



# ***Muito barulho por nada* ou Shakespeare e a corda do arco de Cupido\***

*Léa Masina\*\**, Porto Alegre



---

\* Este texto foi apresentado a 23 de novembro de 2001 no ciclo de debates promovido pela Sociedade Psicanalítica de Porto Alegre, intitulado "Freud e Shakespeare no Cinema".

\*\* Doutora em Literatura Comparada e professora dos cursos de Graduação e Pós-graduação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

---

Revista de Psicanálise, Vol. IX, Nº 1, abril 2002 □ 133





A história se passa em Messina, na Sicília, em casa de Leonato, nobre siciliano, pai de Hero e tio de Beatriz. Através de um mensageiro, Leonato recebe a notícia de que Dom Pedro de Aragão virá à cidade, trazendo consigo o Conde Cláudio, jovem florentino que se destacara durante a guerra e que, assim, granjeara a estima do príncipe. Acompanha-o também Benedito, nobre siciliano conhecido por seu caráter extrovertido e folgazão, e Dom João, irmão bastardo de Dom Pedro com quem há pouco se reconciliara.

A intriga da peça nada tem de original: Hero e Cláudio se apaixonam, Beatriz e Benedito se digladiam verbalmente, fazendo muito barulho por nada. Cumprindo com as formalidades de praxe, Hero e Cláudio marcam seu casamento, tratado como um negócio no qual cabe à mulher conseguir um marido, contribuindo para tanto sua fortuna e posição social consubstanciadas no dote e o empenho do pai ou parente que deverá conduzir as negociações. Não obstante os arranjos feitos, Dom João, irmão de Dom Pedro, invejoso da alegria de Cláudio, que lhe usurpara os favores do príncipe, decide organizar uma manobra de engano. Para isso, conta com o apoio de seus asseclas, um dos quais, Boracchio, goza das graças de Margarida, dama de companhia de Hero. Aproveitando-se dessa oportunidade, Dom João urde uma cena em que Boracchio conversa intimamente com Margarida, esta vestida com as roupas de Hero, deixando-se ver na janela do quarto de sua senhora. Em seguida comunica a infidelidade da dama a Dom Pedro e Cláudio, fazendo com que assistam à entrevista noturna dos amantes. Ao deparar-se com a cena, Cláudio, desesperado, decide vingar-se, renegando Hero de público, na justa hora da bênção nupcial. Surpresa e confusa, Hero desmaia e é dada por morta. O frade presente intercede por ela junto ao pai, Leonato, que a repudia, envergonhado. Beatriz, conhecedora dos sentimentos da prima e leal a ela, busca apoio em Benedito para desvendar a intriga, posto que ele também acredita na pureza e na fidelidade da jovem. A partir desse momento, Beatriz e Benedito suspendem suas agressões verbais e passam a entender-se, a ponto de Benedito dispor-se a um duelo com Cláudio para defender a honra da donzela. Entrementes, um malfeitor é preso, confessando ter participado da trama que desencadeou a tragédia de lady Hero. E logo Leonato e os demais tomam conhecimento de terem sido vítimas da vilania de Dom João. O jovem Cláudio humilha-se diante do pai da amada e pede que o perdoe. Este impõe duas condições: que Cláudio entoe os cantos fúnebres na sepultura de sua filha e que despose, em seguida, sua sobrinha, filha de seu irmão Antônio, única herdeira da fortuna familiar. Tudo resolvido, Cláudio descobre, no momento das núpcias, ser a noiva a própria Hero, que não havia morrido e ficara sob a proteção do frade. Simultaneamente, Benedito e Beatriz casam-se também - eis que descobriram esconder-se o verdadeiro amor por detrás das aparências de seus espíri-





tos vivazes e belicosos.

Para melhor compreender *Muito barulho por nada*, convém, inicialmente, situar a comédia de William Shakespeare (1564-1616) no contexto do teatro elizabetano<sup>1</sup>. Harold Bloom, cujos ensaios críticos louvam Shakespeare como *inventor do humano*, situa a peça em meio às *Altas Comédias* shakesperianas. E, ao fazê-lo, revaloriza o texto, cuja apreciação, recente entre nós, ocorreu praticamente após sua transposição para o cinema por Keneth Branagah nos anos noventa. Antes disso, as comédias mais lidas eram, sem dúvida, *A megera domada*, *As alegres comadres de Windsor* e *A comédia dos erros*.

Do ponto de vista da criação literária do autor, pode-se supor que a opção pela comédia, cronologicamente anterior às tragédias, foi ditada pela necessidade de apresentar ao público textos menos sisudos, com maior leveza, visto que o teatro, na Era Elizabetana, era encenado ao ar livre ou em salas de espetáculos públicos, como foi o Globe Theatre, a que Shakespeare se vinculou como autor e dramaturgo. A consciência de que havia um público distinto da nobreza, a quem o teatro também deveria divertir e agradar, com certeza influiu na concepção das primeiras comédias shakesperianas, período de produção que corresponde à juventude do escritor. Seus predecessores mais próximos foram Christopher Marlowe (1564-1593) e Ben Johnson (1572-1637), existindo a hipótese de que Shakespeare tenha assimilado e transformado textos desses escritores, bem como de outros menos conhecidos, absorvendo-os em sua própria obra. É com ele, no entanto, que o teatro se populariza, sendo representado em espaços laicos e fora dos salões das cortes.

É possível também supor que, à época de Shakespeare, a comédia tivesse por objetivo divertir e ao mesmo tempo contemplar criticamente a sociedade. Estas intenções, de herança clássica, estão presentes na visão das personagens que, com atos e falas, questionam as convenções sociais. A linguagem da comédia é, pois, diferente da tragédia, mais leve e mais amena, visto buscar comunicar-se imediata e espontaneamente com o público. No entanto, encontram-se nas comédias de Shakespere muitos dos elementos que irão se desenvolver depois nas peças trágicas. Esses dizem respeito aos sentimentos do homem e àquelas particularidades que individualizam cada um, conforme a ênfase e a dosagem com que contribuem na constituição das personagens. Com esses elementos, Shakespeare constitui a essência do homem, pois seus textos acolhem a dúvida, a astúcia, a vingança, o remorso, a ambição, a inveja, e, sobretudo, a ambigüidade humana. Assim, embora as comédias shakesperianas não

1. Embora o autor tenha celebrizado heróis seculares em suas obras teatrais ( os Ricardos e os Henriques), ele inovou o teatro, misturando em suas peças elementos cômicos e trágicos. A obra de Shakespeare foi produzida no período em que a Inglaterra, governada pela rainha Elizabeth I (1558-1603), consolidou sua posição de potência política e econômica.





Léa Masina

ênfatizem a crítica social, elas agudizam essa vertente, descobrindo ou desvelando, na palavra e na ação dramática, os impulsos, as motivações, os desejos bons e maus de homens e de mulheres com que Shakespeare povoou o seu mundo.

Embora a crítica não se detenha muito em sua abordagem, é fácil perceber que *Muito barulho por nada* antecipa algumas questões que farão a glória do autor nas tragédias. Uma delas é a capacidade de criar personagens que ultrapassam os tipos sociais herdados do classicismo e do teatro medieval: de suas falas e atos decorre a ação da peça. Na ampla galeria de personagens shakesperianas, sobressai Beatriz, que pertence à linhagem das mulheres rebeldes, à Catarina, de *A Megera Domada* e, por sua força e inconformidade reiterada, à Cordélia, de *Lear*; e à própria Lady Macbeth. Esta última, no entanto, age movida pela ambição e pela crueldade inata, ao passo que Beatriz sente-se oprimida e tem sede de justiça.

Sendo mulher, Beatriz precisa afirmar-se num mundo predominantemente masculino. Os homens têm amigos, seus iguais; as mulheres limitam-se às relações domésticas, convivendo com parentes e criados. Beatriz repudia esses limites e prefere ficar só, ser *solteirona* e, portanto, assumir o ato de *levar os sete macacos para o inferno*, de acordo com os ditames do provérbio inglês. Preferível isso a dobrar-se ao domínio de um marido, objetivo das mulheres do seu tempo e meio social. Neste ponto, Beatriz se identifica com Catarina, de *A Megera Domada*; porém, enquanto esta se mostra agressiva e rabugenta, colérica e destemperada, Beatriz é risonha e alegre, embora Shakespeare permita ao leitor, em alguns momentos, apreender as nuances de amargura que se insinuam em suas falas.

A destemperança verbal de Beatriz, que colide com o princípio medieval do bom senso, caracteriza-a desde o primeiro instante. Assim, já no início da peça, é ela a primeira a indagar pelo *Signior Montano* (Benedito), conhecido por ser espirituoso e com o qual ela mantém, de há muito, *uma espécie de guerra chistosa, escaramuças de espírito*, como reconhece seu tio Leonato. O palavreado inicial antecipa, ou melhor, indicia o que Shakespeare dará a conhecer ao leitor e que diz respeito à própria natureza da comédia. Esta consistirá em reinventar ou subverter as cinco faculdades da psicologia medieval: além do bom senso, a imaginação, a fantasia, o juízo e a memória. Confirmando ou subvertendo esses elementos, Shakespeare constrói comédias que, até hoje, permanecem, consagradas pelo teatro contemporâneo e pelo cinema.

Benedito acompanha com leveza e menor intensidade as escaramuças verbais, produzidas pela língua ágil de Beatriz e por sua rapidez mental. Os encontros entre eles, pontuados por seus diálogos, revelam a inquietude do espírito dela, que irá dominar muitas páginas do texto. Desde as falas iniciais, Beatriz opõe-se às heroínas trágicas, como Desdêmona e Julieta e, nesse sentido, como a própria Cordélia. O





ambiente em que circula traduz uma certa frivolidade, um ar de coqueteria que ela exercita com os homens e, em especial, com Benedito, seu principal parceiro para chistes e outras provocações. De fato, Beatriz precisa respirar, sufocada pela dominância masculina. Ao contrário de Hero, que é virtuosa e passiva, Beatriz se impõe por seus arroubos, por sua galhardia, apresentando-se como uma mulher indomável. Essa postura prevalece até o final da peça, pois aceitar o casamento com Benedito não significa transformar-se em outra mulher. Ao encerrar o texto, o leitor, ou espectador, fica com a certeza de que presenciou um encontro entre iguais. No entanto, do ponto de vista da intriga, o desenvolvimento da relação amorosa entre eles é absolutamente previsível e adequado aos propósitos da comédia. Não é, portanto, pela intriga que Shakespeare capta o interesse do leitor.<sup>2</sup>

Um escritor, sabe-se hoje, é feito dos livros que lê e do modo como os lê. Assim, em qualquer momento do texto, Shakespeare ensina a compor personagens: elas aparecem através dos seus atos, de suas falas, do que dizem a seu respeito outras personagens. Vejamos, aqui, um exemplo disso:

*Beatriz: Falai, conde! É vossa a réplica.*

*Cláudio: O silêncio é o perfeito arauto da alegria. Minha felicidade seria bem pequena, se pudesse dizer quanto ela é grande, Senhorita, como sois minha, eu sou vosso. Entrego-me em troca de vós e estou apaixonado pela troca.*

*Beatriz: Fala, prima; ou se não puderes, fecha-lhe a boca com um beijo, para que ele não diga mais nada.*

*Dom Pedro: Por minha fé, senhorita, tendes um coração alegre.*

*Beatriz: Sim, meu senhor, e agradeço ao pobre coitado, que se mantém a barlavento das preocupações. Minha prima lhe disse ao ouvido que ele está em seu coração.*

*Cláudio: Foi assim mesmo, prima.*

*Beatriz: Meu Deus! Viva o casamento! Assim, todo o mundo se casa menos eu. Somente eu fico vendo navios. Só me falta assentar numa esquina e gritar: Ah! Um marido, por favor.*

*Dom Pedro: Senhorita, posso arranjar-vos um.*

*Beatriz: Preferiria um que fosse arranjado por vosso pai. Vossa Graça não tem um irmão que se pareça convosco? Vosso pai gerou excelentes maridos, se uma Donzela pudesse conquistá-los.*

2. Se compararmos a linguagem literária com a do cinema, veremos que a visão cinematográfica compensa com cores, paisagens e movimentos a agilidade e a leveza dos diálogos. Essa tradução intersemiótica enfatiza a riqueza da obra de Shakespeare pelo aproveitamento das personagens, independente da singeleza e previsibilidade da intriga.





*Dom Pedro: Será que me aceitaríeis, senhorita?*

*Beatriz: Não, meu senhor, a não ser que me seja permitido ter outro para os dias de trabalho. Vossa Graça é muito suntuoso para ser usado diariamente... Mas suplico que Vossa Graça me perdoe. Nasci para estar sempre risonha e só falar de coisas alegres.*

Dentre tantos, o diálogo inicial entre Beatriz e Benedito, na presença de Leonato e Dom Pedro, merece ser examinado:

*Beatriz: Admiro-me como ainda podeis continuar falando, Signior Benedito. Ninguém está-vos prestando atenção.*

*Benedito: Como, cara senhoria Desdém, ainda estais viva?*

*Beatriz: Será possível que o desdém morra, tendo para alimentar-se um alimento tão inesgotável quanto o Signior Benedito? A própria cortesia se converteria em Desdém, se aparecesses na presença dela.*

*Benedito: A Cortesia seria, então, uma renegada. A verdade é que todas as damas gostam de mim, exceto somente vós e queria para elas encontrar em meu coração um coração mais brando, porque, dizendo a verdade, não amo nenhuma delas.*

*Beatriz: Que felicidade para as mulheres! Se não fosse assim, seriam impertunadas por um insípido pretendente. Graças a Deus e à frieza de meu sangue, neste particular sou do mesmo parecer que vós. Preferiria ouvir meu cachorro latindo para uma gralha a um homem jurando que me ama.*

*Benedito: Deus mantenha sempre Vossa Senhoria com essa disposição de espírito. A cara de um ou outro cavalheiro escapará assim de arranhões fatais!*

*Beatriz: Se fosse uma cara como a vossa, os arranhões não poderiam enfeia-la.*

*Benedito: Bem, sois uma extraordinária amestradora de papagaios.*

*Beatriz: Mais vale uma ave com minha língua do que um animal com a vossa.*

*Benedito: Bem gostaria que meu cavalo tivesse a rapidez de vossa língua e tão bom fôlego. Mas, continuai a corrida, em nome de Deus! Eu fico por aqui.*

*Beatriz: Sempre acabais com uma gracinha de burro. Já vos conheço há muito tempo (p.257-8).*

Os chistes entre Benedito e Beatriz deixam claro que a relação do casal antecipa, mesmo em outra pauta e sem qualquer vestígio de sangue, o que irá ocorrer na tragédia de *Macbeth*: Beatriz domina Benedito porque é mais ativa e mais esperta. Já à doce submissão de Hero irão filiar-se outras heroínas trágicas, como Desdêmona e





Julieta. No entanto, a frágil donzela Hero tem nome masculino e em torno do seu sofrimento gravita a intriga da peça. Ela divide com Beatriz o paradigma feminino que alterna submissão e subversão, presença viva e recalçada. Se na tragédia de Julieta a morte simulada torna-se verdadeira, na de Hero a simulação é um artifício calculado pelos homens para reorganizar seu universo, cuja superfície fora rompida. Num mundo de convenções e aparências, em que a reputação de uma donzela se desfaz pela visão aparente de uma imagem velada e fugidia, a morte de Hero é o modo concreto de preservar sua vida. Já Beatriz dissimula os seus sentimentos, mascarando-se com uma aparência belicosa e extravagante.

Disse, anteriormente, que *Muito barulho por nada* antecipa algumas obsessões que se irão desenvolver nas tragédias de Shakespeare. Além da submissão da mulher e de suas tentativas de resistir ao domínio social e físico do homem, encontram-se ainda, dentre essas obsessões, a do mal pelo mal e a vilania, eis que Dom João é da estirpe de Iago, o invejoso de *Otelo*, ou, ainda, de Edmundo, de *Rei Lear*, também como ele bastardo e invejoso e que articula a destruição do rei, de seu pai, Gloucester, e do irmão Edgar. Além disso, a fragilidade do espírito humano faz-se presente consubstanciada na figura do velho Leonato, que lembra, em alguns momentos de exacerbação do poder e de insanidade, a figura de Lear. Na cena do casamento, quando acolhe as acusações contra a filha, sua ira lembra a de Lear, ao ouvir as palavras sensatas e prudentes de Cordélia, quando esta diz que seu amor filial não pode ser absoluto e que irá amar o marido tanto e mais e de outro modo. Por negar-se a bajulá-lo, com a falsa retórica das irmãs, Cordélia cai em desgraça e é renegada pelo Rei. A exclusão de Cordélia será o móvel da tragédia, pois o ato de Lear rompe com a estabilidade do mundo medieval, em que o poder real emanava da terra como expressão do poder da natureza. Espécie de *hibris* grega, a cólera de Lear evolui para a insanidade, enquanto o Bobo funciona como uma espécie de *alter-ego*, consciência que o atormenta e cuja função é mostrar aos espectadores que o homem – e não os deuses – é agente do destino. Ao escrever *Muito barulho por nada*, Shakespeare isenta-a do *pathos* decorrente do erro trágico. Assim, além de conter os germes das tragédias, revela-se, nesta comédia, o cerne de seu modelo de composição, segundo o qual a personagem sempre conduzirá os acontecimentos. A vontade dos deuses foi substituída pela vontade humana que, quando induz a erro, tem como consequência uma desgraça a ser reparada.

Há muitas coisas a destacar em *Muito barulho por nada*. Uma delas é a representação alegórica do baile de máscaras. Será este um artifício para que as personagens troquem seus papéis, para que os homens, galhofeiramente, sirvam-se de máscaras e que possam, assim, trapacear com o destino. Trapacear com destino significa subvertê-lo no texto e isso parece ter sido um dos maiores propósitos de Shakespeare





Léa Masina

ao *inventar o humano*. O que passa a valer, desde então, é a voz e a palavra, sendo nesta que reside toda a verdade proveniente do corpo das personagens. Em uma passagem durante o baile de máscaras, Hero diz a Dom Pedro: *Deus me livre de que o alaúde se pareça com a caixa*. E ele responde: *Minha máscara é o teto de Filémon; dentro da choça está Júpiter*<sup>3</sup>. Eis, nessa fala, a insurgência do humano e a exclusão do divino, leitura dominante que pode ser feita em todos os textos do dramaturgo inglês.

O baile de máscaras é uma composição metafórica que propõe um jogo de adivinhar, de esconder e descobrir, espécie de síntese da comédia shakesperiana. Na intriga entre os amantes, o jogo consiste na manobra de engano que leva o Conde Cláudio a confundir-se com relação ao caráter e à fidelidade de Hero, quando vê um vulto feminino conversando com Boracchio, no balcão do quarto da amada. A realidade aparente é tomada por verdade. E todos apenas cumprem papéis, pois fingir será essencial para sustentar a história narrada. As mulheres dissimulam sua natureza. Os homens, como Cláudio e Benedito, também dissimulam as suas, aparentando dignidade, segurança, caráter e fortaleza moral. Os amigos fingem conversar, para iludir Beatriz e Benedito. Estes, por sua vez, agem como se não tivessem ouvido as palavras alheias. E a própria relação entre os dois será mascarada pelo desafio, pelo chiste, pela escaramuça, pelas agressões verbais, pelo sarcasmo, pelo tom de chacota grosseira ou cortesã. Na verdade, o *muito barulho* que fazem dissimula a possibilidade do amor. Caberia perguntar se, para Shakespeare, o amor significa um jogo. Ou, se significa *nada*.

No baile de máscaras, ocorrem cruzamentos discursivos: Hero e Dom Pedro conversam e, simultaneamente, Margarida e Baltasar, Antônio e Úrsula conversam também. No entanto, a agudez e a agressividade de Beatriz mostram-se claramente, quando classifica Benedito como “o bufão do príncipe”. Vale a pena reler a passagem:

*Beatriz: Então sou desdenhosa e tiro todo meu espírito dos “Cem contos alegres”? Muito bem, quem disse isto foi o Signior Benedito.*

*Benedito: Quem é ele?*

*Beatriz: Estou certa de que o conheceis bastante bem.*

*Benedito: Acreditai-me que absolutamente não sei quem seja.*

*Beatriz: Ele nunca vos fez rir?*

*Benedito: Por favor, quem é ele?*

*Beatriz: Ora, é o bufão do príncipe; um bobo muito sem graça; inventar calú-*

3. p.266.





*...nias inconcebíveis é o único dom que possui; só os libertinos se deleitam com ele e o que o recomenda não é o espírito, mas à maldade deve o sucesso, pois diverte e ao mesmo tempo desagrada aos homens, os quais acabam por rir-se dele e terminam batendo-lhe. Estou certa de que se encontra nesta frota. Querria que ele me abordasse!*

*Benedito: Quando conhecer o gentil-homem, terei ocasião de dizer-lhe o que disseste.*

Este fragmento oferece as pistas para uma leitura crítica da comédia: a questão representada pelo uso da máscara inclui o jogo, a dissimulação, o fingimento, a representação de papéis, a interação de uma multiplicidade de vozes simultâneas. Em síntese, a máscara possibilita a polifonia e o encobrimento da verdade individual, substituindo-se a palavra pelo ruído inexpressivo que abafa o sentimento. Assim, se *no plano do conhecer, a primeira característica do objeto é a de aparecer (...)*, eis que o homem não cria o real, mas sua percepção depende do ponto de vista humano, será pela linguagem que *falamos das fisionomias ocultas e não percebidas das coisas. Falamos delas em sua ausência. Neste sentido, a palavra transcende todos os pontos de vista.*<sup>4</sup>

A palavra é, pois, a questão: com ela, Shakespeare *inventa o mundo*<sup>5</sup>, eis que as personagens se revelam sutilezas humanas através das falas. O texto escrito para teatro tem essa vantagem: nele não há interferência de narrador, e o próprio cenário, quase ausente nas rubricas, deve ser composto pela imaginação do leitor. Os camaranchões, as salas, os quartos, as escadas, as pesadas portas dos castelos, os becos escuros por onde se esgueiram os malfeitores e os amantes são nomeados por Shakespeare nos textos. É com a palavra, sobretudo nos diálogos, que o autor constrói a intriga. Lido o texto com vagar, percebe-se a força de cada elocução, de cada voz, uma vez que o dramaturgo, que fora também ator, bem conhecia os meandros da representação e da performance, pois as nuances verbais causam a graça ou a danação de uma personagem. Seres de papel, as personagens de Shakespeare passam a ler seus leitores, como afirma o entusiástico Harold Bloom; eis que nos identificamos com as ambivalências delas e, principalmente, com os sentimentos, desejos e emoções que formam o corpo do texto. Este é o caso da personagem Beatriz, que se expande e ocupa o centro da peça, com sua premência de ser ouvida e acolhida. A força verbal de Shakespeare intui e transforma, em falas e silêncios, pequenas situações, gestos, percepções de instantes, tornando possível ao leitor de hoje reconhecer-

4. JAPIASSU, H. In: RICOUER, 1990, 3.

5. Alusão ao título do livro de ensaios de Harold Bloom, *Shakespeare, a invenção do humano*.





Léa Masina

se nessa espécie de síntese humana que, sem abstrair a natureza cultural da arte, preserva alguns elementos performáticos fortes o suficiente para sedimentar um pacto fiel entre o autor e seus leitores.

A palavra, no entanto, não serve apenas para caracterizar personagens. Apaixonado por ela, Shakespeare usa-a para desencadear conflitos. No diálogo, dando origem a atos e fatos, ela veicula as intenções e os desejos, as suposições e os enganos, manifestos sempre em longas conversações. Cláudio acredita no que lhe dizem sobre Hero, mas irá contrapor essas falas à imagem visual da amada, à noite, trocando palavras com outro homem, na janela de seu quarto. Essa imagem visual enganosa levá-lo-á a repudiar a noiva, pronunciando, ele também, palavras de injúria e menosprezo. Benedito e Beatriz são vítimas das palavras enganosas dos seus amigos, que ambos escutaram, protegidos pelo mesmo caramanchão, nos jardins de Leonato. A guerra que antecede à pacificação amorosa entre eles é uma guerra verbal. A palavra é a arma do espírito. E, se ela tem o poder de transformar a realidade, atuando sobre o outro e transformando a percepção em sentimento, Beatriz serve-se da palavra para resistir à fragilidade de ser mulher

A palavra, para Shakespeare, tem a força mágica de despertar sentimentos e dar visibilidade aos desejos. Por isso, ele a usa também em proveito próprio, tornando a peça teatral um espaço para a reflexão metalingüística e metaliterária, consagrando a natureza verbal do texto. A leitura da primeira cena do *Ato Terceiro* é rica em exemplos: a palavra é *a falsa e doce isca* que prepara para o amor. Sua ausência silencia o afeto. Por outro lado, é preciso contar tudo, ouvir o que o outro tem a dizer. A palavra pode, também, urdir uma calúnia honesta, que possa defender a reputação de uma dama. Isso porque *Ninguém sabe quanto uma palavra maldosa pode empenhar um amor*.

Palavra dizendo palavras, discurso que se auto-referencia, tudo isso nos leva a pensar que *Muito barulho por nada* seja uma comédia nominalista, feita de sujeitos que se nomeiam, de vozes que lutam por expandir o seu espaço de ressonância. A voz da mulher dissimula-se no texto porque não pode nomear o amor. Isso só será possível quando Beatriz puder declarar suas emoções, tornando-se agente e responsável por suas palavras e sentimentos. Para ela, é impossível, no início do texto, nomear o amor porque, se o fizer, ele passará a existir, tornando-a ainda mais vulnerável. Mas que discursos darão conta de uma linguagem que se mascara feito personagens num baile de máscaras?

Shakespeare acreditava no poder ilimitado da palavra, que desvenda e inventa sentimentos e cria universos antes inexistentes. Somos feitos da substância do sonho, ele dirá, pela voz de Próspero, em *A tempestade*. Mas o sonho só se revela na forma da palavra, pois é ela que se materializa na linguagem. Também exemplar é a fala de





Hero na cena em que combina, com Margarida e Úrsula, uma estratégia para aproximar Beatriz e Benedito. Depois de pedir a Margarida que atraia Beatriz para o recanto de madressilvas, com a finalidade de escutar a conversa entre elas, Hero diz:

*Hero: Agora, Úrsula, quando Beatriz chegar, devemos passear de cima para baixo desta aléia e nossa conversa será unicamente sobre Benedito. Quando falar no nome dele, teu papel consistirá em elogiá-lo de tal maneira que jamais homem algum haja merecido tanto. Minha conversa contigo se limitará a comentar como Benedito está doente de amor por Beatriz. Desta substância está feita a perigosa flecha do pequeno Cupido que fere, simplesmente, pelo boato.*

Há duas falas, no meio da peça, que sintetizam metaforicamente a importância da palavra neste tratado nominalista do humor e do riso. A primeira é quando Benedito repete e relê as palavras de Beatriz, que lhe dissera: *Contra a minha vontade mandaram que vos chamasse para jantar*. Assim que ela se ausenta, diz ele:

*Benedito: Ah, “Contra minha vontade, mandaram que vos chamasse para jantar.” Isto tem um duplo significado. “Não tive mais trabalho para receber esses agradecimentos do que tomastes para agradecer-me”. Em outros termos, quer dizer: todo trabalho que tiver por vossa causa será tão agradável quanto um agradecimento ... Se não tiver pena dela, sou um ordinário. (...)*

A segunda fala é de Dom Pedro, comentando o amor de Benedito:

*Dom Pedro: Por duas ou três vezes, cortou a corda do arco de Cupido e o pequeno verdugo não tem coragem de atirar contra ele. Tem um coração tão sonoro quanto um sino, tendo a língua como badalo, pois o que pensa seu coração a língua fala.*

A relação entre amor e palavra parece duplicar, em Shakespeare, o processo de criação do escritor, perpassando questões como a pulsão psíquica do indivíduo e a necessidade de articulação pela palavra. É possível que esse desdobramento metalinguístico e metaficcional, dentro da peça de teatro, seja a representação de uma poética que marca, até hoje, os rumos da literatura ocidental. Isso porque, grande conhecedor de almas, Shakespeare domina a palavra e a situa justamente, pois, como sugere Dom Pedro, numa de suas falas quase autorais: *Que necessidade há para que a ponte seja maior do que o rio? Quanto mais precisa, mais bela é a dádiva. Escuta... Tudo o que atinge o fim é bom...*





Léa Masina

---

Para concluir, *Muito barulho por nada* para nós, leitores de Shakespeare, é um texto que pode ser lido pelo avesso. Para o criador de grandes paixões, para o *inventor do humano*, num mundo livre dos deuses, o amor, que seria nada é tudo. E isso o aproxima de Camões, seu antecessor, quando o vate caolho concluiu: “O amor é fogo que arde sem se ver...” □

### Referências

- BLOOM, H. *Shakespeare, a invenção do humano*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.  
NUNES, E.P., NUNES, C.H. *Freud e Shakespeare*. Rio de Janeiro: Imago, 1989.  
RICOEUR, P. *Interpretação e ideologias*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990.  
SHAKESPEARE, W. *Obra Completa*, V. II. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1989. p. 253-316.  
———. *Comédias e sonetos*. São Paulo: Abril Cultural, 1981.  
*TEATRO VIVO. Introdução e história*. São Paulo: Abril Cultural, 1976.  
ZUMTHOR, P. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: EDUC, 2000.

### Léa Masina

Rua Marquês do Herval, 315/1002  
90570-140 – Porto Alegre – RS – Brasil  
E-mail: lmasina.ez@terra.com.br

© Revista de Psicanálise – SPPA

