

**TRES COMÉDIAS DE SHAKESPEARE PELA ÓTICA DO  
STABLEX  
SHAKESPEARE E A INFORMÁTICA**

Marly Gondim Cavalcanti Souza<sup>1</sup>

*Le tout est dans la partie et la partie dans le tout.*

André Camlong

A ideia para desenvolver tal trabalho surgiu da reflexão sobre aquilo que escreve André Camlong, em seu livro *Lexicométrie* (2004, p. 95-96): *la statistique paramétrique donne à l'esprit le pouvoir de transcender la matière pour observer, pour la manipuler et en découvrir les caractéristiques de composition, d'écriture, de texte, de lexique, de grammaire, de rhétorique... bref, d'entrevoir, au-delà des mots et des choses ou tout simplement des paroles, ce qui constitue l'essence du discours vue à travers le prisme des phénomènes étudiés.*<sup>2</sup> Portanto, antes de fazer conjecturas, deseja-se verificar com precisão científica a importância da música nas três obras de Shakespeare aqui enfocadas.

Esta pesquisa apresenta-se como singular no imenso acervo de trabalhos já desenvolvidos sobre o autor britânico. Para se dimensionar a escassez de trabalhos sobre o assunto deste trabalho, pesquisaram-se registros para as seguintes expressões no buscador Google, e foram encontrados 182 (cento e oitenta e dois) resultados assim distribuídos: “Shakespeare e música” (165); “Música em Shakespeare” (8); “Música nas comédias de Shakespeare” (1); “Música no teatro de Shakespeare” (7) e “Música na obra de Shakespeare” (1).

---

<sup>1</sup> Doutora em Teoria da Literatura, pela UFPE; doutora em Literatura Comparada, pela *Université d'Artois* (França); associada da ABRALIC – Associação Brasileira de Literatura Comparada. Professora da Universidade Estadual do Piauí – UESPI e coordenadora do grupo de pesquisa INTERLIT – estudos interdisciplinares de literatura. Autora de vários livros e artigos sobre literatura e música. [marlygondim@ig.com.br](mailto:marlygondim@ig.com.br)

<sup>2</sup> A estatística paramétrica dá ao espírito o poder de transcender a matéria para observar, para manipulá-la e para descobrir as características de composição, de escritura, de texto, de léxico, de gramática, de retórica... em suma, de entrever, além das palavras e das coisas ou simplesmente da fala, o que constitui a essência do discurso vista através do prisma dos fenômenos estudados. (Tradução nossa).

Dessas muitas páginas, destacam-se apenas duas com importância para o desenvolvimento do presente estudo: a dissertação de mestrado de Raymond Justin Hoole, *The dramatic effect of music, song and dance in Shakespeare's comedies* (1985) e a da CAPES – produção técnica da USP – que, indiretamente, conduziu para o livro de Carin Zwilling, “As canções de cena de William Shakespeare”, encontrado, posteriormente, no catálogo da editora Anablume. Os demais sites trazem desde artigos científicos a anúncios de apresentações teatrais, nenhum deles abordando o aspecto a ser tratado neste relato de pesquisa. Alguns dos artigos científicos encontrados tratam da linguagem utilizada por Shakespeare, inclusive do pentâmetro iâmbico<sup>3</sup>, tipo de verso usado pelo autor, inclusive em peças teatrais, escritas em verso, assunto que não constituirá o cerne desta pesquisa.

William Shakespeare dispensa apresentação. Tendo sua existência marcada na história da literatura do período de 1564 (baseando-se na data do batismo porque a data de nascimento é desconhecida) a 1616, quando falece, William Shakespeare, geograficamente limitado entre a cidade inglesa de nascimento, Stratford-upon-avon, e cidade onde viveu parte de sua vida, Londres, pode ser compreendido profissionalmente como ator, poeta e autor de peças teatrais de alcance para toda a humanidade. Participante da Renascença do teatro inglês deixou para a posteridade onze (11) Tragédias (dentre elas: *Romeu e Julieta*, *Hamlet*, *Julio Cesar*, *Macbeth*, *Otelo* e *Rei Lear*), dezessete (17) Comédias (*Como gostais*, *Sonho de uma noite de verão*, *Mercador de Veneza*, *Noite de Reis*, *Muito barulho por nada*, *As alegres comadres de Windsor* e *A megera domada*, para citar algumas), seis (6) coleções de Poemas (*Sonetos*, *O estupro de Lucrecia* e *O peregrino apaixonado*, para ilustrar) e sete (7) obras históricas (*Rei João*, *Ricardo II*, *Ricardo III*, *Henrique IV*, *Henrique V* e *Henrique VIII*, por exemplo).

As teorias solicitadas para basear a análise a ser desenvolvida a seguir foram as de Jean-Louis Coupers, quando classifica de estudo músico-literário aquele que “destaca elementos comuns às duas artes, partindo sempre do material usado pela literatura, a linguagem verbal” (apud OLIVEIRA, 2002, p. 45); os autores Calvin Brown e Steven Paul Scher (apud OLIVEIRA, 2002, p. 44), na proposta de campo de estudo “música na literatura”, especificamente o que Steven Paul Scher propõe como duas de suas três categorias da taxonomia que estruturou: “estruturas musicais e técnicas em trabalhos literários” e a “música verbal”, compreendendo a “presença musical como sendo uma transposição de um modelo, seja a adaptação literária de técnicas ou de formas musicais”, o que se pode chamar, segundo Frédérique Arroyas, como “música discursiva”, consistindo

---

<sup>3</sup> Verso decassílabo, composto de cinco pares de sílabas, alternando sílabas acentuadas e não acentuadas. Cada par de sílabas assim descrito constitui um ritmo iâmbico. (Conceito baseado em informações de Lee Jamieson, 2010).

em “descrições de peças de música, de concertos, nas quais o conteúdo intelectual e emocional da música é traduzido.” (SCHER apud ARROYAS, 2001, p. 40-41).

Para este estudo, foram selecionadas três das dezessete Comédias do autor: *Muito barulho por nada* (2010), publicada pela primeira vez em 1598, cujo título original é *Much ado about nothing*; *Como gostais*, lançada em 1599, intitulada *As you like it*; e *Noite de reis*, com primeira publicação datada de 1600, com o título de *Twelfth night*, todas por apresentarem conteúdo musical perceptível logo numa primeira leitura. Outra razão para a escolha foi a informação expressa por Moore (1929, p. 166) de que “it was near the end of the sixteenth century that songs became really structural parts of the drama”<sup>4</sup>. As comédias foram pinçadas exatamente desse período.

Ainda justifica-se essa pesquisa feita a partir de comédias pelo fato de serem menos exploradas que as tragédias (resquício da realidade londrina daquela época?). Intentou-se trabalhar exatamente essa fatia da obra shakespeariana pelo fato de, sendo os comediantes geralmente rejeitados na sociedade londrina<sup>5</sup>, estabeleciam-se fora das muralhas da cidade porque o centro lhes era negado. Isso imprime características especiais a esses teatros: o preço do ingresso era apenas 1 *penny* e misturava todas as classes sociais em suas sessões (aristocratas, homens cultos, marinheiros, malandros, trabalhadores, domésticos, diaristas, estudantes e aprendizes de ofício).

Quanto à música nessas comédias, ela vem como elemento essencial das comédias de Shakespeare porque, como afirma Henri Fluchère (apud MOURTHÉ, 2007, p. 60): “Efeitos sonoros os mais diversos acompanhavam a ação: sinos, trovões, canto de aves e mesmo o grito de insetos (“o grilo na noite sangrenta de Macbeth...”; ainda, o próprio Mourthé (2007, p. 61), acrescenta que “o espetáculo terminava com frequência por uma giga endiabrada, conduzida por um ator cômico, Kempe, geralmente, um dos atores mais populares da época”; e ainda de Mourthé (Ibid.): nessa “alegria popular de que todos participavam, com música e canções que não acabavam...”. Portanto, era como Antony Burgess (autor de *Laranja mecânica*) conclui no seu *English Literature*, publicado em 1958, também citado por Mourthé (2007, p. 63): “A esse público era preciso dar o que ele queria, e, como tinha de tudo um pouco, ele queria uma variedade de coisas: ação e sangue para os iletrados, frases belas e espirituosas para os galantes, matéria a aprender, pensar e debater para os colegiais, humor sutil para as damas, **canto e dança para todo mundo [...]**” (grifo nosso).

---

<sup>4</sup> [Foi próximo ao final do século XVI que canções se tornaram verdadeiramente partes estruturais do drama]. (Tradução nossa).

<sup>5</sup> Em 1572, a “Lei dos Pobres” os assimila a vagabundos: são passíveis de prisão.” (MOURTHÉ, 2007, p. 54)

Não é demais afirmar que o emprego do recurso musical no texto de teatro, especialmente nas peças shakespearianas, pode conduzir o leitor para interpretações as mais variadas, dependendo, é claro, de sua história de vida, de sua experiência com a música, do seu conhecimento musical, porém, sempre seja considerado o efeito de sedução para quem lê ou assiste a encenação. Vale considerar o seguinte questionamento: não seria a pessoa humana mais facilmente persuadida quando a música fosse um dos elementos constituintes da trama? E uma resposta plausível seria: com certeza, visto seu poder de penetração no corpo e na mente, visto a facilidade com que envolve os ouvintes.

Metodologicamente, optou-se por, após leitura dos textos, processá-los no programa Stablex, construído sobre a estatística paramétrica, objetiva, científica e indutiva torna-se, nas palavras do seu próprio mentor: “*une statistique de description et d’aide à l’interprétation*”<sup>6</sup> (CAMLONG, 1996, p. 6). Cabe ao pesquisador, observar e concluir a partir das evidências apontadas pelas análises matemáticas, estatísticas e algébricas do programa, com a finalidade de levantar todo o vocabulário explorado nas três obras; daí, então, fazer uma pinçagem de termos e expressões musicais, usadas na composição de cada obra. Em seguida, traçar o paralelo entre a importância da música posta em cada uma delas.

Para se ter uma ideia do que trata cada comédia selecionada, seguem os resumos dos enredos, seguindo a ordem cronológica de publicação.

## **As tramas**

A primeira delas, *Muito barulho por nada* (2010a), cujo título original é *Much Ado about Nothing* (2010b), é uma das mais lidas comédias do autor inglês. Conhecida pelo seu alto teor de passagens cômicas provoca uma empatia imediata ao leitor. Encenada pela primeira vez em torno de 1598/1599, conta a história de um casal: Cláudio (fidalgo de Florença) e Hero (filha de Leonato – governador de Messina<sup>7</sup>, cidade onde acontece a trama) que, prestes a casar, tentam, juntamente com Don Pedro, o príncipe de Aragão, fazer com que os seus amigos Benedicto e Beatriz (prima de Hero) confessem o amor que nutrem um pelo outro. Isso tudo é antagonizado por Don João, irmão bastardo de Don Pedro, que sente muita inveja pelo poder que possui Don Pedro e a consideração dedicada ao jovem

---

<sup>6</sup> “Uma estatística de descrição e de ajuda à interpretação”.

<sup>7</sup> A propósito, existe uma teoria que afirma ser Shakespeare oriundo da cidade de Messina. Os defensores dessa teoria são o prof. Martino Iuvara di Ustica (docente da Cátedra de Literatura Italiana, em Palermo e de mais algumas faculdades inglesas. Segundo essa teoria, Shakespeare teria nascido em Messina, levando o nome de Michelangelo Florio Crollanza, seu equivalente traduzido literalmente: Shake = Scrollare; Speare = Lancia) (cf. MASTRONARDO, 2010).

Cláudio. Don João arma um plano contra o casamento de Claudio e Hero. O plano funciona e, no dia das bodas, Claudio rejeita a sua noiva que desmaia e é tida como morta. Beatriz, então, exige de Benedito que demonstre seu amor por ela, matando Claudio. Os dois vão para um duelo, porém o plano de Don João é descoberto e tudo termina bem para os dois casais: Claudio e Hero; Benedito e Beatriz.

A segunda comédia a compor o *corpus* deste estudo é *Como gostais* (s.d.), com título original *As you like it* (2010c), publicada pela primeira vez em 1599, cujo resumo de sua trama é:

Quando Duque Frederico usurpou o trono do seu irmão mais velho, o duque chamado 'banido', este último foi morar na floresta de Ardenas, acompanhado por um grupo de seguidores.

Rosalinda, filha do Duque banido, se apaixona por Orlando, que, juntamente com seu servente, fogem da ira de seu irmão Olivério, refugiando-se também na floresta de Ardenas<sup>8</sup>, para onde também Rosalinda é expulsa por Olivério. Célia, filha do duque Frederico acompanha Rosalinda. Ambas se disfarçam: Rosalinda se torna o jovem Ganimede e Célia se torna sua irmã, Aliena, e ambas se fazem acompanhar pelo bobo Toque.

Orlando costuma gravar o nome de Rosalinda e poemas de amor, espalhados nos troncos das árvores, sofrendo por tê-la perdido. Rosalinda, por sua vez, compra um rebanho de ovelhas e um pasto, iniciando assim sua vida pastoral. Rosalinda, ainda disfarçada de Ganimede, deseja saber dos verdadeiros sentimentos de Orlando por ela e se dispõe a curar o sofrimento de amor de Orlando, ouvindo-o como se fosse Rosalinda e assiste a luta entre os pastores Silvio e Febe, a qual se desenvolve erradamente quando Febe se apaixona por Ganimede. Enquanto isso, Toque corteja a camponesa Audrey.

O desfecho começa a se formar quando Olivério entra no campo e é salvo do ataque de um leão exatamente por Orlando, seu irmão, com quem se reconcilia. Olivério se apaixona por Célia, filha do duque Frederico. Rosalinda faz Febe prometer casar com Silvio se ela não puder ter o amor de Ganimede, e então, diz a Orlando que Rosalinda (ela mesma) se casará com ele naquele mesmo dia.

Quando todos chegam para o casamento, Rosalinda se revela. Os casais se formam para o casamento: Rosalinda e Orlando, Febe e Silvio, e Toque com Audrey. Jaques traz a

---

<sup>8</sup> A peça “é ambientada em dois cenários, o da corte e o da Floresta de Ardenas. A corte é um ambiente de significados convencionais atribuídos ao mundo da política: poder, traição, lutas e certezas. A floresta, ambiente no qual se desenvolve a maior parte da ação dramática, é o lugar de acesso à fantasia e à imaginação.” (DO JEITO..., 2010).

notícia de que Duque Frederico optou pela vida monástica. O Duque banido recupera sua posição devida e todos vivem felizes para sempre.

A terceira comédia selecionada para este estudo é *Noite de reis* (s.d.), intitulada *Twelfth night* (2010d) em língua inglesa e cujo resumo é o que segue: peça localizada na Ilíria<sup>9</sup> e na costa próxima, tem o enredo circulando pelos casais Orsino que ama Olívia que, por sua vez, ama Cesário (Viola disfarçada), e Viola que ama Orsino. Maria, criada da condessa Olívia, planeja enganar Malvílio, intendente de Olívia, fazendo-o crer que Olívia o ama, escrevendo cartas de amor para ele, imitando a escrita de Olívia. Malvílio acredita serem verdadeiras as cartas de ‘Olívia’ (na verdade, de Maria), e comporta-se como amante da condessa, porém, esta só imagina que ele está louco porque nunca demonstrou amor por ele. Enquanto isso, há toda uma confusão porque Sebastião, irmão gêmeo de Viola (disfarçada de Cesário), chega na Ilíria, salvo por Antonio, capitão de navio e amigo dele. Finalmente, Malvílio se vê derrotado e os casais se formam para o final feliz: Olívia e Sebastião, o duque Orsino com Viola, e Tobias com Maria.

### Exploração das obras pelo Stablex

O programa Stablex permite ao usuário o processamento de textos (**TEX**) para a confecção de léxicos (**LEX**) e, por sua vez, a partir dos léxicos e através de uma macro integrada ao programa, composta de oito planilhas, a geração de tabelas (**TAB**) estatísticas (**STA**). Trata-se, por conseguinte, não apenas do emprego de um programa computacional, mas, de forma mais ampla, de um programa que serve de ferramenta para um método objetivo, descritivo e indutivo de análise do texto e do discurso (SOUZA, 2005, p. 16-17).

Elaborado como programa matemático-estatístico-computacional, é capaz de fazer uma varredura na obra, destacando o vocabulário e quantificando as ocorrências de cada verbete ou expressão, bem como estabelecendo as relações entre os itens lexicais e o texto/discurso, traduzido em peso lexical.

Fazendo-se processar as três obras, obtém-se a primeira planilha da ferramenta computacional – *Lexique* – composta de **6.194** itens listados, demonstrando o *status integral de la population* (CAMLONG, 2004, p. 24) exemplificados abaixo no Léxico 1, o início e o final da planilha, acompanhados da distribuição da frequência de cada item nas três obras.

---

<sup>9</sup> Palavra que significa “Terra dos livres”. Localiza-se a noroeste dos Balcãs - região sudoeste da Europa. Compreende os países: Sérvia, Montenegro, norte da Albânia, Bósnia e Herzegovina e Croácia. (cf. ILÍRIA. In: *Wikipedia*. 2010).

### Léxico 1: Léxico das tres obras

	Mot	Occ	T1	T2	T3
1	a	1310	452	452	406
2	a-	1			1
3	abandon	2		2	
4	abandon-d	3		2	1
5	abatement	1			1
6	abed	2		1	1
7	abhor	2	1	1	
8	abhors	2			2
6185	your	548	182	194	172
6186	you-re	2			2
6187	yours	24	10	7	7
6188	yourself	26	9	9	8
6189	yourselves	4	2	1	1
6190	youth	58	7	29	22
6191	youthful	2		2	
6192	youth-s	4			4
6193	zanies	1			1
6194	zeal	1	1		

Fonte: MACROBR (CAMPLONG; BELTRAN, 2004) aplicada pela pesquisadora.

A planilha do Léxico, acima demonstrada, é ainda a base para o desenvolvimento de estudo mais científico, com a estatística paramétrica das planilhas do Stablex.

Em seguida, procedeu-se a *lematização*<sup>10</sup> do léxico, pelo viés do campo semântico da música, obtendo-se **226** (duzentos e vinte e seis) itens, exemplificados também abaixo pelo início e final da planilha.

### Léxico 2: Lematização do vocabulário musical

	mot	occ	T1 Much	T2 As	T3 Twelfth
1	ado	2	2	0	0
2	air	10	4	1	5
3	airs	1	0	0	1
4	alack	1	0	1	0
5	Alas-why-is-she-so	1	0	0	1
6	aloud	2	1	0	1
7	ambles	4	1	3	0
8	applause	1	0	1	0
9	audience	3	0	2	1
10	babble	2	1	0	1

<sup>10</sup> Processo de pinçar do Léxico os itens específicos de um campo do conhecimento humano, no caso desta pesquisa, o da música.

217	voices	2	0	1	1
218	warble	1	0	1	0
219	Wedding-is-great- Juno-s-crown'	1	0	1	0
220	wedlock-hymn	1	0	1	0
221	What-an-if-you-do	1	0	0	1
222	What-shall-he- have-that-killed- the-deer?'	1	0	1	0
223	When-that-I-was- and-a-little-tiny- boy'	1	0	0	1
224	whisper	2	1	0	1
225	whisper-d	1	0	1	0
226	whistles	1	0	1	0

Fonte: MACROBR (CAMPLONG; BELTRAN, 2004) aplicada pela pesquisadora.

A análise do texto pela ótica da *Lexicométrie* fornece dados impossíveis de serem obtidos em qualquer outra abordagem que não a matemático-estatístico-computacional. As particularidades dos vocabulários encontrados com o método de Camlong podem ser analisadas principalmente por dois ângulos: pela *extensão*, observando-se o espaço ocupado por cada um dos vocabulários dentro da obra, inclusive sem esquecer-se de notar o lugar dos hápax – aqueles que são usados uma única vez, em um único texto de todo o *corpus* selecionado para este estudo; e pelo *conteúdo*, determinando-se que itens possuem maior importância na estruturação do texto.

Comparando o resultado do léxico lematizado, observam-se pontos merecedores de consideração.

Primeiramente, a **Extensão do léxico**, o espaço que ocupa o vocabulário musical em cada obra. De posse do Léxico completo e lematizado a partir da Tabela de Distribuição de Frequências – TDF, da MACRO, que somou 226 itens, procedeu-se a separação do léxico de cada obra, encontrando-se o seguinte resultado: a obra *As you like it* é aquela que possui maior extensão de vocabulário referente ao universo musical, com 114 itens, seguida de *Twelfth Night*, com 107 itens e, por último, o menor vocabulário em extensão, *Much Ado about Nothing*, com 106 itens.

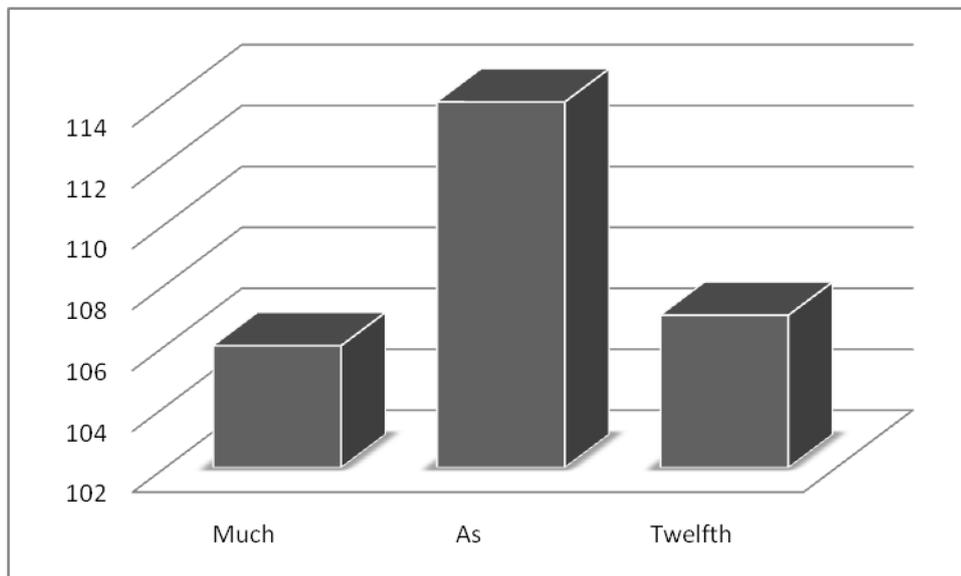
#### QUADRO 1 – Extensão dos léxicos de cada obra

Obra	Quantidade de itens musicais
Much Ado about Nothing	106

As you like it	114
Twelfth Night	107

Fonte: Elaborado pela autora

Demonstrando o resultado através de gráfico de colunas, tem-se:



**GRÁFICO 1 – Extensão dos léxicos de cada obra**

Fonte: Elaborado pela autora

Continuando a explorar as informações fornecidas pelo Stablex, agora, pela ótica do conteúdo, obtém-se que alguns itens são comuns – constituindo pontos de aproximação entre as obras – e alguns itens são exclusivos de alguma delas – constituindo traços particulares do imaginário do autor britânico.

Destaquem-se, primeiramente, os 31 itens constituintes dos **pontos de aproximação** entre as três obras:

**QUADRO 2 – Pontos de aproximação**

ord	mot	Tot	1	2	3
1	time	79	13	42	24
2	hear	68	41	14	13
3	bear	43	11	24	8
4	peace	39	8	5	26
5	heard	31	11	10	10
6	sing	28	10	12	6
7	song	25	5	13	7
8	music	23	11	4	8
9	play	23	3	10	10
10	draw	18	6	2	10
11	note	17	7	4	6

12	suit	16	5	5	6
13	cry	15	8	4	3
14	strong	15	2	7	6
15	measure	14	8	5	1
16	voice	12	2	4	6
17	air	10	4	1	5
18	low	10	5	2	3
19	dance	9	7	1	1
20	times	9	4	3	2
21	tune	9	2	3	4
22	verse	7	1	5	1
23	silence	6	2	1	3
24	sound	6	2	2	2
25	pace	5	3	1	1
26	cried	4	1	2	1
27	hearing	4	1	2	1
28	crow	3	1	1	1
29	dancing	3	1	1	1
30	interim	3	1	1	1
31	solemn	3	1	1	1

Fonte: MACROBR (CAMPLONG; BELTRAN, 2004) aplicada pela pesquisadora.

De maneira geral, o léxico que aparece como aproximativo entre as três obras refere-se primordialmente ao tempo (*time*), ao ouvir (*bear, heard, hearing*), à sustentação, no sentido de acompanhar, (*bear*) e ao silêncio (*peace, silence*). A música vocal é a principal forma de expressão explícita (*sing, voice*).

O item *time* está no topo desta listagem, detendo o maior número de ocorrências nas três obras (79), seguido de *bear* (68) e *hear* (43). Note-se que, pela ocorrência, o tempo é o elemento musical provocador de maior relação entre as obras analisadas. Pesquisando-se sobre a importância assumida pelo tempo na obra do bardo inglês, constata-se que realmente há bastante referência ao tempo nas diversas análises sobre sua obra: relacionado à obra de Shakespeare em si, há o fato de que o tempo é uma das mais presentes reflexões feitas pelo autor em suas obras (cf. WILLIAM... *Wikipedia*, 2010).

Em paralelo e não mais se referindo à obra em si, uns estudiosos apontam que Shakespeare teria forte influência sobre a produção literária para além de seu tempo (cf. BIOGRAFIA... *HowStuffWorks*, 2010) e outros destacam que a obra do grande escritor inglês é “amplamente popularizada em nosso tempo pelo cinema” (SHAKESPEARE, *Vide Editorial*, 2010).

Continuando a explorar as três obras pela ferramenta Stablex, é possível destacar o **peso dos itens lexicais** relativos ao campo semântico do sonoro-musical através da Tabela de valores lexicais – TVL – de cada obra, responsável pelo cálculo dos itens lexicais no discurso dramático. Este peso intensivo é feito através de cálculos algébricos.

Ao elaborar a Tabela de Valores Lexicais, obtêm-se os elementos necessários para a separação dos vocabulários de cada obra. Cada item lexical é medido em relação ao conjunto, à obra. Em seguida, o resultado obtido pode ser classificado em sentido decrescente dos valores lexicais, partindo-se do item possuidor de maior peso na constituição do texto para aquele que menos pesa nessa construção. Dessa distribuição dos itens por ordem de peso, resulta o que se chama de vocabulários: *preferencial* (valores lexicais  $\geq +1,96$  (ou arredondando-se, +2), denotando escolha cuidadosa e privilegiada do item), *básico* (valores entre  $- 1,96$  e  $+1,96$  (ou entre  $\pm 2$ ), determinando uma escolha básica, comum, emprego normal, na média, o tronco comum da obra) e *diferencial* (valores  $\leq -1,96$ , ou  $-2$ ), escolha marcada pela rejeição, pelo abandono, pela oposição temático-expressiva do vocabulário preferencial, de cada texto do *corpus*, cujo conjunto das três zonas forma o léxico preferencial do autor. Vale observar que geralmente, quanto à extensão de cada vocabulário dentro da obra, tem-se que o vocabulário preferencial ocupa espaço menor que o vocabulário básico e o vocabulário diferencial é o menor em espaço.

Juntamente com o peso dos vocábulos, outra maneira de explorar o método de análise lexical, textual e discursiva através da TVL é considerando os itens que têm presença marcada em apenas uma obra, o chamado **vocabulário exclusivo** ou **particular** do *corpus*. E dentre esses itens de uso exclusivo estão os hápax.

Do resultado obtido para as TVLs das três obras em foco nesta pesquisa, selecionaram-se para apreciação os 10 primeiros itens de cada vocabulário (se houver), de cada uma delas, com seu respectivo peso lexical, a seguir demonstrado:

### LÉXICO 3 – TVL de *Much Ado about Nothing*

N	Mot	occ	T1 Much	z
<b>Vocabulário Preferencial</b>				
1	hear	68	41	4,61
2	dance	9	7	2,79
3	beaten	3	3	2,42
4	dumb	3	3	2,42
5	notes	3	3	2,42
6	rhyme	7	5	2,10

7	ado	2	2	1,98
8	cinque-pace	2	2	1,98
9	danced	2	2	1,98
10	groan	2	2	1,98
<b>Vocabulário Básico</b>				
17	measure	14	8	1,84
18	cry	15	8	1,60
19	music	23	11	1,42
20	baes	1	1	1,40

21	<b>ballad-maker-</b> <b>s</b>	1	1	1,40
22	<b>bark</b>	1	1	1,40
23	<b>beat-</b>	1	1	1,40
24	<b>beats</b>	1	1	1,40
25	<b>bleat</b>	1	1	1,40

26	<b>bleats</b>	1	1	1,40
<b>Vocabulário Diferencial</b>				
105	play	23	3	-2,11
106	time	79	13	-3,26

O léxico sonoro-musical de *Much Ado about Nothing* é composto de 106 itens, dos quais, 16 (15,09%) estão no vocabulário preferencial, 88 (83,01%) estão no vocabulário básico e somente 2 (1,88%) estão no vocabulário diferencial. Trata-se, portanto, de um léxico em proporções normais, sem observações especiais. Vale notar os itens em negrito, constituintes do vocabulário particular ou exclusivo da obra. Eles são responsáveis pelo traço específico, peculiar da peça, dentre as três aqui trabalhadas. Verifique-se também que o vocabulário diferencial não abrange vocábulos exclusivos.

Quanto ao conteúdo do vocabulário preferencial de *Much Ado about Nothing*, verifica-se o vocábulo *hear* (escutar) como aquele possuidor de maior peso lexical no discurso literário desta obra (4,61). Observando-se todos os elementos deste vocabulário, verifica-se que a palavra chave do título da peça não é a de maior peso (*ado* = 1,98), mas, cabe uma observação: o vocábulo *ado*, do título da peça, encontra-se no nível do vocabulário preferencial, denotando uma seleção especial, cuidadosa e privilegiada. A ênfase do vocabulário preferencial recai em *hear*, *dance*, *beaten*, *dumb*, e *notes*. Esses vocábulos dirigem a peça dramática para o baile, cuja significação é extrema, conduzindo toda a ação: primeiramente, o baile de máscaras, onde Don Pedro, Claudio e Hero tentam aproximar Beatriz de Bendick; em segundo, as bodas de Claudio e Hero quando Don John consegue vitória no seu plano, impedindo a realização do casamento dos dois jovens; terceiro, a festa final de casamento de Claudio e Hero e a conquista de Beatriz por Bendick, quando inicia a dança de bodas. Não é difícil reconhecer aí a participação dos vocábulos: *dance* e *beaten*. Há que se verificar também *dumb*.

O item lexical *dumb* só aparece uma única vez na peça, quando Claudio está junto ao túmulo onde supõe repousar sua amada hero, falando da angústia que o deixa mudo, na seguinte cena:

CLAUDIO [Reading out of a scroll]  
 Done to death by slanderous tongues  
 Was the Hero that here lies:  
 Death, in guerdon of her wrongs,  
 Gives her fame which never dies.  
 So the life that died with shame  
 Lives in death with glorious fame.  
 Hang thou there upon the tomb,  
 Praising her when I am dumb.

Now, music, sound, and sing your solemn hymn<sup>11</sup>.  
(Act V, Scene III. SHAKESPEARE, 2010b).

Da TVL de *As you like it*, extraiu-se a mesma representação lexical para comentar.  
Veja no Léxico 4:

#### LÉXICO 4 – TVL de *As you like it*

N	mot	occ	T2 As	z
<b>Vocabulário Preferencial</b>				
1	<b>verses</b>	8	8	3,93
2	time	79	42	3,57
3	bear	43	24	3,00
4	chide	6	5	2,54
5	<b>barks</b>	3	3	2,41
6	<b>chiding</b>	3	3	2,41
7	burden	5	4	2,16
8	verse	7	5	2,08
9	<b>trots</b>	2	2	1,96
<b>Vocabulário Básico</b>				
10	song	25	13	1,88
11	ambles	4	3	1,72
12	stands	4	3	1,72
13	swift	4	3	1,72
14	<b>alack</b>	1	1	1,39
15	<b>applause</b>	1	1	1,39
16	<b>ballad</b>	1	1	1,39
17	<b>bands</b>	1	1	1,39
18	<b>bell-wether</b>	1	1	1,39
19	<b>be-rhymed</b>	1	1	1,39
<b>Vocabulário Diferencial</b>				
112	draw	18	2	-2,06
113	hear	68	14	-2,36
114	peace	39	5	-2,81

<sup>11</sup> CLÁUDIO (*lê um pergaminho*) - Pelas más línguas caluniada Hero divina veio a morrer. Ora lhe caiba fama altanada, em recompensa do seu sofrer. Depois de morte tão triste e inglória, com brilho eterno viva na história. Sobre o sepulcro tu dirás tudo, que minha angústia me deixa mudo. Ora, senhores, o hino funerário. (V, ii. SHAKESPEARE, 2010a).

Vocabulário constituído de 114 itens, apresenta 9 (8,10%) no nível preferencial, 99 (89,18%) no nível básico e somente 3 (2,70) no nível diferencial. Mais uma vez, um vocabulário dentro dos parâmetros da normalidade quanto ao aspecto da ocorrência dos itens.

De todas as palavras do universo musical usadas por Shakespeare nessa comédia, a que assume a liderança do vocabulário preferencial é *verses*, pinçada do vocabulário exclusivo da obra e condutora do sentido da peça: quando Orlando escreve versos (de poesia e, como era de costume na época, provavelmente para serem cantados) para Rosalinda.

Observe-se que, ainda no topo do vocabulário preferencial encontra-se *verse* (singular). Os demais vocábulos que ocupam o nível preferencial são caracterizadores da trama da comédia: *time* (tempo), *bear* (sustentar), *chide*, *chiding* (grito, gritar, barulho), *barks* (latidos), *burden* (acompanhamento), *verse*, *trots* (trotos).

Considerando-se que a trama se passa entre a corte (local da formalidade) e a floresta de Ardenas (local da fantasia e da imaginação – “terra dos livres”), compreende-se o uso de vocábulos como *chide*, *chiding*, *bark*, *trots*. No vocábulo *burden*, encontra-se, além do fato do canto e acompanhamento serem realidades presentes no drama elisabetano, o fato do acompanhamento das personagens na trama: Rosalinda vai para a floresta acompanhada de Célia; o duque banido também vai para a floresta acompanhado de seus seguidores. Isso tudo imprime um contexto musical à obra – o acompanhamento.

Os Hápax também ocupam lugar no vocabulário básico, constituindo assim, uma gama de elementos do uso comum. Isso pode ser caracterizado como conveniente numa comédia, cujo objetivo é agradar a todos. O vocabulário exclusivo está no nível de preferencialidade, confirmando sua escolha cuidadosa e especial.

Da TVL de *Twelfth Night*, destacam-se os seguintes itens lexicais, na mesma proporção adotada para os dois anteriores:

#### LÉXICO 5 – TVL de *Twelfth Night*

N	mot	occ	T3 Tw	z
<b>Vocabulário Preferencial</b>				
1	<b>viola</b>	137	137	17,05
2	peace	39	26	4,63
3	catch	9	7	2,94
4	sings	6	5	2,69
5	<b>galliard</b>	3	3	2,52
6	<b>love-song</b>	3	3	2,52
7	tabour	5	4	2,30

8	draw	18	10	2,14
9	<b>Thou-knave</b>	2	2	2,06
<b>Vocabulário Básico</b>				
10	<b>airs</b>	1	1	1,46
11	<b>Alas-why-is-she-so</b>	1	1	1,46
12	<b>beating</b>	1	1	1,46
13	<b>brisk</b>	1	1	1,46
14	<b>But-I-will-never-die</b>	1	1	1,46

15	catch-sung	1	1	1,46
16	chant	1	1	1,46
17	Come-away-come-away-death'	1	1	1,46
18	consonancy	1	1	1,46
19	coranto	1	1	1,46

Vocabulário Diferencial				
106	measure	14	1	-2,00
107	hear	68	13	-2,28

Fonte: MACROBR (CAMPLONG; BELTRAN, 2004), aplicada pela autora

Esse último vocabulário analisado pelo programa Stablex e apreciado através do Método de Análise Lexical, Textual e Discursiva, do professor André Camlong, revela-se também dentro da normalidade quanto à sua distribuição: o vocabulário preferencial menor que o vocabulário básico, porém, maior que o vocabulário diferencial; nenhum vocábulo do nível diferencial é de seleção especial (Hápax ou exclusivo). Numericamente, o léxico formado de 107 itens divide-se em: vocabulário preferencial é composto de 9 itens (8,41%), o vocabulário básico possui 96 itens (89,71%) e, por fim, o vocabulário diferencial, que se mostra com apenas 2 itens (1,86%).

Quanto ao conteúdo dos vocabulários, pode-se comentar sobre o vocábulo de maior peso lexical no discurso dramático dessa peça: *viola*: do vocabulário exclusivo, na verdade é o nome de uma personagem. Merece destaque porque, sendo personagem chave da trama é portadora de nome musical. Trata-se de um instrumento de 4 cordas executado com arco, conhecido como *alto* ou *tenor* devido ao seu tom mais grave que o do violino, ao qual está intimamente relacionado (CONCISE, 2004); *peace*: primeiramente, não se constitui um vocábulo exclusivo, é ponto de contato com as outras duas peças aqui analisadas; segundo, o seu significado literal – paz, silêncio que perpassa toda a obra o sentido de pedido de silêncio.

Os demais itens lexicais do vocabulário preferencial merecem destaque pela presença de:

- tipos de música/dança: *catch* (*A song or sometimes an instrumental piece in which three, four or more parts follow each other in the manner of a round or canon.*) (WILSON & CALORE, 2005)<sup>12</sup>, *galliard* (*Originating in late fifteenth-century Italy, the galliard was a fairly vigorous courtly dance in triple time. A variant of the cinque pas*)<sup>13</sup> (Ibdem) e *love-song* (*A particular kind, 'love-song' is a major category of*

<sup>12</sup> Uma canção ou algumas vezes, uma peça instrumental, na qual três ou quatro partes seguem umas às outras em forma de rondó ou cânone. (Trad. nossa).

<sup>13</sup> Vigorosa dança de salão em compasso ternário, originária da Itália do final do século XV. Uma variante da cinque pas. (Trad. nossa).

*song in Elizabethan times. Whilst not defined by particular musical features, the texts of the songs are characterized by amorous themes generally of a light nature*<sup>14</sup> (Ibdem)

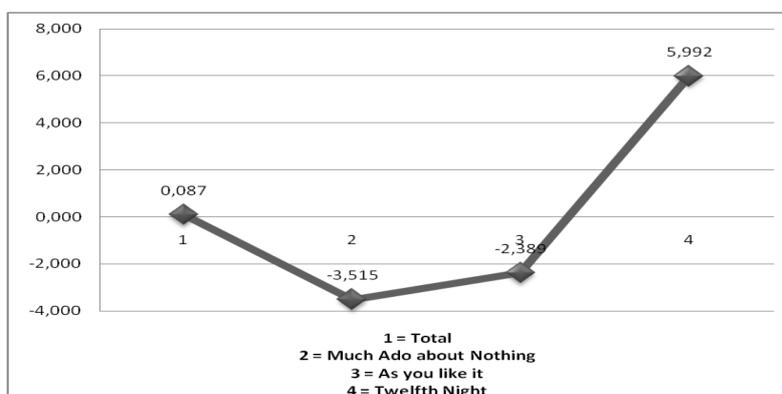
- verbo para produção musical: *sings* (canta)
- instrumento musical: *tabour* (tambor); *draw* (tomar o instrumento e executá-lo)
- Verso de música: *'Thou knave.'* ('Fica quieto').

Assim, conclui-se, primeiramente, nesta parte da pesquisa, constatando que na análise do vocabulário especificamente musical nas três obras de Shakespeare, alguns itens de maior ocorrência não são de escolha peculiar e característica e outros com ocorrência bem rara ocupam espaço no nível de vocabulário seletivo e preferencial. Em segundo lugar, verifica-se que os vocábulos do nível preferencial realmente norteiam o sentido da trama da peça.

### Percurso do vocabulário sonoro-musical nas três obras

A partir do resultado da Tabela de Distribuição de Frequências levado para a planilha *Règle*, da Macro, pode-se traçar o percurso do vocabulário musical nas três obras analisadas neste trabalho. O resultado obtido encontra-se resumido no quadro 3, abaixo.

**QUADRO 3 – Percurso do vocabulário sonoro-musical**



Fonte: MACROBR (CAMPLONG; BELTRAN, 2004) / *Règle*, aplicada pela autora

Observando o quadro 3, é fácil perceber, primeiramente, que no cômputo geral das três obras, o vocabulário sonoro-musical ocupa lugar básico, comum, trivial, com o valor

<sup>14</sup> Um tipo particular de canção de amor é a maior categoria de canção na época da rainha Elizabeth. Enquanto não é definida por uma característica musical particular, os textos das canções são caracterizados por temas amorosos, geralmente de natureza leve. (Trad. nossa).

de 0,087 (situado entre +1,96 e -1,96). A obtenção deste dado confirma, mais uma vez, que Shakespeare compunha peças para agradar a todos quantos freqüentavam o teatro.

Considerando-se cada obra em separado, tem-se que *Much Ado about Nothing* e *As you like it* apresentam o vocabulário sonoro-musical no nível diferencial, de rejeição. Somente *Twelfth Night*, com o valor de 5,992, coloca o vocabulário sonoro-musical em posição de destaque, de seleção especial, tornando-se, assim, a peça mais favorável ao estudo pela ótica da música, mesmo não sendo aquela que possui maior extensão de vocabulário sonoro-musical (possui 107 itens, enquanto que *As you like it* possui 114).

### **Particularidade na composição literária shakespeariana**

Uma nuance de composição shakespeariana é colocar os Hápax no nível de vocabulário básico, confirmando a tese de Carin Zwilling (2010, p. 33), de que o teatro londrino, de maneira geral, “não era um teatro financiado por príncipes e projetado para o deleite de uma pequena elite. Era, sem dúvida, um teatro popular, para grandes platéias, e dependia do retorno da bilheteria”. E esse detalhe não diminui a obra de Shakespeare, antes, coloca-o em posição favorável por natureza, como afirma John Dryden, no seu *Essay of Dramatic Poesy* (1668) (apud ZWILLING, 2010, p. 24):

Quando ele nos descreve qualquer coisa, não somente a vemos como a sentimos também. Aqueles que o acusam de carecer de conhecimentos, fazem-lhe assim o maior dos elogios, pois que ele era naturalmente instruído.

### **Conclusão**

Todo esse estudo comprova que, para uma análise lexical, textual e discursiva, não é suficiente trabalhar somente com a frequência de ocorrência dos itens lexicais; faz-se necessário o tratamento do texto por um método realmente efetivo, científico, que opere com as ferramentas adequadas, um processo para a análise que explore ao máximo as possibilidades da informática, da matemática e da estatística paramétrica (descritiva).

A importância que assume em frente aos demais programas existentes é decorrente da união de uma metodologia ao recurso da tecnologia da informática, permitindo a construção de léxicos, tabelas, vocabulários específicos, gráficos, tudo perfeitamente controlado, conferindo uma maior cientificidade ao trabalho e atingindo o peso do vocabulário lematizado no contexto das peças.

## REFERÊNCIAS

ARROYAS, Frédérique. *La lecture musico-littéraire*. Québec: Les Presses de l'Université de Montréal, 2001.

BIOGRAFIA de Shakespeare. *HowStuffWorks*. Disponível em: <<http://lazer.hsw.uol.com.br/shakespeare.htm>>. Acesso em: 21 de novembro de 2010.

CAMLONG, André. *Lexicométrie*. Paris: Ophrys, 2004.

\_\_\_\_\_. *Méthode d'analyse lexicale, textuelle et discursive*. Paris : Éditions Ophrys, 1996.

\_\_\_\_\_. *Macro* (tratamento estatístico). In \_\_\_\_\_.; BELTRAN, Thierry. *Stablex* Version PC 2004. 1 CD-ROM. Produção Editorial: Tec Art Editora Ltda. Distribuição exclusiva: Pirus Tecnologia.

\_\_\_\_\_.; BELTRAN, Thierry. Programa *Stablex*. Version PC 2004. 1 CD-ROM. Produção Editorial: Tec Art Editora Ltda. Distribuição exclusiva: Pirus Tecnologia.

CONCISE Oxford Dictionary of Music (The). Michael Kennedy & Joyce Bourne (Eds.). 4. ed. Oxford University Press, 2004.

CORTEZ, Renata. *História da música*. Disponível em: <http://www.renatacortezsica.com.br/paginas/musica1.htm>. Acesso em: 16 mai. 2010.

CUPERS, Jean-Louis. *Euterpe et Harpocrate ou le défi littéraire de la musique: aspects méthodologiques de l'approche musico-littéraire*. Bruxelles: Publications des Facultés Universitaires Saint-Louis, 1988.

DICIONÁRIO de música. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1985. Título original: *Dictionary of Music*.

DO JEITO que voce gosta. *A gente se vê no teatro*. 15/10/2010. Disponível em: <[http://www.agentesevenoteatro.com.br/em\\_cartaz/index/469/36/Do\\_Jeito\\_que\\_Voce\\_Gosta](http://www.agentesevenoteatro.com.br/em_cartaz/index/469/36/Do_Jeito_que_Voce_Gosta)>. Acesso em: 26 nov. 2010.

DOURADO, Henrique Autran. *Dicionário de termos e expressões da música*. São Paulo: Editora 34, 2004.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário Eletrônico Aurélio versão 6.0*. 4. ed. Curitiba: Positivo Informática Ltda, 2009.

GARCIA, Néelson Jahr. "Shakespeare: a arte da persuasão". In: SHAKESPEARE, William. *Muito Barulho por Nada*. *VirtualBooks*. Disponível em: <[http://virtualbooks.terra.com.br/freebook/shakespeare/muito\\_barulho\\_por\\_nada.htm](http://virtualbooks.terra.com.br/freebook/shakespeare/muito_barulho_por_nada.htm)> . Acesso em: 30 mar. 2010a. (Coleção Riendo Castigat More). p. 2-6.

HOOLE, Raymond Justin. *The dramatic effect of music, song and dance in shakespeare's comedies*. 1985. 127f. Dissertação (Master in Arts)- University of South Africa. Disponível em: <<http://www.3quavers.co.uk/dissertation/summary.htm#HEAD>>. Acesso em: 28 ago. 2005.

ILÍRIA. In: *Wikipedia*. Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Il%C3%ADria>>. Acesso em: 21 de novembro de 2010.

JAMIESON, Lee. *Introducing Iambic Pentameter*. Disponível em: <[http://shakespeare.about.com/od/shakespeareslanguage/a/i\\_pentameter.htm](http://shakespeare.about.com/od/shakespeareslanguage/a/i_pentameter.htm)>. Acesso em: 15 mai. 2010.

MASTRONARDO, Massino. *William Shakespeare*. Disponível em: <http://www.granmirci.it/shakespeare.htm>. Acesso em: 21 de novembro de 2010.

MOORE, John Robert. The Songs of the Public Theaters in the Time of Shakespeare. University of Illinois Press, 1929. In: JSTOR: *The Journal of English and Germanic Philology*. Vol. 28, N° 2 (Apr., 1929), p. 166-202. Disponível em: <<http://www.jstor.org/pss/27703232>>. Acesso em: 15 mai. 2010.

MOURTHÉ, Claude. *Shakespeare*. Porto Alegre: L&PM, 2007.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. *Literatura e música*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

SHAKESPEARE, William. Muito Barulho por Nada. *VirtualBooks*. Disponível em: <[http://virtualbooks.terra.com.br/freebook/shakespeare/muito\\_barulho\\_por\\_nada.htm](http://virtualbooks.terra.com.br/freebook/shakespeare/muito_barulho_por_nada.htm)>. Acesso em: 30 mar. 2010a. (Coleção Riendo Castigat More).

\_\_\_\_\_. *Much Ado about Nothing*. Disponível em: <[http://shakespeare.mit.edu/much\\_ado/full.html](http://shakespeare.mit.edu/much_ado/full.html)>. Acesso em: 30 de março de 2010b.

\_\_\_\_\_. "As you like it". *The Complete Works of William Shakespeare*. Disponível em: [http://www.shakespeare-literature.com/As\\_You\\_Like\\_It/index.html](http://www.shakespeare-literature.com/As_You_Like_It/index.html). Acesso em: 15 de fevereiro de 2010c.

\_\_\_\_\_. *Como gostais*. Tradução Carlos Alberto Nunes. 2. ed. São Paulo: Melhoramentos, [s.d.]. (Obras Completas de Shakespeare, Vol. V). p. 10 -111.

\_\_\_\_\_. *Noite de reis*. Tradução Carlos Alberto Nunes. 2. ed. São Paulo: Melhoramentos, [s.d.]. (Obras Completas de Shakespeare, Vol. V). p. 113-213.

\_\_\_\_\_. Twelfth Night. *The Complete Works of William Shakespeare*. Disponível em: <[http://www.shakespeare-literature.com/Twelfth\\_Night/18.html](http://www.shakespeare-literature.com/Twelfth_Night/18.html)>. Acesso em: 27 de fevereiro de 2010d.

SHAKESPEARE, William. *Vide* Editorial. Disponível em: <<http://www.videeditorial.com.br/dicionario-obras-basicas-da-cultura-ocidental/rs/shakespeare-william.html>>. Acesso em: 21 nov. 2010.

SOUZA, Marly Gondim Cavalcanti. *Análise músico-literária dos poemas de Walt Whitman, Antonio Francisco da Costa e Silva e Léopold Sédar Senghor*. Recife, 2006. Tese (Doutorado em Letras) – Centro de Artes e Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco/Universidade Estadual do Piauí/Université d’Artois.

\_\_\_\_\_. *Interfaces do texto e a informática*. Recife (PE): Editora da UFPE, 2005.

WILLIAM Shakespeare. *Wikipedia*. Disponível em: [http://pt.wikipedia.org/wiki/William\\_Shakespeare](http://pt.wikipedia.org/wiki/William_Shakespeare). Acesso em: 21 de novembro de 2010.