

**O LOCAL DO POETA NO DRAMA DO RENASCIMENTO:
ENTRE O NOVO E O VELHO EM *SIR THOMAS MORE*
(1600; 1603-4)**

Régis Augustus Bars Closesl^{1*}

¹Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria - RS, Brasil

Resumo

Ao longo do século XVI, na Inglaterra, muitos poetas ocuparam posições de destaque na vida política, alguns ligados à nobreza, e outros de origens mais humildes. Nesse período, o verso branco se consolida, a literatura vernacular ganha projeção, e o drama torna-se central na cultura. Poetas ocasionalmente surgem como personagens, como é o caso de *Sir Thomas More* (1600), de Anthony Munday e Henry Chettle, em que três poetas dividem o palco: Erasmo de Roterdã, reformador educacional; Conde de Surrey, introdutor do verso sem rimas; e o próprio More. Essas figuras enfrentam as instabilidades políticas da Era Tudor e ocupam a posição de “estranhos” na Corte. A partir dessas representações, articuladas a episódios biográficos de poetas e ao desenvolvimento histórico da poesia, o artigo examina como o poeta emerge como alguém “fora de lugar”.

Palavras-chave: Poesia Inglesa; Teatro Inglês; *Sir Thomas More* (a peça); Thomas More; Conde de Surrey.

**THE PLACE OF THE POET IN RENAISSANCE DRAMA:
BETWEEN NEW AND OLD IN *SIR THOMAS MORE*
(1600; 1603-4)**

* Professor Adjunto na Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Obteve seu Doutorado na Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP/FAPESP), com período de um ano no The Shakespeare Institute, na University of Birmingham, Reino Unido. Realizou seu pós-doutorado na Universidade São Paulo (USP/FAPESP), como novo estágio no Shakespeare Institute. Dedicou-se ao estudo, ensino e orientação sobre o drama do renascimento inglês na graduação e pós-graduação. Traduziu peças colaborativas desse período: *Sir Thomas More* (1600/1603-4, publicado pela Editora da UFSM em 2024) e *Arden de Faversham* (1588-9, no prelo) para o português. Organiza o tradicional evento Jornada Shakespeare e colabora com professores e pesquisadores em diversos projetos de pesquisa no Brasil e no exterior sobre Shakespeare e seus contemporâneos. E-mail: regis.close@ufsm.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9342-5109>.



Abstract

Throughout Renaissance England, many poets held important positions in political life, some had a noble background while others had modest ones. During this period, blank verse consolidated, vernacular literature expanded, and drama became central to cultural production. Poets occasionally appear on stage as characters, as in *Sir Thomas More* (1600) by Anthony Munday and Henry Chettle, where three poets share the stage: Erasmus of Rotterdam, the educational reformer; the Earl of Surrey, the English introducer of blank verse; and More himself. These characters confront their political Tudor setting and occupy the position of “strangers” at Court. Drawing on these depictions, along with some poets’ biographical episodes and the historical development of poetry, this article examines how the poet emerges as someone riskily “out of place.”

Keywords: English Poetry; English Theatre; *Sir Thomas More* (the play); Thomas More; Earl of Surrey.

“[Poetry] worketh, not only to make a Cyrus,
which had been but a particular excellency, as nature
might have done, but to bestow a Cyrus upon the
world to make many Cyruses, if they will learn aright
why and how that maker made him.”
(Sir Philip Sydney, *The Defence of Poetry*, 1595)¹

“Eu escaparei e voarei para o céu.
Vamos buscar os meios para isso.”
(STM.17.104-5)

Introdução

Ao longo das últimas décadas do século XVI, o drama consolidou-se como uma das principais expressões artísticas do início da modernidade inglesa. A ubiquidade da obra de William Shakespeare (1564-1616), a presença destacada de sua companhia na Corte e a longevidade posterior de seus textos reforçam a percepção de que o gênero dramático foi o mais bem-sucedido do período. Contudo, ao lado da constância desse fenômeno, também se desenvolveu a poesia. À primeira vista, sua projeção parece menor, já que se manifesta em diferentes tradições e para públicos diversos – sonetos, salmos traduzidos, sacra, erótica, épica, epigramas, entre outros. Ainda assim, é nela que encontramos um elemento fundamental para o apelo do drama: o encantamento das palavras, o poder de síntese e a força expressiva que afetam nossos ouvidos. Em última instância, a prática poética como expressão lírica, em seus múltiplos efeitos, foi essencial na vitalização da leitura de Shakespeare.

No início da modernidade, a escrita poética configurou-se através de um fenômeno complexo, que articulava mundos reais e ficcionais. Suas relações com

o drama, especialmente na representação de *poetas em cena*, revelam tensões que atravessavam esse ofício. Este artigo pretende explorar o lugar deles no palco renascentista, considerando o desenvolvimento irregular dessas artes, por meio de um percurso histórico-literário, no qual agentes reais e suas manifestações ficcionais apontam o local do poeta. Como estudo de caso, examino o avanço cultural do verso branco, a dinâmica social da produção poética e o registro ficcional de poetas em *Sir Thomas More* (1600, revisada em 1603-4, doravante *More*).² Essa peça ficcionaliza três grandes exemplos: o conde de Surrey, Henry Howard (1516/17-1547), o cortesão responsável por estabelecer essa forma sem rimas; Sir Thomas More (1478-1535), o Lorde Chanceler que dá título ao texto e é autor da *Utopia* (1516); e Erasmo de Roterdã (1466-1536), o erudito humanista neerlandês, que escreveu o *Elogio da Loucura* (1511). Todas essas figuras são representadas frente à Corte, às instabilidades políticas da Era Tudor e ao seu posicionamento como “estranhos” nesse ambiente. Nesse cruzamento entre o real e a ficção, o escritor de poesia ocupa a posição de agente mediador entre valores antigos e novos: ilumina discussões tanto sobre o seu veículo de expressão como sobre a sua disposição nesse ambiente – onde ter uma postura crítica e reflexiva está perigosamente “fora de lugar”.

Poetas no mundo poético

Entre a poesia e o drama do início da modernidade persistem diferenças marcantes que sempre existiram nesses gêneros. No entanto, havia elementos compartilhados entre ambos. O primeiro deles são os próprios autores: muitos dramaturgos também se dedicaram às várias formas e gêneros poéticos. Em segundo lugar, embora a dramaturgia recorresse ao tom mais prosaico, era predominantemente escrita em verso, seguindo e adaptando as formas de versificação da poesia lírica e de outras tradições. Nesse processo de decalque, destacou-se o emprego do verso branco – desprovido de rimas – no lugar do verso rimado, comum no arranjo inglês anterior e na tradição petrarquista do soneto. O drama renascentista consolidou-se com o verso branco, que permaneceu como a forma padrão.

Apesar dessa predominância, as rimas continuaram a aparecer de maneira reduzida, especialmente em canções, nos encerramentos de cenas ou em outros usos episódicos. O ritmo alternado entre sílabas átonas e tônicas – o iambo – consolidou-se nos versos de dez sílabas, conhecidos como pentâmetros iâmbicos. Essa mesma forma atravessa diferentes tradições: do drama elisabetano tardio à épica de John Milton (1608-1674), passando pelo lirismo de John Donne (1572-1631) e dos chamados “poetas metafísicos”. O uso dessa forma na cultura inglesa é particularmente revelador para pensar o lugar do poeta, pois essa escolha formal aproxima e mistura gêneros distintos: inicia com traduções de Virgílio, afirma-se nos palcos elisabetanos, manifesta-se na poesia metafísica e retorna ao registro heroico no início da Restauração. Além disso, esse caminho envolve agentes sociais distintos – estudantes universitários, filhos de artesãos e membros

da nobreza – reunidos em torno de preocupações estéticas comuns ao longo do século XVI.

Entre essas primeiras manifestações do verso branco dramático destaca-se o drama acadêmico, produzido e encenado por estudantes universitários como exercício de sua formação intelectual. *Gorboduc* (escrita em 1559 e publicada em 1562), de Thomas Norton (1530-1584) e Thomas Sackville (1536-1608), é tradicionalmente reconhecida como a primeira obra teatral a empregar essa forma.³ Nesse texto, os dramaturgos estruturaram ações completas em decassílabos não rimados. Cerca de vinte e cinco anos depois, um egresso de Cambridge de origem muito simples, Christopher Marlowe (1564-1593), escrevendo para os palcos públicos londrinos e para um público pagante, deu a esse recurso um uso mais expressivo, transformando-o em instrumento retórico de declamação. A partir de então, o verso branco passou a estar associado à construção de traços determinantes das personagens, como se vê em figuras célebres marlowianas, entre elas Fausto e Tamburlaine.

Distantes dos palcos, gerações de humanistas e poetas eruditos ligados à Corte buscaram afastar-se da rima. Para alguns deles, como Edmund Spenser (1552-1599), esse registro evocava, a seus olhos, um passado “bárbaro”, incapaz de sustentar a dimensão estética que a literatura inglesa poderia alcançar. Os ecos sonoros, nesse horizonte, remetiam a uma tradição mais antiga e “gótica” – o que, em termos modernos, corresponde ao universo medieval (Helgerson, 1994, p. 19-62). Contudo, Spenser permaneceu fiel à repetição de sons em sua produção não dramática, aquela em que, aliás, obteve grande sucesso. Sua obra máxima, o épico *The Faerie Queene* (1590), dedicado à rainha Elizabeth I (1533-1603), exemplifica com vigor uma fase da poesia predominantemente rimada que já se aproximava do fim. Intelectualmente, o autor aspirava a uma renovação de estilo marcada pelo abandono desse recurso – já em curso nos palcos –, mas, em sua prática poética, manteve-se apegado à linhagem anterior.

A trajetória inicial do verso branco no drama, entretanto, foi marcada por dramaturgos que não chegaram a presenciar seu pleno desenvolvimento. Além de Marlowe, Thomas Nashe (1567-1601), Robert Greene (1558-1592) e Thomas Watson (1555-1592) contribuíram para consolidar essa forma como predominante nos campos lírico e dramático (Baker, 1939, p. 53-6).⁴ O passo seguinte seria dado por Shakespeare, que colaborou com Nashe e Marlowe e possivelmente também com Watson ao longo dos seus anos iniciais em Londres.⁵ Em sua obra, esse recurso formal ganhou uma notável dualidade, capaz de concentrar ideias, conceitos e comportamentos opostos em uma expressão singularmente densa.

No final do século, já após a morte de quase todos os autores mencionados, exceto Shakespeare, o verso branco recebia novos refinamentos – como, por exemplo, na obra de Donne.⁶ De forma geral, em suas aplicações, mostrava-se cada vez mais como um poderoso veículo da poesia em língua inglesa capaz de expressar *completude, interioridade e oposições*. O trabalho atento à potencialidade expressiva do registro vernacular foi uma das prioridades do escritor dramático desse período, que atuava em um contexto ampliado pela experiência do teatro

público, onde uma clientela heterogênea ouvia seus versos declamados em diferentes espaços da cidade. Em síntese, nesse breve panorama, universidade, Corte e teatro público reuniram poetas de diversas origens e expectativas em torno de um mesmo instrumento expressivo. No entanto, essa confluência poética não apagava as diferenças no plano social e as suas figuras públicas, algo que uma sociedade amplamente desigual tornava ainda mais complexo.

Poetas no mundo real

Essa diversidade de origens pode estar relacionada ao desejo comum desses indivíduos de ascender socialmente e ter acesso a outros espaços. Alguns dramaturgos enfrentaram problemas com as autoridades por causa do que escreveram – foi o caso de Christopher Marlowe, Ben Jonson (1572-1637) e Thomas Middleton (1580-1626), embora em circunstâncias distintas.⁷ Por outro lado, casos de sucesso, como o enriquecimento de Shakespeare graças a sua atividade teatral, reforçam o papel de um emergente mercado cultural do entretenimento em contraste com a esfera mais limitada da poesia.⁸ A produção poética poderia repercutir de maneira positiva ou negativa na trajetória individual e financeira do poeta. Nesse contexto, de um lado, encontramos forças comerciais emergentes; do outro, os protocolos sociais tradicionais e a regulamentação do conteúdo; entre elas, está o poeta engendrando sua ficção e buscando sobrevivência.

O lugar do poeta dedicado exclusivamente à poesia nessa sociedade diferencia-se significativamente daquele que o poeta adquire no Romantismo ou em outros momentos históricos.⁹ Em contraste com aquilo produzido para o teatro, a poesia tornou-se um bem sociocultural relevante (Hyland, 2002, p. 3),¹⁰ embora sua propagação permanecesse restrita. Essa forma de arte circulava em manuscrito, no interior de um ambiente de elite, formado por homens em busca de melhores empregos e favores vinculados à Corte (Hyland, 2002, p. 17; 131).¹¹ O mundo das impressões ainda era instável, de baixa qualidade e sujeito à pirataria e à desorganização, uma estruturação mais organizada para publicações só se consolidaria nos anos finais do reinado de Elizabeth I. Ao contrário do teatro, com seu público pagante, a poesia impressa não dispunha de um circuito comercial estabelecido para se manter e necessitava do apoio de sujeitos poderosos: os patronos. Embora o teatro também dependesse de legitimação por patrono para a existência legal da companhia, as dinâmicas de dependência e recompensa eram distintas.¹² Enquanto a poesia dependia de um ambiente mais restrito e material, centrado no indivíduo, no encaixe de respaldo, o teatro era público, aural e coletivo, apoiado por redes políticas semelhantes. Nenhum desses mercados de consumo demonstrava maior preocupação com a preservação do registro artístico, já que manuscritos em circulação eram apenas um pouco mais duráveis do que peças teatrais sem texto impresso.

A patronagem aristocrática era essencial para a obtenção de validação social e de recursos para o poeta – além de inseri-lo nos círculos da Corte. Dois exemplos de escritores ilustram esse complexo cenário. De origem obscura e

humilde, Spenser foi um exemplo bem-sucedido nessa lógica, pois a redação da monumental *The Fairie Queene* (1590), dedicada à rainha, valeu-lhe uma generosa pensão anual de 50 libras, acrescida de uma vasta propriedade na Irlanda (Hyland, 2002, p. 34). Curiosamente, se olharmos para outro recém-chegado na capital, a situação é totalmente diferente. Shakespeare, como poeta não dramático, teve uma trajetória relativamente curta. Seus dois poemas eróticos escritos entre 1593-4, “Venus and Adonis” e “Rape of Lucrece”, ambos rimados e dedicados a um potencial patrono, foram *publicados* e extremamente bem-sucedidos comercialmente.

Esses textos surgiram durante um período de peste que fechou os teatros temporariamente. Concluído esse hiato, Shakespeare retornou com força total ao mundo teatral, concentrando-se em um público pagante e expressando-se em versos brancos. Afinal, em 1594, tornou-se sócio da companhia teatral Lorde Chamberlain Man – o que passou a lhe garantir recursos financeiros, em contraste com o imprevisível contexto da patronagem. Sua reputação poética derivava em especial do sucesso com “Venus”, pelo menos ao longo da maior parte da década de 1590 (Duncan-Jones, & Woodhuysen, 2007, p. 73). Anos mais tarde, já dominando plenamente sua arte, ele retomou esse tipo de poesia e publicou seus sonetos com nova dedicatória, novamente em um hiato social provocado pela peste.¹³ Contudo, isso ocorreu quando a moda das sequências de sonetos já estava em declínio. Ao contrário de Spenser, que foi bem-sucedido com *The Faerie Queene*, dentro de uma voga – a dos poemas alegóricos – que também declinava no final do século, o trabalho de Shakespeare com seus 154 sonetos sequenciais recebeu pouco reconhecimento imediato em 1609 (Duncan-Jones, 2002, p. 69). Embora seja difícil precisar a razão desse resultado, é possível apontar o afastamento das práticas temáticas e convencionais do soneto.¹⁴ As possibilidades de mobilidade social e espacial, portanto, variam substancialmente, como visto nas bem-sucedidas trajetórias poéticas de Spenser e de Shakespeare.

Poetas no mundo dramático

Esse desejo difuso de ascensão e de inserção nos círculos de prestígio e poder marcou a mentalidade de homens de origens variadas e sólida formação intelectual. Nesse contexto, em *More* – peça que aqui serve de guia para refletir sobre o lugar do poeta na dramaturgia do período – convergem três elementos centrais: o cultivo do saber erudito, a prática poética divergente e a vinculação à Corte. A discussão se espalha através de um trio de personagens bem distintos: um político (Thomas More), um membro da nobreza (Henry Howard, conde de Surrey) e um notável acadêmico visitante (Erasmus de Roterdã), que são unidos pela poesia.

Em *More* encontramos uma obra escrita por dois prolíficos dramaturgos, Anthony Munday (1560-1633) e Henry Chettle (1564-1607), que juntos compuseram uma peça que conta a ascensão e a queda do ilustre Lorde Chanceler de Henrique VIII (1491-1547). More foi condenado à morte e executado por

traição em 1535. A dupla de dramaturgos resgatou sua trajetória em 1600, transformando-a em um drama histórico Tudor.¹⁵ Diferentemente das peças concentradas na dinastia Plantageneta da década de 1590, esse novo tipo de peça histórica parece trazer uma mudança estrutural significativa. Sua atenção concentrava-se nos episódios singulares de indivíduos e trajetórias desse período, deixando em segundo plano a história da nação.¹⁶ Em algumas das sequências, temos evidências de que outras pessoas auxiliaram na redação da peça, entre elas William Shakespeare, Thomas Heywood (1573?-1641), Thomas Dekker (1572-1632) e um copista não identificado.¹⁷ Eles ajudaram Munday e Chettle a resolver problemas apontados pelo censor, Edmund Tilney (1536-1610), escrevendo novas partes e intervindo nas cenas de rebelião contra estrangeiros. O texto sobreviveu nessa etapa pós-revisão, sem indícios de transitar do manuscrito para a impressão ou para os palcos.¹⁸

Ao longo de seu enredo, testemunhamos a ascensão e a queda da figura-título, acompanhada de pessoas influentes na administração da cidade e, posteriormente, da Corte. O rei, Henrique VIII, nunca aparece em cena, e as referências a ele são sutis, embora derradeiramente decisivas.¹⁹ Entre o despontar da trajetória de sucesso de More e o seu trágico fim no cadafalso, ele encontra outros dois grandes humanistas: o Conde de Surrey e Erasmo de Roterdã. O trio exemplifica diferentes modos de representar o poeta e os valores associados à linguagem e à produção artística no drama. Suas figuras retratam elementos opostos, como mobilidade e instabilidade; inovação e tradição; pertencimento e exclusão – condensando contradições próprias do seu período.

More, um indivíduo em ascensão

A pessoa real que dá nome ao texto, Sir Thomas More, foi um excelente representante da primeira geração de humanistas na Inglaterra. Ele escreveu a célebre *Utopia* e a biografia do rei Ricardo III (1452-1485), duas obras que ecoam na dramaturgia do final do século. Em sua época, o inglês ainda estava longe de ser o registro predominante para a produção acadêmica e literária, uma vez que o latim ocupava esse local. Se sua língua era global, as suas preocupações, no entanto, eram locais. No primeiro livro da *Utopia*, nos deparamos com o jovem Morus – uma *persona* para o More histórico – refletindo se deve ou não servir na corte de seu rei, Henrique VIII. O assunto é discutido através de Raphael Hythlodæus, um viajante erudito e experiente, que problematiza o debate acerca de pessoas cultas e estudadas próximas do centro de poder. Manter-se próximo do Estado significava um apelo pela união de ação e contemplação, no qual o homem estudado e culto deveria colocar-se a serviço de seu país, algo que também acomodava um desejo de ambição individual. Essa imagem idealizada de humanista comprometido influenciou muitos poetas e contribuiu para moldar um ambiente, anos mais tarde, em que a poesia circularia entre a elite, como vimos. Philip Sidney (1554-1586), Spenser e outros conseguiram ser bem-sucedidos nesse percurso.

Essa mesma tensão entre o serviço público e a prudência moral reaparece na caracterização de More logo no início da peça, quando o encontramos, ainda como um jovem “subxerife” de Londres, refletindo acerca de seus deveres com a sociedade. Ele nos é apresentado como alguém capaz de detectar as loucuras e as injustiças que envolvem a realidade, uma atitude rastreável em muitas obras do Humanismo. Ao se tornar uma autoridade bem-sucedida na cidade e ser imediatamente recompensado por salvar a capital de um perigoso levante da população contra estrangeiros, seus serviços são requisitados pela Corte inglesa. More aceita assumir os serviços, mas sua alegria traz também seus receios ao mundo do poder:

MORE

Agora na Corte eu devo dormir,
 Abster-me das noites de sono calmo.
 A proximidade ao Estado é algo muito sério.
 Ainda que nesta elevação de meu sangue
 Meus pensamentos sem descansar
 Devem tencionar o bem da cidade.
 (STM, 6.235-40)

Os dramaturgos condensam a ascensão de More ao título de cavaleiro e sua entrada no Conselho Privado do rei em um único episódio, que marca a transição de uma função cívica (de “subxerife”) para outra, no interior da Corte. Em uma cena de violência minuciosamente orquestrada, o grupo de condenados pelo levante é perdoado, mas seus líderes são executados instantes antes da chegada do perdão real. Nessa sequência de exultante anistia aos demais, relata-se que More recebeu a maior honraria possível: a nomeação como Lorde Chanceler da Inglaterra. Esse processo de elevação é articulado com engenho pelos dramaturgos: os responsáveis – por implorar clemência (More) e por acatá-la (o rei) – permanecem fora de cena (7.45-49). A mudança social e espacial é simultânea, algo que ao mesmo tempo oculta e revela o alcance de seu poder. More, assim, alcança o ponto máximo a que um inglês comum poderia chegar em vida justamente no momento em que se dá a passagem do mundo aberto das ruas da cidade para os aposentos privados do palácio, acompanhado por nobres.

Além das ruas de Londres e do palácio, outros dois ambientes significativos caracterizam a trajetória de More: sua casa e a Torre. No primeiro, ele é representado em sua residência em Chelsea, um cenário doméstico que combina elementos políticos e lúdicos por meio da presença de atores itinerantes. Nessa ocasião, as autoridades londrinas visitam o seu antigo “subxerife”, agora Lorde Chanceler, e um texto dramático é encenado para entretenimento de todos. Observam-se algumas práticas do mundo teatral seiscentista nesse episódio. Ao receber a companhia, a questão da patronagem é prontamente esclarecida,

validando e permitindo que a trupe do “Lorde Cardeal” (9.49) permaneça ali e apresente sua arte aos presentes. Dificuldades emergem na encenação da peça dentro da peça, e os artistas lamentam não terem conseguido entregar o desejado. Ao mesmo tempo, eles refletem sobre a boa vontade e o auxílio do anfitrião, que acaba improvisando o papel de Bom Conselho. Contudo, vê-lo como um ator é algo considerado perigoso e imprudente, pois evidencia a tensão da representação:

ATOR DA INCLINAÇÃO

Vocês ouviram, amigos? Meu senhor não faria um ator raro? Ele poderia ter uma companhia sem limites, melhor que Mason entre os Atores do Rei. Notem como ele improvisadamente entrou exatamente no assunto e falou a parte de Luggins quase como se ela estivesse no próprio livro?

ATOR DO JUÍZO

Calma lá, você sabe o que está falando? Meu senhor um ator? Não vamos nos meter em tais assuntos. Ainda que eu esteja um pouco orgulhoso que meu senhor tenha me respondido em minha parte. Mas vamos lá, vamos nos preparar para iniciar a peça novamente.
(STM, 9.288-295)

A referência ao perigo da comparação remete à questão da classe social, visto que os atores eram considerados pertencentes a uma camada muito inferior – sobretudo quando não possuíam patronos –, enquanto o anfitrião ocupava a posição mais alta possível para um cidadão. Além disso, paira no ar a preocupante sugestão do caráter performativo dos papéis social e político.

O jogo de representação cria uma continuidade entre o enredo dos Homens do Cardeal e os seus notáveis espectadores. A temática da peça dentro da peça envolve o personagem central, Juízo, enganado por Lady Futilidade, a qual confunde com Lady Sabedoria, apoiado por Inclinação e desejoso de se casar com ela. Como o ator da trupe responsável por esse papel de Bom Conselho não está disponível no momento, More intervém e tenta orientar o Juízo de volta ao caminho correto. A ação alegoriza o momento histórico da obra, a questão do divórcio entre o rei e Catarina de Aragão (1485-1536) e seu subsequente casamento com Ana Bolena (1500-1536). A peça é interrompida quando outras autoridades chegam requisitando More para uma reunião urgente na Corte. De forma indireta, o assunto que vem do palácio até sua casa conecta-se com a ação da peça dentro da peça, pois as questões a serem resolvidas no mundo real tratam justamente do divórcio/casamento do monarca.

O retorno imediato ao ambiente régio (cena x) culmina no movimento de abdicação de More diante dos Artigos enviados pelo monarca, cujo teor, mesmo não declarado em palco, remete aos procedimentos do divórcio e/ou rompimento com Roma. More refaz a viagem para Chelsea, agora em condição de prisão domiciliar. A transição entres esses dois momentos transforma radicalmente a representação do espaço doméstico: do espaço formal, marcado pela visita do prefeito e pelo entretenimento oferecido pela trupe, para o melancólico e intimista, centrado na família e nos servos da casa, após sua queda. More, no entanto, mostra-se sereno perante seus familiares apavorados:

FILHA

Vejam, meu pai chega alegre e feliz.

MORE

Como um marinheiro, após enfrentar uma tempestade forte,

Dança na praia, assim eu – Oh, eu poderia falar

Como um poeta agora! – Agora, por Deus, meu coração é leve.

Esposa, me dê doces boas-vindas.

(STM, 11.54-58)

Ele mantém esse tom com filhas, esposa e genro, que lamentam a reviravolta que também os afeta. Em momento posterior, More é levado de Chelsea para a Torre, onde afirma experimentar uma espécie de tranquilidade que suas antigas posições sociais jamais lhe haviam permitido. Nessas cenas, o protagonista se mostra consciente de estar em “pequeno desacordo” (16.14) com o mundo, mantendo, entretanto, seu humor característico e a firmeza de suas convicções, tendo apenas o vigia como interlocutor. Seu caminho até o cadafalso é acompanhado pelos mesmos nobres, Surrey e Shrewsbury, que antes o haviam conduzido da cidade à Corte. Sua trajetória antecipa a angústia trágica de outros humanistas em conciliar liberdade e lealdade. A reflexão, por meio do registro ficcional do autor da *Utopia*, emerge do confronto entre ética e poder, representando tanto o sucesso da mobilidade através da erudição quanto a instabilidade diante da autoridade. A caracterização de Surrey se desloca para o campo da forma poética e da criatividade literária, além de registrar juventude e um incômodo geracional.

Surrey, um nobre letrado

Ao final da peça, Surrey profere o conclusivo julgamento sobre More como “Um senhor valoroso e erudito” que agora “Sela erro com seu sangue” antes de se recompor para seguir adiante: “Venha, vamos à Corte/ Vamos tristemente daqui cumprir destinos desconhecidos” (17.116-119). No registro artístico, os dramaturgos fundem duas figuras históricas – o pai, Thomas Howard (1473-

1554), duque de Norfolk, e o filho, Henry Howard, conde de Surrey. Leitores acostumados com o drama histórico de Shakespeare reconhecerão aqui uma estratégia comum: a fusão de gerações distintas para fins artísticos, especialmente em personagens identificados pelo título de nobreza. Ambos os Howards do mundo real caíram em desgraça diante do mesmo rei, alguns anos depois, e acabaram por cumprir, afinal, um destino não tão desconhecido assim.²⁰

Henry Howard não poderia prever o destino de seu legado artístico. Ele foi um dos primeiros humanistas ingleses de uma geração formada após a Reforma Protestante e os intensos desdobramentos históricos do reinado de Henrique VIII. A obra de Surrey destaca-se como marco inaugural do verso branco na Inglaterra. Sua vida parece um exemplo de humanista: foi poeta, participou da Corte, recebeu títulos honoríficos, manteve diálogo com outros escritores, combateu inimigos em guerras no continente e traduziu obras fundamentais de autores como Petrarca e Virgílio.²¹ Seu fim, porém, assemelha-se ao de outro humanista, pois, assim como More, foi condenado por alta traição pelo rei desconfiado a quem servira durante anos. Sua família ascendeu em importância política ao longo do período Tudor. Embora tenha falecido com cerca de trinta anos sem escapar da fúria do monarca, sua breve trajetória exemplifica tanto o novo homem do Renascimento inglês quanto a consolidação da imagem do poeta no século XVI.

O jovem conde de Surrey traduziu dois livros da *Eneida* de Virgílio – o segundo e o quarto – para a língua inglesa, conforme o costume de seu tempo. Nessa empreitada, identificou a alternância de sons iâmbicos em versos de dez sílabas como a forma mais adequada da poesia heroica (Woods, 2007, p. 7-8; Sessions, 1999, p. 260-3).²² O texto traduzido foi publicado uma década após sua morte, em 1557, e estima-se que tenha sido produzido entre 1539 e 1546, ou antes. Além de circular em edição individual, a tradução integrou a coletânea *Songes and Sonettes* (1557), amplamente conhecida como *Tottel's Miscellany* – a primeira antologia de poemas ingleses, organizada por Richard Tottel (1528-1593) – e teve sete reimpressões nas três décadas seguintes (Woods, 2007, p. 3-4; Sessions, 1999, p. 268-70).²³

A recepção dessa inovação foi curiosa. Em uma publicação anterior à *Miscellany* – feita por John Day em 1554 para a tradução do quarto livro da *Eneida* –, o termo “strange metre” surge para designar a métrica desconhecida empregada no texto. Ao mesmo tempo em que o comentário expressa estranheza, também evidencia o seu caráter pioneiro (Sessions, 1999, p. 267-8).²⁴ Os versos abaixo são de Surrey e apresentam elementos que viriam a se popularizar no início da década de 1590:

Parcase yow wold ask what was Priams fate.
When of his taken town he saw the chaunce,
And the gates of his palace beaten down,
His foes amid his secret chambers eke:

Th'old man in vaine did on his sholders then,
 Trembling for age, his curace long disused:
 His bootelesse swerd he girded him about:
 And ran amid his foes, reddy to dye.
 (*Aeneid*, Livro II, 1557, versos 655-662, traduzidos por
 Surrey)²⁵

Ao estabelecer essa linguagem para o verso heroico de Virgílio, Surrey situou-se no núcleo de uma aristocracia letrada, apontando com otimismo para uma nova nobreza (Sessions, 1999, p. 263; 265).²⁶ Em vida, entretanto, ele não pôde ver o desenvolvimento poético das classes abastadas. Uma década depois de sua morte, a publicação da *Miscellany* beneficiou-se da romantização de um mártir (Sessions, 1999, p. 274)²⁷ cuja forma de expressão permaneceu viva.

No universo dramático de *More*, encontramos Surrey atuando no ambiente da Corte. Ele nos é apresentado ao lado de outros lordes em uma discussão sobre a cidade para conter a crise com os estrangeiros. Sua representação é construída com cuidado: não se trata de um lorde genérico e facilmente esquecível em uma trama histórica. O jovem conde mostra-se inclinado a uma interpretação mais imediata e corporal dos fatos, tende a emitir trocadilhos e comentários jocosos que beiram o desrespeito ao contexto em que são ditos. No exemplo abaixo, durante uma reunião urgente de autoridades, ele ironiza a situação de Sherwin, um inglês cuja esposa foi abduzida por um estrangeiro chamado Barde – um dos episódios que inflamam a rebelião contra imigrantes na peça:

SURREY

Pior é Barde que, usando os bens de Sherwin,
 Questiona o interesse dele pela ocupação.
 Eu não gosto disso, Lorde Shrewsbury.
 Ele está tão mal que mesmo o cavalo
 Bem treinado não o conduzirá.

CHOLMLEY

Meu Lorde Surrey será impertinente.
 (STM 3.25-30)

Por outro lado, os dramaturgos empregam, na caracterização de Surrey, variações sintáticas e métricas, ao longo do texto, que o distinguem dos outros personagens. Sua representação parece marcada por um confronto geracional entre tradição e renovação, simbolizando uma tensão entre os mais velhos e os mais jovens. Esse embate pode ser lido como a necessidade de humanistas, no final do século, de desvincular-se do passado visto como católico, bárbaro, gótico e rimado. Como o verso branco já se tornara uma ferramenta comum – inclusive

para Munday e Chettle –, caracterizar o conde como um sujeito disruptivo e inovador harmoniza-se com sua condição de introdutor desse revolucionário recurso poético.

Desde o início, portanto, não há dúvida de que se trata de um jovem poeta inserido no mundo da Corte. As dinâmicas da ação conectam os espaços da cidade e do palácio. A peça progride do primeiro para o segundo, alternando também entre o ambiente doméstico da casa de More e o da Torre. Surrey, assim como o protagonista, transita através desses contextos, em uma trajetória que combina o dever para com o Estado e a lealdade pessoal. Embora aparentemente compreenda as razões que conduzem o protagonista à desgraça, esforça-se por restaurá-lo à vida ativa, evitando confrontar *diretamente* os motivos do desentendimento entre ele e o monarca.

Ainda dentro dessa aparente estranheza, quando a peça conclui as sequências envolvendo estrangeiros em Londres, a discussão sobre pessoas “fora do lugar” – outra forma de estrangeiridade – ganha novos contornos, pois o tema nunca abandona o horizonte de Munday e Chettle nesse drama. O tom deslocado, quase “fora do eixo”, de Surrey no ambiente cortês acentua um contraste entre o jovem conde e os demais políticos com quem divide a mesa de decisões. Em meio a outra reunião a respeito de alianças diplomáticas para problemas no continente, ele expõe sua posição inexperiente: “Meus senhores, como é costume deste local/ os mais jovens falam primeiro, então, se por acaso/ falar com inocência, me perdoem” (10.23-5), antes de prosseguir com a “fábula da caçada entre o leão e outros animais” (10.33-4), de Esopo – na qual sugere, por alegoria, que um animal mais forte (o leão) se aliaria aos mais fracos apenas para obter vantagem e pode facilmente devorar aqueles que o ajudaram em seguida.²⁸ Grande parte da trama de *More* organiza-se em episódios que, em escala reduzida, retomam temas maiores, nos quais pequenas situações aparentemente desconexas da ação principal (microcenos) refletem dilemas maiores e gerais (macrocenos). Ao recontar Esopo nesse contexto, a interpretação pode expandir-se para a realidade da Corte que servem, em um processo em que, tematicamente, microcenos espelham macrocenos.

Embora concebida em um contexto diplomático e distante, a alegoria ressoa diretamente a preocupação do poeta com o espaço em que More e os outros se movem, reforçando o perigo dos “estrangeiros” no interior da própria Corte. Adicionalmente, ele representa a força criativa que busca romper com aquilo que é tradicional, desafiando o protocolo e a formalidade desse ambiente. Além da cidade e do palácio, Surrey também é retratado em Chelsea, acompanhado de Erasmo, algo que desloca a reflexão para longe do espaço físico da Corte, completando o triângulo de sujeitos que buscam entender seu local nesse mundo.

Erasmo, um visitante

Será novamente na casa de More, em um aposento de trabalho, que a peça reúne o protagonista a Surrey e Erasmo. No mundo real, Erasmo de Roterdã é

amplamente conhecido por sua amizade com Thomas More – e foi por meio dessa parceria que o texto da *Utopia* se difundiu. Tendo lecionado em Cambridge por algum tempo, sua importância no desenvolvimento cultural da Inglaterra foi imensa – embora difícil de mensurar com alguma precisão. Com seu ímpeto humanista e reformador, contribuiu para mudanças no sistema de ensino europeu. Em sua concepção didática de currículo escolar, os alunos aprenderiam muito mais com os autores pagãos da Antiguidade do que com trabalhos abstratos produzidos pela escolástica medieval (Greenblatt, 2025, p. 62-3). Os efeitos dessa reforma repercutiram profundamente entre os humanistas e poetas formados nas décadas seguintes.

A grandeza dessa figura histórica contrasta com a do Erasmo ficcional: um visitante no universo dramático da obra em uma única cena. É o único estrangeiro retratado de forma positiva, pois os outros tendem a abusar dos ingleses mais necessitados. Como mencionado acima, Munday e Chettle retomam temas semelhantes em formas diversas. Diferentemente de More e Surrey, Erasmo encontra-se à margem da Corte e da patronagem, alheio às instabilidades desses circuitos. Ele está em um limiar entre erudição e exclusão, algo que sinaliza para um tipo de exílio dos valores que representa.

Essa única cena na qual Erasmo aparece é, sem dúvida, uma das mais complexas no texto, pois passou por muitas revisões e concentra grande densidade de ação. Nela, em Chelsea, More já ocupa o cargo de Lorde Chanceler e precisa lidar com dois visitantes: um desordeiro, que insiste em ter seu caso ouvido apenas pela mais alta autoridade, e, logo depois, Surrey, acompanhado do distinto visitante. More pede ao homem que corte seu cabelo e retorne – gesto que, naquele contexto, sinaliza a renúncia de um voto. Nesse intervalo, aparentemente trivial, os três humanistas se reúnem. O visitante estrangeiro ainda não conhece More pessoalmente, e este aproveita para brincar com o convidado: disfarça-se de porteiro e veste o servo com suas vestes do Estado. Erasmo logo se surpreende com o que é versado em latim, mas estranha a rudeza daquele que julgara distinto. Desfeitas as confusões propositais, eles finalmente conversam. Surrey observa que seu anfitrião é inclinado a esse tipo de brincadeira improvisada, e o tema que emerge é justamente o papel do poeta.

MORE

Meu nobre poeta –

SURREY

Oh, senhor, me acusa

Com a palavra “poeta” de muito ócio.

É o estudo que faz pobre nosso destino

Poetas são sempre pensados impróprios ao Estado.

(STM 8.200-3)

More, ao ver o jovem visivelmente desanimado, procura estimulá-lo a não desistir da “mais doce heráldica da arte,/ que aparta o azevinho duro e afiado/ e o loureiro suave” (8.206-8). Nesse sentido, a arte poética estabelece um marcador de distinção linguística e conceitual, além de delimitar a diferença entre aqueles que desenvolvem erudição e os que não o fazem. A resposta de Surrey indica que, apesar disso, ela não goza de prioridade, sendo suplantada por outros campos mais práticos ao Estado. More, com engenho e criatividade, oferece uma possível explicação:

Bom, eis a razão.
 Não é uma época para poetas.
 Eles devem cantar conforme o alto canon *heroica facta*
 [fatos heroicos]
 Qui faciunt reges heroica carmina laudant
 [Poemas épicos louvam o que reis fazem]
 E, como súditos de suas penas decaem,
 Ainda assim, sem cura, eles derretem.
 (STM 8.210-15)

A imagem é complexa e multifacetada. O início efetivo do verso latino pode alterar seu sentido. Se tomarmos a passagem que vai de “Eles” até o “laudant”, temos uma ideia completa: os poetas devem cantar os feitos de seus reis, mas esses precisam ser elevados em um sentido religioso e edificante, antes de serem “purificados” através da linguagem poética. No entanto, à medida que a fala prossegue no vernacular, os súditos aparecem enfraquecidos (“eles derretem”), e sua poesia se deteriora (“penas decaem”) como consequência. More pode estar sugerindo que seu tempo – o período henriquiano – não é propício à poesia, mesmo diante daquele que se tornaria o grande representante do futuro dessa arte na Inglaterra enobrecida pela *Eneida*, uma vez que carecem de atos heroicos. De forma semelhante aos imigrantes rejeitados da abertura da trama, os poetas são estrangeiros dentro da própria Corte que servem. Erasmo acumula outras posições de marginalidade: é um neerlandês visitante, sem patrono e desconectado de figuras de autoridade, mas, ainda assim, capaz de reconhecer erudição e humor.

O papel do poeta para o grupo revela-se, portanto, atrelado aos atos elevados do Estado, e a sua vitalidade depende da autoridade, que, por sua vez, o limita. A conversa entre o trio humanista é interrompida pelo retorno do desordeiro, sem que Erasmo tenha a oportunidade de desenvolver qualquer reflexão sobre o tema. No plano espacial, a sequência dramatiza, mais uma vez, a intrusão do poder na vida e a dificuldade deste em reelaborar sua arte a partir do mundo contemporâneo. Vale a pena lembrar que o More, cujo “coração é leve” e que “pode falar como um poeta” (11.57-56) ocupa o breve espaço doméstico entre

a abdicação e a prisão. Nas três caracterizações e percursos, encontramos uma reação que dificulta encontrarem o seu local próprio de atuação efetiva diante das autoridades e das prioridades que os cercam. No plano real, More e, mais tarde, Surrey, morreram por entrar em desacordo com a Coroa. Eles viveram em uma época na qual o seu local era perto demais do monarca e, de forma semelhante à fábula que Surrey trouxe à mesa, podiam ser devorados pelo mais forte.

Considerações finais

Para concluir, gostaria de recuperar um ponto que une todos os lugares e os processos de deslocamento. De Londres a Chelsea, e desta à Torre, os trajetos se realizam pelo Tâmisia, em barcos. Ao longo de todo o texto, encontramos metáforas associadas à água, quase sempre carregando conotações de reversão de destino e/ou de morte. Uma das mais marcantes é a visão da esposa de More, que, em sonho, viu-se navegando ao lado marido e próxima da embarcação do rei e de sua rainha – não nomeada –, antes de serem levados por uma forte correnteza que os arrastou diante da Torre e “ali ele girou/ e girou, como um redemoinho suga/ as águas em roda [...] até afundarmos, e abraçados morremos” (11.24-7). A cena nos oferece uma perspectiva trágica, pois o espectador ou leitor reconhece que ela tem razão para essa aflição. O próprio protagonista recorre a uma imagem de pescaria com rede (10.95), quando percebe não haver mais escapatória da situação, e renuncia. É por intermédio desse mesmo espaço aquático que alegrias vêm e vão, como More relata sobre o amigo Erasmo: “Tristemente já se foi, e com lágrimas/ que agitam o prateado Tâmisia/ feliz pela carga, leva orgulhoso/ e sob seu peito o leva através do mar” (9.9-12). Essas imagens de movimentação podem ajudar a compreender o destino histórico e simbólico dos personagens.

Os três personagens que transitam no mundo de *More* foram inspirados em figuras de grande impacto na Inglaterra e na Europa seiscentista. Por meio de renovações nos gêneros literários (a utopia e a narrativa biográfica), na versificação (verso branco) e na educação (humanismo erasmiano), o trio manteve-se relevante para o desenvolvimento cultural do Ocidente. Suas ações indicam posturas tomadas em momentos de rupturas, com graus variados de transgressão e rebeldia. Suas representações no teatro deslocam sujeitos históricos do início do século para um gênero no qual nenhum deles se aventurara: o drama. A peça estabelece um diálogo com possíveis sucessores desses humanistas, sujeitos que, poucas décadas depois, estavam preocupados em reunir público em novas construções voltadas à performance. Talvez se surpreendessem ao ver como o latim, os versos rimados e o currículo majoritariamente escolástico haviam sido substituídos por outras formas que eles mesmos iniciaram e que floresciam em teatros fixos na cidade. É possível que ficassem felizes ao encontrar poesia impressa e ao perceber que outros, como Sydney e Spenser, foram escritores bem-sucedidos que emularam More, mas mantiveram a cabeça sobre os ombros no governo da filha de Henrique VIII. No entanto, talvez eles não se espantassem

ao constatar que o local que o poeta habitava ainda era muito familiar, ainda que menos letal. O contexto real que condenou More e Surrey por traição nas décadas de 1530 e 1540 também foi capaz de condenar outros no final do século XVI, pois a inovação e o avanço de emergentes formas de expressão poética ecoavam, no plano real, uma mesma postura de crítica e ruptura com a tradição e a realidade – gerando problemas, censura, repressão e prisões para os mais ousados.²⁹

Seja como for, Munday, Chettle e os demais colaboradores em *More* acreditavam que esses personagens eram fundamentais para contar a história que desejavam levar para o palco. Em 1593-4, um surto de peste bubônica e crises com imigrantes religiosos causaram grandes problemas em Londres. Dez anos depois, uma família real estrangeira, vinda do extremo norte da ilha – James VI da Escócia e sua comitiva –, assumiu o trono como sucessora dos Tudors.³⁰ Entre um episódio e outro, a guerra com a maior nação católica da época, a Espanha, ameaçava restaurar uma religião oficialmente proibida no país havia quase 50 anos. Enfim, o medo do novo e do estrangeiro estava fortemente disseminado no imaginário imediato dos poetas que compuseram *More*, em torno de 1600, e no de seus revisores, em 1604. Vale a pena recordar que o levante contra estrangeiros é a sequência de cenas que foi censurada. Nesse cenário instável, o retorno ao passado oferecia uma possibilidade de reflexão acerca do saber erudito diante do poder.

Ao recorrerem ao universo henriquiano, Munday e Chettle exploraram temáticas ligadas ao indivíduo instruído que consegue subir na vida alcançando posições na Corte. More cresce socialmente nesse processo e parece aceitar isso como um compromisso com seu país; Surrey nasce nesse meio e procura veicular sua voz e suas ideias em busca de aceitação; enquanto Erasmo não está conectado a nenhum centro e, por isso mesmo, é facilmente colocado de lado por qualquer outra demanda urgente. Cada um deles mantém elos diferentes com a sociedade. Dessa tensão entre vulnerabilidade e criação emerge a questão central do local do poeta em um mundo sem garantias.

Os dois personagens ingleses têm suas trajetórias intimamente ligadas ao desenvolvimento da Inglaterra, de sua língua e literatura vernáculas – ainda que esses avanços lhes tenham custado caro. Se o escritor ocupa uma posição de destaque e reconhecimento, essa mesma condição o torna igualmente vulnerável. De um lado, temos a *Eneida* de Surrey como resposta à destruição e como estímulo ao ímpeto de reconstrução, por meio da forma inovadora do verso branco – reinserindo tanto o texto virgiliano quanto seu tradutor em um local central na cultura inglesa. De outro lado, encontramos Thomas More como alguém comprometido com a resistência individual e com as questões históricas de seu país. Nas representações ficcionais deles, delineia-se uma reflexão acerca da inadequação dos talentos poéticos diante do mundo que os cerca: os poetas operam como servos de uma Corte sobre a qual já não há nada a celebrar.

Entre a celebração e o escanteamento, o lugar do poeta no drama mostra-se tão móvel e inconstante quanto o próprio mundo que ele procura celebrar. Ao mesmo tempo, ele parece inscrever-se em um ciclo que concebe a arte poética,

via Virgílio, como princípio de recomposição diante da destruição e do impulso de ruptura com a tradição. A romantização de figuras históricas como More³¹ e Surrey pode ter inspirado futuros escritores a compor pelas mesmas razões; mas, recuperando a imagem ubíqua da peça, eles permanecem cientes de estarem sempre à deriva, arrastados pelas ondas e pela correnteza dos mesmos destinos trágicos.

Agradecimentos

Agradeço aos colegas, Ricardo Cardoso, Roberta Flores Santurio e Lawrence Flores Pereira, bem como aos meus alunos, pelas leituras de versões preliminares deste artigo, e ao público da *XI Jornada Shakespeare*, realizada em Porto Alegre, em 2025, pelas contribuições ao assunto.

DECLARAÇÃO DE DISPONIBILIDADE DE DADOS: Não se aplica.

Notas finais

1. Citado a partir da edição de Albert S. Cook (1890). Ver SIDNEY, Sir Philip. *The Defense of Poesy otherwise known as an apology for poetry*. Edited by Albert S. Cook. Boston: Ginn & co., 1890.
2. Para a datação e distribuição autoral de Sir Thomas More, sigo John Jowett e sua edição pela Arden Shakespeare Third Series (Jowett, 2011); para datações de outras peças shakespearianas, o New Oxford Shakespeare (Taylor et al., 2016); para outras obras, catálogo British Drama 1533-1642 (Wiggins, 2011-atual); para informações básicas e datas de nascimento e de morte de personagens históricos, o ODNB. As traduções de More e da Eneida (feitas para este artigo) são minhas. A Shakespeare se atribui partes do texto de Sir Thomas More (Closel, 2024). Ver TAYLOR, Gary; JOWETT, John; BOURUS, Terri; EGAN, Gabriel (Eds.). *The New Oxford Shakespeare: Complete Works*. Oxford: OUP, 2016; WIGGINS, Martin. *British Drama 1533–1642: A Catalogue*. Oxford: OUP, 2011-atual; ODNB. *Oxford Dictionary Of National Biography*. Disponível em: www.oxforddnb.com. Acesso em: 30 set. 2025; MUNDAY, Anthony; SHAKESPEARE, William et al. *Sir Thomas More: Uma Peça Teatral*. Tradução de Régis Augustus Bars Closel. Santa Maria: Editora da UFSM, 2024.
3. Para essa obra de Norton e Sackville, ver a coletânea de Cunliffe (1912, p. 4-67), as demais obras referenciadas no artigo são referidas em edições individuais modernas nas referências. No ambiente educacional das universidades e dos Inns da Corte, o drama de Sêneca – escrito em versos latinos sem rima – foi amplamente estudado e transmitido em traduções que recorriam também ao verso branco. Gorboduc foi encenada por advogados e estudantes de direito no Inner Temple, em 1562, para a rainha Elizabeth I. Para esse contexto, ver KNAPP, Robert S. *The Academic Drama*. In: KINNEY, A. F. (Ed.). *A companion to Renaissance Drama*. Oxford: Blackwell, 2004, p. 257-267. Para encenações na Corte em geral, ver DUTTON, Richard. *Shakespeare, Court Dramatist*. Oxford: OUP, 2016.
4. Ver também BAKER, Howard. “Some Blank Verse written by Thomas Norton before Gorboduc”. *Modern Language Notes*, v. 48, n. 8, p. 529-30, December,

1933. Disponível em: [jstor.org/stable/2911696](https://www.jstor.org/stable/2911696). Acesso em: 23 mai. 2010.

5. Sobre colaboração, ver a Introdução para *Sir Thomas More*, de minha autoria (Closel, 2024 p. 35-46). Para a redação com Marlowe, através de um estudo de atribuição de autoria em língua portuguesa, ver TAYLOR, Gary; NANCE, John V. Imitação ou colaboração? Marlowe e o cânone shakespeariano inicial. Tradução de Régis Augustus Bars Closel. Revista Letras, vol. Especial n. 2, p. 109-140, 2020. Para a hipótese de colaboração com um autor anônimo, identificado provavelmente como Thomas Watson em *Arden de Faversham* (1588), ver TAYLOR, Gary. 'Finding 'anonymous' in the digital archives: The problem of Arden of Faversham. Digital Scholarship in the Humanities, vol. 34 (4), p. 855-873, 2019. Disponível em doi.org/10.1093/llc/fqy075. Acesso em jan. 2020; e TAYLOR, Gary. Shakespeare, Arden of Faversham, and Four Forgotten Playwrights, *The Review of English Studies*, vol. 71 (302), November p. 867-895, 2020. Para exemplos de debates recentes no campo de atribuição de autoria, ver TAYLOR, Gary; EGAN, Gabriel (Eds.). *The New Oxford Shakespeare: Authorship Companion*. Oxford: OUP, 2017. Sobre a carreira de Shakespeare no contexto literário poético, ver CHENEY, Patrick. 'Shakespeare's Literary Career and Narrative Poetry'. In: *Early Modern English Poetry*. Oxford: OUP, 2007, p. 160-171, e as edições dos poemas e sonetos (Duncan-Jones & Woodhuysen, 2007 e Duncan-Jones, 2002).
6. Donne continuou a empregar rimas em muitos de seus poemas.
7. Marlowe teve uma trajetória acadêmica atípica – possivelmente marcada por intervenção da Coroa – e morreu em circunstâncias suspeitas, além de enfrentar problemas devido a ideias veiculadas em suas obras (Greenblatt, 2025). Ben Jonson foi preso entre agosto e outubro de 1597 por seu envolvimento na encenação de *Isle of Dogs* (1597) (Wiggins, 2013, entrada 1081). Thomas Middleton, por sua vez, satirizou um embaixador espanhol em *A Game at Chess* (1625), o que lhe rendeu a prisão (Wiggins, 2017, entrada 2130).
8. Shakespeare foi o homem do teatro financeiramente mais bem sucedido de seu período. Sobre o assunto, ver BEARMAN, Robert. *Shakespeare's Money*. Oxford: OUP, 2016.
9. Para o poeta romântico, por exemplo, sua posição era de maior afastamento da elite enquanto eram centrais preocupações com o conceito de criação, liberdade às emoções e aos sentimentos e a oposição ao pensamento mecânico-racional. Esses dilemas não conduziram as mentes poéticas do século XVI.
10. Sobre a circulação de poesia inglesa do período, em especial a “coterie”, ver MAROTTI, Arthur. *The Circulation of Poetry in Manuscript in Early Modern England*. London: Routledge, 2021.
11. Segundo Hyland (2002, p. 50), os gostos e valores da corte precisavam ser considerados na poesia de quem desejasse progredir nesse mundo. A relação de patronagem – entre poeta e uma figura de posição superior – constituía uma forma de legitimar a escrita do aspirante e exibir a sofisticação literária do patrono (Ibid., p. 22), além explicitar a inexistência de um mercado de livros estável para poesia (Ibid., p. 13-23).
12. Henry Carey (1526-1596) e seu filho George Carey (1548-1603) foram patronos da companhia de Shakespeare e seus sócios ao longo do período de Elizabeth I. Em 1603, com a ascensão de James I, o monarca tornou-se o novo patrono da companhia, agora rebatizada como King's Men.
13. Para os anos de peste em Londres e os respectivos períodos de fechamento, ver BARROLL, John L. *Politics, Plague, and Shakespeare's Theater*. Cambridge: CUP, 1991.
14. Segundo Katherine Duncan-Jones (2002, p. 49), as características que destoam

do soneto petrarquista tradicional são: o direcionamento a um amigo, a ausência de iluminação espiritual e a falta do ideal inalcançável representado na figura feminina amada. Assim, ao adotar um eu lírico que vivencia e consome relações amorosas com homens e mulheres – e que também sofre de amores –, Shakespeare rompeu com os padrões do soneto de sua época.

15. Após sua execução em 1535, More passou a ser representado em registros ficcionais. Em todas as referências diretas a ele como personagem predomina uma recordação positiva. Sobre o assunto, ver os dois artigos sequenciais: CLOSEL, Régis Augustus Bars. Fictional Remembrances of Sir Thomas More: Part I/II – The Sixteenth Century. *Moreana*, vol. 53 (203-204), 2016 [2016a]. Disponível em: doi.org/10.3366/more.2016.53.1-2.8. Acesso em set. 2025; CLOSEL, Régis Augustus Bars. Fictional Remembrances of Sir Thomas More: Part II/II– Early Seventeenth Century. *Moreana*, vol. 53 (205-206), 2016 [2016b]. Disponível em: doi.org/10.3366/more.2016.53.3-4.10. Acesso em set. 2025.
16. Para ilustrar essa comparação, podemos observar os momentos finais dos personagens históricos: “Nas peças Tudors, os condenados costumam ganhar a compaixão de seus guardas e caminham para sua execução com certa dignidade, ao invés de saírem de cena para retornar apenas como uma cabeça dentro de um saco ou na ponta de uma lança. Nesse sentido, há uma mudança de postura no tratamento da vida individual – do indivíduo ‘comum’ não nobre e não membro de famílias de linhagem real” (Closel, 2024, p. 21-4, citação na p. 23-4).
17. Heywood publicou a notável tragédia doméstica *A Woman Killed With Kindness* (1607); Dekker participou da incrível colaboração jacobina em *The Witch of Edmonton* (1621) e escreveu *Shoemaker’s Holiday* (1599), peça também voltada a questões contemporâneas inglesas; Munday compôs duas obras sobre Robin Hood em 1597 e foi considerado o “best plotter” – algo semelhante ao melhor roteirista dramático do período; Chettle é o provável autor do panfleto *Greene’s Groats-Worth of Wit* (1592), no qual Shakespeare é caracterizado como um principiante em Londres (Closel, 2024, p. 15-18).
18. Para uma introdução ao protagonista, aos dramaturgos e a questões textuais desse fascinante texto teatral, que chegou até nós no formato de um manuscrito com muitas caligrafias, ver a introdução à tradução (Munday & Shakespeare, 2024).
19. A referência mais próxima é a moeda que levava o rosto do monarca: “um groat henriquiano” (6.2).
20. Thomas Howard ficou conhecido por escapar de mesmo destino trágico do filho graças a uma reviravolta digna de peça teatral: a morte inesperada de Henrique VIII em 1547, poucos meses depois de ordenar a morte de Henry, acabou garantindo a Thomas mais sete anos de vida (Pearsall, 1999, p. 632). Além de More, a peça explora, em menor escala, a trajetória do Bispo de Rochester, executado na mesma época e pelo mesmo motivo.
21. Sir Philip Sydney, que morreu em combate com quase a mesma idade, compartilha esses mesmos traços e também contribuiu para o desenvolvimento da Literatura Inglesa.
22. O pentâmetro iâmbico em verso branco surgiu como a solução mais adequada encontrada por Surrey para traduzir o hexâmetro dactílico da épica de Virgílio, composto por três pés: uma sílaba longa seguida de duas breves (Woods, 2007, p. 8).
23. A coletânea reúne 40 obras de Surrey e 95 de Thomas Wyatt (1503-1542) – outro notável nobre poeta e pioneiro na arte do soneto inglês –, além de 150 textos de outros autores.
24. O termo ganharia seu nome familiar de “verso branco” décadas depois através de

Robert Greene, no prefácio de seu romance *Perimedes the Blacksmith* (1588), que criticava Marlowe e seu *Tamburlaine*. No ano seguinte, o termo emerge na correspondência – entre Thomas Nashe, um poeta e dramaturgo, e Gabriel Harvey (1552/3-1631), seu antigo professor de Cambridge –, impressa como prefácio, intitulado “To the Gentlemen Students of both Universities”, para outro romance de Greene, *Menaphon* (1589). Nessa carta, Nashe ataca aqueles que começaram a se aventurar no mundo da arte, ridicularizando Thomas Kyd (Greenblatt, 2025, p. 14-15). A publicação antológica de John Day buscava valorizar a expressão poética impressa em língua inglesa e criticava a prática de propagar-se apenas em manuscrito – costume que persistiu até o período de Shakespeare.

25. Tradução minha: “Talvez deseje saber qual foi o fim de Príamo/ Quando ele viu sua cidade cair pelo chão/ E os portões do palácio, desfeitos em pó./ Seus inimigos em seu quarto avançaram./ O velho em vão nos ombros cobriu,/ Trépido, sua armadura há muito gasta;/ Sua inútil espada ao cinto ele abrigou/ E atirou-se aos inimigos, pronto para morrer”. Para o texto de Surrey, recorri a transcrição não modernizada e a numeração do texto preparado por Tottel (Howard, 1557) disponível no repositório da Universidade de Otago (Nova Zelândia).
26. O texto de Virgílio apresenta um tom fundacional que pode ser reinterpretado como alternativa diante de uma situação de desgraça (Sessions, 1999, p. 263). A *Eneida*, portanto, representa tanto a perda catastrófica de Troia como a recondução dos ânimos e sentimentos rumo à formação da gloriosa Roma.
27. O filho de Henry, batizado Thomas Howard (1536/8-1572), foi executado em 1572 por Elizabeth I, em suspeita de envolvimento em golpe para tomar o poder e reestabelecer o catolicismo através de casamento com Maria Stuart, rainha da Escócia (Greenblatt, 2025, p. 160), seu neto, Philip Howard (1557-1595), um poeta religioso recusante, também morreu na Torre. Além de More e Rochester, que são mártires evidentes do catolicismo, a peça parece situar o legado familiar da família Howard em direção semelhante, reunindo vítimas de Henrique VIII que pertenciam a classes distintas.
28. Ao referir à fábula, Surrey deixa de lado o animal sendo caçado na fábula, um cervo – o animal que tradicionalmente representa a realeza –, enquanto evidencia, através do leão – que remete ao mundo inglês –, que existe uma aparente precisão alegórica, apontando para o monarca do mundo dramático, Henrique VIII.
29. Para uma leitura de More que recupera o dilema imposto à consciência, ver Close (2016c, cap. 3).
30. Para uma leitura diante desse cenário jacobino, ver CARDOSO, Ricardo. “Por sua conta e risco”: datação de Sir Thomas More com base nas intervenções do censor, de Shakespeare e de outros dramaturgos. In: MACIEL, Diogenes et al. (Orgs.). *Lugares de onde se vê*. Campina Grande: EDUEPB, 2022, p. 358-373.
31. Sobre o assunto, ver nota 15.

Referências

- BAKER, Howard. *Induction to Tragedy*. Louisiana: Louisiana State University Press, 1939.
- CLOSEL, Régis Augustus Bars. Introdução. In: MUNDAY, Anthony; SHAKESPEARE, William et al. *Sir Thomas More: Uma peça Teatral*. Santa Maria: Editora da UFSM, 2024, p. 1-60.

- CLOSEL, Régis Augustus Bars. Shakespeare & a espacialidade literária: a corte, a cidade e a floresta. *Revista Letras*, v. 33, n. 67, p. 37–54, 2023. Disponível em: <https://doi.org/10.5902/2176148584545>. Acesso em 20 out. 2025.
- CLOSEL, Régis Augustus Bars. *Sir Thomas More: estudo e tradução*. Tese de Doutorado (Teoria e História Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas(Unicamp), Campinas, 2016 [2016c].
- DUNCAN-JONES, Katherine. Introduction. In: SHAKESPEARE, William. *Shakespeare's Sonnets*. Edited by Katherine Duncan-Jones. The Arden Shakespeare Third Series. London: Bloomsbury, 2002, p. 1-105.
- DUNCAN-JONES, Katherine; WOODHUYSEN, H.R. Introduction. In: SHAKESPEARE, William. *Shakespeare's Poems*. Edited by Katherine Duncan-Jones and H.R. Woodhuysen. The Arden Shakespeare Third Series. London: Bloomsbury, 2007, p. 1-124.
- GREENBLATT, Stephen. *Dark Renaissance*. New York: Norton, 2025.
- HELGERSON, Richard. *Forms of Nationhood*. Chicago: The University of Chicago Press, 1994.
- HOWARD, Henry, Earl of Surrey. *Certain booke [2 and 4] of Virgiles Aeneas turned into English meter by ... Henry [Howard] Earle of Surrey*. London: R. Tottel, 1557. [STC 24798]. Disponível em: <https://www.otago.ac.nz/english-linguistics/tudor/howard6.html>. Acesso em out. 2025.
- HYLAND, Peter. *An Introduction to Shakespeare's Poems*. London: Bloomsbury, 2002.
- JOWETT, John (Ed.) MUNDAY, Anthony et al. *Sir Thomas More*. The Arden Shakespeare Third Series. London: Bloomsbury, 2011.
- MORE, Thomas. *The History of King Richard III and Selections from the English and Latin Poems*. Edited by R. S. Sylvester. London: Yale University Press, 1976.
- MORE, Thomas. *Utopia*. Edição Revista e Ampliada. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- MUNDAY, Anthony; SHAKESPEARE, William et al. *Sir Thomas More: Uma Peça Teatral*. Tradução de Régis Augustus Bars CloseL. Santa Maria: Editora da UFSM, 2024.
- NORTON, Thomas; SACKVILLE, Thomas. Gorboduc or Ferrex and Porrex. In: CUNLIFFE, John W. *Early English Classical Tragedies*. Oxford: Clarendon Press, 1912, p. 4-67.
- SESSIONS, William A. The Origin of Blank Verse. In: SESSIONS, William A. *Henry Howard: The Poet Earl of Surrey*. Oxford: OUP, 1999, p. 260-287.
- SIDNEY, Sir Philip. *The Defense of Poesy otherwise known as an apology for poetry*. Edited with introduction and notes by Albert s. Cook. Boston: Ginn & co., 1890.
- TAYLOR, Gary; JOWETT, John; BOURUS, Terri; EGAN, Gabriel. *The New Oxford Shakespeare: Complete Works*. Oxford: OUP, 2016.
- UNIVERSIDADE DE OTAGO. “The Second and Fourth Books of Virgil’s Aeneid”. *Textbase of Early Tudor English Website*. Disponível em: <https://www.otago.ac.nz/english-linguistics/tudor/reference.html>. Acesso em set. 2025.
- WIGGINS, Martin. *British Drama 1533–1642: A Catalogue*. Oxford: OUP, 2011-atual.
- WOODS, Suzanne. Inventing English Verse. In: CHENEY, Patrick et al. (Eds.). *Early Modern English Poetry: A Critical Companion*. Oxford: OUP, 2007, p. 1-14.

Data de submissão: 16/12/2026

Data de aceite: 19/02/2026

Editoras responsáveis: Magali Sperling Beck e Anelise Reich Corseuil