

**Rainha Elizabeth I, ou um certo defeito de gênero:
política, religião, mulheridade e envelhecimento**

**Queen Elizabeth I, or a certain gender defect:
politics, religion, womanhood and aging**

Alexander Martins Vianna

Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro - UFRRJ
Rio de Janeiro - Brasil

Resumo: Pretendemos demonstrar o quanto a codificação social do feminino cria pressões específicas sobre o corpo da Rainha Elizabeth I e como isso é estrategicamente mobilizado por Shakespeare para sacralizar a sua política externa de não envolvimento em guerras na Europa continental. O artigo aborda a sacralização da figura da rainha Elizabeth I, propõe algumas chaves de contextualização teológica e política para *Plimpton Sieve Portrait of Queen Elizabeth I* (1579), demonstra a conexão do retrato com a *grande matéria* de Elizabeth (o dilema do casamento régio e da política externa de afastamento das guerras continentais) e como tais assuntos importantes de seu governo foram tematizados em peças do *corpus shakespeariano* na década de 1590 até o final de seu reinado.

Palavras-chave: Gênero; Política; Religião.

Abstract: We intend to demonstrate how the social codification of the feminine in Elizabethan England creates specific pressures on the queen's body and how this is strategically mobilized in Shakespeare's theatre to sanctify her foreign policy of non-involvement in wars in continental Europe. The article approaches the sacralization of Queen Elizabeth I, proposes some theological and political contexts to *Plimpton Sieve Portrait of Queen Elizabeth I* (1579), demonstrates the connection of this portrait with the *great matter* of Elizabeth's government (the royal marriage dilemma and the foreign policy: whether or not moving away from continental wars) and how such important issues were thematized in Shakespeare's plays in the 1590s until the end of her reign.

Key-words: Gender; Politics; Religion.

Introdução: peneirar é preciso, casar é impreciso...



Plimpton Sieve Portrait of Queen Elizabeth I (1579).
Nascida em 1533. Rainha da Inglaterra entre 1558 e 1603.
Pintor: George Gower (c. 1540-1596)
Dimensão: 104.4 cm × 76.2 cm. Óleo sobre Madeira.
Folger Shakespeare Library, Washington, D.C.

Plimpton Sieve Portrait of Queen Elizabeth I (1579) é um retrato de estado em pose $\frac{3}{4}$ com a Rainha Elizabeth I (1533-1603, reinado: 1558-1603) segurando a peneira, com o globo (poder soberano territorial) e o brasão régio Tudor ao fundo. Este brasão é uma variante cujo antecedente é o brasão Tudor de Eduardo VI (1537-1553, reinado: 1547-1553), irmão mais novo da rainha, falecido, que é seu antecedente na tentativa de tornar a Inglaterra calvinista. A peneira é uma das alegorias morais e políticas mobilizadas para celebrar a “Rainha Virgem” como sacrificial juíza soberana legítima de seu reino, como corpo soberano impenetrável pelo qual passa a luz divina que a justifica no cargo e celebra seu virtuoso discernimento (cf. VIGNAUX, 2001; GRIFFIN, 1999; WALSHAM, 2003).

Então com 46 anos nesse retrato, Elizabeth I tinha elegibilidade para casar por ainda estar em idade fértil. Durante o seu reinado, a questão do *não-casamento* e, portanto, da falta de herdeiros legítimos, era a grande matéria do seu reinado, não era algo ancorado em idiossincrasias pessoais, ou feminismo *avant la lettre*, mas em razões de Estado. O seu corpode fêmea solteira trazia dilemas ao exercício do cargo de *rei* e, portanto, de congruência com demandas do corpo político. O seu envelhecimento – ultrapassar os cinquenta anos, por exemplo – foi demandando novos artifícios políticos, dos quais o teatro de William Shakespeare (1564-1616) participou na década de 1590.

Antes disso, nas décadas de 1560 e 1570, a solução política dessa matéria com potenciais príncipes consortes da Europa continental a colocariam na rota das guerras de hegemonia das coroas da França, Espanha e do Sacro-Império, ou seja, a rede de tensões de hegemonias das dinastias católicas Habsburgo, Médicis e Valois frente aos Estados Papais, além do fato de que, por ser ela a rainha, não receberia de consortes nenhum dote, pelo contrário, teria de dispor de dote para um futuro marido, o que não é um assunto particular, mas ancorado no fisco, já que casamentos régios são matérias de Estado (cf. VIANNA, 2015; RODRIGUES, 2023).

Qual seria o tamanho do dote, em 1579, para representar poder, dignidade de linhagem, posição estamental e importância política de uma rainha já governante desde 1558? Nunca saberemos, porque ela não se casou, mas o dote de princesas nubentes era um assunto político nada negligenciável nas relações de poder entre súditos e poderes soberanos nas monarquias hereditárias do Antigo Regime. O corpo de fêmea da rainha criava, portanto, dilemas e desafios específicos para seu corpo político, não enfrentados por seu pai e avô, este fundador da dinastia Tudor.

Por outro lado, uma potencial solução política doméstica para a grande matéria de Elizabeth, além de mobilizar o espinhoso assunto do dote da rainha já governante para seu marido, poderia criar guerras de facções religiosas na própria nobreza da Inglaterra: o casamento teria de ocorrer, preferencialmente, com casas ducais do reino, elevando à dinastia régia uma casa ducal em detrimento de outras. Escolher marido, nesse sentido, criaria desafetos poderosos dentro do reino, num momento de recente demarcação institucional da Igreja Episcopal Calvinista na Inglaterra (1563) e da virada calvinista (presbiteriana) da nobreza da Escócia (1560).

Portanto, o corpo de fêmea da rainha criava desafios específicos para suas políticas interna e externa: Co-soberania régia? Rei consorte?²⁸ Ela se rebaixar à rainha consorte de um

²⁸ A sua irmã mais velha, a católica Maria I (1516-1558, reinado: 1553-1558), já havia criado um precedente político em 1554, mas com príncipe estrangeiro, o futuro Felipe II da Espanha (1527-1598; reinado: 1556-1598),

estrangeiro ou nativo, se nem sua carola irmã católica fez isso? Impensável. Tantos dilemas apenas por ser mulher e rainha com tantos dotes, entendidos pelos homens letrados de sua época como *acima de seu gênero*, tal como a travestida e advocática *Portia* de Shakespeare, ou as virtuosas e engenhosas *varonas* de Lope (RODRIGUES, 2023).

Reforma religiosa elisabetana e sua presença no teatro de Shakespeare

O lançamento definitivo dos **39 Artigos da Religião do Reino da Inglaterra** (1571) deixava bem claro, depois do **Ato de Supremacia de 1559**²⁹, que a rainha não estava disposta a ceder ao retorno do catolicismo romano, assim como, não aceitaria a solução calvinista polissinodal do modelo de Genebra que se instalou no reino vizinho, Escócia, em 1560, e que marcou a longa minoridade do futuro rei James VI da Escócia (1566-1625), que sucederá Elizabeth I como rei James I da Inglaterra em 1604.

Frente à situação na Escócia desde 1560 e depois do Ato de Supremacia de 1559, era fundamental para a rainha Elizabeth I deixar claro que o modelo da Escócia não seria de seu agrado. Assim, já em 1563, lançou a primeira versão dos 39 Artigos da Religião, e levou quase uma década para conseguir ter apoio dos “puritanos” moderados do reino para se chegar à versão definitiva de 1571.

Na Inglaterra, uma parte da nobreza pendia para o modelo escocês de calvinismo, a *igreja presbiteriana*, que reconhecia o poder régio (mas partindo do modelo de Genebra, que era república e não monarquia), e colocava a sacralidade da soberania régia abaixo da sacralidade da lei, tema que o rei James abordaria na edição de 1599 de “**Basilikon Doron**” como um problema à sua *soberania da graça*, desdobrando uma crítica teológico-política bem engenhosa a favor da *sacralidade do rei acima da lei*: Se a lei for soberana, não há quem a modere em seus efeitos casuísticos; disso decorrendo um *rigor juris* (rigorismo legal) cuja tensão *precisianista* poderia gerar efeitos tirânicos para as leis nas vidas dos súditos se o rei não pudesse, como soberano da graça, temperar casuisticamente os efeitos práticos das leis e costumes do corpo político (VIANNA, 2015, p. 45-69; VIANNA, 2011).

Em “**Basilikon Doron**”, o rei James manifesta simpatia pela Igreja Episcopal Inglesa, e faz críticas teológicas a “papistas” e “puritanos” como ameaças duais à sacralidade e soberania régia. Nessa obra, o rei James emprega o termo “puritano” para se referir aos

o qual, em todo caso, reivindicou para si o reino de Elizabeth I, o que quase lhe custou a invasão da Inglaterra em 1588 pela Armada Invencível.

²⁹ Elizabeth I retoma alguns termos do Ato de Supremacia de 1535 de Henrique VIII (1491-1547, reinado: 1509-1547), que havia sido anulado durante o reinado católico de Maria I (1516-1558, reinado: 1553-1558). Tal como Henrique VIII, a rainha Elizabeth I foi excomungada pelo papado por conta do Ato de Supremacia.

presbiterianos de forma desqualificante, mas o termo “puritano” (também com sentido acusador desqualificante) surge na Inglaterra em 1563, para se referir aos súditos ingleses descontentes com a primeira versão dos 39 Artigos da Religião. Os assim acusados de “puritanos” queriam uma solução de calvinismo totalmente expurgado do que chamavam de persistências “papistas”, como a continuação de um corpo clerical subordinado ao rei/rainha como único legalmente permitido a pregar e interpretar a bíblia, ou seja, a Igreja Calvinista Episcopal inglesa era contra o *sacerdócio universal*. (Cf. HAIGH, 1993; LAKE, 2004)

No entanto, a Igreja Calvinista Episcopal inglesa mantinha pontos doutrinários importantes da teologia política de João Calvino (1509-1564), alguns dos quais os presbiterianos (calvinistas escoceses), os “puritanos” e os calvinistas genebrinos foram deixando de lado depois da morte de Calvino, particularmente no século XVII:

- (1) todo soberano é *sagrado em si*, tem mandato divino para cuidar do bem comum, ou seja, não recebeu súditos para governá-los segundos gostos e caprichos pessoais;
- (2) os súditos, enquanto pessoas particulares, não devem impor resistência ao soberano, mesmo que este se torne ímpio³⁰;
- (3) todo padre/pastor pode casar, porque celibato não tem base nos Evangelhos e não sacraliza o padre/pastor, o qual não pode se considerar portador de carisma que o deixasse moralmente acima de qualquer outro homem casado;
- (4) o mérito humano não conta para a salvação e, portanto, não há instância humana portadora de carismas soteriológicos especiais depois do advento de Jesus como o Cristo; disso decorre que...
- (5) excomunhões papais são inefetivas e qualquer antiga liturgia católica entendida como intercessora da salvação não tem eficácia; e, portanto,...

³⁰ João Calvino (1509-1564) entendia que todas as instâncias intermediárias do bem comum eram *sagradas em si* e, portanto, são as pessoas em cargos públicos (ou seja, *não são pessoas particulares*) que deveriam aconselhar o soberano para voltar à razão e, no limite, em nome de deus (causa primeira das leis morais naturais), fazer resistência ativa aos seus desmandos. O rei James, por outro lado, entendia que apenas o rei seria *sagrado em si*, sendo as demais instâncias os derivados *apenas civis* de sua autoridade divina, que teria a obrigação moral-divina de se preparar para o cargo, entendendo que não *governa para si*, ou seja, o *rei sagrado* deveria ser *rei regredoperante* deus: não recebeu o mandato divino para ser tirano, mas não deveria sofrer limitação humana (pessoa particular ou pessoa pública), além daquela de sua consciência perante deus, no exercício do mandato divino. Durante o reinado de Elizabeth, a relação entre *rei* e *lei* dava precedência ambígua ao rei/rainha como senhor/a da graça (*centro soberano extraordinário de clemência e temperador soberano casuístico dos efeitos das leis e costumes*), em paralelo à condição de *servo/a da lei para assuntos ordinários*. Portanto, a teologia política calvinista elisabetana manteve ambígua, na prática, a relação de precedência entre *rei* e *lei* porque Elizabeth não poderia ser completamente soberana civil e eclesiástica por ser mulher e, por isso, delegava para o corpo episcopal o papel de decidir sobre questões doutrinárias, sendo ela, formalmente, última instância de apelação em assuntos eclesiásticos. Em 1604, tal situação muda com a ascensão ao trono inglês do rei James, o qual era tão simpático ao modelo da Igreja Episcopal inglesa que tentou impô-la à Escócia em 1610. Na Inglaterra, desde 1604, o rei James deixava claro que era soberano civil e eclesiástico da Inglaterra e queria o mesmo para a Escócia. Rei-teólogo, James selecionou de Calvino potenciais de *auctoritas* distintos das interpretações dos puritanos ingleses e os presbiterianos escoceses, deixando claro que o rei tinha precedência absoluta sobre leis civis e eclesiásticas, e que qualquer tentativa de sacralizar as leis acima do rei seria um atentado à soberania divina da graça régia. Basicamente, ele deixou claro o que, no governo de Elizabeth, ficou nas entrelinhas, por conta do peso político de ser mulher.

(6) as ordens religiosas regulares, a confissão e a missa devem ser substituídas por corpos religiosos seculares não celibatários, pelo autoexame da consciência (particular ou assistido por padres ou fiéis paroquianos), pelo trabalho catequético de instrução pastoral bíblica em língua vernácula, pelo trabalho pastoral de orientação espiritual e esclarecimentos doutrinal sobre o sentido litúrgico da santa ceia e do batismo, únicos sacramentos que teriam base nos Evangelhos;

7) casamento não é sacramento, mas um ato civil e, portanto, pode ser desfeito por iniciativa dos maridos, ou caso as mulheres conseguissem provar que seus maridos são incapazes de consumir o casamento (obviamente, mais fácil para aquelas que provam virgindade depois do casamento);

8) os catecismos, homilias, santas ceias, bíblias e livros de oração devem ser feitos na língua vernácula dos crentes;

(9) o mistério da salvação é insondável pela razão humana e, portanto, não pode ser medido ou deduzido por atos humanos, mesmo aqueles aparentemente virtuosos ou cercados de bem-aventurança – ou seja, a exterioridade civil de vida cristã exemplar é útil para a vida social, mas, em si, não move a vontade de deus, causa primeira da graça e, portanto, da bondade para além daquela motivada pela utilidade na vida civil cristã;

(10) todos, em estados cristãos, devem manter uma exterioridade civil de vida cristã de acordo com os costumes locais reconhecidos por seu soberano;

(11) as leis, costumes e privilégios, temperados em seus efeitos pelo soberano sagrado, são dádivas da inteligência divina à razão humana, ou seja, não são frutos da graça, e devem estar ancoradas moralmente nas leis naturais divinas, as quais impelem racionalmente os *homens decaídos* a viverem sob a segurança da ordem civil; logo...

(12) o soberano não pode agir em sentido contrário às finalidades morais das leis naturais divinas na forma como cria, ratifica, reforma ou tempera os efeitos das leis e costumes de seus domínios;

(13) somente os padres da igreja episcopal podem pregar publicamente, interpretar a bíblia e instruir na fé³¹;

(14) a bíblia é a principal intérprete de si (doutrina da *infallibilidade da bíblia*) e deve ser traduzida para as línguas vernáculas com rigor histórico-filológico (*res diplomatica*);

(15) a *infallibilidade da bíblia* tem precedência sobre qualquer doutrina ancorada em *tradição* (por exemplo, Igreja Católica Apostólica Romana) ou *iluminação interior* (seitas “puritanas”, messiânicas ou milenaristas dos séculos XVI e XVII que defendiam que a revelação da graça divina é progressiva e acessível à razão humana por meio da oração e ascetismo, ou seja, a disciplina e o autocontrole rigoroso do corpo e do espírito abririam caminhos de *revelação processual* da verdade, vontade e virtude divinas no cotidiano do fiel);

³¹ É importante considerar que as lideranças intelectuais das religiões calvinistas e luteranas não pregavam a “livre interpretação da bíblia” nos séculos XVI e XVII. Isso é uma invenção historiográfica de iluministas do século XVIII. As doutrinas do *sacerdócio universal* e da *infallibilidade da bíblia* estavam mutuamente implicadas em formas pastorais de controles da interpretação. Quando havia dúvida doutrinal, eram convocados concílios locais formados por doutores teólogos, únicos responsáveis por debater temas sutis, sendo desencorajado, portanto, que fossem debatidos pelo vulgo, ou seja, pessoas do estamento povo sem letramento teológico nas línguas antigas da Bíblia. Contudo, aquilo que fosse considerado *partes claras*, indisputáveis, poderia ser pregado por quaisquer pessoas (mulheres não) que tivessem permissão dos conselhos locais de doutores pastores.

(16) a religião do Estado cristão deve civilmente estar ancorada nas partes claras da bíblia, sendo os *temas sutis* de dúvida de interpretação apenas assuntos dos doutos experimentados na matéria e ratificados pelo soberano civil-elesiástico da Inglaterra, o qual não reconhece como universal o poder doutrinal e eclesiástico do Papa, geralmente desqualificado como o “*Bispo de Roma*”, sendo Roma também metaforizada como *mulher* em chave bem desfavorável: “*Putá Babilônica*” que propaga idolatria, cupidez e superstição.

Na Inglaterra elisabetana e jacobita, “puritano” é uma categoria de acusação, um xingamento. Geralmente, o acusado de “puritano” é cenicamente estereotipado em Londres como hipócrita “rigorista da lei” desde a década de 1570. O repertório acionado para isso é o lendário bíblico, por exemplo: No alto da montanha, em Galileia, Jesus, ao voltar do deserto, começou a fazer sua casuística messiânica sobre as Leis, as revelações Proféticas e a Tradição (**Mateus 5:17-48. Mateus 6:1-6; 6:16-18. Mateus 7:28-29**)³². Os seus alvos tipológicos eram dois: os *fariseus* (*rigoristas da tradição*), os quais seriam a base metafórica bíblica de “papista” enquanto categoria de acusação no contexto teológico-político elisabetano; os *saduceus* (*rigoristas das Leis*, os quais controlavam com suas famílias as chefias dos templos), que seriam a base metafórica bíblica de “puritano” enquanto categoria de acusação no contexto teológico-político elisabetano.

Na prática, houve a tendência, na década de 1590, de o teatro de Shakespeare sobrepor os dois sentidos bíblicos para caracterizar o “puritano” cênico, geralmente identificado pelo termo “*precise*”, ou sentidos de ação e enredo derivados deste, ou seja, personagens que geravam tensão *precisianista* (moral, legal ou política) no desenvolvimento dos enredos (cf. POOLE, 1995; DIEHL, 1997; DOLAN, 1999; SHUGER, 2001; WHITE, 2008).

Quando são objetos de acusação moral no teatro elisabetano, tal como os fariseus e saduceus neotestamentários, os “puritanos” cênicos são os estereótipos de teimosia, materialismo, injustiça, hipocrisia, literalidade, rigorismo legal, rigorismo doutrinal, rigorismo moral, preciosismo litúrgico, excessiva exteriorização de conduta moral pública de fé, preciosismo no controle dos costumes³³ e cupidez em nome da fé. Tais noções também eram aplicadas ao estereótipo cênico de judeu no contexto elisabetano, mas, depois de 1571, cada vez mais tal repertório de atributos sobre fariseus e saduceus neotestamentários foi direcionado cenicamente para o “puritano” enquanto *precise* (*hipócrita rigorista da lei* ou

³² Todas as referências bíblicas estão baseadas na edição crítica e comentada da **Bíblia de Jerusalém**.

³³ Por exemplo, perseguição ao teatro, a outras formas de *solace* régia e a festas públicas em geral; desqualificação moral da rainha Elizabeth e de suas damas de companhia da nobreza pelo uso de cosméticos e maquiagem, metaforizando-as como “putas babilônicas” ou “ídolos babilônicos” em seus panfletos e tratados impressos fora da Inglaterra para circularem ilegalmente no reino, etc. (cf. DIEHL, 1997)

hipócrita rigorista moral), tendência semântica que já vemos consolidada em Londres na década de 1590, momento da emergência londrina do teatro de Shakespeare.

Em “**Medida por Medida**”(c.1604), por exemplo, o termo *precise* é direcionado a Ângelo, o soberano substituto que faz uso rigorista e desproporcional de leis antigas contra os costumes vigentes na sociedade ficcional, sendo derrotado justamente por não conseguir cumprir *para si* o que exigia *para os outros* (SHUGER, 2001); enquanto em “**O Mercador de Veneza**”(c. 1594), o judeu Shylock exige *rigor puritano* no cumprimento do contrato de empréstimo que fez com Antônio, sendo derrotado, ao perder a chance de demonstrar misericórdia (perdão à dívida), justamente porque o rigorismo que ele exigia sobre o contrato não poderia ser aplicado sem que ele mesmo se colocasse em risco jurídico, caso não conseguisse *precisamente* cumprir a *literalidade* que ele mesmo exigia que o Doge de Veneza deveria assegurar ao seu contrato.

Em “**O Mercador de Veneza**”, a engenhosa Portia de Shakespeare era sua homenagem à rainha Elizabeth I, corpo muito vigiado e questionado pelos “puritanos” de Londres, que inclusive escreviam tratados contra o uso de cosméticos (maquiagens) pela rainha, pondo-a em panfletos como exemplo negativo para as demais damas do reino, xingando-a, por exemplo, de *Whore of Babylon*, alegoria mítica tirada do “**Livro das Revelações**” de João, mas politicamente associável, na década de 1570, à “igreja papista” como prostituta ou “*ídolo babilônico*” que ameaça, corrompe e lucra com a indução à heresia, idolatria e superstição (cf. DOLAN, 1999; DIEHL, 1997), ou seja, algumas lideranças “puritanas” se valiam do *corpo físico de fêmea envelhecendo* da rainha como artifício para acusá-la de “papista” e “puta vendida”, por não ter feito a reforma calvinista nos termos pretendidos pelos “puritanos”. E tal jogo metafórico-teológico de desqualificação pública apenas era possível de mobilizar por se tratar de um *corpo fêmea* no papel de soberana civil-elesiástica da Inglaterra.

Entendo, nesse contexto, que o uso de maquiagens pela rainha mais responde a razões políticas do que a vaidades pessoais: por conta da situação de não ter se casado e gerado descendência para a dinastia Tudor, a maquiagem prolongava a impressão pública de que a rainha ainda seria suficientemente jovem para gerar herdeiros para o reino, o que favorecia uma diplomacia ambígua em relação a príncipes estrangeiros. É importante ressaltar uma marca de gênero na relação politicamente tensa da rainha Elizabeth I com seu próprio envelhecimento, considerando a recorrente antipropaganda dos “puritanos” de seu reino que, até 1588, prostituíam simbolicamente a sua imagem oficial em tratados e panfletos.

Pensemos: *Whore of Babylon* só funcionava como categoria de acusação contra a rainha porque ela era a *mulher* que não “completou” a reforma calvinista na Inglaterra, deixando a igreja ainda com traços “papistas”, segundo a crítica dos puritanos. Era uma forma, portanto, de dessacralizá-la como rainha e dizer que era inadequada ao cargo de *rei* por encarnar de forma *incompleta* ou *defeituosa* os papéis soberanos convencionados como *masculinos* na Inglaterra: chefe da igreja, soberano civil e senhor da guerra.

Compensativamente, Shakespeare sacraliza a fama de *bem letrada arguta e juíza eficaz das matérias de Estado* (i.e., a condição de *engenhosa e discreta*) que a rainha tinha na sua corte ao criar um contraponto metafórico cênico aos seus detratores internos (“puritanos”) e externos (os católicos espanhóis, favoráveis aos supostos direitos de Felipe II ao trono inglês). Em “**O Mercador de Veneza**” (c. 1594), peça concebida pouco depois da grande derrota da *Armada Invencível* de Felipe II em 1588, a protagonista Portia reina virtuosa e engenhosa acima dos cênicos estereótipos de “papista” (Antônio) e “puritano” (Shylock) da comédia. A única coisa que põe dúvida sobre seu futuro, tal como no caso da rainha Elizabeth I, é justamente o risco de casamento com príncipes pretensamente poderosos do exterior, ou pretendentes internos necessariamente inferiores ao seu estatuto quase mítico de senhora de *Belmonte*. Como Diana, Portia está numa mítica terra distante e alta, da qual é a única senhora.

No final, Portia não parece feliz depois que revela que seu marido *inferior* – dito no próprio nome *Bassanio* (baixo em contrapondo ao *alto* de *Belmonte*), o qual venceu príncipes com sua ajuda na prova dos baús – é incapaz de manter uma promessa: na cena do tribunal do Doge de Veneza, sob disfarce de advogado (tal como as *varonas* engenhosas de Lope de Vega Carpio), Portia testemunha que Bassanio coloca o seu alegado e circunstancial amor por Antônio (mercador celibatário, com inconsistente fama de caridoso, um estereótipo de “papista” cênico) acima do amor conjugal a Portia, o qual não é consumado até o epílogo. Portanto, Portia começa e termina a comédia como a virgem *Gloriana* de *Belmonte*. Ao mesmo tempo em que a comédia faz uma censura branda à rainha sessentona que não se casou, conta uma fábula que gera para ela todos os atenuantes e elogios por ter mantido íntegro e inexpugnável o seu reino, imagem de sua oficial virgindade.

Como engenhosa e discreta *varona* de *Belmonte*, Portia promove uma farsa advocatícia redentora em duas escalas ou dupla chave: salva Veneza de ter as suas leis civis funcionando contra as finalidades morais das leis naturais divinas ao salvar o hipócrita Antônio da morte vingativa promovida por meio da formalidade contratual de um empréstimo abusivo com Shylock, o qual é um convencional e reconhecível *precise* de teatro elisabetano que não mostra misericórdia a Antônio até ser impelido pela desvantagem de ser *precise* em leis. Assim, num único golpe, Shakespeare promove a rainha fora da cena e lembra que seu

reinado foi marcado pela necessidade de ela precaver-se de ameaças internas “puritanas” e ameaças externas “papistas” ao seu poder soberano.

No entanto, para o *jogo de paradoxo* contra “puritanos” e “papistas” na comédia promover a rainha fora da cena e operar teologicamente a *iconoclastia do mérito* – uma das bases doutrinárias da Igreja Episcopal elisabetana –, Skylock não poderia ser caracterizado como o *mal absoluto*, porque isso figuraria Antônio apenas como a vítima inocente virtuosa (DELUMEAU, 2009, p.414-461). Ora, o “judeu” cênico de Shakespeare não é aquele de Christopher Marlowe (1564-1593): Shylock foi motivado pelo ódio do cristão (“papista”) Antônio que o humilhou e difamou publicamente diversas vezes, sem demonstrar qualquer indício de caridade ou misericórdia, mas o mesmo Antônio não se privou de usar os recursos do “usurário judeu” para ajudar um vulgar e inconstante galã caça-dotes de comédia. Portanto, os antípodas cênicos mutuamente se desgastam em seus méritos (cf. CURRAN, 2009; PLATT, 2009).

A farsa advocatícia varonil de Portia é um respiro cômico que traz o dispositivo da mascarada para uma comédia sombria, mas também é um jogo metagênero que vemos se repetir exaustivamente nas *varonas* de comédia de Lope de Vega (cf. RODRIGUES, 2023). No caso de Portia, como alegoria da rainha Elizabeth I, demonstra-se que seu corpo externo é de *mulher*, mas as suas entranhas e discernimento são de *rei*, mais capaz de se manter constante em promessas do que seus pretendentes. O seu corpo não se rende: É Portia que define quando o casamento vai se consumir e, portanto, é por mera convenção social de gênero que Portia chama seu marido (inferior) de senhor.

No caso de Elizabeth I, todo marido lhe seria necessariamente inferior, porque ser superior significaria destruir a sua soberania civil-eclésiástica na Inglaterra, tal como pretendia o Papado ao excomungá-la. Aos olhos do Papado, ela deixava de ser soberana sagrada, e os verdadeiros cristãos ingleses não teriam obrigação de obedecê-la. Logo, ela poderia ser assassinada como *mulher particular* porque o papado oficialmente a dessacralizava como rainha. O mesmo Papado designou, algumas vezes, jesuítas disfarçados de mercadores para entrarem sub-repticiamente na Inglaterra e tramarem o seu assassinato, sendo Robert Southwell (1561-1595) um caso público recente quando Shakespeare delineou sua peça (KLAUSE, 2003). Lembremos: em “**O Mercador de Veneza**” (c. 1594), Antônio, mercador, é o único personagem que vive à margem das convenções de casamento no final da comédia – começa e termina celibatário na peça.

Resumidamente, tal comédia promove um perfeito *jogo dramático de paradoxos* cuja função crítica é testar as consistências e constância dos méritos alardeados pelos protagonistas (cf. PLATT, 2009; CURRAN, 2009), assim como, das regras e convenções morais, legais,

religiosas e sociais que atingem especialmente mulheres da alta nobreza do Antigo Regime: são elencados os perigos, mentiras, imposições paternas e constrangimentos sociais e jurídicos impostos a elas por conta do costume (e política) do dote. Enquanto *espelho de costume* para inglês ver, o *jogo de paradoxos* de “**O Mercador de Veneza**” ainda agrega, como vimos, uma camada teológico-política importante para a Igreja Episcopal da qual Elizabeth é *caput*: a *iconoclastia do mérito* (SHUGER, 2001; STREETE, 2009).

Shakespeare configura comicamente *Shylock* como personagem que vai ser derrotado por sua própria hipocrisia e inconsistência ao fazer *uso rigorista das leis* e pretender provocar *efeitos tirânicos* para elas (i.e., contrárias às suas finalidades morais enquanto reflexos das leis naturais divinas), assunto advertido e explorado na edição de 1599 de “**Basilikon Doron**” do rei James VI da Escócia, simpático à Igreja Episcopal da Inglaterra e já cotado como potencial sucessor da rainha Elizabeth I. A grande falha moral na política que torna as leis tirânicas é transformá-las em algo que mata, em vez de proteger vidas. Então, uma cênica *varona* advocatícia é concebida por Shakespeare para provar o contrário: a necessidade político-jurídica de haver a sacralidade da graça régia acima das leis e costumes do reino, por ser agente de bom senso moderador de suas finalidades morais segundo o espelho das leis naturais divinas.

Shylock tentou fazer uso tirânico das leis, buscando efeito sangrento contra um desafeto que hipocritamente atrapalhava os seus negócios. *Shylock* tinha, portanto, uma motivação: Sentia-se menos plenamente contemplado pelas leis de Veneza, já que estas nunca impediram que Antônio o difamasse e cuspiasse em sua cara. Antigo Regime é mundo da honra do nome e da reputação de família. Na aristocracia, atacar um velho *pater familias* é um crime de honra, geralmente resolvido com derramamento de sangue ou indenização. *Shylock* é rico, mas não é nobre, nem cristão, aos olhos da sociedade ficcional. O que Antônio fazia com *Shylock* seria muito grave, aos olhos das leis e costumes do Antigo Regime, se ele não fosse judeu.

Então, foi na brecha da lei que entrelaça a base da riqueza de *Shylock* àquela do Estado que ele buscou amarrar sua vingança de sangue. Tal percurso de enredo revela a sua fragilidade perante o Estado que não o protegeu das ofensas recorrentes de Antônio. Este é o polo motivador do *precisianismo* legal de *Shylock*, um desafio jurídico ao poder soberano do Doge de Veneza, oficialmente obrigado a garantir nos seus domínios os efeitos dos contratos firmados voluntariamente entre as partes. E assim vemos a peça “**O Mercador de Veneza**” estabelecer o vínculo implicativo entre “ameaça puritana” e “ameaça papista”, tal como aparece nos argumentos do rei James VI na edição de 1599 de “**Basilikon Doron**”. Há, portanto, uma evidente circulação do mesmo tema nas duas obras.

Em “**O Mercador de Veneza**”, temos representada a inconsistência da soberania centrada apenas em leis que tentam acuar rainhas *discretas*. Feitas as contas de enredo, de matérias e de caracterização de personagens, o que temos é uma comédia que arde na defesa da soberania da graça civil-eclesiástica da rainha Elizabeth I. Como Cristo nos Evangelhos de João e Marcos, a personagem Portia acha brechas nas leis, costumes e tradições num sentido distinto de Shylock, conseguindo combater – com *engenho* e não com *espadas* – histriões legais e donos de tradições que exigem que a lei seja cumprida apenas para terem um álibi institucional para matar. Eis a Diana de Belmonte a peneirar...

Podemos estender isso para hoje quando vemos leis de Estados regressistas e práticas sociais e institucionais conservadoras definirem restritivamente o que sejam territorialidades e corpos plenamente abarcados pelo direito à vida, memória, território e dignidade. E percebemos que a *formalidade legal deliberadamente despolitizada*, quando desprovida de *flexibilidade jurisprudencial casuística* centrada na *finalidade moral de proteger vidas*, pode injustamente ser tirânica contra minorias quando cinicamente se consolidam condutas cotidianas e políticas que estrategicamente alegam autonomia fria e maquinica das leis para usarem a sua institucionalidade para cercearem voz, ferirem reputação, delegarem o dolo para instâncias impessoais imponderáveis (“deus”, “estrutura”, “sistema”, “só sei que é assim”, “não há o que fazer, professor, porque o patrão é Bolsonaro”, “apenas sigo as leis”, “apenas cumpro ordens”, etc) e banalizarem o risco desnecessário de morte. No que motiva a vingança e na própria tentativa de vingança, Shylock, judeu cênico e *precise* ao mesmo tempo, revela o que é viver o paradoxo de um Estado cristão farisaico. A desigualdade que gera a vítima de hoje pode criar o algoz de amanhã.

A rainha sacra de peneira intacta

Em 1594, frente ao dilema político de a rainha Elizabeth I não ser mais consorciável para casamentos férteis (teria 61 anos), a peça “**O Mercador de Veneza**” *especula* (i.e., *oferece espelho*) sobre um evidente problema de sucessão ao trono, mas sem ignorar que a verdadeira senhora soberana, aquela de fora da peça, a rainha Elizabeth I, soube *peneirar* ameaças “papistas” e “puritanas”, e não cair em *jurais banais* de pretendentes de dentro e fora de seus domínios, interessados apenas em dominar as riquezas de seu reino e comprometer suas finanças com guerras estéreis.

Idosa e sem filhos na década de 1590, Elizabeth I é a “rainha arco-íris”, um símbolo de concórdia, um corpo que personifica o êxito de *não casar com a guerra* e manter seu reino impenetrável a ameaças externas, particularmente depois da destruição, em setembro de 1588,

de dois terços da Armada Invencível de Felipe II³⁴ por uma tempestade, o que impediu, próximo à costa inglesa, que a armada invadisse e atacasse Londres por meio do rio Tâmis.

Tal evento ajudou a consolidar politicamente a legitimidade do mandato divino de Elizabeth, calou boa parte da oposição “puritana” (que não poderia mais questionar a legitimidade divina da rainha no exercício do cargo régio) e também consolidou o mito político da *rainha virgem invencível e inexpugnável* como metáfora política de *reino impenetrável*. Depois de 1588, ficava politicamente cada vez mais inconcebível tratar como *Whore of Babylon* a *Gloriana* oficialmente virgem e vencedora da Armada Invencível da então maior potência “papista” da Europa Ocidental. É o momento de Dianas literárias alimentarem o imaginário político sobre a rainha. Portia foi um exemplo entre muitas de sua época (cf. VIGNAUX, 2001).

O teatro de Shakespeare oferece atenuantes laudatórios para a *grande matéria* da rainha. Em “**O Mercador de Veneza**”, o personagem Bassanio é emblema cênico de exemplo de má escolha para casamento. Fora da cena, por conseguinte, a *discreta* rainha Elizabeth I é positivada pelo bom uso da peneira frente a pretendentes ruins para seu reino. Portia decai da esfera de Diana para aquela, ainda incompleta, de Vênus cúpida: burla a peneira de pretendentes criada pelo seu falecido pai (o teste dos baús) para fazer uma típica escolha ruim de galã de comédia (cf. RODRIGUES, 2023, p.150-179). Ter transitado tão abruptamente da esfera de Diana para aquela de Afrodite não poderia ser sem consequências: Bassanio, péssima escolha desde o começo, trouxe um problema político-jurídico para ela resolver como *homem*, em vez da bem-aventurança matrimonial. E Portia percorre toda a fábula virgem até o conflito ser resolvido no *quase final* da comédia.

Em comédias, cenas de casamento geralmente são restauradoras de algum equilíbrio perdido, da ordem das coisas provisoriamente suspensa ou ameaçada, mas, em “**O Mercador de Veneza**”, fica um subentendido de mágoa e risco, apontando para o lado sombrio do

³⁴ Felipe II foi rei de Espanha, Sicília e Sardenha desde 1556, de Nápoles desde 1554 e de Portugal e Algarves desde 1580. Foi ex-cunhado da rainha Elizabeth I, ex-consorte régio de sua falecida irmã católica Maria I. Utilizou o casamento com esta e o fato de Elizabeth ter sido excomungada pelo Papa para reivindicar o trono da Inglaterra, mas é evidente que seu contrato de casamento definia seu descendente com Maria I, e não ele próprio, como futuro rei de plenos direitos da Inglaterra. Maria I morreu de câncer de útero em 17 de novembro de 1558. Não legou descendentes vivos para a casa de Habsburgo da Espanha. Logo, Felipe II não teria direitos legítimos ao trono da Inglaterra quanto tentou invadi-la em 1588. Da mesma forma que Felipe II foi rei consorte da Inglaterra, Maria I foi rainha consorte da Espanha, mas, com o casamento em 1554, Maria I não foi para Espanha, mas sim Felipe II que foi para Inglaterra, uma situação bem atípica nas relações de gênero envolvendo casamento entre primogênitos vivos de famílias régias. Na política externa inglesa, há um recorte de gênero: manter Maria I no reino da Inglaterra era uma forma de garantir o contrato de casamento que firmava Felipe como rei-consorte, evitando que a Inglaterra perdesse sua soberania para Espanha; por outro lado, sendo rainha-consorte da Espanha, Maria I não ameaçava juridicamente a soberania espanhola, mesmo quando seu marido migrou para a corte inglesa.

evidente “*bad match*” que foi o casamento de Portia e Bassanio. Sábia, nesse sentido, foi a rainha Elizabeth I, por poupar politicamente seu reino de escolhas ruins. No epílogo, tendo revelado para si e para Bassanio o quanto é um galã inconstante, Portia já não parece mais estar tão afrodisíaca ou empolgada em relação ao seu casamento.

Comandar o marido para consumir o casamento no fim da comédia, com Antônio habitando seus domínios como único ímpar da fábula, cria dúvidas amargas sobre a sua felicidade conjugal: o seu ímpeto afrodisíaco que furou a peneira paterna se tornou, ao final da comédia, a fria convenção social de consumir o casamento – furar a outra peneira, derramar sangue, o que a peça inteira evitou fazer desde o começo para permanecer na órbita genética da comédia e na órbita política da *Gloriana*. Frente a isso, a rainha fora da cena fica então celebrada e justificada por ter sabiamente mantido as duas peneiras oficialmente intactas.

Em *Plimpton Sieve Portrait of Queen Elizabeth I (1579)*, a peneira remete à capacidade de bom julgamento, discernimento, nas matérias políticas e matrimoniais que pesavam sobre o corpo da rainha, indicando que ela não casava porque tinha ciência de que deveria ser bem seletiva em relação às matérias políticas da Coroa, mas também remete o conceito de “*Rainha Virgem*” ao mito de *Tuccia*, a Vestal Virgem da Roma Antiga que provou a sua virgindade (idoneidade no cargo de Vestal) perante seus detratores do patriciado romano ao aceitar (e vencer) o desafio de um ordálio: Carregar água na peneira, um milagre que mostrava a sua bem aventurança divina no cargo e também remetia à ideia de *hortus conclusus*, jardim virgem, corpo impenetrável, virgindade sacrificial, castidade, moral elevada e virtude feminina contraposta à leviandade. A alegoria da peneira de *Tuccia* no retrato é o contraponto simbólico à alegoria *Whore of Babylon* dos panfletos “puritanos” da década de 1570 (cf. VIGNAUX, 2001; DIEHL, 1997).

Na pintura, há quatro inscrições, uma latina e três em italiano de Francesco Petrarca (c.1304-1374), da série *I Trionfi (Os Triunfos)*, marco erudito renascentista da forma poética soneto, cujo modelo passou a ser imitado por outros eruditos em outros idiomas na Europa. A primeira inscrição é “**E.R.**”, que equivale a “*Elizabeth Reginas*”, ou Rainha Elizabeth. A segunda inscrição é “**TVTTO VEDO & MOLTO MANCHA**”, ou seja, “***Tutto vedo e molto manca***” (“***Tudo vejo e muito falta***”).

Tal legenda funciona como comentário ou voz erudita da rainha no programa visual do retrato. É um enigma erudito. Remete aos dilemas dos ideais de onisciência e justiça régia: “*Eu vejo tudo, mas falta muita coisa para conhecer*”, ou “*Vejo tudo: Muitos falham comigo*”. Donde decorre a necessidade de haver uma boa peneira, um bom filtro, feito de conhecimento prático e erudito de coisas antigas e atuais, para um permanente afiamento e refinamento da razão e do julgamento. Não adiantaria acumular experiência se não soubesse ser *discreta*: ter

discernimento, contraposto à leviandade, para selecionar e fazer escolhas eficazes para seus súditos.

“**Tutto vedo e molto manca**” é um sofisticado oxímoro petrarquiano com “*tutto/manca*”: Se você vê “tudo”, nada faltaria, mas ver é sempre de um lugar, de uma perspectiva, de um interesse e valor, o *cui bono* ciceroniano (“*A quem beneficia isso?*”). A rainha retratada está numa posição elevada, preeminente, soberana, mas, para “ver tudo”, depende de poderes intermediários, o que significa que, por serem afetados por interesses particulares, oferecem a ela apenas visão parcial de seu reino/globo: uma parte é clara, mas há o que se escurece (veja o globo em sombra no canto superior esquerdo de quem vê o quadro). Nesse sentido, “**molto manca**” daquilo que se consegue ver.

O tema “**Tutto vedo e molto manca**” remete, portanto, ao dilemático ideal do *soberano onisciente* como atuante da justiça casuística, falho porque somente conhece seus súditos e territórios por olhos parciais de seus intermediários poderes preeminentes locais, o que significa que tal soberano precisa ser muito prudente na forma como peneira e mede demandas, conselhos, decisões e gente, ou na forma como usa a graça régia para oferecer *clêmências, bom senso casuístico e premiações*.

A peça “**Medida por Medida**” (c.1604) é eloquente em encenar o dilema da onisciência decisória do poder soberano, que vem em paralelo ao tema cômico do “*rei oculto*” ou “*soberano disfarçado*”: Vicentio finge que abdicou do ducado, entrega-o para Ângelo, e passa a observar todas as categorias de súditos de seu ducado enquanto padre católico disfarçado. Tal dispositivo confere a plausibilidade de ele poder circular por diferentes espaços, desde mosteiros femininos até sombrias prisões. Nesse sentido, tal como o artificioso príncipe Hal de “**Henrique IV**”(c. 1597) – futuro rei Henrique V (1386-1422, reinado: 1413-1422) –, o oculto duque Vicentio tenta acessar os vários idiomas sociais de seus domínios.

O dilema da onisciência do soberano aparece também quando o rei Henrique V, na peça “**Henrique V**” (c.1598) de Shakespeare, disfarça-se de soldado para saber o que seus súditos pensavam dele e da guerra continental em que os ingleses foram metidos, sem terem certeza se, de fato, tal guerra respondia ao interesse dos súditos que diretamente sofriam com o seu peso material, humano e fiscal. Era um tema sensível para o governo de Elizabeth I a guerra continental, porque ela era cobrada por parte da nobreza de seu reinado para ter maior engajamento em guerras de conquistas externas. E o gênero biológico da rainha era, por vezes, politicamente mobilizado para falar da sua inadequação às funções de *rei* que precisa agir como varonil e ousado chefe militar.

Então, é particularmente oportuno que, no final do reinado de Elizabeth, já bem idosa, mas com um reino próspero e relativamente pacificado, que as guerras do passado fossem um

tema recorrentemente *espelhado* e *desqualificado* nas peças sobre crônicas de reis ingleses. O marcante personagem bufão Falstaff, em “**Henrique IV**”, personifica essa voz popular (e, talvez, da rainha, que era notória fã do personagem) contra guerras continentais e domésticas: o *non sense* e anacronismo da busca de uma varonil glória militar da alta nobreza às custas da fome e morte da maioria dos súditos.

O príncipe Hal dizia que se misturava com a ralé de Falstaff para conhecer todos os idiomas (sociais) de seus futuros súditos (i.e., usava a *dissimulação honesta* para tentar alcançar o ideal de *soberano onisciente*), mas sabemos que, quando se tornou rei, envolveu-se na guerra continental que, além de trazer prejuízo material para seu reino, fragilizou a sucessão do trono inglês e abriu sendas danosas para a Guerra das Duas Rosas (1455-1485). Sintomaticamente, esse rito de passagem do príncipe para a condição de rei e senhor da guerra é representado pelo apagamento cênico de Falstaff, um ovidiano bufão velho que pisca para Elizabeth porque não vê sentido em guerras e impérios augustanos, preferindo comida, cama e deleites mais vulgares do que epopeicos.

O histórico rei Henrique V morreu em batalha no continente (Vincennes, França) em 1422, deixando um filho recém-nascido como sucessor, sob a precária regência de uma rainha consorte estrangeira: Catarina de Valois (1401-1437). O futuro rei Henrique VI (1421-1471) sofrerá quatro deposições (1422, 1453, 1461 e 1471), sendo a última seguida de assassinato. Portanto, as empresas continentais de Henrique V legaram um ambiente de corte em disputa muito frágil para seu descendente ao trono.

Na década de 1590, os dramas históricos de Shakespeare sobre reis ingleses colocavam em cena tais matérias e dilemas sobre guerra e glória da alta nobreza inglesa num contexto de ideias bastante favorável à peneira política da rainha Elizabeth I (cf. GRIFFIN, 1999; HATTAWAY, 1994). Em seu favor, tais peças sobre reis ingleses do passado *negativizavam* personagens da alta nobreza medieval (como o paradigmático personagem Hotspur) que se moviam apenas pela honra/loucura pessoal de uma antiquada noção de glória guerreira, sem pensarem politicamente no bem maior do conjunto dos súditos. Para esses, restaram cenas de mortes sangrentas, extinção da descendência ou a cômica *indeferência* de Falstaff (cf. HATTAWAY, 1994; POOLE, 1995).

O gênero eficaz da rainha sacrificial

A terceira inscrição em *Plimpton Sieve Portrait of Queen Elizabeth I* (1579) é “**STANCHO RIPOSO & RIPOSATO AFFANO**”, ou “**Stanco, riposo; e riposato, affanno**”. Trata-se de outro sofisticado oxímoro petrarquiano aplicado ao retrato da rainha

Elizabeth I como uma legenda: “*Exhausta, repouso. Repousada, me canso*”; ou “*Quando exhausta, descanso. Mesmo descansando, me exausto*”, ou “*Se cansada, me poupo. Mesmo descansando, me exausto*”. Foi tirado do *Trionfo D'Amore* de Petrarca (IV, 1145). Posto no retrato da rainha, alegoriza a noção de “*soberano(a) sacrificial*”, o que é uma forma de sacralização da figura do soberano régio enquanto dignidade institucional acima de questões particulares da pessoa que a encarna.

Nesse sentido político-moral e teológico, a rainha sacrificial não teria nunca descanso pelo dever de seu corpo estar sempre disponível às necessidades do cargo. Daí, até as formas de conceber lazer (*solace*) régio devem ser úteis ao seu aperfeiçoamento físico, intelectual e moral para o cargo. Tal como uma vespa, a *rainha sacrificial* jamais tira de si as armas (o ferrão), mesmo quando dorme (cf. VIGNAUX, 2001). As artimanhas do cupido nunca vencem seu discernimento e virtude, nunca a desarmam. Como Diana, a rainha *varona* não rebaixa a si e ao cargo de *rei* por cupidez. É melhor que Hércules e reis do passado.

O estado vestal e vespal de atenção sacrificial da rainha em relação ao seu reino é reforçado por um provérbio sutil que está escrito em italiano na peneira do retrato: “**ATERA IL... MAL DIMORAINSELA**”, ou seja, “**A terra il ben mal dimora in sella**”. Proponho algumas traduções de sentidos do provérbio enquanto legenda que comenta e didatiza outro enigma moral do quadro: “*Na terra, o bem mal se detém na sela*”, “*Na terra, mal há morada para o bem*”, “*Na terra, o bem mal se conserva firme*”, “*Na terra, o bem mal repousa*”, “*Na terra, o bem mal está seguro*”, “*Na terra, o bem mal é certo*”, “*Na terra, o bem mal é estável*”. Vejam aqui destacado:



Aproximação HD por meio de: <https://www.folger.edu/blogs/shakespeare-and-beyond/up-close-plimpton-sieve-portrait-queen-elizabeth-i/> (acessado em 27-12-2023)

É outro excelente jogo de oxímoro que, por justaposição, torna ambígua a relação entre “bem” e “mal” no provérbio, o que nos possibilita perceber o quanto a *iconoclastia do mérito*

é um ponto teológico-político importante para definir, no programa visual do retrato, a relação entre súditos e poderes soberanos na Inglaterra elisabetana, ao mesmo tempo em que fala da necessidade de a rainha ser uma Diana engenhosamente *discreta*: geradora de vida e protetora virgem, atenta às inconstâncias nas condutas de súditos preeminentes e aliados externos que podem ameaçar a segurança de seu reino. Diana de corte atenta contra tentações de galãs e políticas vãs. A sua alegoria nos remete aos êxitos e saberes construídos por meio da distância – a contraparte feminina de Apolo –, sendo o antítipo alegórico da esfera de Vênus, para a qual, oficialmente, a rainha não transicionou.

O teatro de Shakespeare colabora com tais postulações quando põe em teste personagens que nos levam à conclusão de que nenhuma pessoa deve se envaidecer de sua virtude, porque esta pode não ser estável, mesmo para alguém que se arroga eleito ou moralmente perfeito pela autoimposição diária de exercícios morais rigoristas ascéticos de autoexame da consciência. Nada disso garante perfeição e salvação, porque a ambiguidade é uma mácula adâmica que somente deus misteriosamente cancela em poucos eleitos, bem-aventurados para um reino *de outro mundo*, insondável à razão humana desde a Queda adâmica. Os frutos da graça divina não são mensuráveis pela razão, já o dissemos. Então, nenhum súdito deve se colocar acima da rainha alegando perfeição moral. A terrena dúvida da *eleição* é o que justifica a necessidade de os poderes soberanos cristãos conterem todos os súditos numa exterioridade civil de vida cristã.

Como a bondade na graça não é mensurável pela razão humana, a graça divina da salvação não é matéria da política, mas sim a graça política da soberana régia que tempera os efeitos das leis e costumes do seu reino terreno. A rainha não salva almas, mas garante as bases cristãs da coabitação civil nos termos da teologia política da Igreja Episcopal da qual é *caput* e fundadora. Para ela, é politicamente útil que o teatro de Shakespeare conte fábulas em que o *rigorismo moral religioso*, o *precisianismo legal* e os *antigos senhores da guerra* sejam vistos como fraturadores do corpo político. Ao expor no teatro as suas inconsistências, Shakespeare ratifica o poder da rainha governante como válido acima de qualquer seita “puritana” que se julgue perfeita demais a ponto de julgá-la como *Whore of Babylon*, em vez da divina Diana da política, esposa virgem de seu reino. Portia – artemística redentora, engenhosa discreta, mas imperfeita (decai na esfera de Vênus) – sintetiza os mesmos dilemas políticos de Elizabeth I: a necessidade de manter íntegra a sua casuística peneira até que acabe a grande comédia do seu reinado “arco-íris”.

A legenda “**A terra il ben mal dimora in sella**” também evoca a tópica do “teatro do mundo”, que é a própria corte régia para a qual foi concebido o retrato, mas é também uma

advertência que comenta o semblante hierático e grave da rainha: lugar de múltiplos enganos e perigos para reputações; lugar de mudanças súbitas de sorte e de papéis, por conta das disputas por posições. Tudo isso exige da rainha discernimento (a *peneira de discreta*) e a cortesã *dissimulação honesta*. Como deve atuar segundo os objetivos de garantir o *bem comum* (a exterioridade civil-eclesiástica de vida cristã), mesmo com algum dano à moral particular, não é possível ao poder soberano um absoluto exercício de bondade quando o reino dos moralmente perfeitos *não é deste mundo*.

Se um poder soberano terreno não tem como alcançar perfeição moral até no exercício divinamente sagrado do cargo régio, é arrogância e hipocrisia qualquer seita tomar para si tal pretensão e desobedecer ao soberano, ou se apartar do corpo político como comunidade de eleitos, ou fazer o estado dobrar-se aos seus efeitos exclusivistas de seita. Afinal, até a virtude pode ser politicamente danosa, como o uso desmedido da clemência, que compõe a soberania política da graça régia. Shakespeare nos lembra disso em “**Romeu e Julieta**” (c.1595), a sua peça que mais mescla italiano (no caso, do manual de esgrima de Vicentio Saviolo) com a fonética inglesa (Cf. HOLMER, 1992), ou seja, a mesma operação linguística que também observamos nas legendas de *Plimpton Sieve Portrait of Queen Elizabeth I* (1579).

Nove anos depois desse retrato, a rainha encarna politicamente a exata boa medida do poder de seu cargo: a divina e terrena Diana é confirmada como *Gloriana* pela providência divina em 1588, quando derrotou a armada da maior potência imperial “papista” europeia *sem nem levantar armas*: a Armada Invencível foi destruída por uma tempestade – um evento celeste que arde, a voz de trovão do modelo de deus no “**Livro das Revelações**” de João. Quem controla, agora, a retórica do Anticristo-mulher? Quem poderia insistir em panfletar a tópica *Whore of Babylon*, depois de 1588, sem parecer ridículo?

Coube aos líderes “puritanos” se moderarem (cf. LAKE; QUESTIER, 1996; LAKE, 2004), porque a rainha os venceu em seu próprio jogo político de disputar providências (cf. WALSHAM, 2003). Por esse viés teológico-político, o *defeito de gênero* da rainha para assumir plenamente o papel de chefe militar não parece ter importunado o tal deus trovoada dos “puritanos” que deu umas bordoadas de vento nos “papistas” para se queimarem no oceano, frustrando a pretendida entrada triunfal filipina no Tâmis. Então o que resta depois de 1588? Os “puritanos” se moderarem para obediência à rainha, enquanto rimos de suas aparências no teatro elisabetano da década de 1590.

Conclusão: *del mal lo menos*

A *iconoclastia do mérito* que perpassa várias peças de Shakespeare como crítica teológico-política antipuritana e antipapista, assim como, a problematização no seu teatro da

figura do nobre *cabeça quente* afeito a guerras por glória pessoal, foram temas úteis à política da rainha Elizabeth I (cf. APPELBAUM, 1997; HATTAWAY, 1994; HOLMER, 1992; MOULTON, 1996).

A proverbial ideia de que *não há bem que cancele completamente o mal na terra*, subjacente à legenda “**A terra il ben mal dimora in sella**” na peneira de *Plimpton Sieve Portrait of Queen Elizabeth I* (1579), é uma forma de fazer o retrato dizer, por meio da *iconoclastia do mérito*, que chefes políticos, militares e religiosos *precises* não servem a um bom governo civil-elesiástico, e que os alegados *defeitos de gênero* da rainha poderiam salvar o Estado justamente porque ela poderia olhar e revisar com distanciamento artemístico os costumes bélicos antigos de nobres conduzidos pelo afã de glórias guerreiras vãs no estrangeiro.

Tal *topos* é investido de repetidas críticas em Shakespeare a favor da rainha. E desconfio que replica a tradição anti-augustana sobre glórias imperiais de Ovídio, o qual coloca na boca das protagonistas epistolares de “**Heroides**” a censura a maridos, reis, heróis ou chefes militares que se afastavam de sua terra natal e expunham a perigos os seus parentes, domínios e lares (OVID, 2004). Em todas as protagonistas de “**Heroides**”, pesa a passagem do tempo que não atinge moral e politicamente do mesmo jeito os corpos de seus míticos e heroicos maridos.

O mesmo ocorre com a rainha Elizabeth I, se a compararmos com qualquer rei inglês antigo. A passagem do tempo no corpo de Elizabeth foi muito vigiada por conta da exigência política de gerar descendência legítima para a Coroa e a necessidade oficial de figurar castidade e virgindade por ser rainha não casada, enquanto para os reis históricos e míticos restava a concessão costumeira do *régio meretrício*, banalizado sem peso de censura moral até em comédias concebidas por clérigos do Santo Ofício (cf. RODRIGUES, 2023, p.183).

Enquanto matéria de Estado mais do que assunto privado, o corpo da rainha não tinha a mesma liberdade de poder exhibir em corte amantes baixos ou altos. Para sair de Belmonte e manter o decoro de gênero, Portia, por exemplo, vai casada, virgem e disfarçada de varão advocatício para o tribunal de Veneza, sendo acompanhada de sua serva, vestida de pajem. Antes de chegar a Veneza, estuda o caso de Antônio com sábios antigos. Como podemos notar no exemplo cênico e *especular* de Portia, a mobilidade geográfica sozinha é seletiva, masculina, mas também o enredo sugere que o discernimento para a justiça na rainha *fora da cena* não parece ter *defeito de gênero*.

A propaganda política elisabetana precisou apelar para alegorias de Diana para justificar a virgem *Gloriana*, casada com seu reino, a *atuar acima das expectativas de seu*

gênero. Contudo, foram os alegados *defeitos de gênero* atribuídos à rainha para exercer o cargo de *rei* que a fizeram usar bem a perspectiva da *distância artemística* (como senhora de Belmonte) para avaliar cenários maiores e evitar a entrada custosa da Inglaterra em vãs guerras continentais, com seus previsíveis impactos na política interna – experiência oportunamente exemplificada na peça “**Henrique V**”, a ilustrar o quanto, *na terra, o bem mal se detém na sela*.

Nas consequências da jornada ferosa de Henrique V na França, foi lançado ao futuro o duro augúrio da Guerra das Duas Rosas. Frente a isso, Shakespeare nos lembra por meio de sua teatral órbita, em favor da *iconoclastia do mérito* e de Elizabeth I – descendente do avô paterno que pôs fim à guerra branca e vermelha –, que os *defeitos de gênero* da rainha “arco-íris” da santa concórdia talvez pudessem salvar Estados, ou fazer ‘*del mal lo menos*’, um *bem comum* pragmático.

Referências

APPELBAUM, Robert. *Standing to the Wall: The Pressure of Masculinity in Romeo and Juliet*. *Shakespeare Quarterly*, v. 48, n.3, p.251-272, 1997.

BÍBLIA DE JERUSALÉM, 8ª edição. São Paulo: Paulus, 2012.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Dicionário Mítico-Etimológico**. Petrópolis: Vozes, 2014.

BREMER, Francis J. (ed.). **Puritanism: Transatlantic perspectives on a Seventeenth-Century Anglo-American Faith**. Boston: Massachusetts Historical Society, 1993.

COFFEY, John et alii. **The Cambridge Companion to Puritanism**. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

COLLINSON, Patrick. **The Religion of Protestants: The Church in English Society, 1559-1625 – The Oxford Lectures, 1979**. Oxford: Oxford University Press, 2003.

CURRAN JR., John E. Jacob and Esau and the Iconoclasm of Merit. *SEL*, v. 49, n.2, p.285-309, 2009.

DELUMEAU, Jean. **História do Medo no Ocidente, 1300-1800**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

DIEHL, Huston. **Staging Reform, Reforming the Stage: Protestantism and Popular Theater in Early Modern England**. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1997.

DOLAN, Frances E. **Whores of Babylon: Catholicism, Gender, and Seventeenth-Century Print Culture**. Ithaca: Cornell University Press, 1999.

GRIFFIN, Benjamin. The Birth of the History Play: Saint, Sacrifice, and Reformation. *SEL*, v. 39, n. 2, p. 217-237, 1999.

GRIMAL, Pierre. **Dicionário da Mitologia Grega e Romana**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.

HAIGH, Christopher. **English Reformations: Religion, Politics, and Society under the Tudors**. Oxford: Oxford University Press, 1993.

HATTAWAY, Michael. Blood is their argument: men of war and soldiers in Shakespeare and others. In: FLETCHER, Anthony; ROBERTS, Peter. (Orgs.). **Religion, Culture and Society in Early Modern Britain**. Cambridge: Cambridge University Press, 1994. p. 84-101.

HOLMER, Joan Ozark. *Draw, if you be men*: Saviolo's significance for *Romeo and Juliet*. **Shakespeare Quarterly**, v. 45, n.2, p.163-166, 1992.

KASTAN, David Scott. Proud Majesty made a subject: Shakespeare and the spectacle of rule. **Shakespeare Quarterly**, v.37, n.4, p.459-475, 1986.

KLAUSE, John. Catholic and Protestant, Jesuit and Jew: Historical Religion in *The Merchant of Venice*. **Religion and the Arts**, v. 7, n.1-2, p.65-102, 2003.

LAKE, Peter. **Moderate Puritans and Elizabethan Church**. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

LAKE, Peter; QUESTIER, Michael. Agency, Appropriation and Rhetoric under the Gallows: Puritans, Romanist and the State in Early Modern England. **Past & Present**, n.153, p.64-107, 1996.

MILTON, Anthony. **Catholic and Reformed: The Roman and Protestant Churches in English Protestant Thought, 1600-1640**. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

MOULTON, Ian Frederick. 'A Monster Great Deformed': The Unruly Masculinity of Richard III. **Shakespeare Quarterly**, v. 47, n.3, p.251-268, 1996.

OVID. **Heroides**. London: Penguin, 2004.

PLATT, Peter. **Shakespeare and the Culture of Paradox**. Cornwall: Ashgate, 2009.

POOLE, Kristen. Saints Alive! Falstaff, Martin Marprelate, and the Staging of Puritanism. **Shakespeare Quarterly**, v. 46, n.1, p.47-75, 1995.

RODRIGUES, Karenina do Nascimento. **Política e gênero nas comédias de Lope de Vega na Novena Parte de 1617**. Campinas: Universidade Estadual de Campinas (Doutorado em Letras), 2023.

SHUGER, Debora K. **Political Theologies in Shakespeare's England: The Sacred and the State in Measure for Measure**. New York: Palgrave, 2001.

STREETE, Adrian. **Protestantism and Drama in Early Modern England**. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

VIANNA, Alexander Martins. **Antigo Regime no Brasil: Soberania, Justiça, Defesa, Graça e Fisco (1643-1713)**. Curitiba: Prismas, 2015.

VIANNA, Alexander Martins. As figurações de Rei e a caracterização de 'puritano' e 'papista' em Basilikon Doron. **Topoi**, v. 12, n.22, p.4-23, 2011.

VIGNAUX, Michele. Gloriana: Elizabeth I d'Angleterre ou la gloire incarnée. **HES**, v. 20, n. 2, p. 151-161, 2001.

WALSHAM, Alexandra. 'Le théâtre des jugements de Dieu': Le providentialisme et la Réforme protestante dans l'Angleterre des XVI^e et XVII^e siècles. **HES**, v. 22, n. 3, p.325-348, 2003.

WELLS, Stanley (ed.). **The Oxford Shakespeare: The Complete Works**. Oxford: Clarendon Press, 1998.

WHITE, Paul W. **Drama and Religion in English Provincial Society, 1485-1660**. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

WHITE, Paul W. Playing Companies and the Drama of the 1580s: A New Direction for Elizabethan Theatre History? **Shakespeare Studies**, n. 28, p.265-284, 2000.

SOBRE O AUTOR

Mestre e doutor em história social pela UFRJ. Poeta, multiartista e neomacumbeiro. Professor da Licenciatura de Educação do Campo na UFRRJ, Instituto de Educação, campus de Seropédica.

E-mail: alexvianna1974@hotmail.com

Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-6575-0230>

Recebido: 07/09/2023

Aprovado: 28/10/2023