



Amanda Fiorani Barreto

**A obra de Ben Jonson em contexto brasileiro:
*of an age ou for all time?***

Dissertação de Mestrado

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Letras/Estudos da Linguagem pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem do Departamento de Letras da PUC-Rio.

Orientadora: Marcia do Amaral Peixoto Martins

Coorientador: Leonardo Bérenger Alves Carneiro

Rio de Janeiro
Abril 2022



Amanda Fiorani Barreto

**A obra de Ben Jonson em contexto brasileiro:
*of an age ou for all time?***

Dissertação apresentada como requisito parcial para
obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-
graduação em Estudos da Linguagem da PUC-Rio.
Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo:

Profa. Marcia do Amaral Peixoto Martins

Orientadora

Departamento de Letras – PUC-Rio

Prof. Leonardo Bérenger Alves Carneiro

Coorientador

Departamento de Letras – PUC-Rio

Profa. Marlene Soares dos Santos

UFRJ

Profa. Fernanda Teixeira de Medeiros

UERJ

Prof. Régis Augustus Bars Closel

UFSM

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização do autor, do orientador e da universidade.

Amanda Fiorani Barreto

Graduou-se em Licenciatura Português-Inglês e Literaturas correspondentes e em Bacharelado em Letras - Tradutor (Inglês - Português) na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio), em 2019. Ao longo de sua graduação, participou de grupos de pesquisa, como o PET-LET (2016-2017), por exemplo. Nos anos de 2017 e 2018, fez intercâmbio acadêmico na Universidade de Warwick, Inglaterra, no Departamento de English and Comparative Literary Studies, estudando principalmente o teatro dos séculos XVI e XVII. Tem interesse em pesquisas que dialogam com a literatura britânica, especialmente com o teatro da modernidade nascente inglesa, com enfoque nos estudos shakespearianos e jonsonianos.

Ficha Catalográfica

Barreto, Amanda Fiorani

A obra de Ben Jonson em contexto brasileiro : of an age ou for all time? / Amanda Fiorani Barreto ; orientadora: Marcia do Amaral Peixoto Martins ; coorientador: Leonardo Bérenger Alves Carneiro. – 2022.

255 f. : il. color. ; 30 cm

Dissertação (mestrado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, 2022.

Inclui bibliografia

1. Letras – Teses. 2. Ben Jonson. 3. Tradução. 4. Adaptação. 5. Teatro. 6. Recepção. I. Martins, Marcia do Amaral Peixoto. II. Carneiro, Leonardo Bérenger Alves. III. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Letras. IV. Título.

CDD: 400

Agradecimentos

I thank those, that have taught me, and will ever
JONSON, *Discoveries*, linha 103

À Profa. Dra. Marcia Martins por me orientar com tanta sabedoria, confiança e apoio nesse processo. Obrigada por me dar a oportunidade de desenvolver esse trabalho sobre Ben Jonson e me guiar nesses dois anos. Ao Prof. Dr. Leonardo Bérenger por todo o conhecimento, amizade e por me apresentar à riquíssima literatura do início da Era Moderna Inglesa; com ele fiz o meu primeiro nivelamento de língua inglesa na PUC e, depois disso, cursei matérias obrigatórias e outras tantas eletivas, em que pude aprender imensamente. Tive a grande sorte de poder ser guiada nesse novo estágio da minha vida acadêmica por dois professores que conheço desde o início dos meus estudos na graduação em Licenciatura e Tradução, na PUC-Rio.

Aos integrantes da minha banca, Profa. Dra. Marlene Soares dos Santos, Profa. Dra. Fernanda Medeiros, Prof. Dr. Régis Augustus Bars Closel e Prof. Dr. Davi Pinho pela disponibilidade para a leitura e arguição deste trabalho. Tive a grande oportunidade, que a pandemia nesse caso facilitou, de poder fazer matérias na UERJ com a professora Fernanda Medeiros, que me acolheu e com quem aprendi bastante nesse mestrado, a quem deixo o meu agradecimento aqui também.

À FAPERJ pela confiança no meu potencial com a bolsa Mestrado FAPERJ 10.

À PUC-Rio, a minha segunda casa desde 2013, por todo o ensino e por ter possibilitado o meu intercâmbio acadêmico na graduação para a Universidade de Warwick, Inglaterra, onde pude conhecer a obra de Ben Jonson com a inspiradora professora Teresa Grant. Agradeço também aos funcionários técnico-administrativos da secretaria de Letras, em especial à Chiquinha e ao Wellington, do PPGEL.

À Biblioteca da PUC especificamente por ter disponibilizado fontes que foram essenciais para o desenvolvimento do meu trabalho, como *The Cambridge Edition of the Works of Ben Jonson Online* e *The Oxford Handbook of Ben Jonson*, e à Profa. Marcia Martins por ter intermediado esse contato.

Por fim, mas nem de longe menos importante, aos meus pais pelo constante apoio, desde o início da faculdade, à minha ida à Inglaterra e até hoje com o mestrado. À minha mãe especificamente, minha melhor amiga e fiel revisora, que já é íntima de

Shakespeare e Jonson de tanto ler os meus textos, não tenho nem como agradecer. À minha família juizforana e à Pink pelo amor incondicional.

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

Resumo

Barreto, Amanda Fiorani. Martins, Marcia do Amaral Peixoto (Orientadora); Carneiro, Leonardo Bérenger Alves (Coorientador). **A obra de Ben Jonson em contexto brasileiro: *of an age ou for all time?***. Rio de Janeiro, 2022. 255p. Dissertação de Mestrado Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

A presente dissertação busca discutir a obra de Ben Jonson (1572-1637) no Brasil, apresentando um panorama amplo da presença do autor em nosso sistema literário e cultural. Para tanto, contempla as suas traduções e adaptações, bem como encenações e apropriações de seus textos, com destaque para as únicas obras de Jonson publicadas em português brasileiro: uma tradução da peça *Volpone, or The Fox* (1606) por Newton Belleza (1977) e uma adaptação da mesma peça para a prosa, por Ganymédes José (1987). Além disso, abarca a contextualização da vida e obra de Jonson, assim como sua recepção crítica na posteridade. O trabalho se insere na interface dos Estudos da Tradução, utilizando conceitos da Historiografia da Tradução (D'HULST, 2010; PYM, 2014; VENUTI, 2008), e dos Estudos Literários, mais especificamente o campo relativo à dramaturgia do início da Era Moderna inglesa (BUTLER & RICKARD, 2020; DONALDSON, 2012; SANTOS, 2016). Para além dessas áreas de conhecimento mais amplas, recorre também às noções de recepção e reescrita (WILLIS, 2017; LEFEVERE, 2007); à teoria de paratextos de Gérard Genette (2009; 2010); à perspectiva de Linda Hutcheon (2013) acerca do conceito de adaptação; e às reflexões de Julie Sanders (2006) sobre adaptações e apropriações. Trabalha, ainda, com evidências documentais para a catalogação das encenações e o mapeamento da recepção e da contextualização de Ben Jonson no sistema literário, dramático e cultural brasileiro.

Palavras-chave

Ben Jonson; Tradução; Adaptação; Teatro; Recepção.

Abstract

Barreto, Amanda Fiorani. Martins, Marcia do Amaral Peixoto (Advisor); Carneiro, Leonardo Bérenger Alves (Co-Advisor). **The works of Ben Jonson in the Brazilian context: of an age or for all time?**. Rio de Janeiro, 2022. 255p. Dissertação de Mestrado Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

The present thesis aims to discuss the works of Ben Jonson (1572-1637) in Brazil, providing a broad overview of the presence of the author in the Brazilian literary and cultural system. To that end, it contemplates translations and adaptations, as well as performances and appropriations of his works, underscoring Jonson's only published works in Brazilian Portuguese: a translation of *Volpone, or The Fox* (1606) by Newton Belleza (1977) and an adaptation of the same play to prose, by Ganymédes José (1987). Moreover, it encompasses the contextualization of Jonson's life and works, in addition to his critical reception in posterity. This thesis is inserted in the interface between Translations Studies, employing concepts from Translation Historiography (D'HULST, 2010; PYM, 2014; VENUTI, 2008), and Literary Studies, more specifically the field that relates to early modern English theater (BUTLER & RICKARD, 2020; DONALDSON, 2012; SANTOS, 2016). Besides these broader areas, this work makes use of the notions of reception and rewriting (WILLIS, 2017; LEFEVERE, 2007); Gérard Genette's (2009; 2010) theory of paratexts; Linda Hutcheon's (2013) perspective on the concept of adaptation; and Julie Sanders' (2006) reflections on adaptations and appropriations. It works, also, with documental evidence for the cataloguing of performances, together with the mapping of the reception and contextualization of Ben Jonson in the Brazilian literary, theatrical, and cultural system.

Keywords

Ben Jonson; Translation; Adaptation; Theatre; Reception

To the Reader

Pray thee take care, that tak'st my book
in hand,

To read it well: that is, to understand

Ben Jonson, *Epigram 1*

Sumário

1. Introdução	11
2. Fundamentação teórica.....	16
2.1. Historiografia da Tradução	16
2.2. Teoria da recepção, reescrita e literatura	21
2.3. Teoria dos paratextos e tradução	26
2.4. Adaptações e apropriações literárias	31
2.5. Domesticação, estrangeirização e a posição do tradutor	33
3. A vida e a obra de Ben Jonson	35
3.1. Família, Westminster School e Humanismo: o início da vida de Ben Jonson	36
3.2. Colaboração e problemas com as autoridades: Jonson na era elisabetana	40
3.3. Mascaradas, poeta laureado e viajante: Jonson na era jacobina	54
3.3.1. As mascaradas de Jonson: rainha Ana da Dinamarca e a corte jacobina	68
3.3.2. Autoria, publicações, manuscrito: o Fólio de 1616	74
3.4. Nostalgia e <i>dotages</i> : a era carolíngia e o fim da vida de Jonson	82
4. A recepção da obra de Ben Jonson na posteridade: <i>of an age</i> ou <i>for all time</i> ?	96
4.1. Dryden, Shadwell e a Restauração: Jonson no século XVII (1601-1700)	97
4.1.1. O(s) sucessor(es) de Ben Jonson na Restauração	105
4.1.2. O terceiro Fólio de Jonson e o final do século XVII	109
4.2. Shakespeare e “gênio original”: Jonson no século XVIII (1701-1800) ..	110
4.3. Gifford, Hazlitt e Coleridge: Jonson no século XIX (1801-1900)	122
4.4. T.S. Eliot, Oxford e Cambridge: Jonson nos séculos XX e XXI (1901-2000/2001-).....	132
5. A cultura de colaboração e a tradução/adaptação de peças não-shakespearianas no Brasil	145
5.1. A tradução/adaptação da obra de dramaturgos não-shakespearianos para o português brasileiro.....	151
5.1.1. Christopher Marlowe (1564-1593)	154

5.1.2. Thomas Kyd (1558-1594).....	161
5.1.3. Peças colaborativas	162
5.2. Dramaturgos não-shakespearianos no Brasil: um movimento crescente?	164
6. As traduções/adaptações de Jonson publicadas no Brasil	166
6.1. Newton Belleza	168
6.2. Ganymédes José	177
7. Ben Jonson e performance: (anti)teatralidade e encenações do dramaturgo no Brasil	184
7.1. Encenações das peças de Ben Jonson no Brasil: Volpone e Stefan Zweig	191
7.1.1. <i>Volpone</i> pelo TBC (1955/1956)	192
7.1.2. A adaptação de Stefan Zweig: <i>Volpone, a Loveless Comedy in 3 Acts</i> (1926)	195
7.2. Outras formas de expressão: <i>Um Sonho a Mais</i> e <i>O Mercado de Notícias</i>	202
8. Considerações finais	205
Referências bibliográficas	208
Anexo 1	228
Anexo 2	229
Anexo 3	232
Anexo 4	233
Anexo 5	234
Anexo 6	242
Apêndice 1 – Levantamento da tradução de peças de dramaturgos não- shakespearianos para o português brasileiro	243
Apêndice 2 – Divisão dos capítulos na adaptação de Ganymédes José na configuração original em atos e cenas e nome dos capítulos.....	247
Apêndice 3 - Encenações de Peças Jonsonianas no Brasil	249
Apêndice 4 – Outros projetos brasileiros que partiram da obra de Ben Jonson	254

Introdução

A presente dissertação busca discutir a obra de Ben Jonson (1572-1637) no Brasil, apresentando um panorama amplo da presença do autor em nosso sistema literário e cultural. Para tanto, contempla as suas traduções e adaptações, bem como encenações e apropriações de seus textos, com destaque para as únicas obras de Jonson publicadas em português brasileiro: uma tradução da peça *Volpone, or The Fox* (1606) por Newton Belleza (1977) e uma adaptação da mesma peça para a prosa, por Ganymédes José (1987). Além disso, abarca a contextualização da vida e obra de Jonson, assim como sua recepção crítica na posteridade.

Benjamin Jonson é tido como um dos dramaturgos mais representativos do início da Era Moderna inglesa, ao lado de William Shakespeare (1564-1616), e foi o primeiro autor inglês a ser chamado de “clássico” (BUTLER & RICKARD, 2020b). O escritor e dramaturgo foi muito popular durante o período, tanto no âmbito da corte — conquistando a posição de poeta laureado, em 1619 — quanto de forma geral — sendo considerado a primeira celebridade literária (BUTLER & RICKARD, 2020b). Jonson escreveu em diversos gêneros durante a sua carreira, com as suas peças teatrais, mascaradas, epigramas e outros, versatilidade que foi muitas vezes negligenciada na sua subsequente recepção (BUTLER & RICKARD, 2020b). O escritor foi muito influenciado por sua formação escolar humanista, recorrendo constantemente aos clássicos greco-latinos em suas peças, além de utilizar diversas vezes o contexto urbano, com as “city comedies”.

Desde a segunda metade da década de 1980, estudiosos que pesquisam o início da Era Moderna começaram a considerar com mais afinco a figura de Shakespeare como membro de uma comunidade teatral que teve produção prolífica e de alta qualidade, considerando ainda mais a obra de dramaturgos não-shakespearianos, portanto (WELLS, 2007). O teatro da modernidade nascente inglesa era, em sua maioria, colaborativo, e esse aspecto está presente desde o momento da concepção de uma peça até a sua encenação — com a coautoria de obras, encomendas específicas das próprias companhias de teatro e possíveis interpolações dos atores. Sendo assim, o estudo da produção teatral do período de forma mais ampla, considerando a

comunidade de dramaturgos da época de forma geral, e não focando apenas na figura de Shakespeare, se mostra necessário para um maior entendimento do período.

Com essa mudança de perspectiva nos estudos acerca da modernidade nascente inglesa, Ben Jonson enquanto escritor e dramaturgo, e estudos a ele relacionados, vêm ganhando mais legitimidade no cenário acadêmico contemporâneo. Esse interesse se intensificou com a publicação de novas edições críticas de suas obras, com *The Cambridge Edition of the Works of Ben Jonson* (2012), publicadas em sete volumes e editadas por Martin Butler, David Bevington e Ian Donaldson. Além disso, outras publicações recentes, como *The Complete Critical Guide to Ben Jonson* (2002), de James Loxley; *Ben Jonson in Context* (2010), editado por Julie Sanders; *Ben Jonson: a Life* (2012) de Ian Donaldson; e, mais recentemente, *Ben Jonson and Posterity: Reception, Reputation, Legacy* (2020), editado por Martin Butler e Jane Rickard, demonstram um interesse renovado na obra do dramaturgo, reparando a sua imagem e devolvendo a Jonson a posição de destaque que ocupava em seu tempo.

Previamente à publicação dos volumes da Cambridge em 2012, as edições definitivas das obras de Jonson tinham sido as editadas por C.H. Herford, Percy Simpson e Evelyn M. Simpson, conhecidas como *Oxford Jonson*. Esses volumes influenciaram os estudos acerca da obra de Ben Jonson por mais de cinquenta anos, mas não sem problemas, pois apresentam o dramaturgo como antiquado e inacessível, com seus textos com ortografia antiga, por exemplo. Com a nova edição de suas obras em 2012 e outras publicações, como aquelas mencionadas anteriormente, um novo Jonson está emergindo em trabalhos acadêmicos. A presente dissertação busca, portanto, discutir a obra de Ben Jonson à luz dos desenvolvimentos acerca da crítica jonsoniana mencionados acima e adicionar um caráter global à obra do dramaturgo, ao considerar a sua recepção de forma ampla no Brasil. Outro aspecto interessante que irá contribuir para esta pesquisa será o levantamento da recepção da obra de Ben Jonson em outros países além do Reino Unido, como um parâmetro para a recepção e tradução delas no Brasil.

Jonson foi um dos únicos dramaturgos de sua época a atravessar três reinados, o de Elisabete I (1553-1603), Jaime I (1603-1625) e Carlos I (1625-1649), e, sobretudo durante o reinado de Jaime I, ocupou posição de destaque. O autor escreveu para os

teatros públicos e privados, produção que se estima ter iniciado com *The Case is Altered*, em 1597, como irei discutir com detalhes ao longo do capítulo três. As suas peças de maior sucesso também foram produzidas durante o reinado de Jaime I, com *Volpone; or, The Fox* (1606), *Epicene, or The Silent Woman* (1609), *The Alchemist* (1610) e *Bartholomew Fair* (1614). Em meio à cultura de colaboração do âmbito teatral do início da Era Moderna, a figura de Ben Jonson destoa, com a sua presença marcante em publicações e paratextos próprios. Jonson buscou estabelecer controle sobre a sua obra desde a sua primeira publicação, como também discuto no capítulo três.

Esta dissertação conta com diversas teorias em seu embasamento, tendo em vista o amplo panorama acerca da obra e vida de Ben Jonson aqui delineado. De forma geral, adoto concepções teóricas dos campos dos Estudos da Tradução, Estudos da Adaptação e da Literatura, mais especificamente do teatro do início da Era Moderna inglesa. Permeando a pesquisa está a perspectiva da história da tradução (D'HULST, 2010; PYM, 2014), com foco nos indivíduos envolvidos no processo tradutório, como o próprio autor do texto fonte, e os tradutores, que vêm ganhando mais visibilidade nas últimas décadas (VENUTI, 2008; PYM, 2014).

Para tratar da obra e vida de Ben Jonson de maneira geral, utilizo biografias da vida do autor como, por exemplo, *Ben Jonson: a Life* (2012) de Ian Donaldson — caracterizada por Eugene Giddens (2016) como a biografia mais completa do escritor até hoje; assim como obras como *Ben Jonson in Context* (2010), editado por Julie Sanders, que aborda a maneira com que o autor lida com diversos temas em suas obras, além de outros títulos que tratam da figura de Jonson de forma mais geral. Para a discussão acerca da recepção da obra do dramaturgo ao longo dos séculos, o presente trabalho recorre a livros como *Ben Jonson and Posterity: Reception, Reputation, Legacy* (2020a), editado por Martin Butler e Jane Rickard, entre outros, que trabalham de forma mais ampla com a maneira com que Jonson vem sendo recebido por públicos e leitores ao longo dos séculos.

Por meio de pesquisa própria em trabalhos acadêmicos e meios de comunicação, busquei realizar um mapeamento acerca da tradução de peças escritas por dramaturgos não-shakespearianos do período. Com as informações organizadas por meio de tabelas, procedi à análise dos dados, percebendo qual o gênero mais traduzido,

qual o autor mais presente, entre outras questões que iam surgindo a partir do material coletado, baseadas, em grande parte, nas propostas de D'Hulst (2010).

Para a análise da adaptação de *Volpone*, recorro às concepções teóricas de Linda Hutcheon (2013), Julie Sanders (2006) e outros estudiosos. A análise da tradução discute as estratégias tradutórias adotadas por Newton Belleza, considerando diversos aspectos do projeto, como, por exemplo, se o tradutor adotou uma abordagem domesticadora ou estrangeirizante (VENUTI, 2008). Considerei também na análise da adaptação e da tradução os paratextos ali contidos, utilizando a concepção do conceito de Gérard Genette (2009; 2010), que entende os paratextos como componentes “que [fornecem] ao texto um aparato (variável) e por vezes um comentário, oficial ou oficioso” (GENETTE, 2010, p. 15). A figura do tradutor e do adaptador enquanto indivíduos também foi explorada, trazendo mais visibilidade para esses profissionais (VENUTI, 2008). O levantamento de encenações de peças jonsonianas e outras formas de reescrita seguiu a mesma abordagem que o mapeamento da tradução de peças escritas por dramaturgos não-shakespearianos, com pesquisa própria, reunindo o máximo de informações acerca da historiografia da presença de Jonson no Brasil. Dessa forma, foi possível tirar conclusões importantes acerca de qual peça jonsoniana se mostrou mais popular ao longo do tempo em território nacional, além de perceber se as encenações são intermediadas por adaptações ou algo do tipo.

Esta dissertação conta com uma introdução, cinco capítulos de desenvolvimento e as considerações finais. A divisão dos capítulos aborda, respectivamente: (i) uma contextualização geral acerca da figura de Ben Jonson, situando os leitores em sua obra e vida; (ii) a recepção da obra de Jonson ao longo dos séculos para, mais adiante, tratar de sua subsequente recepção no Brasil; (iii) um breve mapeamento de traduções de peças teatrais de dramaturgos não-shakespearianos para o português brasileiro; (iv) a análise das obras de Jonson efetivamente publicadas em português brasileiro, sendo elas uma tradução (1977) e uma adaptação (1987) da peça *Volpone, ou A Raposa* (1606), com um registro histórico dessas obras, analisando desde os paratextos das edições, resenhas produzidas no momento de publicação da tradução e o conteúdo delas em si; e (v) um levantamento das encenações das peças teatrais de Ben Jonson e outras formas de reescrita que partiram da obra do dramaturgo.

O trabalho se encerra com as considerações finais, que destacam a importância do estudo da obra de dramaturgos não-shakespearianos para um maior entendimento do período como um todo, ressaltando a obra do escritor e dramaturgo Ben Jonson, o primeiro poeta laureado da Inglaterra protestante e, portanto, um autor plural e de bastante relevância para o sistema literário do início da Era Moderna inglesa, mas ainda relativamente pouco estudado e encenado em nosso país. De forma geral, espera-se que esta pesquisa consiga oferecer um panorama da presença das obras de Ben Jonson no Brasil, considerando-a de forma ampla, com as suas encenações, publicações e outras formas de expressão, contribuindo assim para a massa crítica existente sobre o autor.

2

Fundamentação teórica

Os pressupostos teóricos que informam esta pesquisa são oriundos dos Estudos da Tradução, bem como os estudos acerca da literatura, recepção, adaptação, apropriação e paratextos. De forma geral, esta dissertação se enquadra no campo dos Estudos da Tradução, mais especificamente na subárea da historiografia da tradução. Para discutir a presença da obra de Ben Jonson no Brasil, com foco nas suas únicas obras publicadas em português brasileiro — uma tradução (1977) e uma adaptação (1987) da peça *Volpone, or The Fox* (1606) — recorro a estudiosos como John Milton e Marcia Martins (1996), Lieven D’Hulst (2010), Anthony Pym (2014), José Antonio Sabio Pinilla (2020), por exemplo. Além disso, faço uso da teoria dos paratextos, de Gérard Genette (2009; 2010) e de alguns conceitos-chave para a pesquisa, como adaptação (HUTCHEON, 2013), apropriação (SANDERS, 2006), recepção (WILLIS, 2017; 2021) e reescrita (WILLIS, 2017; LEFEVERE, 2007).

2.1

Historiografia da Tradução

A abordagem historiográfica para os Estudos da Tradução já aparece como uma possibilidade no famoso modelo de James Holmes (1988) — que mapeia possíveis caminhos a serem trilhados pela disciplina. O mapa de Holmes, presente no Anexo 1, enquadra a possibilidade do campo da história da tradução no ramo das teorias restritas a períodos específicos (*time-restricted theories*) que, por sua vez, se localiza no âmbito teórico dos estudos descritivos orientados ao produto (descrição e comparação de traduções, sincrônica ou diacronicamente) e à função (descrição da função de uma tradução num contexto sociocultural) da tradução.

Lieven D’Hulst (2010), em busca de uma definição para o objeto de pesquisa da história da tradução, elenca alguns questionamentos, por meio de palavras latinas, a serem levantados e ponderados quando se desenvolve pesquisa nesse campo. O primeiro questionamento — *Quis?* (Quem?) — consiste em ressaltar a figura do tradutor, considerando questões intelectuais e sociais, por exemplo. De forma geral, D’Hulst acredita que ainda há poucos estudos desenvolvidos com esse enfoque, embora

ressalto que, desde a publicação de seu artigo, em 2010, mais pesquisas têm surgido considerando a visibilidade do tradutor, como já defendeu anteriormente Lawrence Venuti, em *The Translator's Invisibility* (2008).

A segunda questão — *Quid?* (O quê?) — diz respeito ao critério de seleção das traduções, sopesando o que foi traduzido e o que não foi, e as subseqüentes implicações dessa preferência. Em seguida, D'Hulst considera o *Ubi?* (Onde?), que discute os meios de distribuição de traduções, ponderando, por exemplo, onde essas reescritas foram publicadas, sob qual editora e/ou coleção. Esse questionamento pode vir a impactar a recepção de uma obra, aspecto que será de grande interesse para esta dissertação. O estudioso considera, então, *Quibus auxiliis?* (Com ajuda de quem?), que lida de forma geral com questões de poder dentro do âmbito da tradução, ponderando, por exemplo, a relação entre censura e tradução, entre editoras, autores e tradutores, e questões de patronagem.

O quinto elemento levantado por D'Hulst é *Cur?* (Por quê?), em que o autor avalia as formas e funções de uma tradução, considerando diversos fatores, como normas da cultura de chegada e restrições políticas, por exemplo. De forma geral, consiste em levar em conta as condições, inclusive culturais, pelas quais uma tradução surgiu e como tais circunstâncias podem ter influenciado o seu sucesso ou não, o que poderá contribuir para, de certa forma, prever a recepção de futuras traduções. A sexta questão levantada pelo teórico é *Quomodo?* (De qual maneira?), que consiste em pensar sobre as normas que guiam traduções ao longo do tempo, discutindo as práticas que ocupam posição central ou periférica em períodos e contextos culturais específicos.

D'Hulst considera, então, a questão do *Quando?*, que analisa a categorização temporal de traduções, ou seja, uma análise que pode vir a desvelar padrões temporais em traduções publicadas em períodos históricos específicos. Esse questionamento é especialmente importante para esta dissertação, visto que essa periodização e levantamento¹ será uma parte importante para a discussão acerca da presença de Ben Jonson no Brasil. Por último, o estudioso considera *Cui bono?* (Para quem?),

¹ O trabalho desenvolvido pela Profa. Dra. Marcia Martins com a plataforma e base de dados *Escolha o Seu Shakespeare* serve como exemplo e parâmetro para esse tipo de trabalho, mapeando as traduções de peças shakespearianas para o português brasileiro. Disponível em: <https://www.dbd.puc-rio.br/shakespeare/index.htm>. Último acesso em: 21 AGO 2021.

abordando questões de recepção e refletindo amplamente sobre os possíveis efeitos e funções de uma tradução para a sociedade, com resultados relevantes para a discussão acerca da recepção elaborada ainda neste capítulo, completando o roteiro de questões proposto por Lieven D’Hulst.

Anthony Pym aborda a área da história da tradução de forma diferente em seu livro *Method in Translation History* (2014). As perspectivas de D’Hulst e de Pym se interseccionam e parecem oferecer, de maneira geral, parâmetros importantes para a pesquisa desenvolvida nesta dissertação. D’Hulst adota uma abordagem mais detalhista com os seus oito questionamentos, que não se propõem a serem exaustivos, mas, sim, portas de entrada para pesquisas na área da história da tradução. Já Pym, como explicitarei a seguir, aborda o campo de estudos com a proposta de subáreas mais amplas, separadas pela metodologia de trabalho a ser desenvolvida, como o próprio título do livro do teórico aponta — *Method in Translation History*. Além disso, Pym defende um maior foco na figura do tradutor, em consonância com a busca de uma maior visibilidade desses profissionais por Lawrence Venuti (2008).

Pym inicia o seu livro comentando um pouco sobre o já mencionado mapa de James Holmes (1988), e outros esquemas, mas de forma geral sintetiza que “mapas são instrumentos peculiares de poder. Eles tendem a fazer você olhar para certas direções; eles fazem você negligenciar outras direções”² (PYM, 2014, p. 3). Em seguida, o autor propõe a subdivisão para o campo da história da tradução em pelo menos três áreas: arqueologia, crítica histórica e explicação.

A primeira área considerada por Pym consiste em responder à pergunta “quem traduziu o quê, como, onde, quando, para quem e para quê?”³ (PYM, 2014, p. 5), em consonância com as questões formuladas por D’Hulst, algo que irei desenvolver com detalhes de formas diferentes ao longo desta dissertação. A segunda subárea, a crítica histórica, considera os discursos que avaliam o “progresso” ou não engendrado por traduções. Pym usa a palavra “progresso”, mas faz a ressalva de que é preciso primeiro definir o que entendemos por esse vocábulo. A crítica histórica é, então, uma avaliação realizada no tempo presente, mas que pode somente ponderar sobre o valor do trabalho

² “Maps are peculiar instruments of power. They tend to make you look in certain directions; they make you overlook other directions.”

³ ““who translated what, how, where, when, for whom and with what effect?””

de um tradutor no passado e as consequências geradas a partir desse trabalho, também no passado (PYM, 2014). Nessa segunda área, até mesmo Pym se mostra incerto sobre os seus procedimentos.

A terceira área, a explicação, lida com as razões por trás de artefatos arqueológicos, discutindo o porquê de tal ou qual tradução ter sido publicada daquele modo, naquele momento e naquele lugar. Mais especificamente, esse campo de estudos aborda as questões de poder que subjazem a seus objetos e ressalta a posição de tradutores como atores sociais (PYM, 2014). Pym destaca que essa terceira área é, de fato, algo ausente no mapa proposto para os Estudos da Tradução por James Holmes. O estudioso ressalta, no entanto, que “nenhuma dessas três partes pode obter independência epistemológica das outras. Qualquer um que trabalhe com história da tradução está em algum nível envolvido em todas as três atividades”⁴ (PYM, 2014, p. 6). Sendo assim, Pym aborda a área da história da tradução por outro viés, caracterizando-a de forma mais ampla e menos detalhista, em termos de sua subdivisão, principalmente em comparação a D’Hulst.

Pesquisas em história da tradução no Brasil, no entanto, têm uma dificuldade adicional na obtenção de dados, como até mesmo Anthony Pym (2014) aponta, em referência a falas de Lia Wyler (1993) e John Milton (1993), por exemplo. Como afirmado por John Milton e Marcia Martins (2010), a “nossa arqueologia brasileira ainda é pouco firme. Não sabemos o que foi traduzido, por quem, quando e onde” (p. 4). José Antonio Sabio Pinilla (2020) também oferece uma perspectiva sobre o campo de estudos, ao traçar um panorama geral da área no Brasil, citando, por exemplo, D’Hulst e Pym, já discutidos neste capítulo.

Pinilla faz questão de reforçar as diferenças entre história e historiografia, citando as perspectivas de pesquisadores importantes dos Estudos da Tradução, como José Lambert (1993), Jean Delisle (2008) e D’Hulst (2010). De forma geral, Pinilla ressalta quatro considerações gerais que um pesquisador que desenvolve trabalho no campo da história da tradução tem que ponderar:

- a) evitar olhar para os fatos passados com os preconceitos e conhecimentos do presente; b) ligar a interpretação do passado ao

⁴ “none of these three parts can assume epistemological independence from the others. Anyone doing translation history is to some extent involved in all three activities”

contexto de seu tempo; c) pesquisar as condições de produção e recepção das traduções, a função social da tradução e o papel dos agentes e tradutores, e d) propor, na medida do possível, uma periodização própria do estudo histórico da tradução. (PINILLA, 2020, p. 15)

O estudioso destaca a “virada histórica” do início do século XXI, apontada por Pagano (2001), e menciona artigos importantes para a área da história da tradução, como o de Martins (1996), que faz “um convite à ação” (p. 48). É quase impossível discutir o campo da história da tradução no Brasil sem se referir à pesquisadora Lia Wyler, que produziu um livro importante para a área, com *Línguas, poetas e bacharéis* (2003). Wyler considera José Paulo Paes (1990) o pioneiro da história da tradução no Brasil e aponta escassez de estudos históricos em território nacional.

Desde a publicação do livro de Wyler, no entanto, o estudo acerca da história da tradução no Brasil vem se intensificando, como fica evidente por publicações como *Tradução em Revista* (8, de 2010/1; 14, de 2013/1; 28, de 2020/1); as coletâneas da editora Pontes, na coleção Estudos da Tradução, que reúnem trabalhos apresentados nos Seminários de História da Tradução e Tradução Literária, promovidos pelo NEHTLIT⁵; o projeto editorial TransLetras, que desde 2015 já publicou quatro edições; o trabalho de pesquisadores como John Milton e Dennys da Silva-Reis e diversas outras iniciativas.

Marie Hélène Catherine Torres (2020) faz um levantamento bastante abrangente da área da história da tradução no Brasil. Para a pesquisadora, no caso do Brasil, elaborar uma história da tradução “significa produzir uma ou mais micro - história(s) de tradução” (p. 211). Torres (2020) cita projetos como:

os grupos de pesquisa em Estudos de Tradução ligados a várias universidades do Brasil (PGET/UFSC, POET/UFC, POSTRAD/UnB, a Pós-graduação em Letras/UFPR que tem uma linha de pesquisa em Estudos da Tradução, e a PPLetra/USP) que se reuniram várias vezes desde 2014 para pensar e desenvolver uma História da Tradução Nacional. (p. 210)

A autora reconhece, no entanto, que não temos recursos de referências primárias como países como Estados Unidos e França, por exemplo. Torres (2020) lista em seu artigo algumas das iniciativas no Brasil da digitalização de coleções

⁵ Disponível em: <https://www.historiadatraducao.com/nehtlit>. Último acesso em: 13 out. 2021.

documentais, como a Biblioteca Nacional Digital. Na discussão desenvolvida aqui sobre a vida e obra de Ben Jonson e as reescritas brasileiras de suas peças, com a qual espero poder contribuir para a história da tradução no Brasil, busco fazer, em muitos momentos, um trabalho de levantamento de dados históricos acerca das publicações da obra do dramaturgo, mas também de encenações de suas peças. Para isso, recorro a biografias e textos acadêmicos sobre o autor, como *Ben Jonson: a Life* (2012), de Ian Donaldson e *Ben Jonson in Context* (2010), editado por Julie Sanders, por exemplo.

2.2.

Teoria da recepção, reescrita e literatura

A fim de abordar a recepção da obra de Jonson ao longo dos séculos para, posteriormente, lidar com o tratamento dado ao dramaturgo no Brasil, utilizei livros acadêmicos e artigos, como *Ben Jonson and Posterity: Reception, Reputation, Legacy* (2020), editado por Martin Butler e Jane Rickard. Imbuído nesse estudo de Butler e Rickard está a questão da recepção, como demonstrarei a seguir.

A recepção de uma obra tem sido uma questão para o campo da literatura há muitos séculos. De fato, como apontado por Ika Willis, “a preocupação com os efeitos da literatura em leitores e públicos foi central para a teoria literária europeia desde a Atenas clássica no século V a.C. até o século XVIII, quando a história do leitor tomou outro rumo”⁶ (2017, p. 7). De forma geral, o estudo da recepção é muito associado à chamada estética da recepção, ou teoria da recepção, que surgiu na Escola de Constança, Alemanha, e foi desenvolvida, principalmente, por Hans Robert Jauss e Wolfgang Iser durante as décadas de 1960 e 1970. Atualmente, no entanto, o estudo acerca da recepção é um campo mais eclético que parte das teorias de Jauss e Iser, mas também considera tradições críticas do século XX, como a teoria feminista e a perspectiva pós-colonial, por exemplo. Dessa forma, pode-se dizer que a recepção não é uma teoria unificada, mas sim uma perspectiva que se constrói em constante diálogo transdisciplinar, abrangendo diversas escolas de pensamento, abordagens e metodologias.

⁶ “Concern with the effects of literature on readers and audiences was central to European literary theory from classical Athens in the fifth century BCE until the eighteenth century, when the history of the reader took a different turn.”

Pensar sobre a recepção, portanto, implica considerar “o próprio sistema: [refletir] sobre as pessoas, processos e instituições envolvidas na produção, transmissão, distribuição e circulação de mensagens e textos”⁷ (WILLIS, 2017, p. 5). No âmbito dos estudos literários, pode-se dizer que a recepção é a perspectiva de estudo que considera em grande parte a natureza comunicativa de um texto literário, que pode ser entendida e analisada por diferentes perspectivas, das quais considerarei as abordagens *texto-com-texto* e *texto-com-leitor*, como discutido com mais detalhes no seguinte trecho:

Em muitas disciplinas, notavelmente em estudos de mídia e filme, mas também incluindo estudos literários tradicionais, a recepção é entendida como um relacionamento texto-com-leitor: é um processo que acontece com leitores ou públicos. Abordagens texto-com-texto, diferentemente, são centrais na recepção clássica e bíblica; em medievalismo; e no campo de estudos de fãs, que focam em produção criativa. Nessas disciplinas, estudiosos da recepção normalmente trabalham não com públicos, mas com textos que foram criados em resposta a textos anteriores. Esses textos escritos em resposta são, então, vistos como o local onde o processo de recepção ocorre.⁸ (WILLIS, 2017, p. 35)

A abordagem texto-com-texto trabalha com o que Ika Willis caracteriza como “reescritas”, englobando textos que “adaptam, apropriam, fazem alusão, continuam, criticam, comentam, traduzem, revisam ou reenquadram outros textos existentes”⁹ (2017, p. 36). As reescritas seriam, portanto, o tópico de análise mais objetivo para estudiosos da recepção (WILLIS, 2021), visto que são prova da leitura e/ou interpretação de uma obra por alguém. A tradução, portanto, integra esse tipo de recepção, visto que “oferece uma forma de entender e modelar a complexa combinação

⁷ “the system itself: about the people, processes and institutions involved in the production, transmission, distribution and circulation of messages and texts.”

⁸ “In many disciplines, notably media and film studies but also including traditional literary studies, reception is understood as a text-to-reader relationship: it is a process that takes place in readers or audiences. Text-to-text approaches, by contrast, are central in Classical and Biblical reception; in medievalism; and in the strand of fan studies which focuses on creative production. In these disciplines, reception scholars usually work not on audiences, but on texts which have been created in response to earlier texts. These responding texts are then seen as a place where the process of reception happens.”

⁹ “[...] adapt, appropriate, allude to, continue, critique, comment on, translate, revise or reframe other, existing texts.”

de transformação e continuidade que caracteriza a recepção texto-com-texto”¹⁰ (WILLIS, 2017, p. 47).

Dentro do campo dos Estudos da Tradução, André Lefevere também trabalha com o conceito de “reescrita”, também referido como “reescritura”¹¹, considerando o impacto dessas versões na subsequente recepção de uma obra. Mais do que influenciar, Lefevere afirma que “a reescritura manipula e é eficiente” (2007, p. 24). A tradução, portanto, integra esse grupo das reescritas e o estudioso reconhece que

a tradução é a forma mais reconhecível de reescritura e a potencialmente mais influente por sua capacidade de projetar a imagem de um autor e/ou de uma (série de) obras(s) em outra cultura, elevando o autor e/ou as obras para além dos limites de sua cultura de origem (LEFEVERE, 2007, p. 24-25)

Para o estudioso, pesquisadores envolvidos no estudo de reescritas “terão que se perguntar quem escreve, por que, sob que circunstâncias e para que público” (LEFEVERE, 2007, p. 27), remetendo, então, a algumas das perguntas levantadas por D’Hulst (2010) e Pym (2014). Na sua concepção, portanto, toda tradução é uma forma de reescrita. Como afirmado por Lefevere:

Insisto, de minha parte, que o processo que resulta na aceitação ou ‘rejeição, canonização ou não-canonização de trabalhos literários não é dominado pela moda, mas por fatores bastante concretos que são relativamente fáceis de discernir assim que se decide procurar por eles, isto é, assim que se evita a interpretação como o fundamento dos estudos literários e se começa a enfrentar questões como o poder, a ideologia, a instituição e a manipulação. Quando isso ocorre, logo também se percebe que a reescritura, em todas as suas formas, ocupa uma posição central entre os fatores concretos aos quais acabamos de nos referir. (2007, p. 14)

Dessa forma, em termos desta dissertação, conforme já apontado, a abordagem texto-com-texto caracteriza traduções, adaptações, apropriações e encenações como parte do processo de recepção de uma obra e, conseqüentemente, de um autor em um determinado contexto. Como afirmado por Willis, “enquadrar a relação entre textos como de *recepção*, no entanto, nos fornece um grupo de perguntas e abordagens específicas para começar a entender este vasto e diverso grupo de textos e redes

¹⁰ “offers a way of understanding and modelling the complex combination of transformation and continuity that characterizes text-to-text reception.”

¹¹ Em português, observa-se uma oscilação entre “reescrita” e “reescritura”. Nesta dissertação, adoto “reescrita”, salvo quando a outra denominação for usada em citações diretas.

textuais”¹² (2017, p. 38, grifo do autor). A recepção textual, então, é um processo ativo, que envolve a seleção, intervenção, interpretação e reescrita de uma obra de forma ampla.

A história das encenações de peças teatrais, como já mencionado, também faz parte da recepção texto-com-texto, “demonstrando a forma com que características textuais e contextuais se interseccionam e interagem no momento de recepção para produzir uma nova interpretação”¹³ (WILLIS, 2017, p. 45). Tanto a tradução quanto a encenação integram esse tipo de recepção, pois consistem em processos que envolvem questões de autoria e interpretação (WILLIS, 2017). Essa abordagem reforça a importância do mapeamento de peças de dramaturgos não-shakespearianos como uma maneira de traçar a recepção de autores provenientes do início da Era Moderna inglesa no Brasil. Além disso, a perspectiva reitera a relevância do levantamento de encenações e reescritas que partam da obra de Jonson como forma de estabelecer a recepção do dramaturgo em território nacional.

Adaptações e apropriações também integram a recepção texto-com-texto, conforme já apontado, pois, “ao analisar a forma específica com que uma reescrita ‘traduz’ ou ‘encena’ um texto anterior, podemos aprender algo sobre as estratégias interpretativas e prioridades do texto ou cultura receptora”¹⁴ (WILLIS, 2017, p. 46). Reescritas, portanto, são moldadas por ideologia e perpassam o contexto cultural e a interpretação do indivíduo que encabeça o projeto, aspecto que Lefevere (2007) também ressalta em sua discussão acerca desse tipo de produção textual, ao afirmar que: “toda reescritura, qualquer que seja a sua intenção, reflete uma certa ideologia e uma poética e, como tal, manipula a literatura para que ela funcione dentro de uma sociedade determinada e de uma forma determinada” (p. 11). Tendo isso em vista, a análise dos paratextos do tradutor e do adaptador como forma de entender mais sobre

¹² “framing the relationship between texts as one of *reception*, however, gives us a specific set of questions and approaches with which to start making sense of this vast and disparate set of texts and textual networks.”

¹³ “showing how textual and contextual features intersect and interact at the moment of reception to produce a new interpretation”

¹⁴ “[...] by analysing the specific way in which a rewriting ‘translates’ or ‘performs’ an earlier text, we can learn something about the interpretive strategies or priorities of the receiving text or culture.”

o indivíduo que está à frente dessas reescritas se mostra importante, como explicitarei ainda neste capítulo.

De fato, elementos paratextuais também são considerados quando se analisa a recepção de uma obra. Como caracterizado por Teresa Dias Carneiro, “os prefácios e ensaios críticos contidos no livro são um tipo de reescrita, mas, quando esses prefácios são escritos pelos próprios tradutores, assumem um caráter especial: são a reescrita da reescrita” (2014, p. 70-71). Dessa forma, os paratextos, principalmente os dos tradutores, farão parte tanto da discussão da recepção de forma geral, como também de um debate mais específico, que envolve o próprio conceito de paratextos por Gérard Genette (2009; 2010).

Já a recepção texto-com-leitor considera, como o seu próprio nome indica, a relação de um texto com seus leitores. Para esse tipo de recepção, Willis (2017) destaca duas abordagens: a micro-histórica e a macro-histórica. A primeira abordagem, micro-histórica, é geralmente qualitativa e foca em grupos pequenos ou em leitores individuais, entendendo de que forma esses leitores constroem sentido dos textos. Já a abordagem macro-histórica comumente desenvolve pesquisas quantitativas, apontando tendências de forma mais ampla em termos da publicação e circulação de textos, e a sua disseminação.

Como defendido por Willis, “lidar com leitores na história, então, desfamiliariza estratégias interpretativas que tomamos como certas, e até mesmo a própria noção de leitura”¹⁵ (2017, p. 88). Em pesquisas acerca da literatura do início da Era Moderna, é comum o estudo de marginália e de *commonplace books*¹⁶, que será uma das formas de traçar a recepção da obra de um autor, como discutirei no capítulo acerca da recepção da obra de Jonson.

¹⁵ “Attending to historical readers defamiliarizes interpretive strategies that we take for granted, and even the notion of reading itself.”

¹⁶ Os *commonplace books* eram cadernos onde pessoas agrupavam conhecimento adquirido em suas leituras, experiências, bem como pensamentos e reflexões.

2.3.

Teoria dos paratextos e tradução

A fim de ter a oportunidade de saber mais sobre as visões de Newton Belleza e Ganymédes José enquanto agentes em seus respectivos projetos, analisarei os paratextos presentes na tradução e na adaptação. Sendo assim, a análise dos paratextos servirá como uma maneira de entender melhor as noções do tradutor e do adaptador acerca de noções de fidelidade, forma e, especificamente na tradução de Belleza, estratégias tradutórias. A definição de paratextos utilizada nas análises é a do crítico literário Gérard Genette (1930-2018), estabelecida em seus livros *Paratextos Editoriais* (2009) e *Palimpsestos: a literatura de segunda mão* (2010), sob diferentes perspectivas.

Os paratextos consistem no aporte, verbal ou não, que cercam e prolongam a obra, apresentando-a e tornando-a “presente” no mundo (GENETTE, 2009). Os paratextos, portanto, ocupam posição limiar, uma “‘zona indecisa’ entre o dentro e o fora, sem limite rigoroso, nem para o interior (o texto) nem para o exterior (o discurso do mundo sobre o texto)” (GENETTE, 2009, p. 10). Pode-se dizer, então, que os paratextos estão relacionados com o aspecto físico de uma obra, desde o seu frontispício até a capa, por exemplo. Entende-se, portanto, a caracterização de Genette ao descrever os paratextos como “aquilo por meio de que um texto se torna livro e se propõe como tal a seus leitores, e de maneira mais geral ao público.” (GENETTE, 2009, p. 9).

A presença de mensagens paratextuais, como ressalta Genette, é inconstante, de forma que pode haver edições que não contêm prefácios, por exemplo, e certas épocas em que o próprio nome do autor não era mencionado¹⁷. Como destacado pelo estudioso, “os caminhos e meios do paratexto não cessam de modificar-se conforme as épocas, as culturas, os gêneros, os autores, as obras, as edições de uma mesma obra, com diferenças de pressão às vezes consideráveis” (GENETTE, 2009, p. 11).

Genette parece afirmar que a leitura de um texto nunca ocorre isolada do paratexto(s) que o rodeia(m), já que o encontro do leitor com a obra se dá por meio do

¹⁷ Dado que é de relevância ao discutir o teatro do início da Era Moderna inglesa, com a noção de autoria diferenciada do período, em que era mais comum ter o nome da companhia de teatro que encenou a peça e não o nome de seu(s) próprio(s) autor(es).

livro enquanto objeto, que engloba também os seus paratextos (BATCHELOR, 2018). Dessa forma, Genette aponta que se pode “sem dúvida adiantar que não existe, e que jamais existiu, um texto sem paratexto” (2009, p. 11). Por outro lado, o estudioso observa também que há paratextos sem texto, como obras que foram perdidas ao longo dos séculos da qual só temos conhecimento de seu título (GENETTE, 2009), como é o caso, por exemplo, da peça *Isle of Dogs* (1597), de Ben Jonson, escrita em colaboração com Thomas Nashe.

Esse caráter irregular da presença de paratextos também significa que os leitores não são obrigados a lê-los, mesmo que essa liberdade vá contra os desejos do autor. Além disso, como afirmado por Genette, “veremos que muitas notas [do autor] são dirigidas apenas a *certos* leitores” (2009, p. 11, grifo do autor), como é especialmente o caso nos paratextos de Ben Jonson “The Reader in Ordinary” e “To the Reader Extraordinary”, presentes na publicação in-quarto da peça *Catiline*, de 1611. Jonson caracteriza o “Reader in Ordinary” como aquele indivíduo que não lê “direito” as suas obras, que não interpreta bem os seus textos. Já o “Reader Extraordinary” é referido no paratexto de Jonson com um pouco mais de admiração, pois é compreendido como um leitor mais atento ou experiente.

Essa “intermitência” dos paratextos também está relacionada com o caráter essencialmente funcional deles, visto que, “ao que tudo indica e salvo exceções pontuais que encontraremos aqui e ali, o paratexto, sob todas as suas formas, é um discurso fundamentalmente heterônomo, auxiliar, a serviço de outra coisa que constitui a sua razão de ser” (GENETTE, 2009, p. 17). Para Genette, “um elemento de paratexto está sempre subordinado a ‘seu’ texto” (2009, p. 17), o que se torna uma afirmação problemática quando se considera o posicionamento do estudioso acerca da tradução, como explicitarei com detalhes mais à frente.

Para a análise e definição do estatuto de uma mensagem como um paratexto, é preciso considerar seus diversos traços, como suas características temporais, espaciais, substanciais, pragmáticas e funcionais (GENETTE, 2009). Genette elabora os questionamentos que devem ser respondidos na análise de um paratexto de forma clara no seguinte trecho:

Definir um elemento de paratexto consiste em determinar seu lugar (pergunta *onde?*), sua data de aparecimento e às vezes de

desaparecimento (*quando?*), seu modo de existência, verbal ou outro (*como?*), as características de sua instância de comunicação, destinador e destinatário (*de quem? a quem?*) e as funções que animam sua mensagem: *para fazer o quê?* (GENETTE, 2009, p. 12, grifo do autor)

Genette aborda a definição de paratextos sob dois vieses em suas obras. Em *Paratextos Editoriais* (2009), o estudioso considera com mais detalhes o conceito pelo ponto de vista de sua localização em relação à obra sobre a qual comenta, além de sua temporalidade. Nessa primeira concepção, Genette caracteriza os paratextos como a combinação de peritextos e epitextos, em que o primeiro se localiza “em torno do texto, no espaço do mesmo volume” (GENETTE, 2009, p. 12) e o segundo está posicionado “ainda em torno do texto, mas a uma distância mais respeitosa (ou mais prudente), [o que englobaria] todas as mensagens que se situam pelo menos na origem, na parte exterior do livro” (GENETTE, 2009, p. 12).

Os peritextos e os epitextos, portanto, ocupam o campo espacial do paratexto. De forma bem simplificada, portanto, “paratexto = peritexto + epitexto” (GENETTE, 2009, p. 12). Ou, ainda, conforme sintetizado por Kathryn Batchelor, que nos lembra das nuances por detrás das categorias de Genette, “peritexto é paratexto (mas paratexto não é apenas peritexto)”¹⁸ (2018, p. 11). Genette (2009) também considera a característica temporal dos paratextos, classificando como paratextos anteriores elementos ligados à pré-publicação de uma obra; paratextos originais como os textos que aparecem ao mesmo tempo que a obra em si; paratextos posteriores como os que surgem depois (mas não muito) da publicação da obra; e os paratextos tardios como os que aparecem muito tempo depois da publicação da obra, geralmente em reedições.

Em *Palimpsestos: a literatura de segunda mão* (2010), Genette trata da paratextualidade, que o estudioso caracteriza como “uma mina sem respostas” (2010, p. 16), como parte de cinco tipos de transtextualidade que ele trata ao longo da obra. Separadamente à discussão acerca dos paratextos, o livro aborda também a metatextualidade, conceito que também será considerado neste trabalho. Os paratextos, nessa obra mais tardia do estudioso, constituem as seguintes partes de uma obra:

título, subtítulo, intertítulos, prefácios, posfácios, advertências, prólogos, etc.; notas marginais, de rodapé, de fim de texto; epígrafes;

¹⁸ “Peritext is paratext (but paratext is not just peritext)”.

ilustrações; release, orelha, capa, e tantos outros tipos de sinais acessórios, autógrafos ou alógrafos, que fornecem ao texto um aparato (variável) e por vezes um comentário, oficial ou oficioso, do qual o leitor, o mais purista e o menos vocacionado à erudição externa, nem sempre pode dispor tão facilmente como desejaria e pretende. (GENETTE, 2010, p. 15)

Os elementos paratextuais podem ser autógrafos, escritos pelo autor da obra, ou alógrafos, escritos por alguém que não o autor. A posição do tradutor nesse âmbito se mostra ambígua, pois o seu paratexto é considerado alógrafo da perspectiva da obra no original, mas autoral se considerarmos a tradução, aspecto apontado por Else Vieira (1992, p. 159) e reforçado por Teresa Dias Carneiro (2014). De fato, toda a tese de Carneiro (2014) é muito importante para a discussão da teoria dos paratextos segundo Genette no Brasil.

Já o metatexto estabelece uma relação crítica com a obra, e é “chamado mais correntemente de ‘comentário’ que une um texto a outro texto do qual fala” (GENETTE, 2010, p. 16-17), estabelecendo certa equivalência com o que Genette chamou de epitexto em *Paratextos Editoriais* (2009). Batchelor (2018) sintetiza muito bem a definição dos paratextos e metatextos, ressaltando a condição relacional desses conceitos com o texto. Para a estudiosa, o paratexto ocupa posição limiar (*threshold*) em relação ao texto — às margens — servindo como uma porta de entrada para a obra; enquanto os metatextos fornecem comentário sobre o texto. Dessa forma, utilizarei as considerações feitas por Genette em sua obra mais tardia, com as categorias de paratexto e metatexto na análise da tradução e da adaptação de *Volpone, or The Fox* (1606), de Ben Jonson, por acreditar que essas nomenclaturas são mais intuitivas e facilmente compreensíveis do que as oferecidas por Genette em sua obra anterior.

Como mencionado brevemente, a abordagem de Genette com relação a traduções, quando se trata do conceito de paratextos, desperta um certo debate nos Estudos da Tradução. Essa situação é digna de nota nesta pesquisa, visto que trabalharei com a concepção de Genette na análise de paratextos de uma tradução. O estudioso aborda traduções diretamente na conclusão de *Paratextos Editoriais* (2009), ao afirmar

que “traduções devem, de uma forma ou de outra, servir como comentários do texto original”¹⁹ (GENETTE, 1997, p. 405).

O autor parece, então, considerar a tradução de um texto como uma forma de paratexto da obra em sua língua de chegada. Ao analisar novamente a definição oferecida por Genette de paratextos como “um discurso fundamentalmente heterônimo, auxiliar, a serviço de outra coisa que constitui a sua razão de ser” (2009, p. 17), percebe-se a perspectiva do teórico acerca da tradução como mera subordinada ao texto em sua língua primária, sempre a serviço do original. Essa perspectiva vem sendo muito criticada por diversos estudiosos da tradução, como Tahir-Gürçağlar (2011; 2013), mas também muito contemporizada por outros, como Batchelor (2018), por exemplo.

Batchelor (2018) considera como as traduções enquanto paratextos de textos originais podem ser de interesse para pesquisadores, ao tentar perceber de que forma a tradução comenta, apresenta e torna presente o texto original. Além disso, a autora também ressalta o caráter flexível do paratexto, apontado por Genette quando o estudioso afirma que “o paratexto — mais flexível, mais versátil, sempre transitório porque é transitivo — é, sendo assim, um instrumento de adaptação”²⁰ (GENETTE, 1997, p. 408). Dessa forma, Batchelor considera a possibilidade de que essa visão “permita e até mesmo encoraje uma visão da tradução como um ‘instrumento de adaptação’, flexível (transitório) e inevitavelmente moldado para um público-alvo em particular (transitivo)”²¹ (2008, p. 29).

Genette, no entanto, constrói diversos exemplos com textos traduzidos, como a tradução francesa de *For Whom the Bell Tolls*, de John Donne, por exemplo. Embora o estudioso nunca explicita isso em seu texto, tal atitude parece indicar que a tradução de uma obra pode ser considerada como um texto por si só, com seus próprios paratextos (BATCHELOR, 2018). Sendo assim, abordarei traduções neste trabalho

¹⁹ “translations must, one way or another, serve as commentary on the original text”

²⁰ “The paratext - more flexible, more versatile, always transitory because transitive - is, as it were, an instrument of adaptation.”

²¹ “allows for and even encourages a view of translation as an ‘instrument of adaptation’, flexible (transitory) and inevitably molded to a particular target audience (transitive).”

como textos originais, considerando seus paratextos tal qual faríamos com um paratexto de uma nova edição de um trabalho original.

Como apontado por Kathryn Batchelor (2018), com respaldo de Tahir-Gürçağlar (2013), o tipo de paratexto mais estudado é o prefácio do tradutor(a). Genette faz um comentário interessante quando se trata desse tipo de paratexto, apontando em uma nota de rodapé que “no caso de uma tradução, o prefácio pode ser assinado pelo tradutor, como já vimos. O tradutor-escritor-do-prefácio pode possivelmente comentar, entre outras coisas, a sua própria tradução; nesse ponto e dessa forma, o seu prefácio, então, para de ser alógrafo”²² (GENETTE, 1997, p. 264). Ao fazer essa afirmação, o autor parece indicar que o tradutor teria, então, algum tipo de autoria sobre a obra, mesmo que apenas no âmbito do seu trabalho tradutório.

Pensando no uso de paratextos que farei neste trabalho, destaco o seguinte excerto do livro de Batchelor, que parece ilustrar o que desenvolvo nesta pesquisa, enquadrada no campo mais amplo da história da tradução: “paratextos também se mostraram pistas muito úteis para historiógrafos literários, permitindo que eles reconstruam as histórias editoriais de autores específicos ou formulem uma imagem mais clara do fluxo de obras literárias através de fronteiras”²³ (BATCHELOR, 2018, p. 32). Dessa forma, esta dissertação se propõe a levantar a presença histórica da obra de Ben Jonson no Brasil, em meio a todas as dificuldades de fazer uma pesquisa desse tipo em território nacional, que envolve a análise de suas adaptações.

2.4.

Adaptações e apropriações literárias

De início, portanto, é importante definir o que entendo como adaptação. A adaptação enquanto conceito ainda tem uma definição muito heterogênea, embora o seu estudo já seja considerado um campo independente, com os Estudos da Adaptação, que vêm ganhando mais espaço recentemente. Nesta dissertação, adoto as concepções

²² “In the case of a translation, the preface may be signed by the translator, as we have just seen. The translator-preface-writer may possibly comment on, among other things, his own translation; on this point and in this sense, his preface then ceases to be allographic.”

²³ “Paratexts have also been shown to offer extremely useful clues for literary historiographers, allowing them to reconstruct the publishing histories of particular authors or formulate clearer pictures of the flow of literary works across borders.”

teóricas de Linda Hutcheon (2013) e Julie Sanders (2006) acerca das adaptações. De acordo com Hutcheon, as adaptações estabelecem relação clara com o texto fonte que reescrevem, sendo, portanto, “revisitações deliberadas, anunciadas e extensivas de obras passadas” (2013, p. 15). Esse aspecto da definição de uma obra como adaptação também é mencionado por Sanders, quando a autora afirma que “uma adaptação sinaliza o relacionamento com um texto fonte ou original que a informa”²⁴ (2006, p. 26).

Para Hutcheon (2013), adaptações têm que ser consideradas tanto como um produto como um processo. Dessa forma, elas foram produzidas num dado contexto sociocultural, o qual refletem em alguma medida. Isso faz com que a estudiosa afirme que as adaptações não “existem num vácuo: el[a]s pertencem a um contexto — um tempo e um lugar, uma sociedade e uma cultura” (HUTCHEON, 2013, p. 17). Além disso, Hutcheon ressalta a posição das adaptações como “uma forma de repetição sem replicação” (2013, p. 17).

Sendo assim, considero a primeira posição de adaptadores como aquela de um interpretador e, apenas depois, como adaptador de obras, pois, como ressaltado por Hutcheon (2013): “[...] o que está envolvido na adaptação pode ser um processo de apropriação, de tomada de posse da história de outra pessoa, que é filtrada, de certo modo, por sua própria sensibilidade, interesse e talento. Portanto, os adaptadores são primeiramente intérpretes, depois criadores” (p. 43).

Já Sanders destaca a adaptação como “prática transposicional, transformando um gênero específico em outro modo genérico, um ato de revisão em si mesmo. [...] Ela [a adaptação] também pode ser um procedimento amplificatório atuando na adição, expansão, acréscimo e interpolação”²⁵ (2006, p. 18). Além disso, a estudiosa ressalta o potencial de adaptações ao “consistir também em uma tentativa mais simples de tornar textos relevantes ou facilmente compreensíveis para novos públicos e leitores por meio de processos de aproximação e atualização”²⁶ (SANDERS, 2006, p. 19), como

²⁴ “an adaptation signals the relationship with an informing sourcetext or original.”

²⁵ “adaptation can be a transpositional practice, casting a specific genre into another generic mode, an active re-vision in itself. [...] It can also be an amplificatory procedure engaged in addition, expansion, accretion, and interpolation”

²⁶ “can also constitute a simpler attempt to make texts ‘relevant’ or easily comprehensible to new audiences and readerships via the processes of approximation and updating.”

demonstrarei com mais detalhes na análise da adaptação que integra o corpus desta pesquisa.

Outra noção importante a ser considerada quando se discute adaptação, e que é utilizada nesta dissertação, é o conceito de apropriação. Para isso, me alinho com as concepções teóricas de Julie Sanders em *Adaptation and Appropriation* (2006). De maneira geral, a estudiosa afirma que “adaptações e apropriações podem variar no grau de explicitude com que elas afirmam seus propósitos intertextuais”²⁷ (SANDERS, 2006, p. 2), destacando o caráter político ou ético patente nas apropriações, algo que a autora chega a caracterizar como inescapável em reescritas desse tipo. Dessa forma, a “apropriação frequentemente indica um maior distanciamento da fonte informativa em um produto e área cultural totalmente novos”²⁸ (SANDERS, 2006, p. 26). Além disso, a estudiosa chama atenção para o fato de que as apropriações não necessariamente estabelecem uma relação clara com o texto fonte que as informa, ao contrário das adaptações, como previamente posto.

2.5.

Domesticação, estrangeirização e a posição do tradutor

Outros conceitos presentes tanto na análise da adaptação quanto da tradução de *Volpone, or The Fox* são os de domesticação e estrangeirização, estabelecidos como estratégias de tradução por Lawrence Venuti (2008). A primeira estratégia consistiria numa adequação da tradução à cultura de chegada, o que resulta, segundo Venuti, em “uma redução etnocêntrica de um texto estrangeiro para valores culturais dominantes”²⁹ (2008, p. 68). Já a segunda busca manter o texto mais perto da cultura de partida, mesmo que isso possa causar estranhamento para o leitor, fazendo “uma pressão etnodesviante sobre aqueles valores para registrar as diferenças linguísticas e culturais do texto estrangeiro”³⁰ (VENUTI, 2008, p. 68). Esses conceitos vão ser importantes na análise de reescritas, pois vou procurar identificar a predominância de

²⁷ “adaptations and appropriations can vary in how specifically they state their intertextual purpose.”

²⁸ “appropriation frequently effects a more decisive journey away from the informing source into a wholly new cultural product and domain.”

²⁹ “an ethnocentric reduction of the foreign text to dominant cultural values”

³⁰ “an ethnodeviant pressure on those values to register the linguistic and cultural difference of the foreign text”

uma ou de outra estratégia nos dois projetos tradutórios que integram o corpus deste trabalho.

Ao longo da dissertação, busco ressaltar a posição dos indivíduos que encabeçam os projetos aqui discutidos. Dessa forma, este trabalho se insere em uma perspectiva dentro dos Estudos da Tradução muito ligada a Lawrence Venuti (2008), mas também a Anthony Pym (2014). Venuti concebe a tradução como “uma produção ativa de um texto que se assemelha ao original, mas mesmo assim o transforma”³¹ (1986, p. 181). O autor nos alerta, no entanto, que “quanto mais fluente a tradução, mais invisível fica o tradutor”³² (VENUTI, 2008, p. 1), que parece ser o cerne de seu livro. A presente dissertação busca, então, ressaltar a figura do tradutor, destacando as suas intervenções, seja por meio de sua escrita em paratextos, seja por meio da análise da adaptação de uma obra de forma geral, como é o caso de Ganymédes José, por exemplo. Pym (2014) também discute a importância de se ressaltar a figura do tradutor, buscando destacá-lo enquanto indivíduo, que pode ou não exercer outros ofícios além da tradução. Dessa forma, tanto Venuti como Pym exaltam a posição dos tradutores enquanto pessoas, tratamento que também estenderei para os adaptadores.

³¹ “translation is an active production of a text which resembles, but nonetheless transforms, the original”

³² “the more fluent the translation, the more invisible the translator”

A vida e a obra de Ben Jonson

Neque, me ut miretur turba, laboro: / Contentus
paucis lectoribus³³

Lema do Fólio de 1616

Benjamin Jonson é um dos dramaturgos da modernidade nascente inglesa sobre quem se sabe mais enquanto indivíduo, seja por seus paratextos em publicações, seja por meio do registro das conversas do escritor com o poeta escocês William Drummond em *Informations to William Drummond of Hawthornden*, ou ainda pelo seu *commonplace book*, intitulado *Timber: or, Discoveries*. Ian Donaldson (2012), biógrafo de Ben Jonson e um dos organizadores da edição crítica *The Cambridge Edition of the Works of Ben Jonson*³⁴ (doravante, CWBJ), destaca algumas das dificuldades específicas encontradas na discussão da vida do dramaturgo inglês: (i) diferenciar entre as declarações estratégicas e para fins retóricos do dramaturgo sobre si mesmo e as reais transformações e inconsistências de sua carreira profissional; (ii) separar as suas obras de sua personalidade e não tentar depreender a segunda a partir das primeiras; (iii) distinguir entre a voz de Jonson e a dos autores clássicos que influenciaram a sua obra, que se fazem ouvir pelo uso da *imitatio*³⁵, tão comum entre os autores humanistas do início da Era Moderna inglesa (aspecto de sua obra que aparece de forma mais patente na chamada Guerra dos Teatros, acontecimento que explicarei ao longo deste capítulo); e (iv) considerar a posição de Jonson como comentador de sua própria obra, com a sua presença em prólogos, epílogos e outros paratextos, além da constante reafirmação de sua autoria ao longo de sua carreira.

Como apontado por James Loxley, no entanto, “‘Ben Jonson’ é uma das melhores criações de Ben Jonson, e esse personagem aparece ao longo de sua obra em todos os registros de sua arte dramática — da sátira, comédia festiva e romance, à

³³ “Não trabalho buscando a admiração da multidão / Fico contente com apenas alguns leitores”

³⁴ Edição crítica das obras de Ben Jonson de maior autoridade atualmente. Os volumes, publicados em julho de 2012 em formato eletrônico e em livro físico, foram editados por Ian Donaldson, Martin Butler e David Bevington.

³⁵ A imitação, ou *imitatio*, consiste no estudo e subsequente uso do estilo e conteúdo de autores canônicos da cultura clássica greco-romana na construção de sua própria obra.

grande seriedade de suas tragédias romanas”³⁶ (2013, p. 5). Segundo Donaldson (2012), ao contrário do que vinha sendo afirmado pela geração de estudiosos jonsonianos anterior à dele, as preocupações de um biógrafo de Jonson não são muito diferentes das enfrentadas por aqueles que trabalham com a vida de Shakespeare ou de outros dramaturgos contemporâneos aos dois previamente citados. A vida de Jonson, no entanto, foi muito menos analisada nos últimos tempos que a de Shakespeare, portanto, há uma lacuna ainda a ser preenchida, sobretudo quando se trata da projeção de sua obra no Brasil.

3.1.

Família, Westminster School e Humanismo: o início da vida de Ben Jonson

Acredita-se que Jonson tenha nascido em 11 de junho de 1572 em Londres, embora o lugar e data de seu nascimento não sejam certezas. Alguns estudiosos supõem que o dramaturgo menciona o dia e mês do seu aniversário em um poema de *The Underwood*, quando ele homenageia o seu amigo, Sir Kenelm Digby, ao dizer: “Witness his action done at Scanderoon / Upon my birthday, the eleventh of June”³⁷ (78.13-16). Conforme relatou para William Drummond, o dramaturgo nasceu “um mês depois do falecimento de seu pai”³⁸ (*Informations*³⁹, linha 180-1). O seu pai era um ministro protestante, portanto, não deve ter deixado muito em termos de herança, dado que teve todo seu patrimônio tomado pela coroa durante o reinado de Maria, e também com base no salário auferido à época por pessoas ocupando essa posição. Ben Jonson, então, teve uma infância humilde, “cresceu pobre”⁴⁰ (*Informations*, linha 181).

³⁶ “‘Ben Jonson’ is one of Ben Jonson’s finest creations, and this character appears across his oeuvre in all the registers of his dramatic art— from satire, festive comedy, and romance to the high seriousness of his Roman tragedies.”

³⁷ Ao longo desta dissertação, optei por não traduzir passagens poéticas das obras de Ben Jonson, embora faça tradução livre de alguns trechos curtos de seus paratextos e obras de sua autoria que não têm objetivo literário, como *Timber: or, Discoveries*.

³⁸ “a month after his father’s decease”

³⁹ Todas as citações de *Informations to William Drummond of Hawthornden*, assim como de todas as obras de Ben Jonson, provêm da edição eletrônica de *The Cambridge Edition of the Works of Ben Jonson Online* (CWBJ). Disponível em: <https://universitypublishingonline.org/cambridge/benjonson/>. Último acesso em 13 jan 2022.

⁴⁰ “brought up poorly”

Quando Jonson ainda era pequeno, no entanto, sua mãe se casou novamente com um *bricklayer* (pedreiro) chamado Robert Brett, que de fato criou Jonson. Foi nesse momento que a família se mudou para Hartshorn Lane, perto de Charing Cross. Pouco se sabe sobre a mãe de Jonson, à exceção de uma anedota acerca de sua coragem numa das vezes que o dramaturgo foi preso, curiosidade que mencionarei ainda neste capítulo. O autor começou a sua educação, ainda criança, em uma escola particular perto da igreja de St. Martin, até que aos sete anos ganhou uma bolsa para estudar na prestigiada Westminster School.

Jonson estudou na instituição na posição de *oppidan* ou *townsboy*⁴¹, no horário de 06 às 18h, todos os dias da semana. Dentro da instituição, a hierarquia social da época não se aplicava da mesma forma, com filhos de advogados, artesãos e aristocratas sendo tratados de acordo com seu mérito intelectual, e não por conta de privilégios provindos de sua classe. Dessa forma, Jonson encontrou ali um ótimo lugar para ser valorizado por seu intelecto e um ambiente propício para quebrar barreiras, em termos de classe social e econômica. Foi na Westminster School que o dramaturgo fez diversos amigos que vieram a ser poetas famosos, políticos, advogados e outros. Apesar de o autor não ter estudado por muito tempo e não ter ido para a universidade, a sua educação foi decisiva para a sua carreira.

Foi durante os seus anos na Westminster School que Jonson estudou sob a tutela do grande humanista e historiador William Camden, autor do famoso livro *Britannia*, publicado em 1586. Camden foi uma pessoa muito importante na vida de Jonson, sendo homenageado nos *Epigrams* como responsável por apresentar os clássicos para o dramaturgo, além de ter se tornado seu grande amigo de vida inteira, como demonstrado na seguinte citação: “most reverend head, to whom I owe / All that I am in arts, all that I know / (How nothing’s that?)” (*Epigrams*, 14-1-3).

Interessantemente, o currículo estudado por Jonson na Westminster School incluía não só os clássicos da antiguidade greco-latina, mas também poetas ingleses. Apesar de sua alta estima pelos clássicos, e ao contrário do que se pode imaginar,

⁴¹ Meninos nessa posição frequentavam a escola durante o dia, mas moravam em casa ou perto da Westminster School, ao contrário de alunos que tinham outro tipo de bolsa de estudos (*Queen’s Scholarships*), que residiam em dormitórios e tinham todas as refeições na instituição (DONALDSON, 2012, p. 70).

Jonson escrevia a primeira versão de todos os seus versos em sua língua vernácula, e não em grego ou latim, pelo menos em parte devido à influência de Camden, que assim o estimulava. Além disso, como o próprio Jonson relata para William Drummond, “ele escrevia todos os seus [versos] primeiro em prosa, porque assim o seu mestre Camden o ensinara”⁴² (*Informations*, linha 293).

De fato, pode-se dizer que o movimento humanista como um todo, no qual o ensino da Westminster School se inseria, é uma das chaves principais para o entendimento das obras de Ben Jonson. O Humanismo, encabeçado por figuras como Erasmo de Roterdã (1466-1536), Thomas More (1478-1535) e Juan Luis Vives (1493-1540), buscava retomar obras greco-latinas, algo que aparecia no próprio currículo das escolas daquele momento. Thomas Kyd (1558-1594), grande dramaturgo contemporâneo de Jonson e autor de *The Spanish Tragedy* (1587), estudou em uma *grammar school*, Merchant Taylors’ School, cujo currículo tinha sido, em parte, idealizado por Erasmo de Roterdã com os ideais humanistas como centrais⁴³.

Dessa forma, o Humanismo enquanto movimento intelectual impactou a escrita da maioria, senão de todos, dos dramaturgos atuantes durante a modernidade nascente inglesa, como reafirmado por Constantine J. Gianakaris:

Ben Jonson, como a maioria dos ingleses letrados de seu período, teve necessariamente contato com alguma forma de humanismo. As teorias de educação promulgadas por humanistas mais antigos como Colet, Erasmo, Vives e Ascham (para nomear apenas alguns) tinham sido extensivamente adotadas pelas *grammar schools* no século XVI na Inglaterra.⁴⁴ (1970, p. 117).

Assim como proposto por autores clássicos como Aristóteles e Horácio, Jonson parecia acreditar que a poesia tinha o papel de entreter, mas ao mesmo tempo ensinar, propósito que fica claro nos diversos paratextos do dramaturgo em suas peças. Como afirmado por Gianakaris, “a exigência clássica (derivada de Aristóteles e Horácio) de

⁴² “he wrote all his [verses] first in prose, for so his master Camden had learned him”

⁴³ William Shakespeare também teve modelo de educação influenciado pelo movimento humanista, com o estudo de clássicos greco-latinos que vieram a compor grande parte das influências por trás de suas peças teatrais.

⁴⁴ “Ben Jonson, like the majority of literate Englishmen of his day, could not have avoided contact with some form of humanism. The theories of education promulgated by earlier humanists like Colet, Erasmus, Vives, and Ascham (to name but a few) had been extensively instituted at the grammar schools in the sixteenth-century England”

que a poesia tanto deleite quanto instrua fundia-se em Jonson por meio de suas atitudes humanistas, com o objetivo humanista mais geral de levar os homens a praticar ações virtuosas”⁴⁵ (1970, p. 119). Dessa forma, como apontado por Peter Hollindale, “para ele [Jonson] a comédia é uma forma dramática séria. [...] O objetivo da comédia é didático”⁴⁶ (1985, p. xxiv).

Biógrafos discordam a respeito da data exata em que Jonson teve que sair da escola, fato que o dramaturgo relata a William Drummond (*Informations*, linha 182), mas há um certo consenso de que ele não terminou os seus estudos na idade comum para a época. Há quem acredite que Jonson estudou, sim, na Universidade de Cambridge, mas nenhum registro de sua presença na instituição sobreviveu para corroborar essa informação. Muito provavelmente, portanto, Jonson não seguiu os seus estudos nas prestigiadas universidades de Oxford ou Cambridge, como os chamados *university wits*⁴⁷, embora em 1615 vá receber grau honorífico de ambas as universidades como *Master of Arts*. Jonson saiu da escola e foi ser aprendiz de seu padrasto como *bricklayer*, porém não completou os oito anos usuais para esse tipo de experiência de trabalho.

É interessante notar que Jonson ocupou posição de *bricklayer* por um longo tempo, visto que ele pagou as taxas para a guilda em 1595, mas parou de contribuir depois de 1602, para voltar a pagar tributos de novo em 1611. É possível que essa tenha sido uma opção para o dramaturgo em períodos de dificuldade financeira, embora Donaldson (2012) acredite que tal justificativa seja improvável. Outra possibilidade seria o uso oportuno de Jonson dos benefícios oferecidos pelo sistema de *apprenticeship* (uma espécie de estágio). Ao fazer parte da guilda desse ofício, Jonson poderia ter aprendizes sob a sua tutela, como de fato teve em 1612 com John Catlin. Emprestar aprendizes para companhias de teatro podia, sim, ser uma forma de renda

⁴⁵ “The classical demand (derived from Aristotle and Horace that poetry both delight and instruct was fused in Jonson via his humanist attitudes with the broader humanist aim of leading men to virtuous action”

⁴⁶ “For him, comedy is a serious dramatic form. [...] The purpose of comedy is didactic”

⁴⁷ O termo *University wits* foi cunhado no século XIX pelo autor e jornalista George Saintsbury (1887) para se referir ao grupo de dramaturgos da modernidade nascente inglesa que foi para as universidades de Cambridge ou Oxford, como Christopher Marlowe (1564-1593), Robert Greene (1558-1592), Thomas Nashe (1567-1601), John Lyly (1553-1606), Thomas Lodge (1558-1625) e George Peele (1556-1596).

lucrativa e pode ter sido o motivo de Jonson manter a sua conexão com a *Tylers' and Bricklayers' Company*. Além disso, fazer parte de uma guilda também podia ajudar na ascensão social de Jonson, visto que essa conexão foi o que garantiu, por exemplo, a sua indicação como *Chronologer* da cidade de Londres, em 1628.

Após esse período, Jonson serviu como soldado nos Países Baixos, em algum momento de 1591, e provavelmente voltou para a Inglaterra no outono do ano seguinte, 1592. O dramaturgo casa-se com Anne Lewis em 14 de novembro de 1594, com quem teve quatro filhos de que se sabe: Benjamin e Mary, que são referenciados em seus epigramas — *Epigrams*⁴⁸; Joseph, que é batizado em 1599; e outro menino chamado Benjamin, batizado em 1608. Todos os seus filhos, no entanto, faleceram antes dele, muito provavelmente no começo da infância. Há pelo menos mais duas crianças batizadas por volta de 1610 que podem ter sido filhos do dramaturgo, mas não há evidências concretas além do nome Ben Jonson, que não era em si um nome incomum no período.

3.2.

Colaboração e problemas com as autoridades: Jonson na era elisabetana

Com a expansão dos teatros de Londres na década de 1590, Jonson viu outra forma de renda aparecendo de forma mais tangível, na qual poderia utilizar todo o conhecimento adquirido na Westminster School acerca dos clássicos e escrita. Apesar de lucrar como dramaturgo durante muito tempo, Jonson foi também um grande crítico das práticas do teatro inglês de sua época⁴⁹. Durante as décadas de 1560 e 1570, atores encenavam as peças nos pátios das *Inns of Court*, as escolas de advocacia do período, ou em espaços privados, como o Bel Savage e o Bell Inn, por exemplo. Em 1574, no entanto, toda atividade teatral foi proibida dentro do âmbito da cidade de Londres pelo Common Council e pelo então *Lord Mayor*, o prefeito, Sir John Hawes. Com essa proibição, novos anfiteatros começaram a ser construídos em áreas fora da jurisdição da cidade de Londres, as chamadas *liberties*. Durante cerca de quarenta anos, portanto,

⁴⁸ *Epigrams* 45 e 22, respectivamente.

⁴⁹ Ver, por exemplo, o segundo *Ode to Himself* do autor, comentado ainda neste capítulo.

os teatros prosperaram, muitos deles às margens do rio Tâmisa, como o The Globe e o The Rose. Como afirmado por Marlene Soares dos Santos, portanto:

[...] um dia, alguém percebeu que os londrinos gostavam tanto de teatro que estariam até dispostos a se locomover até ele e pagar para vê-lo. A primeira tentativa se deu em 1567 com o Red Lion e não foi bem-sucedida; quase dez anos mais tarde, em 1576, foi construída a primeira casa de espetáculo inteiramente dedicada à arte de representar e que se chamou - muito apropriadamente - The Theatre. (2003, n.p.)

Um dos primeiros desses teatros foi o The Theatre, construído em 1576 por James Burbage; seguido pelo The Curtain, no ano seguinte. Há relatos de que foi ali em Shoreditch, onde os dois teatros acima mencionados se localizavam, que Jonson iniciou a sua carreira⁵⁰, embora Donaldson (2012) não confie na fonte dessa informação. O biógrafo acredita que a carreira de Jonson no teatro começou em outro lugar da cidade, em Southwark, onde teatros como o The Rose, o Newington Butts e o Paris Garden se localizavam (DONALDSON, 2012). A localização desses teatros e a sua proximidade da igreja em que Jonson se casou pode não ser apenas uma coincidência, sugerindo que o dramaturgo já poderia estar trabalhando em alguma dessas casas de espetáculo nesse momento, como apontado por Mark Eccles (1936). Para corroborar tal teoria, Donaldson (2012) menciona uma fala do personagem Horace (claramente inspirado em Ben Jonson), da peça *Satiromastix* (1601), escrita por Thomas Dekker (1572-1632), em que ele diz ter atuado no Paris Garden (4.1.150-3). O que se sabe com certeza é que ainda na década de 1590, mais precisamente em 1598, Jonson teve a sua peça *Every Man In His Humour* (Cada Homem em seu Humor) encenada no The Curtain⁵¹.

Jonson, assim como Shakespeare, também era ator, embora o primeiro tenha parado de atuar assim que começou a ser bem-sucedido como dramaturgo, enquanto o segundo continuou trabalhando nas duas posições. Por volta de 1597, Jonson estava definitivamente trabalhando para a companhia Pembroke's Men, algo que fica evidente por conta dos problemas com a lei enfrentados pelo dramaturgo e por Thomas Nashe

⁵⁰ De acordo com o testemunho de John Aubrey, que afirmou que Jonson “acted and wrote, but both ill, at the Green Curtain, a kind of nursery or obscure playhouse somewhere in the suburbs (I think towards Shoreditch, or Clerkenwell)” (AUBREY, 1925, p. 179).

⁵¹ Para as datas de composição e encenação de obras jonsonianas, utilizo aquelas propostas por Ian Donaldson (2012).

como consequência da peça da qual são coautores, *The Isle of Dogs* (A Ilha de Cães), encenada no Swan Theatre em julho de 1597. Conforme já apontado, a peça colaborativa é o que Gérard Genette (2009; 2010) chama de uma obra em que só sobreviveu o paratexto, visto que o texto em si se perdeu, como aconteceu com diversas das peças do início da carreira de Jonson. Devido à ausência do texto, fica difícil determinar exatamente o que ofendeu as autoridades do período, mas fato é que Jonson e dois atores da peça, Gabriel Spencer e Robert Shaa, foram presos, enquanto Nashe conseguiu escapar.

A situação com *The Isle of Dogs* causou tanto alvoroço que o Privy Council decretou, em 28 de julho de 1597, que todos os teatros tinham que ser destruídos, algo que Philip Henslowe anota em seus diários, culpando a peça de Jonson e Nashe ao afirmar que a “restrição é por causa da encenação de *The Isle of Dogs*”⁵² (HENSLOWE, 2002, p. 240). Se essa ordem tivesse sido levada adiante, o teatro inglês teria perdido peças como *Hamlet*, *Macbeth*, *Volpone*, e muitas outras. Os donos dos teatros da época, no entanto, parecem ter ignorado o decreto, pois não há nenhum indício de que os teatros foram de alguma forma danificados em 1597.

Todas essas consequências supostamente geradas pela peça fazem com que a determinação do assunto da obra se torne uma questão ainda mais interessante. Donaldson (2012) relembra o sentido da palavra *dog* (cachorro) na Inglaterra elisabetana, estabelecendo conexão entre o vocábulo e as pessoas que faziam parte da corte real. Dessa forma, “pode-se supor que na imaginação de Nashe e Jonson ‘a ilha dos cães’ fosse um espelho irônico do mundo idealizado da corte de Elisabete”⁵³ (DONALDSON, 2012, p. 117).

A questão de *The Isle of Dogs* não ter sobrevivido ao tempo é mais comum do que se imagina quando se trata de obras dramáticas do início da Era Moderna inglesa. Entre 1560 e 1642, mais de 3.000 peças foram escritas e encenadas em Londres, mas apenas cerca de 500 sobreviveram ao tempo. De fato, como nos relembra Donaldson, “o número de peças que sumiram supera em muito o das que conseguiram sobreviver”⁵⁴

⁵² “restraint is by the means of playing *The Isle of Dogs*”

⁵³ “one might guess that in Nashe’s and Jonson’s imagination ‘the Isle of Dogs’ was an ironic mirror of the idealized world of Elizabeth’s court”

⁵⁴ “The number of plays that have perished far exceeds those that have managed to survive”

(2012, p. 123). As razões para o sumiço de peças podiam ser muitas, como questões políticas, como foi o caso de *The Isle of Dogs*, mas também por consequência das próprias condições do teatro da época. No entanto, essa proporção de peças que sobreviveram e que sumiram desse período dificilmente poderá ser replicada quando se trata da obra de Jonson, visto que ele publicou metodicamente as peças que julgava serem as melhores ao longo de sua carreira.

The Isle of Dogs, no entanto, não deve ter sido o primeiro texto de Jonson a ser montado pela Pembroke's Men. É possível que a peça *The Case Is Altered* (O Caso é Alterado) tenha sido encenada nesse mesmo ano, em maio ou junho, no The Swan. *The Case Is Altered* é uma peça que sobreviveu ao tempo, aparentemente, apesar dos desejos de Jonson, visto que o dramaturgo parece não ter feito questão de preservá-la. Algumas evidências que corroboram essa crença são: a edição in-quarto da peça (1609) não ser uma versão autorizada pelo dramaturgo; e ela não fazer parte do Fólio de 1616. Outra possibilidade para explicar a ausência da obra no Fólio é ela talvez ter sido fruto de uma colaboração e, portanto, não ser propriedade de Jonson apenas. A obra dramática tem como inspirações duas peças de Plauto, *Captivi* (Os Prisioneiros) e *Aulularia* (A Comédia da Panela), assim como a peça shakespeariana *A Comédia de Erros* (1594). Tal qual outras peças daquele momento, *The Case Is Altered* faz uso da teoria de humores no seu enredo. Como apontado por Robert Miola,

[a]s referências aos humores espalhadas ao longo da peça (p. ex. 1.1.30, 71; 1.2.9–11; 2.2.4; 2.3.22; 4.8.85; 5.1.59) alinham bastante a obra com a comédia de ‘humores’ que estava na moda em 1598, tanto na forma impressa, em sátiras de John Marston (*Pygmalion's Image*) e Everard Guilpin (*Skialethia*), como nos palcos, com as próprias peças de Jonson *Every Man In His Humour* e *Every Man Out of His Humour*. George Chapman, no entanto, já tinha começado a tendência das comédias de humores com *The Blind Beggar of Alexandria* (1595–6) e *An Humorous Day's Mirth* (May, 1597); Shakespeare já tinha tido experiência bem-sucedida com os humores em *Henrique IV, Parte 1* (1596–7) [...] ⁵⁵ (MIOLA, 2012, n.p.)

⁵⁵ “The references to humours scattered throughout the play (e.g., 1.1.30, 71; 1.2.9–11; 2.2.4; 2.3.22; 4.8.85; 5.1.59) align it well with the ‘humours’ comedy that was all the rage in 1598, both on the page in satires by John Marston (*Pygmalion's Image*) and Everard Guilpin (*Skialethia*), and onstage in Jonson's own *Every Man In His Humour* and *Every Man Out of His Humour*. But George Chapman had already begun the trend of humours comedy with *The Blind Beggar of Alexandria* (1595–6) and *An Humorous Day's Mirth* (May, 1597); Shakespeare had already experimented successfully with humours in *Henry the Fourth, Part One* (1596–7) [...]”

Durante os anos de 1598 e 1599, Jonson trabalhou produzindo peças para o proprietário do The Rose e empresário do teatro da época, Philip Henslowe. A maioria das peças produzidas nesse período inicial devem ter sido escritas em colaboração com outros dramaturgos que produziam obras dramáticas para a companhia de Henslowe. Assim como com *The Isle of Dogs*, há muitas peças jonsonianas, a maioria desse período, das quais sabe-se apenas o título, como *Hot Anger Soon Cold* (Raiva Quente Logo Esfria); *Page of Plymouth* (Pajem de Plymouth); *Robert II, King of Scots* (Roberto II, Rei dos Escoceses); *Richard Crookback* (Ricardo Corcunda); e a peça pastoral, *The May-lord* (O Lorde de Maio).

Apesar do nome do dramaturgo ser mencionado diversas vezes no diário de Henslowe nesse período, acredita-se que Jonson tenha produzido ainda mais peças das quais não se sabe nem o título. Evidência para essa crença é o fato de que em setembro de 1598 Francis Meres, em *Palladis Tamia*, listou Jonson como um dos melhores dramaturgos trágicos⁵⁶, embora nenhuma obra desse gênero escrita na década de 1590 tenha sobrevivido ao tempo. Até mesmo depois da publicação do Fólho de 1616, Jonson ainda assim aponta para William Drummond “que metade de suas comédias não estavam impressas”⁵⁷ (*Informations*, linha 306).

Se tomarmos por base o Fólho de 1616, Jonson marca o início de sua carreira com a peça *Every Man In His Humour*, encenada pela Lord Chamberlain’s Men em setembro de 1598, no The Curtain. *Every Man In His Humour* é uma peça que também faz parte das *humour comedies*, obras que partem da teoria dos humores, tão popular naquele momento, como já mencionado. A palavra *humour* se refere à teoria galênica que determinava o humor de uma pessoa baseada na proporção dos humores — colérico, sanguíneo, fleumático e melancólico. O humor colérico deixava a pessoa com raiva; o sanguíneo fazia a pessoa ficar alegre; o fleumático causava apatia; e o melancólico, como fica evidente pelo seu nome, deixava o indivíduo triste.

John Dryden, em 1668, comenta um pouco sobre esse gênero de comédias, afirmando que “por humor entende-se algum hábito, paixão ou afeição extravagante,

⁵⁶ “so these are our best for Tragedie [...] Beniamin Johnson”. CWBJ, Literary Record 1. Disponível em: https://universitypublishingonline.org/cambridge/benjonson/k/litrecord/litrecord_mer_001/. Último acesso em 17 jan 2022.

⁵⁷ “That the half of his comedies were not in print”

particular (como disse antes) a algum indivíduo, cuja singularidade o torna imediatamente distinto dos demais”⁵⁸ (1918, p. 74). Mais especificamente sobre Jonson, Dryden chega a dizer que “a descrição desses humores, proveniente do conhecimento e observação de pessoas específicas, era a peculiar genialidade e talento de Ben Jonson”⁵⁹ (p. 74).

As *humour comedies* exploram o desequilíbrio dos humores na construção de seus personagens, assim como visto em *Every Man In His Humour* e outras peças de Ben Jonson. Sabe-se que Shakespeare atuou nessa primeira encenação de *Every Man In His Humour*, marcando o encontro desses dois nomes tão importantes para o teatro da modernidade nascente inglesa. Essa peça foi uma das que sofreu bastantes alterações na publicação do Fólho de 1616. Enquanto em sua primeira publicação, no in-quarto de 1601, a peça se passa em Florença, embora claramente fale das questões da Inglaterra elisabetana, no Fólho a obra é transportada para a Inglaterra de seu tempo, com diversas referências locais, e seus personagens são renomeados.

Na sua vida fora dos teatros, Jonson entra numa briga em 22 de setembro de 1598 com Gabriel Spencer, um dos atores com quem foi preso por causa de *The Isle of Dogs* no ano anterior, e acaba saindo o único sobrevivente dos dois, com o falecimento de Spencer no dia seguinte. Jonson foi indiciado pela morte do ator, mas consegue escapar da punição utilizando o *benefit of the clergy*, uma brecha na lei originalmente criada para membros do clero em que a pessoa que soubesse ler um salmo específico da Bíblia, escrito em latim, teria a sua sentença modificada, de enforcamento para uma marcação, por exemplo. No caso de Jonson, ele foi marcado com ferro quente no polegar da mão direita com a letra T, referindo-se a Tyburn, o local onde ele teria sido executado se não houvesse utilizado essa brecha. Apesar de ter escapado de uma punição mais severa, os seus bens foram confiscados, deixando a ele e a sua família sem dinheiro algum. Enquanto esperava julgamento na prisão de Newgate, um padre visitou Jonson, marcando o momento da conversão do dramaturgo para o catolicismo, religião que ele manteve por doze anos.

⁵⁸ “by humour is meant some extravagant habit, passion, or affection, particular (as I said before) to some one person, by the oddness of which, he is immediately distinguished from the rest of men”

⁵⁹ “the description of these humours, drawn from the knowledge and observation of particular persons, was the peculiar genius and talent of Ben Johnson”

Na época em que Jonson começou a trabalhar como dramaturgo, a publicação de peças como forma de impulsionar a venda de ingressos nos teatros estava se tornando frequente. Isso fica evidente pela própria atitude da Lord Chamberlain's Men na década de 1590, quando a companhia publicou a maioria das peças de Shakespeare sistematicamente dois anos depois de sua primeira encenação, aumentando assim a sua receita (ERNE, 2013). Muitas peças, no entanto, não chegavam a ser impressas, seja por negligência ou por conflito com os interesses da companhia que detinha controle sobre elas.

Como afirmado por Donaldson, “em meio à sua determinação de procurar publicar tantas peças de sua autoria e outros escritos, Jonson diferiu da maioria de seus contemporâneos teatrais e literários”⁶⁰ (2012, p. 124). Sendo assim, uma proporção menor de suas obras de forma geral foi perdida, em comparação a outros autores do período. Jonson era também bastante seletivo com a sua escrita e, portanto, não buscou preservar todos os seus textos, principalmente quando se trata das peças que escreveu no início de sua carreira, como já mencionei.

Logo depois de sair da prisão e de se converter ao catolicismo, Jonson começa, então, a escrever os seus primeiros poemas que sobreviveram ao tempo. O primeiro poema de qual se tem registro na carreira de Jonson é endereçado a Thomas Palmer, também católico e um antigo diretor de Gloucester Hall e integrante da St John's College, em Oxford. Esse foi um dos poemas que não entrou nas maiores coletâneas de poesia de Jonson — *Epigrams* e *The Forest* —, e só foi ser publicado depois de sua morte, como parte de *The Underwood*, no Fólio de 1640-1.

A partir do final da década de 1590, Jonson começa a inaugurar um outro tipo de comédia, que ia contra as comédias românticas que circulavam e eram populares na época, como as de John Lyly (1553-1606) e William Shakespeare. As comédias satíricas de Jonson desafiavam os termos do que havia sido entendido como comédia até aquele momento na Inglaterra, discutindo os vícios e fraquezas da sociedade de seu tempo. Os apoiadores de Jonson afirmavam que a comédia autêntica tinha como raiz a sátira antiga, e não o romance. Dessa forma, durante esse período, Jonson busca

⁶⁰ “In his determination to seek publication for so many of his plays and other writings, Jonson differed from most of his theatrical and literary contemporaries.”

estabelecer a sua comédia nesses termos como a normativa — por meio de seus prólogos, epílogos e outros paratextos, que também funcionavam como dispositivos metateatrais. Sendo assim, o dramaturgo posicionava o tipo de comédia produzida por Shakespeare, por exemplo, como a que fugia ao padrão, contrariando as tradições mais antigas do teatro (DONALDSON, 2012).

O uso da sátira era algo transgressor por si só, apresentando-se como um desafio tanto aos dramaturgos contemporâneos a Jonson quanto às autoridades civis e religiosas, tendo em vista que essa forma de escrita tinha sido declarada ilegal em 1599. As sátiras cômicas (“*Comicall Satyres*”), termo cunhado pelo próprio dramaturgo, podem ter sido influenciadas pelas sátiras de John Donne (1572-1631), tanto em tom quanto em temática (DONALDSON, 2012). De fato, como apontado por Alvin B. Kernan, Ben Jonson pode ser visto “talvez como o único autor satírico completamente sério desse período”⁶¹, afirmando que o dramaturgo “estava preocupado com o objetivo moralizante e restaurador da sátira, não só com as emoções do teatro”⁶² (1959, p. 156).

O fato de Jonson preparar uma peça descrita como uma sátira cômica para ser encenada apenas meses depois do decreto mencionado acima, com *Every Man Out Of His Humour* (Cada Homem Fora de seu Humor), é uma afronta enorme, ainda mais se considerarmos que o dramaturgo já havia sido preso anos antes devido ao tom satírico de sua peça colaborativa, *The Isle of Dogs*. Alguns afirmam que a virada de escritores no final da era elisabetana para as sátiras foi uma forma de explorar uma brecha no decreto que as proibia, visto que oficialmente a ordem era apenas para obras publicadas, portanto não se aplicando a encenações. Apesar disso, a peça *Every Man Out of His Humour* foi publicada meses depois de sua primeira performance, pela Lord Chamberlain’s Men no final de 1599, com as palavras *Comicall Satyre* (sátira cômica), mais uma vez desafiando, agora oficialmente, o que havia sido decretado.

Ao longo de sua carreira, Jonson escreveu tanto para os teatros públicos quanto para os privados, que eram bem diferentes em termos de público e estrutura. Portanto, é possível que o tipo de teatro para qual o dramaturgo estivesse escrevendo tenha interferido na própria escrita de peças. Os teatros públicos eram arenas expostas às

⁶¹ “perhaps the only thoroughly serious satiric author in this period”

⁶² “was concerned with the moral and sanative purpose of satire, not just with exciting theater”

intempéries que tinham um palco que se estendia para o meio de seu espaço. Estima-se que o maior deles deva ter acomodado cerca de três mil espectadores em suas apresentações diárias, que costumavam acontecer à tarde para fazer uso da luz do dia. A clientela nos teatros públicos era bastante diversa, incluindo desde pessoas que pagavam um *penny* para ficar em pé na frente do palco, os chamados *groundlings*, até aquelas que ocupavam os melhores assentos da casa, na lateral do próprio palco. Para muitos, naquele período, ir ao teatro era muito mais uma oportunidade de ser visto do que propriamente assistir às peças, como esses próprios assentos no palco denotam.

Após o dono do terreno onde o The Theatre se localizava pedir o espaço de volta e ameaçar se apropriar do próprio edifício, a Lord Chamberlain's Men, aproveitando uma viagem do proprietário, consegue desmontar o teatro, levando todo o seu material para o novo terreno que havia sido alugado. Assim, em dezembro de 1598, nasce o The Globe. Em sua primeira peça nesse teatro, Jonson busca estabelecer um novo estilo de construção dramática, como demonstrarei abaixo.

Every Man Out of His Humour foi umas das primeiras peças de autoria individual de Jonson a gerar controvérsias, e teve recepção mista em suas encenações iniciais na era elisabetana. Jonson havia adquirido boa reputação no The Rose e no Curtain com as peças que havia produzido para esses teatros. O título da peça que discuto — *Every Man Out of His Humour* — certamente traz consigo expectativas de estar de alguma forma relacionada a *Every Man In His Humour*, do ano anterior. Em *Every Man Out of His Humour*, Jonson realiza um experimento desafiador com a forma dramática. A primeira performance da peça, pela Lord Chamberlain's Men no The Globe, não teve boa recepção e pode ter sido censurada por oficiais da corte (MARTIN, 2012).

Frente a essa reação das autoridades, Jonson foi forçado a mudar o desfecho da obra, embora depois publique, em 1600, uma versão expandida dela em in-quarto, defendendo o seu projeto artístico e reproduzindo o final original em um apêndice (MARTIN, 2012). O frontispício dessa versão estendida contém a afirmação de que aquela edição tem “more than hath been publicly spoken or acted” (mais do que foi dito ou encenado diante do público), afastando a obra de seu contexto teatral primário e reafirmando a autoria de Ben Jonson, algo que o dramaturgo repete várias vezes ao

longo de sua carreira. Por meio da publicação, ele é capaz de atingir um novo público e oferecer nova chance para sua peça ser apreciada. Essa obra é também identificada em seu frontispício como uma *Comicall Satyre*.

Para a peça seguinte, *Cynthia's Revels, or The Fountain of Self-Love* (A Festa de Cíntia, ou A Fonte de Amor-Próprio), Jonson fez uso de outro tipo de teatro e trupe. Os teatros privados tinham uma disposição bem diferente dos públicos, sendo lugares cobertos e menores, com capacidade de cerca de quinhentas pessoas, e à luz de velas. Esse tipo de casa de espetáculo era também bem mais exclusivo, com um preço de admissão de, no mínimo, *sixpence*, mais do que um artesão bem-sucedido ganhava por dia de trabalho. Essa característica, como consequência, fazia com que estabelecimentos assim tivessem um público bem mais seletivo, o que explica um pouco o seu nome. Também ao contrário dos anfiteatros públicos, que encenavam as suas peças sem interrupções, as peças encenadas nesse novo tipo de estabelecimento tinham que ter intervalos por uma razão até bem prática: as velas tinham que ser aparadas.

Ao contrário da situação de Shakespeare, que era acionista de uma companhia de teatro e, portanto, produziu grande parte de suas peças, senão todas, para uma mesma trupe, Ben Jonson não tinha relação de exclusividade com companhia alguma. De forma geral, no entanto, percebe-se que o teatro Blackfriars e sua companhia foram muito importantes para a sua carreira. Em 1596, Richard Burbage, um dos acionistas da Lord Chamberlain's Men e também ator, conseguiu comprar um espaço no bairro Blackfriars, um antigo monastério. O plano era abrir um teatro no local, o que aconteceu apenas quatro anos depois (LOXLEY, 2002). A demora se deu por conta de protestos dos moradores da proximidade contra a abertura do estabelecimento. O teatro que foi ali instaurado, chamado de Blackfriars, assim como o bairro onde se localizava, era bem diferente dos teatros públicos que existiam naquele momento.

O Blackfriars era um dos teatros privados que, além das condições atreladas a esse tipo de estabelecimento, como previamente mencionado, também tinha o grande diferencial desse tipo de estabelecimento: todas as companhias que trabalhavam ali eram compostas apenas por meninos, e por isso chamadas de *boys' companies*. Companhias teatrais desse tipo já existiam, pois tem-se registro de apresentações delas na corte e no próprio Blackfriars entre 1576 e 1584 (LOXLEY, 2002), mas é nesse

momento que as *boys' companies* começam a ganhar mais espaço no teatro comercial do período. Essas companhias foram bem-sucedidas por cerca de dez anos, até a King's Men — antiga Lord Chamberlain's Men — tornar o Blackfriars o seu teatro de inverno.

Durante esse período, portanto, com teatros privados e públicos, companhias de adultos e de meninos, é de se esperar que tais circunstâncias possam ter afetado a própria escrita de peças, como já mencionei, e Ben Jonson não está alheio a essa conjuntura. Como sugerido por James Loxley (2002):

O mais óbvio artifício em ter crianças interpretando papéis de adultos é que isso contribuía para uma maior distância do naturalismo ou realismo nas peças escritas para as *boys' companies*, menor zelo pela narrativa ou caracterização (embora o simples uso de categorias tão modernas para a delineação do teatro do início da Era Moderna é em algum nível problemático).⁶³ (p. 14)

Entre setembro de 1600 e maio de 1601, Jonson encenou *Cynthia's Revels* no Blackfriars, com a companhia Children of Queen Elizabeth's Chapel, além de encenar essa obra dramática na corte provavelmente em janeiro de 1601. A peça marca uma abordagem mais ousada para agradar à rainha Elisabete I. Nessa obra, o dramaturgo posiciona a rainha em comparação à figura mitológica da deusa caçadora virgem, Cíntia (ou Diana). Há possibilidade de que o personagem Acteon tenha se referido a Robert Devereux, Conde de Essex, que tinha sido um favorito da rainha, mas havia se envolvido em uma tentativa de golpe contra Elisabete. Em fevereiro de 1601, Devereux foi julgado por traição e executado no pátio da Torre de Londres. A peça de Jonson, então, se apresentada na corte, como é bem provável que tenha sido, pode ter representado um apelo por uma atitude menos punitiva da soberana (DONALDSON, 2012).

Em seguida, Jonson escreveu a peça *Poetaster, or The Arraignment* (Poetastro, ou A Acusação), também encenada no Blackfriars pela Children of Queen Elizabeth's Chapel no inverno de 1601. Como apontado por Donaldson (2012), a peça é uma mescla de grande idealização com tristeza satírica. A obra discute a possibilidade de uma relação simbiótica e mutuamente benéfica para um poeta e seu monarca,

⁶³ “the more obvious artifice evident in having children playing adults' roles contributed to a greater distance from naturalism or realism in the plays written for the boys' companies, a lesser regard for narrative or characterisation (though the simple invocation of such modern categories for the delineation of early modern drama is not necessarily unproblematic).”

denotando as ambições do jovem Jonson, que nesse momento ainda não tinha nem trinta anos. Debate, ainda, a existência do *poetaster*⁶⁴ (poetastro), ou seja, um poeta de má qualidade. Em *Poetaster*, Demetrius e Crispinus — poetastros representando os contemporâneos de Jonson, Thomas Dekker e John Marston — são julgados por Augusto César e Virgílio por caluniar Horácio — um retrato idealizado do próprio Ben Jonson. Ao final, os dois poetastros são punidos, e Horácio é inocentado.

A segunda parte do título da peça, *The Arraignment*, parece ter sido a forma com que a obra mais prudentemente ficou conhecida, provavelmente tendo estabelecido conexão com o que havia acontecido com o Conde de Essex meses antes. Assim como Horácio na peça, Essex também tinha sido caluniado durante a maior parte de sua carreira. Dessa forma, a obra parece indicar que Devereux também era inocente. As implicações da peça fizeram com que todos os envolvidos, inclusive Jonson, tivessem problemas com as autoridades.

Poetaster, assim como *Cynthia's Revels*, fez parte da já mencionada Guerra dos Teatros (*poetomachia*), entre Jonson, Thomas Dekker e John Marston. Jonson certamente colaborou com Dekker na escrita de peças quando produziu textos para Henslowe anos antes, e provavelmente com Marston também, com quem tinha relação bem volátil. Não se sabe o que de fato acarretou a rivalidade dos dramaturgos nesse período. A peça logo recebeu uma resposta de Dekker, com *Satiromastix*, encenada não muito depois da primeira apresentação da peça de Jonson, primeiro num teatro privado pelos meninos da Paul's Company e depois no The Globe pela Lord Chamberlain's Men. Como apontado por Donaldson:

Satiromastix expõe de maneira brincalhona muitas das pretensões autorais mais óbvias de Jonson: o seu comportamento pomposo no teatro — fazendo caras horríveis nas galerias enquanto as suas peças eram encenadas, subindo triunfantemente no palco quando elas terminavam —, os seus desmentidos altivos de animosidade pessoal, sua exibição de intimidade com a monarca.⁶⁵ (2012, p. 171)

⁶⁴ O Oxford Dictionary aponta Jonson como o primeiro a usar essa palavra, na peça *Cynthia's Revels* (2.4.15).

⁶⁵ “*Satiromastix* teasingly exposes many of Jonson's more obvious authorial pretensions: his ostentatious behaviour in the playhouse — making vile faces in the gallery while his plays are acted, venturing triumphantly onto the stage when they are concluded — his lofty denials of personal animosity, his boasted intimacy with the monarch.”

Marston respondeu com a representação de Jonson como Chrisogonus em *Histriomastix* (1599) e Brabant Senior em *Jack Drum's Entertainment* (1600). Jonson satirizou a figura de Marston com os personagens Clove e Orange, em *Every Man Out of His Humour*, e Hedon, em *Cynthia's Revels*. Essa interação por meio de peças parece não ter causado um efeito negativo na relação dos dois, visto que Marston escreveu versos elogiosos para *Sejanus His Fall* (Sejano, A sua Queda), em 1603, além de colaborar de novo com Jonson anos depois, em *Eastward Ho!*.

Nesse momento de rivalidade em sua vida profissional, Jonson também estava passando por questões muito difíceis em sua vida pessoal. A sua filha Mary, batizada em 8 de fevereiro de 1601, havia morrido com seis meses, portanto, em agosto desse mesmo ano e bem no meio de toda a querela da Guerra dos Teatros. Jonson registra a tristeza do acontecimento em “On My First Daughter” (Sobre a Minha Primogênita), parte de *Epigrams* XXII.

Durante o fim de 1602 e o começo de 1603, Jonson ficou hospedado na casa de Sir Robert Townshend, convalescendo de uma doença, que pode ter sido uma primeira onda da peste que iria devastar Londres e ser responsável pela morte de seu próprio filho. Qualquer que tenha sido a doença que o dramaturgo teve nesse momento, é certo que Jonson chegou bem perto da morte. Foi nesse período que o escritor se dedicou à produção de *Sejanus His Fall*, uma de suas únicas tragédias e peça que exigiu muita pesquisa nas várias fontes históricas das quais faz uso. Acredita-se que a versão teatral ficou pronta na primavera de 1603 (DONALDSON, 2012).

Sejanus foi outra obra que causou problemas com as autoridades, e Jonson foi chamado perante o Privy Council para responder sobre seu conteúdo, sendo acusado de traição, por causa da peça, e por sua fé católica. As versões sobreviventes de *Sejanus*, a publicação in-quarto de 1605 e a versão do Fólho de 1616, e a afirmação em seu prólogo de que a obra impressa não é a mesma que foi encenada, pode sugerir que a primeira versão da obra, a que de fato foi encenada, podia ter material ainda mais transgressor. Como apontado por Donaldson (2012), a sociedade retratada nessa peça se assemelha às comunidades católicas nos anos finais do reinado de Elisabete e no começo do de Jaime I, “uma sociedade intimidada pela constante ameaça de vigilância, forçada, frequentemente, assim como os membros da casa de Agripina, a ficar em

silêncio e se comunicar por meio de sussurros, equivocação⁶⁶ ou código⁶⁷ (p. 192). O pessimismo que permeia *Sejanus* pode ter relação com a forma com que Jonson vinha se sentindo no final do reinado da rainha Elisabete, ao se ver perante questões como o seu futuro enquanto escritor.

Na edição in-quarto dessa obra, Jonson adicionou um prefácio destacando suas fontes clássicas, mencionando até mesmo quais edições ele havia utilizado para algumas delas. O texto da peça em si também foi rodeado de notas marginais reconhecendo muitas dessas influências. Dessa forma, Jonson afasta *Sejanus* de seu contexto teatral e enquadra a sua publicação como um feito acadêmico e literário. Todas essas anotações, no entanto, são retiradas na versão de *Sejanus* publicada no Fólho de 1616, como comentarei com mais detalhes ainda neste capítulo.

A figura de Ben Jonson que ficou conhecida na posteridade, com as mascaradas que produziu para a corte e suas peças mais famosas, irá apenas começar a se delinear no reinado do sucessor de Elisabete I. Na era elisabetana em si, como vimos ao longo desta seção, percebe-se que Jonson teve que ser um indivíduo flexível, colaborando com diversos outros dramaturgos, para ir, aos poucos, ganhando espaço na esfera teatral de sua época. Como apontado por Matthew Steggle:

O Jonson elisabetano era tanto um ator quanto um profissional literário flexível e adaptável, ativo em vários gêneros: não só na comédia, mas também na tragédia — foi como um autor trágico que Francis Meres o elogiou em 1598 — e também, aparentemente, dramas históricos, ou pelo menos peças perdidas sobre personagens históricos, incluindo *Robert II King of Scots* e *Richard Crookback*.⁶⁸ (2010, p. 17)

⁶⁶ A equivocação consistia no uso de sentenças deliberadamente ambíguas a fim de esconder a verdade sem, no entanto, cometer o pecado da mentira. Essa prática foi um artifício muito utilizado por católicos em meio à Reforma Protestante. Como apontado por Ricardo Cardoso, “em 1595, o jesuíta Robert Southwell (1561-1595) foi condenado por, dentre outros delitos, ter ensinado a mulher que o escondia a responder às autoridades que o buscavam em sua casa com frases de duplo sentido, assim não estaria cometendo o pecado da mentira” (2021, p. 94). Anos depois, talvez até mesmo em resposta ao julgamento e morte de Southwell, o padre Henry Garnet (1555-1606) escreve e publica o *Tratado da Equivocação* (c. 1595), desenvolvendo ainda mais a prática promulgada por Southwell (CARDOSO, 2021).

⁶⁷ “a society intimidated by the constant threat of surveillance, forced often, like the members of Agrippina’s household, to maintain silence or communicate in whispers, equivocations, or code”

⁶⁸ “The Elizabethan Jonson was both an actor and a flexible and adaptable literary professional, active in a range of genres: not just comedy, but also tragedy — it was as a tragedian that Francis Meres praised him in 1598 — and also, seemingly, history, or at least lost plays on historical subjects including *Robert II King of Scots* and *Richard Crookback*.”

É interessante também considerar a classificação dada por Jonson no Fólio de 1616 às peças que escreveu na era elisabetana. Todas as suas peças desse período, com a exceção de *Every Man In His Humour*, são referidas em seus frontispícios no Fólio como *Comicall Satyres*, em comparação à categorização mais genérica de *comoedie* para as suas três comédias jacobinas mais famosas⁶⁹. Isso levanta diversas questões quanto à progressão da carreira de Jonson como dramaturgo, como me aprofundarei adiante.

3.3.

Mascaradas, poeta laureado e viajante: Jonson na era jacobina

A ascensão de Jaime I (1566-1625) ao trono inglês em 1603 marcou uma nova era na vida de Jonson, tanto profissional quanto pessoal, um período de real ruptura. O dramaturgo viu essa mudança de soberano como uma oportunidade para se apresentar e construir uma relação com um novo monarca de forma mais simbiótica. Jaime já era rei da Escócia — Jaime VI —, tornando-se agora também soberano coroado da Inglaterra, como Jaime I, com a morte de sua prima, Elisabete I, e tinha planos de unificar todo o território em uma única Bretanha. É difícil não associar a imagem formada pela posteridade acerca de Jonson com o período jacobino em si. De fato, como apontado por Andrew McRae, Jonson, “talvez mais do que qualquer um, ajudou a definir o que significava ser ‘jacobino’”⁷⁰ (2010, p. 24). A mudança de monarca, portanto, foi uma oportunidade de ressignificar a sua relação com a corte e o soberano no poder. Como apontado por Matthew R. Martin:

Assim como foi para Shakespeare, para Jonson a ascensão de Jaime VI da Escócia ao trono inglês em 1603 criou oportunidades. Para ambos os dramaturgos, mesmo que de formas diferentes, essas oportunidades envolveram uma reconfiguração de suas relações com o monarca e o poder. Shakespeare se tornou (pelo menos nominalmente) servo da casa de Jaime quando, em 1604, o rei assumiu a patronagem da Lord Chamberlain’s Men. Não sendo um acionista e dramaturgo principal de uma companhia como Shakespeare, Jonson viu na mudança de monarca uma oportunidade

⁶⁹ *Volpone*, *The Alchemist* e *Epicene, or The Silent Woman* — *Bartholomew Fair* não fez parte do Fólio de 1616.

⁷⁰ “perhaps more than anybody else, helped to define what it meant to be ‘Jacobean’”

para posicionar-se de forma diferente em relação ao poder.⁷¹ (2015, p. 2)

Jonson, assim como muitas pessoas da comunidade católica na Inglaterra daquela época, deve ter sentido uma onda de otimismo com o novo monarca, à espera de um regime mais tolerante. Acreditava-se que a rainha Ana da Dinamarca havia se convertido ao catolicismo, e a posição de Jaime era bem ambivalente quanto à questão religiosa. Logo no começo do reinado, o dramaturgo já buscou consolidar a sua relação com Jaime, produzindo obras como *The King's Entertainment*, *A Panegyre* (O Entretenimento do Rei, Um Panegírico) e *The Entertainment at Althorp* (O Entretenimento em Althorp) para celebrar a chegada do novo rei. Em *The King's Entertainment*, Jonson estabelece um paralelo entre Jaime e Augusto César, que comandou Roma com paz e sob cuja tutela poetas prosperaram.

Após produzir um entretenimento para May Day⁷² em Hampton Court, na casa de Sir William Cornwallis, ao qual o rei e a rainha assistiram, Jonson conseguiu a disputada honra de escrever para a temporada de Natal da corte real, em 1604-1605. Em 6 de janeiro de 1605, tem-se, portanto, a primeira mascarada de Jonson, com *The Masque of Blackness* (A Mascarada da Negritude); e as suas peças *Every Man In His Humour* e *Every Man Out of His Humour* também são apresentadas perante a corte, em 2 de fevereiro e 8 de janeiro, respectivamente.

Jonson é frequentemente lembrado como um escritor urbano, que em suas peças discutia a cidade, suas excentricidades e seus vícios. O escritor é, inclusive, creditado como um dos dramaturgos responsáveis por ajudar a criar o gênero das *city comedies*, as comédias urbanas. Como afirmado por Donaldson, Jonson conseguiu retratar “esse momento de excepcional mobilidade social e econômica: o nascimento do capitalismo, e da cidade moderna”⁷³ (2012, p. 24). De fato, todas as comédias jacobinas de Jonson,

⁷¹ “As for Shakespeare, for Jonson the accession of James VI of Scotland to the English throne in 1603 created opportunities. For both playwrights, albeit in different ways, these opportunities involved the reconfiguration of their relationships to the monarch and power. Shakespeare became (at least nominally) James's household servant when in 1603 the king took over the patronage of the Lord Chamberlain's Men. Nor a sharer and lead company playwright like Shakespeare, Jonson took the change in monarchy as the opportunity to craft a different role in relationship to power.

⁷² May Day, ou Dia de Maio, é um antigo festival que marca o primeiro dia do verão no hemisfério norte, sendo celebrado no primeiro dia de maio ou na primeira segunda-feira desse mês.

⁷³ “this moment of exceptional social and economic mobility the birth of capitalism, and of the modern city.”

com a exceção de *Volpone*, se passam em Londres e utilizam muito a topografia da cidade e tipos de personagens reconhecíveis (MARTIN, 2015).

Apesar do otimismo inicial com um novo soberano, no entanto, Jonson ainda encarava a corte com certa desconfiança. Além das críticas costumeiras, a corte naquele momento estava cheia de escoceses, que haviam ganhado mais autoridade com a ascensão de Jaime I, sendo ele também rei da Escócia. Nos primeiros meses do novo reinado, muitos homens, muitos deles escoceses, foram elevados à posição de cavaleiro (*knights*), concessão que era uma boa fonte de renda para a coroa. Essa situação, no entanto, logo se tornou motivo para sátira.

No início de 1605, Jonson escreve uma peça colaborativa com George Chapman (1559-1634) e John Marston que novamente o coloca em conflito com as autoridades, dessa vez por fazer dos escoceses motivo de piada com *Eastward Ho!*. A obra foi encenada no Blackfriars pela Children of the Queen's Revels, companhia conhecida por suas encenações satíricas. Na época em que a peça foi primeiramente encenada, o rei Jaime I e muitos integrantes de sua corte, como o Conde de Essex e o Lord Chamberlain, estavam passando o verão em Oxford. Encenar peças mais ousadas e sem licença nessa época do ano, portanto, se tornou um esquema comum das companhias de teatro do período. Nada no texto de *Eastward Ho!* que sobreviveu parece ser o suficiente para o tipo de punição dada a seus autores, mas, como lembrado por Donaldson,

assim como no caso de *Sejanus*, o texto impresso não revela totalmente a natureza da peça que foi originalmente encenada. Como revelado por meio de análise textual detalhada, vários apagamentos foram feitos no texto de *Eastward Ho!* durante o processo de impressão. Alguns desses apagamentos ficam evidentes meramente pelos espaços generosos deixados em uma página que, de resto, é cheia; a natureza deles pode ser apenas inferida.⁷⁴ (2012, p. 208-209).

Jonson, assim como Chapman, foi preso pelo conteúdo de sua peça. A situação ficou realmente séria para Jonson nesse momento, como fica evidente pelo relato do

⁷⁴ as in the case of *Sejanus*, the printed text does not fully reveal the nature of the play as originally presented. As close textual analysis reveals, a number of deletions were made from the text of *Eastward Ho!* during the process of printing. Some of these deletions are indicated merely by generous spaces left in an otherwise crowded page; their nature can only be guessed at."

dramaturgo a Drummond acerca do que sua mãe estava preparada para fazer, como ilustrado no seguinte trecho:

no meio do banquete, a sua velha mãe bebeu em homenagem a ele, e mostrou um papel que ela disse que, se a sentença tivesse sido execução, teria misturado na bebida dele na prisão, porque estava cheio de veneno forte. E já que não era vilã, disse ela própria teria bebido primeiro.⁷⁵ (*Informations*, linhas 211–15)

A pergunta que fica é porque Jonson arriscaria a relação que buscava estabelecer com o novo monarca ao criticar os conterrâneos de Jaime nessa peça. Naquele momento, o antagonismo com os escoceses estava patente, visto que eles estavam em todo lugar e os ingleses não conseguiam entendê-los. Além disso, muitas das posições de poder da corte estavam sendo ocupadas por escoceses, fazendo com que houvesse um crescente ressentimento entre os povos.

Apesar do aparente otimismo inicial da comunidade católica com a maneira com que Jaime I lidava com questões religiosas, planos contra o rei, a rainha e o príncipe herdeiro já estavam sendo arquitetados desde o dia em que a rainha Ana da Dinamarca e o príncipe Henrique chegaram à Inglaterra. No que ficou conhecido como o *Bye Plot*, um grupo de católicos tinha planos de sequestrar o rei Jaime I do Castelo de Windsor, enquanto o resto da família real assistia ao espetáculo de Jonson *Entertainment at Althorp*, em 25 de junho de 1603. O mais conhecido desses planos contra o soberano foi o *Gunpowder Plot*, ou Conspiração da Pólvora⁷⁶. Tendo em vista esse contexto político, as implicações de *Eastward Ho!* para com as autoridades fazem mais sentido.

Em 1606, Jonson produziu e encenou uma de suas peças mais famosas, *Volpone, or The Fox*, montada pela King's Men no The Globe. O prólogo da peça menciona a rapidez com que Jonson escreveu-a, “five weeks fully penned it” (em cinco semanas escrevi-a toda) (*Prologue*, linha 16). Enquanto comédias naquele período eram conhecidas por terem finais felizes, Jonson vai contra o *status quo* e ironiza os

⁷⁵ “At the midst of the feast his old mother drank to him, and show him a paper which she had, if the sentence had taken execution, to have mixed in the prison among his drink, which was full of lusty strong poison. And that she was no churl, she told she minded first to have drunk of it herself.”

⁷⁶ O *Gunpowder Plot*, ou Conspiração da Pólvora, foi a conspiração de um grupo de católicos para explodir o Parlamento, onde estava o rei Jaime I, a rainha e o príncipe, além de outros indivíduos, em 5 de novembro de 1605. Com os seus contatos na comunidade católica do período, é possível que Jonson tenha pelo menos conhecido algumas das pessoas envolvidas na conspiração.

finais felizes em *Volpone* com a punição de seus dois personagens principais. A dedicatória da peça às universidades de Oxford e Cambridge denotam o classicismo de Jonson.

O termo classicismo pode ser pensado de duas formas: (i) “como um sistema literário e filosófico que afirma e celebra a existência de uma série de princípios atemporais e invariáveis de conduta e pensamento: atenção à forma, decoro, conhecimento, passado, imitação, consistência, fidelidade, valor pessoal”⁷⁷ (MULRYAN, 2000, p. 163); e (ii) “um reconhecimento de que esses princípios estão incorporados nos escritos da antiga Grécia e Roma, que devem ser tomados como modelos por todos os escritores posteriores que desejam repetir o processo”⁷⁸ (MULRYAN, 2000, p. 20). Jonson se encaixaria nas duas acepções do termo, de certa maneira.

Assim como muitos outros escritores dos séculos XVI e XVII, o dramaturgo buscava seguir modelos clássicos, inserindo-se em uma voga típica de um renascimento tardio nas artes e na literatura de matriz greco-latina. Somado a isso, Jonson era grande conhecedor de línguas clássicas e um autor que tentava aderir às unidades clássicas de lugar, tempo e ação propostas em *Poética*, de Aristóteles⁷⁹, como vim demonstrando neste capítulo. Esse aspecto de seu trabalho está relacionado com a própria biografia do dramaturgo, dado que ele estudou na Westminster School com William Camden, humanista e historiador importante à sua época, conforme já aponte.

Assim como defendido por John Mulryan, “Jonson obviamente queria que seu trabalho fosse considerado ‘clássico’ no sentido de uma obra que resistisse à passagem do tempo”⁸⁰ (2000, p. 164). Percebe-se muitas vezes na obra do dramaturgo, por meio de seus próprios paratextos, o quanto ele estimava esses ideais classicistas e criticava

⁷⁷ “a literary and philosophical system that asserts and celebrates the existence of a series of timeless, unvarying principles of conduct and thought: attention to form, decorum, knowledge, the past, imitation, consistency, fidelity, personal worth”

⁷⁸ “an acknowledgment that those principles are embodied in the writings of ancient Greece and Rome, which should be taken as models by all later writers aspiring to repeat the process.”

⁷⁹ De forma bem simplificada, as unidades aristotélicas afirmam que uma tragédia (ou peça de forma geral) teria que ocorrer em um único espaço físico (lugar), em um período de menos de 24 horas; e também ter uma única ação principal (ação).

⁸⁰ “Jonson obviously wanted his own work to be regarded as ‘classical’ in the sense of an oeuvre that can stand the test of time.”

o teatro de sua época que, de maneira geral, não seguia essas convenções. Como afirmado por Mulryan, no entanto, “Jonson, ainda assim, usa os clássicos em vez de ser usado por eles”⁸¹ (2000, p. 164).

O classicismo de Jonson — que fez com que algumas de suas peças não fossem especialmente populares nos teatros — ia, de certa forma, contra o que outros dramaturgos contemporâneos estavam fazendo naquela mesma época, como Shakespeare, por exemplo. Como a crítica de Sir Philip Sidney (1554-1586) em *A Defense of Poesy* ou *Apologie for Poesie* (1595) já aponta, “nossas tragédias e comédias, contra as quais se protesta, justificadamente, não observam nem as regras, nem a propriedade, nem a arte poética”⁸² (SIDNEY, 2002, p. 131-132).

Mais para o fim de 1609 ou começo de 1610, Jonson encenou *Epicene, or The Silent Woman* (Epicene, ou A Mulher Silenciosa) pela primeira vez no Whitefriars, com a companhia Children of Her Majesty’s Revels. A comédia é sobre um homem, Morose, que odeia barulho e pessoas em geral, mas vive no centro de Londres. O seu sobrinho, Dauphine, arma um plano para garantir que a herança do tio vá para ele, que envolve o casamento de Morose como uma mulher dita silenciosa, Epicene. A peça é bem tópica, discutindo acontecimentos, mencionando lugares e eventos do momento em que foi primeiramente encenada, mas também debate questões de gênero e sexualidade.

De *Epicene* em diante, com a exceção de *Catiline*, Jonson ambientou todas as suas peças no centro de Londres. Com as chamadas *city comedies*, Jonson explora os vícios e problemas de seu tempo. Jean E. Howard (2020) utiliza o termo metafórico *urban sensorium* para descrever essa habilidade do dramaturgo de:

imagin[ar] a cidade criando e sendo saturada por um ambiente sensorial particular, diretamente conectado com as mudanças sociais e materiais que estavam rapidamente transformando Londres em uma grande metrópole europeia. Ao explorar repetidamente o impacto do *sensorium* de Londres em moradores urbanos, Jonson destacou-o como um dos aspectos característicos da modernidade

⁸¹ “Jonson still uses the classics rather than being used by them.”

⁸² Embora Sidney tenha falecido antes de ver o verdadeiro apogeu do teatro inglês nas eras elisabetana e jacobina.

nascente, e que impactou o próprio poeta, assim como os personagens urbanos de suas peças.⁸³ (p. 65-66)

A sua obra seguinte, *The Alchemist* (O Alquimista), também discute o momento em que foi produzida e, coincidentemente, os tempos atuais: a pandemia. Em 1610, a peste tinha afligido Londres de forma pesada, forçando o fechamento dos teatros de meados de julho a novembro⁸⁴. É provável, no entanto, que a peça tenha sido encenada em julho em Londres, logo antes do fechamento dos teatros (DONALDSON, 2012). Não se sabe se a obra foi apresentada no Blackfriars ou no The Globe, mas é bem provável que tenha sido no primeiro, que se localizava no bairro de mesmo nome, onde a ação da obra também se passa (DONALDSON, 2012). Em surtos de peste, muitas pessoas saíam da cidade, indo passar temporadas em suas casas de campo. Nesse momento específico, a King's Men também deixou a cidade, encenando *The Alchemist* em Oxford, em setembro de 1610. O seguinte trecho da peça menciona, portanto, a questão da peste: "Oh, fear not him. While there dies one, a week, / O' the plague, he's safe, from thinking toward London" (1.1.182-3).

Jonson se voltou para os teatros públicos novamente com a peça *Catiline His Conspiracy* (Catilina, A Sua Conspiração), encenada pela King's Men no Blackfriars ou no The Globe, não se sabe ao certo qual, em 1611. A peça é uma das únicas tragédias de Jonson a sobreviver ao tempo, mas, assim como *Sejanus*, não foi bem-sucedida nos palcos da era jacobina. A solução de Jonson foi publicar a peça em uma edição in-quarto e, em sua dedicatória a William Herbert, Conde de Pembroke, o dramaturgo comenta o objetivo de que a obra seja lida e, então, devidamente legitimada, como fica evidente no seguinte trecho:

In so thick and dark an ignorance as now almost covers the age, I
crave leave to / stand near your light, and by that to be read. Posterity
may pay your benefit the / honour and thanks when it shall know that

⁸³ "imagines the city as creating and being saturated by a particular sensory environment, one directly connected to the social and material changes that were rapidly turning London into a major European metropolis. By repeatedly exploring the impact of the London sensorium on urban dwellers, Jonson called it out as one of the distinctive aspects of early modernity, and one impacting the poet himself as well as the urban characters of his plays."

⁸⁴ De acordo com um decreto de 1608, os teatros eram obrigados a fechar quando o número de mortes semanais em Londres passava de quarenta pessoas (DONALDSON, 2012)

you dare, in these jig-given times, / to countenance a legitimate poem⁸⁵ (*Dedication*, linhas 2-5)

A projeção de sucesso para a peça se mostrou parcialmente verdadeira, com encenações da obra ainda no século XVII, mas quase nenhuma nos séculos seguintes. No entanto, de acordo com estudos de G.E. Bentley acerca da recepção de Shakespeare e Jonson no século XVII, *Catiline* foi a peça “mais conhecida de todas as peças dos dois dramaturgos no século XVII [...] Há alusões a ela em todas as décadas do século depois de sua composição em 1611”⁸⁶ (1965, Vol. 1, p. 111). Jonson parece estar trazendo o tema da guerra civil em *Catiline*, assim como seus contemporâneos também fizeram em peças como as três partes de *Henrique VI* (1590), de Shakespeare, *Caesar and Pompey* (c. 1612-13), de George Chapman (1559-1634), por exemplo (DONALDSON, 2012).

Foi provavelmente durante o verão de 1611 que Jonson compôs seu poema *To Penshurst* (Para Penshurst), que é considerado por muitos estudiosos como o um dos *country house poems* mais importantes da literatura inglesa e definitivamente um dos mais famosos desse gênero, sendo ensinado até hoje nas universidades inglesas. Jonson mantinha boa relação com a família Sidney, dona da casa à qual o escritor alude em *To Penshurst*. Ao longo do século XVII, surgiu uma tradição de poemas que discutiam as casas de campo inglesas, traçando a relação entre sociedade e poesia. Esses poemas, os *country house poems*, tinham grande influência latina, principalmente das obras de Horácio e Marcial, aspecto evidente na descrição da arquitetura da casa de campo e na reflexão acerca de sua função social na vida da comunidade, além da relação entre o homem e a natureza (HIBBARD, 1956). G.H. Hibbard (1956) acredita que esse gênero de poemas emergiu com *To Penshurst* e *Sir Robert Wroth*, ambas obras poéticas de Ben Jonson.

No início de 1612, Jonson parte numa viagem de mais de um ano com seu pupilo, Wat Raleigh. O jovem de dezenove anos era filho do grande poeta Sir Walter Raleigh. Ao retornar à Inglaterra, o dramaturgo começa a escrever a sua comédia

⁸⁵ “Na ignorância tão carregada e obscura que agora quase que domina a época, peço licença para / pairar perto de sua luz, e com isso ser lido. A posteridade poderá pagar esse favor com / honra e agradecimento quando souber que você, nesse período de *jig*, / olhou para um poema legítimo”

⁸⁶ “was most familiar of all the plays of the two dramatists in the seventeenth century [...] there are allusions to it in every decade of the century after its composition in 1611.”

seguinte. *Bartholomew Fair* (A Feira de Bartolomeu) foi encenada pela primeira vez no Hope Theatre, em 31 de outubro de 1614, e na noite seguinte em Whitehall para a corte, com a presença do rei Jaime I. Tem-se registro de apenas essas duas encenações da peça na era jacobina, mas essas apresentações estão entre aquelas sobre as quais se tem mais informações em todo o período. Peças teatrais na era jacobina tinham que se provar bem-sucedidas diante dos públicos dos teatros antes de serem aprovadas ou não pelo Lord Chamberlain para, então, poderem ser encenadas perante a corte. O fato de *Bartholomew Fair* ser levada a Whitehall sem essa aprovação prévia diz muito sobre o prestígio de Jonson naquele momento (CREASER, 2012). Jean E. Howard (2020) credita a obra como “a peça de Jonson mais bakhtiniana, com sua celebração de excesso corporal e corpos excessivos”⁸⁷ (p. 75). Apesar da peça ter sido encenada dois anos antes da publicação do Fólho de 1616, Jonson não a incluiu no volume, embora *Bartholomew Fair* apareça como a primeira peça no que se acredita que seria o segundo fólho de Jonson, que o dramaturgo acabou não conseguindo publicar em vida.

A *induction*⁸⁸ da peça indica que o público teria que prestar atenção “pelo período de duas horas e meia, e um pouco mais”⁸⁹ (*The induction on the Stage*, linhas 59-60), duração acima da média para as peças do período. Como apontado por Creaser:

[P]eças apresentadas nos teatros públicos tinham em média 2.250 linhas e (com a exceção de interlúdios musicais e o *jig* final) as encenações duravam um pouco mais de duas horas; até mesmo no inverno as performances da tarde terminavam até a hora do crepúsculo. Com quase o dobro dessa extensão, *Bartholomew Fair* é o texto teatral mais longo de seu período, e deve ter sido cortado para a encenação, mas o acréscimo de Jonson de um terço à extensão usual de encenações indica que ele via a sua peça como digna de um tempo estendido.⁹⁰ (2012, n.p.)

A peça jonsoniana tem trinta e seis personagens, necessitando de um grande número de atores para ser encenada. Os diversos papéis adequados para meninos em

⁸⁷ “Jonson's most Bakhtinian play in its celebration of bodily excess and excessive bodies”

⁸⁸ A *induction* é uma cena explicativa, resumo ou introdução que se posiciona fora do texto em si da peça, um elemento paratextual, com o objetivo de comentar ou moralizar a obra.

⁸⁹ “for the space of two hours and an half and somewhat more”

⁹⁰ “Public theatre plays average through 2,250 lines and (apart from musical interludes or a final jig) performances lasted little more than two hours; even in winter the afternoon performances ended by dusk. At almost twice this length, *Bartholomew Fair* is the longest professional play text of its period and will have been cut for performance, but Jonson's addition of a third to the standard length of performance indicates that he sees his play as meriting an extended span of time.”

Bartholomew Fair parecem indicar que o dramaturgo estava respondendo a uma circunstância de sua época, quando a Lady Elizabeth's Company e a Children of the Queen's Revels se fundiram em 1613 (CREASER, 2012). Desde 1603, apenas *Epicene* não havia sido montada pela King's Men; a apresentação de *Bartholomew Fair* no Hope Theatre pode ter ocorrido, então, por causa da amizade de Jonson com o ator principal da companhia desse teatro, Nathan Field.

O teatro mais novo daquele momento, o Hope Theatre foi um dos últimos teatros públicos a serem construídos, em uma época em que os teatros privados estavam muito em voga; o espaço foi construído para encenar peças, mas também era usado para *bear-baitings*⁹¹ (CREASER, 2012). No entanto, esse duplo propósito do estabelecimento acabou causando tensão, como fica evidente até mesmo pelas diversas alusões de Jonson a ursos e ao fedor do lugar na *induction* de *Bartholomew Fair*. Com o tempo, o Hope acabou sendo usado primeiramente para *bear-baitings* e outros eventos, e companhias de teatro por fim não conseguiam utilizar o espaço por muito tempo.

Em fevereiro de 1616, Jonson começa a receber uma pensão da coroa de £100 por ano por seu serviço, o que fez com que começasse a referir-se a si mesmo como poeta do rei (*King's Poet*). Com o falecimento de Shakespeare nesse mesmo ano, Jonson se torna a figura literária viva mais importante da Inglaterra de seu tempo. É também nesse ano que o seu Fólio é publicado, um grande marco na carreira de Jonson e na história da literatura, que comentarei com mais detalhes em uma seção específica deste capítulo.

Também em 1616, a peça *The Devil Is An Ass* (O Diabo é um Burro) é encenada pela primeira vez no Blackfriars pela companhia King's Men, informação que pode ser confirmada por diversas referências internas da peça (p. ex. 1.1.81 e 1.6.31) e pelo frontispício da primeira publicação da obra. Como Jonson relata a William Drummond⁹², a peça pode ter ofendido o rei Jaime I, portanto, é possível que o texto

⁹¹ *Bear-baiting* era um tipo de entretenimento em que ursos eram acorrentados a postes e então atacados por cães. As pessoas iam assistir e apostar no esporte. A prática foi proibida em 1835. Mais informações disponíveis em: <https://www.history.com/news/the-gruesome-blood-sports-of-shakespearean-england>. Último acesso em: 26 MAI 2021.

⁹² “play of his upon which he was accused, *The Devil Is an Ass* [...] [something] is discoursed of the Duke of Drownland. The King desired him to conceal it” (*Informations*, linhas 319–23).

dramático que sobreviveu não seja o mesmo que foi encenado no Blackfriars. Dado que a peça foi apenas publicada em 1631, seis anos depois da morte de Jaime I, Jonson pode ter também restaurado a obra ao que ela era, antes dos cortes pedidos pelo rei (PARR, 2012). Como apontado por Anthony Parr,

The Devil Is An Ass constitui um clímax natural à sequência de comédias jacobinas de Jonson, e a sátira sobre ganância, corrupção e insensatez é tão vivaz e afiada quanto nas peças anteriores; mas ela também representa (para Jonson) aventurar-se em novos rumos, lidando de forma séria com o amor romântico e questões de honra, e antecipando alguns dos métodos de suas peças carolíngias e, para além delas, da comédia da Restauração.⁹³ (2012, n.p.)

As peças que trazem a figura de demônios, Satã e afins foram também um subgênero do início do século XVII, do qual essa obra jonsoniana faz parte, assim como a peça anônima *The Merry Devil of Edmonton*, publicada em 1608 e em 1612, e a de Thomas Dekker *If This Be Not a Good Play, the Devil Is in It*, impressa em 1612, por exemplo. Em *The Devil Is An Ass*, Jonson está escrevendo um novo tipo de comédia, dando maior agência para as suas personagens femininas. Como apontado por Parr (2012), ao contrário do que acontece com *Volpone, or The Fox* (1606), *The Alchemist* (1610) ou *Bartholomew Fair* (1614), por exemplo — peças em que Jonson se concentra no microcosmo da casa de Volpone, ou de Lovewit, ou mesmo a feira de Bartolomeu —, em *The Devil Is An Ass*, o dramaturgo cria um cenário para discutir a corrupção em toda a área metropolitana da cidade e além.

Em sua vida pessoal, Jonson inicia uma grande caminhada de Londres para a Escócia, chegando a Edimburgo, em 1618, aos 46 anos. A esse ponto de sua vida, Jonson estava no auge de sua carreira, tendo publicado o seu Fólio, em 1616, e sendo o escritor vivo mais celebrado da Grã-Bretanha, como já mencionado (DONALDSON, 2012). Naquela época, uma viagem a pé de Londres para Edimburgo demorava cerca de um mês, mas Jonson parou diversas vezes em casas de nobres, demorando dois meses e dez dias para chegar no destino final. Independentemente da rapidez da viagem, a jornada em si era considerada um grande feito na época, algo para ser

⁹³ “*The Devil Is an Ass* forms a natural climax to the sequence of Jonson’s Jacobean comedies, and the satire on greed, corruption, and folly is as lively and sharp as in the earlier plays; but it also ventures in (for Jonson) new directions, dealing seriously with romantic love and questions of honour, and anticipating some of the methods of his Caroline plays and, beyond them, of Restoration comedy.”

celebrado e comemorado. Acredita-se que um grande motivo para a caminhada era revisitar o passado de sua família, visto que o seu avô era de Carlisle, Escócia.

A ida do avô de Jonson para a Inglaterra, provavelmente por volta de 1542, teria significado não só uma mudança de nacionalidade, mas também de religião, visto que a Escócia era católica (até 1560) e a Inglaterra tinha a Igreja Anglicana como religião de Estado, a partir do Ato de Supremacia, assinado por Henrique VIII, em 1534. O avô e o pai de Ben Jonson parecem ter aderido ao protestantismo, enquanto se sabe que o dramaturgo manteve uma relação complicada com a religião ao longo de sua vida.

O plano de Jonson era escrever sobre essa jornada, como ele relata a William Drummond ao dizer que “ele irá escrever sobre a sua peregrinação a pé aqui, e chamá-la de *A Discovery*”⁹⁴ (*Informations*, linha 317). Esse tipo de relato se mostra relevante no período, tendo em vista outros exemplos da época, mas os seus escritos acerca da viagem acabaram sendo perdidos no grande incêndio que afligiu a sua casa e biblioteca pessoal, em 1623. Hoje em dia, sabe-se um pouco mais sobre essa jornada graças a uma descoberta recente, pelo estudioso James Loxley⁹⁵, de um diário de um jovem que possivelmente acompanhou Jonson nessa grande caminhada. Se o propósito de Jonson com essa viagem foi algum tipo de aposta, em que seria necessário comprovar o sucesso da empreitada, a presença de uma pessoa acompanhando-o e assegurando a autenticidade da caminhada faria sentido. Seria, então, o jovem que acompanhou Jonson uma espécie de testemunha desse feito? Esse é um dos questionamentos a serem levantados quando se considera essa descoberta acerca da viagem de Jonson para a Escócia.

Relatos de viagens, como se imagina que seria a obra produzida a partir dessa grande caminhada de Jonson, eram relativamente comuns no início da Era Moderna inglesa. Alguns exemplos notáveis são: a viagem de 1608 de Thomas Coryate of Odcombe (1577-1617) pela Europa, percorrendo mais de duas mil milhas, a maioria a

⁹⁴ Como ressaltado por William Drummond: “He is to write his foot pilgrimage here, and call it *A Discovery*”

⁹⁵ Para ler mais sobre a jornada e o diário, procurar *Ben Jonson's Walk to Scotland: An Annotated Edition of the 'Foot Voyage'* (2014), editado por James Loxley, Anna Groundwater and Julie Sanders.

pé, feito que gerou uma linda edição em Fólio, chamada *Crudities*⁹⁶ e publicada em 1611; além da famosa jornada de Will Kemp (1560-1603), ator que fez parte da King's Men, quando ele dançou por 130 milhas ao longo de nove dias, de Londres para Norwich, em fevereiro de 1600, publicando um relato dessa experiência em *Kemp's Nine Days' Wonder* nesse mesmo ano (DONALDSON, 2012).

É interessante notar a grande atenção que Jonson recebia por onde quer que ele passasse ao longo de sua viagem. Até mesmo nas partes mais remotas da Escócia e por pessoas de origem humilde, a maioria delas analfabeta e que não teriam ouvido muito sobre a corte real e questões culturais de Londres, Jonson era saudado com festas e até mesmo danças ao seu redor. Donaldson faz o seguinte comentário acerca da fama do dramaturgo:

Em 1618, é tentador sugerir, Ben Jonson já tinha surgido como a primeira celebridade literária da Grã-Bretanha; como uma pessoa cujo nome viajava pelo reino, da mesma forma que o nome de Byron ou Dickens, numa era de comunicação mais rápida, iria posteriormente circular pela Europa. Até mesmo o nome de Shakespeare, apenas dois anos depois de sua morte, poderia não ter mobilizado os tosquiadores de North Berwick da mesma forma; pode nem ter mesmo chegado aos seus ouvidos. Como Jonson tinha conseguido nesse período atingir fama tão extraordinária, como ele já tinha se tornado uma lenda viva, é parte de um mistério maior [...] ⁹⁷ (2012, p. 41-42)

Foi durante essa viagem para a Escócia que Jonson se encontrou com William Drummond, um homem muito culto que tinha um grande acervo de livros. São os relatos de Drummond das conversas que ele teve com o dramaturgo inglês que chegaram compiladas em uma edição intitulada *Informations to William Drummond of Hawthornden* (1711) e que informam muito do que se sabe de Jonson enquanto pessoa, fora de seus escritos. Por volta de 1830, o estudioso David Laing encontrou uma versão

⁹⁶ A edição contou com diversos versos comendatórios de autores famosos do período, como o próprio Ben Jonson, que foi creditado por estudiosos ao longo da história como tendo sido até mesmo o organizador do volume, embora já há provas que o afastam dessa posição hoje em dia (DONALDSON, 2012).

⁹⁷ “By 1618, it is tempting to suggest, Ben Jonson had already emerged at Britain's first literary celebrity; and the person whose name carried throughout the kingdom, in much the same way that the name of Byron or Dickens, in an age of speedier communication, with later resonate throughout Europe. Even Shakespeare's name, just two years after his death, might not have stirred the shearers of North Berwick into action; might not indeed ever have reached their ears. How Jonson had managed by this period of time to achieve such extraordinary fame, how he had already become such a living legend, is part of a larger puzzle [...]”

similar à já publicada na Advocates' Library, em Edimburgo, versão que, depois de análise meticulosa, foi dada como autêntica. Essa segunda versão é três vezes mais extensa que a de 1711 e uma fonte excepcional de informação e opinião sobre a modernidade nascente inglesa. No entanto, esse relato de Drummond das conversas que teve com Jonson, que perpassa a subjetividade do escocês e provém de de uma interlocução privada, foi objeto de discussão por muito tempo, impactando muito a reputação e recepção de Jonson ao longo dos séculos.

O aparente desprezo de Jonson por Shakespeare, por exemplo, scandalizou leitores dos séculos XVIII e XIX, formando a base para uma visão fictícia acerca do caráter de Jonson, que supostamente tinha ciúme de seu contemporâneo ilustre. Um aspecto que tem que ser considerado, no entanto, é que esses relatos de Drummond só reportam uma parte da conversa, com apenas as falas de Jonson, mas deixam de fora o contexto da conversa como um todo. Até mesmo se referir a esse compilado como conversas é, de certa forma, errôneo, visto que, em sua maioria, essas anotações relatam apenas as opiniões de Jonson.

Por volta do fim da primavera de 1619, Ben Jonson já estava de volta a Londres, depois de dez meses de viagem para a Escócia e o retorno à Inglaterra. Antes de partir para a sua longa viagem, o dramaturgo estava morando no bairro de Blackfriars, mas em janeiro de 1620 sabe-se que ele se mudou para Cripplegate (DONALDSON, 2012). Mais à frente, Jonson se mudou ainda para Westminster, área onde se acredita que ele nasceu, para passar os últimos anos de sua vida. Ao longo desses anos, nada se sabe sobre a esposa do autor, Anne Jonson, o que leva Donaldson (2012) a especular se eles haviam se separado ou se ela não estava mais viva naquela época.

Foi em 17 de julho de 1619 que Jonson recebe, então, grau honorífico de *Master of Arts* pela Universidade de Oxford, residindo na Corpus Christi College por um tempo. Um pouco antes nesse mesmo ano, Jonson havia contado para William Drummond que havia ganhado o grau das Universidades de Oxford e Cambridge, quando afirma que “ele era um *Master of Arts* em ambas as universidades, por vontade deles, não estudo seu”⁹⁸ (*Informations*, linha 191). Sendo assim, a concessão deve ter sido aprovada antes. Nenhum registro dessa decisão sobreviveu ao tempo, no entanto.

⁹⁸ “He was a Master of Arts in both the universities, by their favour, not his study”

Jonson provavelmente voltou para Londres, saindo de Oxford, em dezembro de 1619, estabelecendo-se nos seus novos aposentos em Cripplegate.

Durantes os anos seguintes, o teatro não foi o interesse no qual ele se focou; o autor deu atenção para seus escritos sobre filologia, história, poética e retórica, além da tradução de textos clássicos e modernos, por exemplo (DONALDSON, 2012). Acredita-se que Jonson tenha mantido alguma relação com a Gresham College⁹⁹ nesse momento, embora não se saiba em que capacidade, apenas que a posição é mencionada para descrever o dramaturgo quando ele atua como testemunha em um processo judicial, em 20 de outubro de 1623¹⁰⁰.

Apesar de não estar tão engajado com o teatro nesse período, Jonson ainda assim mantinha a ambição de ser o principal escritor de mascaradas do rei Jaime I. Desde que o escritor escreveu *The Masque of Blackness*, em 1604-5, Jonson havia produzido pelo menos uma mascarada para a temporada de Natal a cada ano, com apenas três exceções¹⁰¹. Com a morte de Ana da Dinamarca em 1619, no entanto, a sua posição não estava mais tão segura, visto que a rainha tinha sido uma grande apoiadora de seu trabalho na corte. Apesar disso, Jonson foi incumbido de produzir uma mascarada para a temporada de Natal de 1619-20, quando escreveu *News from the New World Discovered in the Moon* (Notícias do Novo Mundo Descobertas na Lua), onde satirizou a emergente indústria das notícias, além de fazer referência à maior descoberta científica de sua época: o telescópio.

3.3.1.

As mascaradas de Jonson: rainha Ana da Dinamarca e a corte jacobina

As chamadas mascaradas eram entretenimentos que envolviam dança, música, encenação quase que teatral e grandiosos cenários. Esse gênero marcou a era jacobina, sendo possível dizer, inclusive, que “a mascarada foi a forma literária mais pura do

⁹⁹ Gresham College tinha sido fundada em 1597 com a fortuna de um rico mercador e financiador, Sir Thomas Gresham (1518-1579), fundador da Royal Exchange. (DONALDSON, 2012).

¹⁰⁰ “Benjamin Johnson of Gresham College in London gent. Aged 50 yeares & vpwards” (CWBJ, Life Records 70, LR70 - National Archives - Town Depositions of the Court of Chancery - C 24/497, 80, fols. 1, 2, and 16, Electronic Edition. Available at: https://universitypublishingonline.org/cambridge/benjonson/k/life/70_L1623_30/. Last Accessed on: 13 JAN 2022)

¹⁰¹ Em 1606-7, 1612-13 e 1618-9.

sistema de patronagem jacobino”¹⁰² (MCRAE, 2010, p. 25), como afirmado por Andrew Mcrae. Os entretenimentos eram uma empreitada altamente colaborativa, contando com a participação de músicos, dançarinos, arquitetos, dramaturgos e muitos outros. Em termos de narrativa, uma mascarada geralmente fazia a transição da desordem para a ordem, embora Jonson tenha subvertido essa forma habitual em algumas de suas criações para esse gênero. Esses espetáculos eram, geralmente, encenados apenas uma vez e custavam uma quantia bem substancial¹⁰³. Dessa forma, o gênero das mascaradas, até mais que os das peças teatrais, era visto como efêmero.

Ben Jonson foi um dos principais escritores desse gênero, produzindo mais de vinte mascaradas ao longo de sua carreira¹⁰⁴. O dramaturgo recebia uma quantia cerca de cinco vezes maior para produzir mascaradas, por volta de £40 por cada uma (DONALDSON, 2012, p. 236), em comparação ao que ele ganhava para escrever peças para os teatros públicos e privados, que “de todas as suas peças ele nunca ganhou duzentas libras”¹⁰⁵ (*Informations*, linha 446). Além disso, a posição ocupada pelo escritor na corte com a escrita das mascaradas o mantinha perto da aristocracia e do monarca. Dessa forma, como apontado por Donaldson, essa posição privilegiada “era também uma ocupação que satisfazia os instintos mais profundos de Jonson quanto ao papel e função adequados de um poeta, como guia e conselheiro do monarca”¹⁰⁶ (2012, p. 236).

¹⁰² “the masque was the quintessential literary form of the Jacobean patronage system”

¹⁰³ Estima-se, por exemplo, que *The Masque of Blackness*, umas das mascaradas de Jonson, tenha custado quase £3000.

¹⁰⁴ *The Masque of Blackness* (1605); *Hymenaei or the Solemnities of Masque and Barriers at a Marriage* (1606); *The Masque of Beauty* (1608); *The Haddington Masque* (1608); *The Masque of Queens* (1609); *The Speeches at Prince Henry's Barriers* (1610); *Oberon The Fairy Prince* (1611); *Love Freed From Ignorance and Folly* (1611); *Love Restored* (1612); *A Challenge at Tilt* (1613-14); *The Irish Masque at Court* (1613); *Mercury Vindicated from the Alchemists at Court* (1615); *The Golden Age Restored* (1616); *Christmas His Masque* (1616-17); *The Vision of Delight* (1617); *Lovers Made Men* (1617); *Pleasure Reconciled to Virtue* (1618); *For the Honour of Wales* (1618); *News from the New World Discovered in the Moon* (1620); *Pan's Anniversary, or the Shepherds' Holiday* (1621); *The Gypsies Metamorphosed* (1621); *The Masque of Augurs* (1621); *Time Vindicated to Himself and to His Honours* (1623); *Neptune's Triumph for the Return of Albion* (1624); *The Masque of Owls* (1624); *The Fortunate Isles, and Their Union* (1625); *Love's Triumph Through Callipolis* (1631); *Chloridia* (1631).

¹⁰⁵ “Of all his plays he never gained two hundred pounds”

¹⁰⁶ “was also an occupation that satisfied Jonson's deepest instincts concerning the proper role and function of the poet, as guide and counsellor to the monarch.”

Uma figura que marcou muito a carreira de Jonson na corte e com quem o dramaturgo colaborou diversas vezes na produção de mascaradas foi Inigo Jones (1573-1652), um grande arquiteto que ficava responsável por toda a parte visual desses espetáculos. Jonson e Jones devem ter se conhecido pouco tempo antes de começarem a trabalhar em *The Masque of Blackness*, em dezembro de 1604, a primeira colaboração dos dois. Jones tinha voltado a Londres há pouco tempo, depois de longo período de viagem pela Europa, quando passou uma longa temporada na corte dos Médici, em Florença, Itália. Jonson e Jones, no entanto, tiveram uma relação bem conturbada ao longo das mais de duas décadas de colaboração na produção de mascaradas, em parte porque os dois tinham percepções muito diferentes do que o gênero desses entretenimentos significava. Para Jonson, as mascaradas eram poesia e, portanto, ele levava a sua escrita e encenação muito a sério. Assim como fez com o resto de sua obra, o autor buscou preservar os textos que escrevia, a parte mais duradoura desse gênero, tendo em vista a efemeridade dos entretenimentos, que na maioria das vezes eram apresentados uma só vez. Jones, no entanto, estava preocupado com aspectos visuais, buscando inspiração na forma com que o teatro italiano era feito naquele período.

Embora os dois tenham se desentendido diversas vezes, no entanto, “as posições artísticas e filosóficas de Jonson e Jones eram, em geral, mais alinhadas e compatíveis do que a visão tradicional da parceria deles pode ter sugerido”¹⁰⁷ (DONALDSON, 2012, p. 203). De fato, “a combinação da genialidade de ambos iria produzir algumas das criações artísticas mais complexas e superlativas da Renascença inglesa”¹⁰⁸ (DONALDSON, 2012, p. 203).

The Masque of Blackness causou um grande rebuliço quando foi apresentada em Whitehall na temporada de Natal, em 1605, a julgar por comentários da época. Algumas mudanças haviam sido feitas no formato tradicional desse tipo de entretenimento, visto que “um único palco foi construído em uma extremidade do corredor, com doze metros quadrados e mais de um metro de altura e sobre rodas: a

¹⁰⁷ “Jonson's and Jones's artistic and philosophical positions were in general more closely aligned and compatible than the traditional view of their partnership once suggested.”

¹⁰⁸ “their combined genius would produce some of the most intricate and superlative artistic creations of the English Renaissance.

ação era para se concentrar neste único local, e não dispersada pelo corredor, como era de costume”¹⁰⁹ (DONALDSON, 2012, p. 204).

O mais chocante, no entanto, foi a entrada da própria rainha Ana da Dinamarca e onze damas de companhia como etíopes, com os rostos pintados de preto, “all painted like blackamoors, face and neck bare” (todas pintadas como mouras negras, rosto e pescoço descobertos) (Letter, Vincent to Benson, 10 jan 1605¹¹⁰). O entretenimento recebeu grande atenção crítica recentemente devido às questões de raça e colonialismo despertadas por ele (SIDDIQI, 1992; HALL, 1995), bem como por causa da apresentação proto-feminista da rainha e suas damas de companhia (ORGEL, 1998). A mascarada seguinte, *The Masque of Beauty* (A Mascarada da Beleza), escrita como uma espécie de sequência¹¹¹ a *The Masque of Blackness*, foi encenada apenas em 10 de janeiro de 1608, sem a participação de Inigo Jones.

Em seguida, Jonson escreveu *Hymenaei*, mascarada produzida em colaboração com Inigo Jones e encenada em 6 de janeiro de 1606 em Whitehall, no casamento de Robert Devereux, o terceiro Conde de Essex, e Francis Howard. Jonson buscou estabelecer conexão da mascarada com a empreitada de Jaime I de propor a associação da Escócia com a Inglaterra, com o nome de Bretanha. Como apontado por Donaldson, “*Hymenaei* foi um exercício elegante e erudito de simbolismo desejoso, mas os vários tipos de *união* que a mascarada tão elaboradamente celebrou provaram ser mais difíceis de se alcançar na realidade”¹¹² (2012, p. 227, grifo do autor).

Em 2 de fevereiro de 1609, Jonson encenou a mascarada *The Masque of Queens* (A Mascarada das Rainhas), em Whitehall. Para esse entretenimento, a pedido da rainha Ana da Dinamarca, Jonson utilizou um novo artifício estrutural na mascarada, ao criar uma *antimasque*, que antecederia o começo propriamente dito do espetáculo.

¹⁰⁹ “A single stage had been constructed at one end of the hall, forty feet square and four feet high and running on wheels: the action was to be concentrated in this one location not dispersed around the hall, as was customary.”

¹¹⁰ Available at CWBJ'S Masque Archive, Masque of Blackness 7: https://universitypublishingonline.org/cambridge/benjonson/k/masque/35Blackness_SP14_12_16/. Last Accessed on: 11 JAN 2022.

¹¹¹ A posição dos dois entretenimentos no Fólio de 1616 parece corroborar tal afirmação, visto que as duas mascaradas aparecem um depois da outra, indo contra a ordem cronológica até ali estabelecida (LINDLEY, 2012).

¹¹² “*Hymenaei* was an elegant and erudite exercise in wishful symbolism, but the various types of union which the masque so elaborately celebrated proved in real life to be altogether harder to achieve.”

A *antimasque* começa com a entrada de doze bruxas, interpretadas por atores homens, que dançam, mas “do all things contrary to the custom of men, dancing back to back and hip to hip, their hands joined, and making their circles backwards to the left hand, with strange fantastic motions of their heads and bodies” (fazem tudo ao contrário dos costumes dos homens, dançando costas com costas e quadril com quadril, as mãos juntas, e fazendo seus círculos ao contrário em direção à mão esquerda, com movimentos estranhos e fantásticos de suas cabeças e corpos) (linhas 315-17). As bruxas logo se transformam em doze damas de companhia, lideradas pela própria rainha.

Jonson continuou escrevendo entretenimentos para a corte e seus integrantes, como *The Entertainment at Britain's Burse* (O Entretenimento em Britain's Burse), escrito para celebrar a abertura da New Exchange¹¹³. O texto discute a cultura de consumismo da Londres de 1609, assunto que Jonson também aborda em *Epicene*. Outra mascarada jonsoniana de destaque foi *Oberon, The Fairy Prince* (Oberon, O Príncipe das Fadas), que foi encenada em 1 de janeiro de 1611 e homenageou o príncipe Henrique, assim como a que o dramaturgo compôs antes dessa, *Prince Henry's Barriers* (As Barreiras do Príncipe Henrique). Em *Oberon*, o príncipe participa da mascarada como o personagem-título. O entretenimento custou mais de £1000 à coroa, mas contou com incríveis efeitos criados por Inigo Jones.

O papel da rainha Ana da Dinamarca na corte jacobina e o seu uso das mascaradas é um aspecto importante a se destacar quando se trata da carreira de Jonson na corte. Com a ascensão de Jaime I ao trono, em 1603, a Inglaterra se viu com três focos de poder a se considerar: o rei, a rainha Ana e, mais tarde, o príncipe Henrique (LEWALSKI, 1993). Pela primeira vez desde o reinado de Henrique VIII, havia naquele momento uma corte exclusiva da rainha. Ana da Dinamarca vinha de uma corte sofisticada, sendo filha do rei Frederico II da Dinamarca. A sua mãe, a rainha Sofia, havia estudado ciências e servira como patrona para diversos estudiosos.

Jaime I, em *Basilikon Doron* (1599), dita o tratamento que ele acreditava ser ideal para com uma esposa, como ilustrado no trecho a seguir:

¹¹³ A New Exchange ou Britain's Burse foi uma galeria de lojas localizada na Strand, em Londres, inaugurada pelo rei Jaime I em 1609 e demolida em 1737.

trate-a como alguém de sua própria carne, mande nela como o seu senhor, estime-a como sua ajudante, governe-a como sua pupila, e agrade-a em todas as coisas razoáveis; mas a ensine a não ser curiosa em coisas que não lhe pertencem: você é a cabeça, ela faz parte de seu corpo; é a sua função comandar, e a dela, obedecer.¹¹⁴ (*Basilikon Doron*, p. 173 apud LEWALSKI, 1993, p. 16).

A disposição patriarcal e homossocial da corte do rei também impedia que a rainha ocupasse qualquer tipo de posição de destaque. A rainha Ana, no entanto, não se enquadrava nessa norma descrita por Jaime I, fazendo uso das mascaradas como forma de afirmação e intervenção subversiva na política da corte (LEWALSKI, 1993). Como apontado por Barbara Lewalski, “as atitudes antagonistas e gestos de resistência da rainha surgiram, principalmente, de seu desejo por afirmar o próprio valor e importância como mais do que a rainha de Jaime”¹¹⁵ (1993, p. 17). De 1605 em diante, já há comentários sobre “a corte da rainha como um separado e competitivo locus de interesse e poder”¹¹⁶ (LEWALSKI, 1993, p. 26). A rainha esteve muito envolvida nas mascaradas produzidas por Jonson e Jones, encomendando muitas delas, além de ajudar a produzir e, por fim, participar dos entretenimentos com suas damas de companhia. As anotações de Jonson, inclusive, parecem indicar que a rainha Ana muitas vezes propôs o conceito por trás de mascaradas, como a ideia da *antimasque* em *The Masque of Queens*, por exemplo (LEWALSKI, 1993).

As mascaradas produzidas na era jacobina são vistas, geralmente, como a idealização mítica de Jaime I. Até mesmo os cenários construídos por Inigo Jones eram pensados considerando como ponto focal o lugar de onde o rei assistiria ao espetáculo, com melhor visão de tudo o que aconteceria no palco. Como apontado por Stephen Orgel, o “monarca, sempre o centro ético das produções da corte, também se tornou o centro de uma forma física e emblemática.”¹¹⁷ (ORGEL & STRONG, 1973, p. 7 apud LEWALSKI, 1993, p. 28). No entanto, nas mascaradas produzidas para a rainha Ana

¹¹⁴ “treat her as your owne flesh, command her rule her as her Lord, cherish her as your helper, rule her as your pupil, and please her in all things reasonable; but teach her not to be curious in things that belong her not: Ye are the head, shee in your body; It is your office to command, and hers to obey”

¹¹⁵ “The Queen's oppositional attitudes and gestures of resistance arose chiefly from her desire to assert her own value and importance as something more than James's queen.

¹¹⁶ “the Queen's court as a separate and competing locus of interest and power”

¹¹⁷ “the monarch, always the ethical centre of court productions, became in physical and emblematic way the centre as well”

e para o príncipe Henrique, Jonson se via em uma situação complicada, tendo que agradar a quem encomendou a peça sem ofender o rei. Como apontado por Lewalski:

[E]las [as mascaradas] são produzidas pela necessidade de agradar a públicos múltiplos — o rei, a rainha, homens e damas da corte — e pelas complexidades da responsabilidade autoral compartilhada com a rainha-patrona. O efeito era de subverter a representação de Jaime como lócus exclusivo de poder e virtude por meio de textos e ações simbólicas que exaltam o poder e a virtude da rainha e de suas damas — e, por tabela, de mulheres em geral. O fato de a própria rainha ser, de alguma forma, responsável por essas características subversivas é indicado pela presença delas em mascaradas e entretenimentos de [Samuel] Daniel e Jonson para ela.¹¹⁸ (1993, p. 29)

A presença da rainha e suas damas de companhia nas mascaradas e a participação de Ana da Dinamarca na produção desses entretenimentos estava em total oposição com a marcada ausência de mulheres nos teatros públicos do período, em que os papéis femininos eram interpretados por *boy actors*. Jonson, portanto, tinha que considerar todas essas contingências na produção de suas mascaradas, com os diversos focos de poder da corte jacobina e a necessidade de agradar a todos para não prejudicar a sua posição.

3.3.2.

Autoria, publicações, manuscrito: o Fólio de 1616

Em 1616, Ben Jonson publica o seu Fólio — *The Works of Benjamin Jonson* — composto de nove peças¹¹⁹, treze mascaradas e quatro entretenimentos para a corte, o *Panegyre* endereçado ao rei Jaime I na sua primeira sessão com o Parlamento, além de duas coletâneas de poesia — *Epigrams* e *The Forest*. Tal volume pode ter surpreendido muitos dos contemporâneos de Jonson, visto que edições que reuniam as obras de um poeta não eram comumente publicadas em vida, e menos comum ainda

¹¹⁸ “They are produced by the need to please multiple audiences — King, Queen, male courtiers, court ladies — and from the complexities of shared authorial responsibility with the Queen-patron. The effect was to subvert the representation of James as exclusive locus of power and virtue by means of texts and symbolic actions which exalt the power and virtue of the Queen and ladies — and, by extension, of women generally. That the Queen herself is in some way responsible for these subversive features is indicated by their presence in both Daniel’s and Jonson’s masques and entertainments for her.”

¹¹⁹ *Every Man In His Humour, Every Man Out of His Humour, Cynthia’s Revels, or The Fountain of Self-Love, Poetaster, or The Arraignment, Sejanus, His Fall, Epicene, or The Silent Woman, The Alchemist e Catiline His Conspiracy.*

que peças integrassem publicações sob o título de *Works*, dado que as obras dramáticas faziam parte de um gênero textual visto como não dignificado naquele momento, devido às peças serem encenadas em locais de pouca reputação, ao lado de estabelecimentos onde havia *bear-baitings*, por exemplo. Ao contrário do Fólho de 1623 de Shakespeare ou o de 1647 de Beaumont e Fletcher, o Fólho de Jonson não foi primeiramente ou exclusivamente composto de peças teatrais (DONALDSON, 2012).

A publicação também demonstrava a sua ambição pelo próprio tipo de encadernação utilizada, visto que “um fólho era o maior tipo de livro que podia ser publicado. Para publicá-lo, folhas de papel eram dobradas apenas uma vez, e o resultado era um volume tão caro quanto imponente. O formato fólho era comum para bíblias ou para as obras completas de autores clássicos renomados”¹²⁰ (STERN, 2004, p. 47). Ao publicar as suas obras nesse formato, portanto, Ben Jonson posiciona a si mesmo e as suas obras como clássicas. Embora em seus primeiros in-quartos o dramaturgo utilize as convenções de impressão comum a peças do período, com o passar do tempo, o autor desenvolveu forma textual própria, consolidada no Fólho de 1616, e que se destacou pelos seguintes aspectos:

o design do frontispício e o uso de elementos paratextuais, como dedicatórias, prefácios e notas marginais; no seu hábito de marcar o início de cenas com a entrada de novos personagens e ao prefaciá-las cada cena com um grande título listando os personagens que aparecem nela (como em *Fountain* e *Poetaster*); e ao padronizar os prefixos de fala e consolidar o diálogo em verso branco em uma só coluna (como em *Sejanus*, *Volpone* e *The Alchemist*).¹²¹ (GANTS & LOCKWOOD, 2012, p. 2).

Essas características de sua escrita são prova material da evolução de sua autoapresentação e autoria literária (GANTS & LOCKWOOD, 2012). Assim como o formato fólho, a divisão de cenas com a entrada de novos personagens utilizada por Jonson enquadra novamente as suas peças como clássicas, dado que tal prática era a

¹²⁰ “A folio was the largest kind of book that could be printed. To print it, sheets of paper were folded only once, and a result was a tome as expensive as it was imposing. The folio size was usual for bibles or the complete works of reputed classical writers.”

¹²¹ “title-page design and use of paratextual elements, such as dedications, prefaces, and marginal notes; in his habit of marking new scenes with the arrival of new characters, and prefacing each scene with a massed header listing the characters to appear in it (as in *Fountain* and *Poetaster*); and in standardizing speech-prefixes and consolidating blank-verse dialogue into single columns of verse (as in *Sejanus*, *Volpone*, and *The Alchemist*).”

favorecida pelos autores da antiguidade greco-romana. Essa divisão do texto se opõe à forma com que Shakespeare, por exemplo, lidava com a questão, visto que em suas obras dramáticas a mudança de cena se dava quando o palco ficava vazio.

O Fólho de 1616 como um todo representa, portanto, o ápice do estabelecimento da autoria na carreira de Ben Jonson. Nessa edição, o autor não inclui tudo o que havia escrito até aquele momento de sua carreira; pelo contrário, Jonson deliberadamente deixa de fora várias obras suas. Como apontado por Donaldson (2012), “o Fólho se propõe não somente a acumular os até aquele momento numerosos escritos de Jonson, mas exibi-los em seus lugares distintos e apropriados, para demonstrar a versatilidade e alcance da realização literária de Jonson até ali, e a sua posição na sociedade de seu tempo”¹²² (p. 329).

Na organização desse volume, Jonson seleciona, por exemplo, apenas peças de sua autoria individual, excluindo e/ou reescrevendo peças colaborativas, além de revisar o texto da publicação em geral. Dessa forma, o autor atua como o seu próprio editor, estabelecendo controle sobre suas obras e o que ele gostaria de deixar como legado (BUTLER & RICKARD, 2020). Como afirmado por Eugene Giddens (2010), “o envolvimento de Jonson na produção do fólho foi intenso, embora ele pareça ter tido mais zelo por certas partes do que outras”¹²³ (p. 67).

Uma das maiores surpresas dessa seleção é a ausência de *Batholomew Fair* no Fólho de 1616. A razão para essa exclusão ainda é incerta, mas Donaldson (2012) ressalta a possibilidade de Jonson ter acreditado que a peça não se integrava como deveria com o resto das obras que compõem o Fólho, visto que *Bartholomew Fair* “marca uma clara mudança da obra dramática existente de Jonson e, de fato, da escrita cômica anterior na Inglaterra”¹²⁴ (p. 332). Em termos de alterações, um dos maiores exemplos desse tipo de mudança está presente na versão para o Fólho da peça *Every Man In His Humour*, em que Jonson transpôs a sua peça da Itália para a Inglaterra

¹²² “the folio sets out not just to accumulate Jonson's by-now numerous writings, but to display them also in their distinct and appropriate places, in order to signify the versatility and range of Jonson's literary achievement thus far, and his standing in the society of his time.”

¹²³ “Jonson's involvement in the production of the folio was heavy, though he seems to have taken more care over certain parts than others.”

¹²⁴ “marks a clear departure from Jonson's existing dramatic work and indeed from earlier comic writing in England.”

elisabetana. O caso de *Sejanus* também é curioso, visto que no Fólio a peça perde as notas explicativas adicionadas por Jonson à edição in-quarto.

A primeira edição de *Epigrams* da qual se tem registro foi publicada no Fólio de 1616. A maioria dos poemas que integram a coletânea nunca tinham sido impressos antes, embora alguns deles já tivessem aparecido como textos dedicatórios (p.ex. 100, 111, 130, 131, 132), como apontado por Colin Burrow (2012a). Nessa coletânea, Jonson parece ter tomado como modelo os epigramas do poeta romano Marco Valério Marcial (c. 40 -104 d.C.), considerado por muitos o mestre desse gênero textual, assim como *Silvae*, de Públio Papínio Estácio (c. 45 – c. 96 d.C). Burrow (2012a) vê uma clara influência de Marcial nos primeiros epigramas da coletânea.

The Forest também aparece pela primeira vez no Fólio de 1616, depois de *Epigrams*. Assim como *Epigrams*, *The Forest* reúne diversas obras que já haviam sido publicadas, algumas que datam até mesmo de quinze anos antes. Burrow (2012b) acredita que é possível que Jonson tenha terminado de escrever *The Forest* ao mesmo tempo que compôs *Epigrams*. Para essa coletânea de poemas, Jonson também toma como modelo *Silvae*, de Estácio. Até mesmo o título de *The Forest* mantém relação com a obra de Estácio (BURROW, 2012b). *The Forest* faz diversas referências à família de Philip Sidney, reconhecido como o primeiro defensor teórico inglês da poesia. Como apontado por Burrow, “a coletânea delicadamente sugere que é por meio de uma continuidade da poética de Sidney por Ben Jonson, ao invés de por meio da conduta de seus descendentes literais, que o seu legado viverá”¹²⁵ (2012b, n.p.).

O Fólio é, portanto, o maior símbolo dessa ambição de Jonson com a publicação de suas peças. O dramaturgo, no entanto, já vinha publicando as suas obras dramáticas consistentemente desde o início de sua carreira no teatro, estabelecendo autoridade sobre seus textos. Como apontado por Giddens, “Jonson é tradicionalmente visto como o dramaturgo renascentista mais interessado em sua própria reputação em publicação”¹²⁶ (2010, p. 65). Essa vontade, como já mencionei, aparece desde o seu

¹²⁵ “The collection delicately implies that it is through a continuation of Sidney’s poetics by Ben Jonson, rather than through the conduct of his literal descendants, that his legacy will live on.”

¹²⁶ “Jonson is traditionally seen as the Renaissance dramatist most interested in his own print reputation.”

primeiro in-quarto¹²⁷, com *Every Man Out of His Humour* em 1600, culminando no subsequente Fólio de 1616.

De fato, como apontado por James Knowles, “o Fólio de 1616 foi identificado como o instante em que emerge um novo tipo de propriedade autoral, assim como uma nova ideia de autor e autoridade”¹²⁸ (2010, p. 181). A própria posição de Jonson como poeta laureado parece ter demandado ainda mais o estabelecimento dessa autoridade. Jonson parece, então, se posicionar antagonicamente à cultura de colaboração disseminada no âmbito teatral da época, parecendo estar mais próximo à noção moderna do conceito de autoria. De fato, como afirmado por George Chaplin, “o desenvolvimento de Jonson como autor, em outras palavras, não pode ser separado de suas contribuições para o desenvolvimento do próprio conceito de autoria”¹²⁹ (2002, p. 57-58).

Jonson colaborou diversas vezes com outros dramaturgos durante a sua carreira, como já mencionei neste capítulo. O autor, no entanto, não teve muita sorte com a maioria dessas parcerias, sendo preso por *The Isle of Dogs* (1597), acusado de traição com *Sejanus His Fall* (1603), preso e ameaçado de mutilação por *Eastward Ho!* (1605), por exemplo. É por meio de suas publicações, portanto, que Ben Jonson busca estabelecer autoria e controle sobre as suas obras. Como afirmado por Stephen Orgel, Jonson faz de tudo para controlar ao menos os seus textos publicados, “precisamente porque não tem autoridade suficiente nas versões teatrais. A única maneira de Jonson afirmar sua autoridade sobre o texto era alterá-lo e publicá-lo: ou seja, *a autoridade está na publicação*”¹³⁰ (1991, p. 84, grifo nosso).

Enquanto no âmbito teatral, com seus textos em performance, o controle é das companhias de teatro, que se tornavam detentoras das peças depois de adquiri-las, no

¹²⁷ As publicações conhecidas como “in-quartos” eram constituídas por folhas divididas pela metade duas vezes, formando quatro páginas dobradas ou oito páginas cada folha. Elas eram publicações mais baratas, feitas com papel de menor qualidade e, portanto, facilmente descartadas.

¹²⁸ “the 1616 folio has been identified as the instant at which a new kind of authorial ownership alongside a new idea of the author and authority emerge.”

¹²⁹ “Jonson's development as an author, in other words, cannot be divorced from his contributions to the development of the concept of authorship itself.”

¹³⁰ “Precisely because he hasn't sufficient *authority* in the theatrical versions. The only way for Jonson to assert his authority over the text was to alter it and publish it: the authority, that is, lies in the publication.”

âmbito da publicação, os editores ocupavam posição análoga. Isso, no entanto, não foi o caso com Ben Jonson, que parece ter encontrado na publicação uma alternativa viável para reafirmar a sua autoridade. Como apontado por Donaldson, “a publicação fornecia uma aparente permanência a obras que podiam, do contrário, serem consideradas efêmeras, e que não eram sempre, enquanto gênero, muito valorizadas naquele período”¹³¹ (2012, p. 125), como era o caso das peças teatrais. Além disso, por meio da publicação, Jonson podia oferecer outra oportunidade para obras como *Sejanus* e *Catiline*, por exemplo, que não foram bem recebidas nos teatros, mas que poderiam ser reconsideradas em sua forma impressa.

É importante destacar, no entanto, que até mesmo a publicação de uma obra era algo suscetível à instabilidade. Isso pode ser ilustrado pelo destaque dado ao nome do autor em suas obras impressas, e os frontispícios são interessantes de se notar para esse fim. De fato, a situação com a peça de Jonson *The Case Is Altered* (1597), publicada em 1609, se destaca nesse quesito, visto que o texto teatral foi impresso com três frontispícios diferentes durante um único ano. A primeira versão destaca o nome de Ben Jonson, a segunda simplesmente apaga o nome dele e a terceira devolve o nome do autor à folha. Tal exemplo ilustra a instabilidade não só da forma com que as peças eram impressas naquele momento, mas também do tratamento dado aos dramaturgos no período.

Jonson, no entanto, era bastante controlador em termos de que persona ele queria apresentar para a posteridade, além de sempre buscar destacar os seus feitos individuais, e não os de seus colaboradores. Isso fica evidente pela forma com que o dramaturgo não faz questão de publicar peças do início de sua carreira, período em que ele teve que participar mais da cultura colaborativa do teatro, escrevendo em conjunto com outros dramaturgos, a pedido de Philip Henslowe.

Em *Every Man Out of His Humour* (1600), ele já se autodenomina autor, a primeira vez que o termo aparece se referindo a peças publicadas provenientes do teatro profissional inglês (BUTLER & RICKARD, 2020). Como apontado por Martin Butler e Jane Rickard: “Todos os seus in-quartos são cheios de prefácios, resumos, versos

¹³¹ “Publication gave a seeming permanence to works that might otherwise be regarded as ephemeral, and that were not always, as a genre, highly esteemed at this time.”

dedicatórios, [...], e utilizam notas marginais e layouts incomuns para promover a sua persona tipográfica, afastando o texto de seus primeiros públicos ou leitores e trazendo-o de volta para a mão modeladora do autor”¹³² (2020, p. 8-9).

Esse aspecto também está bastante presente na publicação in-quarto de 1605 da peça *Sejanus His Fall*, que se pode caracterizar como a primeira vez em que Jonson buscou estabelecer a sua voz autoral de forma mais tangível. *Sejanus* foi originalmente produzida em colaboração com outro dramaturgo, mas Jonson fez questão de reescrever a parte colaborativa para a publicação. É a primeira peça teatral do dramaturgo que contém um texto voltado diretamente para seu leitor, com o *To the Reader*; além de ser também a primeira vez que Jonson irá acrescentar um argumento, gênero textual clássico que faz um certo resumo da ação da obra. O frontispício da publicação também é digno de nota, visto que não menciona o nome da companhia de teatro que encenou a peça, como era de praxe no período, quando era mais comum a omissão do nome do autor em favor do nome da companhia (GIDDENS, 2010). A maior inovação nessa publicação, no entanto, é a presença de extenso aparato acadêmico, com notas explicativas acerca de fontes clássicas utilizadas pelo autor (GIDDENS, 2010). Dessa forma, como afirmado por Giddens, “esse aparato editorial faz da peça mais um produto acadêmico do que um trabalho colaborativo de teatro”¹³³ (2010, p. 66).

Volpone, or the Fox (1606) também parece ilustrar um pouco da tensão do dramaturgo em relação à questão da autoria. Em meio ao cenário de colaboração do âmbito teatral, o frontispício da edição in-quarto da peça se mostra destoante. Alguns aspectos a se destacar são: (i) o nome do dramaturgo em destaque pelo tamanho de sua fonte; (ii) o próprio título da peça com o pronome possessivo, indicando pertencimento (“BEN: IONSON/ his Volpone,”); e (iii) a ausência do nome da companhia de teatro que comprou o texto. O tema da colaboração aparece também no enredo da peça, com a dupla Mosca e Volpone, e, assim como aconteceu com muitas das colaborações de

¹³² “All of his quartos bristle with prefaces, summaries, dedicatory verses [...], and use marginalia and unusual layouts to promote his typographical persona, drawing the text away from their first audiences or readers and back into the author’s shaping hand.”

¹³³ “This editorial apparatus makes the play more a product of scholarship than a collaborative work of theatre.”

Ben Jonson na elaboração de textos teatrais, a parceria dos personagens também não termina bem.

Para entender mais sobre a relação entre Jonson e a publicação de suas obras, é interessante traçar paralelos com a forma com que dramaturgos contemporâneos a ele lidaram com essa questão. Para isso, irei utilizar o exemplo de Shakespeare. Como apontado por Donaldson:

A atitude dele [de Shakespeare] acerca da publicação em geral diferia de certas maneiras da de Jonson, que desde os seus primeiros anos como profissional tinha metodicamente preparado edições in-quarto de suas peças isoladas — incluindo, desafiadoramente, aquelas que não tinham sido bem-sucedidas no teatro e outras sobre as quais ele não tinha direitos legais de propriedade — confiantemente proclamando a sua autoria nos frontispícios.¹³⁴ (2012, p. 323-324)

Donaldson (2012) ressalta, no entanto, que, embora por muito tempo tenha se acreditado que a relação de Shakespeare e Jonson com a publicação de peças não poderia ser mais oposta, a situação não foi exatamente essa. Shakespeare e a sua companhia, Lord Chamberlain's Men/King's Men, não estavam alheios à publicação de peças; “parecem, pelo contrário, [...] ter encarado a publicação de suas peças como propícia, e não prejudicial, para o sucesso comercial no teatro”¹³⁵ (DONALDSON, 2012, p. 324).

Lukas Erne (2013), ao contrário de muitos estudiosos shakespearianos, aponta um padrão na publicação de peças do Bardo por sua companhia, afirmando que “parece que, via de regra, a Lord Chamberlain's Men [...] vendia os manuscritos de Shakespeare para um editor aproximadamente dois anos depois de as peças ocuparem os palcos públicos”¹³⁶ (p. 110). Dessa forma, embora não se saiba se, ou até que ponto, Shakespeare participou pessoalmente da preparação dessas edições, ao menos parece ter havido uma preocupação de sua companhia de teatro com a publicação de suas obras

¹³⁴ “His attitude to publication in general differed in certain ways from that of Jonson, who from his earliest professional years had methodically prepared quarto editions of his individual plays — including, defiantly, those which had not succeeded in the theatre and others over which he had no legal rights of ownership — confidently proclaiming his authority on the title pages.”

¹³⁵ “seem on the contrary [...] to have regarded the publication of his plays as conducive, rather than prejudicial, to their commercial success in the playhouse.”

¹³⁶ “As a rule, the Lord Chamberlain's Men [...] seem to have sold Shakespeare's manuscripts to a publisher approximately two years after the plays reached the public stage.”

dramáticas, mesmo que seja apenas pelo motivo comercial de impulsionar as suas encenações.

Embora Jonson exerça autoridade sobre seus textos por meio de publicações, o dramaturgo continuou a circular muitos de seus poemas sob forma de manuscrito. De fato, pode-se dizer que Jonson utilizava os meios de veiculação de seus textos estrategicamente, com o uso contínuo dos manuscritos e das publicações. A publicação de uma obra era vista como um meio de veiculação para classes sociais mais baixas (KNOWLES, 2010), enquanto a circulação em manuscrito era a prática da aristocracia naquele momento. O formato do manuscrito permitia que Jonson falasse com públicos diferentes, podendo, portanto, ser mais flexível.

James Knowles (2010) fornece exemplo para essa conjuntura com o entretenimento *An Entertainment at Theobalds* (1607), que aparece no Fólio terminando com duas estrofes dedicadas a reis¹³⁷, embora seções anteriores do texto tenham sido dedicadas à rainha Ana — “fair queen”. Em 1616, sabe-se que duas versões do texto estavam em circulação: uma que enfocava Jaime I, produzida para um evento que destacava o rei; e outra que chamava atenção para a rainha Ana. Dessa forma, Jonson utilizava os diversos meios de veiculação de textos de sua época para se posicionar politicamente de uma dada forma para um dado público.

3.4.

Nostalgia e *dotages*: a era carolíngia e o fim da vida de Jonson

As peças produzidas depois da publicação do Fólio de 1616 já integram o que estudiosos caracterizam como *late* Jonson, uma produção mais tardia. Essas obras vêm sendo estudadas com mais afinco nas últimas décadas, depois de muito tempo tendo fama de serem apenas *dotages*, como dito por John Dryden (1631-1700), ou seja, expressões de uma certa senilidade de Jonson nesse fim de sua carreira. Para esses estudiosos que vêm recuperando e estudando mais essas obras recentemente, “Jonson não é visto como um autor importante que decai em senilidade, mas como um intelectual sitiado que está corajosamente repensando as suas prioridades e fazendo

¹³⁷ “gentle winds breed happy springs / And duty thrives by breath of kings”

dolorosos ajustes necessários para que consiga sobreviver no inamistoso ambiente carolíngio”¹³⁸ (BUTLER, 1992, p. 166).

Após a publicação de seu Fólio e a encenação de *The Devil Is An Ass*, em 1616, Jonson ficou nove anos sem produzir ou encenar peças novas. Esse período de pouca produtividade teatral, no entanto, “é uma marca da posição consolidada de Jonson no centro da cultura da corte jacobina”¹³⁹ (LOXLEY, 2002, p. 31). Ao longo desses anos, o escritor dedicou-se à sua poesia e à produção de mascaradas para a corte. Nesse momento de sua vida, como já mencionei, Jonson tinha se tornado uma celebridade, a primeira celebridade literária (BUTLER & RICKARD, 2020), como apontado por James Loxley: “Jonson era naquele momento uma espécie de celebridade pública também. Ele tinha sido agraciado com graus honoríficos de Oxford e Cambridge, e dava palestras sobre retórica na Gresham College, em Londres”¹⁴⁰ (2002, p. 31), acontecimentos que irei comentar com mais detalhes ainda nesta seção.

Apesar desses últimos vinte anos da vida de Jonson terem sido compreendidos por muito tempo como decadentes, tal visão vem sendo reconsiderada por estudiosos, como mencionei antes. Como aponta Donaldson, “é também possível ver esses últimos anos como extraordinariamente férteis e inventivos: como um período em que Jonson encontrou novas formas de ser ‘ele mesmo’”¹⁴¹ (2012, p. 386). O biógrafo afirma também:

Apesar de períodos de doença e dificuldade financeira, esses últimos anos de sua vida [de Jonson] foram não somente surpreendentemente criativos; eles também foram um período em que ele pôde se dedicar a empreitadas acadêmicas com obstinação jamais vista, e a realizar pelo menos algumas de suas grandes ambições humanistas.¹⁴² (DONALDSON, 2012, p. 350)

¹³⁸ “Jonson is seen not as a major author declining into senility but as a beleaguered intellectual courageously rethinking his priorities and making the painful accommodations necessary for him to survive in the uncongenial Caroline environment.”

¹³⁹ “is a mark of Jonson’s secure place at the heart of Jacobean court culture.”

¹⁴⁰ “Jonson was by now something of a public celebrity, too. He was dignified with honorary degrees by both Oxford and Cambridge, and delivered lectures in rhetoric at London’s Gresham College.”

¹⁴¹ “it is possible also to see these final years as remarkably fertile and inventive: as a time in which Jonson found out new ways to be ‘himself’.”

¹⁴² “Despite periods of illness and financial difficulty, these last years of his life were not only surprisingly creative; they were a time in which he was able to devote himself in a more single-minded fashion than ever before to scholarly pursuits, and fulfil some at least of his large humanistic ambitions.”

The Staple of News (O Mercado de Notícias) (1626), a primeira peça de Jonson depois de quase dez anos afastado do teatro, teve a sua primeira encenação no Blackfriars em fevereiro de 1626 e depois, no mesmo mês¹⁴³, perante a corte do novo rei, Carlos I, que reinou de 1625 a 1649¹⁴⁴. A coroação de Carlos I, que ocorreu apenas alguns dias antes da encenação de *The Staple of News*, em 2 de fevereiro de 1626, é, inclusive, mencionada na própria peça, marcando o momento histórico de produção da obra, como era de costume para Jonson. Com o novo rei, havia também uma nova rainha estrangeira, a francesa Henrietta Maria, que foi importante para os desdobramentos que culminaram na presença das mulheres nos palcos ingleses.

Em abril de 1626, os direitos de impressão de *The Staple of News* foram vendidos para John Waterson, mas a edição não veio a ser publicada, possivelmente porque Jonson, após sofrer um derrame, não pôde preparar a peça para impressão. Os direitos da obra foram, então, transferidos para Robert Allot, em 1631, quando a peça foi publicada pela primeira vez, embora ela só venha a ser impressa em larga escala com o que ficou conhecido como o segundo fôlio de Jonson, datado de 1640-1 (LOEWENSTEIN, 2012).

Nesse intervalo de tempo entre *The Devil Is An Ass* e *The Staple of News*, tem-se o início de uma revolução na cultura de impressão inglesa, como apontado por Joseph Loewenstein (2012), o começo do que veio a ser o campo do jornalismo, e Jonson captura um pouco desse momento em sua peça. De fato, o dramaturgo já havia tratado do assunto em *News from the New World Discovered in the Moon*, um entretenimento produzido para a corte jacobina e encenado pela primeira vez em fevereiro de 1620, como já mencionado neste capítulo. Em *The Staple of News*, Jonson trata do advento das notícias impressas, chamadas de *coranto*, que surgiram a partir de 1618-20 e eram publicadas tipicamente em formato *broadsheet*, ou seja, com tamanho de papel com o qual estamos acostumados a ver jornais impressos atualmente. Como apontado por Loewenstein, “em *The Staple of News*, então, Jonson nervosamente examina modernizações tanto da mídia como da moral”¹⁴⁵ (2012, n.p.). É importante notar, no entanto, que notícias já vinham circulando em manuscrito provavelmente

¹⁴³ Provavelmente na época do Shrovetide, 19-21 de fevereiro (DONALDSON, 2012).

¹⁴⁴ O rei Jaime I havia morrido após uma doença em 27 de março de 1625.

¹⁴⁵ “In *The Staple of News*, then, Jonson nervously inspects modernizations of both media and morals.”

desde a década de 1560 e, em 1580, já estavam bem estabelecidas nesse formato (LOEWENSTEIN, 2012). A peça aparecerá novamente no capítulo sete desta dissertação, quando discuto a sua apropriação sob forma de um documentário brasileiro.

É por volta de meados da década de 1620 que a saúde de Jonson começa a deteriorar. Apesar de estar acima do peso, Jonson era um homem atlético na época de sua grande caminhada para a Escócia; depois, no entanto, ele ganhou ainda mais peso, fruto de seu estilo de vida boêmio, sendo descrito por muitos estudiosos ao longo dos séculos como gordo ou obeso. Jonson nunca escondeu essa sua característica física, fazendo vívidas descrições de seu corpo em diversos de seus poemas, como em *The Underwood* quando afirma que "Laden with belly, doth hardly approach / His friends but break chairs, or crack a coach." (*The Underwood*, 56.9-10). O dramaturgo fala em números exatos o seu peso, mas pede que seus leitores o meçam de outra forma, como apontado por Elena Levy-Navarro:

[...] a palavra "peso" é importante para Jonson. Ele pede que o leitor o pese, mas ele entende peso de uma forma bem diferente e humanista. Ele encoraja o leitor a "pesá-lo" no sentido de usar o bom senso, mas sugere que um julgamento sábio é mais um processo qualitativo e discernível do que quantitativo, que pode ser reduzido a um mero número.¹⁴⁶ (2008, p. 149)

O corpo magro na modernidade nascente inglesa era visto como o adequado para a elite, enquanto corpos acima do peso eram encarados como apenas adequados a pessoas comuns (LEVY-NAVARRO, 2008). Além disso, havia também a crença medieval que relacionava pessoas magras ao vício da inveja. Jonson, portanto, desconstruiu muitos desses estereótipos com a forma com que lida com os corpos de todos os tamanhos em suas peças e poesia. Levy-Navarro (2008) também chama atenção para o fato de que o corpo gordo de Jonson é muitas vezes construído e reafirmado ao longo dos séculos pela própria comparação literária dele com Shakespeare. Como ressaltado pela estudiosa:

¹⁴⁶ "As we will see, the word 'weight' is important to Jonson. He urges the reader to weigh him, yet he understands weight in a very different, humanistic sense. He encourages the reader to 'weigh' him in the sense of using her sound judgment, but he suggests that wise judgment is more of a qualitative, discerning process, rather than a quantitative one that can be reduced to a mere number."

ao fazer Jonson gordo, Shakespeare se torna magro, e como tal, o segundo recebe o privilégio dado a corpos assim não-marcados. Suspeito de que Jonson não pareceria tão gordo, nem o seu peso seria considerado um fato central de sua vida, se isso não tivesse servido como um atalho conveniente para caracterizar as respectivas personas literárias de Ben e Will.¹⁴⁷ (LEVY-NAVARRO, 2008, p. 152)

Até mesmo nesse quesito havia comparação do dramaturgo com Shakespeare, como apontado por Jean E. Howard: “fisicamente, assim como de várias outras formas, Jonson tinha, então, chegado à modernidade como o avesso de Shakespeare: uma espécie de Falstaff para o Hal de Shakespeare”¹⁴⁸ (2020, p. 64). Como destacado por Levy-Navarro (2008) e Howard (2020), com base no livro da primeira estudiosa, ao longo do século XX, diversos estudiosos insistiram na comparação de Shakespeare e Jonson, o primeiro como um homem magro, “o ideal romântico de um poeta tuberculoso” (LEVY-NAVARRO, 2008, p. 216), e o segundo como um homem corpulento. Howard (2020) credita essa descrição de Jonson à sua caracterização dos corpos nas suas comédias urbanas — sendo *Bartholomew Fair* o maior exemplo dessa celebração dos excessos, desde o suor e urina até à corpulência — e como esse aspecto de seus personagens define grande parte das peças. Toda essa imagética começou a se fundir à representação do próprio Jonson enquanto pessoa, principalmente com as diversas descrições acerca de seu corpo e peso em seus poemas, como a citada no parágrafo anterior, por exemplo. Jonson estava tão sintonizado com os corpos do espaço urbano sobre o qual escrevia, que esse aspecto de sua obra começou a fazer parte da caracterização que fazia de si mesmo (HOWARD, 2020).

Em 1628, acredita-se que Jonson teve um derrame que parcialmente o paralisou. Em *Epistle Mendicant* (*The Underwood*, 71), escrita provavelmente em 1631, Jonson “[...] fala de si mesmo como totalmente confinado à sua casa e à sua cama; comparando a si mesmo, em uma metáfora estendida, a uma cidade sitiada:

¹⁴⁷ “In making Jonson fat, Shakespeare becomes thin, and as such, the latter is given the privilege that is granted to such an unmarked body. Jonson would not seem so fat, I suspect, nor would his fatness be taken as a central fact of his life, if it had not served as a convenient shorthand to characterise the respective literary characters of Ben and Will.”

¹⁴⁸ “Physically, as in so many other ways, Jonson has thus come down to modernity as Shakespeare's foil: a kind of Falstaff to Shakespeare's Hal.”

cercado, menosprezado, imobilizado, faminto por suprimentos essenciais, esperando pelo fim”¹⁴⁹ (DONALDSON, 2012, p. 403), como ilustrado pelas seguintes linhas:

Disease, the enemy, and his engineers,
Want, with the rest of his concealed compeers,
Have cast a trench about me, now, five years;

And made those strong approaches by faussebraies,
Redoubts, half-moons, horn-works, and such close ways
The muse not peeps out one of hundred days;

But lies blocked up, and straitened, narrowed in,
Fixed to the bed and boards, unlike to win
Health, or scarce breath, as she had never been,

Unless some saving honour of the crown
Dare think it, to relieve, no less renown
A bed-rid wit, than a besieged town.
(*The Underwood*, 70, linhas 5-15)

Apesar do que o poema enuncia, sabe-se que Jonson conseguia sair de casa e andar, mesmo que com dificuldade, visto que ele estava presente no funeral de Sir John Lemmon, antigo prefeito de Londres, em 1632. A sua presença em eventos desse tipo era, de certa forma, parte de seu trabalho como *Chronologer* da cidade, posição que assumiu em 2 de setembro de 1628, após o falecimento de Thomas Middleton¹⁵⁰. Uma das obrigações do cargo era catalogar eventos memoráveis da cidade e, como contrapartida, Jonson recebia um salário anual de £33 6s. 8d.¹⁵¹ (DONALDSON, 2012). Em 1631, no entanto, devido a sua saúde ou outro motivo, Jonson não cumpriu as obrigações da função e teve o seu salário congelado até que mostrasse frutos de seu trabalho.

Dinheiro foi uma questão para Jonson em seus últimos anos. Como apontado por Donaldson, “durante a última década de sua vida, Jonson estava constantemente

¹⁴⁹ “[...] he speaks of himself as wholly confined to his house and to his bed; likening himself, in an extended metaphor, to a besiege city: surrounded, undermined, immobilized, starved of essential supplies, waiting for the end.”

¹⁵⁰ Thomas Middleton (1580-1627) foi um dramaturgo muito prolífico do início da Era Moderna inglesa que escreveu peças populares, como *The Changeling* (1622), além de colaborar com William Shakespeare em obras como *Measure for Measure* (1604) e *Macbeth* (1606), por exemplo. Middleton ocupou a posto de *chronologer* da cidade de Londres antes de Jonson, além de também ter sido preso pelo conteúdo de uma de suas peças, *A Game at Chess* (1624).

¹⁵¹ 33 libras, 6 shillings e 8 pences. Os shillings eram uma unidade de moeda Tudor; vinte shillings equivaliam a uma libra. Naquele momento, o pence era expresso com a letra “d” — uma abreviatura para ‘denário’, que era uma moeda de prata romana.

com problemas reais ou imaginários de falta de dinheiro”¹⁵² (2012, p. 405). Em 1630, em resposta a uma carta em verso de Jonson — *The Humble Petition of Poor Ben, to the Best of Monarchs, Masters, Men, King Charles* (A Humilde Petição do Pobre Ben, para os Melhores dos Monarcas, Mestres, Homens, Rei Carlos) — o rei Carlos I aumentou a pensão real de £75 para £100 ao ano. Em 18 de setembro de 1634, os pagamentos referentes ao seu cargo como *Chronologer* foram retomados, acredita-se que por causa da intervenção de um de seus amigos, Edward Sackville, o Conde de Dorset — Lord Chamberlain da rainha Henrietta Maria. Parece, no entanto, que Jonson vivia sem dinheiro devido ao seu próprio estilo de vida, e não pela quantidade de dinheiro que ele de fato recebia (DONALDSON, 2012).

A peça seguinte de Jonson, *The New Inn, or The Light Heart* (A Nova Estalagem, ou O Coração Leve) foi apresentada pela primeira vez no Blackfriars pela King’s Men, provavelmente em março ou abril de 1629. A encenação despertou controvérsias, como fica evidente na versão impressa da obra, publicada dois anos depois, em 1631¹⁵³, em que o frontispício aponta que a obra “was never acted, but most negligently played, by some, the King’s Servants” (nunca foi interpretada, apenas encenada de maneira negligente, por alguns [dos] King’s Servants’). Novamente, Jonson busca dar uma nova chance para peças que não foram bem no teatro por meio da sua publicação. Nesse caso, após o fracasso de *The New Inn*, Jonson espera que a peça possa encontrar o seu público nos leitores da edição impressa, afirmando na dedicatória da peça que “there is more hope of thee than of a hundred fastidious impertinents who were there present the first day” (há mais esperança em você do que em uma centena de críticos impertinentes que estavam lá presentes no primeiro dia) (linhas 3-4). Como apontado por Julie Sanders, “a versão impressa, como o frontispício afirma, posiciona a peça ‘em liberdade’ para ser adequadamente entendida e julgada por seu público leitor”¹⁵⁴ (2012b, p. 1).

¹⁵² “During the last decade of his life Jonson was constantly troubled by a real or imagined shortage of money.”

¹⁵³ Essa edição impressa foi a única impressão das peças de Jonson a ser publicada em formato in-oitavo (SANDERS, 2012).

¹⁵⁴ “The print version, the title page asserts, sets that play ‘at liberty’ to be properly understood and judged by its readership.”

A publicação dessa obra em formato in-oitavo destoa das peças de Jonson já publicadas. As razões por detrás desse formato podem ser muitas, como o descontentamento de Jonson com as pessoas que estavam naquele momento responsáveis pela impressão de seu segundo fôlio, por exemplo. Como notado por Sanders, no entanto, “a escolha pelo formato in-oitavo para peças impressas era rara naquele momento, mas essa opção era mais barata e desejável para uma empreitada arriscada de impressão”¹⁵⁵ (2012a, n.p.).

Após o fracasso de *The New Inn*, Jonson escreveu o seu segundo *Ode to Himself* (Ode a Si Mesmo), repudiando os teatros de sua época ao iniciar o texto chamando-os de “the loathed stage” (o palco odiado) e revelando a sua vontade de abandonar o teatro, como fica evidente no trecho abaixo:

Come, leave the loathed stage,
And the more loathsome age,
Where pride and impudence, in faction knit,
Usurp the chair of wit,
Indicting and arraigning every day
Something they call a play!
Let their fastidious, vain
Commission of the brain
Run on and rage, sweat, censure, and condemn;
They were not made for thee, less thou for them.
(*Ode to Himself*, linhas 1-10)

A distância dos teatros não durou muito, no entanto, pois mais para o fim de 1632 a peça seguinte de Jonson, *The Magnetic Lady or Humours Reconciled* (A Dama Magnética, ou A Reconciliação dos Humores), foi encenada pela King’s Men no Blackfriars. Essa obra foi a tentativa de Jonson de integrar a sua produção dramática, desde *Every Man In His Humour* e *Every Man Out of His Humour* até *The New Inn*, como a própria *Induction* da peça aponta. A segunda parte do título — *Humours Reconciled* — denota também essa ambição de Jonson. O seguinte trecho da *Induction* de *The Magnetic Lady* discute um pouco o objetivo geral de Jonson com essa peça:

BOY
My conceit is not ripe yet; I’ll tell you that anon. The author,
beginning / his studies of this kind with *Every Man In His Humour* and after, *Every Man / Out of His Humour*, and since,
continuing in all his plays, especially those of / the comic thread

¹⁵⁵ “The choice of octavo format for printed plays was rare at this time, but it was cheaper and desirable for a risky publishing venture.”

whereof *The New Inn* was the last, some recent humours / still, or manners of men, that went along with the times, finding himself / now near the close or shutting up of his circle, hath fancied to himself in / idea this magnetic mistress. A lady, a brave, bountiful housekeeper and a / virtuous widow, who, having a young niece ripe for a man and marriageable, / he makes that his centre attractive to draw thither a diversity of guests, all / persons of different humours to make up his perimeter. And this he hath / called *Humours Reconciled*. (linhas 75-85)

A obra não é, no entanto, a última de Jonson, mas o fim dos experimentos do dramaturgo com o gênero das *city comedies* (OSTOVICH, 2012). Não se sabe exatamente o motivo para o retorno de Jonson para os teatros, mas Donaldson (2012) levanta a possibilidade dessa peça oferecer uma maneira mais harmoniosa para Jonson terminar a sua carreira nos palcos, mais em paz com a profissão na qual trabalhou durante quase quarenta anos. Apesar de provavelmente não ter assistido a nenhuma das encenações de *The Magnetic Lady*, o dramaturgo se faz presente ao longo de toda a peça, sendo provavelmente “o mais autorreferencial de todos os seus textos”¹⁵⁶ (DONALDSON, 2012, p. 418)

A Tale of a Tub (Conto de uma Banheira) (1633) foi a última peça de Jonson a ser encenada durante a sua vida. A obra foi apresentada pela primeira vez no Cockpit, Drury Lane pela Queen Henrietta's Men em 1633, e no ano seguinte, em 14 de janeiro, perante a corte. Desde então, não se tem registro de nenhuma encenação da obra dramática. A peça apareceu impressa pela primeira vez no segundo fólio de Jonson, em 1640-1. Como apontado por Peter Happé, “embora Jonson tenha saído de seu quarto para ir a um funeral em 1632, ainda assim é improvável que ele tenha assistido às encenações de *A Tale of a Tub*”¹⁵⁷ (2012, n.p.). A gênese de *A Tale of a Tub* é incerta, visto que estudiosos discordam se essa é uma peça nova ou uma obra mais antiga, que Jonson apenas revisou para ser encenada em 1633. Os editores da *Oxford Jonson*¹⁵⁸

¹⁵⁶ “the most self-referential of all of his writings”

¹⁵⁷ “Though Jonson did come out of his room to attend a funeral in 1632, it remains unlikely that he saw the performances of *A Tale of a Tub*.”

¹⁵⁸ Volumes editados por Charles Harold Herford, Percy Simpson e Evelyn Mary Simpson e publicados nas décadas de 1920-50, considerados a edição de maior autoridade das obras de Ben Jonson previamente à publicação da reedição das obras do dramaturgo, em 2012, editadas agora por Ian Donaldson, Martin Butler e David Bevington, chamada de *The Cambridge Edition of the Works of Ben Jonson* (CWBJ).

acreditavam na segunda alternativa, creditando essa datação anterior a aspectos como sua linguagem arcaica e situações farsescas, por exemplo.

Para Herford e Simpson, Jonson estava em busca de material para atacar Inigo Jones e acabou revisitando uma peça que havia escrito na década de 1590 (HAPPÉ, 2012). Essa decisão acerca da datação por Herford e Simpson moldou muito da recepção dessa obra no século XX (HAPPÉ, 2012). A datação adotada pela *Oxford Jonson* começou a ser questionada já em 1926 por W.W. Greg e, mais recentemente, por Anne Barton, que acredita que a peça “faz sentido apenas quando lida — de forma completa — como uma obra carolíngia”¹⁵⁹ (1984, p. 321); Martin Butler (1990; 1992) e Julie Maxwell (2002) também apoiam a datação mais tardia. *A Tale of a Tub*, assim como várias outras peças jonsonianas, tem uma linguagem própria; nessa obra, Jonson parece estabelecer um dialeto rural para Toby Turf e sua família (HAPPÉ, 2012). Há uma forte probabilidade dessa forma de falar representar o dialeto Middlesex falado nas áreas rurais ao redor de Londres (BRITTON, 1993).

A colaboração entre Jonson e Inigo Jones nunca tinha sido tranquila, como já demonstrei nesse capítulo, mas a situação conseguiu piorar depois da ascensão de Carlos I ao trono. Apesar disso, as duas últimas colaborações dos dois — *Love’s Triumph Through Callipolis* (O Triunfo do Amor através de Calípolis) (9 de janeiro de 1631) e *Chloridia* (Clorídia) (22 de fevereiro de 1631) — foram marcadas por nova energia, com a influência da rainha Henrietta Maria. A publicação de *Love’s Triumph Through Callipolis*, no entanto, ressaltou a desavença entre os dois, com Jones insatisfeito de ver o seu nome aparecendo depois do de Jonson¹⁶⁰; e Jonson irritado por Jones querer levar todo o crédito pelos entretenimentos, como fica evidente pelo personagem Vitruvius Hoop, de *A Tale of a Tub*, citado abaixo:

He’ll do’t alone, sir; he will join with no man,
Though he be a joiner. In design, he calls it,
He must be sole inventor. In-and-In
Draws with no other in’s project, he’ll tell you;
It cannot else be feasible, or conduce . . .
(5.2.35–9)

¹⁵⁹ “makes sense only when read — in its entirety — as a Caroline work”

¹⁶⁰ “The inventors: Ben Jonson, Inigo Jones”

A insatisfação de Jonson gerou diversos poemas sarcásticos do escritor, como “An Expostulation with Inigo Jones” (Uma Expostulação com Inigo Jones), “To Inigo, Marquis Would-be: A Corollary” (Para Inigo, o suposto Marquês: Um Corolário) e “To a Friend: An Epigram of Him” (Para um Amigo: Um Epigrama sobre ele). Como apontado por Donaldson, “a circulação desses poemas logo começou, no entanto, a causar dificuldade para Jonson na corte”¹⁶¹ (2012, p. 423). Foi Jonson, e não Jones, que acabou perdendo favorecimento, visto que o dramaturgo não recebeu mais nenhum pedido para a escrita de mascaradas para a corte. Jonson escreveu, no entanto, mais dois entretenimentos para o seu patrono William Cavendish, Conde de Newcastle, ao longo da década de 1630.

Jonson faleceu em 16 de agosto de 1637 e foi sepultado na Abadia de Westminster. A sua morte, como apontado por Donaldson, “foi evidentemente vista como um grande evento público: o falecimento da figura literária dominante do período”¹⁶² (2012, p. 428). Jonson faleceu com *status* de celebridade, exaltado por Sir Edward Walker como “o mais famoso, correto e erudito poeta de nossa época”¹⁶³ (DONALDSON, 2012, p. 428). Seis meses após o falecimento de Jonson, um volume intitulado *Jonsonus Virbius* foi publicado com tributos elogiosos de amigos, seguidores e admiradores. Como apontado por James Loxley:

Para os autores que contribuíram para *Jonsonus Virbius*, uma parte crucial do sucesso de Jonson era que a sua escrita necessitava de uma forma de cuidado e atenção do leitor que seus contemporâneos geralmente concediam apenas para a literatura clássica. Reconhecer o classicismo de Jonson significava lê-lo como alguém faria com os clássicos, judiciosamente, cuidadosamente, como uma parte vital do progresso de aprendizado pessoal¹⁶⁴ (2010, p. 75)

Acredita-se que em 1631 Jonson tenha começado a preparar um segundo Fólio, que acabou não sendo publicado em vida. Para essa edição, o dramaturgo havia posicionado *Bartholomew Fair* com destaque logo no início do volume, a mesma

¹⁶¹ “the circulation of these poems soon began however to cause difficulty for Jonson at court”

¹⁶² “was evidently seen as a major public event: the passing of the dominant literary figure of the age.”

¹⁶³ “the most famous, accurate, and learned poet of our age”

¹⁶⁴ “For the contributors of *Jonsonus Virbius*, then, a crucial part of Jonson's achievement was that his writing required a mode of readerly care and attention that his contemporaries usually accorded only to classical literature. Recognizing Jonson's classicism meant reading him as one would the classics, judiciously, studiously, as a vital part of the advancement of one's own learning.”

posição simbólica que deu a *Every Man In His Humour* no seu Fólio de 1616, marcando assim uma nova fase de sua carreira (DONALDSON, 2012). Em 1640-1, o segundo Fólio de Jonson é de fato publicado em três volumes, retomando os esforços que o dramaturgo tinha feito no início da década de 1630.

O primeiro volume é uma reimpressão do Fólio de 1616; o segundo consiste em três peças impressas por John Beale em 1631 — *Bartholomew Fair*, *The Devil Is An Ass* e *The Staple of News* — que, como apontado por Giddens “provavelmente não foram liberadas para venda até cerca de dez anos depois de serem impressas”¹⁶⁵ (2003, p. 57); e o terceiro foi impresso em 1641 por Thomas Walkley e contém a primeira publicação de quase metade das obras de Jonson que sobreviveram ao tempo¹⁶⁶. Thomas Walker tinha comprado os direitos de todas as obras do terceiro volume do amigo de Jonson, Sir Kenelm Digby (1603-1665), por £40, mas, como Walker não registrou o material na Stationers’ Register, ele acabou se vendo no meio de um processo judicial com John Benson e Andrew Crooke, que adquiriram os direitos das obras pela Stationers’ Register em 1639-40 (GIDDENS, 2003).

Jonson deixou duas peças inacabadas. A primeira delas, *The Sad Shepherd, or A Tale of Robin Hood* (O Triste Pastor, ou Um Conto de Robin Hood), é uma peça que que chega ao término após apenas dois atos e meio. Como apontado por Anne Barton:

[...] várias indicações internas (discrepâncias entre a ação prometida no argumento e o que de fato ocorre, além do número inusitadamente grande de versos metricamente deficientes ou irregulares) sugerem que a peça sempre foi uma obra inacabada, que nem chegou a ser finalizada pelo velho dramaturgo, nem (como parece o caso) teve seus primeiros atos inteiramente revisados.¹⁶⁷ (2012, n.p.)

¹⁶⁵ “were probably not released for sale into some ten years after they were printed”

¹⁶⁶ O volume contém as seguintes obras: *Christmas His Masque*; *Masque in the House of Lord Hays*; *The Vision of Delight*; *Pleasure Reconciled to Virtue*; *For the Honour of Wales*; *News from the New World Discovered in the Moon*; *Masque of the Metamorphosed Gypsies*; *The Masque of Augurs*; *Time Vindicated to Himself and to His Honours*; *Neptune's Triumph for the Return of Albion*; *Pan's Anniversary, or The Shepherd's Holiday*; *The Masque of Owls*; *Fortunate Isles and Their Union*; *Love's Triumph through Callipolis*; *Chloridia*; *The Underwood*; *The King's Entertainment at Welbeck*; *Love's Welcome at Bolsover*; *Mortimer His Fall*; *The Magnetic Lady*; *A Tale of a Tub*; *The Sad Shepherd*; *Horace, his Art of Poetry*; *The English Grammar*; *Timber*; or, *Discoveries*.

¹⁶⁷ “a number of internal indications (discrepancies between the action promised in the Arguments and what actually occurs, together with an unusually large number of metrically deficient or otherwise irregular lines) to suggest that it was always an unfinished work, neither completed by the old dramatist nor (it seems likely) its first acts ever fully revised.”

Mortimer His Fall (Mortimer, A sua Queda) foi a outra peça de final de carreira que o dramaturgo não terminou de escrever. Algumas versões anteriores dessa peça concluem com a anotação de que o autor “left it unfinished” (deixou-a inacabada), enquanto outras mais tardias afirmam que “He died and left it unfinished” (ele [o dramaturgo] morreu e a deixou inacabada). Não há consenso entre estudiosos, portanto, se *Mortimer His Fall* foi uma peça que Jonson tinha começado e abandonou no início de sua carreira ou se a obra é uma produção mais tardia (BRITLAND, 2012). Os editores da *Oxford Jonson* parecem acreditar que a peça é do começo da carreira de Jonson, enquanto Anne Barton (1984), por exemplo, defende que se trata de trabalho mais tardio do dramaturgo. Como afirmado por Karen Britland:

O texto é formado por uma lista de *dramatis personae*, um ‘argumento’ em prosa que resume o enredo, um soliloquio de 46 linhas de verso branco falado por Roger Mortimer, o primeiro Conde de March, e um diálogo incompleto em verso entre Mortimer e a rainha Isabel, viúva de Eduardo II e mãe de Eduardo III.¹⁶⁸ (2012, n.p.)

Algumas obras novas apareceram nesse Fólio de 1640-1, uma delas sendo *The Underwood*, coletânea de poemas que inclui uma anotação de Jonson afirmando que a obra contém “lesser poems of later growth”, ou seja, poemas menores de criação mais tardia do que *The Forest*. O manuscrito foi enviado para impressão depois da morte de Jonson, em 1637, por seu amigo Kenelm Digby. Não se sabe ao certo se Digby foi de alguma forma responsável pela organização e edição da coletânea, ou se ele simplesmente enviou as obras como as achou. A anotação de Jonson já mencionada indica, no entanto, algum grau de participação do dramaturgo na elaboração desse volume (BURROW, 2012c). *The Underwood*, no entanto, influenciou toda uma geração de coletâneas poéticas ao longo da década de 1640 (BURROW, 2012c). Afirma Burrow:

Assim, como *Epigrams* e *The Forest*, *The Underwood* é uma coletânea de textos retrospectiva, embora muito menos artisticamente organizada que os volumes anteriores. Visto que ela não é apenas impressa retrospectivamente, mas postumamente, o intervalo entre o momento em que os poemas foram compostos e a época de sua publicação (um intervalo que Jonson tinha explorado

¹⁶⁸ “The text is made up of a list of *dramatis personae*, a prose ‘argument’ that summarizes the plot, a 46-line blank verse soliloquy spoken by Roger Mortimer, first Earl of March, and an incomplete verse dialogue between Mortimer and Queen Isabel, widow of Edward II and mother of Edward III.”

em algum nível em suas coletâneas anteriores) se torna carregado de nostalgia.¹⁶⁹ (2012c, n.p.)

Portanto, por meio dessa contextualização da obra e vida de Ben Jonson oferecida neste capítulo, pode-se ter dimensão da pluralidade de suas obras teatrais e literárias. Percebe-se o prestígio e importância de Jonson em sua época, como uma celebridade literária e, em certo momento, o escritor vivo de maior importância da Inglaterra. Esse panorama servirá como alicerce para o capítulo seguinte, em que buscarei estabelecer a recepção de Jonson desde os séculos subsequentes ao seu falecimento até os dias de hoje.

¹⁶⁹ “So, like the *Epigrams* and *The Forest*, *The Underwood* is a retrospective collection of writings, albeit one that may be less artfully arranged than the earlier volumes. Since it is not just retrospectively but posthumously printed, the gap between the time at which the poems were composed and the time of their publication (a gap that Jonson had exploited to some degree in his earlier collections) becomes charged with nostalgia.”

A recepção da obra de Ben Jonson na posteridade: *of an age* ou *for all time*?

I appeal to posterity that will hereafter read and judge my writings

JONSON, Letter 2¹⁷⁰, provavelmente a Thomas Howard, o primeiro Conde de Suffolk, linha 14

A forma com que a obra de Ben Jonson foi recebida ao longo dos séculos oscilou bastante, levando Jonas A. Barish a afirmar que “provavelmente nenhum outro grande autor em inglês sofreu um declínio tão catastrófico em sua popularidade desde sua própria época quanto Ben Jonson”¹⁷¹ (1963, p. 1). Entre ser considerado uma celebridade literária, na primeira parte do século XVII, a ser visto como um dramaturgo que falava apenas de seu tempo, ao longo do século XVIII, por exemplo, Jonson sofreu com as mudanças de gostos literários na posteridade. Como apontado por D.H. Craig, “Ben Jonson era peculiarmente autoconsciente sobre seu projeto enquanto escritor, por sentir que sua obra era decisiva na construção da cultura de seu tempo, logo as condições em que ela se originou e a sua recepção imediata e a longo prazo continuam a ser cruciais para o seu entendimento”¹⁷² (2005, p. 23)

Provavelmente um dos momentos mais marcantes de mudança na recepção de Jonson ocorreu no século XVIII, com a constante comparação de suas obras e caráter com Shakespeare, que neste momento já ocupava a posição de “poeta nacional”. Dessa forma, ao longo deste capítulo buscarei traçar os altos e baixos da popularidade da obra e da figura de Ben Jonson ao longo dos séculos como uma forma de entender como a sua produção literária chega para os leitores do século XXI. Em muitos momentos, estaborecerei um paralelo com a recepção de Shakespeare, visto que essa comparação foi decisiva na formação da crítica jonsoniana.

¹⁷⁰

Disponível

em:

<https://universitypublishingonline.org/cambridge/benjonson/k/works/letters02b/facing/?hl=posterity#>.
Último acesso em: 24 fev 2022.

¹⁷¹ “Probably no major author in English has suffered such a catastrophic decline in popularity since his own day as has Ben Jonson.”

¹⁷² “Because Jonson was peculiarly self-conscious about his project as a writer, because he felt his work was decisive in the making of the culture of his time, the conditions in which it originated and its immediate and longer-term reception remain crucial for its understanding.”

A afirmação de Ben Jonson no prefácio do Fólho de 1623 de que Shakespeare seria “not of an age, but for all time” marcou não só a forma com que a obra de Shakespeare foi lida na posteridade, mas, de certa maneira, a própria recepção dos escritos de Jonson. Como apontado por Barish, “certamente nenhum [autor] foi tão punido pelo crime de não ser Shakespeare”¹⁷³ (1963b, p. 1). Ao longo dos séculos, enquanto Shakespeare foi exaltado como escritor atemporal e trans-histórico, *for all time*, Jonson foi ganhando a reputação de um autor que falava apenas de seu tempo e para o seu tempo, *of an age*, afirmação que colocarei em xeque neste capítulo. De acordo com Donaldson, “Jonson veio a ser visto como um autor adequado majoritariamente para estudo de antiquário; um poeta de sua época, talvez, mas dificilmente *para todo o tempo*”¹⁷⁴ (1997, p. 181, grifo do autor). Jonson sempre teve grande convicção de que a posteridade iria fazer justiça por todas as vezes que suas obras não foram bem recebidas, como na dedicatória de *Catiline* a William Herbert, já citada no capítulo anterior.

4.1.

Dryden, Shadwell e a Restauração: Jonson no século XVII (1601-1700)

Para uma historicização da recepção de Ben Jonson no século XVII, é incontornável a discussão acerca da publicação de seu Fólho de 1616, cuja recepção inicial foi objeto de um estudo¹⁷⁵ formidável por Jane Rickard (2020), que analisou uma seleção de edições anotadas¹⁷⁶ do volume. Alinhado à ambição clássica da publicação, com seu formato em fólho e a presença da palavra “works” em seu título, como já mencionei no capítulo três, Rickard (2020) identifica certo interesse acadêmico por parte daqueles que teriam sido seus primeiros leitores. Como afirmado pela estudiosa, “o interesse em identificar as fontes de Jonson é, no entanto, um dos aspectos significativos de sua recepção inicial”¹⁷⁷ (RICKARD, 2020, p. 89). Rickard

¹⁷³ “Certainly none has been so punished for the crime of not being Shakespeare.”

¹⁷⁴ “Jonson was to be seen as an author fit chiefly for antiquarian study; a poet of his age, perhaps, but scarcely for all time”

¹⁷⁵ O estudo aqui citado analisa as notas marginais em edições do Fólho de Ben Jonson de 1616 que fazem parte da coleção da Biblioteca Henry E. Huntington, em San Marino, Califórnia.

¹⁷⁶ As edições do Fólho analisadas pertencem à coleção da Henry E. Huntington Library.

¹⁷⁷ “The interest in identifying Jonson’s sources is, however, one of the most significant aspects of his early reception.”

(2020) identifica sete cópias constantes do acervo da Huntington Library que apresentam marginalia desse tipo, principalmente nas peças romanas de Jonson — *Sejanus* e *Catiline* — o que, para Rickard, refletiria a centralidade da cultura greco-latina no sistema educacional dos séculos XVI e XVII.

Sejanus, portanto, é um exemplo relevante de se notar nesta discussão, visto que, como mencionei no capítulo anterior deste trabalho, a edição in-quarto¹⁷⁸ da peça contava com diversas notas de Jonson, indicando muitas de suas fontes, notas marginais que foram retiradas para a publicação do Fólho de 1616. Alguns leitores do Fólho, no entanto, se incumbiram de anotar a peça novamente nessa segunda publicação. Como apontado por Rickard, “todo esse trabalho acadêmico não só sugere que as tentativas de Jonson e de seus defensores de alinhá-lo com seus precursores clássicos tiveram algum sucesso, como também destaca alguns dos problemas potenciais dessa forma de apresentá-lo”¹⁷⁹ (2020, p. 90).

Uma das cópias do Fólho analisadas pela pesquisadora, ao que tudo indica, pertenceu a um estudante da universidade de Oxford, que estava lendo Jonson enquanto o dramaturgo ainda estava vivo. A edição do estudante também se encontra anotada com referências às possíveis fontes das obras do *Works* de 1616, como as mencionadas anteriormente. Para Rickard, “esse estudante, no entanto, chama a nossa atenção para o interesse precoce no classicismo de Jonson e, mais especificamente, na possibilidade de seu [Fólho] *Works* ter sido usado como uma ajuda ou ferramenta pedagógica”¹⁸⁰ (2020, p. 91).

¹⁷⁸ Peças foram impressas ao longo dos séculos em formatos e tamanhos diferentes, sendo os mais comuns o fólho, o in-quarto, o in-oitavo e o in-duodécimo. O formato fólho, como mencionei brevemente no terceiro capítulo, consistia na impressão de duas páginas de cada lado da folha, com ela dobrada apenas uma vez; já os in-quartos funcionavam com duas dobras e quatro páginas impressas de cada lado da folha; os in-oitavos, seguindo esse raciocínio, eram as impressões de oito páginas em cada lado da folha, sendo ela dobrada três vezes; por último, os in-duodécimos consistiriam em um formato ainda menor, com doze páginas de cada lado da folha.

¹⁷⁹ “Such scholarly labour both suggests that the attempts of Jonson and his eulogists to align him with his classical precursors had some success, and highlights some of the potential problems with this mode of presenting him.”

¹⁸⁰ “This student nevertheless draws our attention to early interest in Jonson's classicism and, more specifically, to the possibility of his *Works* being used as an educational aid or tool.”

Nos três anos seguintes à publicação do Fólho, apenas seis das obras dramáticas de Jonson foram impressas¹⁸¹. Com a explosão da publicação de obras desse tipo, que se iniciou em 1630, houve, no entanto, um renovado interesse nos textos de Jonson, com a publicação de *Love's Triumph*, em 1630, *Chloridia*, em 1631, e *The Staple of News* em in-oitavo, em 1631 também. Conforme comentei no capítulo anterior, nesse mesmo ano, há também o início de um esforço em prol de um segundo Fólho de Jonson, que integraria *Bartholomew Fair*, *The Staple of News* e *The Devil Is An Ass*, publicação que acabou não acontecendo.

Com a morte de Jonson, em agosto de 1637, e o falecimento da maioria de seus primeiros tipógrafos, outro grupo de livreiros da época começou a organizar uma nova edição em múltiplos volumes da obra de Jonson. Houve diversos processos judiciais nesse momento para organizar as questões de direitos de posse das obras, mas, em 1640, uma nova edição, que ficou conhecida como o segundo Fólho de Jonson (F2), foi impressa. A publicação contou com uma reimpressão do Fólho de 1616 em um volume, seguido de outro que trouxe finalmente *Bartholomew Fair*, *The Staple of News* e *The Devil Is An Ass*, além de diversas peças, mascaradas e poemas até então inéditos, como também comentei mais detalhadamente no terceiro capítulo. Durante a Guerra Civil, as obras de Jonson ocasionalmente apareceram para venda nas tendas de livros, como três edições in-quarto de *Catiline*, publicadas entre 1669 e 1674, e o in-oitavo de *The Alchemist*, provavelmente de 1680. Foi apenas em 1692, no entanto, que se teve outra publicação em fólho das obras de Ben Jonson, como me aprofundarei ainda nesta seção.

Durante a primeira metade do século XVII, então, como o estudo de Rickard (2020) revelou, a vontade de Ben Jonson de ser considerado um autor clássico parece ter sido efetiva em algum nível. Ao longo do Interregno, entre a decapitação do rei Carlos I e a Restauração, quando os teatros ficaram fechados, as peças de Jonson foram muito lidas e citadas. De fato, do momento de sua morte, em 1637, até toda a década de 1660, após o Interregno, o prestígio de Jonson como dramaturgo continuou inabalável (BRADY, 2014). Posteriormente, as suas peças foram encenadas frequentemente na Restauração, quando características de suas obras, como a sua

¹⁸¹ As mascaradas *Lovers Made Men* (1617), *Augurs* (1622), *Time Vindicated* (1623), *Neptune's Triumph* (1624) e *The Fortune Ailes* (1625), e uma reimpressão da peça *Epicene* (1620) (GANTS & LOCKWOOD, 2012)

adesão às unidades clássicas e personagens inspirados na teoria de humores, por exemplo, foram muito apreciadas. Como apontado por Brady, “como a relação de [John] Dryden, Thomas Shadwell e William Congreve com o teatro de Jonson deixa claro, as comédias satíricas de Jonson foram modelos influentes para dramaturgos da Restauração e do final do século XVII”¹⁸² (2014, p. 2).

Nos anos iniciais da Restauração, portanto, as duas companhias de teatro rivais da época — a King’s Company, liderada por Thomas Killigrew (1612-1683), e a Duke’s Company, encabeçada por William Davenant (1606-1668) — dependeram muito de peças produzidas antes do Interregno, visto que uma nova geração de dramaturgos ainda estava por vir. Com o passar dos anos, ao longo da década de 1660, os teatros buscaram, então, encontrar um equilíbrio entre material novo de dramaturgos emergentes e as demandas comerciais, com a encenação de peças consagradas (CHALLINOR, 2020).

Apesar da versatilidade de suas obras, Jonson ficou muito conhecido nesse período por suas comédias e tornou-se um modelo no qual dramaturgos se inspiravam. O repertório jonsoniano encenado para as plateias da Restauração também não incluía as suas peças tardias¹⁸³, desmerecidas após John Dryden categorizá-las como *dotages*, comentário sobre o qual irei me aprofundar mais à frente. A King’s Company de Killigrew detinha o monopólio sobre as peças de Jonson, dado que se confirma em 1669. Como apontado por Jennie Challinor,

nos primeiros quinze anos depois da Restauração, ele [Jonson] continuou a ser um componente integral do repertório da King’s Company: *Catiline*, *The Alchemist*, *Volpone*, *Epicene* e *Bartholomew Fair* foram encenadas com alguma regularidade, com apresentações ocasionais de *Every Man In His Humour*, *Every Man Out of His Humour* e *The Devil Is An Ass*.¹⁸⁴ (2020, p. 108)

¹⁸² “As Dryden, Thomas Shadwell, and William Congreve’s engagement with Jonson’s drama makes clear, Jonson’s satiric comedies were influential models for Restoration and later seventeenth-century playwrights.”

¹⁸³ As peças que Jonson produziu depois de 1616 — *The Staple of News* (1626), *The New Inn*, or *The Light Heart* (1631), *The Magnetic Lady*, or *Humours Reconciled* (1632) e *A Tale of a Tub* (1633).

¹⁸⁴ “In the first fifteen years after the Restoration, he [Jonson] remained a core component of the King’s Company repertory: *Catiline*, *The Alchemist*, *Volpone*, *Epicene*, and *Bartholomew Fair* were performed with some regularity, with occasional revivals of *Every Man In His Humour*, *Every Man Out of His Humour*, and *The Devil Is An Ass*.”

Até mesmo Dryden se rende ao talento de Jonson ao discutir *Epicene, or The Silent Woman* (1609), a peça de Jonson mais admirada no período da Restauração. O autor, inclusive, categoriza *Epicene* como “o padrão de uma peça perfeita”¹⁸⁵ (DRYDEN, 1918, p. 66). *Epicene* foi a primeira peça a ser encenada quando os teatros reabriram, e o seu prestígio ao longo das décadas de 1660 e 1670 foi substancial.

Samuel Pepys (1633-1703) se mostra impressionado com a peça e a surpresa final do personagem-título, com sua fluidez de gênero. Comentando a sua experiência ao assistir a Edward Kynaston¹⁸⁶ interpretando o papel principal em 1661, Pepys relata que o ator apareceu de três formas diferentes ao longo da peça: “primeiro como uma mulher pobre em roupas comuns, para agradar Morose; depois em roupas finas como uma nobre, e nelas era claramente a mulher mais bonita de toda a casa — e, por último, como um homem; e ali também foi o homem mais bonito da casa”¹⁸⁷ (*The Diary of Samuel Pepys*, 7 de janeiro de 1661¹⁸⁸). Esse relato destaca a forma com que *Epicene* lida com questões de gênero e sexualidade, algo ainda mais pertinente em uma sociedade que veria o surgimento de atrizes no ano seguinte, em 1662, fato que alteraria radicalmente a dinâmica da peça, que foi escrita justamente com a convenção dos *boy actors* em mente. As relações homosociais e homoeróticas presentes nessa peça de Jonson, especialmente, são temas muito recorrentes no comportamento dos libertinos das peças da Restauração (CHALLINOR, 2020; HUTSON, 2004).

A afirmação de Dryden de que “admiro-o [Jonson], mas amo Shakespeare”¹⁸⁹ (1918, p. 71) marcou a recepção dos dois dramaturgos. Como sustentado por Russ McDonald, “Jonson foi, portanto, considerado pedante, clássico, satírico, [e] Shakespeare natural, acessível, romântico”¹⁹⁰ (2000, p. 103). Isso fez com que,

¹⁸⁵ “pattern of a perfect play”

¹⁸⁶ Edward Kynaston (1640-1706) foi um ator inglês, um dos últimos *boy actors* da Restauração, embora ele tenha interpretado personagens femininos e masculinos ao longo de sua carreira. A última personagem feminina que Kynaston interpretou foi Evadne de *The Maid’s Tragedy* (1619), de Francis Beaumont e John Fletcher, em 1661, pela King’s Company.

¹⁸⁷ “first as poor woman in ordinary clothes to please Morose; then in fine clothes as a gallant, and in them was clearly the prettiest woman in the whole house — and lastly, as a man; and then likewise did appear the handsomest man in the house”

¹⁸⁸ Disponível em: <https://www.pepysdiary.com/diary/1661/01/07/>. Último acesso em: 06 fev 2022.

¹⁸⁹ “I admire him, but I love Shakespeare”

¹⁹⁰ “Thus Jonson has usually been regarded as pedantic, classical, satiric, Shakespeare as natural, accessible, romantic.”

posteriormente, ao longo do século XX, “shakespearianos raramente dedicassem muito tempo a Jonson, enquanto a maioria dos jonsonianos procuravam remover o seu objeto da sombra do mestre”¹⁹¹ (MCDONALD, 2000, p. 103).

Em 1670, portanto, o legado de Jonson tinha se tornado um “campo de batalha” (CHALLINOR, 2020). Como apontado por Challinor, “alinhamento com o modelo dramático de Jonson era sintomático de uma devoção à comédia de humores moralista, enquanto as críticas de Dryden a respeito de Jonson eram usadas como argumentos para peças espirituosas que iriam entreter e espelhar o novo período elegante”¹⁹² (2020, p. 113). Dessa forma, dramaturgos escolhiam um lado do debate com base nas suas relações com Ben Jonson, tornando a escolha uma forma de definir a si mesmos enquanto autores. Com o surgimento de uma nova geração de escritores dramáticos na década de 1670, como William Wycherley (1641-1716) e Aphra Behn (1640-1689), por exemplo, as peças de Jonson e seus devotos começaram a ser vistas como antiquadas. Após a década de 1660, portanto, estabeleceu-se um ambiente que celebrou o surgimento das atrizes e, mais para o final da década, de mulheres dramaturgas. Como a obra de Jonson não conta com muitos enredos românticos, as suas peças começaram a ter dificuldade para ser encenadas. Havia, no entanto, uma parcela da população que sentia certa nostalgia pelas convenções dos teatros das eras elisabetana/jacobina/carolíngia.

A predominância de Jonson na temporada de 1670-1 é digna de nota, visto que naquele momento duas peças muito influenciadas por seu estilo cômico estavam sendo encenadas pela Duke’s Company: *The Humorists* (1671), de Thomas Shadwell (1642-1692), e *The Six Days Adventure; or, The New Utopia* (1669), de Edward Howard¹⁹³ (1624-1712). Essa temporada, como observado por Challinor (2020), marcou um momento em que a figura de Jonson se tornou preponderante na cena teatral, dominando a discussão da crítica e influenciando muitos dramaturgos.

¹⁹¹ “Shakespeareans rarely devoted much attention to Jonson, while most Jonsonians sought to remove their subject from the shadow of the master.”

¹⁹² “allegiance to Jonson's dramatic model was symptomatic of a devotion to moralistic humours comedy, whereas Dryden's criticisms of Jonson were put forth as arguments for witty plays that would entertain and mirror the new elegant age.”

¹⁹³ Edward Howard (1624-1712) foi um dramaturgo que, assim como Shadwell, se inspirou muito nas comédias de Jonson na produção de suas peças.

Esse foi um momento único na recepção de Jonson no século, visto que, depois disso, a obra do escritor perdeu um pouco de sua força, com a chegada de novos dramaturgos. Esse pode ter sido um dos motivos para que a figura do fantasma de Jonson tenha aparecido mais de uma vez em encenações de 1670: em um novo prólogo para *Every Man In His Humour*, escrito por Charles Sackville (1643-1706), o Conde de Dorset, encenada pela King's Company; e em um dos três prólogos de *The Women's Conquest* (1670), levada ao palco pela Duke's Company (CHALLINOR, 2020).

A melhor imitação de Jonson produzida na temporada de 1670 foi *The Humorists*, de Shadwell (CHALLINOR, 2020), que, assim como o seu próprio título indica, aplica a teoria de humores em seu enredo. Como afirmado por Challinor, “Shadwell aderiu à comédia de humores instrutiva de Jonson, que privilegiava o personagem e buscava modificar o público por meio da apresentação do vício”¹⁹⁴ (2020, p. 117). *Epicene* inspirou comédias aristocráticas como as de Dryden, Wycherley e Etherege, enquanto Shadwell foi influenciado pelo que Challinor chama de um Jonson mais “autêntico”, ao capturar “a fisicalidade e a sujeira urbana das comédias de Jonson”¹⁹⁵ (2020, p. 117). *The Humorists* também destaca as ambiguidades homoeróticas de Jonson; de fato, “Shadwell e Howard explora[m] métodos de tornar *queer* as comédias de humores”¹⁹⁶ (CHALLINOR, 2020, p. 117).

De forma geral, portanto, a popularidade de Ben Jonson ao longo da Restauração foi imensa. Segundo Gerald Eades Bentley (1965), até a época de Dryden Jonson era considerado o maior poeta do século XVII: “claramente, Jonson, e não Shakespeare, foi o dramaturgo do século XVII”¹⁹⁷ (p. 139). Bentley (1965) faz um estudo extensivo de alusões a Shakespeare e Jonson ao longo do século XVII, considerando peças, personagens, décadas e diversas categorias específicas, como, por exemplo, “trechos em que o nome do dramaturgo é usado sozinho como modelo de grandeza poética ou teatral”¹⁹⁸ (BENTLEY, 1965, p. 63). O estudioso conclui que, “no

¹⁹⁴ “Shadwell followed Jonson's instructive humours comedy, which privileged character and strove to reform the audience through the presentation of vice”

¹⁹⁵ “the physicality and urban grubbiness of Jonson's comedies”

¹⁹⁶ “Shadwell and Howard exploring methods of queering humours comedy”

¹⁹⁷ “Clearly, Jonson, and not Shakespeare, was the dramatist of the seventeenth century”

¹⁹⁸ “passages in which the name of the dramatist is used alone as a standard of poetic or dramatic greatness”

que diz respeito estritamente à popularidade, Jonson foi evidentemente mais apreciado junto a escritores no século [XVII] do que Shakespeare”¹⁹⁹ (BENTLEY, 1965, p. 132). De fato, Bentley (1965) observa que, ao ordenar as alusões de forma cronológica, percebe-se que há mais referências a Jonson do que a Shakespeare em todas as décadas do século, com exceção da última. Na terceira e quarta década do período, há o dobro de alusões a Jonson do que a Shakespeare.

Como o próprio estudioso aponta, no entanto, uma análise meramente quantitativa de alusões pode ser injusta, visto que certas menções são mais significativas que outras. Por causa disso, Bentley separa as alusões em diversas categorias e, mesmo assim, conclui que, dos dois dramaturgos, “Jonson foi o mais amplamente lembrado, assim como o mais frequentemente elogiado”²⁰⁰ (1965, p. 134). Em uma de suas muitas categorias de referências, Bentley ressalta que “as peças de Jonson são mencionadas 767 vezes no século, em oposição a 567 de Shakespeare — isso apesar do fato de que há mais ou menos o dobro de peças no cânone de Shakespeare do que no de Jonson”²⁰¹ (1965, p. 135). As obras dramáticas de Jonson mais mencionadas foram *Catiline*, *Volpone*, *The Alchemist*, *Epicene*, *Sejanus* e *Bartholomew Fair*, respectivamente; todas essas com mais alusões que qualquer uma de Shakespeare nesse período (BENTLEY, 1965). O estudioso afirma, então, que “Jonson não foi só geralmente mais admirado e mais conhecido que Shakespeare, mas as peças de Jonson individualmente foram mais frequentemente discutidas do que as de Shakespeare”²⁰² (BENTLEY, 1965, p. 135).

Por outro lado, os personagens shakespearianos foram muito admirados ao longo do século XVII, com 733 alusões a eles enquanto criações literárias ou papéis para serem interpretados, em comparação a 329 de Jonson (BENTLEY, 1965). De maneira geral, portanto, “ao longo do século, Jonson era, incontestavelmente, para quase toda a crítica, o maior dramaturgo inglês, a sua popularidade nos textos críticos

¹⁹⁹ “so far as mere popularity is concerned, Jonson was evidently more popular with writers in the century than Shakespeare”

²⁰⁰ “Jonson was the most widely remembered as well as the most frequently praised.”

²⁰¹ “Jonson's plays are mentioned 767 times in the century to Shakespeare's 567 — this in spite of the fact that there are about twice as many plays in the Shakespeare canon as in the Jonson.”

²⁰² “Not only was Jonson generally more admired and more familiar than Shakespeare, but Jonson's plays individually were more frequently discussed than Shakespeare's.”

sendo maior que a sua popularidade em geral”²⁰³ (BENTLEY, 1965, p. 138). Apenas nas últimas duas décadas do século XVII, é que as referências a Shakespeare começam a crescer e a diferença entre a reputação dos dois começa a diminuir. Bentley (1965) aponta que essa mudança aconteceu, em grande parte, como consequência do próprio testemunho de Dryden.

4.1.1.

O(s) sucessor(es) de Ben Jonson na Restauração

Ao longo da segunda metade do século XVII, pode-se dizer que duas figuras marcaram muito a recepção de Jonson na Inglaterra: John Dryden e Thomas Shadwell, dramaturgos que eram aprendizes na década de 1660 e estavam querendo se estabelecer nos recém reabertos teatros (BRADY, 2014). Ambos destacaram as suas relações com Jonson com a esperança de serem reconhecidos como seus sucessores, embora de formas diferentes. Na década de 1660, mas principalmente na de 1670, as comédias de humores começaram a reaparecer, lideradas por Shadwell, grande defensor do gênero e admirador das obras de Ben Jonson, que buscou emular o gênero em suas próprias obras dramáticas. Dryden foi uma figura que não exibiu a sua admiração por Jonson com tanta intensidade, o que atraiu críticas de Shadwell, como explicitarei mais adiante.

A forma com que Shadwell e Edward Howard lidaram com a sua admiração pela obra de Jonson diferiu bastante da de Dryden, visto que eles buscavam inspiração direta e clara na estrutura e personagens das comédias do dramaturgo jacobino na construção de suas próprias obras. Como afirma Challinor,

[...] Howard produziu obras muito influenciadas por Jonson, que, em suas versões impressas, vinham acompanhadas de textos reflexivos. Como Shadwell, ele construiu uma persona autoral nos moldes da autoapresentação de Jonson como um dramaturgo sobrecarregado e incompreendido. Enquanto Dryden escrevia sobre Jonson com admiração, mas de forma judiciosa, tanto Shadwell quanto Howard canalizavam a sua estima na criação de obras que partiam dos

²⁰³ “Throughout the century Jonson was unchallenged in most critical writing as the greatest English dramatist, his popularity in critical writings being greater than his over-all popularity.”

enredos e personagens das comédias de Jonson, principalmente *Epicene*.²⁰⁴ (2020, p. 107)

Shadwell, portanto, tinha uma evidente devoção por Jonson e suas peças, principalmente às comédias de humores. Evidência para isso é o seguinte trecho do prefácio de Shadwell para a sua peça *The Sullen Lovers* (1668), no qual o autor afirma: “propos a representar uma variedade de humores [...] que era a prática de *Ben Johnson* (*sic*), a quem acredito que todos os *Poetas* dramáticos deveriam imitar, embora nenhum deva conseguir chegar perto; ele sendo a única pessoa que parece ter feito perfeitas Representações da Vida Humana”²⁰⁵ (SHADWELL, 1968, Vol. 1, p. 10-1). Assim como Jonson, Shadwell situou todas as suas peças na Londres de sua época, além de buscar aderir às unidades clássicas de tempo, espaço e ação. Ao longo das dezoito peças que produziu para os teatros, Shadwell nunca se afastou de sua reverência por Jonson. Já Edward Howard, com *The New Utopia* (1671), parece encenar relacionamentos homoeróticos inspirados nas obras de Jonson; nesse caso, influenciado por *Epicene*. É nos diversos subenredos da peça que Howard se inspira no teatro jonsoniano (CHALLINOR, 2020). Para Challinor, “como Shadwell, Howard reconheceu que o público da Restauração precisava de uma versão de Jonson diferente e mais focada em questões sexuais”²⁰⁶ (2020, p. 122).

John Dryden se posiciona como sucessor de Jonson por seu conhecimento da história literária (BRADY, 2014). Em *An Essay of Dramatic Poesy* (1668), o autor discute a obra jonsoniana de forma crítica e mais atenuada que Shadwell, e a sua opinião acerca do dramaturgo parece ditar o tom das menções a ele posteriormente. Dryden costuma ser considerado o primeiro crítico a romper com o paradigma da fidelidade inglesa a Jonson, “moldando a popular devoção moderna à obra de

²⁰⁴ “[...] Howard produced work heavily influenced by Jonson, accompanied in print by reflective essays. Like Shadwell, he constructed an authorial persona modelled on Jonson’s self-presentation as a burdened, misunderstood playwright. While Dryden wrote admiringly but judiciously of Jonson, both Shadwell and Howard channel their esteem into crafting works that drew on the plots and characters of Jonson’s comedies, particularly *Epicene*.”

²⁰⁵ “I have endeavour’d to represent variety of Humours [...] which was the practice of *Ben Johnson*, whom I think all Dramatick *Poets* ought to imitate, though none are like to come near; he being the onely person that appears to me to have made perfect Representations of Humane Life”

²⁰⁶ “Like Shadwell, Howard recognised the Restoration audiences required a modified, more sexually focused, version of Jonson.”

Shakespeare”²⁰⁷ (DONALDSON, 1997, p. 162). Para D.H. Craig, “a crítica acerca de Jonson no período desde a sua morte até o final do século XVII é dominada por John Dryden”²⁰⁸ (2005, p. 6).

Dryden manteve relação de vida toda com a obra de Jonson. De fato, a primeira referência ao dramaturgo jacobino é em 1663, no prólogo de *The Wild Gallant*, e a última, em 1700, no último ano de sua vida, no prólogo de *Fables Ancient and Modern* (CRAIG, 2005). Em *An Essay of Dramatic Poesy*, Dryden categoriza Jonson como o “escritor mais erudito e criterioso que qualquer teatro já teve”²⁰⁹ (1918, p. 69), mas acredita que suas últimas peças foram apenas produto de uma mente senil — *dotages*. Dryden destaca as comédias de humores jonsonianas, mas acusa Jonson de “roubar” dos clássicos greco-latinos, afirmando que “ele realizou os seus roubos tão abertamente, que é possível deduzir que não temia ser legalmente punido”²¹⁰ (1918, p. 70). Em seguida, o autor traça um paralelo entre Shakespeare e Jonson, já demonstrando uma comparação que de muitas formas moldou a recepção do segundo ao longo dos séculos. Dryden caracteriza Jonson como “o poeta mais correto, mas Shakespeare [como] o de maior perspicácia”²¹¹ (1918, p. 71), e compara os dois dramaturgos a Homero e Virgílio, apontando que “Shakespeare foi o Homero ou pai de nossos poetas dramáticos; Johnson (*sic*) foi o Virgílio, o padrão de escrita elaborada; admiro-o, mas amo Shakespeare”²¹² (1918, p. 71).

Dryden e Jonson, no entanto, não foram tão diferentes assim, biograficamente falando. De fato, pode-se traçar diversos paralelos entre eles, como o fato de Jonson ter sido o primeiro poeta laureado de fato, mas não em nome, e Dryden ter sido o primeiro nos dois; e de ambos terem estudado na prestigiada Westminster School. Além disso, apesar de comentários mais favoráveis a Shakespeare do que a Jonson em suas críticas, os textos de Dryden em si parecem apontar para uma maior proximidade entre sua obra e a de Ben Jonson, como defendido por Donaldson:

²⁰⁷ “shaping the popular modern devotion to the work of Shakespeare”

²⁰⁸ “Jonson criticism in the period from his death to the end of the seventeenth century is dominated by John Dryden.”

²⁰⁹ “most learned and judicious writer which any theatre any had”

²¹⁰ “he has done his robbery so openly, that one may see he fears not be taxed by any law”

²¹¹ “the more correct poet, but Shakespeare the greater wit”

²¹² “Shakespeare was the Homer, or father of our dramatick poets; Johnson was the Virgil, the pattern of elaborate writing; I admire him, but I love Shakespeare”

alusões à obra de Jonson, tanto reconhecidas quanto escondidas, permeiam toda a escrita de Dryden; a sua própria frequência demonstra que Dryden tinha um conhecimento excepcionalmente íntimo da obra de Jonson: um testemunho por si só do poder da influência de Jonson em Dryden, mesmo quando o contexto das afirmações de Dryden não é elogioso.²¹³ (1997, p. 176).

A relação entre Dryden e Jonson sofre interferência de Shadwell, que idolatrava o dramaturgo elisabetano-jacobino. Donaldson (1997) compara a rivalidade de Dryden e Shadwell, satirizada em *Mac Flecknoe*²¹⁴ (1682), com a existente entre Jonson e Inigo Jones, discutida em mais detalhes pelo próprio Jonson em *An Expostulation with Inigo Jones* (1631), após a ruptura da parceria dos dois no início da década de 1630, conforme apresentei e discuti no capítulo três. Dryden se defende das críticas feitas por Shadwell quanto ao seu tratamento para com Jonson, ao afirmar que “sei que fui acusado de ser um inimigo de seus escritos; mas sem nenhum outro motivo além do fato de não o admirar cegamente, nem desconsiderar suas imperfeições”²¹⁵ (DRYDEN, 1970, p. 205)

Em *Mac Flecknoe* (1682), no entanto, Dryden responde, agora de forma satírica, às críticas de Shadwell, ao posicionar o segundo como o personagem-título da peça, herdeiro não de Ben Jonson, mas do poeta sem talento Richard Flecknoe. Dryden faz uso de palavras e frases das peças de Jonson na construção de sua própria obra, demonstrando o imenso domínio que tinha sobre elas. Como apontado por Brady, “Dryden destrói a reputação de Shadwell em *Mac Flecknoe*, uma sátira que condenou as peças de Shadwell a ficar cobertas de poeira por vários séculos seguintes”²¹⁶ (2014, p. 5). De forma geral, como demonstrei ao longo desta seção, Dryden e Shadwell foram muito influenciados pela obra de Ben Jonson, embora o primeiro reconheça menos essa característica de sua escrita que o segundo.

²¹³ “allusions to Jonson's work, both acknowledged and concealed, pervade all of Dryden's writing; their very frequency show that Dryden had an exceptionally intimate knowledge of Jonson's work: a testimony in itself to the power of Jonson's influence on Dryden, even where the context of Dryden's remarks is uncomplimentary”

²¹⁴ *Mac Flecknoe* é uma sátira em verso escrita por John Dryden e um ataque direto a Shadwell.

²¹⁵ “I know I have been accus'd as an enemy of his writings; but without any other reason than that I do not admire him blindly, and without looking into his imperfections”

²¹⁶ “Dryden demolished Shadwell's reputation in *Mac Flecknoe*, a satire that consigned Shadwell's plays to the dust heap for the next several centuries.”

4.1.2.

O terceiro Fólio de Jonson e o final do século XVII

Em 1692, tem-se a publicação do terceiro Fólio (F3) de Jonson, editado por Henry Herringman (1628-1704) e o consórcio que ele organizou com os maiores livreiros daquele momento, que incluíam Edward Brewster, Thomas Bassett, Richard Chiswell, Matthew Wooten e George Conyers (GANTS & LOCKWOOD, 2012). Ao contrário das coletâneas de obras de Jonson publicadas anteriormente, em que a disposição do texto era apenas em uma coluna, o F3 foi publicado em um grande e único volume, com o texto organizado em duas colunas. A publicação manteve a ordem das obras adotada pelas edições anteriores, mas adicionou a peça *The New Inn* ao final, bem como *Leges Convivales* e uma versão revisada e atualizada de *The English Grammar* (GANTS & LOCKWOOD, 2012).

Ao longo do século XVII, começou a se estabelecer a percepção de um Shakespeare trans-histórico, uma figura abstrata, generalizada e descontextualizada de seu tempo, e de Jonson como um autor que apenas falava de sua época. A partir da década de 1690, outros autores já ecoavam a opinião de Dryden de que as peças jonsonianas eram produtos de um período antigo e de que seus personagens eram tipos conhecidos e muitos deles baseados em figuras de sua época. O enfoque sobre o alto nível de conhecimento e cultura de Jonson e suas obras, frente ao movimento humanista da época, foi algo muito exaltado ao longo do século XVII e que atraiu grande admiração para o trabalho do escritor. É irônico que essa característica de suas obras venha logo em seguida, no século XVIII, a se virar contra Jonson, contrariando a sua previsão de que ele e seus textos encontrariam justiça na posteridade. Como apontado por Rickard, “examinar a reputação de Jonson requer pensar sobre como ele foi comparado a Shakespeare”²¹⁷ (2020, p. 104), e esse aspecto de sua recepção fica ainda mais evidente na forma com que Jonson é lido ao longo do século XVIII, como demonstrarei a seguir.

²¹⁷ “considering Jonson's reputation requires considering how he has been compared to Shakespeare.”

4.2.

Shakespeare e “gênio original”: Jonson no século XVIII (1701-1800)

A recepção de Jonson ao longo do século XVIII é muito importante para entender a forma com que o autor chegou para leitores e estudiosos atualmente, visto que foi nesse período que sua reputação e recepção mudaram drasticamente. Travis Ross (1998) identifica a data de 22 de fevereiro de 1774, dia da resolução do caso *Donaldson vs. Becket*²¹⁸, como o momento do estabelecimento da literatura em seu sentido moderno, no qual a figura do autor ganha centralidade para a crítica literária²¹⁹, denotando a importância dessa época para a delimitação da recepção de Jonson como um todo.

Nesse período, Jonson sofreu especialmente com a mudança radical de gosto literário. Ao longo do século XVII, como demonstrei, a obra de Jonson foi vista como um modelo a ser seguido, embora essa situação comece a se modificar mais para o final do século, e haja um declínio perceptível em sua reputação da década de 1730 em diante. Como apontado por D.H. Craig, “os documentos do início do século XVIII mostram que a reputação de Jonson estava, naquele momento, em grande parte intacta”²²⁰ (2005, p. 13). A obra de Jonson sofreu com o abandono progressivo dos valores neoclássicos tão valorizados pelo próprio dramaturgo e, de forma geral, pela sociedade dos séculos XVI e XVII. Embora as suas tragédias não fossem vistas como obras que funcionavam nos palcos desse período, as suas comédias ainda eram bem-conceituadas. No final do século, no entanto, “a sua popularidade estava confinada aos intelectuais”²²¹ (CRAIG, 2005, p. 13).

A mudança nos valores estéticos nesse período, portanto, fez com que a partir da década de 1780 “a sua obra, e a personalidade por trás dela, tendessem a ser vistas

²¹⁸ Um processo judicial que marcou a discussão sobre direitos autorais na Inglaterra. A disputa ocorreu entre Alexander Donaldson, um livreiro escocês que vendia reimpressões baratas de obras clássicas e que tinha pirateado uma edição de *The Seasons* (1730), de James Thomson (1700-1748), cujos direitos autorais pertenciam a Thomas Becket e um grupo de livreiros e tipógrafos londrinos. Donaldson foi o ganhador do caso e, por consequência, o princípio de que direitos autorais deveriam ser limitados por período temporal (ROSE, 1988).

²¹⁹ Embora tal centralidade do autor não tenha sobrevivido ao século XX, tendo em vista textos como o de Bathes (2004) e Kristeva (2012), por exemplo.

²²⁰ “The documents from the early part of the eighteenth century showed that Jonson’s standing was then largely intact.”

²²¹ “his popularity may well have been confined to the scholars”

como peculiares e perversas”²²² (CRAIG, 2005, p. 15). Entre as preferências literárias que mudaram nessa virada do século XVII para o XVIII podemos citar:

as preferências anteriores pela sátira em lugar de celebração em comédias, por precisão em lugar de inspiração, pela arte em lugar da natureza, do conhecimento em lugar da originalidade, do julgamento em lugar do sentimento, foram simplesmente invertidas e, com elas, a supremacia de Jonson sobre Shakespeare.²²³ (CRAIG, 2005, p. 15)

Ao longo do século XVIII, a figura de Jonson foi, em parte, moldada pelas diversas histórias que circulavam a seu respeito e que, em sua maioria, demonstravam algum tipo de antagonismo a ele (MENZER, 2020). Começaram a surgir histórias, por exemplo, afirmando que Jonson não havia gostado de Shakespeare e não perdia a oportunidade de antagonizar e ridicularizar o seu contemporâneo.

Alguns dos paratextos de Jonson, muitos deles já citados no capítulo três desta dissertação, acentuaram essa visão do dramaturgo, nos quais se percebe que o autor não aprovava algumas das tendências do teatro de seu período, como *Ode to Himself* e *Poetaster*, por exemplo. Discutindo Shakespeare especificamente, Jonson chama *Pérides* (1619) de “mouldy tale” (conto antigo) (*Ode to Himself*, linha 21) e afirma que Shakespeare “wanted art” (faltava-lhe arte) (*Informations*, linha 35), por exemplo. Todas as referências de Jonson a seu contemporâneo fizeram com que críticos do século XVIII construíssem uma visão do dramaturgo como invejoso de Shakespeare, algo que, mesmo com refutas, foi uma ideia arraigada e, de fato, ainda parece perpassar um pouco a visão atual de Jonson. Como afirma Jennifer Brady,

o próprio caráter de Jonson também foi atacado entre 1700 e 1770, não só porque ele foi confundido com o de seus personagens teatrais grosseiros, mas pelo fato de a crescente bardolatria associada a Shakespeare precisar de uma desvalorização proporcional de Jonson, o rival de Shakespeare e agora, de uma forma autoevidente, seu inferior.²²⁴ (2014, p. 8)

²²² “his work, and the personality which lay behind it, are more likely to be seen as peculiar and perverse.”

²²³ “Earlier preferences for satire over celebration in comedy, for correctness over inspiration, for art over nature, for learning over originality, for judgement over feeling, were simply reversed, and with them, Jonson’s supremacy over Shakespeare.”

²²⁴ “Jonson’s own character also comes under attack from 1700 to 1770, not only because he is conflated with his ill-bred dramatic characters, but because the growing bardolatriy associated with Shakespeare requires a commensurate devaluing of Jonson, Shakespeare’s rival and now, self-evidently, his inferior.”

A maioria dessas histórias caracterizou Jonson como um autor sociável e urbano (MENZER, 2020) — em contraste com as que falavam sobre Shakespeare, que o retratavam como um “homem de Stratford” (GRAZIA, 2015). Uma delas, por exemplo, caracterizou Jonson como um autor lento para escrever, rumor difundido na época em que vivia²²⁵, apesar da vasta produção do escritor. De fato, “havia, em suma, bastante propaganda sendo produzida no decorrer da campanha contra Jonson”²²⁶ (CRAIG, 2005, p. 20). Como apontado por Menzer:

Conforme a reputação de Jonson cresceu e depois diminuiu, mas acima de tudo *mudou* ao longo do século XVIII, histórias pitorescas moldaram a sua imagem e formaram o seu cânone, desempenhando uma função quase que editorial ao destacar a sua inventividade cômica [e] obscurecer seus feitos trágicos.²²⁷ (2020, p. 151, grifo do autor)

De fato, a quantidade de textos que se tem de Jonson discorrendo sobre si mesmo ou sobre a sua época é excepcional, em comparação ao que há disponível de autoria de dramaturgos contemporâneos a ele. Um bom exemplo para perceber essa diferença é o próprio Shakespeare, que “se apaga quase ao ponto do anonimato”²²⁸ (BARISH, 1963b, p. 8). Como apontado por Barish, “Jonson sempre transmite a sensação de sua própria presença combativa. Ele intimida seu público, discute com seus leitores [...] Ele nos obriga, em suma, a reagir a ele como um homem”²²⁹ (1963b, p. 8).

De forma geral, no entanto, as histórias que circulavam sobre Shakespeare, assim como as sobre Jonson, diferiam bastante das informações que aparecem em biografias dos autores. Para Margreta de Grazia, as histórias difundidas sobre Shakespeare registravam “não a vida que Shakespeare viveu entre 1564 e 1616, mas a impressão que suas obras deixaram depois de sua morte”²³⁰ (2015, p. 151). Para Menzer

²²⁵ Esse dado fica evidente pela aparente resposta a essa história dada por Jonson no prólogo de *Volpone, or The Fox* (1606).

²²⁶ “There was, in short, a good deal of propaganda produced in the course of the campaign against Jonson”

²²⁷ “As Jonson's reputation rose and then fell but above all *changed* across the eighteenth century, anecdotes shaped his image and curated his canon, playing an almost editorial function in highlighting his comic inventiveness in obscuring his tragic accomplishments.”

²²⁸ “effaces himself nearly to the point of anonymity”

²²⁹ “Jonson always conveys a sense of his own combative presence. He hectors his audiences, he harangues his readers [...] He forces us, in short, to react to him as a man.”

²³⁰ “not the life Shakespeare lived between 1564 and 1616 but the impression his works made after his death”

(2020), portanto, assim como ocorre com Shakespeare, o que se falava de Jonson era sobre a vida que precisamos acreditar que o autor levou e não a que de fato ele teve. O estudioso chega a afirmar que essas histórias sobre Jonson também favoreceram e corroboraram essa vida imaginária de Shakespeare, já que o primeiro sempre serviu como contraponto para o segundo.

Como afirmado por Barish, foi também nessa época que estudiosos de Shakespeare descobriram que “uma forma conveniente e segura de elogiar o ‘seu’ poeta era falar mal de Jonson”²³¹ (1963b, p. 1). Houve protestos contra a rivalidade criada nesse período, sendo a introdução de Alexander Pope (1688-1744) em sua edição das obras de Shakespeare, em 1725, um exemplo deles, quando o estudioso e poeta comenta sobre os extremos dessa comparação, afirmando que: “porque Ben Johnson (*sic*) tinha muito mais conhecimento, foi dito por um lado que Shakespeare não tinha nenhum; e porque Shakespeare tinha muito mais perspicácia e imaginário, foi retrucado, por outro lado, que a Johnson (*sic*) faltava ambos.”²³² (POPE, 1725, p. xi). A ideia de que atacar Jonson era servir à causa de Shakespeare, no entanto, já tinha se estabelecido, e “comentadores competiam uns com os outros para desmerecer as realizações literárias de Jonson, e para produzir provas do caráter maligno e de sua atitude ativamente rancorosa com seu ‘rival’”²³³ (CRAIG, 2005, p. 18).

Outra grande questão para a recepção de Jonson no século XVIII foi a importância da ideia de “gênio original” nesse período. Como apontado por Jonathan Bate, “vários acontecimentos relacionados ao gosto do século XVIII fizeram com que a imitação gradualmente se tornasse mais problemática. No centro da questão estava o culto ao gênio original”²³⁴ (1986, p. 28). Textos de Jonson que demonstravam o seu lado clássico, obras admiradas no Interregno e depois na Restauração — como as suas traduções de obras clássicas, por exemplo, *Ars Poetica*, de Horácio, e as partes delas

²³¹ “[...] a convenient and safe way to praise ‘their’ poet was to abuse Jonson.”

²³² “because Ben Johnson had much the most learning, it was said on the one hand that Shakespear had none at all; and because Shakespear had much the most wit and fancy, it was retorted on the other, that Johnson wanted both.”

²³³ “commentators vied with each other to belittle Jonson's literary achievements, and to produce evidence of his malign character in his active spitefulness towards his ‘rival’.”

²³⁴ “A number of related developments in eighteenth-century taste meant that imitation gradually became more problematic. At the heart of the matter was the cult of original genius.”

incorporadas em peças como *Sejanus* e *Catiline*, além de seu *commonplace book*²³⁵ — foram vistas, ao longo do século XVIII, como evidências de sua falta de originalidade (BRADY, 2014).

A imitação, ou *imitatio*, foi uma prática muito difundida ao longo dos séculos XVI e XVII, com sua tradição educacional humanista, como comentado brevemente no terceiro capítulo, sendo utilizada tanto como método pedagógico quanto como prática poética. De forma geral, no entanto, “a imitação não foi meramente uma teoria nos tempos clássicos; quase toda a poesia romana foi escrita em resposta a exemplos gregos, uma tentativa consciente de recuperar os ideais gregos e dar-lhes nova vida em contextos romanos”²³⁶ (BATE, 1986, p. 27). De fato, o que atualmente condenamos como plágio, a cultura clássica provavelmente teria elogiado por sua imitação (BATE, 1986). Como apontado por Bate, “pegar emprestado o que havia de melhor dos artistas do passado não era mais um ideal; ‘ecletismo’ deixou de ser um elogio e se tornou uma condenação”²³⁷ (1986, p. 28). Ben Jonson estava fortemente inserido na cultura da *imitatio*, como ele mesmo comenta em *Timber: or, Discoveries*, no trecho citado abaixo. O dramaturgo, no entanto, sofreu devido a essa característica de sua obra com a mudança no gosto literário, ao longo do século XVIII, como venho apontando.

o terceiro requisito em nosso poeta ou criador é a imitação, ser capaz de converter / a substância ou riquezas de outro poeta para o seu próprio uso. Escolher um / homem excelente acima do resto, e, então, segui-lo até que pareça bastante com ele, ou tão parecido com / ele que a cópia possa ser confundida com o principal²³⁸ (*Discoveries*, linhas 1752-1755).

²³⁵ Os *commonplace books* foram muito populares no início da Era Moderna e no século XIX, e eram basicamente cadernos em que indivíduos compilavam seu conhecimento, com citações, provérbios e outros gêneros textuais. As entradas nesse tipo de caderno eram feitas, geralmente, por assunto; e embora, enquanto gênero, *commonplace books* eram coleções privadas de informação, alguns acabaram sendo publicados posteriormente, assim como o de Jonson.

²³⁶ “Imitation was not merely a theory in classical times; nearly all Roman poetry was written in response to Greek exemplars, in a conscious attempt to recover Greek ideals and give them new life in Roman contexts.”

²³⁷ “It was no longer thought of as an ideal to borrow the best from the artists of the past; ‘eclecticism’ was transformed from a term of praise to one of condemnation.”

²³⁸ “The third requisite in our poet or maker is imitation, to be able to convert / the substance or riches of another poet to his own use. To make choice of one / excellent man above the rest, and so to follow him till he grow very he, or so like / him as the copy may be mistaken for the principal”

Ao longo desse período, Jonson continuou a ser apreciado como um escritor para os palcos²³⁹ (BARISH, 1963b; GRANT, 2013). De fato, Teresa Grant afirma que suas “peças ainda eram extremamente populares nos teatros do início do século XVIII”²⁴⁰ (2013, p. 4) e foram encenadas com certa regularidade até mais ou menos 1785. Na primeira metade do século XVIII o cânone jonsoniano era apenas composto por *The Alchemist*, *Volpone*, *Epicene* e *Bartholomew Fair* (ORGEL, 2020), mas, apesar dessas peças serem encenadas com frequência, “como dramaturgo, a reputação de Jonson dependeu primeiramente de duas peças, *The Alchemist* e, depois de 1750, *Every Man In His Humour*, ambas como foram posteriormente revisadas para [David] Garrick”²⁴¹ (ORGEL, 2020, p. 187). Houve também diversas adaptações das obras de Jonson, como as já mencionadas versões de David Garrick de *Every Man In His Humour*, publicada em 1752, e a de *The Alchemist*, impressa em 1763, por exemplo. Outras adaptações desse período foram as reescritas de Francis Gentleman (1728-1784) de *Sejanus* (1752) e *The Alchemist* (1770), além da versão de George Colman (1732-1794) de *Volpone* (1771) e *Epicene* (1776).

Entre a publicação do terceiro Fólio, em 1692, e a edição dos *Booksellers* de 1716-17, que comento mais abaixo, o mercado editorial passou por uma grande mudança com o *Act for the Encouragement of Learning*, de 1710, depois conhecido por Lei da Rainha Ana ou *Copyright Act*, a primeira lei a efetivamente lidar com direitos autorais na Inglaterra. A lei propunha que os direitos sobre todos os livros já publicados naquele momento pertencessem a seus então proprietários por vinte e um anos, a partir da data em que a lei foi promulgada, 10 de abril de 1710. As obras impressas depois dessa data ficavam sob o controle do proprietário de seus direitos por quatorze anos (GANTS & LOCKWOOD, 2012).

Os detentores dos direitos das obras de Jonson naquele momento eram os membros do consórcio que publicou o Fólio de 1692, ou os seus sucessores. A edição *Three Celebrated Plays of that Excellent Poet Ben Johnson*, impressa por William

²³⁹ R.G. Noyes (1935, p. 53 apud GRANT, 2013, p. 4) registra cinquenta e oito encenações de peças jonsonianas na primeira década do século XVIII, com doze apenas no ano de 1709.

²⁴⁰ “Jonson’s plays were still extremely popular on the stage in the early eighteenth century.”

²⁴¹ “as the dramatist Jonson’s reputation depended primarily on two plays, *The Alchemist* and, after 1750, *Every Man In His Humour*, both eventually as revised for Garrick.”

Feales em 1732, parece ter sido uma resposta a essa nova lei e à expiração dos vinte e um anos de direitos sobre as obras (GANTS & LOCKWOOD, 2012). É um pouco mais incerta a relação da lei com as outras duas edições de textos de Jonson publicados nesse início do século XVIII: os três in-quartos de *Volpone*, *Epicene* e *The Alchemist*, impressos por Jacob Tonson²⁴², em 1709, que comento com mais detalhes à frente, e as edições in-duodécimo de *Catiline*, *Volpone* e *Epicene*, por Henry Hills, de 1710. Tonson era o detentor de fato do direito sobre as peças, mas Hills parece ter visto apenas uma oportunidade de publicá-las antes que isso se tornasse ilegal sob o novo *Copyright Act* (GANTS & LOCKWOOD, 2012). O volume de publicações das obras de Jonson em um espaço tão curto de tempo nesse início do século XVIII demonstra a contínua popularidade do autor (GRANT, 2013).

As publicações de Jacob Tonson em 1709 são, portanto, de interesse, visto que os frontispícios dessas edições as relacionam com encenações recentes das peças. Não se sabe exatamente quando no ano de 1709 as obras foram publicadas, mas, a partir de evidências levantadas por Teresa Grant (2013) acerca da lista de atores presente nas edições, pode-se estimar que foi entre 31 de maio e 6 de setembro de 1709. Como mencionado acima, os frontispícios das edições de Tonson relacionam o texto utilizado a encenações do período, como confirmado pela apresentação de *The Alchemist* com a frase “como é agora encenada no Theatre-Royal pelos Majesty’s Servants”²⁴³ (TONSON, 1709 apud GRANT, 2013, p. 4), sem a lista dos atores; e a de *Epicene* com a informação “como é encenada no Theatre-Royal”²⁴⁴ (TONSON, 1709 apud GRANT, 2013, p. 4), mas com a lista de atores, assim como *Volpone*.

Apesar de aparentemente querer ostentar a sua conexão com as encenações de peças de Jonson da época, Grant constata que “o texto publicado não tem cortes e é

²⁴² A família Tonson foi a dona de uma das editoras mais bem-sucedidas da Grã-Bretanha por quase um século, em parte pela prática de comprar os direitos de obras de autores vivos ou falecidos quando surgia a oportunidade. O fundador da editora, Jacob Tonson, the Elder (1655-1736) manteve longa relação com John Dryden, adquirindo os direitos de suas obras e publicando-as, além de ser também o detentor de metade dos direitos de *Paradise Lost* (1667), de John Milton (1608-1674). Jacob Tonson foi nome de três integrantes da família Tonson que participaram desse império no mercado editorial inglês — Jacob the Elder (1655-1736), Jacob the Younger (1682-1735), sobrinho de Jacob the Elder, e Jacob III (1714-67), um dos filhos de Jacob the Younger junto de Richard (1717-72) (GRANT, 2013).

²⁴³ “as it is now acted at the Theatre-Royal by her Majesty’s Servants”

²⁴⁴ “as it is acted at the Theatre-Royal”

evidentemente baseado em uma versão impressa anterior, e não em uma real encenação”²⁴⁵ (2013, p. 4), o que levanta o questionamento acerca de qual versão Tonson utilizou nessa publicação de 1709. Grant (2013) afirma que as publicações de 1709 utilizam o F2 em casos de discordância com o F1 e o F3, repetindo, por exemplo, o erro do F2 em *Volpone* da palavra “dispositions” por “depositions” (2.2.139), mas, ao mesmo tempo, corrige erros do F2, como o uso de “Corbaccio” ao invés de “Coraccio”, presente erroneamente tanto no F2 quanto no F3.

O formato da publicação de Tonson, em in-quarto, também é digno de nota, visto que esse era o tamanho tradicional para a primeira publicação de uma peça. Como apontado por Grant, “apenas uma das peças de Shakespeare foi impressa in-oitavo antes da Restauração — *The True Tragedy of Richard Duke of York* (1595), uma versão inicial da terceira parte de *Henrique VI* — embora os seus poemas fossem frequentemente impressos nesse formato”²⁴⁶ (2013, p. 4). Grant (2013) sugere que o formato in-oitavo pode ter sido o tamanho indicado para a leitura de textos dramáticos, como sinalizado pela publicação de peças de James Shirley (1596-1666) e Richard Brome (1590-1652) ao longo do período em que os teatros ficaram fechados, 1642-1660. A única peça de Jonson a ser primeiramente impressa in-oitavo foi *The New Inn*, que buscou se distanciar de seu caráter teatral, como o seu frontispício aponta com a acusação de Jonson de que a peça “nunca foi interpretada, apenas encenada de maneira negligente, por alguns [dos] King’s Servants’ e ofereço um texto agora, finalmente, com liberdade para os leitores [...] o julgarem”²⁴⁷, conforme já mencionado.

Outro exemplar de destaque nesse início do século XVIII foi a edição composta por seis volumes in-oitavo de 1716-17 das obras completas de Ben Jonson, produzida por livreiros integrantes do consórcio dos *stationers* de Londres. Essa publicação, que ficou conhecida como *Booksellers’ Edition*, possui algumas diferenças do Fólio de 1692 (F3), sendo apenas a segunda vez em que uma coletânea completa do dramaturgo

²⁴⁵ “the published text is uncut and evidently based upon an earlier printed version rather than an actual performance.”

²⁴⁶ “Only one of Shakespeare’s plays was printed in pre-Restoration octavo – *The True Tragedy of Richard Duke of York* (1595), an early version of *3 Henry VI* – though his poems were regularly printed in this format.”

²⁴⁷ “was never acted, but most negligently play’d, by some, the Kings Servants’ and offers a text ‘now, at last, set at liberty to the readers ... to be judg’d”

é publicada²⁴⁸. Pela primeira vez nesse tipo de edição, as peças foram ilustradas, e “o formato e estilo significativamente reconcebiam o poeta-dramaturgo”²⁴⁹ (ORGEL, 2020, p. 167). O formato dos volumes de 1716-17 foi baseado na forma com que Jacob Tonson, um dos integrantes do consórcio responsável pela *Booksellers' Edition*, havia publicado as peças de Shakespeare em 1709, edição que também representou, naquele momento, uma grande mudança em comparação às anteriores²⁵⁰ (ORGEL, 2020). Pode-se dizer que esses volumes de 1716-17 tentam se adequar aos gostos do século XVIII pela forma com que

o seu formato in-oitavo em vários volumes acompanha o crescente afastamento dos grandes fólhos preferidos pelos impressores do século anterior; e as placas ilustrativas, realizadas por Louis Du Guernier, o alinham com as recentes edições de Shakespeare (1709), Beaumont e Fletcher (1711) e Spenser (1715), todas as quais tinham sido acompanhadas por gravuras.²⁵¹ (GANTS & LOCKWOOD, 2012, p. 5)

Sabe-se, no entanto, que nem todas as peças dessa edição incluíram gravuras, já que o ilustrador, Louis Du Guernier, faleceu antes de terminar a encomenda (ORGEL, 2020). As gravuras presentes na publicação de 1716 reaparecem na edição de Peter Whalley, em 1758, e em edições de peças individuais, como *Epicene* e *The Alchemist*, em 1739, por exemplo (GANTS & LOCKWOOD, 2012).

O início do século XVIII foi um período de transição no mercado editorial — dos grandes fólhos, prestigiados nos séculos anteriores, para volumes menores que pudessem caber no bolso —, com essa edição de Jonson de 1716 como prova material dessa mudança. Grant destaca que, devido a seu formato in-oitavo, a edição já estava “fundamentalmente obsoleta até mesmo antes de chegar aos estabelecimentos de

²⁴⁸ Tendo em vista que a publicação que ficou conhecida como F2, publicada em 1640-1, replica as obras do Fólho de 1616 (F1) e adiciona, em outro volume, as obras que não tinham integrado o primeiro volume, sendo, portanto, a primeira vez que as obras completas de Jonson são de fato publicadas.

²⁴⁹ “the format and style significantly reconceives the poet-playwright.”

²⁵⁰ A publicação de Tonson das obras de Shakespeare in-oitavo foi a primeira a reunir as peças e os poemas, incluir uma biografia do autor e ter editores nomeados (Nicholas Rowe para as peças e Charles Gildon para os poemas), além de ser também a primeira vez que se tem uma edição ilustrada de Shakespeare (ORGEL, 2020).

²⁵¹ “its multi-volume octavo format keeps pace with the increasing move away from the large folios favoured by printers in the previous century; and the illustrative plates, engraved by Louis Du Guernier, align it with recent editions of Shakespeare (1709), Beaumont and Fletcher (1711), and Spenser (1715), all of which had been accompanied by engravings.”

livreiros”²⁵² (2013, p. 18). No entanto, quando Jacob Tonson publica obras de Jonson, em 1732, a edição acompanha a tendência do período, sendo impressa in-duodécimo. De forma geral, pode-se afirmar que a “canonização” das obras de Jonson se deu, em grande parte, por Tonson, que também publicou as obras de Dryden nesse período (GRANT, 2013). Como afirmado por Grant:

Entre 1709 e 1740, a House of Tonson publicou [versões] multifacetadas de Jonson, tanto com peças em volume único quanto em coletânea. Assim como a [publicação] de Tonson de Shakespeare (ed. Rowe, 1709) criou um texto de suas peças que Don-John Dugas descreveu como ‘uma contribuição duradoura à apresentação e recepção de Shakespeare’, o in-oitavo de 1716 de Tonson, *The Works of Ben Jonson*, também estabeleceu layout e prioridades para publicações de Jonson por muito tempo posteriormente.²⁵³ (2013, p. 2)

Duas tentativas notáveis de impedir o declínio da reputação de Jonson no século XVIII foram a encenação de duas comédias do dramaturgo por David Garrick (1719-1779) e a publicação das obras do autor por Peter Whalley (1722-1791). Garrick encena a peça *The Alchemist*, na qual interpreta Abel Drugger, e *Every Man In His Humour*, com o papel de Kitley, no Drury Lane, em Londres. Como irei demonstrar ainda nesta seção, a edição de Whalley foi um marco para as publicações acadêmicas das obras de Jonson.

Garrick aparece pela primeira vez como Abel Drugger em 1743, e o seu sucesso “transformou-se imediatamente em uma das sensações da história teatral, [...] e dali em diante [...] a história de *The Alchemist* se tornou praticamente a história de Abel Drugger”²⁵⁴ (NOYES, 1935, p. 126 apud ORGEL, 2020, p. 187). O papel de Abel Drugger foi aumentado, com novos diálogos, por Garrick, que se apropriou de algumas partes do enredo do personagem Kastril. De forma geral, no entanto, Garrick fez diversos cortes à peça, mais de setecentas linhas no total, cerca de duzentas e cinquenta linhas só do personagem Sir Epicure Mammon (ORGEL, 2020).

²⁵² “fundamentally outdated even before it hit the booksellers’ shops.”

²⁵³ “Between 1709 and 1740, the House of Tonson published multifarious Jonsons, both single-volume plays and in collection. Just as Tonson’s Shakespeare (ed. Rowe, 1709) created a text of his plays which Don-John Dugas describes as ‘an enduring contribution to Shakespeare’s presentation and reception’, so Tonson’s 1716 octavo, *The Works of Ben Jonson*, established the layout and priorities in Jonson publication for a long time to come.”

²⁵⁴ “became immediately one of the sensations of theatrical history [...] and henceforth [...] the history of *The Alchemist* became virtually the history of Abel Drugger”

É em 1751, então, que Garrick interpreta o papel de Kitely, de *Every Man In His Humour*. De acordo com Orgel (2020), Garrick acreditava que essa peça de Jonson estava muito enraizada no período em que foi produzida, portanto, a encenação adotou figurino elisabetano. O texto jonsoniano foi cortado, revisado e reordenado, centralizando a peça em Kitely. A produção foi muito bem-sucedida e continuou a ser encenada regularmente até a virada do século (ORGEL, 2020).

A edição das obras de Jonson publicada por Whalley em 1758 foi um grande marco, sendo um precursor para as subsequentes edições acadêmicas das obras do dramaturgo inglês, até mesmo a CWBJ. Apesar de acreditar que Jonson foi superado por Shakespeare e John Fletcher, Whalley ressalta os pontos fortes do dramaturgo, como o seu classicismo, o uso das unidades clássicas e os seus enredos magistrais, por exemplo. A edição em sete volumes de Whalley manteve estreita relação com o terceiro Fólio de 1692, mas demonstra indícios de uma nova forma de editar as obras do dramaturgo inglês. Nessa edição, pela primeira vez na história, as obras de Jonson foram publicadas com anotações além das do autor (GANTS & LOCKWOOD, 2012), onde Whalley discute as referências específicas ao momento histórico de produção das obras e as fontes utilizadas pelo dramaturgo.

O editor também foi o primeiro “a especular em forma impressa sobre os documentos e processos por detrás dos textos e manuscritos impressos inicialmente e que a sua edição reproduziu”²⁵⁵ (GANTS & LOCKWOOD, 2012, p. 5). Whalley deu preferência para as edições das peças de Jonson impressas no Fólio de 1616, sob o entendimento de que aquelas eram as versões definitivas dos textos, por opção do dramaturgo. O editor adicionou em sua publicação, no entanto, com a ajuda de in-quartos que David Garrick colocou à sua disposição, a peça *The Case Is Altered*, obra que não havia integrado o Fólio de 1616. A edição de Whalley foi reimpressa depois de sua morte, em 1811, por John Stockdale (GANTS & LOCKWOOD, 2012).

Outro defensor das obras de Jonson ao longo do século XVIII foi John Dennis (1657-1734), que catalogou o que considerava defeitos nas comédias do dramaturgo na década de 1690, mas na primeira parte do século seguinte defendeu as suas comédias

²⁵⁵ “to speculate in print about the documents and processes that lay behind the early printed texts and manuscripts that his edition reproduced.”

de humores (CRAIG, 2005). Como mencionado nesta seção, Jonson ainda era uma figura de renome quando se tratava de comédias inglesas; de fato, Dennis categoriza-o, na dedicatória de sua peça *The Comical Gallant, or The Amours of Sir John Falstaff* (1702), como “um dos melhores poetas cômicos que já houve no mundo”²⁵⁶ (DENNIS, 1702, Sig. [A4]^{r-v}). Dennis, portanto, declara que Shakespeare era o melhor dramaturgo do gênero das tragédias, enquanto Jonson era supremo nas comédias (CRAIG, 2005), opinião que Garrick parece reforçar, ao encenar tragédias shakespearianas e comédias jonsonianas ao longo da década de 1740.

A reputação de Shakespeare nesse período dependia da percepção do autor como separado de seu tempo, uma figura atemporal, *for all time*, tendo em vista que as eras elisabetana/jacobina estavam começando a ser consideradas “primitivas”. Já a posição imposta a Jonson na posteridade precisava, por outro lado, da constante associação de suas obras com o período em que ele viveu, sendo visto, portanto, como uma vítima dos vícios de seu tempo, somente *of an age*. Dessa forma, é como se uma operação de resgate estivesse sendo organizada em nome de Shakespeare no século XVIII (DONALDSON, 1997). Como observa Craig:

Por alguma lógica irresistível, o poeta que declarou Shakespeare como ‘não de uma época, mas para todo o tempo’ estabeleceu uma fórmula que não foi somente um elogio formidável a seu poeta contemporâneo, mas, em sua forma reversa, encapsulou bem as conclusões condenatórias a que o século XVIII chegou a respeito de sua própria obra: declarando-o não um gênio universal, mas meramente de seu tempo, interessante e importante apenas para historiadores e eruditos.²⁵⁷ (2005, p. 21)

Segundo Donaldson (1997), a ideia de que Shakespeare tinha feito de tudo para reformar o teatro de sua época foi uma estratégia necessária para consolidar a reputação do dramaturgo no século XVIII. O irônico, no entanto, é que Jonson é que parecia ter essa ambição, criticando o teatro de seu tempo em diversos de seus paratextos, como menciono com mais detalhes na discussão acerca da teatralidade de Jonson no capítulo

²⁵⁶ “one of the best Comick Poets that ever was in the World”

²⁵⁷ “By some irresistible logic, the poet who declared Shakespeare ‘not of an age, but for all time’ established a formula which was not only formidable praise of his fellow poet but, in its reversed form, neatly encapsulated the damning conclusions that the eighteenth century arrived at about his own work: declaring him no universal genius but of his time merely, interesting and important only to historians and scholars.”

sete desta dissertação. De forma geral, portanto, pôde-se perceber por meio desta seção como a reputação de Jonson mudou completamente no século XVIII, ditando o tom de sua recepção nos séculos subsequentes.

4.3.

Gifford, Hazlitt e Coleridge: Jonson no século XIX (1801-1900)

Ao longo do século XIX, a obra de Jonson continua o seu declínio crítico, embora haja alguns comentadores que se destacam ao redimir e, de forma geral, apreciar a sua produção literária e teatral. Craig afirma que no século XIX “a obra de Jonson [...] era desconcertantemente inconsistente”²⁵⁸ (2005, p. 22). De fato, “se Jonson sobreviveu de alguma forma no período vitoriano, foi como um poeta lírico”²⁵⁹ (CRAIG, 2005, p. 22), visto que ao longo do século XIX alguns de seus poemas, ou mesmo estrofes, foram elogiados e fizeram parte de antologias, embora “outros versos seus foram desconsiderados por serem ‘toscos’ e ‘exóticos’”²⁶⁰ (CRAIG, 2005, p. 22). Alguns acontecimentos do século XIX, no entanto, se destacam na história da recepção de Jonson, como a edição completa de suas obras, que ficou a cargo de William Gifford (1756-1826) e que foi publicada em 1816; a palestra de William Hazlitt (1778-1830) sobre o cômico na obra de Shakespeare e Jonson; e as alusões de Samuel Taylor Coleridge (1772-1834) à obra de Jonson em seus escritos.

De acordo com Orgel (2020), entre 1801 e 1900 houve apenas nove encenações profissionais de peças jonsonianas em Londres; seis das nove encenações foram de *Every Man In His Humour*, sendo que não há nenhuma produção de peças de Jonson entre 1838 e 1894, quando *Every Man In His Humour* e *Volpone* foram encenadas, respectivamente. Tom Lockwood, no entanto, parece discordar desse panorama, afirmando, em uma nova perspectiva sobre a presença da obra de Jonson no período romântico, que “a presença teatral de Jonson continuou até as décadas intermediárias do século XIX”²⁶¹ (2005, p. 219). Bevington (2012) corrobora tal afirmação ao citar diversas encenações de *Every Man In His Humour* ao longo do século XIX. Em 1800

²⁵⁸ “Jonson’s work [...] was bafflingly inconsistent.”

²⁵⁹ “if Jonson survived at all into the Victorian period, it was as a lyric poet.”

²⁶⁰ “his other verse was dismissed for its ‘coarseness’ and ‘quaintness’.”

²⁶¹ “Jonson’s theatrical presence continued into the middle decades of the nineteenth century.”

e 1801, a obra dramática foi apresentada no Covent Garden e, em 1802, no Drury Lane. Em 1816, Edward Kean (1787-1833) ficou responsável pelo papel de Kitely, também no Drury Lane. De fato, *Every Man In His Humour* continuou a fazer parte do repertório tanto do Drury Lane quanto do Covent Garden, com encenações em 1825, 1828 e 1832. Depois, a peça foi encenada em Bath, Bristol e em Londres, no Haymarket, em 1838. Charles Dickens (1812-1870) também montou essa peça jonsoniana, interpretando Bobadill com a sua companhia de teatro amador no Miss Kelly's Soho Theatre, em setembro de 1845, e depois em Manchester e Liverpool, em junho de 1847.

Em 1816, William Gifford publica uma edição muito importante das obras de Jonson. A publicação em nove volumes “é a primeira do gênero a demonstrar alguma pretensão à academia”²⁶² (BARISH, 1963b, p. 5). Essa edição se diferencia da de Peter Whalley, de 1758, em termos de seus comentários, mas não há grandes mudanças textuais (GANTS & LOCKWOOD, 2012). Em uma seção de sua publicação intitulada *Biographical Memoir*, Gifford se propõe a defender o caráter de Jonson perante as histórias que vinham circulando sobre o autor ao longo de gerações de críticos shakespearianos, como mencionei na seção anterior deste capítulo. O crítico debate esses ataques ainda “mais sistematicamente em um texto intitulado ‘Proofs of Ben Jonson’s Malignity, from the Commentators of Shakespeare’ [...] e reduz a maioria deles a disparates”²⁶³ (BARISH, 1963b, p. 5). Como apontado por Barish, “Gifford, em todo caso, efetivamente silenciou o coro de depreciação contra a pessoa de Jonson. Ele não podia fazer nada, no entanto, para desvencilhá-lo, enquanto artista, da comparação com Shakespeare, algo que, naquele momento, tinha se tornado um reflexo condicionado”²⁶⁴ (BARISH, 1963b, p. 5).

A edição de Gifford serviu de base para a grande maioria das outras publicações de obras de Jonson ao longo do século XIX, como as que comento brevemente a seguir. A publicação em um único volume de Barry Cornwall, de 1838, replicou a edição de

²⁶² “the first of its kind to make much pretense to scholarship”

²⁶³ “more systematically in an essay entitled ‘Proofs of Ben Jonson’s Malignity, from the Commentators on Shakespeare’ [...] and reduces the bulk of them to absurdity.”

²⁶⁴ “Gifford, in any case, effectively silenced the chorus of detraction against Jonson as a man. He could do nothing, however, to relieve him, as an artist, from the comparison with Shakespeare that by now had become a conditioned reflex”

Gifford, sem o *Memoir* no início, e substituiu as anotações do antigo editor por novo texto. Em 1856, a edição de Robert Bell foi publicada sob o título de *The Poetical Works of Ben Jonson*, seguindo o texto de Gifford (GANTS & LOCKWOOD, 2012). Francis Cunningham publicou o texto de Gifford duas vezes — primeiro em três volumes, em 1870-1, e depois em uma edição de nove volumes, publicada em 1875 (GANTS & LOCKWOOD, 2012). Por último, tem-se as edições de Henry Morley — *Plays and Poems* e *Masques and Entertainments* — publicadas em 1885 e 1890, respectivamente.

De forma geral, se ao longo do século XVIII Jonson sofreu com a comparação de seu caráter e obras com Shakespeare, a situação parece só ter piorado no século seguinte. Como apontado por Barish:

O século XVIII, embora tenha minado a sua [de Jonson] reputação pessoal, tinha continuado a apreciar as suas peças. Com o fim do século e o surgimento de uma nova sensibilidade, Jonson parou de ser uma força viva no teatro e se tornou um autor morto, uma anatomia, útil para expor os erros do passado, mas necessitando de muita depuração. A noção romântica do artista conflitava o tempo todo com a imagem jonsoniana.²⁶⁵ (1963b, p. 6)

Tom Lockwood, no entanto, parece discordar dessa visão, ao levantar diversos questionamentos sobre essa perspectiva da obra de Jonson no século XIX, ao afirmar que “Jonson, longe de ser ignorado, foi ampla e variadamente encenado, lido, editado e reescrito na era romântica”²⁶⁶ (LOCKWOOD, 2005, p. 2). De maneira geral, no entanto, “respostas críticas a Jonson depois de 1816 foram também, inescapavelmente, respostas ao Jonson editado”²⁶⁷ (LOCKWOOD, 2005, p. 221), demonstrando a importância da edição de Gifford e da influência das obras impressas na opinião pública do século XIX.

De fato, essa foi uma das grandes motivações para a palestra de William Hazlitt, *On Shakespeare and Jonson*, ministrada no Surrey Institution em 10 de novembro de

²⁶⁵ “The eighteenth century, while undermining his reputation as a man, had continued to enjoy his plays. With the close of the century and the rise of a new sensibility, Jonson ceased to be a live force in the theater and became a dead author, an anatomy, useful for exposing the errors of the past, but requiring much pickling. The romantic notion of the artist conflicted with the Jonsonian image at every point.”

²⁶⁶ “Jonson, far from being ignored, was widely and variously performed, read, edited, and rewritten in the Romantic age”

²⁶⁷ “Critical responses to Jonson after 1816 were also unavoidably responses to the edited Jonson.”

1818, como parte de uma série de palestras que publicou em março de 1819 sob o título de *Lectures on the English Comic Writers*. Em seu texto, Hazlitt discute ao longo de várias páginas a posição de Shakespeare enquanto dramaturgo cômico, afirmando que não acredita que esse gênero seja o seu melhor, em comparação às suas magistrais tragédias. Hazlitt descreve a comédia shakespeariana como “deficiente”, não por preferir comédias de outros autores, mas porque o gênero não é “uma questão de coração ou imaginação”²⁶⁸ (HAZLITT, 1907, p. 46), que o autor acreditava serem grandes questões na obra de Shakespeare. Resumindo a sua perspectiva sobre o dramaturgo, Hazlitt afirma que “ele [Shakespeare] colocou a sua força nas tragédias, e brincou com a comédia”²⁶⁹ (1907, p. 38).

Mais à frente, o estudioso menciona a obra de Ben Jonson como contraponto, efetivamente iniciando uma comparação geral entre os escritores. Para Hazlitt, “Ben Jonson toma muito emprestado das obras de outros, e é um plagiador até mesmo da natureza, [...] suas obras soam como traduções”²⁷⁰ (1907, p. 47). Embora admita que Shakespeare “tira passagens inteiras de livros”²⁷¹ (1907, p. 47), Hazlitt considera que o dramaturgo trata os temas que toma emprestado com inteligência e maestria, apropriando-se instantaneamente deles, ao contrário de Jonson. De forma bastante direta, Hazlitt resume a sua opinião sobre Jonson da seguinte forma:

Há pessoas que não gostam de azeitonas – e eu não gosto muito de Ben Jonson, embora tenha me esforçado para fazê-lo e tenha cumprido a tarefa com grande boa vontade. Não nego sua força ou seu mérito; longe disso: mas é para mim um tipo repulsivo e inamável. Ele foi um grande homem em si mesmo, mas difícil de simpatizar. As suas obras, como produtos característicos de uma mente singular, ou como registros dos costumes de uma determinada época, devem ser muito valorizadas; mas elas têm pouco encanto para o leitor comum.²⁷² (HAZLITT, 1907, p. 48)

²⁶⁸ “affair of the heart or the imagination”

²⁶⁹ “He put his strength into his tragedies, and played with comedy.”

²⁷⁰ “Ben Jonson is a great borrower from the works of others, and a plagiarist even from Nature [...] his works read like translations”

²⁷¹ “takes whole passages from books”

²⁷² “There are people who cannot taste olives — and I cannot much relish Ben Jonson, though I have taken some pains to do it, and went to the task with every sort of goodwill. I do not deny his power or his merit; far from it: but it is to me of a repulsiveness and unamiable kind. He was a great man in himself, but one cannot readily sympathise with him. His works, as the characteristic productions of an individual mind, or as records of the manners of a particular age, cannot be valued too highly; but they have little charm for the mere general reader.”

Os personagens de Jonson também não escapam da crítica de Hazlitt, sendo vistos “mais como máquinas, que funcionam à base de rotina, ou pela conveniência do poeta, de quem são propriedade”²⁷³ (HAZLITT, 1907, p. 48), fazendo alusão à recorrente crítica de que os personagens do dramaturgo refletem apenas os humores da teoria galênica. Os de Shakespeare, por outro lado, são categorizados como “homens”, descrição mais naturalista. De forma geral, Hazlitt afirma que na obra de Ben Jonson “nos encontramos geralmente em companhia de baixo nível, e não temos esperança alguma de sair dela”²⁷⁴ (1907, p. 49); além de apontar que Jonson “é como uma pessoa que se prende a um assunto desagradável e ninguém o convence a deixá-lo de lado”²⁷⁵ (HAZLITT, 1907, p. 49).

Hazlitt considera *Volpone* a melhor peça de Jonson, categorizando-a como “prolixa e improvável, mas intensa e poderosa”²⁷⁶ (1907, p. 54). Sobre *Every Man In His Humour*, o autor admite que “a peça é melhor encenada do que lida”²⁷⁷ (HAZLITT, 1907, p. 55); sobre *Bartholomew Fair*, ele aponta que “é principalmente notável pela exibição de humores estranhos”²⁷⁸ (HAZLITT, 1907, p. 56). De acordo com Hazlitt, *The Alchemist* é a peça mais famosa de Jonson, embora “não mereça a sua reputação”²⁷⁹ (1907, p. 56). Hazlitt termina a sua palestra destacando ainda como algumas das peças de Beaumont e Fletcher são superiores em estilo e execução às de Jonson, fechando esse ataque à obra do dramaturgo jacobino.

A palestra de Hazlitt está inserida, no entanto, em um contexto político mais amplo que envolve a sua relação com William Gifford, editor das obras de Jonson que já discuti nesta seção. Em 1817, Hazlitt havia publicado seu livro *Characters of Shakespeare's Plays*, e uma de suas constatações sobre *Coriolano* (1608) causou grande rebuliço crítico no período. Ao discutir a política da tragédia romana, a afirmação do estudioso de que “o próprio Shakespeare parecia ter tido uma inclinação

²⁷³ “more like machines, governed by mere routine, or by the convenience of the poet, whose property they are.”

²⁷⁴ “we find ourselves generally in low company, and we see no hope of getting out of it.”

²⁷⁵ “He's like a person who fastens upon a disagreeable subject, and cannot be persuaded to leave it.”

²⁷⁶ “prolix and improbable, but intense and powerful.”

²⁷⁷ “acts better than it reads”

²⁷⁸ “chiefly remarkable for the exhibition of odd humours and tumbler's tricks”

²⁷⁹ “it does not deserve its reputation.”

para o lado arbitrário da questão”²⁸⁰ (1921, p. 53) causou resposta exaltada de uma resenha do *The Quarterly Review*²⁸¹, em 1818. A reação em defesa de Shakespeare aponta o seguinte:

Em suas observações sobre *Coriolano*, que contêm o veneno concentrado de sua maldade, ele caluniou nosso grande poeta como um amigo do poder arbitrário, para que ele pudesse introduzir uma invectiva contra a natureza humana... Não vamos nós desonrar o gentil Shakespeare ao responder tal calúnia, quando todas as páginas de suas obras a refutam?²⁸² (1818, p. 464)

Hazlitt estava sob a impressão de que tinha sido Gifford que tinha escrito essa resenha de seu livro, já que o editor das obras de Jonson era também o editor do *The Quarterly Review* naquele momento. Lockwood (2005), no entanto, aponta que o texto era de autoria de John Russell, embora Gifford possa ter revisado o texto final, mas “certamente Hazlitt ao longo de seus escritos tratou a resenha como de autoria de Gifford”²⁸³ (LOCKWOOD, 2005, p. 116). Essa controvérsia gerou diversas repercussões para a recepção de Jonson naquele momento, como irei demonstrar logo abaixo.

Embora Hazlitt não tenha mencionado Gifford na versão impressa da palestra, a anotação do diário de Henry Crabb Robinson²⁸⁴ (1775-1867) para o dia 10 de novembro de 1818 discute um pouco as diferenças entre a palestra oral e seu formato final impresso, como fica evidente no seguinte trecho:

Corri para o Surrey Institution para ouvir a segunda palestra de Hazlitt sobre os Escritores Cômicos da Inglaterra. Shakespeare fez parte do assunto, mas a palestra não foi uma das melhores; consistiu em apenas uma performance maçante. Ele causou tumulto ao insultar Gifford, o que alguns desaprovaram e muitos aplaudiram; mas o melhor que ele fez foi ler uma passagem gloriosa de *Alchemist* de

²⁸⁰ ““Shakespeare himself seems to have had a leaning to the arbitrary side of the question”

²⁸¹ *The Quarterly Review* XVIII, 1818, p. 458-466. Disponível em: https://books.google.com.br/books?id=EsZK0EUNHc0C&printsec=frontcover&hl=pt-BR&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q=In%20his%20remarks%20upon%20Coriolanus&f=false. Último Acesso em: 09 fev 2022.

²⁸² “In his remarks upon Coriolanus, which contain the concentrated venom of his malignity, he has libelled our great poet as a friend of arbitrary power, in order that he may introduce an invective against human nature ... Shall we not be dishonouring the gentle Shakspeare by answering such calumny, when every page of his works supplies its refutation?”

²⁸³ “certainly Hazlitt throughout his writings treated the review as Gifford’s”

²⁸⁴ Henry Crabb Robinson foi um advogado e jornalista inglês. Ele trabalhou como correspondente do *The Times* e ficou conhecido por manter um relato de sua vida por meio de diários. Robinson foi também um dos fundadores da London University, atualmente conhecida como University College London.

Ben Jonson, em que o alquimista fica agitado ao imaginar a fortuna que está prestes a usufruir.²⁸⁵ (ROBINSON, 1938, p. 225, grifo do autor)

Lockwood (2005) ressalta que Robinson parece ter confundido o personagem Epicure Mammon com o de Subtle no ato dois, cena um, de *The Alchemist*, visto que parece que nessa parte da palestra Hazlitt se manteve próximo de como a fala foi publicada, apresentando essa passagem como uma “cena gloriosa”²⁸⁶ (HAZLITT, 1907, p. 57). Os jornais *The Times* e *Examiner* publicaram relatos sobre essa palestra de Hazlitt na época, comentando a controvérsia entre o autor e Gifford. A reportagem publicada no *Examiner*, especialmente, parece defender Hazlitt ao afirmar que “o editor daquele [Quarterly] Review publicou mais de um artigo, com o propósito declarado de destruir o Sr. Hazlitt como escritor”²⁸⁷ (*The Examiner*, 15 nov. 1818, p. 727 apud LOCKWOOD, 2005, p. 119), referindo-se à posição de Gifford à frente do *The Quarterly Review*.

Como fica evidente pela defesa de Gifford aos ataques direcionados a Ben Jonson no início de sua edição de 1816, com o seu *Biographical Memoir*, tem-se que enquadrar essa publicação “não como uma apresentação neutra e literária de um texto, mas como uma produção profundamente politizada, em que Jonson e suas próprias técnicas estão inseridas, e se torna o lugar em que projetos políticos antagônicos entram em conflito”²⁸⁸ (LOCKWOOD, 2005, p. 119). Para isso, é importante considerar a dedicatória enquanto ferramenta política, mecanismo amplamente utilizado por Jonson, um dos primeiros dramaturgos a dedicar peças teatrais impressas, e também por Gifford nessa edição de 1816, como parte integral desse processo.

²⁸⁵ “I hurried to the Surrey Institution to hear Hazlitt’s second lecture on the Comic Writers of England. Shakespeare was part of the subject, but the lecture was not one of the best; it was but a dull performance. He raised a tumult by abusing Gifford, which a few hissed at and many applauded; but the best thing he did was reading a glorious passage from Ben Jonson’s *Alchemist* in which the Alchemist riots in imagination on the wealth he is about to enjoy.”

²⁸⁶ “glorious scene”

²⁸⁷ “The Editor of that Review has published more than one article in it, for the avowed purpose of crushing Mr. Hazlitt as a writer”

²⁸⁸ “not as a neutral, literary presentation of the text but as a deeply politicized production, in which Jonson and Jonson’s very techniques are caught up, and become the site on which competing political projects clash.”

A dedicatória de Gifford a George Canning (1770-1827) — um político britânico conservador, integrante do grupo dos tóris²⁸⁹ e recém nomeado presidente do *Board of Control for India* —, insere a edição como um todo, e a obra de Jonson como consequência, em um debate político mais amplo na Inglaterra daquele período. A dedicatória faz alusão à amizade de anos do editor com o político, que fica comprovada pela longa, e naquele momento ainda não publicada, troca de cartas entre os dois. Além da dedicatória, Lockwood (2005) destaca mais três declarações elogiosas de Gifford em relação a Canning ao longo dos anos, para confirmar a legitimidade dessa relação. Como apontado pelo estudioso, portanto, “a dedicatória de Gifford explicitamente associa Jonson a um modo de política e sociedade tóri”²⁹⁰ (LOCKWOOD, 2005, p. 120).

Os termos que Hazlitt utilizou para tratar da obra de Jonson na palestra já debatida estão “intimamente relacionados com os empregados para falar sobre o seu editor: o léxico que Hazlitt aplicou a Jonson compartilha das mesmas palavras-chave vitais que ele utiliza para escrever sobre Gifford e seus associados políticos”²⁹¹ (LOCKWOOD, 2005, p. 121). Donaldson (1997) sugere que Hazlitt, e críticos que o seguiram, parecem não ter gostado de Jonson pelo menos em parte porque não suportavam o seu editor, suspeita que parece se confirmar com o cruzamento de informações que demonstrei acima, muito calcada na análise detalhada de Lockwood (2005), que estuda a recepção de Jonson ao longo de todo o período romântico.

Em 10 de dezembro de 1819, em outra palestra no Surrey Institution, Hazlitt comenta a recepção de seus comentários do ano anterior ao comparar o cômico nas peças de Ben Jonson e nas de Shakespeare, ao afirmar:

[g]osto muito da poesia distanciada de Ben Jonson, como de fato gosto de tudo em relação a ele, exceto quando ele se degradou com a “loucura laboriosa” de alguns de seus personagens farsescos, com os quais ele não conseguia lidar de forma brincalhona, e apenas tornava-os estúpidos e pedantes. Mais de uma vez fui culpado pelo que disse em depreciação do humor cômico de Ben Jonson; mas acho

²⁸⁹ Termo utilizado para se referir a um membro ou adepto do partido conservador inglês.

²⁹⁰ “Gifford’s dedication explicitly associates Jonson with a mode of Tory politics and society”

²⁹¹ “are intimately related to those in which he discussed his editor: the lexicon which Hazlitt applies to Jonson shares vital key words with that in which he writes of Gifford and his political associates”

que ele mesmo estava ciente de sua deficiência [...] ²⁹² (HAZLITT, 1840, p. 221)

Ao longo dessa segunda palestra, Hazlitt estabelece um paralelo entre uma parte de uma canção de *Cynthia's Revels* e uma linha de autoria de Samuel Taylor Coleridge que, embora Hazlitt não mencione a fonte, provém da tragédia *Remorse* ²⁹³. De acordo com Hazlitt, a linha “Drip, drip, drip, drip, drip,” (COLERIDGE, 1873, p. 94) de Coleridge “não tem nem mesmo o mérito da originalidade” ²⁹⁴ já que “Ben Jonson a tinha formulado duzentos anos antes” ²⁹⁵ (HAZLITT, 1840, p. 225),

Oh, I could still
(Like melting snow upon some craggy hill)
Drop, drop, drop, drop,
Since nature's pride is now a wither'd daffodil.
(*Cynthia's Revels*, 1.2.72-75)

A relação entre a obra de Coleridge e a de Jonson é construída por uma trama de alusões difíceis de se determinar. De forma geral, pode-se dizer que “quanto mais se lê — e poucos poetas leram tanto quanto Coleridge — mais se é forçado a reconhecer que a maioria dos pensamentos e imagens são propriedade de antecessores. Quase tudo que Coleridge escreveu é, de alguma forma, uma relação com o tradicional e o herdado” ²⁹⁶ (BATE, 1986, p. 23). Grande parte das obras de Coleridge, portanto, se insere na tradição da *imitatio*, com a qual Jonson também se identificava, como já demonstrei neste mesmo capítulo. A obra de Coleridge parece, portanto, ilustrar o que Roland Barthes discute em seu clássico texto, *A Morte do Autor*, ao afirmar que “o texto é um tecido de citações, oriundas dos mil focos de cultura” (2004, p. 62). Esse aspecto da escrita de Coleridge é o que irei tratar logo abaixo em relação à obra de Jonson, começando pela peça *Osorio*, que se preocupa com ecos e duplos em sua narrativa.

²⁹² “Ben Jonson's detached poetry I like much, as indeed I do all about him, except when he degraded himself by ‘the laborious foolery’ of some of his farcical characters, which he could not deal with sportively, and only made stupid and pedantic. I have been blamed for what I have said, more than once, in disparagement of Ben Jonson's comic humour; but I think he was himself aware of his infirmity”

²⁹³ *Remorse* foi uma revisão da peça *Osorio*, que não chegou a ser apresentada nos palcos da época.

²⁹⁴ “has not even the merit of originality”

²⁹⁵ “Ben Jonson had said two hundred years before”

²⁹⁶ “The more one has read — and few English poets read more than Coleridge — the more one is forced to acknowledge that most thoughts and images are the property of one's predecessors. Almost everything Coleridge wrote is at some level an engagement with the traditional and the inherited.”

Coleridge começou a escrever *Osorio* em fevereiro de 1797 sob a recomendação de Richard Brinsley Sheridan (1751-1816)²⁹⁷, e em outubro desse mesmo ano o autor já tinha um esboço da obra. Em dezembro de 1797, no entanto, Coleridge escreve a Thomas Poole (1766-1837)²⁹⁸ e relata que, “em suma, Sheridan rejeitou a tragédia”²⁹⁹ (COLERIDGE, 1956, Vol. 1, p. 358 apud LOCKWOOD, 2005, p. 149). Depois de muitas revisões, Coleridge conseguiu modificar a peça de forma que o agradasse ao longo de 1812, finalmente chegando à versão que se tornou *Remorse* no início de dezembro daquele mesmo ano. A obra dramática, em sua nova versão, foi encenada pela primeira vez em 1813 no recém-reaberto Drury Lane e foi um sucesso teatral e editorial, sendo encenada vinte vezes e ganhando duas edições impressas (LOCKWOOD, 2005).

Não se sabe ao certo como Hazlitt notou a referência de Coleridge a Jonson, visto que a passagem citada por ele não aparece em *Remorse* (1813), mas apenas no manuscrito de *Osorio* enviado a Sheridan, em 1797. No entanto, assim como Hazlitt identificou um eco da peça de Jonson na obra dramática de Coleridge, outros leitores de *Remorse* também encontraram traços de obras de outros autores, como o próprio Shakespeare, presença que Jonathan Bate (1986) discute com detalhes em seu livro. De fato, como apontado por Lockwood,

esses ecos shakespeareanos e outros fazem parte da economia do estilo dramático de Coleridge: uma economia formada pelos processos de circulação, troca e dívida que estruturam a relação entre sua escrita e os textos que a precedem, dos quais, em parte, é feita, e os quais ela também, por outro lado, qualifica e ajusta.³⁰⁰ (2005, p. 149)

O próprio Coleridge estava ciente desse caráter polifônico de *Remorse*. Como apontado por Lockwood, “os seus comentários na peça demonstram uma clara consciência das implicações teóricas dessa dívida: Coleridge estava ciente não só das

²⁹⁷ Richard Brinsley Butler Sheridan foi um satirista e político irlandês, além de dono do Theatre Royal, Drury Lane, em Londres.

²⁹⁸ Thomas Poole foi um filantropo, escritor e curtidor de Somerset. Ele foi amigo de diversos escritores ingleses do período romântico, como Samuel Taylor Coleridge e William Wordsworth (1770-1850).

²⁹⁹ “the long & short of which is that Sheridan rejected the Tragedy”

³⁰⁰ “these Shakespearean and other echoes form part of the economy of Coleridge’s dramatic style: an economy formed by the process of circulation, exchange, and indebtedness that structures the relationship of his writing to the texts that precede it, of which, in part, it is made, and which it too, in turn, qualifies and adjusts.”

linhas que tinha tomado emprestado de outros, mas, igualmente, daquelas que tomou emprestado de si mesmo”³⁰¹ (2005, p. 157). Lockwood (2005) também menciona que, ao longo de 1811, Coleridge publicou no jornal inglês *The Courtier* duas adaptações de poesia de Jonson: *The Hour-Glass*, publicada em 30 de agosto, e *Mutual Passion*, em 21 de setembro. De forma geral, portanto, o estudioso discorda da afirmação de T.S. Eliot de que Jonson não tinha oferecido estímulo criativo para escritores posteriores a Dryden, ao analisar o caso de Coleridge (LOCKWOOD, 2005).

4.4.

T.S. Eliot, Oxford e Cambridge: Jonson nos séculos XX e XXI (1901-2000/2001-)

A recepção da obra de Ben Jonson ao longo dos séculos XX e XXI é muito marcada pelas edições críticas de suas obras completas publicadas nesse período, além do texto de T.S. Eliot (1888-1965), em *The Sacred Wood* (1920). Em 1925, Charles Harold Herford, Percy e Evelyn Simpson publicaram o primeiro volume de *Ben Jonson*, que ficou conhecido como *Oxford Jonson*, edição que foi complementada com mais dez volumes de um trabalho acadêmico incansável dos estudiosos, que publicam o último volume em 1952. Em 2012, a crítica jonsoniana se beneficiou de mais uma publicação acadêmica muito importante, com os sete volumes de *The Cambridge Edition of the Works of Ben Jonson*, editada por Martin Butler, Ian Donaldson e David Bevington. Os volumes também vieram a ganhar uma versão eletrônica com informações adicionais, como irei comentar mais à frente nesta seção. Em meio a essas duas ambiciosas edições das obras completas, tem-se também ao longo desses séculos a publicação de peças individuais de Jonson por diversas editoras.

As peças de Jonson foram razoavelmente bem-sucedidas teatralmente ao longo do século XX, sendo encenadas e adaptadas diversas vezes. De fato, *Volpone, or The Fox* foi a peça da modernidade nascente inglesa mais encenada no século XX, com a exceção das obras dramáticas de Shakespeare (O'BRIEN, 2020). Como irei mencionar em maiores detalhes no capítulo sete desta dissertação, a adaptação de *Volpone* por

³⁰¹ “His comments upon the play demonstrate keen awareness of the theoretical implications of such indebtedness: Coleridge was aware, not only of the lines he had borrowed from others, but equally of those he had borrowed from himself.”

Stefan Zweig (1881-1942), publicada em 1926, marcou a recepção da peça no século XXI, assim como a forma com que a obra de Jonson foi recebida pela Europa como um todo nesse período.

Em 1905, inicia-se uma série de edições das peças de Jonson, intitulada *Materialien zur Kunde des älteren englischen Dramas*³⁰², que partem dos in-quartos, e não dos fólios, como demonstrei ser o costume no século XIX. Essa publicação alemã incluiu extensa análise sobre as variações presentes em impressões iniciais de cada peça, além daquelas entre diferentes edições posteriores (GANTS & LOCKWOOD, 2012). Paralelamente, a Yale University Press também começa a oferecer edições das peças de Jonson como parte de sua série *Yale Studies in English*³⁰³, publicações baseadas em teses de doutorado que, portanto, prestaram atenção não só à parte literária, mas também a questões bibliográficas de cada obra (GANTS & LOCKWOOD, 2012). Apesar do primeiro exemplo citado neste parágrafo, parecia haver, naquele momento, um consenso crítico da prevalência do Fólio de 1616 como a versão que detinha intenção autoral de publicação, movimento liderado por Percy Simpson.

O texto de T.S. Eliot sobre a obra de Ben Jonson marcou a recepção do dramaturgo no século XX. Em uma das primeiras afirmações de seu texto, Eliot diz que “Jonson não forneceu estímulo criativo durante muito tempo; consequentemente temos que retroceder até Dryden — precisamente, um praticante da poesia que aprendeu com Jonson — para encontrar uma crítica viva das obras de Jonson”³⁰⁴ (1963, p. 14), opinião que Lockwood (2005) questionou, como evidenciado neste mesmo capítulo. Para o autor, o dramaturgo inglês apelava imediatamente à mente do leitor, e, de forma geral, não era um poeta menor que William Shakespeare, John Fletcher,

³⁰² Essas publicações incluíram as seguintes edições: *The Sad Shepherd* (1905), *Every Man In His Humour* (1905), *Every Man Out of His Humour* (1907), *A Tale of a Tub* (1913), *Cynthia's Revels* (1913), *Poetaster* (1934), *Sejanus* (1935), *Volpone* (1937), e *The Alchemist* (1950).

³⁰³ A série de livros incluiu: *The Alchemist* (1903), *Bartholomew Fair* (1904), *Poetaster* (1905), *The Staple of News* (1905), *The Devil Is an Ass* (1905), *Epicene* (1906), *The New Inn* (1908), *Cynthia's Revels* (1912), *The Magnetic Lady* (1914), *A Tale of a Tub* (1915), *Catiline* (1916), *The Case Is Altered* (1917), *Volpone* (1919), *Every Man In* (1921), e *Eastward Ho!* (1926).

³⁰⁴ “Jonson has provided no creative stimulus for a very long time; consequently we must look back as far as Dryden — precisely, a poetic practitioner who learned from Jonson — before we find a living criticism of Jonson's works”

Christopher Marlowe ou John Webster, por exemplo. Ao contrário desses dramaturgos contemporâneos a ele, no entanto, Jonson produziu “poetry of the surface”, poesia da superfície, que Eliot compreendia como aquela que

[...] não pode ser entendida sem estudo; pois lidar com a superfície da vida, como aconteceu com Jonson, é fazê-lo tão deliberadamente que nós também precisamos ser deliberados a fim de poder entender. Shakespeare, e homens de menor estatura também, terminam sendo mais difíceis, mas eles oferecem algo no início para encorajar o estudante ou para satisfazer aqueles que não querem ir muito além; [...] eles oferecem poesia tanto nos detalhes como na concepção geral.³⁰⁵ (ELIOT, 1963, p. 14-15)

Por estudo, Eliot (1963) esclarece que ele não quer dizer estudo acadêmico ou das especificidades do século XVII, mas que “para apreciá-lo [Jonson] de alguma forma, devemos chegar ao cerne da sua obra e temperamento”³⁰⁶ (ELIOT, 1963, p. 15), bem como vê-lo como um contemporâneo, o que não implica nos situarmos na Londres do século XVII, mas, sim, ambientar Jonson na nossa Londres (p. 15). Eliot estabelece, então, a diferença entre poesia da superfície e poesia superficial, fornecendo um exemplo da segunda ao citar alguns versos de Beaumont e Fletcher que, para ele, “depend[em] de um apelo inteligente às emoções e associações que eles mesmos não compreendiam; [a poesia] é oca”³⁰⁷ (1963, p. 20). Já na poesia de Jonson, “as superfícies [...] são sólidas”³⁰⁸ (ELIOT, 1963, p. 20). O crítico aponta que “não podemos chamar a obra de um homem de superficial quando ela é a criação de um mundo; um homem não pode ser acusado de lidar superficialmente com o mundo que ele mesmo criou; as superfícies *são* o mundo”³⁰⁹ (ELIOT, 1963, p. 20-21, grifo do autor), o que seria o caso de Ben Jonson. Portanto, segundo T.S. Eliot, “Jonson se comportou como a grande mente criativa que ele era: ele criou o seu próprio mundo,

³⁰⁵ “cannot be understood without study; for to deal with the surface of life, as Jonson dealt with it, is to deal so deliberately that we too must be deliberate, in order to understand. Shakespeare, and smaller men also, are in the end more difficult, but they offer something at the start to encourage the student or to satisfy those who want nothing more; [...] they offer poetry in detail as well in design.”

³⁰⁶ “in order to enjoy him at all, we must get to the center of his work and his temperament”

³⁰⁷ “depends upon a clever appeal to emotions and associations which they have not themselves grasped; it is hollow”

³⁰⁸ “the superficies [...] is solid”

³⁰⁹ “we cannot call a man’s work superficial when it is the creation of a world; a man cannot be accused of dealing superficially with the world which he himself has created; the superficies *is* the world”

um mundo do qual seus seguidores, assim como os dramaturgos que estavam tentando fazer algo totalmente diferente, estavam excluídos”³¹⁰ (1963, p. 21).

Eliot (1963) considera os leitores da obra de Jonson como aqueles com interesses históricos e curiosos. O escritor comenta também a ideia, muito repetida ao longo dos séculos de recepção da obra de Jonson, de que o autor não era um bom dramaturgo para tragédias, apenas para comédias satíricas, devido ao “peso de [sua] erudição pedante”³¹¹ (ELIOT, 1963, p. 15). Apesar dessa opinião acerca da obra de Jonson ser repetida por muitos, o próprio crítico discorda da afirmação, apontando que “Jonson não escreveu uma boa tragédia, mas não podemos ver nenhuma razão para que ele não pudesse tê-lo feito”³¹² (ELIOT, 1963, p. 15).

De acordo com o crítico, a razão pela qual *Catiline* não foi bem-sucedida nos teatros não foi o classicismo de Jonson, mas o fato de que o dramaturgo havia tentado seguir as convenções do teatro trágico-histórico de seu período com essa peça (ELIOT, 1963). Segundo Eliot, “Jonson, nessa peça, não estava alerta para o seu próprio idioma, não tinha claro em sua mente o que o seu temperamento queria que ele fizesse”³¹³ (1963, p. 15). O crítico elege duas passagens de *Catiline* como geniais e bem-sucedidas: a segunda cena do segundo ato (2.2) e o prólogo do fantasma de Sylla. A passagem em 2.2 é considerada por Eliot “a melhor cena do corpo da peça, [...] que não pode ser espremida em um enquadramento trágico, e que parece pertencer a uma comédia satírica”³¹⁴ (1963, p. 17). O crítico, no entanto, afirma que “essa cena é tanto comédia quanto tragédia, e a ‘sátira’ é meramente uma forma para emoção essencial”³¹⁵ (ELIOT, 1963, p. 17).

³¹⁰ “Jonson behaved as the great creative mind that he was: he created his own world, a world from which his followers, as well as the dramatist who were trying to do something wholly different, are excluded.”

³¹¹ “the weight of pedantic learning”

³¹² “Jonson did not write a good tragedy, but we can see no reason why he should not have written one.”

³¹³ “Jonson in this play was not alert to his own idiom, not clear in his mind as to what his temperament wanted him to do.”

³¹⁴ “the best scene in the body of the play [...] one which cannot be squeezed into a tragic frame, and which appears to belong to a satiric comedy”

³¹⁵ “this scene is no more comedy than it is tragedy, and the ‘satire’ is merely a medium for the essential emotion”

T.S. Eliot afirma que “o teatro de Jonson é apenas incidentalmente uma sátira, porque é apenas incidentalmente uma crítica sobre o mundo real”³¹⁶ (1963, p. 17), afirmação da qual discordo. Evidência para a crítica de Jonson sobre o seu contexto político-social é todo o material paratextual presente em suas peças e outras obras, como *Poetaster* e a conjuntura mais ampla da Guerra dos Teatros, por exemplo; bem como as diversas vezes que o dramaturgo teve problemas com as autoridades ao longo de sua carreira, principalmente no início dela e em peças colaborativas, como a sua prisão por *Eastward Ho!*. De fato, Jonson faz críticas à sociedade em que viveu a todo momento, não só em suas obras dramáticas, mas fora delas também, como relatado por William Drummond em *Informations*.

Eliot discute também a questão dos humores. Como o próprio crítico relata, muitas vezes Jonson é acusado de trabalhar com tipos, mas, para Eliot, utilizar a teoria de humores na construção de personagens significa retratar “um indivíduo simplificado e um pouco distorcido com uma mania típica”³¹⁷ (1963, p. 18). O crítico estabelece relação entre os estilos de Christopher Marlowe e Jonson, afirmando que este é o herdeiro legítimo de Marlowe (ELIOT, 1963), completando o seu pensamento ao apontar que, para ele, “se a comédia de Jonson é uma comédia de humores, então a tragédia de Marlowe, uma grande parte dela, é uma tragédia de humores”³¹⁸ (ELIOT, 1963, p. 19). Para Eliot, um exemplo dessa afinidade entre os dois dramaturgos pode ser visto nas primeiras centenas de linhas em *Volpone*, em que “o verso parece ser à maneira de Marlowe, mais deliberado e mais maduro, mas sem a inspiração de Marlowe”³¹⁹ (ELIOT, 1963, p. 19). O crítico também compara os dois dramaturgos em termos da construção de personagens, pontuando que ambos escrevem personagens de forma simples, utilizando a arte da caricatura. Para Eliot, “ele [Jonson] não atingiu a terceira dimensão, mas ele não estava tentando atingi-la”³²⁰ (1963, p. 23).

³¹⁶ “Jonson's drama is only incidentally satire, because it is only incidentally a criticism upon the actual world”

³¹⁷ “a simplified and somewhat distorted individual with a typical mania”

³¹⁸ “if Jonson's comedy is a comedy of humours, then Marlowe's tragedy, a large part of it, is a tragedy of humours.”

³¹⁹ “the verse appears to be in the manner of Marlowe, more deliberate, more mature, but without Marlowe's inspiration.”

³²⁰ “He did not get the third dimension, but he was not trying to get it.”

Sobre o uso de enredos na obra de Jonson, Eliot defende que o autor “emprega imensa habilidade na construção dramática: não é exatamente habilidade em criar enredos, e sim em fazer uma peça sem trama”³²¹ (1963, p. 20), citando o exemplo de *Bartholomew Fair*. O crítico menciona também as peças *Volpone*, *Epicene* e *The Alchemist*, afirmando que “o enredo é suficiente para manter os atores em movimento; é mais uma ‘ação’ do que trama” (ELIOT, 1963, p. 20), opinião com a qual não compactuo.

Pelo contrário, o duplo enredo de *Volpone*, por exemplo, foi discutido no já clássico artigo *The Double Plot in Volpone* (1963a), de Jonas Barish, em que o estudioso defende a trama da peça que envolve os personagens Sir Politic e Lady Would-be por sua importância temática, que os relacionam ao uso mais amplo do bestiário na obra dramática. Para Barish (1963a), esses personagens agem como papagaios que não só são falastrões, mas também imitam quem/o que os rodeia. O estudioso ressalta que “eles cumprem a função do *burlesque*, tradicional aos subenredos cômicos do teatro inglês”³²² (BARISH, 1963a, p. 94).

T.S. Eliot comenta a colocação de Gregory Smith (1919) de que os personagens de Jonson não tinham terceira dimensão, apontando que “nenhuma teoria de humores poderia explicar as melhores peças de Jonson ou os melhores personagens delas”³²³ (ELIOT, 1963, p. 21). A diferença entre personagens de Shakespeare e Jonson também é uma questão discutida por Eliot, que afirma que os do primeiro talvez possuam uma teia de sentimentos e desejos mais complexa que os do segundo, mas, de forma geral, os personagens de Shakespeare “são tão ‘vivos’ quanto os personagens de Jonson”³²⁴ (1963, p. 22). Por último, o crítico comenta como as mascaradas de Jonson foram negligenciadas ao longo do tempo, afirmando, no entanto, que elas podem ainda ser lidas com prazer, mas apenas como “um estudo de antiquário”, já que não temos como vê-las serem encenadas.

³²¹ “employs immense dramatic constructive skill: it is not so much skill in plot as skill in doing without a plot.”

³²² “they perform the function of burlesque traditional to comic subplots in English drama”

³²³ “No theory of humours could account for Jonson's best plays or the best characters in them.”

³²⁴ “[...] no more ‘alive’ than are the characters of Jonson.”

Na mesma época em que Eliot publicou o seu texto sobre Ben Jonson, C.H. Herford, Percy e Evelyn Simpson já estavam preparando o primeiro volume, de onze, da *Oxford Jonson*, que conta com todos os escritos do dramaturgo inglês, aliados a um aparato crítico extenso sobre sua vida e obra. A edição forneceu, então, comentário sobre todas as peças de Jonson, história das encenações das obras dramáticas, assim como alusões ao dramaturgo e a reconstrução da biblioteca pessoal do autor, por exemplo. No entanto, os próprios editores admitem no primeiro volume que “o texto dessa edição é conservador e ignora variantes desnecessárias”³²⁵ (HERFORD & SIMPSON, 1927, p. xi), o que, curiosamente, resalta um dos grandes problemas que estudiosos tiveram com a *Oxford Jonson* desde então. Essas publicações influenciaram os estudos acerca da obra de Jonson por mais de cinquenta anos, mas, como apontado por Giddens, “a influência de Herford e Simpson sobre os estudos acerca de Jonson teve o efeito de criar a imagem de um autor aparentemente antiquado, aquele que escreve textos, não peças de teatro”³²⁶ (2016, p. 474).

O maior problema da *Oxford Jonson*, de acordo com diversos estudiosos (GANTS & LOCKWOOD, 2012; BEVINGTON, 1999), foi a extrema ênfase no uso do Fólio de 1616 como texto basilar para suas publicações, informação que Herford e Simpson anunciam no terceiro volume de sua edição (1927, p. xii), seguindo assim a tradição de Whalley e Gifford. Como apontado por Gants e Lockwood, “Os editores [Herford e Simpson] sentiam que essa direta correlação entre o período da obra e o volume de revisão que ela tinha sofrido claramente revelava a mão do autor em levar as suas obras iniciais e menos desenvolvidas ao nível demandado por um poeta maduro”³²⁷ (2012, p. 7).

Já no final da década de 1950 começaram a aparecer textos contestando as escolhas dos editores da *Oxford Jonson*, como a resenha de Johan Gerritsen (1957), por exemplo (GANTS & LOCKWOOD, 2012). Gerritsen (1957) aponta que, de forma geral, os editores da série deram peso demais ao F1, confundindo muitas vezes a

³²⁵ “The text of this edition is conservative and ignores unnecessary variants.”

³²⁶ “Herford and Simpson’s sway over Jonson studies had the effect of representing a seemingly old-fashioned author, and one who writes texts, not plays.”

³²⁷ “The editors felt that this direct correlation between the age of the work and the amount of revision it bore revealed clearly the author’s hand bringing his earlier and less-developed works up to the standards demanded by a mature poet.”

correção de Jonson com questões que apareceram no processo de impressão do volume. O estudioso critica a história acerca da impressão do F1 fornecida na edição, contribuindo com mais informações e corrigindo alguns fatos da publicação de Herford e Simpson. Mais à frente, Gerritsen (1957) afirma que mais edições das obras de Jonson tinham que ter sido consultadas na produção da *Oxford Jonson*, mais do que ele próprio, que teve acesso a trinta e duas versões, e os editores, que utilizaram oito, tiveram disponíveis na organização do volume. O estudioso tinha razão em pedir uma maior amostra das variantes em diferentes edições das obras de Jonson, tendo em vista que os editores de Oxford encontraram um pouco mais de 1500 variantes, quando uma colação eletrônica de cinquenta cópias dos textos por Gants (1997) levantou 2500 variantes (GANTS & LOCKWOOD, 2012).

A contribuição de Gerritsen (1957) para a história da impressão do primeiro Fólio consistiu, em sua maior parte, em conjecturas, apesar do estudioso acertar a maioria delas. O artigo acima citado contribuiu para a perspectiva normativa acerca do F1, mas, ao não revelar as suas fontes, Gerritsen acabou dificultando a pesquisa bibliográfica acerca do Fólio de 1616 até meados da década de 1980, já que qualquer pesquisador que quisesse complementar ou discordar de suas visões se via diante de uma enorme pesquisa textual primária. Dessa forma, como apontado por Gants e Lockwood, “a maior parte dos trabalhos sobre Jonson ao longo das décadas de 1960 e 1970 enfocou problemas textuais levantados pelas múltiplas testemunhas de suas obras impressas e em manuscrito”³²⁸ (2012, p. 8). A partir da década de 1970, começam a aparecer textos acadêmicos que questionam a posição da *Oxford Jonson* enquanto versão definitiva das obras do dramaturgo. Na década de 1990, iniciaram-se conversas entre estudiosos jonsonianos para uma nova edição das obras do autor, o que eventualmente vem a ser a edição da Cambridge, discutida com mais detalhes ainda nesta seção.

David Bevington (1999) reconhece que as peças de Jonson são raramente encenadas hoje em dia, citando o exemplo dos Estados Unidos para corroborar a sua afirmação. O estudioso afirma, no entanto, que a visão de Jonson como autor para ser

³²⁸ “most work on Jonson during the 1960s and 1970s focused on textual problems posed by the multiple print and manuscript witnesses to his works”

apenas lido, e não encenado, decorre, em grande parte, da imagem propagada pela edição de Herford e Simpson, visto que ela não era própria para uso teatral, com a ausência de rubricas, ortografia antiga, história das encenações das peças completamente separada dos textos da obra em si, por exemplo. Além disso, as décadas seguintes à publicação dos volumes da *Oxford Jonson* tiveram muitos avanços em termos da maneira com que os textos dramáticos dos séculos XVI e XVII passaram a ser tratados. Para identificar essa mudança, basta olhar para como as peças de Shakespeare foram editadas nesse período, aponta Bevington (1999), citando Gary Taylor como um estudioso que mudou a forma com que peças como *Rei Lear* (1606), por exemplo, começaram a ser editadas, com destaque para a edição da *Oxford Shakespeare* (1986). Como afirmado por Bevington, “Shakespeare está no centro das formas pós-modernas de teorizar sobre a leitura de textos renascentistas”³²⁹ (1999, p. 25).

Para a crítica jonsoniana, no entanto, a situação é um pouco diferente da enfrentada por estudiosos que editam as peças de Shakespeare ou Middleton, por exemplo. Para Bevington, “as próprias considerações literárias de Jonson são, às vezes, tão decididamente antiteatrais que um editor pode se sentir obrigado a ficar mais perto de como uma peça foi encenada do que o próprio Jonson provavelmente teria preferido”³³⁰ (1999, p. 26). O estudioso acredita que a crítica especializada tem que começar a repensar a autoridade dos in-quartos de Jonson e preservar mais da parte histórica e contextual do dramaturgo nos palcos de seu tempo. Como relevado por Bevington, “tal posição editorial pode parecer arrogante ao passar por cima das claras preferências do autor, mas nossa função é reproduzir textos como forma de mudança e negociação cultural”³³¹ (1999, p. 26). Bevington (1999) faz também algumas críticas à omissão de mais informações sobre encenações das peças de Jonson na edição da Oxford, bem como a necessidade de atualização das introduções das obras dramáticas e mascaradas.

³²⁹ “Shakespeare is at the centre of postmodern ways of theorizing about the reading of Renaissance texts.”

³³⁰ “Jonson’s own literary considerations are so decidedly anti-theatrical at times that an editor may well feel impelled to stay closer than Jonson himself might have preferred to the play as it was staged.”

³³¹ “Such an editorial stance may seem arrogant in overriding the author’s own evident preferences, but we are in the business of reproducing texts as part of cultural change and negotiation.”

Em 1993, Jonson ganhou um periódico acadêmico com o seu próprio nome, com o *Ben Jonson Journal*, criando mais um espaço para a divulgação de pesquisas acerca de sua obra. Em julho de 1995, Martin Butler e Ian Donaldson organizaram o congresso *Ben Jonson: Text, History, Performance* em grande parte para discutir a necessidade e viabilidade de uma nova edição das obras de Jonson. O congresso resultou na integração de David Bevington como um dos editores gerais dessa nova edição, que só veio a ser publicada dezessete anos depois.

Em 2012, portanto, a crítica jonsonianiana se beneficiou bastante com a publicação impressa, em sete volumes, bem como em formato eletrônico, das obras completas de Jonson com *The Cambridge Edition of the Works of Ben Jonson*, editadas por Ian Donaldson, Martin Butler e David Bevington, possibilitando uma versão atualizada de suas obras, com novas introduções e aparato crítico. A publicação de uma nova edição acadêmica das obras de Jonson criou grandes expectativas na comunidade acadêmica de mais pesquisas sobre o dramaturgo, mas, como apontado por Giddens, “o sentimento de animação gerado por *The Cambridge Edition of the Works of Ben Jonson* entre jonsonianos ainda não levou a um aumento de massa crítica sobre Jonson, embora a qualidade de pesquisa, ou pelo menos o entendimento das nuances e variedade de Jonson, aumentou bastante”³³² (2016, p. 473).

Além disso, Donaldson também publicou uma nova biografia do autor nesse mesmo ano, *Ben Jonson: a life*, caracterizada por Giddens (2016) como a melhor biografia do dramaturgo. As quase quinhentas páginas sobre a vida e a obra de Jonson revitalizaram a perspectiva sobre ele. Além disso, a biografia adicionou informações que só foram descobertas há pouco tempo, como o relato de viagem de um jovem que supostamente acompanhou Jonson em sua grande caminhada a Edimburgo, como já comentada no capítulo três.

Giddens (2016) discute algumas novas tendências em termos de pesquisas acerca de Jonson, como o enfoque em gênero, sexualidade e o corpo na obra do dramaturgo, por exemplo. Como apontado pelo crítico, “um entendimento de Jonson e gênero com mais nuance é um requisito necessário para ele ser ensinado e encenado

³³² “The feeling of excitement generated by *The Cambridge Edition of the Works of Ben Jonson* amongst Jonsonians has not yet led to a greater quantity of Jonson criticism, yet the quality of research, or at least understanding of Jonson’s nuance and variety, has very much increased.”

extensivamente hoje”³³³ (GIDDENS, 2016, p. 478). Jonson acabou ganhando a fama, ao longo do século XX, de misógino ou antifeminista, algo dito já em 1977 (GIDDENS, 2016). Desde a década de 1980, no entanto, estudiosos vêm tentando reverter essa caracterização do autor, mas este é ainda um aspecto da obra de Jonson que não é muito estudado, “com apenas 65 artigos disponíveis no JSTOR, por exemplo, entre 2000 e 2014 (comparado a 806 para Shakespeare)”³³⁴ (GIDDENS, 2016, p. 478). Para Giddens (2016), nenhum pesquisador ainda conseguiu desestabilizar essa visão de Jonson como misógino, mas a consideração das peças mais tardias de Jonson e de suas heroínas está começando a possibilitar um novo entendimento do dramaturgo nesse sentido. Grandes contribuições para essa nova perspectiva são as obras críticas de Julie Sanders (2003)³³⁵ e Helen Ostovich (2002). Por outro lado, muitos estudiosos se interessaram, ao longo do século XX, em refletir sobre masculinidade e estruturas homossociais nas obras de Jonson.

Quando se trata do cânone do autor, os últimos vinte anos viram a inclusão do estudo de suas obras iniciais e tardias, com a presença de suas mascaradas, entretenimentos e peças colaborativas, obras que até então não haviam recebido atenção acadêmica. Como afirmado por Giddens, “apesar do cânone de Jonson não ter se expandido amplamente nos últimos vinte anos, deve-se dizer que o alcance de seus textos mais frequentemente considerados mudou de forma significativa”³³⁶ (2016, p. 481).

Sabe-se que Jonson foi muito específico em termos de quais versões e obras gostaria de deixar para a posteridade. De forma geral, a crítica jonsoniana seguiu o que foi idealizado pelo autor, mas, recentemente, começou a emergir a questão da encenabilidade na obra do dramaturgo, como já apontado por Bevington (1999). Aos moldes das escolhas da *Oxford Shakespeare* (1986), editada por John Jowett, William

³³³ “a more nuanced understanding of Jonson and gender is a necessary requirement for him to be taught and performed extensively today.”

³³⁴ “with only 65 pieces available in JSTOR, for instance, between 2000 and 2014 (compared to 806 for Shakespeare).”

³³⁵ Além da contribuição da estudiosa em MCADAM, Ian & SANDERS, Julie. *New Directions: Staging Gender*. In: OSTOVICH, Helen & JULIAN, Erin (eds.). **The Alchemist: A Critical Reader**. London: Bloomsbury, 2013, p. 127–49.

³³⁶ “Although the canon of Jonson has not vastly expanded in the past 20 years, it must be said that the range of Jonson’s texts under regular consideration has changed significantly.”

Montgomery, Gary Taylor e Stanley Wells, a CWBJ se mostrou disposta a utilizar versões in-quarto de peças em que o texto parecesse estar mais perto do que foi originalmente encenado e, em casos ambíguos, editou tanto a versão do Fólio quanto a do in-quarto (GIDDENS, 2016).

Desde 2000, as mascaradas de Jonson vêm ganhando mais atenção da crítica especializada, com livros e artigos dedicados ao gênero. Obras como *Women on the Renaissance Stage: Anna of Denmark and Female Masquing in the Stuart Court* (2002), de Clare McManus, assim como *Women on Stage in Stuart Drama* (2005), de Sophie Tomlinson, são alguns exemplos de livros que destacam essa parte importante da produção de Jonson. Quando se trata do estudo das mascaradas jonsonianas, no entanto, é imprescindível mencionar a atenção dispensada ao gênero por Stephen Orgel, que produziu obras como *The Jonsonian Masque* (1965) e *The Complete Masques* (1969), por exemplo, essenciais para qualquer um que se dedique ao estudo dessa parte da obra de Jonson.

Fora do âmbito do Reino Unido, além das edições alemãs que já mencionei neste capítulo, tem-se uma tradução das obras completas de Ben Jonson para o espanhol — publicada em 1958, em Buenos Aires, Argentina. O volume, intitulado *Teatro de Ben Jonson*, foi traduzido por María Martínez Sierra (MORA & PORTILLO, 1996). Na Espanha, no entanto, as suas únicas obras traduzidas foram *Volpone* e *The Alchemist* (MORA & PORTILLO, 1996). Já em Portugal, a obra do dramaturgo não é muito disseminada, sendo *The Alchemist* (1610) e *Volpone* (1606) as suas únicas peças com traduções publicadas (ZURBACH, 2007). Dessa forma, percebe-se como na posteridade o cânone de Jonson fora do Reino Unido parece se centrar em *The Alchemist* e *Volpone*, esta última com mais destaque no Brasil que qualquer outra peça, como irei demonstrar nos próximos capítulos desta dissertação. De forma geral, um entendimento amplo da recepção de Jonson é essencial para qualquer pessoa dedicada aos seus estudos, visto que:

Na sua própria época, o protagonismo de Jonson na cena literária escondeu as virtudes de Shakespeare. Agora, em um universo literário shakespeariano, Jonson ajudou a colocar as conquistas de Shakespeare em perspectiva, enquanto o exemplo de Shakespeare fez com que fosse difícil avaliar ou ver claramente a obra de Jonson. De certa forma, então, Jonson é inseparável de sua herança crítica: quem quiser estudar suas obras [...] ainda deverá começar com

questões que ele próprio levantou e que seus contemporâneos e a posteridade imediata a ele se sentiram obrigados a responder.³³⁷ (CRAIG, 2005, p. 24)

Sendo assim, este capítulo se mostra relevante para o escopo desta dissertação, tendo em vista que nos próximos capítulos irei traçar a recepção da obra do dramaturgo inglês de forma ampla no Brasil, que se beneficiará desse maior entendimento de como os escritos do autor foram recebidos ao longo dos séculos. No capítulo seguinte, farei o levantamento da tradução/adaptação de peças de outros dramaturgos não-shakespearianos do início da Era Moderna inglesa para o português brasileiro, oferecendo um parâmetro para a obra de Jonson em território nacional.

³³⁷ “In his own time, Jonson’s domination of the literary scene obscured Shakespeare’s virtues. Now, in a Shakespearean literary universe, Jonson helps put Shakespeare’s achievement into perspective, while Shakespeare’s example makes Jonson’s work difficult to judge or even to see clearly. In a special sense, then, Jonson is inseparable from his critical heritage: the student of his works [...] must still begin with questions which he himself raised and which his contemporaries and his immediate posterity were compelled to answer.”

A cultura de colaboração e a tradução/adaptação de peças não-shakespearianas no Brasil

FENNYMAN: Who is that?
HENSLOWE: Nobody. The author.
NORMAN & STOPPARD, 1998, p. 49-50

O presente capítulo tem como objetivos discutir a cultura colaborativa do teatro da modernidade nascente inglesa e a posição de dramaturgos nessa conjuntura, bem como fazer um mapeamento da tradução de peças teatrais de dramaturgos não-shakespearianos do período elisabetano-jacobino para o português brasileiro. O estudo dessa cultura colaborativa se mostra necessário para um maior entendimento da produção teatral da época como um todo, e o mapeamento permitirá o debate acerca da presença desses dramaturgos no Brasil por meio de traduções.

A produção de peças teatrais é uma empreitada constitutivamente colaborativa, visto que são construídas polifonicamente por meio da cooperação de dramaturgos, atores, músicos, entre outros profissionais (BASSNETT, 2011). Em termos do conceito de autoria, no entanto, a posição central de Shakespeare no cânone e o enfoque da crítica em suas peças individuais ofuscou o grande número de coautorias presentes no teatro comercial do início da Era Moderna inglesa. De fato, a escrita colaborativa foi a forma de produção textual dominante do teatro do período (MASTEN, 1992). Foi durante o século XVI que o entendimento do texto enquanto propriedade começou a surgir (FEATHER, 1999), e o teatro foi justamente o espaço que possibilitou a escrita como profissão no Renascimento inglês. Ao mesmo tempo, no entanto, o teatro era um local em que noções de autoria eram especialmente complexas de se definir, como explicitarei a seguir.

A colaboração do âmbito teatral das eras elisabetana/jacobina, em seu sentido amplo, integraria, portanto, a produção e escrita de peças, bem como outros processos, com o dramaturgo³³⁸ nem de longe no centro dessa cooperação, como afirmado por

³³⁸ Ao longo deste capítulo, utilizo o gênero masculino de palavras como dramaturgo, autor, tradutor e outras, no singular e plural, muitas vezes para designar o indivíduo que ocupa essa posição, a fim de não sobrecarregar o texto com as desinências feminina e neutra dos termos, mas sob o entendimento de que o que estou afirmando pode também ser aplicado a todos os gêneros.

Orgel (1991) e ilustrado pela própria epígrafe deste capítulo. Considerar uma definição ampla dessa forma é importante porque “sugere (como penso que os próprios textos teatrais fazem) a inseparabilidade da produção de sentido textual e teatral em um contexto que não isolava cuidadosamente a escrita de *scripts* da encenação de peças”³³⁹ (MASTEN, 1997, p. 15). Como apontado por Heather Hirschfeld, “a *colaboração* e a *autoria colaborativa* são termos agora utilizados para designar uma variedade de interações, dos esforços de dois escritores trabalhando juntos às atividades de impressores, patronos e leitores para moldar o sentido e a importância de um texto”³⁴⁰ (2001, p. 610, grifo do autor). Stephen Orgel considera alguns dos processos envolvidos na empreitada ao descrever o percurso de uma peça teatral naquele momento, desde sua concepção até a encenação:

A criação de uma peça era um processo colaborativo, com o autor de forma alguma no centro da colaboração. A companhia encomendava a peça, geralmente estipulava o assunto, muitas vezes fornecia o enredo e frequentemente o dividia, cena por cena, entre vários dramaturgos. O texto assim produzido era um modelo funcional, que a companhia então revisava conforme parecia apropriado. O autor tinha pouco ou nenhum poder de decisão sobre essas revisões: o texto pertencia à companhia, e a autoridade representada pelo texto — estou falando sobre o texto *performático* — é da companhia, os proprietários, não do dramaturgo, o autor.³⁴¹ (1991, p. 83-84, grifo do autor)

De fato, sabe-se que era mais provável o público da época ir aos teatros para assistir algum ator específico, do que propriamente porque a peça encenada era de autoria de um dramaturgo em particular, já que, na maioria das vezes, essa informação nem era de conhecimento geral (DONALDSON, 2012). O intenso sistema de repertório das casas de espetáculo do período significava que peças novas eram encenadas quase

³³⁹ “suggest (as I think the play-texts themselves do) the inseparability of the textual and theatrical production of meaning in a context that did not carefully insulate the writings of scripts from the acting of plays.”

³⁴⁰ “*Collaboration* and *collaborative authorship* are the terms now used to designate a range of interactions, from the efforts of two writers working closely together to the activities of printers, patrons, and readers in shaping the meaning and significance of a text.”

³⁴¹ “the creation of a play was a collaborative process, with the author by no means at the center of the collaboration. The company commissioned the play, usually stipulated the subject, often provided the plot, often parcelled it out, scene by scene, to several playwrights. The text thus produced was a working model, which the company then revised as seemed appropriate. The author had little or no say in these revisions: the text belonged to the company, and the authority represented by the text— I am talking about the performing text—is that of the company, the owners, not that of the playwright, the author.”

que todos os dias da semana, com pouco ensaio e contando com a habilidade dos atores de improvisar e adaptar criativamente os textos em encenações. Portanto, peças tinham que ser produzidas rapidamente, e a colaboração auxiliava nessa agilidade. Como apontado por Donaldson, “a autoria dramática era um assunto sem glamour, em grande parte anônimo e, frequentemente, coletivo”³⁴² (2012, p. 107).

As eras elisabetana e jacobina, portanto, representaram um momento de transição quando se trata da questão da autoria, conceito que irei discutir com mais detalhes nesta seção. Como apontado por G.E. Bentley, “a grande maioria de todas as peças inglesas anteriores ao reinado de Elisabete eram anônimas, e até mesmo de 1558 a 1590 os autores da maioria das peças eram desconhecidos”³⁴³ (1971, p. 198). Conforme o teatro se profissionalizou no final do século XVI, no entanto, essa situação começou a mudar, mas, ainda assim, textos teatrais durante a modernidade nascente inglesa eram vistos como propriedade das companhias de teatro que os comprou, e não do(s) dramaturgo(s) que os escreveu/escreveram. De fato, podemos dizer que as instâncias que controlavam e detinham autoridade sobre um texto teatral eram, de forma geral, as companhias de teatro e a Stationer’s Company³⁴⁴.

Ao longo desse período, há uma escassez de registros acerca de autoria. A primeira peça colaborativa da qual se tem conhecimento, no entanto, é *A Looking Glass for London and England*, de Robert Greene (1558-1592) e Thomas Lodge (1558-1625), encenada por volta de 1590 e publicada em 1594 (BENTLEY, 1971). Em 1594, tem-se também a peça *Dido, Queen of Carthage*, indicada no frontispício como tendo sido escrita por Christopher Marlowe e Thomas Nashe. Apesar do grau e tipo de participação de Nashe na composição da peça já tenham sido questionados, Martin Wiggins, afirma, no entanto, que “fica claro, [com base] nas evidências disponíveis, [que] a pergunta que editores deveriam estar fazendo agora não é se, mas o que Nashe contribuiu a *Dido*”³⁴⁵ (2008, p. 526). A informação dessas colaborações iniciais, no

³⁴² “Dramatic authorship was an unglamorous, largely anonymous, and often collective affair”

³⁴³ “the large majority of all English plays before the reign of Elizabeth are anonymous, and even from 1558 to 1590 the authors of most plays are unknown.”

³⁴⁴ A Stationer’s Company era uma guilda que regulava os profissionais envolvidos na indústria editorial durante os séculos XVI e XVII, desde a impressão de livros até a sua venda.

³⁴⁵ “it is clear that, on the available evidence, the question editors should now be posing is not be whether, but what Nash contributed to *Dido*.”

entanto, chegou aos dias de hoje apenas por acaso, já que não havia documentação organizada sobre o assunto na época; sabe-se também que, muitas vezes, os frontispícios de obras dramáticas não indicavam o(s) nome(s) do autor(es); e muitos manuscritos teatrais não sobreviveram ao tempo (BENTLEY, 1971).

É apenas com os apontamentos de Phillip Henslowe (1550-1616), empresário do teatro da época e sócio-proprietário do The Rose, que se começa a ter um registro mais confiável e detalhado acerca da autoria, colaborativa ou não, de peças. De forma geral, o número de coautorias anotado nos escritos de Henslowe “mostra que a maioria das peças que ele comprou tanto para a companhia Lord Admiral quanto para a Earl of Worcester’s Men não foram composições individuais, mas colaborações”³⁴⁶ (BENTLEY, 1971, p. 205). Infelizmente, não há registros tão detalhados de outras companhias de teatro.

Os homens que escreviam peças teatrais naquele momento tinham sido educados nas *grammar schools*, e alguns deles seguiram os estudos nas universidades. As *grammar schools* formavam jovens com alta instrução erudita, onde a tradução era uma das atividades utilizadas para o aprendizado das obras greco-latinas, tendo em vista a força do humanismo no sistema educacional da época. A inserção desses homens no mercado de trabalho após a escola, no entanto, se mostrava difícil, pois, como nos lembra Andrew Gurr:

As *grammar schools* estabelecidas no século XVI estavam formando acadêmicos para os quais não havia trabalho. Graduar-se na universidade tornava-os cavalheiros e, portanto, proibia-os de qualquer ocupação artesanal comum. Esperava-se que eles nunca fossem outra coisa senão proprietários de terras ou pastores. O apetite do teatro por peças era a fonte de rendimento mais óbvia para quem não tinha renda e não queria entrar para a igreja, sendo ele um dramaturgo talentoso ou não.³⁴⁷ (GURR, 2009, p. 28)

Com passado de formação educacional erudita e a atividade tradutória como um de seus pilares, muitos desses homens seguiram carreira escrevendo para os teatros,

³⁴⁶ “show that the majority of the plays he bought for both the Lord Admiral’s company and for the Earl of Worcester’s men were not individual compositions but collaborations.”

³⁴⁷ “The grammar schools set up in the sixteenth century were producing scholars for whom there was no work. Graduating from university made them gentlemen, and so prohibited them from any normal craft occupation. They were expected never to be anything other than landowners or parsons. The theatre’s appetite for plays was the most obvious source of income for anyone who lacked income and did not want to enter the church, talented dramatist or not.”

como foi o caso de Jonson e Shakespeare, por exemplo. A presença de muitas apropriações, adaptações e inspirações de obras em línguas mais estabelecidas do que o inglês, como grego, latim e outras línguas da Europa Continental, como o italiano, é algo recorrente naquele momento. A *imitatio*, praticada por muitos autores daquele período, estabelece, de certa forma, um tipo de colaboração ainda mais amplo.

Para ilustrar um pouco a situação, é interessante prestar atenção ao próprio uso das palavras nesse período. Ao longo das eras elisabetana, jacobina e carolíngia, curiosamente, não havia nem um termo acordado para se referir a um autor de peças teatrais, dado que as palavras *dramatist* e *playwright* só foram integrar a língua depois da Restauração (DONALDSON, 2012). Donaldson (2012) destaca, no entanto, que Jonson usou — e possivelmente inventou — a palavra *playwright* décadas antes, ao utilizar o vocábulo em três de seus epigramas (*Epigrams*, 49, 68, 100), no Fólio de 1616.

Outra palavra que é de interesse para essa conjuntura da autoria no teatro da modernidade nascente inglesa é “anônimo” (*anonymous*). Até o final do século XVII, a palavra significava “uma pessoa cujo nome não é dado, ou é desconhecido”³⁴⁸ (MASTEN, 1997, p. 12). É apenas depois dessa data que ela passa a ter o significado moderno da palavra, com sentido de “sem o nome do autor; de autoria desconhecida ou não reconhecida”³⁴⁹ (MASTEN, 1997, p. 12), estabelecendo, a partir de então, a conexão entre a obra e seu autor. Por volta de 1676, portanto, essa necessidade da atribuição de autoria começa a se materializar. Como apontado por Jeffrey Masten, “a emergência do autor é marcada pela percepção de sua ausência”³⁵⁰ (1997, p. 12).

Como afirmado por Orgel, portanto, a noção de que “a autoridade de um texto deriva do autor quase nunca é verdade”³⁵¹ (ORGEL, 2017 apud KASTAN & STALLYBRASS, 2017, p. 10), algo que é especialmente relevante quando se trata do teatro da modernidade nascente inglesa. Dessa forma, “peças colaborativas dispersam a voz autoral (ou melhor, a nossa noção historicamente subsequente da voz autoral)”³⁵²

³⁴⁸ “A person whose name is not given, or is unknown”

³⁴⁹ “bearing no author’s name; of unknown or unavowed authorship”

³⁵⁰ “The author’s emergence is marked by the notice of its absence.”

³⁵¹ “the authority of a text derives from the author is almost never true.”

³⁵² “collaborative play-texts disperse the authorial voice (or rather, our historically subsequent notion of the authorial voice).”

(MASTEN, 1997, p. 12), como apontado por Jeffrey Masten. Para evidenciar ainda mais a perda de controle dos dramaturgos sobre as peças que vendiam às companhias teatrais, há evidências também de que muitas delas eram revisadas posteriormente, às vezes por outros dramaturgos que não o(s) autor(es), como um documento de Philip Henslowe em 1602 demonstra; nessa ocasião, Ben Jonson é contratado para fazer mudanças em *A Tragédia Espanhola* (1587) de Thomas Kyd (1558-1594)³⁵³, por exemplo. Masten (1992) caracteriza situações assim como um tipo anacrônico de colaboração.

É impossível discutir a noção distinta acerca de autoria do início da Era Moderna inglesa sem debater sobre como Ben Jonson lidou com isso durante a sua carreira, principalmente considerando o objeto desta dissertação. Sabe-se que Jonson, assim como a grande maioria de dramaturgos do período, colaborou várias vezes na escrita de peças, fato que é mencionado nos registros de Philip Henslowe ao longo de 1598 e 1599³⁵⁴. O dramaturgo, no entanto, parece ter buscado se afastar dessa cultura de colaboração. De fato, muito do que se sabe sobre suas coautorias provém dos diários de Henslowe, pois Jonson, que parece ter sido o dramaturgo que mais se preocupou com a posteridade de seus escritos, não fez questão alguma de documentar a grande maioria dessas escritas colaborativas. Pelo contrário, Jonson demonstra vontade em exercer autoridade *individual* sobre as suas peças desde a sua primeira publicação, com *Every Man Out of His Humour*, em 1600, quando já se intitula autor no frontispício³⁵⁵, até a publicação de seu Fólio de 1616, onde deliberadamente deixou de fora diversas peças e reescreveu partes colaborativas de algumas das que incluiu, como já mencionado.

³⁵³ O documento diz que Henslowe pagou dez *pounds* a Jonson “new adicyons for Jeronymo”.

³⁵⁴ Alguns dos registros de Henslowe sobre Jonson nesse período inicial de sua carreira foram: em [18 de agosto de 1598](#), Henslowe registra um empréstimo a Jonson para a encomenda da peça *Hot Anger Soon Cold*, escrita em colaboração com Henry Porter (1596-99) e Henry Chettle; em [10 de agosto de 1599](#), Henslowe registra pagamento por *Page of Plymouth*, colaboração de Jonson com Dekker; em [3 e 27 de setembro de 1599](#), por *Robert II*, coautoria com Henry Chettle e Dekker; em [22 de junho de 1602](#), por *Richard Crookback* e adições a *The Spanish Tragedy* (HERFORD & SIMPSON, Vol. 11, 1952, p. 307-308).

³⁵⁵ Essa é a primeira vez que o termo aparece se referindo a peças publicadas provenientes do teatro profissional inglês (BUTLER & RICKARD, 2020).

5.1.

A tradução/adaptação da obra de dramaturgos não-shakespearianos para o português brasileiro

Um dos objetivos gerais desta dissertação, conforme já apresentado, é oferecer uma perspectiva mais ampla da produção dramática das eras elisabetana e jacobina no Brasil, considerando principalmente a presença da obra de Ben Jonson, mas reconhecendo também, por meio deste capítulo, as traduções de dramaturgos não-shakespearianos como um todo. Com o levantamento³⁵⁶ que irei apresentar a seguir, poderei oferecer um panorama da presença desses outros dramaturgos para ressaltar a importância da disseminação de suas obras no Brasil, além de ser uma maneira de perceber as motivações e estratégias tradutórias empregadas nas traduções/adaptações. Essas informações serão instrumentais para a discussão da obra de Ben Jonson, visto que servirão como contraponto às suas traduções, adaptações, apropriações e encenações no Brasil, ou a escassez delas.

Para entender melhor sobre a projeção da obra de dramaturgos não-shakespearianos no Brasil, é importante fazer um levantamento das traduções/adaptações dessas peças para o português brasileiro, bem como uma discussão detalhada desses projetos. Dessa forma, poderei ter um panorama que informará os possíveis caminhos a serem trilhados na disseminação da obra de Ben Jonson em nosso sistema literário e cultural. A discussão acerca das traduções/adaptações vem acompanhada de uma contextualização geral sobre a vida desses dramaturgos não-shakespearianos, e foi organizada primeiro por autor e, depois, cronologicamente. O levantamento, disponível no Apêndice 1 desta dissertação, sintetiza a informação que ofereço na parte da discussão, e também foi organizado de forma cronológica, dessa vez sem a separação por autores, visto que essa disposição facilita a percepção geral do fluxo tradutório ao longo do tempo.

De início, é importante considerar dados sobre a tradução das obras de Shakespeare, tendo em vista a sua centralidade no cânone e onipresença global, como um contraponto para a tradução de peças de dramaturgos não-shakespearianos. Para isso, utilizarei a base de dados *Escolha o Seu Shakespeare*, coordenada pela Profa. Dra.

³⁵⁶ Disponível em formato de tabela no Apêndice 2.

Marcia Martins, que mantém registro de todas as traduções de peças shakespearianas para o português brasileiro. De acordo com a base de dados, até o início de 2022 há noventa e quatro traduções de comédias³⁵⁷ shakespearianas³⁵⁸ para o português brasileiro, em comparação a oitenta e seis traduções das tragédias, o que denota um ligeiro predomínio das comédias. Uma das explicações para tal diferença pode ser o número de peças em cada categoria, tendo em vista que a crítica especializada contabiliza atualmente dezoito comédias³⁵⁹ e dez tragédias dentre as obras dramáticas de Shakespeare. No entanto, a diferença entre a quantidade de traduções por peça é digna de nota, já que, por exemplo, *Hamlet* tem dezessete versões em português; *Macbeth*, treze; *King Lear*, onze; *Romeo and Juliet*, nove; e apenas depois de todas essas é que se tem uma comédia, com *The Taming of the Shrew*, que conta com oito traduções. Além disso, apesar de não entrarem nessa conta, os dramas históricos também podem ser vistos como mais próximos da tragédia do que da comédia, devido à sua temática e escala dos acontecimentos.

O interesse pela tradução de tragédias também aparece no levantamento aqui posto de peças de dramaturgos não-shakespearianos do período, como ficará claro no decorrer do capítulo. De fato, dentre as peças desses outros dramaturgos, não há nenhuma tradução de comédias. Esse aspecto é de grande importância para refletir sobre a projeção das obras dramáticas de Jonson em português brasileiro, dado que o dramaturgo produziu predominantemente peças desse gênero ao longo de sua carreira, com apenas duas tragédias que sobreviveram ao tempo — *Sejanus* (1603) e *Catiline* (1611)³⁶⁰.

³⁵⁷ Nessa contagem, considere as seguintes peças na categoria das comédias: *The Two Gentlemen of Verona*, *The Taming of the Shrew*, *The Comedy of Errors*, *Love's Labour's Lost*, *A Midsummer Night's Dream*, *The Merchant of Venice*, *The Merry Wives of Windsor*, *Much Ado About Nothing*, *As You Like It*, *Twelfth Night*, *Troilus and Cressida*, *Measure for Measure*, *All's Well That Ends Well*, *Pericles*, *The Winter's Tale*, *Cymbeline*, *King of Britain*, *The Tempest* e *The Two Noble Kinsmen*.

³⁵⁸ Categorizo *Troilus and Cressida* como uma comédia sombria, seguindo a classificação da professora Marlene Soares dos Santos em *Shakespeare: Comédias* (2016), apesar de tradutores da peça para o português brasileiro, como Carlos Alberto Nunes e Cunha Medeiros/Oscar Mendes, incluírem a obra no volume das tragédias. Barbara Heliodora, no entanto, a coloca entre as comédias sombrias, mas também no volume de tragédias.

³⁵⁹ A categoria “comédia” costuma incluir as peças finais de Shakespeare, também denominadas “romances”, bem como suas comédias sombrias, também chamadas de “peças-problema”.

³⁶⁰ A referência de Francis Meres a Jonson como um dos principais dramaturgos do período a produzir tragédias parece indicar que ele pode ter escrito outras peças desse gênero ao longo de sua carreira, mas elas não sobreviveram ao tempo.

Ao longo dos séculos, percebe-se que, de forma geral, menos atenção foi dispensada às comédias, tanto por acadêmicos quanto pelo próprio público e leitores, embora estudiosos venham tentando reverter esse panorama nas últimas décadas. Isso se mostra mais claramente ao considerarmos o tratamento dado às comédias de Shakespeare, que, assim como Jonson, escreveu mais comédias que qualquer outro gênero teatral durante a sua carreira. Como apontado pela professora Marlene Soares dos Santos:

[Há um] domínio da tragédia por [ela] ter sido brindada com uma discussão pelo famoso filósofo [Aristóteles] naquele que é considerado o primeiro livro de crítica literária [*Poética*]. Devido ao prestígio das tragédias em geral e as de Shakespeare, em particular, somente da metade do século passado em diante é que as suas [Shakespeare] peças começaram a merecer a atenção da crítica. (2016, p. 20)

Dentre o grupo de dramaturgos aqui considerado, o mais traduzido/adaptado para o português brasileiro foi Christopher Marlowe (1564-1593), com cinco traduções e duas adaptações de suas peças. Além das obras de Marlowe, foram traduzidas as seguintes peças: *The Spanish Tragedy* (1587) de Thomas Kyd (1558-1594), por Barbara Heliodora; *Sir Thomas More* de Henry Chettle (1564-1607), Thomas Dekker (c.1572-1632), Thomas Heywood (1575-1641), Anthony Munday (1560-1633) e Shakespeare, e a ainda não publicada tradução de *Arden of Feversham*, uma peça anônima, mas que se especula ter contado com a coautoria de Shakespeare, as duas últimas com tradução de Régis Augustus Bars Closel, além de outras peças colaborativas que menciono mais à frente neste mesmo capítulo. Apesar das duas últimas destacarem a coautoria, aspecto importantíssimo da produção teatral do período, e enquadrarem Shakespeare nessa prática, elas ainda assim reforçam a centralidade do estudo de Shakespeare no Brasil, algo que tentarei problematizar neste capítulo e na dissertação como um todo. Por conta da predominância de Marlowe no grupo de traduções aqui analisado, ele será o primeiro a ser discutido.

5.1.1.

Christopher Marlowe (1564-1593)

Christopher Marlowe nasceu em Canterbury, e, curiosamente, o início de sua vida foi parecido com o de Shakespeare. Os dois dramaturgos foram batizados no mesmo ano, 1564, com apenas dois meses de diferença; ambos têm um histórico familiar relativamente humilde nas províncias, sendo o pai de Marlowe sapateiro e o de Shakespeare, luveiro; e os dois foram educados em ótimas *grammar schools*, Marlowe na King's School, em Canterbury, e Shakespeare na King's New School, em Stratford-upon-Avon.

Depois desse período, no entanto, as vidas dos dramaturgos divergem, com Marlowe seguindo os seus estudos, com bolsa, na Corpus Christi College, na Universidade de Cambridge, durante os chamados “anos perdidos” da vida de Shakespeare. Marlowe é um dos integrantes mais famosos dos *university wits*, grupo que viu no teatro uma oportunidade de ganhar dinheiro com as qualificações que adquiriram em seus estudos universitários. Como afirmado por Barbara Heliodora, ao discutir a obra de Marlowe de forma geral, “não há outro autor na farta e longa história do teatro inglês que tenha alcançado tamanha fama com tão poucas obras” (2015, p. 174). Acredita-se que foi durante os seus anos em Cambridge que Marlowe traduziu as elegias de *Amores*, de Ovídio, obra à qual ele intitulou de *Ovid's Elegies*. Essa tradução já apresenta diversos aspectos transgressores, como amor homossexual ilícito, com o interesse da persona poética por uma mulher casada, e o que pode ser visto como promiscuidade, com os diversos interesses amorosos do narrador, por exemplo.

Foi provavelmente mais para o final de sua vida como estudante, por volta de 1584-86, que o dramaturgo escreveu *Dido, Queen of Carthage*, considerada pelos críticos como a sua primeira peça (WELLS, 2007). A obra dramática foi provavelmente encenada pela companhia de teatro Children of the Chapel Royal, como indicado no frontispício de sua publicação, em 1594, onde a autoria é atribuída a Marlowe e Thomas Nashe (WELLS, 2007). *Dido* foi bastante influenciada pela epopeia *Eneida*, de Virgílio, com até mesmo a citação de oito linhas do poema em latim na peça do dramaturgo inglês.

Além disso, a obra dramática antecipa alguns dos temas das peças seguintes de Marlowe, como o homoerotismo, que aparece nessa obra por meio da relação de Júpiter e Ganimedes. *Dido* é, no entanto, a única peça marloviana a ter como enfoque um relacionamento amoroso heterossexual (WELLS, 2007). A obra conta com apenas uma adaptação e uma tradução para o português brasileiro. A adaptação, destinada ao público infanto-juvenil e escrita em prosa, foi realizada por Luiz Antonio Aguiar, em 2009, e a tradução, por Thais Maria Giammarco, no mesmo ano, como parte de sua dissertação de mestrado³⁶¹.

A tradução de Giammarco transpôs o pentâmetro iâmbico branco para o decassílabo branco e teve como motivação “a indignação que [a] surpreendeu quando da descoberta da inexistência de obras de Marlowe traduzidas para o português” (GIAMMARCO, 2009, p. 71), algo que desde então mudou bastante, como o presente capítulo irá demonstrar. A estudiosa reconhece a dificuldade de traduzir os cinco pés do pentâmetro iâmbico em decassílabos, tendo em vista a concisão da língua inglesa, mas decide seguir com essa métrica principalmente para manter a musicalidade do pentâmetro. A tradutora, portanto, busca fazer uma correspondência semântica em sua tradução, admitindo que muitas vezes teve que reproduzir apenas parte do verso (GIAMMARCO, 2009).

Acredita-se que Marlowe também tenha escrito as duas partes de *Tamburlaine the Great* nos seus anos em Cambridge, por volta de 1587, obra que foi encenada nesse mesmo ano pela Admiral’s Men. O prólogo das peças indica que a segunda parte de *Tamburlaine* foi escrita por questões comerciais, não como parte de uma ideia criativa inicial (CLIFFORD & WIGGINS, 2013). As obras dramáticas foram publicadas em 1590, mas ainda sem o nome de Marlowe, caracterizadas como anônimas (CLIFFORD & WIGGINS, 2013). Como destacado por Stanley Wells:

[a]o lado de *The Spanish Tragedy* de Kyd, *Tamburlaine* veio a causar um efeito seminal no teatro de seu tempo, acima de tudo por conta da magnificência e grandiloquência de sua linguagem. A influência conjunta de Marlowe e Kyd mudou todo o curso do teatro inglês ao

³⁶¹ Os dados de publicação e/ou acesso das traduções citadas neste capítulo estarão disponíveis na tabela ao final.

estabelecer o verso branco (não-rimado), ao invés de texto rimado, como sua principal forma.³⁶² (2007, p. 83)

Apenas a primeira parte de *Tamburlaine the Great* tem tradução para o português, assinada por Barbara Heliodora, que intitulou a peça de *Tamerlão*. A tradução faz parte da publicação *Dramaturgia Elizabetana* (2015), dedicada à tradução de peças de dramaturgos não-shakespearianos, com a presença de mais duas peças além de *Tamerlão*, como comentarei com mais detalhes ainda neste capítulo.

Por volta de 1589, Marlowe escreveu a peça *The Famous Tragedy of the Rich Jew of Malta*, embora ela só tenha sido publicada em 1633. A peça, descrita em seu prólogo como “a tragédia de um judeu”³⁶³, foi provavelmente encenada no Rose e parece ter sido propriedade de Philip Henslowe, dono do teatro (CLIFFORD & WIGGINS, 2013). *The Jew of Malta* é frequentemente relacionada à peça shakespeariana *O Mercador de Veneza* (1596), mas as duas obras dramáticas têm tom bastante distinto. A de Marlowe é muito bem descrita por T.S. Eliot “como uma farsa”³⁶⁴ de “humor cômico até mesmo selvagem”³⁶⁵ (ELIOT, 1934, p. 28 apud WELLS, 2007, p. 86). Trata-se de uma comédia sardônica que é uma das únicas peças de Marlowe a não ter uma reescrita em língua portuguesa até o momento.

Possivelmente em 1592, Marlowe escreveu *Edward II*, peça que discute, em meio a outros assuntos, a relação homoerótica entre o rei Eduardo II e Gaveston, o seu amante. A peça foi primeiramente encenada no mesmo ano pela Pembroke’s Men, provavelmente no The Theatre (GURR, 2009). A obra se tornou mais popular conforme os estudos de gênero e sexualidade se intensificaram nas últimas décadas. *Edward II* é uma peça muito comparada a *Richard II*, de Shakespeare, escrita cerca de três ou quatro anos depois. Ambas as obras dramáticas são peças históricas e têm como foco a vida e morte de um rei (WELLS, 2007).

³⁶² “With Kyd’s *The Spanish Tragedy*, *Tamburlaine* was to have a seminal effect on the drama of its time, above all for the magnificence and grandiloquence of its language. The joint influence of Marlowe and Kyd was to change the entire course of English drama by establishing blank (unrhymed) verse, instead of rhymed lines, as its principal medium.”

³⁶³ “the tragedy of a Jew”

³⁶⁴ “as a farce”

³⁶⁵ “even savage humour”

A única tradução da peça para o português brasileiro é assinada por Eliane Indrusiak e Elvio Funck (2016). Indrusiak é professora do Instituto de Letras da UFRGS, com pós-doutorado pela Universidade de Miami – EUA, onde se dedicou ao estudo de adaptações do teatro elisabetano para o cinema. Já Funck tem formação acadêmica na área da Tradução, colaborando para instituição do Curso de Tradutor e Intérprete do Instituto de Letras da UFRGS, depois de concluir mestrado em Austin, Texas – EUA. Desde 1994, como desdobramento de seus estudos no doutorado, vem se dedicando a traduções interlineares, publicando, até o momento, vinte e cinco traduções desse tipo de obras shakespearianas no Brasil.

A tradução de *Edward II*, publicada pela editora Movimento, conta com uma introdução de Indrusiak e Funck, em que os tradutores discutem o âmbito histórico da peça, considerando a orientação sexual do personagem principal e suas implicações para a sociedade daquele tempo, bem como as possíveis motivações de Marlowe para a escrita dessa obra dramática. A edição, no entanto, não tem nenhum paratexto ou comentário específico sobre a tradução em si, ou mesmo sobre o cânone marloviano como um todo. *Edward II* recebeu uma tradução interlinear, que intercala o texto original e o traduzido por Indrusiak e Funck, além de conter notas de autoria dos dois tradutores, dotando o projeto de um teor acadêmico.

É, no entanto, com *The Tragical History of Doctor Faustus* — escrita por volta de 1589-92 e apontada como “a peça de Marlowe de maior sucesso duradouro ao longo dos séculos”³⁶⁶ (WELLS, 2007, p. 91) — que Marlowe tem presença mais marcante em português brasileiro. A peça foi provavelmente inspirada em uma história alemã que já circulava na Europa naquele momento e teve a sua primeira encenação da qual temos evidências em 1594 pela Admiral’s Men, provavelmente no teatro Bel Savage (CLIFFORD & WIGGINS, 2013). No Brasil, *Doctor Faustus* tem duas traduções — assinadas por Barbara Heliodora (2015) e Luís Bueno, Caetano W. Galindo e Mário Luiz Frungillo (2018) — e duas adaptações — por Luis Antonio Aguiar (2009) e Rodrigo Espinosa Cabral (2011) — para o português brasileiro; além de contar com a circulação no Brasil de uma tradução da peça para o português lusitano, realizada por A. de Oliveira Pascoal (2007).

³⁶⁶ “Marlowe’s most enduringly successful play over the centuries”

A primeira grande questão quando se trata da tradução dessa peça marloviana é decidir qual texto será traduzido, o texto A ou o texto B. O texto A, publicado em 1604 e reeditado com pequenas modificações em 1609 e 1611, é mais curto, e por muito tempo foi visto como uma versão inferior. Há estudiosos que acreditam, no entanto, que essa pode ter sido uma versão a ser encenada em itinerância, visto que também há uma diminuição no número de personagens, indicando que o texto B é que seria o mais próximo do usado em sua primeira encenação. Já o texto B, publicado em 1616 e reeditado diversas vezes, conta com cerca de seiscentos versos a mais em comparação ao texto anterior, mas com ausência de trinta e seis versos do texto A. Há quem diga, porém, que essas adições são suspeitas por, possivelmente, terem sido acrescentadas à peça depois da morte de Marlowe, o que seria um argumento para acreditar que o texto A é o “original” (HELIODORA, 2015; BUENO & GALINDO, 2018).

As duas adaptações de *Fausto* — de Luis Antonio Aguiar (2009) e Rodrigo Espinosa Cabral (2011) — não contam com nenhuma indicação de qual dos textos foi utilizado como base. Luis Antonio Aguiar é escritor e roteirista de quadrinhos e mestre em literatura brasileira pela PUC-Rio. Já publicou diversos livros sobre Machado de Assis e obras infantojuvenis, adaptando obras como *O Alienista*, de Machado de Assis e *Triste Fim de Policarpo Quaresma*, de Lima Barreto para a Editora Átila, por exemplo. A sua adaptação da peça marloviana, publicada pela editora Difel em 2009, é em prosa, mantém a divisão da peça em atos e cenas e faz parte de uma edição que também conta com a adaptação da peça *Dido, Queen of Carthage*, de Marlowe também, como mencionado anteriormente.

Rodrigo Espinosa Cabral é formado em Letras pela UFSM, onde também concluiu o seu mestrado em poesia norte-americana. Vem atuando como adaptador de diversas obras para a editora Rideel, com títulos como *As Aventuras de Tom Sawyer* (2004), de Mark Twain e *Oliver Twist* (2004), de Charles Dickens, como exemplos. A sua adaptação de *Doctor Faustus*, publicada em 2011 pela Rideel, também é em prosa e divide a peça em capítulos, afastando a obra de seu contexto teatral.

Seguindo a ordem cronológica das traduções, circula também em território brasileiro a edição traduzida para o português lusitano por A. de Oliveira Pascoal (2007), que foi produzida, como indicado na edição, na década de 1950. Essa tradução

adota como texto base o “‘quarto’ de 1604” (PASCOAL, 2007, p. 27), ou seja, o texto A, mas a introdução de Dirceu Villa aponta que ela também conta com “pequenas intervenções lineares d[o texto] ‘B’, quando se julga que registre a melhor versão possível, num cotejo dos dois” (VILLA, 2007, p. 24). Além da introdução de Villa, a edição conta com um paratexto acerca da tradução, onde Pascoal aborda um pouco as estratégias tradutórias adotadas nesse projeto.

O tradutor de início menciona a divisão da tragédia em atos e cenas, ausente no texto de partida. Em sua tradução, Pascoal decidiu por marcar cenas novas quando o palco fica vazio (PASCOAL, 2007). Em termos de métrica, a tradução portuguesa adotou o decassílabo branco, embora Pascoal ressalte que, por conta de questões semânticas, acrescentou um verso ao epílogo, visto que sentiu que não conseguiria exprimir o sentido do verso em inglês em somente um verso decassílabo em português. A edição da Editora Hedra possui notas explicativas, elucidando certos aspectos textuais e linguísticos da obra.

Já a tradução de Barbara Heliodora de *Doctor Faustus* foi publicada em 2015 como parte do livro *Dramaturgia Elizabetana*, que reuniu outras duas traduções da estudiosa, como já mencionado. Heliodora traduz o texto B na publicação, visto que acredita que, nessa versão, “a peça passa a ter um tamanho normal, para a sua época, e satisfatório do ponto de vista cênico” (HELIODORA, 2015, p. 270). O paratexto “Nota de Edição” que, ao que parece, é de responsabilidade da editora, afirma acerca da linguagem empregada pela tradutora nessa edição como um todo: “Como o leitor perceberá, ela [Barbara Heliodora] preferiu aproximar o máximo possível os textos da linguagem de uma expressão oral brasileira, tendo em vista, inclusive, sua eventual representação no palco” (NOTA DA EDIÇÃO, 2015, p. 9).

A tradução mais recente de *Doctor Faustus*, publicada em 2018 pela Editora da Unicamp, é uma edição acadêmica e bilíngue da peça, traduzida por Caetano W. Galindo e Luís Bueno. Caetano Waldrigues Galindo é formado em Letras pela UFPR, onde também cursou mestrado, sob a orientação do professor Carlos Alberto Faraco. Em seu doutorado em Linguística pela USP, sob a orientação do professor José Luiz Fiorin, Galindo explorou o seu interesse pessoal pela obra de James Joyce (1882-1941), com tese intitulada *Abre aspas: a representação da palavra do outro no Ulysses de*

James Joyce e seu possível convívio com a palavra de Bakhtin, que contou com a tradução de *Ulysses* (1922). O autor publicou diversas traduções³⁶⁷ ao longo dos anos, quase a integralidade da obra de Joyce, uma delas a sua já mencionada tradução de *Ulysses*, publicada em 2012, trabalho esse que garantiu a Galindo o Prêmio Jabuti e o Prêmio ABL de Tradução, em 2013. Atualmente é professor do Departamento de Linguística, Letras Clássicas e Vernáculas da UFPR.

Luís Bueno cursou graduação e mestrado na UNICAMP e atualmente é professor de Literatura Brasileira da UFPR e autor literário. Ao ser perguntado como se deu a colaboração dos profissionais envolvidos nessa tradução, Bueno afirma que “essa reunião se deu há cerca de quinze anos, com a constatação de que não temos muitas traduções do teatro elisabetano no Brasil, além de Shakespeare, e com a provocação de um professor da Unicamp, Eric Mitchell Sabinson, que havia sido [seu] orientador no mestrado” (ALBUQUERQUE, 2019). Esse trecho ressalta exatamente a lacuna que evidencio neste capítulo, situação que parece estar melhorando desde 2009.

A publicação conta também com a tradução por Mário Luiz Frungillo de *História do Doutor João Fausto*, a anônima história alemã que possivelmente inspirou a escrita de Marlowe. Frungillo tem graduação e doutorado na UNICAMP, com mestrado em Filologia do alemão na Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg. A edição conta com uma introdução de Luís Bueno, onde se discute a biografia de Marlowe, além de um paratexto chamado “Nota dos Tradutores”, onde Galindo e Bueno discutem um pouco da história editorial da peça, considerando as questões em volta dos textos A e B da obra, e embasando a decisão de traduzir o texto A nessa publicação.

Os profissionais afirmam que a intenção por detrás dessa tradução foi “de produzir um texto fluente, bom para ser lido em casa, é claro, mas também para ser apresentado no palco” (BUENO & GALINDO, 2018, p. 31). Em termos de métrica, essa edição decidiu traduzir o pentâmetro iâmbico de Marlowe em um “verso decassílabo bastante flexível, sem um esquema regular de acentos” (BUENO & GALINDO, 2018, p. 31), o que os tradutores apontam como uma das razões por escolherem um dos textos disponíveis em definitivo.

³⁶⁷ Alguns exemplos foram as seguintes obras: *Graça Infinita* (1996), de David Foster Wallace (1962-2008) e *Vida Querida* (2012), de Alice Munro (1931-).

Apesar de afirmar que a “opção foi a de traduzir o Texto A” (BUENO & GALINDO, 2018, p. 31), os tradutores, no mesmo parágrafo, dizem que “em alguns poucos momentos, quando isso favoreceria nosso objetivo geral de intensidade e fluência, segui[ram] o Texto B” (BUENO & GALINDO, 2018, p. 31), informação que viria apontada em nota de rodapé. Dessa forma, a edição não traduz somente o texto A, mas uma versão do texto A com adições do texto B. Em termos da divisão da peça em atos e cenas, os tradutores se alinham com a perspectiva de Havelock Ellis, um editor de Marlowe, que acredita que *Doctor Faustus* “é mais um poema dramático do que um drama convencional” (HAVELOCK, 1887 apud BUENO & GALINDO, 2018, p. 32) e, por isso, não aderem à divisão do texto, embora indiquem as quebras de cenas e atos usuais em notas de rodapé.

A peça tardia de Marlowe, *The Massacre at Paris*, escrita provavelmente em 1593, foi encenada uma única vez em janeiro do mesmo ano pela Lord Strange’s Men no Rose, com o título *The Tragedy of the Guise* (CLIFFORD & WIGGINS, 2013), antes dos teatros serem fechados por conta da peste. No ano seguinte, em 1594, a peça foi encenada no Rose pela Admiral’s Men, sendo intitulada, depois de sua primeira performance, como *The Massacre* (CLIFFORD & WIGGINS, 2013). A obra foi publicada na década de 1590 em uma versão resumida. *The Massacre* ainda não tem tradução para português brasileiro.

5.1.2.

Thomas Kyd (1558-1594)

Uma das peças mais famosas do período e que causou grande impacto no teatro do início da Era Moderna inglesa como um todo, como previamente mencionado, foi *The Spanish Tragedy*, de Thomas Kyd (1558-1594), escrita por volta de 1587. Thomas Kyd era filho de um escriba e, assim como Shakespeare e Jonson, teve uma boa educação em uma das *grammar schools* do período, a Merchant Taylors’ School, que teve como o seu primeiro diretor Richard Mulcaster, um grande educador do período, e o seu currículo foi elaborado em parte por Erasmo de Roterdã (HELIODORA, 2015). Kyd, no entanto, não seguiu com os estudos em uma universidade.

The Spanish Tragedy foi um grande exemplo, e provavelmente um dos primeiros, das chamadas tragédias de vingança (*revenge tragedies*), gênero influenciado por Sêneca e que continuou até depois do início do século XVII (WELLS, 2007). De fato, Barbara Heliodora credits Kyd como “o verdadeiro introdutor da forte influência de Sêneca na tragédia elizabetana” (2015, p. 31). As tragédias de vingança geralmente têm como características um “plano de vingança, um fantasma [...], cenas de loucura, um caso de amor frustrado, uma peça encenada pelo vingador, uma preocupação filosófica com a posteridade, e episódios de violência culminando em um turbilhão de assassinato por vingança”³⁶⁸ (WELLS, 2007, p. 74). No Brasil, a peça tem somente uma tradução por Barbara Heliodora, publicada como parte de *Dramaturgia Elizabetana* (2015). A tradutora afirma em um de seus paratextos que utilizou a edição de 1602 como base para a sua tradução, versão que conta com diversos acréscimos em relação às anteriores, adições essas que Heliodora marcou em itálico em sua tradução (HELIODORA, 2015, p. 38).

5.1.3.

Peças colaborativas

Conforme os estudos acerca da autoria de peças das eras elisabetana e jacobina avançam, mais peças vão sendo acrescentadas ao cânone shakespeariano. Em confluência com a centralidade da tradução de Shakespeare no Brasil, em comparação a outros autores de seu período, essas novas adições ao cânone também vêm sendo contempladas. Além dos projetos que mencionarei com detalhes a seguir, destaca-se também o trabalho de dois tradutores por suas versões para o português de peças colaborativas de Shakespeare: Elvio Funck e José Roberto O’Shea. O primeiro traduziu *Edward III* (2010), provavelmente produzida em colaboração com Thomas Kyd; *The Two Noble Kinsmen* (2016), possível coautoria com John Fletcher; *Henry VIII* (2017), possivelmente de John Fletcher e Shakespeare; e *Pericles, Prince of Tyre* (2019), com a provável coautoria de George Wilkins. José Roberto O’Shea fez bacharelado pela Universidade do Texas-El Paso, mestrado em Literatura pela American University,

³⁶⁸ “a revenge plot, a ghost [...], mad scenes, a thwarted love affair, a drama staged by the revenger, a philosophical concern with the afterlife, and episodes of violence culminating in a maelstrom of murder for revenge”

D.C. e doutorado em Literatura Inglesa e Norte Americana pela Universidade da Carolina do Norte-Chapel Hill. Já realizou quatro estágios de pós-doutoramento, no Shakespeare Institute - Universidade de Birmingham; Universidade de Exeter; e Folger Shakespeare Library. Ingressou no quadro de docentes da Universidade Federal de Santa Catarina em 1990, e atuou no cargo de Professor Titular de 1992 a 2016. Atualmente, é Professor Titular voluntário (aposentado) e membro do Programa de Pós-graduação em Inglês da UFSC, atuando principalmente nas áreas de Shakespeare, Performance, e Tradução Literária. O'Shea publicou a sua tradução de *Pericles* em 2012, e a de *The Two Noble Kinsmen* em 2017.

Desse cânone shakespeariano que vem crescendo nas últimas décadas, escolhi comentar com mais detalhes duas peças, *Sir Thomas More* e *Arden of Feversham*, ambas traduzidas por Régis Augustus Bars Closel. A peça *Sir Thomas More* (1600; 1603-04), de Henry Chettle, Thomas Dekker, Thomas Heywood, Anthony Munday e William Shakespeare foi traduzida por Closel em 2016, como parte de sua tese de doutorado. O estudioso destaca que a sua tradução adotou sempre a 3ª pessoa, visto que não há um equivalente no português falado, com a exceção de regionalismos, para a variação entre 2ª e 3ª pessoas existente no período de Shakespeare (CLOSEL, 2016). Dessa forma, o tradutor acredita que esse uso “permitiu criar um texto linguisticamente mais usual para leitores e teatralmente mais prático para diretores e atores” (CLOSEL, 2016, p. 26). Closel buscou manter a distribuição de verso e prosa do texto base em sua tradução, procurando se ater à métrica do verso decassílabo branco (CLOSEL, 2016). Interessantemente, a contribuição de Shakespeare para essa peça parece ter sido o que Masten (1997) intitula de colaboração anacrônica, ou seja, quando um dramaturgo participa de revisões e/ou adições em peças, geralmente depois de um tempo de ela estar em repertório, muitas vezes como uma forma de revitalizar a obra.

Há também uma tradução que está para ser publicada de *Arden of Feversham*, peça anônima, da qual especula-se que William Shakespeare pode ter sido coautor, também por Closel, como parte de seu pós-doutorado. *Arden* foi provavelmente composta em 1588 e vem recebendo mais reconhecimento recentemente, marcando presença em publicações como *Collaborative Plays* (2013), da Royal Shakespeare Company, e *New Oxford Shakespeare* (2016-2017). A inclusão da peça na publicação

de 2016-2017 é o resultado de muitas reivindicações de críticos literários ao longo das últimas décadas acerca da coautoria de Shakespeare em *Arden* (CLOSEL, 2020). Closel destaca também a popularidade da peça em traduções ao longo dos séculos XX e XXI, com três traduções para o alemão, uma para o espanhol latino-americano e uma para o francês (CLOSEL, 2020).

Em um artigo publicado em 2020, Closel discute as estratégias tradutórias que adotou em *Arden*. A tragédia doméstica será a segunda peça colaborativa traduzida pelo estudioso, que realizou uma “tradução prismática”, abordagem proposta pelo Prof. Dr. Matthew Reynolds³⁶⁹. Essa perspectiva “envolve um compromisso tanto com a *materialidade da obra* (em suas primeiras impressões) quanto com a *história do texto* (em suas edições contemporâneas, com correções e soluções editoriais)” (CLOSEL, 2020, p. 183, grifo do autor). Dessa forma, o texto base não é tratado como uma unidade estável, propriedade que nenhuma peça do período detém, mas como uma fonte viva.

5.2.

Dramaturgos não-shakespearianos no Brasil: um movimento crescente?

Percebe-se por meio do levantamento presente no Apêndice 1 e da discussão acerca das traduções ao longo deste texto que, desde 2009, com a primeira tradução brasileira de Marlowe³⁷⁰, parece haver um fluxo tradutório crescente de peças de dramaturgos não-shakespearianos da modernidade nascente inglesa em território nacional. Se em 2009 Thais Maria Giammarco se indignava com a falta de traduções de Marlowe no Brasil, desde então diversas foram produzidas, fazendo de Marlowe o dramaturgo mais traduzido desse grupo, com quase todas suas peças já publicadas em português brasileiro, com exceção de *The Jew of Malta* e *The Massacre at Paris*. Além

³⁶⁹ Closel explicita algumas de suas fontes para essa maneira de traduzir na seguinte nota de rodapé: “Sobre Tradução Prismática, ver a pesquisa do Prof. Dr. Matthew Reynolds, *Prismatic Translation* (Legenda Books, 2019, esp. pp. 1-18) e “Prismatic Translation and the Hum or Buzz of Tongues” em *Traduction et Textualité* (Ed. Sabirón & Chauvin 2020). O evento *Oxford Comparative Criticism & Translation* (OCCT) sobre Tradução Prismática (2015), realizado na University of Oxford e organizado por Reynolds, foi uma contribuição valiosa para pensar minha prática tradutória” (CLOSEL, 2020, p. 182, grifo do autor).

³⁷⁰ Destaco o termo *brasileira* porque a tradução de A. de Oliveira Pascoal de 2007, embora circule em território nacional, é portuguesa e, portanto, não é indicador do fluxo tradutório de peças de dramaturgos não-shakespearianos no Brasil.

disso, percebe-se crescente interesse no estudo e tradução de peças de outros dramaturgos também, como o aparente empenho de tradutores pelas peças colaborativas de Shakespeare, por exemplo.

O levantamento aqui discutido também demonstrou uma clara preferência pela tradução de tragédias, visto que nenhuma comédia do período produzida por dramaturgos não-shakespearianos foi traduzida para o português brasileiro. Esse dado é extremamente importante para a discussão acerca da presença da obra de Ben Jonson no Brasil, visto que o dramaturgo ficou conhecido por suas comédias, muitas delas se enquadrando no gênero das *city comedies*, como já comentei. De fato, Jonson foi um dos autores mais conhecidos a produzir peças desse tipo, ao lado de nomes como Thomas Dekker, Thomas Middleton e outros. As *city comedies* foram muito populares durante as eras elisabetana e jacobina e há uma grande ausência da tradução delas no Brasil, até mesmo quando consideramos a obra shakespeariana. Toda essa conjuntura parece se mostrar bastante favorável para um futuro em que mais peças de outros dramaturgos do período, inclusive de Ben Jonson, sejam traduzidas e estudadas em português brasileiro.

As traduções/adaptações de Jonson publicadas no Brasil

De toda a obra de Ben Jonson, tem-se apenas uma tradução e uma adaptação da peça *Volpone, or The Fox* (1606) publicadas no Brasil, objetos de análise deste capítulo. A tradução, publicada em 1977 pela editora Emebê, foi realizada por Newton Belleza. Já a adaptação é de 1987, e foi assinada por Ganymédes José e publicada pela editora Ediouro. Primeiramente, é importante contextualizar um pouco a peça *Volpone, or The Fox* dentro do cânone jonsoniano em termos de temas e enredo, embora a peça já tenha sido mencionada no capítulo três, que trata da vida e da obra de Ben Jonson.

Conforme já apontado, a peça *Volpone, or The Fox* foi composta entre os anos de 1605/1606, durante o reinado de Jaime I, portanto. De forma geral, o ano de 1606 foi muito importante para a carreira de Ben Jonson, com a produção de *Volpone* — uma de suas peças de maior sucesso — e a mascarada *Hymenaei* para a corte. *Volpone, or The Fox*³⁷¹ é uma comédia composta quase que inteiramente em versos brancos (BARISH, 1960), com apenas uma passagem em prosa, nas falas de Volpone quando este está disfarçado como um *mountebank*, no ato 2, cena 2 da peça. Sendo assim, a modulação entre verso e prosa nessa obra de Jonson é bem marcada e parece estar relacionada às demandas do próprio enredo; nesse caso, destacando a classe social a que Volpone está fazendo parte com seu disfarce, além de ser, em si mesmo, uma forma de encobrimento. A peça tem também fortes influências e ambições clássicas, como a própria dedicatória às universidades de Oxford e Cambridge indica, sendo essas instituições consideradas verdadeiros repositórios da cultura greco-latina no contexto dos séculos XVI e XVII na Inglaterra.

É ideia já estabelecida na crítica que Ben Jonson sofreu diversas influências na composição de *Volpone*, como da *commedia dell'arte* italiana e fábulas da época, por exemplo. O enredo de *Volpone*, de forma simplificada, gira em torno dos diversos

³⁷¹ Um fato a se notar sobre a peça é que é provável que a sua temporada tenha sido interrompida por um surto de peste em 1606, o que é especialmente interessante quando se considera a situação inesperada em que o mundo se encontra em 2020-2022. De fato, os primeiros sete anos do reinado de Jaime I tiveram casos de peste, alguns anos mais que outros, como foi o caso de 1606. Naquela época, quando o número de casos semanais ultrapassava trinta, os teatros eram obrigados a fechar — um dos primeiros estabelecimentos a fazê-lo por conta da aglomeração de pessoas dentro de um espaço relativamente pequeno (SHAPIRO, 2016).

planos e artimanhas do personagem-título, um nobre veneziano muito rico e sem herdeiros, que, com seu criado Mosca, busca conseguir ainda mais dinheiro ao enganar três homens — Voltore, Corbaccio e Corvino — que, por sua vez, estão atrás da fortuna de Volpone.

Como indicado pela etimologia latina dos nomes dos personagens³⁷², uma das inspirações de Jonson em *Volpone* parece ter sido a tática de raposas em se fingirem de mortas para atraírem aves de rapina. Enredos semelhantes com o da comédia de Jonson aparecem, por exemplo, em uma parte de *Historia Animalium* (1557), de Conrad Gesner, um dos livros presentes na biblioteca do dramaturgo inglês (HERFORD & SIMPSON apud SCHEVE, 1950, p. 242). Outro livro que parece ter inspirado partes do enredo da comédia é *The History of Reynard The Fox* (1481), uma tradução por William Caxton³⁷³ de *Roman de Renart* “que identifica a vítima da raposa como a esposa do corvo (isto é, Celia na peça)”³⁷⁴ (PARKER, 1999, p. 14).

Ainda pensando sobre as influências que se fazem presentes em *Volpone*, é necessário que se retorne aqui aos aspectos textuais oriundos da *commedia dell'arte* italiana na peça de Jonson. Essa forma de teatro atingiu o seu apogeu popular na segunda metade do século XVI, e Jonson era conhecedor dessa tradição, como fica evidente quando “em 2.3 Corvino compara a si mesmo ao ‘Pantalone di Bisognosi’, o marido ciumento e velho da *commedia*, Celia a ‘Franciscina’, uma jovem atrevida e amoral, e Volpone-Scoto a ‘Flamineo’, um dos jovens amantes da *commedia*”³⁷⁵ (PARKER, 1999, p. 21). A comparação de Corvino, no entanto, parece ser sarcástica, pois, embora ele seja um marido ciumento, é Volpone quem parece se encaixar melhor nessa posição de Pantalone, sendo ele um homem rico e ganancioso. Como apontado por Brian Parker,

Pantalone era um homem velho, magro, amante do dinheiro e curioso. [...] Entre os seus truques favoritos estava a espionagem,

³⁷² Os nomes de personagens como Voltore, Corbaccio, Corvino, Mosca e Volpone fazem alusão a nomes de animais. Os três primeiros a aves de rapina — abutre (*vulturis*), corvo (*corvus*) e gralha (*corvus*) — enquanto os últimos dois fazem referência à raposa (*vulpes*) e à mosca (*musca*).

³⁷³ William Caxton foi um escritor e tradutor, além de ser considerado o primeiro impressor inglês e de uma figura que exerceu grande influência na literatura inglesa.

³⁷⁴ “which identifies the fox’s victim as the crow’s wife (i.e. Celia in the play).”

³⁷⁵ “in II.iii Corvino compares himself to ‘Pantalone di Bisognosi’, the jealous old husband of the *commedia*, Celia to ‘Francisciana’, its saucy, amoral wench, and Volpone-Scoto to ‘Flamineo’, one of the *commedia*’s young lovers.”

como Volpone em 5.3; ele é frequentemente apresentado cantando ao som de alaúde, embora sua voz, como a de uma raposa, seja descrita como dura e desagradável³⁷⁶ (PARKER, 1999, p. 22-23).

É importante levar em consideração essa e outras influências sofridas pelo dramaturgo na composição de Volpone, em um entendimento de que é característica constitutiva de todo o teatro elisabetano-jacobino seu aspecto acentuadamente polifônico e dialógico. Dessa forma, o estudioso dessas obras deve considerar tal característica, visto que ela traz possibilidades interpretativas ainda mais plurais às peças de todo o período.

6.1.

Newton Belleza

A primeira obra que aqui analiso é a edição de *Volpone, ou A Raposa* traduzida por Newton Belleza e publicada pela editora Emebê, em 1977. O volume faz parte da Coleção Teatro Clássico, na qual também estão presentes outras três traduções de Belleza: *As Bacanas* (1976), de Plauto; *Amansando Catarina* (1977), de William Shakespeare; e *Peleás e Melisandra* (1977), de Maurice Maeterlinck. Newton Belleza foi autor de romances, contos, peças de teatro e traduções. Não se tem muitas informações sobre o autor hoje em dia, mas pode-se ter uma ideia da amplitude de sua atuação pela lista de publicações assinadas por ele, contida ao fim da edição de *Volpone, ou A Raposa*, presente no Anexo 2 desta dissertação.

É interessante notar o destaque conferido ou não ao nome do tradutor na edição de *Volpone*. Nessa tradução da peça de Jonson, o nome de Newton Belleza aparece logo na capa, com uma fonte de tamanho igual àquela usada para o nome de Ben Jonson³⁷⁷. Isso denota o destaque dado para o tradutor, que pode ser atribuído a diversos fatores como, por exemplo, as próprias condições em que a tradução foi contratada ou adquirida pelos editores, ou a notoriedade do tradutor naquele momento, entre outras possibilidades. Esse aspecto da edição será especialmente relevante quando comparado ao tratamento dado a Ganymédes José.

³⁷⁶ “Pantolone was a lean, money-loving, and inquisitive old man. [...] Among his favourite tricks was eavesdropping, like Volpone in V.iii; he is often depicted as singing to a lute, though his voice, like the fox’s is described as harsh and unpleasant.”

³⁷⁷ Ver Figura 5 do Anexo 2 para foto da capa da edição de 1977.

O primeiro paratexto da edição não conta com a indicação de quem o escreveu, mas, pelo seu conteúdo, pode-se inferir que tenha sido alguém da própria editora. O texto elabora um pouco sobre o título da coleção, além da contribuição almejada com a tradução das obras, e um reconhecimento da dificuldade de tradução dessas peças. Uma das primeiras informações do paratexto fala sobre a vontade inicial de Belleza de publicar as traduções da coleção em um único volume, que ele tinha a intenção de intitular *Teatro de Newton Belleza – Traduções de Quatro Obras Clássicas*. O texto indica que a publicação dos títulos em volumes separados “foi uma alternativa que lhe foi proposta e aceita pelo autor [Newton Belleza]” (A COLEÇÃO, 1977, p. 9).

A data de produção dessas traduções de Belleza e a relação do tradutor com a editora são também dignas de nota, pois a tradução de *Volpone* parece ter sido produzida na década de 1950³⁷⁸, sendo somente publicada pela editora Emebê no final da década de 1970. Isso pode ser indício, em meio a outras possibilidades, de que elas não foram encomendadas pela editora, mas sim compradas de Newton Belleza quando já prontas para serem publicadas, ao contrário da situação de Ganymédes José com a editora Ediouro, como discutirei mais à frente.

O paratexto em seguida descreve a obra de Jonson como uma peça “[...] do teatro elizabetiano (*sic*) pelo seu segundo autor mais representativo (com uma posição estética antagônica à do seu mais alto representante)” (A COLEÇÃO, 1977, p. 9). Aqui, o texto chamou atenção para um aspecto importante quando se discute a obra de Jonson, que é o seu estilo, marcadamente diferente daquele de Shakespeare³⁷⁹. O paratexto inicial também parece adotar um tom escusatório em relação às versões publicadas e, ao mesmo tempo, reconhecer a dificuldade do processo tradutório, como o seguinte trecho ilustra:

Se de um lado é difícil (ou quase impossível) a tradução, como todos sabem, de outro é ainda muito mais difícil a gente recolocar-se no ambiente e dispor dos instrumentos de trabalho de uma época, ainda que no uso direto da suposta mesma língua. É forçoso, portanto, que *nos contentemos com as versões possíveis de uma época para outra*,

³⁷⁸ Informação que pode ser inferida pela data da resenha de autoria de Eugênio Gomes produzida sobre a tradução e por reportagens jornalísticas da época, como comentado com detalhes ainda neste capítulo e também no capítulo sete desta dissertação.

³⁷⁹ Entendendo-se o “mais alto representante” como uma referência a ele, Shakespeare.

dentro de uma condição que resulta das irreversíveis transformações do mundo em que vivemos. (A COLEÇÃO, 1977, p. 9, grifo nosso)

O paratexto, então, adota um tom que se pode compreender como conformato com o fato de que os leitores têm que se contentar com o que lhes é oferecido, sendo a tradução um ofício “quase impossível”. Dessa forma, o texto parece considerar a tradução em subordinação ao texto original. Além disso, parece desconfiar de que utilizar a “suposta mesma língua” garanta alguma facilidade nesse processo. Isso irá se relacionar diretamente com as escolhas feitas por Newton Belleza em suas traduções, pois o tradutor critica outros tradutores que se mantêm muito presos à linguagem usada no original, na medida em que acredita que cada geração tem que contribuir para o rejuvenescimento de obras mais antigas. Isso aparece até mesmo em decisões linguísticas em suas traduções, como evidenciado pela crítica a tradutores que decidem manter pronomes de tratamento mais antiquados como “vós”, ainda que esta seja a tradução direta do que está no original, por exemplo. Por último, o trecho destacado do paratexto faz uso da palavra “versões” para se referir a traduções, ressaltando a impossibilidade de traduções fidedignas e remetendo a um ideal de fidelidade inatingível, que ecoa toda uma visão que Belleza tem de tradução, como ficará explícito a seguir.

O paratexto de Newton Belleza conta com as seguintes seções: o clima literário, a casa de espetáculo, o homem, a obra, a tradução e sugestões para montagem. É um texto relativamente extenso — principalmente em comparação ao paratexto de Ganymédes José — e traz reflexões interessantes sobre as opiniões de Belleza acerca de fidelidade, forma e outros aspectos considerados relevantes durante o processo tradutório. Como a coleção da qual *Volpone* faz parte conta com outras três traduções de Belleza, irei utilizar alguns trechos e informações dessas outras traduções para complementar a visão que ele oferece nesta edição. Todas as quatro peças da coleção *Teatro Clássico* foram traduzidas por Belleza para prosa, o que faz com que o cruzamento dos prefácios dessas obras seja especialmente interessante de se analisar para ter-se um panorama mais abrangente das visões de Belleza sobre tradução.

As primeiras seções do paratexto fornecem um panorama para os leitores das eras elisabetana e jacobina, para além do contexto teatral, incluindo aspectos da política

e cultura da época, bem como da biografia de Ben Jonson. Belleza afirma controversamente que William Shakespeare foi um sucessor de Christopher Marlowe, mas descreve Jonson como um autor que é “praticamente um sucessor de ninguém, no seu tempo” (BELLEZA, 1977b, p. 18), graças a um estilo que se diferencia daquele de outros dramaturgos de sua época, com destaque para a sua elevada estima pelos clássicos, obedecendo às unidades aristotélicas e inspirando-se em obras greco-latinas, além do forte componente cômico. Além disso, diz que “[a] comédia de Ben Jonson [ocupa] uma posição singular na história da comédia” pela “peculiaridade do cômico profundo e poliédrico” de suas peças (BELLEZA, 1977b, p. 24).

Belleza destaca que nem mesmo Shakespeare escapou da influência de Jonson, ao aplicar a teoria de “humor” do segundo em personagens de *Henrique IV* (1600) e *As Alegres Comadres de Windsor* (1602), como Falstaff e Mistress Quickly. Além disso, ressalta a importância de Jonson para a posteridade, ao dizer que

a sua obra persistirá como uma criação personalíssima, a que não poucos são os críticos que atribuem uma influência ímpar no subsequente curso da literatura inglesa, o que equivale a dizer — dado o papel da literatura inglesa de seu tempo — no curso da literatura universal. (BELLEZA, 1977b, p. 29)

A seção sobre a tradução em si discute um pouco sobre o projeto tradutório nesta peça de Jonson, comentando também algumas de suas opções nesse processo. A primeira grande escolha de Belleza a se destacar é aquela por traduzir *Volpone* em prosa. É importante ressaltar, como já mencionado, que a peça de Jonson no original é predominantemente em verso, tendo mudanças para prosa bem marcadas. Como comentado acima, a tradução para a prosa foi a opção que Belleza reiterou em outras peças dessa coleção, começando, inclusive, a seção sobre a tradução explicando tal escolha. Belleza faz referência a outra tradução sua da coleção, ao dizer que reconhece “que a apreciação de uma obra em sua plenitude fica prejudicada quando se traduz em prosa o que foi escrito em verso” (BELLEZA, 1977b, p. 30). Essa, no entanto, foi a escolha do tradutor nesta e em outras peças, e a justificativa para isso parece vir logo depois, quando Belleza afirma:

[...] salientamos também que há menos risco de erro de interpretação em prosa do que em verso, porquanto a exigência da métrica pode sacrificar a clareza e o sentido da obra, com acréscimo de novos

perigos da traição permanente a que está sujeito o tradutor (1977b, p. 30)

Percebe-se então uma preocupação no final da fala de Newton Belleza com a máxima ouvida por tradutores, *Traduttore, traditore* (Tradutor, traidor), associação que o próprio faz em seu paratexto de *As Bacanas*, algo que parece tê-lo levado ao que, para ele, parecia ser o caminho com menos riscos — traduzir a peça para prosa. Belleza continua abordando a questão em seu paratexto de *Amansando Catarina*, de Shakespeare, ao relatar que

as chamadas traduções em verso não são traduções e sim versões, pois que, no esforço de acomodação das palavras dentro da métrica, não conseguem conservar nem o conteúdo, nem a forma, nem a vibração – a vibração pessoal – do trabalho que se pretendeu traduzir. (BELLEZA, 1977a, p. 20, grifo nosso)

Esse trecho tem algo muito complexo de se definir (e traduzir), quando Belleza afirma que um texto tem, então, uma “vibração pessoal”, e que esse aspecto também seria perdido ao tentar acomodar o texto dentro da métrica. Além disso, a passagem demonstra um posicionamento interessante de Belleza, em que o tradutor desvela um pouco da sua noção de fidelidade. Belleza parece acreditar ser impossível manter simultaneamente forma e conteúdo e, portanto, decide sacrificar a forma em prol de um ideal de fidelidade ao conteúdo. De fato, o tradutor comenta esse aspecto de sua estratégia tradutória global ao afirmar, em seu paratexto de *As Bacanas*:

acontece que, se a posição de um tradutor é sempre de um traidor, segundo o provérbio italiano, ao menos se incorra nas traições involuntárias, evitando-se aquelas de que se tem consciência, como quando se é obrigado a acomodar tudo de uma obra no aprisionamento de determinados versos. Declinando de traduzir em verso uma língua sempre de tamanho diferente da nossa, penso haver reduzido a uma só as possibilidades de dupla traição, a que estaria inevitavelmente sujeito em caso contrário. (BELLEZA, 1976, p. 22)

Ainda sobre a questão da forma, Belleza se justifica utilizando como exemplo T.S. Eliot, cuja crítica jonsoniana comentei no capítulo quatro desta dissertação, ao dizer que o autor estadunidense “confunde lamentavelmente poesia com verso” (BELLEZA, 1977b, p. 31) em seu livro *Poetry and Drama* (1951), afirmando ainda que Eliot “milita a favor da prosa [...] [pelo] fato de ser ela mais facilmente adaptável às exigências do palco e à aceitação do público de hoje” (BELLEZA, 1977b, p. 31).

Dessa forma, Belleza reconhece essa posição de Eliot como dizendo que “o uso da prosa [serviria como] uma modalidade de atualização da obra que foi em outros tempos escrita em verso” (BELLEZA, 1977b, p. 31).

Em uma resenha da tradução de Belleza de *Volpone*, o crítico brasileiro Eugênio Gomes responde justamente a esses comentários do tradutor sobre Eliot ao dizer que é “impossível concordar com o esclarecido tradutor, quanto à afirmativa de que, no seu estudo *Poetry and Drama*, T.S. Eliot ‘confunde lamentavelmente poesia com verso’” (GOMES, 1977, p. 14). A estudiosa Osa Danielson Glenn (1960) se alinha a Gomes — indo, portanto, contra a fala de Belleza — ao afirmar que “*Poetry and Drama* é, de certa forma, uma longa defesa de peças em verso, apontando as suas vantagens sobre peças em prosa”³⁸⁰ (p. 106). Belleza, então, buscou em outros autores razões para justificar a sua escolha de traduzir essas peças clássicas para a prosa, mas, ao considerar a resposta de Gomes e a perspectiva de Glenn, percebe-se como nesse caso o tradutor parece ter lido “errado” a obra de T.S. Eliot.

Como evidenciado pela presença de uma seção com sugestões para montagem, Belleza parece ter traduzido a peça de Jonson com o intuito de ela ser encenada, ao contrário do projeto empreendido por Ganymédes José. O tradutor, inclusive, menciona que fez “uma atualização neutra para a língua”, pois, do contrário, seria “inaceitável, senão difícil, tentar a representação da peça hoje (e foi ela traduzida com a esperança de ser representada) com o tratamento de ‘vós’ entre duas pessoas que se falam” (BELLEZA, 1977b, p. 32). Esse aspecto de sua tradução pode também ter influenciado a decisão de Belleza por traduzir a peça para prosa.

Tais comentários de Belleza desencadeiam uma outra escolha, dessa vez em relação aos pronomes de tratamento. O tradutor deixa claro que discorda de quem mantém o linguajar da obra original, pois acredita que “uma tradução [...] não pode deixar de ser também uma obra de rejuvenescimento” (BELLEZA, 1977b, p. 32). Em sua tradução de *Volpone*, decide então mudar os pronomes de tratamento para a terceira pessoa, “você”, em vez de utilizar “vós”. Como ele mesmo afirma, “é, portanto, para

³⁸⁰ “‘Poetry and Drama’ is, in a sense, one long defense for verse drama, pointing out its advantages over prose drama.”

os que falam e escrevem como falamos e escrevemos hoje que devemos escrever e falar” (BELLEZA, 1977b, p. 31).

No último parágrafo de seu paratexto acerca de sua tradução, Belleza rapidamente fala algo que vale a pena destacar em relação a sua estratégia de tradução com *Volpone*, ao dizer que, “ao traduzir *Volpone* do original, [...] *nos valem também da tradução francesa de Georges Duval – Ernest Flammarion, Éditeurs, Paris*” (BELLEZA, 1977b, p. 32, grifo nosso), estratégia que ele também utiliza na tradução de *As Bacanas*, de Plauto, da mesma coleção. O tradutor admite que a tradução francesa “apresenta sérias falhas e omissões” (BELLEZA, 1977b, p. 32), mas que “as traduções existentes noutras línguas nos prestam excelente serviço ainda que não sejam em si grande coisa” (BELLEZA, 1977b, p. 32).

Esse uso de uma versão francesa ao produzir a sua própria tradução para o português brasileiro pode ser atribuído a diversos motivos, como o costume de muitos tradutores de utilizar textos intermédios para produzir suas próprias traduções. Se essa for a razão, a situação traçaria um paralelo interessante com traduções portuguesas de Ben Jonson, em que “o uso paralelo do texto fonte e do texto intermédio em tradução é também uma característica da maior parte das traduções que compõem o repertório teatral no qual a tradução desta comédia de Ben Jonson se insere” (ZURBACH, 2007, p. 116).

Uma outra possibilidade é que o uso da tradução francesa esteja inserido em uma tradição da sociedade brasileira em relação à influência francesa aqui exercida por muito tempo. Para se entender a dimensão dessa influência no Brasil, basta pensar que na Constituinte de 1823 a língua francesa competiu com o português e o Tupi na decisão para a língua nacional (WYLER, 2003). Essa influência “foi decisiva para formar a nossa visão de mundo e, conseqüentemente, nossa visão de tradução como parte desse mundo” (WYLER, 2003, p. 57). Naquele momento, muitos textos franceses estavam sendo traduzidos para a prosa, então fica a dúvida se isso pode de alguma forma ter afetado a decisão de Belleza em fazer o mesmo em suas traduções de peças clássicas. De fato, essa relação entre o uso de traduções francesas e o uso da prosa é estabelecida pelo próprio Belleza no paratexto de *As Bacanas*, quando o tradutor afirma que “é esta [a tradução de versos em prosa], todavia, uma atitude antes de honestidade

do que de comodismo, geralmente seguida pelos tradutores franceses, sempre tomados de um grande senso de responsabilidade em cometimentos dessa natureza” (BELLEZA, 1976, p. 22).

É também constante da edição de *Volpone* pela Editora Emebê uma resenha da tradução de Newton Belleza, assinada por Eugênio Gomes, escritor e crítico literário brasileiro. Gomes ocupou o cargo de diretor da Biblioteca Nacional e da Casa de Rui Barbosa, além de ter publicado um livro crítico sobre o ilustre contemporâneo de Jonson: *Shakespeare no Brasil* (1961). A resenha em questão foi publicada primeiramente no suplemento Letras e Artes do jornal *A manhã*, em 1954³⁸¹. A sua posição dentro da edição de *Volpone* é interessante, vindo antes do paratexto do próprio Belleza e da tradução em si, embora Eugênio Gomes esteja, obviamente, respondendo a esses dois textos. Sendo assim, decidi fazer a análise da resenha depois do paratexto de Belleza, embora essa opção subverta a ordem adotada na edição. A sua data de publicação no jornal também é indicativa do momento em que a tradução de Belleza foi realmente produzida, já que a resenha é da década de 1950, quando a tradução a que se tem acesso atualmente só foi ser publicada pela editora Emebê no final da década de 1970.

O texto de Gomes aparece primeiramente fora do âmbito da edição aqui analisada, mais de vinte anos antes da publicação da tradução de Belleza pela editora Emebê, como mencionado acima. Apesar de estar posicionado na publicação como um paratexto, o texto de Gomes estabelece uma relação crítica com o livro sobre o qual discute, portanto, a meu ver, ocupando também a posição de metatexto. Voltando ao texto de Eugênio Gomes em si, vale ressaltar que o crítico afirma de início ter achado a tradução de Belleza dotada de linguagem fluente, mas que sofria com problemas de revisão em alguns momentos (GOMES, 1977). O autor concorda com muitas das escolhas de Belleza, dizendo, por exemplo, que achou “louvável a iniciativa seguida pelo tradutor de verter em prosa *Volpone*” (GOMES, 1977, p. 15), embora admita que essa escolha tenha gerado sacrifícios ao texto original. Além disso, parece estar alinhado com o tradutor ao afirmar que “cada geração deve contribuir para o

³⁸¹ Disponível como Figura 7 do Anexo 3.

rejuvenescimento de tais peças”, entendendo por “tais” aquelas “peças de época remota” (GOMES, 1977, p. 15).

Outro aspecto interessante comentado por Gomes diz respeito aos nomes dos personagens, o que nos remete à relação mencionada anteriormente entre nomes, caracterização e o comportamento dos animais aos quais eles fazem alusão. O crítico fala negativamente sobre a escolha de Belleza em não traduzir os nomes dos personagens Politick Would-be e Fine Madam Would-be, já que eles também trazem consigo significado em seus nomes. Newton Belleza, em seu paratexto, se mostrou bem preocupado com a recepção dessa obra pelos leitores brasileiros. A sua escolha de traduzir em prosa — que ele mesmo diz gerar “menos risco de erro de interpretação” (BELLEZA, 1977b, p. 30) — parece fazer parte de um esforço para domesticar (VENUTI, 2008) o texto em busca de um ideal de fidelidade que se desdobra para além de preocupações com a forma e outros aspectos do texto.

Os conceitos de domesticação e estrangeirização de Lawrence Venuti (2008) marcam o tratamento dado ao texto no processo de tradução em relação às culturas de chegada e partida, e são relevantes quando consideramos algumas das escolhas feitas por Newton Belleza. A domesticação consistiria em situações em que o tradutor se mantém mais próximo à cultura de chegada, podendo até mesmo fazer concessões para facilitar esse estreitamento, como a mudança de registro para a prosa e a mudança dos pronomes de tratamento na tradução de Belleza, por exemplo. Já com a estrangeirização, o tradutor se manteria mais perto da cultura de partida, mesmo que isso possa causar estranheza na cultura de chegada. Ao não traduzir os nomes dos personagens, no entanto, Belleza parece ir na direção oposta, ao distanciar a obra de seus leitores brasileiros com essa estrangeirização (VENUTI, 2008) que, de acordo com Gomes, “a um leitor ou ouvinte brasileiro que não conheça o significado escapará totalmente o sentido irônico desses epítetos” (GOMES, 1977, p. 16). Gomes destaca também uma tradução errônea da informação temporal “quatorze meses”, como apontado no original, para “dezesesseis meses” na tradução de Belleza.

A tradução de Newton Belleza é a única de *Volpone* (e de todo o cânone jonsonian) em português brasileiro. Embora essa reescrita não reproduza a alternância entre verso e prosa do original, a tradução é uma contribuição enorme para a

disseminação da obra de Jonson por sua própria existência. Belleza também parece deixar claro que tem como um de seus objetivos a encenação da peça de Jonson, aspecto que ele utiliza até mesmo para justificar o seu uso modificado de pronomes de tratamento. Como demonstrarei a seguir, Ganymédes José adotou outra abordagem na sua adaptação da peça.

6.2.

Ganymédes José

A adaptação de *Volpone* foi publicada dez anos depois da tradução de Belleza, em 1987. O adaptador, Ganymédes José Santos de Oliveira (1936-1990), nasceu em Casa Branca, no interior de São Paulo. Escritor, tradutor, artista plástico e professor, José foi autor de uma vasta obra de mais de 150 volumes, a maioria deles destinados a jovens leitores. O autor publicou diversos títulos para a editora Ediouro na década de 1980 e obteve grande sucesso junto ao público leitor naquele momento. Como apontado por Leonardo Faria acerca da obra de Ganymédes José, “seu alcance e influência foram ainda mais além ao ter alguns de seus livros adotados pelo MEC, o que fez dele, nos anos 80, um dos autores mais lidos no Brasil, segundo pesquisa conduzida então pela prefeitura de São Paulo” (2015, p. 3).

O paratexto prefacial assinado por José é um texto curto e se preocupa em sua maior parte com a classificação da obra enquanto adaptação — como e por que a escolha foi feita e o que ele pretendia com a sua versão da peça jacobina. O adaptador começa o paratexto comentando as suas inquietações acerca de como essa peça seria lida e recebida, ao levantar as perguntas:

[...] como transmitir ao público o clima de uma peça escrita há mais de três séculos? Como dosar o vocabulário atualizando-o, sem comprometer o texto? *Como levar o público a enxergar um texto teatral, onde não existem narrações, descrições, citações, explicações e demais recursos que levam o leitor a visualizar um romance, por exemplo?* (JOSÉ, 1987, p. 5, grifo nosso)

Essas ansiedades parecem desconsiderar o gênero ao qual a obra de Jonson pertence, sendo ela um texto teatral e, portanto, não tendo que se adequar às expectativas de um romance, que é precisamente a comparação feita pelo tradutor no paratexto. Como decorrência dessa comparação, o autor decide alterar o gênero do

texto de Jonson, transformando a peça em um romance e, conseqüentemente, tendo que adicionar elementos para adequar a adaptação a essa nova forma, cercando a obra dramática com texto próprio. Como lembrado por Julie Sanders, adaptações “também podem ser um procedimento amplificador”³⁸² (2006, p. 18), que se valem de acréscimos, expansões e interpolações; portanto, processos de adição podem fazer parte. O que segue é um parágrafo que parece ter por detrás uma preocupação apontada por muitos tradutores com a máxima do tradutor como traidor (*traduttore traditore*). Para apaziguar essas apreensões, José parece se contradizer diversas vezes, como, por exemplo, quando o adaptador diz que respeitou o texto “na íntegra e sem alterações”, mas completa a frase afirmando que “transformou a peça em um livro inédito”, como ilustrado no seguinte trecho:

Portanto, *sem adular (porém atualizando)* os diálogos da genial obra de Ben Jonson, *escrevi a minha versão cinematográficoliterária...* se é que tal coisa existe! *Respeitei, porém, na íntegra e sem alterações* (nem omitindo e nem inserindo), quaisquer falas do texto original, *transformando a peça em um livro inédito que ofereço aos estudantes*. (JOSÉ, 1987, p. 5, grifo nosso)

No entanto, essas aparentes contradições podem também fazer parte do que Gideon Toury (2012) afirma sobre prefácios de tradutores, fontes extratextuais utilizadas para a análise de normas tradutórias. O estudioso aponta que esse tipo de texto é um subproduto da existência e atividade de normas e, portanto, deve ser tratado com cautela, devido ao uso de linguagem persuasiva e à sua natureza parcial. Dessa forma, os prefácios de tradutores, e o de José parece ilustrar bem o que Toury quis formular, podem apresentar lacunas entre intenções declaradas e ação, como ilustra a passage citada acima. Por outro lado, a preocupação do adaptador de *Volpone* em ressaltar que respeitou o texto “na íntegra e sem alterações” pode também ser proveniente das diretrizes da própria editora, que faz questão de afirmar logo na página anterior ao prefácio de José que “as nossas edições reproduzem *integralmente* os textos originais” (JONSON, 1987, p. 4, grifo do autor).

O adaptador, então, segue o seu paratexto apontando algumas de suas percepções em relação ao nome dos personagens — retomando a raiz latina do nome

³⁸² “[...] can also be an amplificatory procedure”

Volpone — e como eles impactam o entendimento da peça. Isso irá, como consequência, levar o tradutor a propor a mudança do título de *Volpone ou A Raposa*, como ilustrado abaixo:

Cheguei à conclusão de que Volpone deve ser derivado de vulpes (raposa, em latim). Para os italianos, o nome Volpone está intimamente ligado à matreirice da raposa. Mas se em português temos Raposo, então porque não usar este nome para o malandro bem-nascido? E para evitar a redundância da palavra fox (raposa) no título original, eu havia idealizado um novo título: RAPOSÃO, O MALANDRO. (JOSÉ, 1987, p. 6)

A editora não quis seguir com a ideia de José quanto ao título, algo que o tradutor afirma “[estar] certo de que Ben Jonson aprovaria” (JOSÉ, 1987, p. 6). Essa mudança, assim como outras escolhas do adaptador, parece indicar uma inclinação à domesticação (VENUTI, 2008) em seu projeto.

O paratexto seguinte, “Nota sobre a obra”, não é assinado, sendo, muito provavelmente, de responsabilidade da editora. O texto discute as encenações mais famosas da peça desde a primeira, pela companhia King’s Men, até a produção de 1968 no National Theatre, em Londres. Em termos de sua impressão, o texto comenta brevemente a sua publicação no Fólio de 1616 e no de 1640. Além disso, destaque é dado para a adaptação de Stefan Zweig para o alemão, que foi mais tarde traduzida para o francês e o inglês, e foi por um bom tempo a versão da peça a ser encenada.

A primeira página da adaptação em si conta com a lista de personagens, logo depois da “Nota sobre a obra”. Em seguida temos o argumento da peça, aspecto clássico que narra um pouco da ação da obra, e que brinca com as iniciais do nome do personagem-título. O argumento, já parte da adaptação propriamente dita, é prefaciado por uma frase que apresenta esse projeto como uma “adaptação literária de Ganymédes José da peça *VOLPONE, OR THE FOX*, de Ben Jonson” (JONSON, 1987, p. 12, grifo do autor). Dessa forma, a frase estabelece a relação clara e anunciada da adaptação com o texto fonte, o que o caracteriza, segundo a teoria de Hutcheon (2013), como uma “revisitação deliberada” (p. 15).

Outro aspecto digno de nota na adaptação é a aparente mudança de gênero literário da reescrita, que parte de uma peça teatral que se divide comumente em atos e cenas, e é transformada em um texto subdividido em capítulos, como é costume em

romances. Como afirmado por Julie Sanders, a adaptação “pode ser uma prática transposicional, moldando um gênero específico em outro modo genérico, um ato de revisão em si mesmo”³⁸³ (2006, p. 18). O primeiro capítulo, diferentemente do que acontece com os demais, dá conta de toda a ação do ato um da peça de Ben Jonson³⁸⁴.

A adaptação de José se inicia com quase duas páginas de contextualização da Veneza de 1605, discorrendo sobre como a cidade era “um dos principais portos italianos abertos para o Mar Adriático” (JONSON, 1987, p. 13). Depois, descreve com detalhes a casa do personagem-título, Volpone. O texto em seguida tem uma virada, ao imaginar Ben Jonson “surgindo do nada [...] [como] um vulto cujos contornos esfumados revelam a presença de um ser nada real” (JONSON, 1987, p. 14). O dramaturgo é descrito na adaptação da seguinte forma:

Vestia-se com pesadas roupas da época de balão azul-turquesa, meias brancas, capa de veludo em azul-marinho, gorro bicudo caído para trás e com pena de avestruz fincada. Olhar zombeteiro, olhos vivos, pouco mais de sessenta, o homem tinha jeito de arrogante gozador, lembrava um boêmio aventureiro briguento. Indo e vindo com as mãos para trás, parecia evocar pontos de seu passado. Seu nome? Benjamin Jonson, nascido em Westminster, em 1572. (JONSON, 1987, p. 14).

José prossegue com uma breve biografia do autor, tratando de suas origens como mestre-pedreiro, soldado e depois ator e escritor. Essa parte também menciona que Jonson não frequentou a universidade, mas posteriormente recebeu grau honorífico das universidades de Oxford e Cambridge, entre outros fatos sobre a vida do dramaturgo. Toda essa contextualização dá espaço para o momento em que José coloca Ben Jonson declamando o prólogo da peça *Volpone, ou A Raposa*. Até este momento, o texto vinha sendo todo escrito em prosa, mas esse prólogo é reproduzido em verso, sem grandes adições ou alterações em relação ao texto fonte e sem aparente preocupação com a métrica.

O trecho que vem logo antes ao início do prólogo parece ilustrar o que o adaptador quis dizer quando afirmou no seu paratexto que faria uma versão

³⁸³ “can be a transpositional practice, casting a specific genre into another generic mode, an act of revision in itself.”

³⁸⁴ A subsequente divisão dos capítulos, quinze no total, e a sua comparação aos atos e cenas da peça jonsoniana pode ser encontrada no Apêndice 2. Ganymédes José também nomeia os seus capítulos de acordo com a ação ali contida, como também pode ser visto na tabela do apêndice acima citado.

“cinematográficoliterária” da peça, ao adicionar a dimensão cinematográfica ao seu texto com a presença da câmera, como demonstrado a seguir: “Depois de limpar a garganta, como se houvesse despertado de suas evocações, o velho Ben olhou para a frente — *como quem fita a câmera de televisão* — e começou” (JONSON, 1987, p. 15, grifo nosso).

Depois dessa aparição de Ben Jonson na adaptação, a reescrita volta para o cenário anterior, na casa de Volpone. O texto continua com a ação do ato um, em prosa e com falas seguidas de travessão. Algo interessante de se notar na adaptação é a forma com que José torna explícitas certas fontes e inspirações de Jonson para passagens ao longo do texto. Um exemplo disso ocorre ainda no primeiro capítulo, na discussão sobre a fábula de Esopo, demonstrado a seguir:

Mosca lembrou da fábula de Esopo a respeito de um corvo vaidoso que, tendo certa feita roubado um queijo, havia voado para o alto de uma árvore a fim de devorá-lo sossegado. O que ele não contava era que a faminta raposa passasse por perto e, vendo a cena, comesse a maquirar um engenho a fim de fazer o corvo abrir o bico e soltar-lhe o queijo. Depois de muito matutar, a espertalhona aproximou-se com ares de quem não queria nada e pôs-se longamente a falar de assuntos que nada tinham a ver... até que começou a elogiar a voz do desafinadíssimo corvo. “Ouvi dizer que aconteceu um milagre e que, de repente, sua voz ficou mais linda do que todos os anjinhos do céu!” — disse, bajuladora. “Por que não canta um pouquinho para eu ouvir?” Tanto ela falou, tanto insistiu, tanto afirmou que o corvo, tão burro quanto vaidoso, passou a acreditar naquela mentira e, abrindo a boca, tentou cantar. Mas... que desapontamento! Além de a voz sair um horrível crocitar, o queijo caiu-lhe do bico! Era exatamente isso que a raposa queria: com um salto, abocanhou-o e disparou correndo para comê-lo sossegada, enquanto o corvo, desapontado e zangado, lamentava-se por haver agido tão estupidamente. (JONSON, 1987, p. 24)

Esse trecho é uma adição de José para explicar a referência anterior de Volpone ao “corvo de bico aberto” (JONSON, 1987, p. 24). Esse tipo de explicação aparece apenas como uma nota de rodapé explicativa na edição acadêmica *Revels* em inglês como possível fonte para as linhas 94-96 da cena dois do ato um (1.2.94-96). O didatismo de José nesse e em outros trechos parece estar em consonância com o objetivo mencionado em seu paratexto acerca dessa reescrita ser destinada a estudantes, e é algo que aparece diversas vezes ao longo da adaptação. Sendo assim, pode-se dizer

que a estratégia adaptativa de José parece estar diretamente ligada ao público-alvo de sua obra, jovens leitores.

O surgimento de Ben Jonson mencionado acima não é a única vez que o dramaturgo aparece na adaptação de Ganymédes José. De fato, pode-se afirmar que a figura de Ben Jonson abre e fecha a adaptação, sendo o porta-voz tanto do prólogo quanto do epílogo, como o último trecho da adaptação ilustra: “— O tempero de uma peça é o aplauso! — *comentou Volpone, à sacada, tirando a máscara para transformar-se em Ben Jonson*” (JONSON, 1987, p. 168, grifo nosso). As razões por detrás desse surgimento de Ben Jonson na adaptação de Ganymédes José podem ser muitas, como por exemplo: (i) que isso ainda tenha relação com o didatismo apresentado em outros momentos no projeto; e/ou (ii) que essa aparição esteja fazendo referência à presença marcante de Jonson em suas publicações e paratextos, entre outras possibilidades. A aparição da figura de Ben Jonson como porta-voz do prólogo e epílogo de uma peça de sua autoria também é historicamente recorrente, visto que essa prática foi um fenômeno teatral que ocorreu muitas vezes em produções de peças do dramaturgo no final do século XVII (MENZER, 2020).

A adaptação de Ganymédes José, de forma geral, parece ter tido como um de seus objetivos tornar a figura de Ben Jonson, e a sua peça, de alguma forma digerível para leitores do século XXI, principalmente para os jovens leitores (“estudantes”) para quem o adaptador dedica o livro. A consequência disso, a meu ver, é uma simplificação da relação de Jonson com a sua obra ao colocá-lo como porta-voz de trechos de sua peça teatral, além de acentuar o didatismo da obra em sua adaptação.

Finalizando este capítulo, podemos dizer que tanto a tradução quanto a adaptação para português brasileiro de *Volpone* demonstram a clara preferência no Brasil por essa comédia, em comparação ao resto do cânone jonsonianiano. A tradução de Newton Belleza se caracteriza por visar a encenabilidade e prosificar integralmente o texto, em consonância com as estratégias adotadas pelo tradutor em outros títulos da *Coleção Teatro Clássico*. O cruzamento dos paratextos de Belleza das demais traduções por ele assinadas dessa coleção ofereceu ótimas pistas para entender melhor as suas estratégias tradutórias de forma global, especialmente quando se lembra que

era a vontade inicial do tradutor de publicar todas as obras da coleção em um único volume.

Já a adaptação de Ganymédes José também faz uso da prosa, mas de forma geral o projeto adota uma estratégia amplificatória em relação ao texto original, cercando o texto teatral de Jonson com descrições e explicações. Dessa forma, a adaptação de 1987 afasta a obra de seu contexto teatral primário e aproxima-a do âmbito dos romances, aspecto que fica evidente até mesmo por meio da divisão da adaptação em capítulos e não atos e cenas, como é o costume em peças teatrais. O paratexto de José oferece algumas explicações dos bastidores da adaptação, bem como a vontade de José de mudar o título da obra em sua reescrita.

Ben Jonson e performance: (anti)teatralidade e encenações do dramaturgo no Brasil

Come, leave the loathèd stage,
And the more loathsome age,
Where pride and impudence, in faction knit,
Usurp the chair of wit,
Indicting and arraigining every day
Something they call a play!
JONSON, *Ode to Himself*, linhas 1-6

Neste capítulo considerarei a obra de Ben Jonson em seu âmbito teatral, discutindo mais especificamente as encenações de suas peças. Para isso, a minha abordagem se alicerça em dois vieses: (i) a teatralidade das obras dramáticas de Jonson, considerando a relação do dramaturgo com a instituição do teatro e a forma com que suas peças funcionavam/funcionam nos palcos; e (ii) as encenações de suas peças no Brasil, com destaque para *Volpone* e a adaptação de Stefan Zweig (1881-1942) do texto, bem como apropriações em outras formas de expressão que partiram da obra de Jonson.

Ben Jonson manteve uma relação ambivalente com o teatro ao longo de sua carreira. Ao mesmo tempo que era para os palcos que o dramaturgo escrevia as suas obras dramáticas, o teatro também foi o local que o autor chegou a chamar de “the loathed stage” (o palco odiado) (*Ode to Himself*, linha 1), dando ensejo, portanto, a que críticos comessem a discutir o que compreendiam como uma antiteatralidade de Jonson. A recepção do dramaturgo ao longo dos séculos, e a imagem criada por estudiosos acerca dele, reforçaram ainda mais essa tensão entre a persona do escritor e suas obras com a instituição do teatro. A publicação de seus textos se configura como uma instância importante dessa discussão, pois, muitas vezes, é posta em oposição às encenações das peças. Apesar dessa ambivalência com os palcos ao longo de sua carreira, no entanto, profissionais do teatro — como, por exemplo, o famoso diretor inglês Sam Mendes (MENDES & WOOLLAND, 1999) — reconhecem como as peças jonsonianas funcionam bem em performance, indo contra a suposição de sua antiteatralidade.

A discussão acerca da teatralidade de Ben Jonson pode partir de diversos pontos. Começarei, no entanto, abordando a relação histórica do dramaturgo com a instituição do teatro ao longo das eras elisabetana, jacobina e carolínia. Jonson, assim como outros dramaturgos contemporâneos a ele, viu nos teatros uma oportunidade de explorar o conhecimento erudito que havia adquirido em seus tempos de escola. O autor, no entanto, mantinha relação tensa com o teatro, seu público e dramaturgos contemporâneos a ele, como já mencionei, situação para a qual darei alguns exemplos a seguir. A posição ambivalente do dramaturgo em relação aos palcos ingleses pode ser exemplificada pelo seguinte trecho do prólogo da versão do Fólho de 1616 de *Every Man In His Humour*:

Though need make many poets, and some such
As art in nature have not bettered much;
Yet ours, for want, hath not so loved the stage,
As he dare serve the ill customs of the age:
Or purchase your delight at such a rate,
As, for it, he himself must justly hate.
(*Prologue*, linhas 1-6)

Nessa passagem, Jonson critica dramaturgos que se rendem ao gosto do público e ao que ele percebe como costumes ruins de sua época. Como apontado por Barish, para Jonson, “a encenação teatral continuou a ser, ao longo de sua carreira, um risco para Johnson (*sic*), cheia de perigos de rejeição e trauma”³⁸⁵ (1981, p. 136). Havia, portanto, uma constante tensão entre a ideia de Jonson do que o teatro deveria ser, calcada tanto no que era pregado pelos clássicos quanto em sua própria opinião, e o que de fato estava sendo escrito e tendo sucesso nos palcos da época. Essa situação fica mais patente na Guerra dos Teatros (ou *poetomachia*), quando Jonson, Thomas Dekker e John Marston escreveram diversas peças provocando uns aos outros.

Uma das contribuições de Jonson nesse período de rivalidade foi a peça *Poetaster* que, como o próprio título denota, tem como um de seus principais temas a relação de Jonson com dramaturgos contemporâneos a ele. Além disso, a obra também demonstrava a sua opinião sobre o tipo de peças que eles escreviam, em oposição ao que Jonson acreditava que deveria estar sendo produzido, como comentado no capítulo

³⁸⁵ “Theatrical performance remained, throughout his career, a hazard for Johnson, fraught with the perils of rejection and trauma.”

três. O dramaturgo, portanto, estabelece a diferença entre os poetas e os poetastros. A *induction* de *Poetaster* ilustra um pouco a situação, como evidenciado pelo seguinte excerto:

[...] 'tis a dangerous age,
Wherein, who writes, had need present his scenes
Forty-fold proof against the conjuring means
Of base detractors and illiterate apes
That fill up rooms in fair and formal shapes.
(*Induction*, linhas 67-71)

Além dessa tensão entre o que estava sendo bem-sucedido nos palcos e o projeto teatral pessoal de Jonson, pode-se também tratar a questão da (anti)teatralidade do dramaturgo ao considerar suas publicações. Jonson mantinha presença marcante em suas edições impressas, tanto por meio de constantes revisões do texto, quanto por prólogos e epílogos próprios. Como apontado por Kate McLuskie, “os prólogos e epílogos em suas peças instruem o seu público a ver o poeta como alguém que não se importa com projeções comerciais, em contraste com outros poetas que estavam contentes em trabalhar dentro desse panorama”³⁸⁶ (1998, p. 137). Dessa forma, Jonson se posiciona fora do jogo de oferta e demanda do teatro, sempre enquadrando as suas peças, por meio de elementos paratextuais, como parte integrante de seu projeto artístico.

Como demonstrei em capítulos anteriores, foi por meio de suas publicações que Jonson buscou estabelecer autoridade e controle sobre as suas obras dramáticas, visto que em seu contexto teatral primário peças faziam parte da cultura altamente colaborativa do teatro da modernidade nascente inglesa. Sendo assim, Jonson parece afastar muitas de suas obras publicadas dessa cooperação intensa dos teatros, tanto por meio da substituição de coautorias por textos inteiramente seus, como foi o caso do in-quarto de *Sejanus* de 1605; quanto ao afirmar em paratextos de suas publicações que a versão impressa não era a mesma que havia sido encenada nos palcos da época, como visto, por exemplo, no frontispício³⁸⁷ do in-quarto de *Every Man Out of His Humour*, que afirma ter “more than hath been publicly spoken or acted”.

³⁸⁶ “The prologues and epilogues to his plays instruct his audience to view the poet as above the calculations of commerce and as contrasted with those other poets who were content to work within them.”

³⁸⁷ Disponível como Figura 8 no Anexo 4.

Essa sentença do frontispício de *Every Man Out of His Humour* é digna de nota para se entender um pouco mais sobre essa questão da teatralidade de Jonson e sua relação com a impressão de peças. O comum para frontispícios de obras publicadas na década de 1590 era que se ressaltasse que a peça estava sendo impressa assim como havia sido encenada nos palcos da época, justamente porque textos dramáticos usavam o sucesso que tiveram nos teatros para alavancar as vendas de suas versões publicadas (BARISH, 1981), conforme comentei ser o caso de Shakespeare. Jonson, no entanto, faz o contrário, como apontado por Barish:

[A]o invés de prometer-nos que a versão impressa vai corresponder à encenada, ele [Jonson] nos assegura de que ela não vai. Ela vai ser ‘como foi primeiro composta pelo autor’ — presumivelmente superior a, e em todo caso diferente da versão encenada, sobre a qual ele nos deixa sem informações, nem mesmo mencionando o nome da companhia.³⁸⁸ (1981, p. 137)

Esse interesse na publicação de suas peças não era uma preocupação tão comum para os dramaturgos de seu período, como já apontei no terceiro capítulo, e pode ter criado uma imagem de Jonson como um dramaturgo que se preocupou em deixar peças para serem *lidas* pela posteridade, afastando-as de seu contexto teatral. Essa hipótese pode ser corroborada com exemplos específicos, como o já mencionado in-quarto de *Sejanus*, em que o dramaturgo adicionou notas marginais à publicação, discutindo as suas fontes clássicas. Como afirmado por Barish:

Jonson, claramente, está agora pensando na peça como uma experiência de leitura ao invés de teatral, como uma entidade literária, com regras próprias que a dispensam de coerções puramente teatrais como as da extensão: o texto chega a aproximadamente 4500 linhas, sendo substancialmente mais longo do que a versão mais comprida de *Hamlet*.³⁸⁹ (1981, p. 137)

Por outro lado, James Loxley levanta o seguinte questionamento: “o agudo desprezo pelo gosto popular e pelo público popular, tão em evidência aqui, tornou-se

³⁸⁸ “Instead of promising us that the printed version will conform to the acted one, he assures us that it will not. It will be ‘as it was first composed by the author’ - presumably superior to, and in any case different from the acted version, about which he leaves us in the dark, not even mentioning the name of the company.”

³⁸⁹ “Jonson, clearly, is thinking of the play now as a reading experience rather than a theatrical experience, as a literary entity, with rules of its own that dispense it from such purely theatrical constraints as that of length: the text runs to something like 4.500 lines, substantially longer than the longest version of *Hamlet*.”

o padrão para muitas das críticas — em todos os sentidos da palavra — provocadas por Jonson e sua obra. Mas isso é toda a história?”³⁹⁰ (2020, p. 26). A discussão também pode ser abordada por outro viés, ao considerar o fato de que Jonson não deixou de lado o aspecto performático de suas peças em publicação.

A obra impressa ofereceria, então, um espaço para que o dramaturgo pudesse dar uma outra oportunidade a textos que não haviam sido bem recebidos pelo público dos teatros da época, a quem Jonson culpava pelos percalços. A publicação de uma peça também seria uma forma de atingir um novo público, diferente daquele alcançado na circulação de uma obra por manuscrito ou encenação, por exemplo, como discuti no capítulo três. Além disso, a versão impressa de uma obra possibilitaria que Jonson adicionasse paratextos próprios, como prólogos, dedicatórias e, até mesmo acrescentar e/ou modificar a peça, como o caso de *Every Man Out of His Humour*, que precisou ter seu desfecho alterado por supostamente ter ofendido a rainha, mas voltou a estar presente na forma original como um apêndice ao texto principal na versão impressa da obra, como detalhado no capítulo três.

A relação de Jonson com seus leitores, no entanto, em comparação ao público dos teatros, não era muito diferente. De certa forma melhores do que os públicos dos teatros, leitores “simplesmente por serem alfabetizados, possuem um determinado mínimo irreduzível de conhecimento e disciplina. Além disso, estão distantes das emoções do teatro”³⁹¹ (BARISH, 1981, p. 138). A desconfiança do dramaturgo fica evidente no prólogo de *Catiline*, em que o autor estabelece a distinção entre o *Reader in Ordinary* e o *Reader Extraordinary*. O primeiro tipo de leitor seria aquele que não entende o seu trabalho, e que Jonson acredita fazer parte de um público que “commend[s] out of affection, self-tickling, an easiness, or imitation” (linha 12). Já o *Reader Extraordinary* faz parte do grupo a quem o dramaturgo confere um pouco mais de confiança, entendendo esse leitor como “the better man, though places in court go otherwise” (linha 18); é para esses leitores que Jonson se volta, ao dizer que: “To you

³⁹⁰ “the keen disdain for popular taste and popular audiences so in evidence here has become the basso ostinato for much of the criticism — in all senses of the word — provoked by Jonson and his work. But is it the whole story?”

³⁹¹ “simply by virtue of literacy, possess a certain irreducible minimum of knowledge and discipline. In addition, they are removed from the passions of the playhouse.”

I submit myself and work” (linha 19). Como apontado por Butler e Rickard, “a sua preocupação com a recepção é, então, uma complexa negociação entre o desejo de controle autoral e a realidade de que no mercado literário o cliente é rei”³⁹² (2020, p. 9).

Ao longo do século XX, a percepção de Jonson como um dramaturgo antiteatral foi, de certa forma, moldada pela maneira com que Herford e Simpson lidaram com a teatralidade da obra do dramaturgo na *Oxford Jonson*, como discutido por Bevington (1999) e exposto no capítulo quatro desta dissertação. Algumas das escolhas dessa edição sustentaram essa visão acerca do dramaturgo, como, por exemplo, o fato de o registro das encenações de suas peças ser relegado a uma espécie de apêndice no volume nove da edição, longe do texto da peça em si (STEGGLE, 2016). A CWBJ buscou, portanto, preencher essa lacuna ao considerar a encenabilidade dos textos de Jonson na escolha do texto base a ser editado, bem como ao disponibilizar versões das peças com ortografia moderna, outro aspecto da *Oxford Jonson* que dificultava a acessibilidade aos textos jonsonianos.

Outra grande questão a considerar na discussão da (anti)teatralidade das obras de Jonson é a crença de que suas peças falavam apenas de seu tempo. De fato, até mesmo Andrew Gurr, importante crítico das obras da modernidade nascente inglesa, acredita que “encenar Jonson agora é um grande desafio, porque os seus próprios textos eram firmemente de seu tempo, e não para todo o tempo”³⁹³ (1999, p. 5). Richard Cave (1999), no entanto, critica essa visão purista de Jonson, citando também a crença de Gurr de que as obras do dramaturgo no Fólho de 1616 são oferecidas para a posteridade como textos para serem lidos, enquanto as de Shakespeare, no Fólho de 1623, como peças para serem encenadas. Para Cave (1999), a forma com que Jonson organizou o seu Fólho foi inovadora, já que “Jonson criou uma pluralidade de textos dentro de um único texto: o texto performático e o texto literário coabitam a página e pode-se, então, *escolher* a forma de leitura”³⁹⁴ (p. 24, grifo do autor).

³⁹² “his preoccupation with his reception is, then, a complex negotiation between the desire for authorial ownership and the reality that in the literary marketplace the customer is king.”

³⁹³ “Staging Jonson now is a particular challenge because his own texts were so securely of his age, and not for all time.”

³⁹⁴ “Jonson has created a plurality of texts within the one held text: performance text and literary text cohabit the page and one can, therefore, choose a mode of reading.”

No âmbito teatral, no entanto, há estudiosos e profissionais do teatro atualmente buscando revitalizar essa visão do dramaturgo, ao ressaltar a sua posição como um “mestre das performances” (STEGGLE, 2016), como evidenciado por obras como *Ben Jonson and Theatre* (1999) e *Jonsonians* (2003), por exemplo. Como apontado por Steggle, essa revisão da posição de Jonson “ressalta, também, não somente as palavras, mas os silêncios, e, em particular, a importância dos personagens que estão no palco sem muitas falas”³⁹⁵ (2016, p. 7).

Sam Mendes, por exemplo, que dirigiu *The Alchemist* no teatro Swan em 1991 pela Royal Shakespeare Company, destaca o quão bem a peça jonsoniana funcionou no palco. O diretor afirma que “ele [Jonson] é um homem do teatro cujas obras só realmente funcionam quando vão para os palcos”³⁹⁶ (MENDES & WOOLLAND, 1999, p. 85). Falando sobre a sua própria experiência antes de dirigir essa obra, Mendes admite que:

Acho que eu trouxe muita bagagem negativa, o que, temo dizer, acontece com muitas pessoas. ‘Ele perde em comparação a Shakespeare, [ele fica em] segundo lugar em relação a Shakespeare’, ao invés de ser o que é, ao invés de perceber que é só completamente diferente; é uma voz totalmente original e distinta, quase como se ele estivesse escrevendo uma outra forma artística, muitas vezes; um entendimento completamente diferente do teatro.³⁹⁷ (MENDES & WOOLLAND, 1999, p. 79)

Mendes conta que as primeiras leituras da peça não foram muito bem-sucedidas e que, no início, os atores tiveram dificuldade em se ajustar ao ritmo da escrita de Jonson. Depois de um tempo, no entanto, “eles começam a entender o ritmo dela [da peça] e ela se torna, de repente, incrivelmente translúcida, e muito facilmente compreensível”³⁹⁸ (MENDES & WOOLLAND, 1999, p. 79). Como ilustrado pelo trecho citado acima, a obra de Jonson sofre com a comparação com a de Shakespeare, pois muitos profissionais do teatro, assim como Mendes, trazem uma “bagagem

³⁹⁵ “Such an approach stresses, also, not merely the words but the silences, and in particular the importance of characters who are on stage without much speaking.”

³⁹⁶ “he’s a man of the theatre whose works don’t really come into being until they get on the stage.”

³⁹⁷ “I think I brought rather a lot of negative baggage, which, I’m afraid, a lot of people do. ‘Suffers in comparison to Shakespeare, second best to Shakespeare,’ instead of it being as it is, instead of realising that it’s just completely different; it’s a totally original and different voice, almost as if he’s writing a different art form sometimes; a completely different understanding of the theatre.”

³⁹⁸ “they begin to understand the rhythm of it and it becomes suddenly incredibly translucent, and very easily understandable.”

negativa”, ditando o valor de um apenas em comparação ao outro, a despeito da grande diferença de estilo dos dois. Apesar disso, como se pôde perceber pela experiência de Sam Mendes com a obra de Jonson, o dramaturgo tem voz distinta a oferecer para públicos atualmente, com humor e estilo ímpar. Mais ainda, essa visão díspar do teatro levanta a questão de como o cânone literário teria se configurado se houvesse sido Jonson, e não Shakespeare, que a crítica especializada tivesse considerado como o modelo a ser seguido.

7.1.

Encenações das peças de Ben Jonson no Brasil: *Volpone* e Stefan Zweig

Apesar da obra de Ben Jonson não ter (ainda) grande projeção editorial no Brasil, as suas peças foram encenadas diversas vezes, muitas dessas com a produção de traduções inéditas para as apresentações, que não vieram a ser publicadas posteriormente. Nesta seção, buscarei traçar a historiografia dessas produções, enfocando principalmente a peça *Volpone, or The Fox*, com a discussão da primeira encenação do texto no Brasil e da adaptação de Stefan Zweig da obra, que de muitas formas moldou a recepção de *Volpone* como um todo no país.

No total, só há registro de nove encenações de peças de Ben Jonson no Brasil³⁹⁹, a primeira delas de 1955. Todas as apresentações de que se sabe foram de *Volpone, or The Fox*, preferência que também aparece no número de publicações de peças do dramaturgo inglês em português brasileiro. De fato, como já mencionei, *Volpone* foi a peça da modernidade nascente inglesa mais encenada e adaptada no século XX, com exceção das obras dramáticas de Shakespeare (O'BRIEN, 2020). A peça pode ser vista, de muitas maneiras, como uma obra que tematiza o metateatro em seu enredo. A questão maior é estabelecer em que momentos *Volpone* e *Mosca não* estão fazendo parte de uma peça-dentro-da-peça ao longo da obra dramática, visto que os dois estão sempre encenando situações para os outros personagens. O desfecho da obra, principalmente a punição dada ao seu personagem-título, no entanto, levanta a questão do que está sendo defendido em *Volpone*: a teatralidade ou a antiteatralidade. Como observado por Matthew Steggle, “toda a questão ‘o que é performance?’ é

³⁹⁹ Catalogadas no Apêndice 3.

surpreendentemente difícil de responder com *Volpone* e com todo o resto do cânone de Jonson. Quando que *Volpone*, ou *Mosca*, é verdadeiramente ele mesmo?”⁴⁰⁰ (2016, p. 12).

De forma geral, a recepção de *Volpone* no Brasil parece se dar, em sua grande maioria, por meio da adaptação de 1926 por Stefan Zweig, discutida em detalhes ainda neste capítulo, com cinco das encenações certamente utilizando essa reescrita como texto base. Essa versão marcou a recepção de *Volpone* ao longo do século XX, principalmente na Europa, mas também nos Estados Unidos e outros países fora do contexto do Reino Unido. O sucesso dessa versão “pode ser atribuído à redução eficiente do enredo, à substituição do verso por prosa demótica, e à aceleração da ação para um compasso quase que farsesco”⁴⁰¹ (ASSAF & DUTTON, 2012, p. 20). Primeiro, no entanto, começarei a refletir sobre as encenações de Jonson no Brasil ao discutir a sua primeira apresentação, em 1955.

7.1.1.

***Volpone* pelo TBC (1955/1956)**

A primeira encenação de uma peça jonsoniana no Brasil de que se tem registro se deu em 1955/1956 pelo TBC (Teatro Brasileiro de Comédia), em São Paulo – SP, seguida de uma temporada no ano seguinte no Parque Lage, Rio de Janeiro pela mesma companhia. *Volpone* foi dirigida por Zbigniew Marian Ziembinski (1908-1978) e estrelada pelo próprio diretor no papel do personagem-título, e por Walmor Chagas interpretando *Mosca*. Por meio do incrível catálogo da Biblioteca Jenny Klabin Segall, consegui acesso ao programa da temporada do TBC no Rio de Janeiro⁴⁰², que parece conter as mesmas informações que o programa da temporada inicial em São Paulo, as quais comentarei a seguir.

Em uma seção intitulada “Eu e *Volpone*”, Ziembinski comenta que não sabe muito bem da origem da história de *Volpone*, mas que “parece que [pode ter sido] uma

⁴⁰⁰ “the whole question ‘What is performance?’ is a surprisingly difficult one to answer with *Volpone*, and with the rest of the Jonson canon. When is *Volpone*, or *Mosca*, truly himself?”

⁴⁰¹ “[...] can be attributed to its efficient trimming of the plot, the replacement of verse with demotic prose, and the speeding up of the action to quasi-farcical pace.”

⁴⁰² Disponível no Anexo 5.

lenda antiga ainda da Idade Média” (ZIEMBINSKI, 1956, p. 7). O diretor reafirma a popular vida teatral da peça e a maestria de Jonson no seguinte trecho:

Seja o assunto do drama o eterno problema do homem perante o dinheiro e a sua insaciável cobiça, seja a maestria e força do autor Elizabetano (*sic*), fizeram com que *Volpone* adquirisse a imortalidade e ganhasse uma infinda vida teatral e um constante interesse, não somente dos homens de letras como também do público. (ZIEMBINSKI, 1956, p. 7)

Ziembinski aponta que encenar a obra, perante o valor de *Volpone*, bem como “o seu poder, a sua importância, seu vulto humano profundo e sem concessões, acanham para não dizer amedrontam um realizador moderno” (ZIEMBINSKI, 1956, p. 7). Por outro lado, esses fatores “o empolgam pelas infindas possibilidades e pelo sentido de algo extraordinário que está para realizar” (ZIEMBINSKI, 1956, p. 7). O diretor revela que não é objetivo dele explicar a sua encenação nesse texto, pois oferecer elucidação desse tipo significaria que a sua performance falhou, mas sim falar sobre o que o tinha levado a ela, como ilustrado no excerto abaixo:

Para mim a arquitetura teatral do *Volpone* inspira um espetáculo espontâneo (*sic*), primitivo, sem muita maquinária nem recursos ou pseudo complicações do teatro moderno, um espetáculo quase popular, destinado à gente em pé, ou sentadas de qualquer maneira, barulhentos e sedentos de diversão, como acontecia na época do Teatro Elizabetano (*sic*). Por isso tentei usar esse pretexto para conseguir um ingênuo e vigoroso espetáculo teatral que se realizasse com todo o primitivismo edescaramento (*sic*) perante os olhos dos espectadores, como se realizava nos tempos de Ben Jonson pretexto, repito, para ganhar apenas o que há de saboroso no gênero, e perder tudo o que há de pesado e cacete na retrospectiva. (ZIEMBINSKI, 1956, p. 7)

A seção “Ben Jonson, Stefan Zweig e *Volpone*”, escrita por Mario da Silva, que é um dos tradutores da adaptação de Zweig para o português brasileiro, junto com Brutus Pedreira, comenta um pouco sobre a escolha da produção por essa reescrita. Silva menciona algumas das diferenças entre a peça jacobina e a adaptação de Zweig, apontando que:

os 4 magistrados de Ben Jonson foram reduzidos, por Zweig, a um só, que desapareceram numerosas personagens do autor inglês (como sejam entre outros: Bonário, filho de Corbaccio; o cidadão inglês Sir Politick Would-be e sua esposa Lady Would-be; Peregrino, viajante; Nano, anão; Castrone, eunuco; Andrógino, hermafrodito), que a esposa de Corvino mudou de nome (chamava-se Célia em Ben

Jonson, e chama-se Colomba em Zweig) e que surgiram duas novas personagens, Canina e Leone. (SILVA, 1956, p. 17)

Por fim, o tradutor comenta rapidamente a versão de Jules Romain de *Volpone*, que ele afirma ter sido encenada em Paris em 1925, mas, de acordo com registros históricos (TANNER, 2012), ocorreu apenas em 1928. Segundo Silva, a reescrita de Romain é “uma versão francesa do mesmo texto publicado em alemão” (1956, p. 17). A disposição da versão de Romain em cinco atos, como no texto de Jonson e diferentemente da adaptação, é, para Silva, apenas uma reorganização do texto de Zweig, como o autor aponta no seguinte trecho:

[...] trata-se dos mesmíssimos quadros da edição alemã, apenas distribuídos materialmente em 5 atos em vez de 3; mas, não há nada que possa legitimamente chamar-se de adaptação: as personagens são as mesmas, em seus nomes e números, e não foram introduzidas quaisquer modificações na estrutura e ordem das cenas ou na substância dos diálogos. (SILVA, 1956, p. 17)

Uma reportagem do jornal *O Estado de S. Paulo*⁴⁰³, publicada em 1955, comenta a encenação do TBC, revelando que ela era “um velho sonho de Ziembinski” (PALCOS, 1955a). A matéria reitera a afirmação de Mario da Silva acerca da versão de Romain, apontando que é “a mesma (apenas traduzida e retocada em alguns pontos por Jules Romain)” (PALCOS, 1955a). Interessantemente, a reportagem cita uma passagem do prólogo do texto de Jonson, traduzida por Newton Belleza, “na edição de *Volpone*, publicada em 1954, pelo Serviço Nacional de Teatro” (PALCOS, 1955a). Aqui tem-se, portanto, a confirmação por escrito de uma primeira publicação da tradução de Belleza na década de 1950. Na publicação disponível da versão, de 1977, é possível apenas inferir que a versão foi produzida nesse período por meio do paratexto do tradutor, mas não há menção dessa edição anterior, adaptação que comentei com detalhes no sexto capítulo desta dissertação. No entanto, nenhum exemplar dessa primeira publicação parece ter sobrevivido ao tempo.

A segunda reportagem, da mesma coluna “Palcos e Circos”⁴⁰⁴, comenta um pouco sobre a peça de Jonson e a encenação do TBC, citando várias passagens da tradução de Belleza. O texto começa caracterizando *Volpone* como “a comédia da

⁴⁰³ Disponível como Figura 37 do Anexo 6.

⁴⁰⁴ Disponível como Figura 38 do Anexo 6.

morte” (PALCOS, 1955b), devido à relação de Voltore, Corbaccio e Corvino com o personagem-título, que, aos olhos deles, estava morrendo. A matéria ressalta bastante a tradução de Belleza, citando longas passagens dela, e festeja o fato de que duas versões de *Volpone* estavam circulando no Brasil naquele momento, ao afirmar: “Valendo as traduções o que valem, via de regra, entre nós, que espantoso e feliz destino o de uma peça que recebe duas boas versões em nossa língua!” (PALCOS, 1955b), destacando a popularidade da peça na década de 1950. Assim como na primeira reportagem, esta segunda reforça que era um sonho de Ziembinski encenar *Volpone* desde que ele havia chegado no Brasil, quinze anos antes, apontando que “valeu a pena esperar tanto para nos dar um espetáculo maduro como este, de longe o melhor que já fez no Teatro Brasileiro de Comédia, rico de sensualidade, de colorido, de brutalidade, de movimento” (PALCOS, 1955b).

A seguir, comentarei com mais detalhes a vida de Stefan Zweig e a sua adaptação de *Volpone*, que abordei brevemente nesta seção por meio do programa da encenação da peça de 1955/1956. A reescrita de Zweig, de muitas formas, moldou a recepção da peça *Volpone*, mas também da obra de Jonson como um todo na Europa do século XX. Comentarei também as repercussões dessa adaptação para a propagação da peça jonsoniana em outros públicos e meios de comunicação.

7.1.2.

A adaptação de Stefan Zweig: *Volpone, a Loveless Comedy in 3 Acts* (1926)

Ao longo do século XX, muitas das encenações de *Volpone* partiram não do texto de Ben Jonson, mas da adaptação de Stefan Zweig, a reescrita de *Volpone* “mais influente”⁴⁰⁵ (ASSAF & DUTTON, 2012, p. 6) e que, posteriormente, inspirou uma tradução/adaptação francesa, uma ópera e o roteiro de um filme. No Brasil, como já mencionei, a presença de Zweig na recepção de Jonson é marcante, como explicitarei ainda nesta seção, assim como em outros países. De fato, como apontado por Mira Assaf e Richard Dutton:

⁴⁰⁵ “the most influential”

A adaptação de Zweig adquiriu vida própria e foi, por vezes, mais popular do que o original de Jonson nos palcos do século XX, especialmente na Europa, mas também nos Estados Unidos, onde foi encenada já em 1928 pela New York Theatre Guild [...] — muito antes de qualquer produção profissional do original de Jonson na América do Norte.⁴⁰⁶ (2012, p. 19)

Stefan Zweig nasceu em Viena em 1881 e foi romancista, poeta, dramaturgo, jornalista, biógrafo e tradutor. O autor austríaco de origem judaica foi um escritor de grande renome, “conhecido em seu tempo como provavelmente o autor sério mais traduzido do mundo”⁴⁰⁷ (VANWESENBEECK, 2014, p. 15), e, no período entre as duas grandes guerras, um dos autores mais populares do mundo (WHALEN, 2014). Zweig estudou Filosofia na Universidade de Viena e obteve seu doutorado em 1904 com uma tese sobre a filosofia de Hippolyte Taine. Em 1901, o autor publicou a sua primeira coletânea de poemas, *Silberne Saiten* (Cordas Prateadas). Em 1920, já durante a Guerra, Zweig se casou com a escritora Friderike von Winsternit (1882-1971) e comprou uma casa em Salzburgo, onde viveu por quinze anos. Foi durante esse período que o autor produziu muitas de suas obras de sucesso, como as biografias literárias sobre Fiódor Dostoiévski, Charles Dickens, Friedrich Nietzsche, e outros.

A Primeira e a Segunda Guerra Mundial marcaram muito a vida do autor. Mais para o final da Segunda Guerra, em 1938, Zweig se separou de sua primeira esposa e no ano seguinte casou-se com sua secretária, Charlotte Elizabeth Altmann (1908-1942) — mais conhecida como "Lotte". Quando Adolf Hitler chegou no poder, em 1933, com suas políticas antissemitas, não demorou muito para Zweig sair da Áustria, sendo ele judeu. Nesse momento, os seus livros foram condenados e depois banidos da Alemanha. Em 1934, então, o autor deixou o país e passou a viver na Inglaterra, onde se naturalizou cidadão britânico. Com o avanço das tropas de Hitler na Europa Ocidental, Altmann e Zweig atravessaram, então, o oceano, se estabelecendo em Nova York, Estados Unidos, em 1940. Tanto na Inglaterra quanto nos Estados Unidos, o casal se via cercado de refugiados, o que fazia com que a guerra estivesse sempre os

⁴⁰⁶ “Zweig’s adaptation has taken on a life of its own and has sometimes been more popular than Jonson’s original on the twentieth century stage, especially in Europe but also in the US, where it was staged as early as 1928 by the New York Theatre Guild [...] – well before any professional production of Jonson’s original in North America.”

⁴⁰⁷ “known in his time as perhaps the most translated serious author in the world”

rondando. Nesse mesmo ano, o autor e sua esposa fizeram uma primeira viagem para o Brasil, depois se estabelecendo em Petrópolis, onde buscaram um novo começo. Cunhou também o epíteto (título de um livro seu de 1941) “Brasil, país do futuro”. Em 1942, no entanto, o casal cometeu suicídio⁴⁰⁸.

Em termos de sua vida profissional, a carreira de Zweig como dramaturgo encontrou algumas dificuldades quando Adalbert Matkowsky e Joseph Kainz, dois dos maiores atores alemães daquela época, morreram quando estavam ensaiando peças de Zweig. Matkowsky, antes da estreia de *Tersites* (1906), e Kainz, antes de *Der verwandelte Komödiant* (O comediante transformado) (1910). Além disso, durante o período de ensaios da terceira peça de Zweig, *Das Haus am Meer* (A casa ao Mar) (1911), o diretor Baron Alfred Berger também faleceu. Dessa forma, foi somente por meio das adaptações de Jonson que Zweig obteve sucesso como dramaturgo. A obra de Stefan Zweig foi amplamente traduzida para o português brasileiro, inclusive com uma edição intitulada “obras completas”, mas que não conta com a adaptação que o escritor austríaco fez de *Volpone*. Sendo assim, utilizarei a tradução de 1928 da peça para inglês por Ruth Langner, filha do fundador do New York Theatre Guild⁴⁰⁹, Lawrence Langner, como texto base para a minha análise.

Como afirmado por Karen Forsyth (1981), a obra de Jonson era desconhecida em países de língua alemã até a adaptação de Zweig de *Volpone*, em 1926, e o libreto *Die schweigsame Frau* (A Mulher Silenciosa), produzido para Richard Strauss e baseado na peça jonsoniana *Epicene, or the Silent Woman* (1609), em 1933. Sendo assim, Zweig chamou atenção para a obra do dramaturgo inglês fora da Inglaterra, mas deve-se considerar qual versão de Jonson chegou para esse público novo. A versão de Zweig também foi utilizada como fonte para a ópera em inglês de George Antheil (com libreto de Alfred Perry), intitulada *Volpone* e produzida pela primeira vez no teatro Cherry Lane em Manhattan, em 1953 (ASSAF & DUTTON, 2012).

⁴⁰⁸ Para mais informações sobre a vida de Stefan Zweig, visite o seguinte website: <https://gizra.github.io/CDL/pages/EC3B8D22-81D8-8D73-2AFD-F263C976B714/#EC3B8D22-81D8-8D73-2AFD-F263C976B714>

⁴⁰⁹ Pode-se dizer que o teatro profissional comercial norte-americano nasce com o Theatre Guild. De certa forma, portanto, Jonson é repertório para essas primeiras companhias essencialmente profissionais norte-americanas, em um momento ainda anterior à década de 1930, quando surgirão dramaturgos nacionais como Elmer Rice, Eugene O'Neill e Lilian Hellman.

Há quem acredite que Zweig escreveu a sua versão da peça jonsoniana sem ter acesso ao texto original jacobino, mas apenas pelo resumo da obra por Hippolyte Taine em *Histoire de la Littérature Anglaise* (1863) (FORSYTH, 1981; PATSCH, 1984). Enquanto Sylvia Patsch acredita que isso foi o que aconteceu, Forsyth já afirma que:

Zweig definitivamente conhecia [...] Jonson, independentemente do que pensava deste, e dedicou alguns meses para a sua adaptação. O grande número de paráfrases de falas e ideias, assim como pontos em comum no enredo e personagem são de qualquer forma indício de que Zweig trabalhou de perto com a sua fonte [...] ⁴¹⁰ (1981, p. 621)

A peça, agora nomeada *Volpone, a Loveless Comedy in 3 Acts*, se distancia do padrão de divisão de obras dramáticas em cinco atos, sendo diminuída para três atos, como indicado no próprio título. Antes mesmo do início da reescrita propriamente dita, a obra já se anuncia como “uma concepção bem livre do contexto e transformação de muitos dos personagens”⁴¹¹ da “celebrada comédia de Ben Jonson, o contemporâneo e rival de Shakespeare”⁴¹² (ZWEIG, 1928, p. 9). De forma geral, a adaptação de Zweig adota a prosa como forma, embora utilize versos em situações excepcionais, como quando um dos criados de Volpone canta, ainda na cena 1 do ato 1 da reescrita, por exemplo. Os acontecimentos da Primeira e Segunda Guerra Mundial também afetaram a forma com que a peça foi recebida. Como afirmado por Mira Assaf e Richard Dutton:

Os acontecimentos da Primeira e Segunda Guerra Mundial estavam mudando a forma com que *Volpone* era encenada. A adaptação de Zweig capta o fervor político do período, quando antigas potências mundiais estavam em conflito e novas potências emergiam. Mais especificamente, a sua crueldade se adequava às sensibilidades modernas, ao ponto de eliminar todo tipo de interesse amoroso — daí o título, *Volpone: A Loveless Comedy*.⁴¹³ (2012, p. 20)

Logo na primeira cena já se percebe diálogo inédito na adaptação, assim como a informação de que Mosca só trabalha na casa de Volpone há oito semanas nessa

⁴¹⁰ "Zweig definitely knew [...] Jonson, whatever he thought of it, and devoted some months to his adaptation. The large number of paraphrases of lines and ideas as well as common points in plot and character are in any case evidence that Zweig worked closely with his source"

⁴¹¹ "a very free conception of the context and transformation of many of the characters"

⁴¹² "celebrated comedy by Ben Jonson, the contemporary and rival of Shakespeare"

⁴¹³ "The events of World Wars I and II were changing the way *Volpone* was performed. Zweig's adaptation is cued to the political fervor of the period where old world powers clashed and new world powers emerged. More specifically, its cruelty matched modern sensibilities to the extent of excising all love interest — hence the title, *Volpone: A Loveless Comedy*."

reescrita, em comparação aos cerca de três anos indicados no texto de Jonson. O seguinte excerto aponta esse momento: “Você tem sido meu parasita há oito semanas, aluno estúpido — você viu um único besouro dourado rastejar para fora da minha arca do tesouro nesse tempo?”⁴¹⁴ (ZWEIG, 1928, p. 17). Como defendido por James M. Welsh, “a relação entre Volpone e Mosca é bastante alterada, e provavelmente nem o próprio Jonson reconheceria os seus temperamentos no fim da peça”⁴¹⁵ (1974, p. 43).

Discutindo sobre o seu ouro no início da adaptação, Volpone e Mosca discordam em como lidar com a fortuna. Mosca diz que gastaria o dinheiro com uma vida de luxo, enquanto Volpone alega que, ao deixar o dinheiro parado, se acumulando, a própria riqueza acaba por atrair pessoas que, por fim, alimentam ainda mais esse acúmulo. Como afirmado por Volpone, ao se dirigir a Mosca: “Você realmente acha que tem que deixar os ducados voarem para ter tudo? Não, seu idiota. Deixe-os descansar quietinhos lado a lado, deixe-os brilhar! Então as pessoas virão por iniciativa própria para lhe oferecer tudo [...]”⁴¹⁶ (ZWEIG, 1928, p. 17).

Ainda nessa primeira cena do ato 1, Zweig também atua de forma expositiva em sua adaptação, contando mais do que mostrando a forma com que Volpone age com as pessoas que o cercam por seu dinheiro, como se torna evidente na seguinte fala do personagem:

O ouro os atrai para cá. Não faço nada além de dizer que sou rico; eles já se curvam em reverência. Em seguida, deixo-os saber que não tenho esposa, nem filho; eles ficam com a língua de fora. E, então, finjo uma doença mortal; aí eles salivam e começam a fazer de tudo para se apoderar do meu dinheiro.⁴¹⁷ (ZWEIG, 1928, p. 18)

Na reescrita de Zweig, há um apagamento dos personagens Sir Politic Would-be e Fine Madame Would-be, além de todo o enredo relacionado aos dois. Tem-se a introdução de uma nova personagem, Canina, que é uma prostituta que também rodeia

⁴¹⁴ “You’ve been my parasite eight weeks, you stupid pupil — have you seen one single golden beetle creep out of my treasure chest in that time?”

⁴¹⁵ “the relationship between Volpone and Mosca is seriously changed, and their dispositions at the end of the play Jonson himself would probably not recognized”

⁴¹⁶ “Do you really think you have to let the ducks fly in order to have everything? No, you fool. Let them rest quietly side by side, let them twinkle! Then people will come of themselves to offer you everything [...]”

⁴¹⁷ “The gold pulls them here. I do nothing but say I am rich; already they bow their backs in reverence. Then I let them know I have no wife, no child; their very tongues hang out. And then I make a pretence of mortal illness; ah, then the water drips off their tongues and they begin to dance for my money.”

Volpone e quer se casar com ele. Zweig também renomeia Célia e Bonário, agora chamados de Colomba (pomba) e Leone (leão), respectivamente, mantendo assim a relação dos nomes dos personagens com o bestiário. Além disso, Zweig corta cenas inteiras — como a que Volpone se disfarça de *mountebank*, por exemplo — e, por outro lado, tem que adicionar texto novo para explicar certas omissões do texto original.

Já no segundo ato, percebe-se, mais uma vez, a importância do dinheiro para Volpone quando — ao ser levado ao tribunal devido à sua tentativa de estupro de Colomba, a esposa de Corvino — o personagem lamenta que “eles vão tirar o meu dinheiro, a minha vida, o meu dinheiro...”⁴¹⁸ (ZWEIG, 1928, p. 94). Dessa forma, além de mencionar o dinheiro primeiro, antes de falar de sua própria vida, Volpone ainda cita o dinheiro duas vezes, ressaltando a centralidade dele na sua vida e, de fato, estabelecendo quase que uma metonímia entre vida e dinheiro. Em seguida, diferentemente do texto jonsoniano, Volpone tenta fugir, ao pedir para Mosca “arrumar uma gôndola, uma fechada”⁴¹⁹ dizendo em seguida que vai “velejar para casa em Esmirna, para encontrar sua esposa e filhos”⁴²⁰ (ZWEIG, 1928, p. 95). Logo, no entanto, Voltore entra na casa de Volpone, e o personagem-título e Mosca o convencem a ajudar no caso, prometendo tornar o advogado o único herdeiro da fortuna de Volpone.

O personagem-título se mostra inseguro em relação ao tribunal e a Voltore, mas Mosca afirma no fim da primeira cena do ato dois: “Coragem, agora, coragem! Deus ajuda aqueles que têm dinheiro, e seria um tribunal estranho aquele que finalmente não declare um homem rico inocente”⁴²¹ (ZWEIG, 1928, p. 97). Ao final, depois de testemunhos a favor de Volpone por Corvino, Corbaccio, Mosca e Canina, bem como o papel de Voltore como seu advogado, o personagem-título é inocentado; e Leone, o único que clama pela verdade, é que é punido. Como ironizado por Mosca depois da resolução da questão no tribunal, “[...] a próxima convenção do Conselho vai canonizar Volpone. São Volpone!”⁴²² (ZWEIG, 1928, p. 117).

⁴¹⁸ “they’ll take away my money, my life, my money...”

⁴¹⁹ “Get a gondola, a closed one”

⁴²⁰ “sail home to Smyrna to my wife and children”

⁴²¹ “Courage, now, courage! God helps those who have money, and it would be a curious court which did not finally adjudge a rich man innocent.”

⁴²² “[...] the next convention of the Council will canonize Volpone. Saint Volpone!”

Depois dessa primeira resolução da situação no tribunal, a adaptação de Zweig ainda traz um terceiro ato, com texto novo pelo autor austríaco. O último estratagema de Volpone é se fingir de morto, nomeando Mosca como o seu único herdeiro, o que faz com que Corvino, Corbaccio e Voltore fiquem revoltados quando descobrem que tudo não passava de um plano de Volpone, visto que cada um recebera deste a promessa de ser nomeado seu herdeiro único.

O desfecho da adaptação de Zweig difere bastante da resolução do texto de Ben Jonson, com Mosca, como herdeiro, redistribuindo a fortuna que ganhou, pagando de volta todos os que deram presentes e dinheiro para Volpone. Mosca, que na peça jacobina pode ser visto quase como um espelho de Volpone, na reescrita de Zweig se redime ao distribuir o dinheiro e planejar festa no velório do personagem-título. Como apontado por Mira Assaf e Richard Dutton, “há uma clara ênfase marxista na forma com que Zweig se concentra na redistribuição da fortuna, em vez de justiça e punição”⁴²³ (2012, p. 20).

Como adiantado por Mario da Silva no programa da encenação de *Volpone* pelo TBC, a adaptação de Zweig foi traduzida/adaptada para o francês por Jules Romain e teve sua primeira encenação em 23 de novembro de 1928 no teatro *Atelier*, em Paris, como já mencionei neste capítulo. De fato, Romain traduziu e adaptou a versão de Zweig para o público francês. Zweig mudou o final da peça jonsoniana, tornando a obra mais acessível, e Romain alterou outros momentos para manter essa atmosfera gerada pelo fim dado à peça por Zweig (TRAVER, 2016). Como afirmado por Purificación Ribes Traver: “ele [Romain] suprimiu a maioria das cenas que ressaltavam o sadismo de Volpone e deu à peça maior coerência ao adequar a atmosfera geral da obra ao seu final feliz”⁴²⁴ (2016, p. 291). A versão de Romain fez tanto sucesso que companhias de teatro de outros países compraram o direito para encená-la em suas línguas, como foi o caso da Espanha, onde Precioso e Sánchez Guerra encenaram a reescrita em espanhol (TRAVER, 2016). Romain também foi

⁴²³ “There is a clear Marxist emphasis in the way that Zweig focuses on the redistribution of wealth rather than justice and punishment.”

⁴²⁴ “he removed most of the scenes which highlighted Volpone’s sadism, and gave the play greater coherence, by suiting the play’s general atmosphere to its happy ending.”

responsável por escrever o roteiro da adaptação fílmica de *Volpone*, dirigida por Maurice Tourneur e lançada em 1940.

7.2.

Outras formas de expressão: *Um Sonho a Mais* e *O Mercado de Notícias*

A obra de Jonson também circulou de outras formas aqui no Brasil. Comentarei nesta seção dois desses projetos: a novela *Um Sonho a Mais* (1985) e o documentário *O Mercado de Notícias* (2014)⁴²⁵. Os dois projetos são reescritas feitas de formas completamente diferentes, e em meios de comunicação bem distintos, como irei demonstrar logo abaixo.

A novela *Um Sonho a Mais* foi exibida pela TV Globo em 1985, com autoria de Daniel Más e Lauro César Muniz e direção geral de Roberto Talma. O programa de televisão se apropria da peça *Volpone*, novamente reafirmando a prevalência e popularidade dessa peça no Brasil, sendo a telenovela em nossa cultura a expressão dramática mais popular. A novela se enquadra mais no que Sanders (2006) chamou de apropriação, que consiste em uma reescrita que “muitas vezes implica um caminho decididamente mais afastado da fonte informante, resultando em um produto e área cultural totalmente novos”⁴²⁶ (SANDERS, 2006, p. 26). Em termos de enredo, a novela traz o personagem Antônio Carlos Volpone, interpretado por Ney Latorraca, que deixou o Brasil há quase vinte anos fugindo da acusação de assassinato do pai de sua noiva, Stela (Silvia Bandeira). Nesse meio tempo, Volpone fez fortuna no exterior e planeja, então, retornar ao país para provar a sua inocência e reconquistar a amada. Assim como na peça de Jonson, Volpone conta com a cumplicidade de Mosca (Marcos Nanini), seu fiel secretário, para realizar seu plano, utilizando diversos disfarces.

Volpone chama a atenção de todos ao dizer que é vítima de uma doença contagiosa e que voltou para o país para morrer em sua terra natal. O personagem afirma sofrer de uma grave doença que o obriga a permanecer em uma redoma de plástico. O seu retorno causa grande rebuliço, e todos os amigos e inimigos de Volpone ficam interessados na fortuna do personagem, assim como acontece na peça jacobina.

⁴²⁵ Para mais informações sobre os projetos, referir-se ao Apêndice 4.

⁴²⁶ “[...] frequently affects a more decisive journey away from the informing source into a wholly new cultural product and domain”

A novela, portanto, utiliza alguns elementos da peça jonsoniana, como o seu gênero cômico, os nomes dos personagens principais — Volpone e Mosca —, a questão dos disfarces utilizados pelo personagem principal como forma de avançar o seu plano e parte do enredo da peça.

Já o documentário *O Mercado de Notícias*, escrito e dirigido por Jorge Furtado, parte da peça tardia de Jonson, *The Staple of News* (1625). A obra dramática foi primeiramente encenada no início da era carolíngia e marca o retorno de Jonson aos teatros, nove anos depois de *The Devil Is An Ass* e da publicação de seu Fólio, em 1616, conforme discutido no capítulo três desta dissertação. Acredita-se que Jonson vinha escrevendo a peça desde o começo da década de 1620, e o argumento principal da obra partiu de uma de suas mascaradas, *News from the New World Discovered in the Moon* (1620) que, diferentemente do que era o costume em entretenimentos, foi encenada nove vezes (PARR, 1988). O seguinte trecho da mascarada ilustra bem o tema de *The Staple of News*:

FACTOR:

And I have hope to erect a Staple for news ere long, whither all shall be brought, and thence again vented under the name of staple-news [...]

(*News From the New World Discovered in the Moon*, linhas 41-43)

A obra dramática discute o surgimento da imprensa na Inglaterra, “o mercado de notícias”, assim como Jorge Furtado intitulou o seu documentário. A reescrita intercala uma encenação da peça com entrevistas com jornalistas brasileiros, propondo uma reflexão sobre como as notícias são veiculadas em território nacional. Dessa forma, Furtado traz a peça carolíngia para os dias de hoje ao contrastar a situação atual do jornalismo no Brasil com a retratada na obra de Jonson, retomando o início da imprensa na Inglaterra do século XVII. Como afirmado por Jorge Furtado (2021) acerca do projeto: “O Mercado de Notícias, o filme, traça um painel sobre mídia e democracia, incluindo uma breve história da imprensa, desde o seu surgimento, no século 17, até hoje, destacando seu papel na construção da opinião pública, seus interesses políticos e econômicos”⁴²⁷.

⁴²⁷ Disponível em: <https://www.omercadodenoticias.com.br/o-projeto.html>. Último acesso em: 28 NOV 2021.

Furtado (2021) destaca dois aspectos da peça que quis enfatizar em seu documentário: (i) “o debate sobre a credibilidade da notícia, que inevitavelmente contraria e favorece interesses”; e (ii) “a necessidade constante e crescente de informações, a demanda por notícias que acaba por se tornar entretenimento”. Sendo assim, essa reescrita faria parte do que Linda Hutcheon (2013) caracterizou como adaptação, visto que estabelece relação clara com o texto fonte, mantendo o título da obra e toda uma encenação da peça, mesmo que ela esteja enquadrada e intercalada por entrevistas.

Embora a tradução de Jorge Furtado e Liziane Kugland não tenha sido publicada, o documentário se mostra uma forma importante de propagação da obra de Jonson, ainda mais por utilizar uma de suas peças menos consagradas. De fato, essa reescrita é até mesmo mencionada no capítulo de Julie Sanders em *Ben Jonson and Posterity: Reception, Reputation, Legacy* (2020). A autora afirma que “[vai] terminar [o capítulo] com [...] nota de contínuo otimismo para as *afterlives* jonsonianas”⁴²⁸, citando o documentário como uma “resposta altamente contemporânea à geopolítica brasileira”⁴²⁹ (p. 250). Como apontado por Sanders, “no contexto das *fake news* e em meio a uma crescente desconfiança mundial por conteúdos de mídia e integridade política, talvez essa peça realmente esteja a ponto de encontrar o seu ‘momento’, finalmente”⁴³⁰ (2020, p. 250). Sendo assim, apesar da ainda tímida projeção da obra de Jonson no Brasil, percebe-se o potencial dela em território nacional, com a novela da TV Globo e o documentário de Jorge Furtado como bons exemplos de apropriações e, de forma geral, da atualidade das obras do dramaturgo inglês.

⁴²⁸ “I will end with my own note of continued optimism for Jonsonian afterlives”

⁴²⁹ “a highly contemporary response to Brazilian geopolitics”

⁴³⁰ “in the fake news context and amid a worldwide growing distrust of media content and political integrity maybe that play really is about to find its ‘moment’ after all.”

Considerações finais

Esta dissertação pretendeu estabelecer a forma com que a obra de Ben Jonson foi recebida pelo sistema literário e cultural brasileiro. Para isso, adotei uma abordagem historiográfica, considerando as traduções, adaptações, apropriações e encenações que partiram de seus textos. Essa análise, no entanto, necessitou de uma contextualização geral da vida e obra do dramaturgo inglês, tanto para embasar a pesquisa como um todo, quanto para disseminar os seus textos no Brasil.

A fim de entender melhor como a obra de Jonson chegou aos leitores do século XXI, busquei também delinear a sua recepção na posteridade, tendo em vista a sua grande importância no início da Era Moderna inglesa e a forma com que ele foi subsequentemente tratado pela crítica, vítima da comparação com seu contemporâneo, Shakespeare. Ao longo do século XVII, como estabeleci no capítulo quatro, Jonson era uma celebridade literária, mas no século seguinte foi atacado, sendo chamado de invejoso, em grande parte apenas por ter estilo diferente do de Shakespeare, que naquele momento, e até hoje, havia se tornado o maior representante do teatro das eras elisabetana/jacobina.

Considerar a projeção dos textos de Ben Jonson no Brasil requer avaliar também a presença de obras traduzidas/adaptadas de outros dramaturgos não-shakespearianos do início da Era Moderna inglesa. Para introduzir o assunto, discuti a intensa cultura de colaboração no período, que integrava tanto coautorias quanto a cooperação dos diversos profissionais envolvidos na produção de uma peça, bem como a noção diferente de autoria da época. Sendo assim, o próprio contexto de produção teatral da modernidade nascente inglesa pede por um entendimento amplo da obra de uma gama de dramaturgos. Em seguida, realizei levantamento e discussão sobre essas versões em português brasileiro e percebi o quanto o fluxo tradutório das obras desses autores vem crescendo desde 2009, quando Thais Maria Giammarco se indignou por ser a primeira a traduzir uma peça marloviana para o português brasileiro. Desde então, houve diversas traduções e adaptações, tanto das obras dramáticas de Marlowe quanto de outros dramaturgos, demonstrando um movimento crescente de estudo de autores do início da Era Moderna inglesa de forma ampla no Brasil. Ainda há, no entanto,

enfoque na figura de Shakespeare nesse contexto, tendo em vista o volume de traduções de suas peças colaborativas, que foram adicionadas ao cânone ao longo do tempo.

O levantamento das obras de Jonson publicadas no Brasil demonstrou haver uma clara preferência por *Volpone, or The Fox*, peça que foi objeto de uma tradução e uma adaptação para o português, aqui discutidas. A tradução de Newton Belleza, produzida na década de 1950 e publicada em 1977, buscou produzir uma versão da obra dramática que visava a encenação, como fica claro pelos paratextos do tradutor que discutem como a peça funcionaria nos palcos. Por outro lado, a adaptação de Ganymédes José (1987) visou o público leitor, mais especificamente jovens, “estudantes”, o que parece ter levado o adaptador a enquadrar a obra de Jonson com narrações e explicações. Tanto Belleza quanto José adotaram a prosa como registro em seus projetos.

Em seguida, considere a teatralidade, ou antiteatralidade, como questões na carreira e recepção de Jonson. Ao longo de sua vida profissional, o dramaturgo manteve relação tensa com os teatros, culpando muitos de seus fracassos nos palcos pela falta de entendimento do público pagante. Por consequência ou não, Jonson buscou publicar as suas peças, pedindo, então, a compreensão dos leitores e da posteridade. Sendo assim, o autor foi recebido por pelo menos parte da crítica como um autor antiteatral que, aliado a outras circunstâncias, como elaborei no capítulo sete, fizeram com que suas peças fossem encenadas cada vez menos ao longo do tempo. Dessa forma, a análise das encenações das peças de Jonson no Brasil se mostra relevante. Os dados coletados reforçam a popularidade de *Volpone*, que parece ter sido a única obra de Jonson a ser apresentada nos palcos em território nacional. Além disso, o levantamento também demonstrou a força da adaptação de Stefan Zweig para a recepção de *Volpone* no Brasil, tendo em vista que a maioria das encenações consideradas adotaram essa reescrita como texto base.

A inserção desta pesquisa na área dos Estudos da Tradução se dá pelas ferramentas que o campo oferece para a análise da projeção de Ben Jonson no Brasil, bem como pelo corpus de reescritas aqui considerado, situando a minha pesquisa, portanto, numa interseção com o campo dos estudos literários, pela própria natureza de seu objeto. Com o crescente interesse na tradução de peças de dramaturgos não-

shakespearianos desde 2009, não há nada que impeça Jonson de ser o próximo a ser agraciado com traduções inéditas em português brasileiro, ou mesmo retraduições de *Volpone*. Ao contrário de Shakespeare, cuja obra tem projeção global, não se restringindo ao âmbito anglófono, Jonson ainda concentra muito de seus leitores e estudiosos no Reino Unido. Com esta dissertação, portanto, procurei descentralizar Shakespeare da pesquisa sobre a literatura da modernidade nascente inglesa no Brasil ao considerar um dos mais admirados escritores desse período: Ben Jonson.

Referências bibliográficas

A COLEÇÃO TEATRO CLÁSSICO. In: JONSON, Ben. **Volpone ou A Raposa: comédia em 5 atos**. Tradução de Newton Belleza. Rio de Janeiro: Editora Emebê, 1977, p. 9.

ALBUQUERQUE, Renata de. Luís Bueno fala sobre a nova edição de “A Trágica História do Doutor Fausto”. **Ateliê Editorial: Blog da Ateliê**. Disponível em: <https://blog.atelie.com.br/2019/01/tragica-historia-doutor-fausto/#.YVNrTLj2nD4>.

Último acesso em: 28 SET 2021.

ASSAF, Mira & DUTTON, Richard. **Volpone: Stage History**. Available at: https://universitypublishingonline.org/cambridge/benjonson/k/essays/stage_history_Volpone/. Last Accessed on: 28 OCT 2021, p. 1-22.

AUBREY, John. John Aubrey’s Notes on Ben Jonson. In: HERFORD, Charles Harold; SIMPSON, Percy; SIMPSON, Evelyn Mary. **Ben Jonson**. Volume I – Life of Ben Jonson. Oxford: Oxford University Press, 1925, p. 179-182.

BARISH, Jonas A. **Ben Jonson and the Language of Prose Comedy**. Cambridge: Harvard University Press, 1960.

BARISH, Jonas A. The Double Plot in *Volpone*. In: BARISH, Jonas A. (ed.). **Ben Jonson: a Collection of Critical Essays**. New Jersey: Prentice-Hall, 1963a, p. 93-105.

BARISH, Jonas A. Introduction. In: BARISH, Jonas A. (ed.). **Ben Jonson: a Collection of Critical Essays**. New Jersey: Prentice-Hall, 1963b, p. 1-13.

BARISH, Jonas A. **The Antitheatrical Prejudice**. Berkely: University of California Press, 1981.

BARTHES, Roland. A Morte do Autor. In: BARTHES, Roland. **O Rumor da Língua**. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 57-64.

BARTON, Anne. **Ben Jonson, dramatist**. Cambridge: Cambridge University Press, 1984.

BARTON, Anne. Introduction. In: JONSON, Ben. **The Sad Shepherd, or A Tale of Robin Hood**. Edited by Anne Barton and Eugene Giddens. The Cambridge Edition of the Works of Ben Jonson Online, 2012. Not Paginated. Available at: <https://universitypublishingonline.org/cambridge/benjonson/k/works/sadshep/facing/>. Last Accessed On: 12 JAN 2022.

BASSNETT, Susan. Plays of Today. In: BASSNETT, Susan. **Reflections on Translation**. Bristol: Multilingual Matters, 2011, p. 98-101.

BATCHELOR, Kathryn. **Translation and Paratexts**. New York: Routledge, 2018.

BATE, Jonathan. **Shakespeare and the English Romantic Imagination**. Oxford: Clarendon Press, 1986.

BATE, Jonathan. **The Genius of Shakespeare**. Oxford: Oxford University Press, 1998.

BELLEZA, Newton. Plauto na literatura teatral. In: PLAUTO. **As Bacanas: comédia em 5 atos**. Tradução de Newton Belleza. Rio de Janeiro: Editora Emebê, 1976, p. 13-23.

BELLEZA, Newton. Introdução. In: SHAKESPEARE, William. **Amansando Catarina**. Tradução de Newton Belleza. Rio de Janeiro: Editora Emebê, 1977a.

BELLEZA, Newton. O teatro de Ben Jonson. In: JONSON, Ben. **Volpone ou A Raposa: comédia em 5 atos**. Tradução de Newton Belleza. Rio de Janeiro: Editora Emebê, 1977b, p. 17-35.

BENTLEY, Gerald Eades. **Shakespeare and Jonson: their Reputation in the Seventeenth Century Compared – Two Volumes in One**. Chicago: The University of Chicago Press, 1965.

BENTLEY, Gerald Eades. **The Profession of Dramatist in Shakespeare's Time**. New Jersey: Princeton University Press, 1971.

BEVINGTON, David. Introduction. In: JONSON, Ben. **Every Man In His Humour, folio version**. Edited by David Bevington. The Cambridge Edition of the Works of Ben Jonson Online, 2012. Not Paginated. Available at: <https://universitypublishingonline.org/cambridge/benjonson/k/works/emi/facing/#>. Last Accessed On: 05 jan 2022.

BEVINGTON, David. Why Re-edit Herford and Simpson?. In: BUTLER, Martin (ed.). **Re-Presenting Ben Jonson**. London: Palgrave Macmillan, 1999. p. 20-38.

BRADY, Jennifer. Jonson's Reception in the Restoration and Eighteenth Century. Published online on: MAY 2014. In: GIDDENS, Eugene. **The Oxford Handbook of Ben Jonson**. Available on: <https://www.oxfordhandbooks.com/view/10.1093/oxfordhb/9780199544561.001.0001/oxfordhb-9780199544561-e-005>. Last Accessed on: 22 jan 2022.

BRITLAND, Karen. Introduction. In: JONSON, Ben. **Mortimer His Fall**. Edited by Karen Britland. The Cambridge Edition of the Works of Ben Jonson Online, 2012. Not Paginated. Available at: <https://universitypublishingonline.org/cambridge/benjonson/k/works/mortimer/facing/#>. Last Accessed On: 12 jan 2022.

BRITTON, Derek. The meaning of geances in Jonson's' A Tale of a Tub.'(Ben Jonson). **Notes and Queries**, v. 40, n. 1, p. 26-30, 1993.

BUENO, Luís; GALINDO, Caetano W. Nota dos Tradutores. In: MARLOWE, Christopher. **A Trágica História de Doutor Fausto**. Tradução e notas de Caetano W. Galindo, Luís Bueno e Mario Luiz Frungillo. Cotia: Editora da Unicamp, 2018, p. 29-33.

BUENO, Luís. O nascimento de um *mito literário*. In: MARLOWE, Christopher. **A Trágica História de Doutor Fausto**. Tradução e notas de Caetano W. Galindo, Luís Bueno e Mario Luiz Frungillo. Cotia: Editora da Unicamp, 2018, p. 13-25.

BURROW, Colin. Introduction. In: JONSON, Ben. **Epigrams**. Edited by Colin Burrow. The Cambridge Edition of the Works of Ben Jonson Online, 2012a. Not Paginated. Available at: <https://universitypublishingonline.org/cambridge/benjonson/k/works/epigrams/facing/#>. Last Accessed On: 12 jan 2022.

BURROW, Colin. Introduction. In: JONSON, Ben. **The Forest**. Edited by Colin Burrow. The Cambridge Edition of the Works of Ben Jonson Online, 2012b. Not Paginated. Available at: <https://universitypublishingonline.org/cambridge/benjonson/k/works/forest/facing/#>. Last Accessed On: 12 jan 2022.

BURROW, Colin. Introduction. In: JONSON, Ben. **The Underwood**. Edited by Colin Burrow. The Cambridge Edition of the Works of Ben Jonson Online, 2012c. Not Paginated. Available at: <https://universitypublishingonline.org/cambridge/benjonson/k/works/underwood/facing/#>. Last Accessed On: 12 jan 2022.

BUTLER, Martin & RICKARD, Jane (eds.). **Ben Jonson and Posterity: Reception, Reputation, Legacy**. Cambridge: Cambridge University Press, 2020a.

BUTLER, Martin & RICKARD, Jane. Introduction. In: BUTLER, Martin & RICKARD, Jane (eds.). **Ben Jonson and Posterity: Reception, Reputation, Legacy**. Cambridge: Cambridge University Press, 2020b, p. 1-22.

BUTLER, Martin. Late Jonson. In: MCMULLAN, Gordon; HOPE, Jonathan (eds.). **The Politics of Tragicomedy**. London: Routledge, 1992, p. 166-188.

BUTLER, Martin. Stuart politics in *A Tale of a Tub*. **MLR**, 85, 1990, p. 12-28.

CARDOSO, Ricardo. A ambiguidade como princípio retórico em Shakespeare - Muito Barulho por Nada (c. 1598) e Otelo (c. 1604): estudos de caso. **Letras**, [S. l.], p. 93-108, 2021. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/56900>. Último acesso em: 12 maio 2022.

CARNEIRO, Teresa Dias. **Teoria do Paratexto do Livro Traduzido: caso das traduções de obras literárias francesas no Brasil a partir de meados do século XX**. 2014. Tese (Doutorado em Estudos da Linguagem). Pontifícia Universidade do Rio de Janeiro.

CAVE, Richard. Script and Performance. In: CAVE, Richard; SCHAFER, Elizabeth; WOOLLAND, Brian (eds.). **Ben Jonson and Theatre: Performance, Practice and Theory**. London, Routledge, 1999, p. 23-32.

CHALLINOR, Jennie. Jonson's Ghost and the Restoration Stage. In: BUTLER, Martin & RICKARD, Jane (eds.). **Ben Jonson and Posterity: Reception, Reputation, Legacy**. Cambridge: Cambridge University Press, 2020, p. 105-124.

CLIFFORD, Catherine; WIGGINS, Martin. A Chronology of Marlowe's Life and Works. In: BARTELS, Emily C. & SMITH, Emma (eds.). **Christopher Marlowe in Context**. Cambridge: Cambridge University Press, 2013, p. xv-xxvii.

CLOSEL, Régis Augustus Bars. De quem é esta tragédia? Traduzindo Arden of Faversham. **Letras**, p. 179-199, 2020.

CLOSEL, Régis Augustus Bars. **Sir Thomas More: estudo e tradução**. 2016. Recurso online (358 p.). Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas, SP. Disponível em: <http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/305692> Último acesso em: 16 JUN 2021.

COLERIDGE, Samuel Taylor. **Osorio: a tragedy: as originally written in 1797**. London: John Pearson York Street Covent Garden, 1873.

CRAIG, D.H. Introduction. In: CRAIG, D.H. (ed.). **Ben Jonson: the Critical Heritage**. London: Routledge, 2005, p. 1-28.

CREASER, John. Introduction. In: JONSON, Ben. **Bartholomew Fair**. Edited by John Creaser. The Cambridge Edition of the Works of Ben Jonson Online, 2012. Not Paginated. Available at:

<https://universitypublishingonline.org/cambridge/benjonson/k/works/bartholomew/facing/#>. Last Accessed On: 05 JAN 2022.

DENNIS, John. **The Comical Gallant, or The Amours of Sir John Falstaff**. Warwickshire: Printed and sold by A. Baldwin, 1702.

D'HULST, Lieven. Translation history. In: GAMBIER, Yves; VAN DOORSLAER, Luc. **Handbook of Translation Studies**. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing, 2010, p. 397-405.

DONALDSON, Ian. **Ben Jonson: a Life**. Oxford: Oxford University Press, 2012.

DONALDSON, Ian. **Jonson's Magic Houses: essays in interpretation**. Oxford: Oxford University Press, 1997.

DRYDEN, John. **An Essay of Dramatic Poesy**. Edited with notes by Thomas Arnold. Oxford: Oxford University Press, 1918.

DRYDEN, John. **The Works of John Dryden: Plays: The Tempest, Tyrannick Love, An Evening's Love**. Volume X. Edited by Maximillian E. Novak & George R. Guffey. Los Angeles: University of California Press, 1970.

ECCLES, Mark. Jonson's Marriage. **The Review of English Studies**, v. 12, n. 47, 1936, p. 257-272.

ELIOT, T.S. Ben Jonson. In: BARISH, Jonas A. (ed.). **Ben Jonson: a Collection of Critical Essays**. New Jersey: Prentice-Hall, 1963, p. 14-23.

ERNE, Lukas. **Shakespeare as literary dramatist**. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.

FARIA, Leonardo Nahoum Pache de. **Ganymédes José Santos de Oliveira e a série "A Inspetora"(1974-1988): investigando aspectos temáticos, históricos e editoriais da mais extensa obra brasileira de literatura infantojuvenil de gênero policial**.

Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade Federal Fluminense. Rio de Janeiro, 2015.

FEATHER, John. “From rights in copies to copyright: The recognition of authors' rights in English law and practice in the sixteenth and seventeenth centuries”. In: WOODMANSEE, Marta & JASZI, Peter (eds.). *The Construction of Authorship*. Durham: Duke University Press, 1999, p. 191-210.

FORSYTH, Karen. Stefan Zweig's Adaptations of Ben Jonson. **The Modern Language Review**, v. 76, n. 3, p. 619-628, 1981.

FURTADO, Jorge. **O Mercado de Notícias**, c2021. O que é?. Disponível em: <https://www.omercadodenoticias.com.br/o-projeto.html>. Último Acesso em: 29 NOV 2021.

GANTS, David. **A Descriptive Bibliography of The Workes of Benjamin Jonson**. PhD dissertation, University of Virginia, 1997.

GANTS, David L. & LOCKWOOD, Tom. **The Printing and Publishing of Ben Jonson's Works**. *The Cambridge Edition of the Works of Ben Jonson Online*, 2012. Available at: https://universitypublishingonline.org/cambridge/benjonson/k/essays/printing_publishing_essay/. Last Accessed on: 03 FEB 2022.

GENETTE, Gérard. Cinco tipos de transtextualidade, dentre os quais a hipertextualidade. In: GENETTE, Gérard. **Palimpsestos: a literatura de segunda mão**. Tradução de Luciene Guimarães. Belo Horizonte: Edições Viva Voz, 2010, p. 13-21.

GENETTE, Gérard. Introdução. In: GENETTE, Gérard. **Paratextos editoriais**. Tradução de Álvaro Faleiros. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009, p. 09-20.

GENETTE, Gérard. **Paratexts: Threshold of Interpretation**. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

GIAMMARCO, Thais Maria. **Dido, rainha de Cartago: uma proposta de tradução para a obra de Christopher Marlowe**. 2009. 207 p. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudo da Linguagem, Campinas, SP. Disponível em: <http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/269971>. Último acesso em: 16 JUN 2021.

GIANAKARIS, Constantine J. The Humanism of Ben Jonson. **CLA Journal**, vol. 14, no. 2, College Language Association, 1970, pp. 115–26, <http://www.jstor.org/stable/44328331>.

GIDDENS, Eugene. Editions and Editors. In: SANDERS, Julie (eds.). **Ben Jonson in Context**. Cambridge: Cambridge University Press, 2010, p. 65-72.

GIDDENS, Eugene. Recent Research on Ben Jonson. **Shakespeare**, v. 12, n. 4, p. 473-485, 2016.

GIDDENS, Eugene. The Final Stages of Printing Ben Jonson's "Works", 1640—1. **The Papers of the Bibliographical Society of America**, v. 97, n. 1, 2003, p. 57-68.

GLENN, Osa Danielson. **T. S. Eliot and Dramatic Conventions: Theory and Practice**. 1960. 1. (Order No. 1300152) - American University, Ann Arbor, 1960.

GOMES, Eugênio. A tradução de Volpone. In: JONSON, Ben. **Volpone ou A Raposa**. Tradução de Newton Belleza. Rio de Janeiro: Editora Emebê, 1977, p. 11-16.

GRANT, Teresa. Tonson's Jonson: Making the 'Vernacular Canon' in the Early Eighteenth Century. Published online on: DEC 2013. In: GIDDENS, Eugene. **The Oxford Handbook of Ben Jonson**. Available on: <https://www.oxfordhandbooks.com/view/10.1093/oxfordhb/9780199544561.001.0001/oxfordhb-9780199544561-e-004>. Last Accessed on: 26 JAN 2022.

GRAZIA, Margreta de. Shakespeare's Anecdotal Character. **Shakespeare Survey**, edited by Peter Holland, vol. 68, Cambridge University Press, Cambridge, 2015, p. 1–14.

GURR, Andrew. Prologue: Who is Loewit? What is he?. In: CAVE, Richard; SCHAFER, Elizabeth; WOOLLAND, Brian (eds.). **Ben Jonson and Theatre: Performance, Practice and Theory**. London, Routledge, 1999, p. 5-18.

GURR, Andrew. **The Shakespearean Stage 1574–1642**. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

HALL, Kim F. **Things of darkness: Economies of race and gender in early modern England**. Ithaca: Cornell University Press, 1995.

HAPPÉ, Peter. Introduction. In: JONSON, Ben. **The Tale of a Tub**. Edited by Peter Happé. The Cambridge Edition of the Works of Ben Jonson Online, 2012. Not Paginated. Available at: <https://universitypublishingonline.org/cambridge/benjonson/k/works/tub/facing/#>.
Last Accessed On: 12 JAN 2022.

HAZLITT, William. **Characters of Shakespeare's Plays**. Edited by Ernest Rhys. London: J.M. Dent & Sons, Ltd., 1921.

HAZLITT, William. **Lectures on the Dramatic Literature of the Age of Elizabeth**. Third Edition. London: John Templeman, 248, Regent Street, 1840.

HAZLITT, William. **Lectures on the English Comic Writers**. Oxford: Oxford University Press, 1907.

HELIODORA, Barbara (org.). **Dramaturgia Elizabetana**. São Paulo: Perspectiva, 2015.

HENSLOWE, Philip. **Henslowe's Diary. 1592-1609**. Edited by R.A. Foakes. 2nd edition. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

HERFORD, C.H. & SIMPSON, Evelyn e Percy. **Ben Jonson**. Volume 11. Oxford: Clarendon Press, 1952.

HERFORD, C.H. & SIMPSON, Percy. The Text: Introductory Notes. In: HERFORD, C.H. & SIMPSON, Percy. **Ben Jonson**. Volume 3. Oxford: Clarendon Press, 1927, p. xii-xv.

HIBBARD, George R. The country house poem of the seventeenth century. **Journal of the Warburg and Courtauld Institutes**, v. 19, n. 1/2, 1956, p. 159-174.

HIRSCHFELD, Heather. Early Modern Collaboration and Theories of Authorship. **PMLA/Publications of the Modern Language Association of America**, vol. 116, no. 3, 2001, p. 609–622.

HOLLINDALE, Peter. Introduction. In: JONSON, Ben. **Volpone**. Edited by Peter Hollindale. Essex: Longman House, 1985, p. xxi-xxxiii.

HOLMES, James S. **Translated!/: papers on literary translation and translation studies**. Amsterdam: Rodopi, 1988.

HOWARD, Jean E. Corporeal Jonson. In: BUTLER, Martin & RICKARD, Jane (eds.). **Ben Jonson and Posterity: Reception, Reputation, Legacy**. Cambridge: Cambridge University Press, 2020, p. 63-81.

HUTCHEON, Linda. **Uma Teoria da Adaptação**. Tradução de André Cechinel. Florianópolis: Editora UFSC, 2013.

JONSON, Ben. **Volpone ou A Raposa**. Adaptação de Ganymédes José. Rio de Janeiro: Ediouro, 1987.

JONSON, Ben. **Volpone ou A Raposa: comédia em 5 atos**. Tradução de Newton Belleza. Rio de Janeiro: Emebê Editora Ltda., 1977.

JOSÉ, Ganymédes. Prefácio. In: JONSON, Ben. **Volpone ou A Raposa**. Adaptação de Ganymédes José. Rio de Janeiro: Ediouro, 1987, p. 5-6.

KASTAN, David Scott; STALLYBRASS, Peter. "Introduction". In: KASTAN, David Scott and STALLYBRASS, Peter. (eds.). **Staging the Renaissance: reinterpretations of Elizabethan and Jacobean drama**. New York: Routledge, 1991, p. 1-14.

KERNAN, Alvin B. **The cankered muse: satire of the English Renaissance**. New Haven: Yale University Press, 1959.

KNOWLES, James. Manuscript Culture and Reading Practices. In: SANDERS, Julie (ed.). **Ben Jonson in Context**. Cambridge: Cambridge University Press, 2010, p. 181-191.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise**. 3ª edição. Tradução de Lucia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 2012.

LEFEVERE, André. **Tradução, Reescrita e Manipulação da Fama Literária**. Tradução de Claudia Matos Seligmann. São Paulo: EDUSC, 2007.

LEVY-NAVARRO, Elena. **The Culture of Obesity in Early and Late Modernity: Body Image in Shakespeare, Jonson, Middleton, and Skelton**. New York: Palgrave Macmillan, 2008.

LEWALSKI, Barbara Kiefer. **Writing Women in Jacobean England**. Massachusetts: Harvard University Press, 1993.

LINDLEY, David. **The Masque of Blackness, The Masque of Beauty and The Haddington Masque: Textual Essay**. 2012. Available at: https://universitypublishingonline.org/cambridge/benjonson/k/essays/Blackness_Beauty_Haddington_textual_essay/. Last accessed on: 02 DEC 2021.

LOCKWOOD, Tom. **Ben Jonson in the Romantic Age**. Oxford: Oxford University Press, 2005.

LOEWENSTEIN, Joseph. **The Staple of News: Textual Essay**. 2012. Available at: https://universitypublishingonline.org/cambridge/benjonson/k/essays/Staple_of_News_textual_essay/1/. Last accessed on: 09 JAN 2022.

LOXLEY, James. Critical Reception. In: SANDERS, Julie (ed.). **Ben Jonson in Context**. Cambridge: Cambridge University Press, 2010, p. 73-83.

LOXLEY, James. Popular Jonson. In: BUTLER, Martin & RICKARD, Jane. **Ben Jonson and Posterity: Reception, Reputation, Legacy**. Cambridge: Cambridge University Press, 2020, p. 25-43.

LOXLEY, James. Sources for a Life: Jonson's Biography. In: GIDDENS, Eugene (ed.). **The Oxford Handbook of Ben Jonson**. Published on December 2013. Available at:

<https://www.oxfordhandbooks.com/view/10.1093/oxfordhb/9780199544561.001.0001/oxfordhb-9780199544561-e-006>. Last Accessed on: 28 mar 2022.

LOXLEY, James. **The Complete Critical Guide to Ben Jonson**. London: Routledge, 2002.

MARLOWE, Christopher. **A Trágica História de Doutor Fausto**. Tradução e notas de Caetano W. Galindo, Luís Bueno e Mario Luiz Frungillo. Cotia: Editora da Unicamp, 2018.

MARLOWE, Christopher. **Fausto**. Tradução e notas de A. de Oliveira Pascoal. São Paulo: Hedra, 2007.

MARTIN, Mathew R. Ben Jonson's Plays 1604-1614. Published online on: OCT 2015. In: GIDDENS, Eugene. **The Oxford Handbook of Ben Jonson**. Available on: <https://www.oxfordhandbooks.com/view/10.1093/oxfordhb/9780199544561.001.0001/oxfordhb-9780199544561>. Last Accessed on: 09 DEC 2021.

MARTIN, Randall. Introduction. In: JONSON, Ben. **Every Man Out of His Humour**. Edited by Randall Martin. The Cambridge Edition of the Works of Ben Jonson Online, 2012. Not Paginated. Available at: <https://universitypublishingonline.org/cambridge/benjonson/k/works/emo/facing/#>. Last Accessed On: 05 JAN 2022.

MARTINS, M.A.P.; MILTON, John. Apresentação - contribuições para uma historiografia da tradução. **Tradução em Revista**, v. 2010, n. 8, 1996, p. 1-10. Disponível em: https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/rev_trad.php?strSecao=article_sp&fas=27141&numfas=1&nrseqcon=15906&NrSecao=1. Último acesso em: 23 AGO 2021.

MASTEN, Jeffrey A. **Textual intercourse: Collaboration, authorship, and sexualities in Renaissance drama**. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

MAXWELL, Julie. Ben Jonson among the vicars: cliché, ecclesiastical politics, and the invention of “parish comedy”. **BJJ**, 9, 2002, p. 37–68.

MCADAM, Ian & SANDERS, Julie. New Directions: Staging Gender. In: OSTOVICH, Helen & JULIAN, Erin (eds.). **The Alchemist: A Critical Reader**. London: Bloomsbury, 2013, p. 127–49.

MCDONALD, Russ. Jonson and Shakespeare and the rhythms of verse. In: HARP, Richard L.; STEWART, Stanley (eds.). **The Cambridge Companion to Ben Jonson**. Cambridge: Cambridge University Press, 2000, p. 103-118.

MCLUSKIE, Kate. Making and Buying: Ben Jonson and the Commercial Theatre Audience. In: SANDERS, Julie; CHEDGZOY, Kate; WISEMAN, Susan (eds.) **Refashioning Ben Jonson: Gender, Politics, and the Jonsonian Canon**. London: Palgrave Macmillan, 1998. p. 134-154.

MCRAE, Andrew. Jonson in the Jacobean period. In: SANDERS, Julie (ed.). **Ben Jonson in Context**. Cambridge: Cambridge University Press, 2010, p. 23-30.

MENDES, Sam & WOOLLAND, Brian. Interlude I: Sam Mendes talks to Brian Woolland. In: CAVE, Richard; SCHAFER, Elizabeth; WOOLLAND, Brian (eds.). **Ben Jonson and Theatre: Performance, Practice and Theory**. London, Routledge, 1999, p. 79-85.

MENZER, Paul. Anecdotal Jonson. In: BUTLER, Martin & RICKARD, Jane (eds.). **Ben Jonson and Posterity: Reception, Reputation, Legacy**. Cambridge: Cambridge University Press, 2020, p. 149-166.

MIOLA, Robert. Introduction. In: JONSON, Ben. **The Case is Altered**. Edited by Robert Miola. The Cambridge Edition of the Works of Ben Jonson Online, 2012. Not Paginated. Available at: <https://universitypublishingonline.org/cambridge/benjonson/k/works/case/facing/#>. Last Accessed on: 05 JAN 2022.

MORA, María José & PORTILLO, Rafael. Clásicos ingleses en español: el caso de Ben Jonson. In: PUJANTE, Ángel-Luis & GREGOR, Keith (eds.). **Teatro clásico en traducción: texto, representación, recepción: actas del Congreso Internacional, Murcia, 9-11 noviembre 1995**. Servicio de Publicaciones, 1996. p. 57-68.

MULRYAN, John. Jonson's classicism. In: HARP, Richard; STEWART, Stanley (eds.). **The Cambridge Companion to Ben Jonson**. Cambridge: Cambridge University Press, 2000, p. 163-74.

NORMAN, Marc & STOPPARD, Tom. **Shakespeare in Love: a Screenplay**. Miramax Film Corp and Universal Studios, 1998.

NOTA da edição. In: HELIODORA, Barbara (org.). **Dramaturgia Elizabetana**. São Paulo: Perspectiva, 2015, p. 9-10.

O'BRIEN, Richard. Adapting Jonson: Three Twentieth-Century Volpones. In: BUTLER, Martin & RICKARD, Jane (eds.). **Ben Jonson and Posterity: Reception, Reputation, Legacy**. Cambridge: Cambridge University Press, 2020, p. 193-213.

ORGEL, Stephen. Jonson in the Shadows. In: BUTLER, Martin & RICKARD, Jane (eds.). **Ben Jonson and Posterity: Reception, Reputation, Legacy**. Cambridge: Cambridge University Press, 2020, p. 167-192.

ORGEL, Stephen. Marginal Jonson. In: BEVINGTON, David & HOLBROOK, Peter. **The Politics of the Stuart Court Masque**. Cambridge: Cambridge University Press, 1998, p. 144-175.

ORGEL, Stephen. “What is a text?”. In: KASTAN, David Scott and STALLYBRASS, Peter (eds.). **Staging the Renaissance: reinterpretations of Elizabethan and Jacobean drama**. New York: Routledge, 1991, p. 83-87.

OSTOVICH, Helen. Introduction. In: JONSON, Ben. **The Magnetic Lady, or Humours Reconciled**. Edited by Helen Ostovich. The Cambridge Edition of the Works of Ben Jonson Online, 2012. Not Paginated. Available at: <https://universitypublishingonline.org/cambridge/benjonson/k/works/magnetic/facing/#>. Last Accessed on: 09 JAN 2022.

PALCOS e Circos – *Volpone*. **O Estado de S. Paulo**. São Paulo, 30 de junho de 1955a.

PALCOS e Circos – *Volpone*. **O Estado de S. Paulo**. São Paulo, 02 de julho de 1955b.

PARKER, Brian. Introduction. In: JONSON, Ben. **Volpone, or The Fox**. Manchester: Manchester University Press, 1999, p. 1-60.

PARR, Anthony. Introduction. In: JONSON, Ben. **The Devil Is An Ass**. Edited by Anthony Parr. The Cambridge Edition of the Works of Ben Jonson Online, 2012. Not Paginated. Available at: <https://universitypublishingonline.org/cambridge/benjonson/k/works/devil/facing/#>. Last Accessed on: 03 JAN 2022.

PARR, Anthony. Introduction. In: JONSON, Ben. **The Staple of News**. Edited by Anthony Parr. Manchester: Manchester University Press, 1988, p. 1-60.

PASCOAL, A. de Oliveira. Nota da Tradução. In: MARLOWE, Christopher. **Fausto**. Tradução e notas de A. de Oliveira Pascoal. São Paulo: Hedra, 2007, p. 27-29.

PATSCH, Sylvia M. Stefan Zweig and English Literature. **Modern Austrian Literature**, 1984, p. 59-71.

PINILLA, Jose Antonio Sabio. A História da Tradução Do Brasil. **Tradução em Revista**, v. 2021, n. 30, 2020.

POPE, Alexander. Prologue of the Editor. In: SHAKESPEARE, William. **The Works of Shakespeare**. Edited by Alexander Pope. Printed by Jacob Tonson, 1725, p. i-xxiv.

PYM, Anthony. **Method in translation history**. New York: Routledge, 2014.

RICKARD, Jane. Seventeenth-Century Readers of Jonson's 1616 *Works*. In: BUTLER, Martin & RICKARD, Jane (eds.). **Ben Jonson and Posterity: Reception, Reputation, Legacy**. Cambridge: Cambridge University Press, 2020, p. 85-104.

ROBINSON, Henry Crabb. **Henry Crabb Robinson on Books and their Writers**. Volume 1. Edited by J. Morley. London: J.M. Dent & Sons, Ltd., 1938.

ROSE, Mark. The Author as Proprietor: Donaldson v. Becket and the Genealogy of Modern Authorship. **Representations**, no. 23, University of California Press, 1988, pp. 51–85

ROSS, Travis. **The Making of the English Canon: From the Middle Ages to the Late Eighteenth Century**. Montreal: McGill-Queen's University Press, 1998.

SANDERS, Julie. **Adaptation and Appropriation**. New York: Routledge, 2006.

SANDERS, Julie. Afterword: Re-Making Jonson in the Digital World; or, Jonson, Our Contemporary?. In: BUTLER, Martin & RICKARD, Jane (eds.). **Ben Jonson and Posterity: Reception, Reputation, Legacy**. Cambridge: Cambridge University Press, 2020, p. 241-250.

SANDERS, Julie (ed.). **Ben Jonson in Context**. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.

SANDERS, Julie. Introduction. In: JONSON, Ben. **The New Inn, or The Light Heart**. Edited by Julie Sanders. The Cambridge Edition of the Works of Ben Jonson Online, 2012a. Not Paginated. Available at:

<https://universitypublishingonline.org/cambridge/benjonson/k/works/newinn/facing/#>

. Last Accessed on: 09 JAN 2022.

SANDERS, Julie. The New Inn and The Magnetic Lady: Jonson's Dramaturgy in the Caroline Context. In: WOOLLAND, Brian (ed.). **Jonsonians: Living Traditions**. Aldershot: Ashgate, 2003, p. 51–67.

SANDERS, Julie. **The New Inn: Textual Essay**. 2012b. Available at: https://universitypublishingonline.org/cambridge/benjonson/k/essays/New_Inn_textual_essay/1/. Last Accessed on: 09 JAN 2022.

SANTOS, Marlene Soares dos. **O Teatro e a Pólis: Shakespeare e Londres**. Revista Semear 8, 2003. Disponível em: http://www.letras.puc-rio.br/unidades&nucleos/catedra/revista/8Sem_15.html#:~:text=At%C3%A9%20onde%20se%20sabe%2C%20o,sua%20gl%C3%B3ria%2C%20passada%20e%20presente. Último acesso em: 11 FEB 2022.

SANTOS, Marlene Soares dos. **Shakespeare: as comédias**. Belo Horizonte: Tessitura; CESH, 2016.

SHADWELL, Thomas. **The Complete Works of Thomas Shadwell**. Volume 1. Edited by Montague Summers. London: Benjamin Blom, 1968.

SHAPIRO, James. **The Year of Lear: Shakespeare in 1606**. New York: Simon and Schuster, 2016.

SIDDIQI, Yumna. Dark Incontinents: The Discourses of Race and Gender in Three Renaissance Masques. **Renaissance Drama**, v. 23, p. 139-163, 1992.

SIDNEY, Sir Philip; SHELLEY, Percy Bisshe. **Defesas da poesia**. Ensaio, tradução e notas de Enid Abreu Dobránsky. São Paulo: Iluminuras, 2002.

SILVA, Mario da. Ben Jonson, Stefan Zweig e *Volpone*. In: **O TEATRO Brasileiro de Comédia apresenta Volpone de Ben Jonson na adaptação de Stefan Zweig**, 1956, p. 17.

SMITH, Gregory. **Ben Jonson**. English Men of Letters Series. London: Macmillan and Co., 1919.

STEGGLE, Matthew. Jonson and Performance. Published online on: NOV 2016. In: GIDDENS, Eugene. **The Oxford Handbook of Ben Jonson**. Available on: <https://www.oxfordhandbooks.com/view/10.1093/oxfordhb/9780199544561.001.0001/oxfordhb-9780199544561-e-23> . Last Accessed on: 26 JAN 2022.

STEGGLE, Matthew. Jonson in the Elizabethan period. In: SANDERS, Julie (ed.). **Ben Jonson in Context**. Cambridge: Cambridge University Press, 2010, p. 15-22.

STERN, Tiffany. **Making Shakespeare: From Stage to Page**. London: Routledge, 2004.

TAHIR-GÜRÇAĞLAR, Şehnaz. Agency in allographic prefaces to translated works: An initial exploration of the Turkish context. **Editions québécoises de l'oeuvre**, 2013.

TANNER, Nick. **Twentieth- and twenty-first century adaptations of the plays of Ben Jonson**. 2012. Available at: https://universitypublishingonline.org/cambridge/benjonson/k/essays/stage_history_adaptations/. Last Accessed on: 19 mar 2022.

TORRES, Marie Hélène Catherine. Democratização de arquivos em bibliotecas digitais e hemerotecas: um caminho para Histórias ou Micro Histórias da tradução no Brasil. **Cadernos de Tradução**, v. 40, p. 208-224, 2020.

TOURY, Gideon. **Descriptive Translation Studies – and beyond: Revised Edition**. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 2012.

TRAVER, Purificación Ribes. J. Romain's' and M. Tourneur's Creative Transposition of Volpone. **Quaderns de Filologia: Estudis Lingüístics** XXI, 2016, p. 287-303.

VANWESENBEECK, Birger. A Stefan Zweig Revival?. In: VANWESENBEECK, Birger & GELBER, Mark H. **Stefan Zweig and World Literature**. New York: Camden House, 2014, p. 15-34.

VENUTI, Lawrence. The Translator's Invisibility. **Criticism**, 28(2), 1986, p. 179-212. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/23110425>. Último acesso em: 27 AGO 2021.

VENUTI, Lawrence. **The Translator's Invisibility: a history of translation**. Second Edition. London: Routledge, 2008.

VILLA, Dirceu. Introdução. In: MARLOWE, Christopher. **Fausto**. Tradução e notas de A. de Oliveira Pascoal. São Paulo: Hedra, 2007.

WELLS, Stanley. **Shakespeare and Co**. London: Penguin Books, 2007.

WELSH, James M. Shades of Ben Jonson and Stefan Zweig: "Volpone" on Film. **South Atlantic Bulletin**, v. 39, n. 4, 1974, p. 43-50.

WHALEN, Robert Weldon. Narrating Alterity: Stefan Zweig, Emmanuel Levinas, and the Trauma of Redemption. In: VANWESENBEECK, Birger & GELBER, Mark H. **Stefan Zweig and World Literature**. New York: Camden House, 2014, p. 74-92.

WIGGINS, Martin. When Did Marlowe Write Dido, Queen of Carthage?. **Review of English Studies**, v. 59, n. 241, p. 521-541, 2008.

WILLIS, Ika. **Reception**. New York: Routledge, 2017.

WILLIS, Ika. Reception Theory, Reception History, Reception Studies. In: **Oxford Research Encyclopedia of Literature**. 2021. Available at: <https://oxfordre.com/literature/view/10.1093/acrefore/9780190201098.001.0001/acrefore-9780190201098-e-1004>. Last accessed on: 28 mar 2022.

WYLER, Lia. **Línguas, poetas e bacharéis: uma crônica da tradução no Brasil**. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

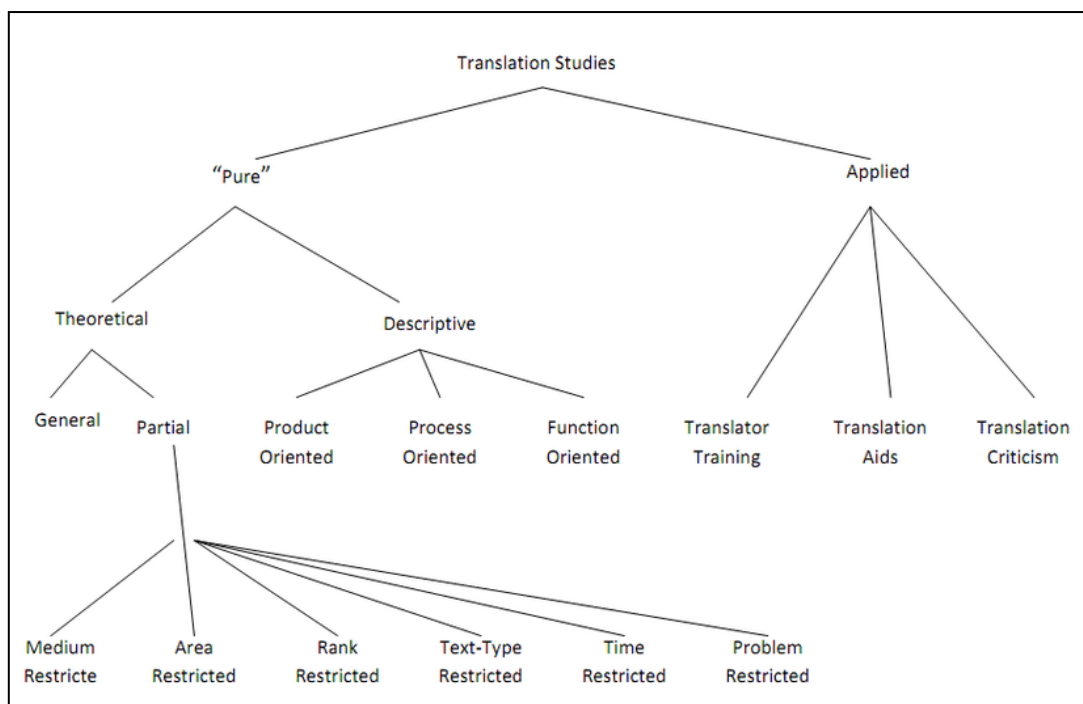
ZIEMBINSKI, Zbigniew Marian. Eu e *Volpone*. In: **O TEATRO Brasileiro de Comédia apresenta *Volpone* de Ben Jonson na adaptação de Stefan Zweig**, 1956, p. 7.

ZURBACH, Christine. A Tradução teatral: o texto e a cena. Porto: Caleidoscópio - Edições e Artes Gráficas, 2007.

ZWEIG, Stefan. **Ben Jonson's Volpone: A Loveless Comedy in 3 Acts**. Translated by Ruth Langner. London: George Allen & Unwin Ltd., 1928.

Anexo 1

Figura 1 – O mapa de James Holmes



Anexo 2

Figura 2 e 3 – Obras literárias de Newton Belleza (1 e 2)

Obras literárias de Newton Belleza

POESIA

- 1 — *Destroços* (Musa adolescente) — Paulo, Pongetti & Cia. — 1929.
- 2 — *Kodak* (poesias soltas) — Paulo, Pongetti & Cia. — 1929.
- 3 — *Hoje* (poemas) — Paulo, Pongetti & Cia. — 1930.
- 4 — *Ondulações* (da poesia nova) — Pongetti — 1937.
- 5 — *Caminhos do mar* (poemas) — Pongetti — 1957.
- 6 — *Cousa e lousa* (poemas) — Pongetti — 1961.
- 7 — *Transmundo* (cantos) — Pongetti — 1966.

CONTO

- 8 — *Por culpa de Noé* — Oficinas de O País — 1929.
- 9 — *A mulher que virou homem* — Edições da Livraria do Globo de Porto Alegre — 1932 — Prêmio da Academia Brasileira de Letras.
- 10 — *As estranhas aparições* — Pongetti — 1958.
- 11 — *Sombras de carne e osso* — Pongetti — 1973.

ROMANCE

- 12 — *Mulher sem marido* — Pongetti — 1.ª edição — 1938. *Mulher sem marido* — Gráfica Ouvidor — 2.ª edição — 1961.

- 13 — *O Imperador da fome* — Edições O Cruzeiro — 1974.
- 14 — *Fábula da contenda por um defunto* — Companhia Editora Americana — 1976.

ENSAIO

- 15 — *Teatro grego e teatro romano* — Pongetti — 1961.
- 16 — *Teatro grego e suas conseqüências* — Pongetti — 1966 — Prêmio Artur Azevedo da Academia Brasileira de Letras.

TEATRO

- 17 — *Deve erguer-se o pano?* — Tragédia — 3 atos — Editora Aurora — 1953.
- 18 — *O mundo do Rei Corimundo* — Comédia — 5 partes — Editora Aurora — 1953.
- 19 — *O defunto é meu* — Tragédia — 3 atos — Editora Aurora — 1954.
- 20 — *João Malasartes* — Comédia — 4 atos — Editora Aurora — 1954.
- 21 — *Iemanjá tudo lavar* — Tragédia — Pongetti — 1959.
- 22 — 3 peças de 1 ato (*O doente do quarto 202*, *O amor de Dona Ratinha*, *O grande amor de uma mulher*) — Pongetti — 1960.
- 23 — *Os amores de Gabriela* — Comédia — 4 quadros — Pongetti — 1963.
- 24 — Três dramas de um só personagem (*Alucinação de Corina*, *Laura e seus fantasmas*, *De quem seria o defunto?*) — Pongetti — 1964.

TEATRO INFANTO-JUVENIL

- 25 — *O galo teleguiado* — 1 ato — Pongetti — 1963.
- 26 — Três peças infanto-juvenis (*A estrela mágica*, *Narigão e seus narizes*, *O gato espantado*) — Pongetti — 1965.

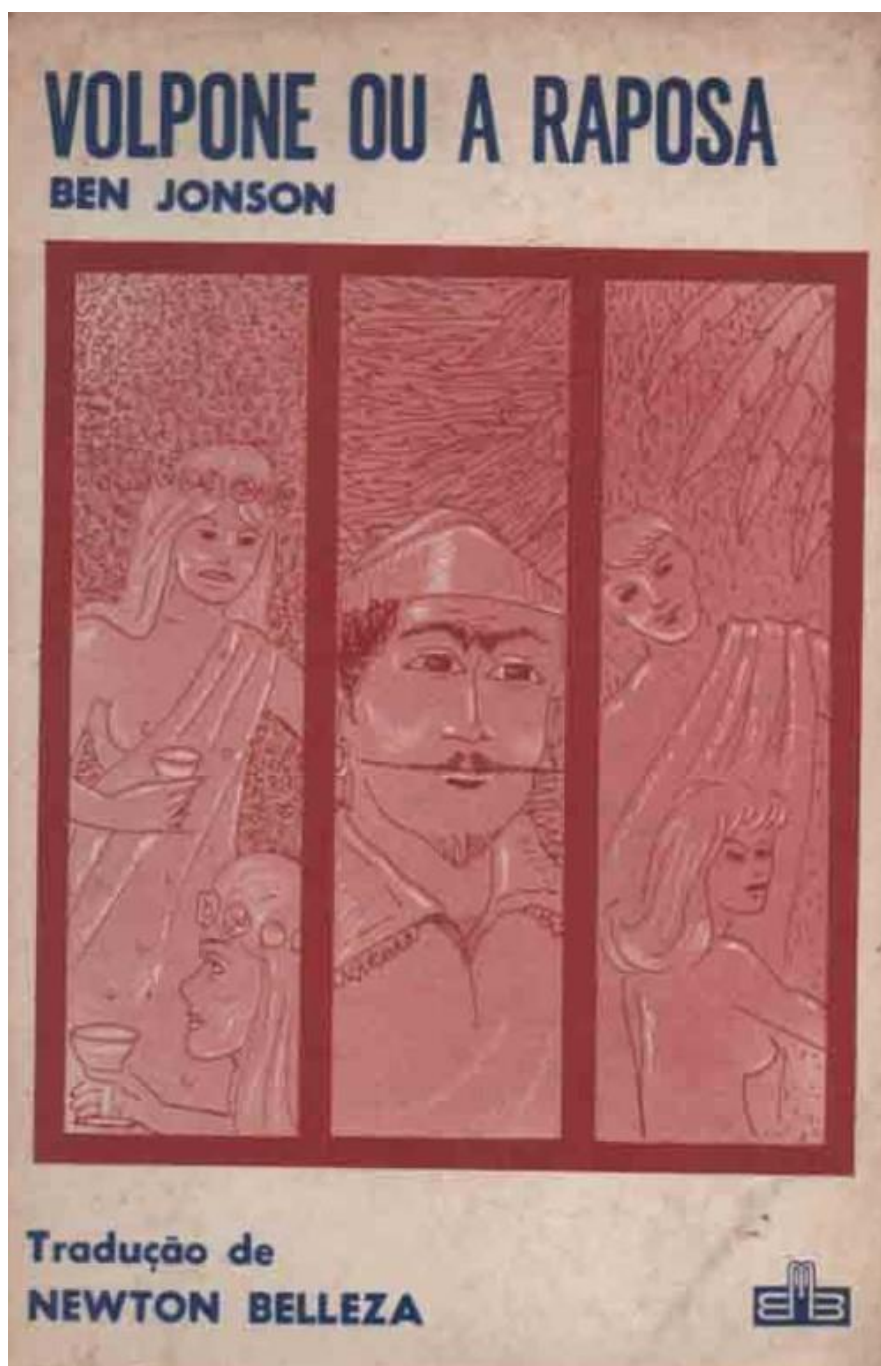
165

166

Figura 4 – Obras literárias de Newton Belleza (3)

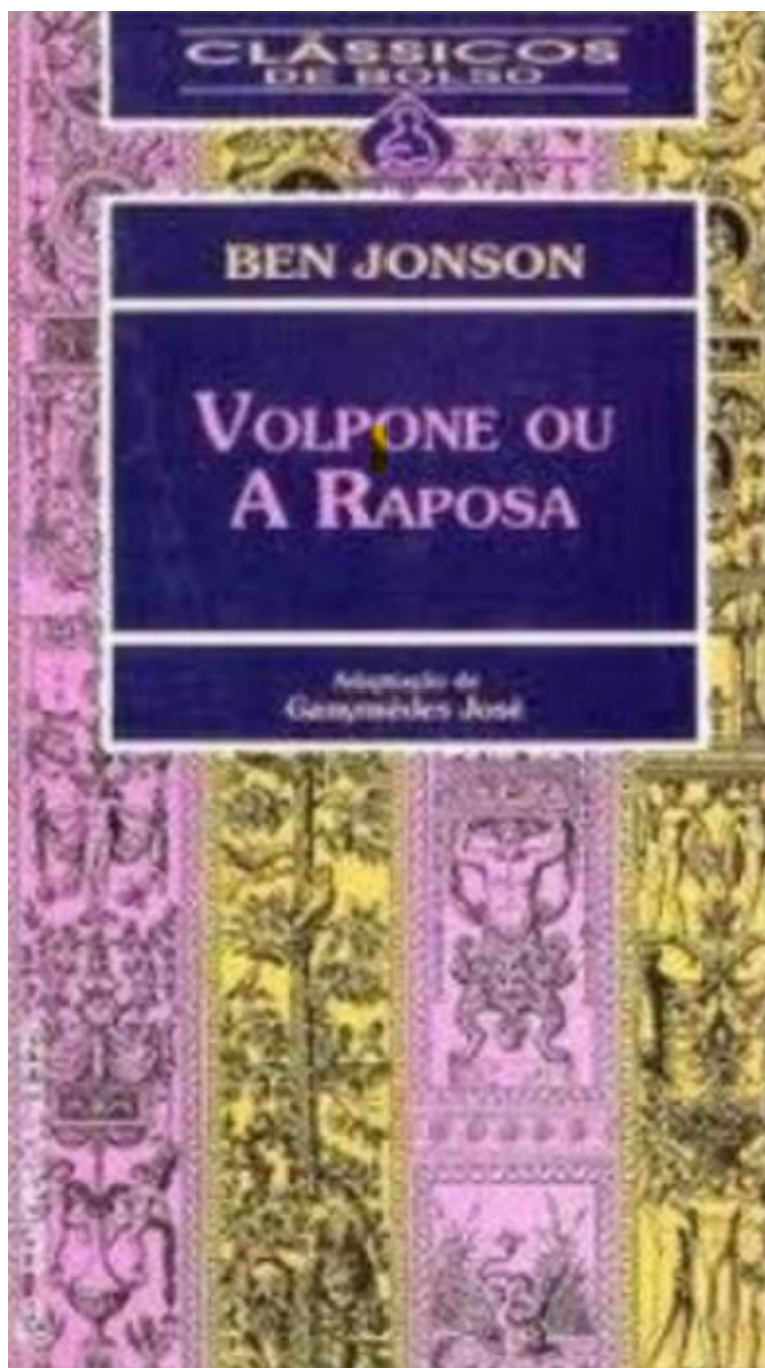
Obras literárias de Newton Belleza	
TRADUÇÕES	
27 — <i>Pélieas et Mélisande</i> , de Maurice Maeterlinck — Drama lírico — 5 atos — <i>Dionysos do Serviço Nacional de Teatro</i> — junho de 1952.	INÉDITOS
28 — <i>Volpone ou A Raposa</i> , de Ben Jonson — Comédia — 5 atos — Imprensa Nacional — 1954.	
29 — <i>Bacchides</i> de Plauto — Comédia — 5 atos — <i>Dionysos do Serviço Nacional de Teatro</i> — fevereiro de 1955.	(Contos infanto-juvenis, com ilustrações de Gipson de Freitas)
1 — <i>Formigão e seu nariz</i> — de Newton Belleza.	(Teatro)
2 — <i>O compadre rico e o compadre pobre</i> — Adaptação de um conto folclórico brasileiro.	
3 — <i>Aventuras de Ponorominare</i> — Adaptação de uma lenda do índio brasileiro.	TEATRO
4 — <i>Cracatuque</i> — Tradução livre de um conto de Hoffmann (Ernst T. A. Hoffmann).	
5 — <i>A bela e o monstro</i> — Tradução livre de um conto de Beaumont (Senhora Leprince de Beaumont).	TEATRO
6 — <i>Carolina</i> — Tradução e adaptação do conto Kash-tanka de Anton Tchekov.	
7 — <i>Amansando Catarina</i> — Tradução de <i>The taming of the Shrew</i> — Comédia em 5 atos de William Shakespeare.	TEATRO
8 — <i>O Imperador da fome</i> — Drama em 5 atos de Newton Belleza.	
	167

Figura 5 – Capa da edição de 1977



Fonte: Foto própria da edição publicada pela Editora Emebê.

Figura 6 – edição de 1987



Fonte: Foto própria da edição publicada pela Editora Tecnoprint.

Figura 7 – Resenha de Eugênio Gomes

Letras e Artes

Terça-feira, 3-8-1954
FUNILADOR JORGE LACERDA

ANO 9º — N.º 310
DIRETOR: ALMEIDA FENILTON

A tradução da comédia "Volpone ou a Raposa", de Ben Jonson, pelo teatrólogo brasileiro Newton Bellexa, realista a nova cultura dramática de uma ombreira inexplicável.

Se havia uma peça de mercedada fama universal que faltava a nossos repertórios era esta, que, não obstante o peso de mais de três séculos de existência, ainda pode resistir galhardamente às solicitações de um auditorio moderno.

Há pouco tempo, as platéias de cinema contemplaram o divertido enredo através de uma adaptação que parece ter agradado geralmente. Mas como estava longe do original? Tive a ocasião de vê-la representada, em 1952, numa temporada do Memorial Theatre, em Stratford-upon-Avon, e não creio que jamais tenha tido desempenho melhor.

Anthony Quayle estava melhor na pele infernal de Mosca, e Ralph Richardson, que não encarnava tão bem a Prospero, fazia o mais convincente Volpone de que se pode ter ideia.

Não obstante as transformações por que tem passado a captação humana, o tema de "Volpone" é sempre atual em sua generalidade. Os facinorosos de legado já não serão tão simplórios como naquele remoto episódio da vida veneziana que Ben Jonson trouxe para a cena teatral, mas sua salutar projeção moral e psicológica ou moral que será puramente entendida em qualquer época.

Quem ler essa tradução brasileira, vinda em língua, em tão fluente, embora atenda aqui e ali por lapsos de revisão, não poderá avaliar as dificuldades que o tradutor teve de vencer para chegar a esse resultado.

A natureza do mérito desse trabalho consciencioso e seguro, precisa o interessado estudo abrangendo vários pontos: a ambientação literária e certas peculiaridades do teatro na época elisabetana; Ben Jonson e sua obra; o critério seguido pelo tradutor e, "last but not least", as suas sugestões para a montagem da peça de maneira econômica, mas sem prejuízo do essencial.

Autor de várias peças e já tendo traduzido Plauto e Molière, familiarizado, portanto, com o teatro universal, especialmente o teatro grego e o inglês, Newton Bellexa impõe-se por um conhecimento extensivo da arte dramática que o habilita a beneficiar o teatro nacional com uma contribuição sempre renovada e de valor inestimável.

Não é apenas um tradutor corajoso, o que é "arte rara" no Brasil, como em toda a parte; também está aparelhado, por agudeza de senso de literatura, a valorizar as suas próprias traduções, com exatidão específica e adequação em cada caso.

Por haver escolhido Ben Jonson não é difícil inferir que Newton Bellexa, para a sua apreciação daquela cultura elisabetana, mostra-se inclinado a uma crença que é invariavelmente defendida por ele: a existência de autores que, de qualquer maneira, não são apenas...



Xilografia de RAPHAEL DROUART

VOLPONE

EUGENIO GOMES

others, and a plagiarist even from nature: so little freedom is there in his untutored art, and he appears to receive her bounty like an alms. He works read the translations from a certain cramp manner, and want of adaptation" ("On Shakespeare and Ben Jonson", Lecture III).

A pesar de todo o rigor das regras e incontestável que Ben Jonson imbuía as suas comédias de uma peculiar e abundante estranheza de uma dicção que lhe dá feição inconfundível, mas o verso de reverter a outros a forma indolente para condicionar esse verso em seus contextos de teatro. Em sua comédia "Volpone ou a Raposa" há diversas flagrantíssimas de sua raridade, captação ou maldosamente distorcida, no correr da peça. O comediógrafo era enfim outra espécie de raposa com inúmeras frequentes, aí mesmo, pelos vinhetas de Plauto, Horácio, Luciano, de serem imitados logo no início de um diálogo, e outros autores.

Mas, não há como condená-lo por isso. A imitação pode enriquecer a criação admirável, e isso ocorre com Shakespeare e também com Ben Jonson, de modo que não havia de reprovar-se neste o propósito encarnado de atribuir a outros, pejorativamente, uma prática em que ele era hábil.

Embora Newton Bellexa esclareça que não se refere em sentido absoluto a seu aspecto de Ben Jonson, o fato é que se trata de assunto já esmialhado por vários pesquisadores.

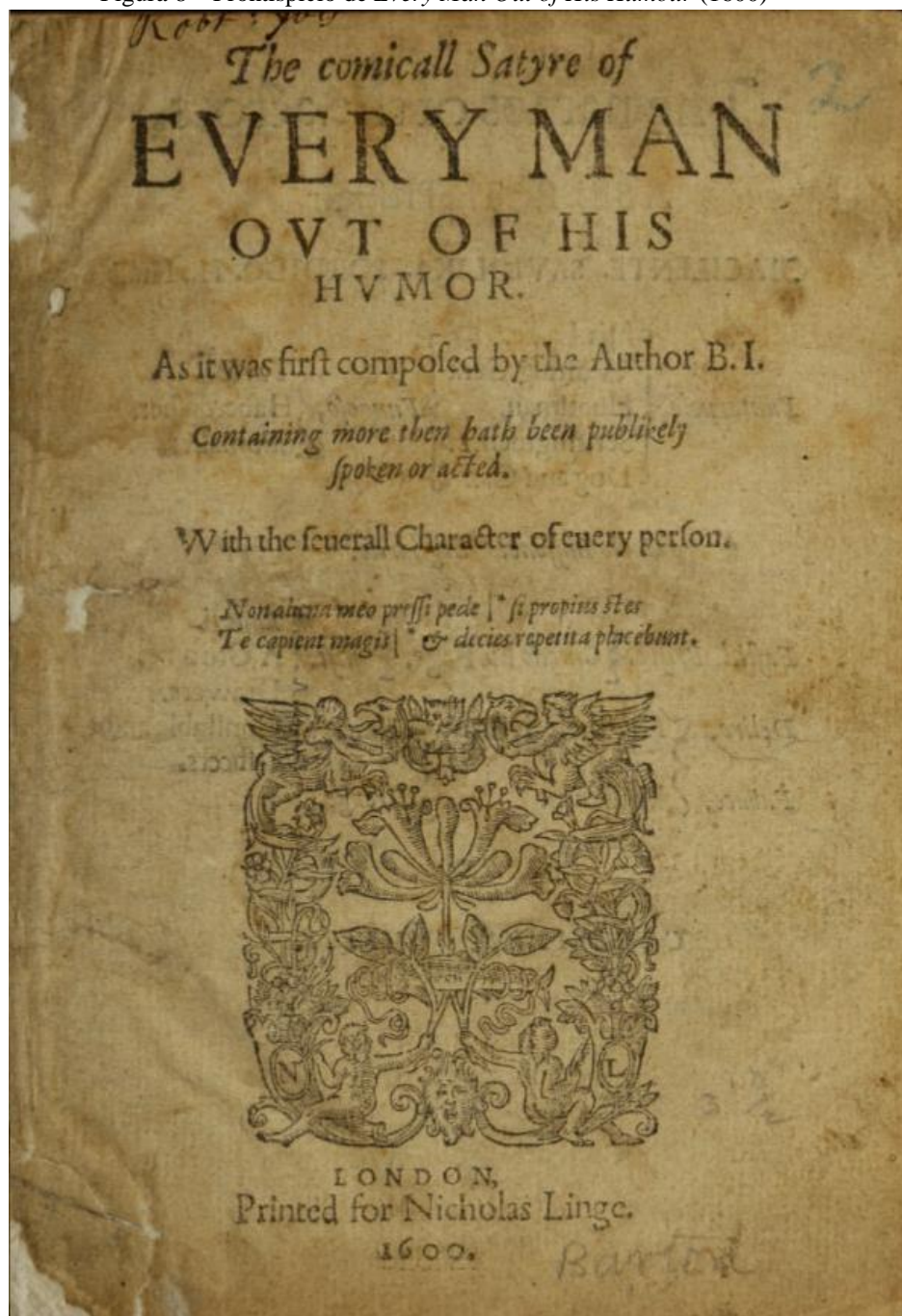
Invariavelmente concordamos com o esclarecimento traduzido quanto à afirmativa de que, em seu estilo "Poetry and Drama", T. S. Eliot "revela-lhe imediatamente poesia com verso". Seria inimaginável, em um crítico de tão rara categoria, sobretudo por se ele já tivesse o maior poeta contemporâneo de língua inglesa, P. B. Shaw, divergir de Eliot em alguma coisa, dada a sua tendência à originalidade, o que é sempre temerário em crítica, mas é incontestável que sua conclusão de poesia assenta em base extremamente sólida.

Não é aqui o lugar indicado para exatidões neste sentido, mas indicarei uma peculiaridade desse estudo que, embora convenientemente, mostra a propriedade, as vezes sutil, mas sempre infalível de sua terminologia técnica aplicada à poesia dramática: "... if our verse is to have so wide a range that it can say anything that has to be said, it follows that it will not be "poetry" all the time. It will only be "poetry" when the dramatic situation has reached such a point of intensity that poetry becomes the natural language, because then it is the only language in which the emotions can be expressed at all". O que ali é a poesia parecer obscurecer, mas não indez à afirmativa de que importa uma conexão entre verso e poesia. Aliás, observo que, entre as fontes bibliográficas de críticas relacionadas, Newton Bellexa cita inclusive o estudo de T. S. Eliot sobre Ben Jonson, mas não sobre a obra...

Fonte: http://memoria.bn.br/pdf/114774/per114774_1954_00310.pdf

Anexo 4

Figura 8 – Frontispício de *Every Man Out of His Humour* (1600)

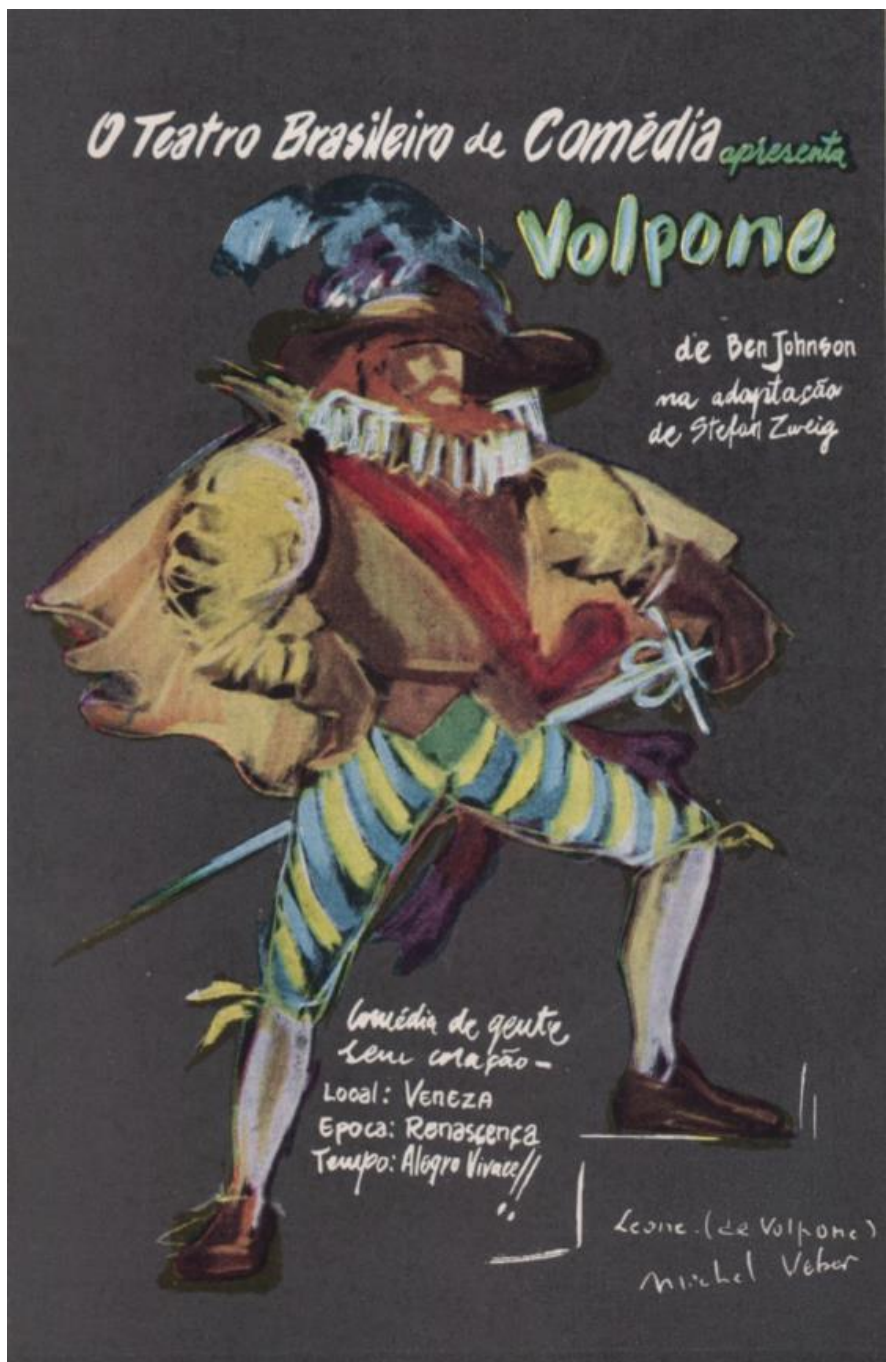


Fonte: <https://archive.org/details/comicallsatyreof00jons/page/n7/mode/2up>

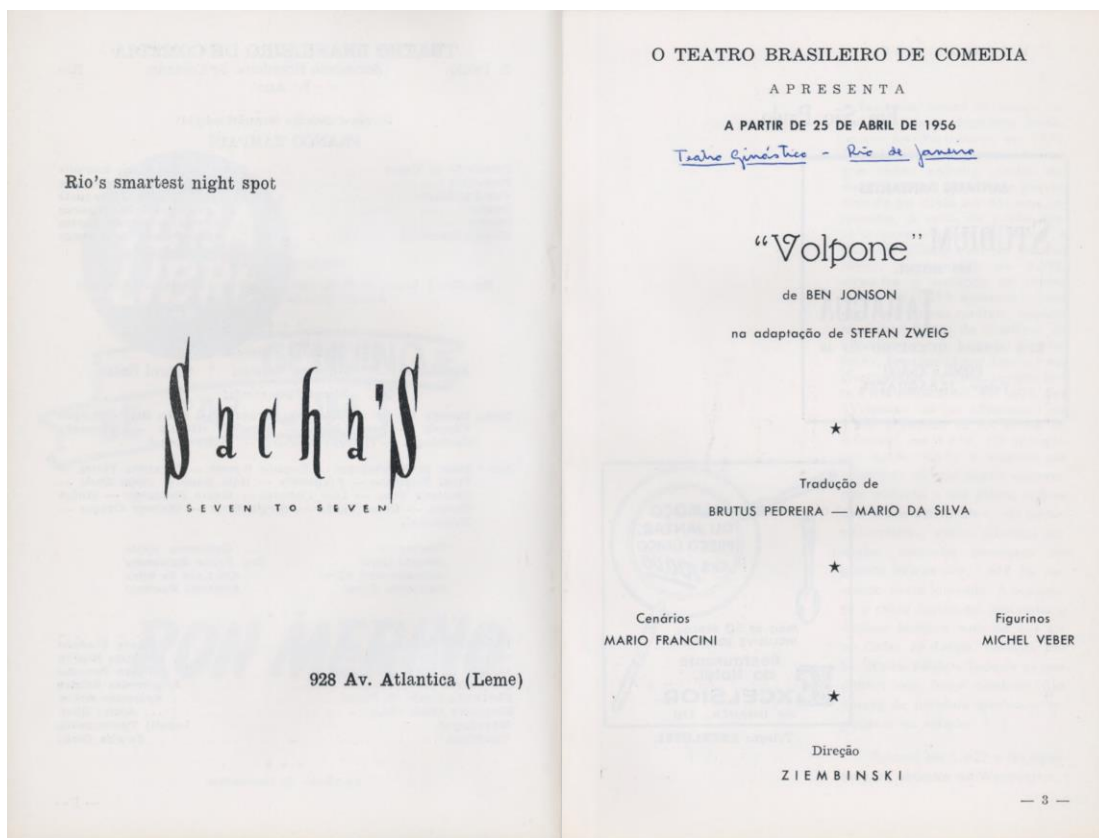
Anexo 5

Programa da produção de *Volpone* pelo TBC em 1956 no Teatro Ginástico no Rio de Janeiro - RJ

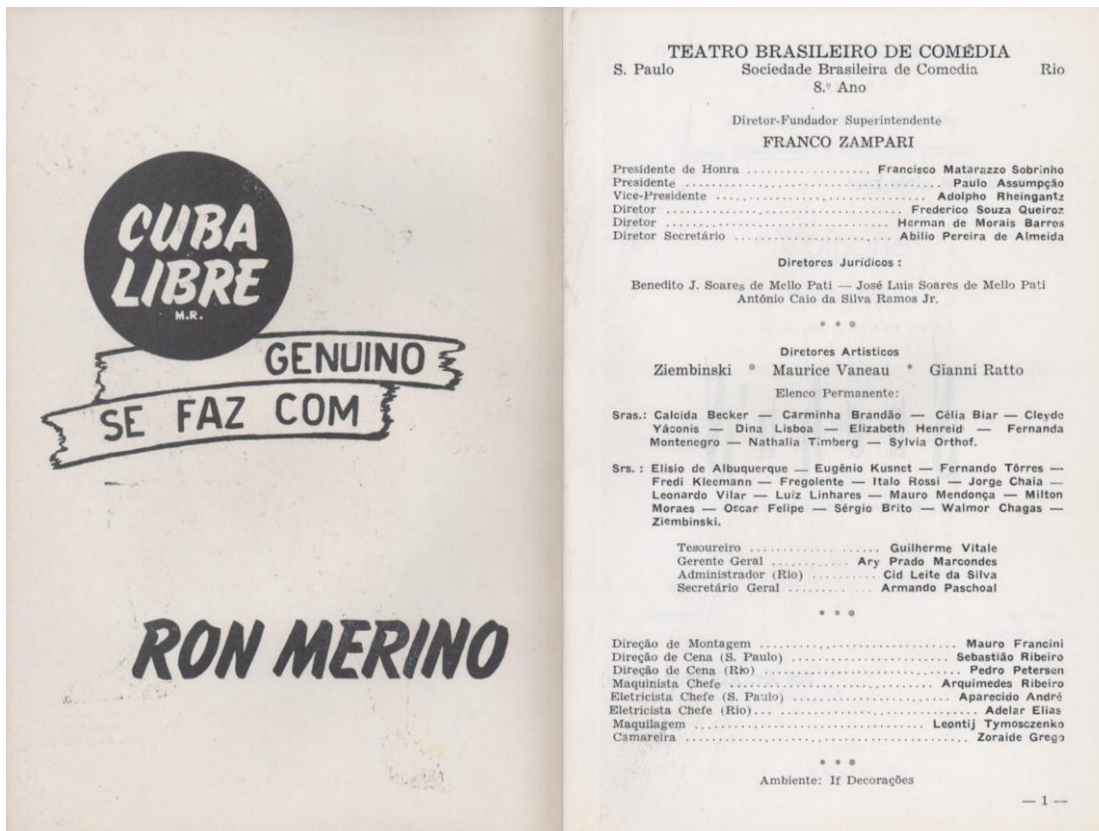
Figura 9 - Capa do Programa



Figuras 10 e 11 – Páginas 0 e 1 do Programa



Figuras 12 e 13 – Páginas 2 e 3 do Programa



Figuras 14 e 15 – Páginas 4 e 5 do Programa


Em São Paulo

JANTARES DANCANTES

STUDIUM
DO HOTEL

JARAGUÁ

RUA MAJOR QUEDINHO N.º 40
FONE : 37-5121
Telegr.: JARAGUATEL



ALMOÇO
OU JANTAR:
PREÇO ÚNICO
CR\$ 100,00

MAIS DE 50 PRATOS,
INCLUSIVE SOBREMESA

Excelsior
Restaurante
do Hotel
AV. IPIRANGA, 770
Telegr.: EXCELOTEL

BEN JONSON

Benjamim Jonson conhecido como Ben, poeta dramático inglês, nasceu em Westminster, em 1572. De educação incompleta, foi algum tempo pedreiro, depois soldado e, enfim, ator. Preso por ter matado em duelo um dos seus camaradas, à saída da prisão poz-se a escrever peças de teatro. A primeira, «Cada qual no seu caráter», representada em 1.598, valeu-lhe a proteção da rainha Isabel. Em 1.599 apareceu «Cada qual fora do seu caráter», seguida logo das «Festas de Cynthia», do «Poetastro» e da tragédia de «Sejano». Empregado por Jayme I nos divertimentos da corte, compôs vinte e três «Mascaras». Em 1605, deu «Volpone» ou a «Raposa», em 1.609 «Epíceno» ou «A mulher silenciosa», em 1.610, «O alchimista» e, em 1.611 a tragédia da «Catilina». O que depois escreveu não aumenta a sua glória, si bem que a sua última obra, «O pastor melancólico», drama pastoral por acaba, contenha passagens de grande beleza. Em 1.619 foi nomeado poeta laureado. A sua graça e chiste faziam-no procurado e nenhum brilhava mais do que êle no Clube da Sereia, fundado por Sir. Walter Raleigh. Todavia os seus últimos dias foram sombrios. Um ataque de paralisia prostou-o, jogando-o na miséria.

Faleceu em 1.637 e foi sepultado na abbadia de Westminster.

Figuras 16 e 17 – Páginas 6 e 7 do Programa

Visite a

NOVA LOJA

da

R. da Quitanda, 30

Casa Tavares
Roupas e artigos
finos para homens

São José, 85
Sen. Dantas, 20

Elevadores

SUWIS

Eu e «Volpone»

ZIEMBINSKI

De onde veio esta história sobre «Volpone» (O Raposo) não se sabe exatamente. Parece que uma lenda antiga ainda da Idade Média, serviu a Ben Jonson o contemporâneo de Shakespeare, como base para seu mortal drama, concebido já em plena Renascença da Inglaterra, no reinado prepotente do teatro Elizabetano.

Seja o assunto do drama o eterno problema do homem perante o dinheiro e a sua insaciável cobiça, seja a maestria e força do autor elizabetano, fôraram com que «Volpone» adquirisse a imortalidade e ganhasse uma infinta vida teatral e um constante interesse, não somente dos homens de letras como também do público.


Foi por essas razões provavelmente, que o famoso literato austríaco, conhecido pelas suas biografias históricas, e escritor Stefan Zweig se interessasse por essa obra e lhe desse uma nova versão praticamente original e autônoma, conservando no entanto todo o sabor do ambiente renascentista, o seu poder e o calor abrasador das suas personagens.

O fato de ter que realizar «Volpone» no palco é para um honesto homem de teatro sempre um gravíssimo problema não somente artístico, mas também de consciência. O valor da obra, o seu poder, a sua importância, seu vulto humano profundo e sem concessões, acanham para não dizer amedrontam um realizador moderno, pelas enormes dificuldades e responsabilidades que lhes acarretam — mas ao mesmo tempo o empolgam pelas infintas possibilidades e pelo sentido de algo extraordinário, que está para realizar.

Já foram feitas inúmeras realizações dessa obra excepcional do mundo inteiro, todas elas mais divergentes possíveis, de um cunho todo individual e particular.

Estamos perante mais uma delas. Não é o caso de explicar ou comentar a minha encenação de «Volpone», pois falha ela seria se precisasse de explicações, mas quero apenas dizer qual foi o sincero intuito que me conduziu a ela.

Para mim a arquitetura teatral de «Volpone» inspira um espetáculo expontâneo, primitivo, sem muita maquiagem, não recorrendo a pseudo complicações do teatro moderno, um espetáculo que popular, destinado à gente em pé, cu sentidas de qualquer maneira, barulhentas e sedentas de diversão, como acontecia na época do Teatro Eli-



ZIEMBINSKI

zabetano. Por isso tentei usar esse pretexto para começar um ingênuo e vigoroso espetáculo teatral que se realizasse com todo o primitivismo educacionalmente perante os olhos dos espectadores, como se realizava nos tempos de Ben Jonson pretexto, repito, para ganhar apenas o que há de saboroso no gênero, e perder tudo o que há de pesado e caete na retrospectiva.

Quanto à estruturação interior do drama, o seu problema psíquico, seu desmoronar emocional e caracterológico, senti na peça o gosto sedutor e estonteante da fúria de sua época, desnuda e hipócrita, católica e profana, genial e reles, perversa e infantil, amorosa e cruel, mas sobretudo bela, bela como beleza de gigante.

Essa extraordinária força vital das suas personagens, seus desejos intrépidos, suas paixões descalidas, e sobretudo a mortífera ânsia de potência, sem se preocupar com os fins, para os quais isso os leve, faram para mim com uma convicção inabalável e levaram-me a esta versão brutal, cruel, desencana da do meu «Volpone».

O resto não é comigo!

Figuras 18 e 19 – Páginas 8 e 9 do Programa



Figuras 20 e 21 – Páginas 10 e 11 do Programa



Figuras 22 e 23 – Páginas 12 e 13 do Programa

O Teatro Brasileiro de Comédia
APRESENTA
«Volpone»
Comédia em 3 atos e 6 quadros de BEN JONSON
Adaptação
STEFAN ZWEIG
Tradução de BRUTUS PEDREIRA e MARIO DA SILVA

Personagens (Por ordem de entrada em cena)

Mosca	Walmon Chagas	Canina	Cleyde Yaconis
1.º criado	Ivan de Souza	Colomba	Elizabeth Henreid
2.º criado	Rubens Teixeira	Leone	Jorge Chaia
3.º criado	Jairo Rodrigues	Criado de Corbaccio	Telcy Perez
Volpone	Ziembinski	Comandante	Helio Colonna
Voltere	Fredi Kleemann	1.º Esbirro	Claudio Ribeiro
Corvino	Luiz Linhares	2.º Esbirro	Jorge Goulart
Corbaccio	Elisio de Albuquerque	Juiz	Leonardo Vilar

Cenários	Direção Geral	Figuras
Mauro Francini	Ziembinski	Michel Veber

Os figurinos foram executados por Odilon Nogueira — Os cenários foram executados nas oficinas do T. B. C.
Maquinista chefe: Arquimedes Ribeiro — Eletricista chefe: Adelar Elias
Direção de Cena: Pedro Petersen

♦♦♦♦♦
"Plano Brasil" — expoente máximo e orgulho da indústria brasileira!

Figuras 24 e 25 – Páginas 14 e 15 do Programa

quando for a
NOVA YORK



viaje com luxo e conforto no
Super-G Constellation

Pela primeira vez, na rota do Atlântico, estas modernas quadrimotores cruzam os céus da América, estabelecendo ligação rápida e direta do Brasil para os Estados Unidos, o Uruguai e a Argentina.




A disposição dos passageiros, cabines de luxo... poltronas reclináveis... saleta-de-estar com serviço de bar... cozinha internacional com refeições quentes... e no centralizado serviço de bordo — a tradicional cortesia Varig!

VARIG

NOVA YORK
TRUJILLO
SILVIA
RIO
S. PAULO
P. ALLEGRE
MONTVIDEOU
B. AIRES


FREDI KLEEMANN



LUIS LINHARES



LEONARDO VILAR



— 15 —

Figuras 26 e 27 – Páginas 16 e 17 do Programa



Baixelas - Talheres - Faqueiros

fracaBanza
À prata de casa

BEN JONSON, STEFAN ZWEIG e «VOLPONE»
MARIO DA SILVA

«VOLPONE, OR THE FOX», comédia em 5 atos, em prosa e em versos, de Ben Jonson, foi representada, pela primeira vez, em 1606 e publicada no ano seguinte. Sua personagem central, Volpone ou a Raposa, desce em linha reta do céu (capitulos) (capitulos de legados) satirizado pela literatura clássica. Em «Pluto e Mercúrio», de Luciano de Samos, por exemplo, encontra-se a figura do velho Eucrates, o qual, não tendo filhos, mas muito dinheiro, engabelo a sua esposa e a sua filha, e lhes estimula as esperanças, fingindo estar à morte quando, na realidade, goza de excelente saúde; até que os «capitulos» se bam descendo para o Andes antes dele por ordem de Pluto, que restitui a juventude a Eucrates. Outros casos semelhantes são satirizados, ainda por Luciano, nos «Diálogos dos mortos» e, por Petronio, no «Satiricon».

O texto que o T. B. C. apresenta vertido para a nossa língua, não é, entretanto, o de Ben Jonson, mas o que Stefan Zweig escreveu ai pelos anos de 1924-1925 e foi publicado em 1926 pelo editor Gustav Kiepenheuer, de Potsdam; e constitui, como o próprio Zweig assinala em poucas linhas de prefácio, uma «volkommen freie Ueformung» — ou seja, uma livre elaboração e adaptação do texto e de várias personagens de Ben Jonson. Um rápido cotejo entre as duas obras, com efeito, permitirá verificar-se imediatamente que os 4 magistrados de Ben Jonson foram reduzidos, por Zweig, a um só, que desapareceram numerosas personagens do autor inglês (como sejam, entre outros: Bonário, filho de Corbaccio; o cidadão inglês Sir Politick Would-be e sua esposa Lady Would-be; Peregrino, viajante; Nano, anão; Castrone, eunuco; Andrézina, hermafrodito), que a esposa de Corvino mudou de nome (chamava-se Célia em Ben Jonson, chama-se Colmiba em Zweig) e que surgiram duas novas personagens, Canina e Leone. Também a estrutura da peça aparece substancialmente modificada, na adaptação: os 5 atos, subdivididos em 20 cenas ou mutações, do inglês, foram reduzidos a 3 atos, subdivididos em apenas 6 mutações cuos quadros: 3 no I ato (Quarto de Volpone — Casa de Corvino — Casa de Corbaccio), 2 no II (Quarto de Volpone — Tribunal) e 1 no III (Quarto de Volpone). E foi suprimido o Prólogo.

O «Volpone» de Jules Romains et Stefan Zweig d'après Ben Jonson», que Dulin levou à cena no Atelier, de Paris, em 1925, e que a companhia de Madeleine Renaud e Jean-Louis Barrault tornou a encenar este ano, estreando-o a 27 de Janeiro passado, outra coisa não é senão uma versão francesa do mesmo texto publicado em alemão, como sendo unicamente de Zweig, pelo editor Kiepenheuer. É verdade que, na edição francesa, a peça se apresenta, como em Ben Jonson, com 5 atos, mas esses atos têm um só quadro cada um, menos o II, que tem dois: I ato — Quarto de Volpone; II ato, I quadro — Casa de Corvino; II ato, II quadro — Casa de Corbaccio; III ato — Quarto de Volpone, IV ato — Tribunal; V ato — Quarto de Volpone. Em outras palavras, trata-se dos mesmíssimos quadros da edição alemã, apenas distribuídos materialmente em 5 atos em vez de 3; mas, não há nada que possa legitimamente chamar-se adaptação: as personagens são as mesmas, em seus nomes e número, e não foram introduzidas quaisquer modificações na estrutura e ordem das cenas ou na substância dos diálogos. A não ser na hipótese, que a edição francesa sugere, mas que a alemã não contempla, de terem o escritor francês e o austríaco levado a cabo em colaboração a adaptação da obra de Ben Jonson, o trabalho de Jules Romains deve considerar-se, portanto, como o de um bom tradutor do texto alemão: faz parte disso a modificação de certas falas, para sua maior clareza, de acordo com o espírito do idioma francês.

A tradução que o T. B. C. apresenta, em todo o caso, foi realizada na base tão somente do texto de Stefan Zweig, tal como foi publicado em 1926.

Figuras 28 e 29 – Páginas 18 e 19 do Programa

Há uma nova sensação em Rum à sua espera!



Sirva uma dose de Ron Montilla Carta Blanca. Procure sentir e analisar o "bouquet" — que num bom Carta Blanca, como Montilla, deve ser suave, quase neutro, livre de essências.



A seguir, prove o rum e observe bem o sabor: Ron Montilla não "arde" nem "queima" — é leve, macio... mas forte.



Adicione seu refrêscico favorito, bem gelado. Coca-Cola, por exemplo. Prove, então, para descobrir o extremo suavidade desse novo drink.

Faça este teste com Ron Montilla Carta Blanca e com qualquer outro rum (do mesmo tipo) nacional ou importado. Compare os resultados e veja porque Ron Montilla limita-se a pedir



experimente e compare

Ron MONTILLA




JORGE CHAILA HELIO COLONNA

Cabeleireiros

sob a direção do
Cruz
o artista do penteado

★
MODAS
sob a direção do
Ortega
o mestre da elegância



★

AV. N. S. COPACABANA, 218-A

(37-4866
TEL.: (57-5911
(57-6928

Figuras 30 e 31 – Páginas 20 e 21 do Programa

A E G

USINAS ELÉTRICAS
SUBESTAÇÕES TRANSFORMADORAS
INSTALAÇÕES INDUSTRIAIS
INSTALAÇÕES TELEFÔNICAS
RÁDIOS RECEPTORES
MATERIAIS ELÉTRICOS EM GERAL

**AEG Companhia Sul-Americana
de Electricidade**

RIO DE JANEIRO SÃO PAULO
Av. Rio Branco, 47 - 3.º Andar Rua Florêncio de Abreu, 484

**UNIFORMES
ENXOVAES**



COLEGIAL
LARGO S. FRANCISCO

FILIAIS: Meier - Ramos - Petrópolis - Niterói

H. Stern

RUBIS
SAFIRAS
TOPAZIOS
AMETISTAS
BRILHANTES
TURMALINAS
ESMERALDAS
AGUAMARINHAS

PÉROLAS E JOIAS FINAS

RIO DE JANEIRO - AV. RIO BRANCO, 173 - 4.º AND.
SÃO PAULO - PRAÇA DA REPÚBLICA, 242 - 4.º AND.

JUCA'S BAR

AMBASSADOR
HOTEL

RUA SENADOR DANTAS, 25

Figuras 32 e 33 – Páginas 22 e 23 do Programa

Bem no coração de Copacabana... Av. Copacabana, 827 -
próximo à Constante Ramos

A EXPOSIÇÃO COPACABANA

no bairro mais aristocrático do Rio - bem perto de sua casa
UMA NOVA LOJA
só de artigos para o conforto de seu lar!

BEM PERTO DE SUA CASA,
surge uma nova loja d'A Exposição
com 10 departamentos especializa-
dos em artigos para o conforto do
seu lar.

Visite A Exposição Copacabana... onde 25
anos de experiência das Lojas d'A Exposição,
estão à sua disposição para servi-la melhor!



ABERTA DIARIAMENTE
DAS 8:30 DA MANHÃ
ÀS 10 HORAS DA NOITE.

TUDO PARA O CONFORTO DO SEU LAR

**a Exposição
COPACABANA**
Av. Copacabana, 827

EM CADA VENDEADOR... UM SERVIDOR CORTÊS!
EM CADA ARTIGO... A GARANTIA DE UMA BOA COMPRA!

A convite do T.B.C. foram
apresentados:

Grupo Universitário
O BAILE DOS LADROES
de Jean Anouilh
Dir. Décio de Almeida Prado

Madalena Nicol
ESQUINA PERIGOSA
Priestley
ANTES DO CAFE'
O'Neill

DOIS DESTINOS
Noel Coward
A MÃO DO MACACO
W. W. Jacobs

«Ballet Ilustrado»
Maria Olenewa e Nicanor
Miranda

Esc. Arte Dramática
CASAMENTO FORÇADO
Molière
A EXCEÇÃO E A REGRA
Berthold Brecht

QUADRILHA
Carlos Drummond de Andrade
O JULGAMENTO
Kafka

UM IMBECIL
Pirandello
PALAVRAS TROCADAS
Alfredo Mesquita

SEU BOBLE
ESPERANDO GODOT
Samuel Beckett
Dir. Alfredo Mesquita

Teatro Experimental
A MARGEM DA VIDA
Tennessee Williams
Dir. Alfredo Mesquita

PIP-PAP
Autor e Diretor
Abílio Pereira de Almeida

Companhia Aimée
ELE, ELA E O OUTRO...
Louis Veuillot
**A INCONVENIÊNCIA DE SER
ESPOSA...**
Silveira Sampaio

Cia. Ziembinski
ADOLESCENCIA
Paul Vanderbergh

CAVALHEIRO DA LUA
Marcel Achard
ASSIM FALOU FREUD
Anton Cwojdinski

R. H. Eagling
A NOITE DE 16 DE JANEIRO
Ayn Rand

Cia. Armando Couto-Ludy Veloso
UMA MULHER EM TRÊS ATOS
Vão Gógo

Cia. Victorio Gasman
ORESTE
Alfieri
Recital de Poesia Italiana

«Canevas»
CANEVAS
Franca Valeri-Bonucci-
Capriotti

«Pantomimas»
LES FRERES JACQUES
Marcel Marceau

Teatro de Vanguarda
A DECONHECIDA DE ARRAS
Armand Salacrou
Dir. Ruggero Jacobbi

Recitais de Canto
Inezita Barroso
Sarita Radzanowicz
Zilda Hamburger

Recital de Poesia
Os Jozeis de S. Paulo
Dir. Ruy Afonso Machado

Sociedade Inglesa de Amadores
MIRANDA
Peter Blackmore

THE PARAGON
Roland e Michael Pertwee

THE WIND AND THE RAIN
Merton Holdge

CORONATION PAGEANT
LOVE IN IDLENESS
Terence Rattigan

NIGHT WAS OUR FRIEND
Michael Pertwee

WAYS AND MEANS
Noel Coward

FRENCH WITHOUT TEARS
Terence Rattigan

SALOON BAR

Repertório do Teatro Brasileiro de Comédia

PEÇA	AUTOR
La Voix Humaine	1948 Jean Cocteau
A Mulher do Próximo	Abílio Pereira de Almeida
Ingenuidade	1949 J. van Druteen
Nick-Bar	William Saroyan
Arsênio e Alfazema	Joseph Kesselring
Luz de Gás	Patrick Hamilton
Ele	Alfred Savoir
O Mentiroso	Cirio Goldoni
Entre Quatro Paredes	1950 Jean Paul Sartre
Um Pedido de Casamento	Anton Tchecov
Os Filhos de Eduardo	Marc Gilbert Sauvageon
A Ronda dos Malandros	John Gay
A Importância de ser Prudente	Oscar Wilde
O Anjo de Pedra	Tennessee Williams
O Homem da Flor na Boca	Pirandello
Lembranças de Berna	Tennessee Williams
O Banquete	Mosse Hart
Do Mundo Nada se Leva	Campanile
O Inventor do Cavalo	Lucia Benedetti
Pega Fogo	Jules Renard
Raquel	Lourival Gomes Machado
Paulo Velho	1951 Abílio Pereira de Almeida
Sets Personagens à Procura de um Autor	Pirandello
Convite ao Batle	Anouilh
O Grilo da Lareira	Charles Dickens
Ralé	Maxime Gorki
Harvey	Mary Chase
A Dama das Camélias	A. Dumas Filho
Diálogo de Surdos	1952 Cló Prado
Relações Internacionais	Noel Coward
Para Onde a Terra Cresce	Edgar da Rocha Miranda
Inimigos Íntimos	P. Barillet e J. Grédy
Antígone	Sófocles
Antígone	Anouilh
Vá com Deus	John Murray e Allen Boretz
Divórcio para Três	1953 Victorien Sardou
Na Terra Como no Céu	Fritz Hochwälder
Treze à Mesa	Sauvageon
Assim é (Se lhe Parece)	Pirandello
Se eu Quisesse	Paul Grédy
Uma Certa Cabana	André Roussin
Letto Nupcial	1954 Jan Hartog
Mortos Sem Sepultura	Jean Paul Sartre
Um Dia Feliz	Emile Mazaud
Uma Mulher do Outro Mundo	Noel Coward
...e o Noroeste Soprou	Edgar da Rocha Miranda
Leonor de Mendonça	Gonçalves Dias
Negócios de Estado	Louis Verneuil
Cândida	George B. Shaw
Assassinato a Domicílio	Frederic Knott
Santa Martha Fabril S. A.	1955 Abílio Pereira de Almeida
Profundo Mar Azul	Terence Rattigan
Volpone	Ben Jonson
Maria Stuart	Schiller
O Sedutor	Diego Fabbri

Ótica Porto Alegre

A casa que possui o maior
sortimento de coloridos e
preto-branco de todas as
marcas e tamanhos.

**SEÇÃO FOTOGRÁFICA
LABORATÓRIOS PRÓPRIOS**

A única casa no Rio que recebendo
seus filmes até as 9,30 horas, os
devolve revelados, copiados ou am-
pliados às 17,30 hs. do mesmo dia.

REVELAÇÕES DE COLORIDOS E CÓPIAS EM
EM 3 DIAS

Filmes de Raio X em caixas e avulsos - Drógas,
Máquinas e Acessórios diversos

R. ARAUJO PORTO ALEGRE, 70-A
Loja - (Esq. da R. Mexico)
FONE, 22-7334 - RIO DE JANEIRO

Figura 36 – Contracapa

A senhora também deve preferir

Bandeirante

-os melhores tapetes do Brasil!



Sim, porque Bandeirante, que pro-
duziu o primeiro tapete brasileiro, fa-
brica o melhor, para que a senhora
tenha sempre mais beleza no lar!



KORINGA
De uma grande diversidade

ISAN
A-estudo de 18.
O melhor tapete, tipo
Korling, fabricado no Brasil.

KARASTAN
Famoso e exclusivo
Cores vivas e
textura clássica.

FEINROSE
Quadrado e retangular,
em diversas formas.

FLOWERY
A mais requinta
até hoje realizada no
Brasil. Colorido e desenho,
sutis e deslumbrantes.

Exclusivamente para senhores,
vão se que mais se distinguem
em qualidade e beleza!

Bandeirante

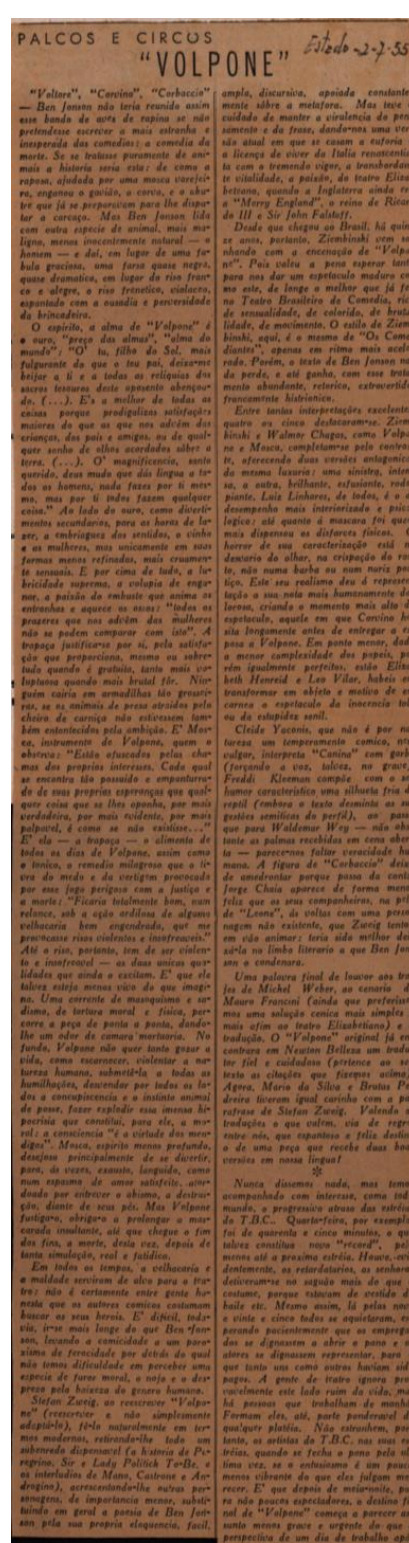
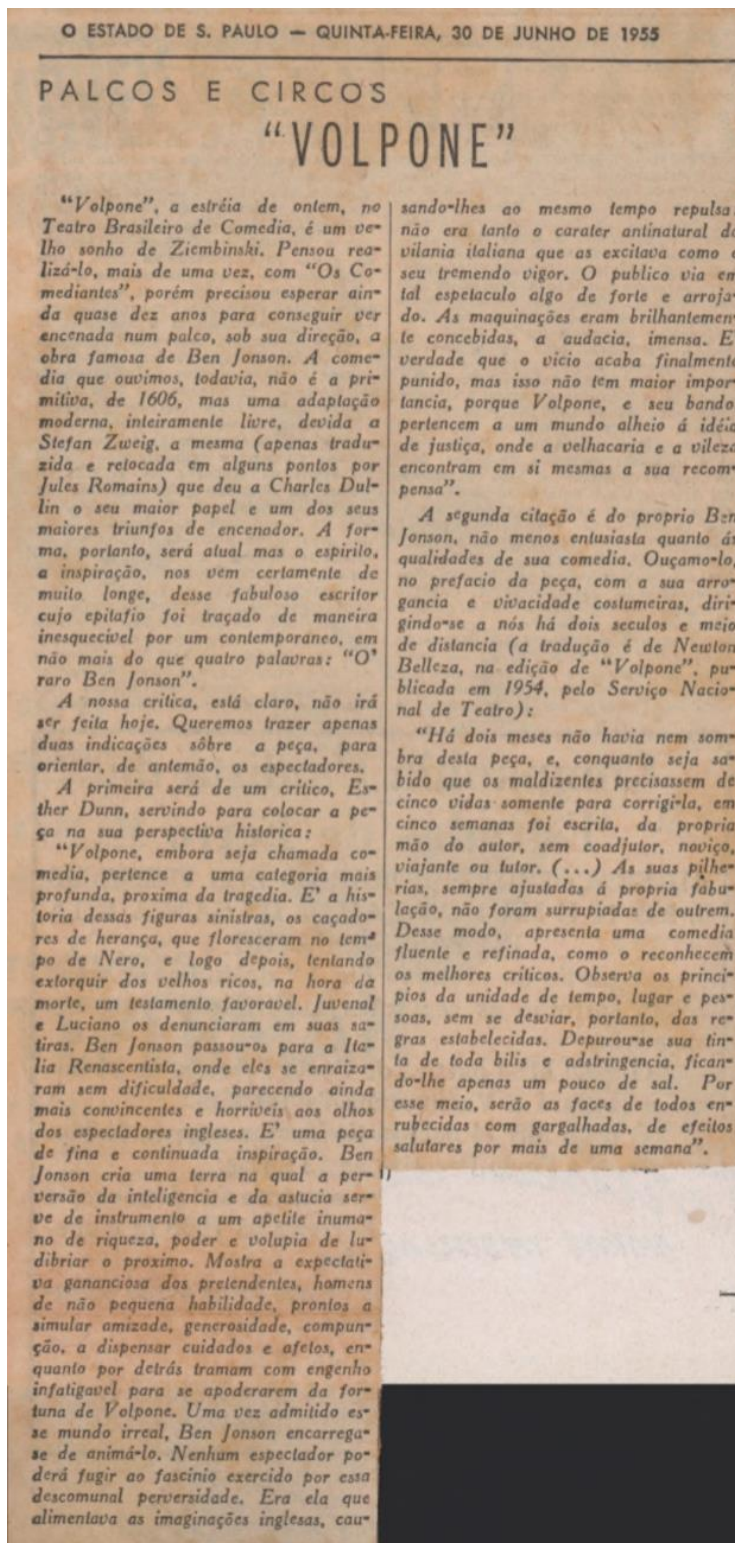
RUA ITALIANA, 128 - SÃO PAULO
END. 11555 - "TAPETARIA"

N.º 22 — MAIO DE 1956

Fonte: http://bjks-opac.museus.gov.br/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=118291&query_desc=kw%2Cwrdl%3A%20volpone

Anexo 6

Figuras 37 e 38 – Reportagens acerca da produção do TBC, de 1955



Fonte: http://bjks-opac.museus.gov.br/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=118291&query_desc=kw%2Cwrdl%3A%20volpone

Apêndice 1 – Levantamento da tradução de peças de dramaturgos não-shakespearianos para o português brasileiro

ANO	PEÇA	DRAMATURGO	TRADUTOR(A)/ ADAPTADOR(A)	EDITORA/LINK
2007	(ENG) <i>The Tragical History of Doctor Faustus</i> (PT) <i>A História Trágica do Doutor Fausto</i>	Christopher Marlowe	A. de Oliveira Pascoal	Editora Hedra
2009	(ENG) <i>Dido, Queen of Carthage</i> (PT) <i>Dido, rainha de Cartago</i>	Christopher Marlowe	Thais Maria Giammarco	In: GIAMMARCO, Thais Maria. Dido, rainha de Cartago: uma proposta de tradução para a obra de Christopher Marlowe. 2009. 207 p. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudo da Linguagem, Campinas, SP. Disponível em: http://www.repositorio.unicamp.br/han

				dle/REPOSIP/269971 . Último acesso em: 16 JUN 2021.
2009	(ENG) <i>The Tragical History of Doctor Faustus</i> (PT) <i>A Trágica História do Doutor Fausto</i>	Christopher Marlowe	Adaptação de Luiz Antonio Aguiar	Editora Difel
2009	(ENG) <i>Dido, Queen of Carthage</i> (PT) <i>Dido, A Rainha de Cartago</i>	Christopher Marlowe	Adaptação de Luiz Antonio Aguiar	Editora Difel
2011	(ENG) <i>The Tragical History of Doctor Faustus</i> (PT) <i>A Trágica História do Doutor Fausto</i>	Christopher Marlowe	Adaptação de Rodrigo Espinosa Cabral	Editora Rideel

2015	(ENG) <i>The Spanish Tragedy</i> (PT) <i>A Tragédia Espanhola</i>	Thomas Kyd	Barbara Heliodora	In: HELIODORA, Barbara. <i>Dramaturgia Elizabetana</i> . São Paulo: Perspectiva, 2015, p. 39-166.
2015	(ENG) <i>The Tragical History of Doctor Faustus</i> (PT) <i>A Trágica História do Doutor Fausto</i>	Christopher Marlowe	Barbara Heliodora	In: HELIODORA, Barbara. <i>Dramaturgia Elizabetana</i> . São Paulo: Perspectiva, 2015, p. 271-340.
2015	(ENG) <i>Tumberlaine the Great</i> (PT) <i>Tamerlão</i>	Christopher Marlowe	Barbara Heliodora	In: HELIODORA, Barbara. <i>Dramaturgia Elizabetana</i> . São Paulo: Perspectiva, 2015, p. 177-267.
2016	(ENG) <i>Edward II</i> (PT) <i>Eduardo II</i>	Christopher Marlowe	Elaine Indrusiak e Elvio Funck	Editora Movimento
2016	(ENG) <i>Sir Thomas More</i> (PT) <i>Sir Thomas More</i>	Henry Chettle, Thomas Dekker, Thomas Heywood, Anthony Munday e William Shakespeare	Régis A. B. Close	In: CLOSEL, Régis Augustus Bars. <i>Sir Thomas More: estudo e tradução</i> . 2016. Recurso online (358 p.). Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da

				Linguagem, Campinas, SP. Disponível em: http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/305692 Último acesso em: 16 JUN 2021.
2018	(ENG) <i>The Tragical History of Doctor Faustus</i> (PT) <i>A Trágica História do Doutor Fausto</i>	Christopher Marlowe	Luís Bueno, Caetano W. Galindo e Mário Luiz Frungillo	Editora da Unicamp
-	(ENG) <i>Arden of Feversham</i> (PT) <i>Arden de Feversham</i>	Anônima (possível colaboração de William Shakespeare)	Régis A.B. Closel	Ainda não foi publicada

**Apêndice 2 – Divisão dos capítulos na adaptação de
Ganymédes José na configuração original em atos e cenas e
nome dos capítulos**

CAPÍTULOS	TÍTULO DO CAPÍTULO	ATOS
Capítulo 1	A casa em frente à praça	Ato 1
Capítulo 2	A representação na praça	Ato 2, cenas 1, 2 e 3
Capítulo 3	A ferida do amor	Ato 2, cena 4
Capítulo 4	Tudo por uma herança	Ato 2, cenas 5, 6 e 7
Capítulo 5	Mais um plano	Ato 3, cenas 1 e 2
Capítulo 6	Uma inesperada visita	Ato 3, cenas 3, 4 e 5
Capítulo 7	Uma inesperada surpresa	Ato 3, cenas 6 e 7
Capítulo 8	O plano que saiu pelo cano	Ato 3, cenas 8 e 9
Capítulo 9	O bote da Senhora-que- queria-ser-política	Ato 4, cenas 1, 2 e 3
Capítulo 10	A sessão nos tribunais	Ato 4, cenas 4, 5 e 6
Capítulo 11	A reunião das aves de rapina	Ato 5, cenas 1, 2 e 3
Capítulo 12	Uma estranha tartaruga	Ato 5, cena 4
Capítulo 13	A desforra de Volpone	Ato 5, cenas 5, 6, 7, 8 e 9

Capítulo 14	A segunda sessão	Ato 5, cena 10
Capítulo 15	E o queijo foi para o bico de quem?	Ato 5, cenas 11 e 12

Apêndice 3 - Encenações de Peças Jonsonianas no Brasil

<u>ANO</u>	<u>PEÇA</u>	<u>COMPANHIA DE TEATRO</u>	<u>TEATRO/ CIDADE/ ESTADO</u>	<u>ADAPTAÇÃO O/ TRADUÇÃO</u>	<u>DIREÇÃO</u>	<u>ELENCO</u>	<u>FONTES</u>
<u>JUN/AGO 1955</u>	<i>Volpone, or The Fox</i>	TBC (Teatro Brasileiro de Comédia)	TBC (Teatro Brasileiro de Comédia) São Paulo – SP	Adaptação de Stefan Zweig Tradução da adaptação por Brutus Pedreira e Mário da Silva	Zbigniew Marian Ziembinski	Ziembinski/Volpone Walmor Chagas/Mosca No elenco também estão Fredi Kleemann, Luiz Linhares, Waldemar Wey, Cleyde Yáconis, Elizabeth Henreid e Jorge Chaia, além de extensa figuração.	http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento397673/volpone http://bjks-opac.museus.gov.br/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=116099&query_desc=kw%2Cwrdl%3A%20volpone
<u>ABR/MAI 1956</u>	<i>Volpone, or The Fox</i>	TBC (Teatro Brasileiro de Comédia)	Teatro Ginástico – Rio de Janeiro - RJ	Adaptação de Stefan Zweig Tradução da adaptação por	Zbigniew Marian Ziembinski	Ziembinski/Volpone Walmor Chagas/Mosca No elenco também estão Fredi	http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento397673/volpone

				Brutus Pedreira e Mário da Silva		Kleemann, Luiz Linhares, Waldemar Wey, Cleyde Yáconis, Elizabeth Henreid e Jorge Chaia, além de extensa figuração.	http://bjks- opac.museus.go v.br/cgi- bin/koha/opac- detail.pl?biblion umber=118291 &query_desc=k w%2Cwrdl%3A %20volpone
<u>1977</u>	<i>Volpone, or The Fox</i>	Desconhecida	Auditório Augusta São Paulo – SP	Tradução de Newton Belleza	Adaptação e direção de Antônio Abujamra	Beth Goulart / Colomba Dante Rui / Juiz David José / Mosca Francisco Solano / Leone João José Pompeo / Corvino Laerte Morrone / Volpone Laura Cardoso / Canina Lazinho Pereira / Criado Luiz Serra / Comandante	http://encicloped ia.itaucultural.or g.br/evento3936 95/volpone http://bjks- opac.museus.go v.br/cgi- bin/koha/opac- detail.pl?biblion umber=116101 &query_desc=k w%2Cwrdl%3A %20volpone

						Oswaldo Barreto / Voltore Sebastião Campos / Corbaccio	
<u>1982</u>	<i>Volpone, or The Fox</i>	Desconhecida	Parque Lage – Rio de Janeiro - RJ	Desconhecido	Direção de Toninho Vasconcellos	Almir Teles; André Rocha; Davi Pinheiro [Corvino]; Fernanda Caetano; Haylton Faria; Ivo Fernandes [Urubino]; Jitman Vibransovski [D. Volpone]	http://bjks- opac.museus.go v.br/cgi- bin/koha/opac- detail.pl?biblion umber=116100 &query_desc=k w%2Cwrdl%3A %20volpone
<u>1995</u>	<i>Volpone, or The Fox</i> (título: Volpone – O Morto mais Vivo do Mundo)	Companhia Dramática de Comédia	Desconhecido	Adaptação de Stefan Zweig	Direção de João Batista	Roberto Guimarães/Volpone Sônia Praça/Canina Sergio Machado/Corvino Giselda Mauler/Colomba Luis Fernando Hosken/Corbaccio e Leone Eduardo Rieche/Mosca	https://cbtij.org. br/volpone-o- morto-mais- vivo-mundo- direcao-joao- batista/

<u>2000</u>	<i>Volpone, or The Fox</i>	Núcleo de Teatro do Teatro Castro Alves	Teatro Castro Alves Salvador – BA	Adaptação de Cláudio Simões Tradução desconhecida	Direção de Fernando Guerreiro	Frank Menezes/Volpone Zeca de Abreu, Edmilson Barros e outros	https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0311200017.htm
<u>2016</u>	<i>Volpone, or The Fox</i>	Desconhecida	Museu Brasileiro da Escultura - MUBE Nova cultural São Paulo – SP	Adaptação por Neyde Veneziano e Ronaldo Diaféria Tradução de Ronaldo Diaféria	Direção de Neyde Veneziano	Claudinei Brandão / Corbaccio Dirceu de Carvalho Pinto / Bonário; Voltore Fábio Esposito / Corvino Fabiola Moraes / Célia; Serpina Francisco Carvalho / Volpone Gabriel Miziara / Mosca Guryva Portela / Soldado; Juiz Tuna Dwek / Urraca	http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento644686/volpone https://guia.folha.uol.com.br/teatro/2016/01/1731941-comedia-volpone-mostra-a-ganancia-elevada-ao-extremo.shtml
<u>2017</u>	<i>Volpone, or The Fox</i>	Montagem de formação da turma de 2017.1 da CAL - Casa de	Teatro Municipal Gonzaguinha	Adaptação de Stefan Zweig	Direção de João Batista	Mário Cepa Rafael Coimbra Daniela Cruvinel Daniele Mello	https://www.cal.com.br/pt_espectaculos/volpone/

		Artes de Laranjeiras	Rio de Janeiro - RJ				https://vimeo.com/215964480
<u>2020/2021</u>	<i>Volpone, or The Fox</i> ("Protocolo Volpone – Um Clássico em Tempos Pandêmicos")	Cia. Bendita Trupe	Estacionamento do Teatro Artur Azevedo e depois online pelo YouTube São Paulo – SP e depois online	Adaptação de Stefan Zweig Tradução da adaptação por Marcus Daud	Direção de Johana Albuquerque	Daniel Alvim, Helena Ranaldi, Joca Andreazza, Luciano Gatti, Marcelo Villas Boas, Mauricio de Barros, Pedro Birenbaum, Vanderlei Bernardino, Sergio Pardal e Vera Bonilha	https://www.correiodopovo.com.br/arteagenda/protocolo-volpone-um-cl%C3%A1ssico-em-tempos-pand%C3%AAmicos-ganha-temporada-online-1.619764 https://www.youtube.com/channel/UCsEraTyfEePiq6hi60afTwA https://www.facebook.com/benditatrupeteatro

Apêndice 4 – Outros projetos brasileiros que partiram da obra de Ben Jonson

<u>ANO</u>	<u>TIPO</u>	<u>PEÇA</u>	<u>TÍTULO DO PROJETO</u>	<u>TRADUÇÃO/ADAPTAÇÃO</u>	<u>DIREÇÃO</u>	<u>ELENCO</u>	<u>LINKS</u>
<u>1985</u>	Novela	<i>Volpone, or The Fox</i>	Um Sonho a Mais	Escrita por Daniel Mús com a colaboração de Mário Prata e Dagomir Marquezi,	Direção geral: Roberto Talma	Ney Latorraca/Volpone Marco Nanini/Mosca;	https://pt.wikipedia.org/wiki/Um_Sonho_a_Mais https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/novelas/um-sonho-a-mais/trama-principal/ https://www.youtube.com/watch?v=rafYP9S9Bds&ab_channel=Observat%C3%B3riaTV http://teledramaturgia.com.br/um-sonho-a-mais/ https://novelasdobrasil.com/um-sonho-a-mais-resumo/
<u>2014</u>	Documentário	<i>The Staple of News</i>	O Mercado de Notícias	Jorge Furtado e Liziane Kugland	Jorge Furtado	Zé Adão Barbosa, Nelson Diniz, Antônio Carlos Falcão, Mirna Spritzer, Irene Brietzke, Sérgio Lulkin, Janaina Kremer, Evandro Soldatelli, Thiago	https://www.omercadodenoticias.com.br/

						Prade, Eduardo Cardoso, Elisa Volpatto, Marcos Contreras, Ismael Canepelle, Ursula Collischonn	
--	--	--	--	--	--	---	--