

## KYD E MARLOWE: UM PANORAMA DO TEATRO ELISABETANO ENCONTRADO POR SHAKESPEARE E SEU USO EM *HENRY VI*<sup>1</sup>

Dr. LEANDRO TIBIRIÇÁ DE CAMARGO BASTOS  
Universidade de São Paulo (USP)  
São Paulo, São Paulo, Brasil  
(leandrotcb@hotmail.com)

RESUMO: O presente trabalho procura fazer um apanhado de técnicas poéticas utilizadas pelos antecessores de Shakespeare no teatro, mais especificamente na tragédia. Nos referimos a Thomas Kyd e Christopher Marlowe. Kyd mudou a estrutura do teatro elisabetano. Se em *Gorboduc* encontramos monólogos enunciados por quase todos os personagens de alguma importância, Kyd colocou quase todos os monólogos na boca do personagem principal, criando uma espinha dorsal na peça e passando a permitir o exame psicológico. Marlowe, por seu lado, transformou o pentâmetro iâmbico num instrumento rico e flexível, criando o meio de expressão de todo o teatro posterior. Shakespeare, no início da carreira, apoiou-se largamente nesses dois autores. Examinaremos trechos de cada um deles, apontando para as possibilidades de influência.

Palavras-chave: Thomas Kyd. Christopher Marlowe. Shakespeare. Teatro elisabetano.

Artigo recebido em: 26 set. 2019.  
Aceito em: 13 out. 2019.

---

<sup>1</sup> Artigo baseado em trabalho apresentado na Abralic, 2019.

## KYD AND MARLOWE: AN OVERVIEW OF THE ELIZABETAN THEATER FOUND BY SHAKESPEARE AND ITS USE IN HENRY VI

ABSTRACT: The present work seeks to make an overview of the poetic techniques used by Shakespeare's predecessors in theater, more specifically in tragedy. We refer to Thomas Kyd and Christopher Marlowe. Kyd changed the structure of the Elizabethan theater. If in *Gorboduc* we find monologues uttered by almost every character of any importance, Kyd placed almost all monologues in the main character's mouth, creating a backbone in the play and allowing psychological examination. Marlowe, on the other hand, transformed the iambic pentameter into a rich and flexible instrument, creating the medium of expression of theater from then on. Early in his career, Shakespeare relied heavily on these two authors. We will examine excerpts from each of them, pointing to the possibilities of influence.

Keywords: Thomas Kyd. Christopher Marlowe. Shakespeare. Elizabethan theater.

No presente artigo estaremos fazendo um percurso histórico e dramatúrgico para compreender as dimensões implicadas na poética do teatro elisabetano. Passaremos a analisar estratégias poéticas presentes em Thomas Kyd e Christopher Marlowe, para em seguida analisar trechos do começo da carreira de Shakespeare, no *Henry VI*.

Historicamente, o período elisabetano foi de profundas mudanças. Levando em conta que essas mudanças começaram antes do reinado de Elizabeth I, na época de seu pai, Henrique VIII, talvez seja mais exato falar no período Tudor. A época que nos concerne, o período elisabetano, pode ser vista como o momento de desenlace de um processo maior. Esse processo começou com o rompimento de Henrique VIII com a ordem internacional de seu tempo. Isso se mostrou de duas maneiras: a separação de Catarina de Aragão marcou o afastamento da órbita do grande império da época, o espanhol, e o rompimento com o papado marcou o afastamento do outro grande poder político ideológico de seu tempo. Isso levou a uma revolução interna. O rompimento com o Vaticano levou à tomada das terras e propriedades da igreja católica. Esses bens foram negociados internamente, o que levou a

BASTOS, Leandro Tibiriçá de Camargo. Kyd e marlowe: um panorama do teatro elisabetano encontrado por Shakespeare e seu uso em *Henry VI*. *Scripta Uniandrade*, v. 17, n. 3 (2019), p. 86-106.

Curitiba, Paraná, Brasil

Data de edição: 07 dez. 2019.

importantes mudanças sociais. Por um lado, houve um fortalecimento da classe dos grandes proprietários (*gentry*) diante da aristocracia. Por outro, houve a ascensão da classe dos juristas na mediação de conflitos, além do fato de os próprios terem se transformado em classe de proprietários. Todo esse processo pode ser descrito como um fortalecimento das classes média e média alta, em detrimento da nobreza. A relativa liberdade religiosa conseguida com o rompimento com o Vaticano abriu espaço para a adoção do calvinismo, doutrina mais focada na individualidade do que o “tesouro comum” católico (benesses divinas conseguidas pelo zelo do clero e compartilhadas com os fiéis). Outra consequência foi o aumento das *grammar schools* e o investimento em universidades, já que a educação passou a ser vista como forma de ascensão. Politicamente, houve o fortalecimento dos órgãos de representação dessas classes intermediárias, como o parlamento e o *privy council*. O aumento de influência foi acompanhado de mudanças culturais. O próprio teatro elisabetano pode ser visto como o fruto dessas conjunturas, já que seus autores saíram das *grammar schools*. Juntamente com as mudanças sociais e culturais vieram também mudanças na linguagem. A retórica tradicional e cortesã passou a conviver com uma linguagem mais moderna, direta e despojada, chamada *plainness* (ver abaixo).

O percurso é aqui pensado em sua relação com o *decorum*, entendido como a poética ornamentada típica da corte. Como já apontamos, nossa leitura dos aspectos textuais está imbricada com as dimensões sociais e retóricas da época, o que nos levou a distinguir o que chamamos de “modernidade”, ou seja, o aparecimento de um tipo de texto mais fluído, sem os mecanismos de amplificação e de versificação anteriormente mencionados. O que chamamos de “voz enfática” é, como veremos, uma importante característica dessa “modernidade”.

Nas páginas que seguem, temos, pois, a apresentação do *Decorum* e do que chamamos de modernidade. Eles servem de apoio para a análise que fazemos dos trechos que consideramos mais ilustrativos.

## AMPLIFICAÇÃO E *DECORUM*

Para falar sobre um termo difuso como *amplificação*, recorreremos à noção de *decorum*, para fins de contextualização. Ao comentar a oratória parlamentar, Peter Mack diz que “palestrantes podem empregar amplificação ou estilo elevado para demonstrar técnica e manter o *decorum*, mais do que

para levar a audiência a um tipo de ação”<sup>2</sup>. Ainda temos aqui uma coincidência entre amplificação e estilo elevado. Por outro lado, segundo Mack, as pessoas também usavam “amplificação para marcar passagens importantes e para endereçar argumentos”<sup>3</sup>. Percebemos que o uso de amplificação pode ter duas funções: a primeira, manter certo padrão discursivo considerado aceitável para determinada ocasião; a segunda, marcar passagens com maior ênfase.

Em relação à primeira concepção, podemos dizer que *decorum* seria o sistema mínimo de recursos que precisavam ser empregados para se ter um discurso considerado socialmente aceitável. É claro que não se trata de uma quantificação palpável. Não existiam fórmulas do tipo: tem que ter pelo menos duas figuras e um tropos. Quanto à segunda concepção de amplificação, usada para dar ênfase a determinadas passagens, a distinção possível deve ser estrutural. Ao observar uma passagem, podemos identificar uma ênfase maior num trecho do que em outro. Essa ênfase é conseguida com a utilização de recursos retóricos. Essa mudança de intensidade é que pode indicar, por contraste, qual amplificação foi usada para ressaltar um trecho e qual foi usada apenas para manter funcionando uma estrutura discursiva. De qualquer modo, seja qual for o uso retórico, todo o sistema linguístico empregado nas composições elisabetanas pertencia a uma tradição, a um arcabouço linguístico-semiótico construído socialmente ao longo de séculos. O *decorum* designaria, portanto, toda essa tradição comunicativa empregada na época elisabetana, na qual a peça *The Spanish Tragedy*, de Thomas Kyd, está inserida. Esse é o elemento conservador, ligado aos costumes estabelecidos, que os pregadores protestantes ligavam diretamente à corte e ao ritualismo papista. Feitas essas distinções básicas, vejamos melhor algumas características da amplificação propriamente dita.

Segundo Peter Mack, “amplificação usa técnicas retóricas para fazer alguma coisa parecer mais importante, para conseguir uma resposta mais forte de uma audiência”<sup>4</sup>. O que torna esse tópico difuso é o fato de que as “técnicas retóricas” mencionadas podem ser as mais variadas:

As técnicas específicas de amplificação que Erasmo menciona em *De Copia*

---

<sup>2</sup> Speakers may employ amplification and heightened style to demonstrate skill and maintain decorum rather than to move an audience to a course of action (MACK, 2002, p. 216).

<sup>3</sup> [...] employ amplification to mark important passages and to drive home arguments (Ibid., p. 215).

<sup>4</sup> Amplification uses rhetorical techniques to make something seem more important in order to elicit a stronger response from an audience (MACK, 2002, p. 42).

(incremento crescente, aumento através das circunstâncias, comparação, racionalização, fingir não estar surpreso, e a acumulação de palavras e frases com o mesmo significado) são em sua maioria tiradas da explicação de amplificação de Quintiliano na *Institutio Oratoria*, viii.4. Algumas vezes se consegue amplificação adicionando sinônimos e utilizando muitas figuras retóricas juntas.<sup>5</sup>

Citando Erasmo em *De conscribendis epistolis*, Mack ainda acrescenta aos exemplos o uso de “comparações, descrições vívidas e exemplos”<sup>6</sup>. Comentando a seção final do tratado de Susenbrotus, *Epitoma Troporum ac Schematum*, sobre “esquemas retóricos de amplificação”, Mack acrescenta às possibilidades de amplificação as “seções sobre a descrição de personagens, pessoas, coisas, lugares e tempo, divisão e enumeração, provérbio, comparação e exemplo”<sup>7</sup>. Ao voltar a tratar do assunto, dessa vez comentando tratados de história elisabetanos, Mack fornece uma nova lista de recursos destinados à amplificação:

[...] descrição detalhada para trazer uma cena à vida; comparações, tanto trazendo mais exemplos ou construindo alguma coisa mostrando que é maior que casos paralelos; ou uso denso de figuras de linguagem, especialmente metáforas e figuras envolvendo repetição de palavras ou modelização de sentenças.

Os tópicos de linguagem também podem ser usados para amplificação. Ao comentar uma carta de Francis Bacon à rainha, Mack diz que ele “amplificou com a personificação dos tópicos da oratória deliberativa”<sup>8</sup>.

Quanto às figuras retóricas, Mack diz que tropos como metáfora, metonímia e sinédoque estavam entre os mais importantes, tendo como fonte a *De Copia*, de Erasmo (MACK, 2002, p. 45). De Weltkirchius, Mack destaca a presença de figuras de dicção como repetição,

---

<sup>5</sup> The specific techniques of amplification Erasmus mentions in *De Copia* (incremental increase, augmentation through circumstances, comparison, reasoning, pretending not to be surprised, and the piling up of words and phrases with the same meaning) are mostly taken from Quintilian’s account of rhetorical amplification in *Institutio oratória*, viii.4. Amplification is sometimes achieved by adding synonyms and using many figures of rhetoric together. (MACK, 2002, p. 42).

<sup>6</sup> [...] comparisons, vivid descriptions and examples (Ibid., p. 43).

<sup>7</sup> [...] sections on descriptions of character, persons, things, places and times, division and enumeration, proverb, comparison and example (Ibid., p. 86).

<sup>8</sup> [...] amplified with a personification of the topics of deliberative oratory (Ibid., p. 204).

polissíndeto, vírgula e cólon (MACK, 2002, p. 90). Dos manuais de Sherry e Wilson, Mack recolhe exemplos de epanáfora e gradação (MACK, 2002, p. 91). De Peacham, Mack traz a cronografia, os provérbios, a *paroemia*, a *apodexis*, a sinédoque, a contenção e a antítese (MACK, 2002, p. 93-94).

Enfim, tópicos, exemplos, figura retórica, descrição, divisão, enumeração, comparação, etc. Parece que praticamente qualquer recurso retórico pode servir à amplificação. Então, como defini-la? Podemos presumir que se trata não apenas do recurso, mas da maneira como ele é utilizado. Como citamos acima, a amplificação era usada para conseguir gerar um efeito de ênfase sobre uma plateia. Nem sempre, quando um recurso retórico é usado, é esse o caso. Ao comentar o tratado de retórica de Thomas Wilson, *The Art of Rhetorique*, Mack diz:

[...] enquanto muitas das figuras envolvendo repetição e alteração da ordem das palavras é comentada de modo relativamente breve, figuras associadas com amplificação, que em sua maioria entraram nos manuais através do uso que Susenbrotus fez de Erasmo, são explicados e exemplificados de maneira mais completa.<sup>9</sup>

Podemos supor, portanto, que existem usos de figuras de retórica que servem para a amplificação, enquanto outros não. A separação entre “figuras envolvendo ordem de palavras” e aquelas “associadas com a amplificação” permite pressupor que amplificar estava associado ao nível textual, mais especificamente, ao tom do discurso. Além de aumentar o impacto de uma passagem, a amplificação poderia servir para “manter o decoro” (MACK, 2002, p. 216) ou, ainda, ser reverente numa carta à rainha (MACK, 2002, p. 222). O que todos esses usos têm em comum é o fato de termos procedimentos sendo usados para manter uma certa impostação, para tirar o texto do utilitarismo mais imediato.

## MODERNIDADE (*PLAINNESS*)

---

<sup>9</sup> While many of the figures involving repetition and alteration of word-order are described relatively briefly, figures associated with amplification, which mostly entered the manuals through Susenbrotus's use of Erasmus, are explained and exemplified more fully. (Ibid., p. 90)

Chegou o momento de falarmos sobre o que, acima, chamamos de modernidade. Sugerimos o nome de “modernidade” para um registro discursivo contemporâneo aos elisabetanos. A época elisabetana foi marcada por profundas mudanças sociais. Essas mudanças tiveram reflexo no discurso. Como colocou Jennifer Richards, “a modernização do inglês está implicada na modernização da sociedade, já que a linguagem é refinada de modo a acomodar diferenciações cada vez mais nuançadas em termos de classe”<sup>10</sup>. A esse respeito, Richards cita Keith Wrightson, quando diz que a modernização está ligada à “transição de uma sociedade de ‘estados’, ou ‘ordens’, para uma ‘sociedade de classes’”<sup>11</sup>. Podemos traçar um pouco dessa mudança nos manuais de cortesia. Esses manuais eram escritos para dar “conselhos sobre as maneiras”<sup>12</sup>, e começaram a aparecer no século XVI, com *Il Libro Del Cortegiano*, de Baldassare Castiglione. A partir da década de 1540, no entanto, passaram a procurar “introduzir e explorar um novo modo de fala, a conversação civil”<sup>13</sup>. Esse modo de conversa seria “tão adequado para o mercado como é para a corte”<sup>14</sup>. Autores como Smith, Cheke, Ascham e, mais tarde, Harvey e Spenser, se afastaram dos princípios da era Tudor, pois abandonaram a ideia de que o indivíduo deveria servir o todo, “restringindo seu apetite por avanço social e lucro pessoal”<sup>15</sup>. Ao invés disso, buscaram “diferentes tipos de conversa para descobrirem uma forma de interação social entre professor e pupilo, ou amigos homens, ou mesmo indivíduos de diferentes estados, que fosse capaz de nutrir aspirações compartilhadas e sociabilidade”<sup>16</sup>. Esses “diferentes modos de conversa” serviriam a “um modelo mais flexível de interação social masculina”<sup>17</sup>. Esses manuais não seriam a causa, mas o reflexo de mudanças na interação social e no modo de se comunicar.

Podemos ver outro reflexo no fato de que a primeira tragédia

---

<sup>10</sup> [...] the modernisation of English is implicated in the structural modernisation of English society, as the language is refined so as to accommodate ever more nuanced discriminations in terms of class (RICHARDS, 2003, p. 69).

<sup>11</sup> [...] the transition from a society of “states”, or “orders”, to a “class society” (Ibid., p. 69).

<sup>12</sup> [...] advice on the manners (Ibid., p. 1).

<sup>13</sup> [...] introduce and explore a new mode of speech, civil conversation (Ibid., p. 2).

<sup>14</sup> [...] as suitable for the market as it is for the court (Ibid., p. 3).

<sup>15</sup> [...] restraining his or her appetite for social advancement and personal profit (Ibid., p. 3).

<sup>16</sup> [...] different kinds of textual conversation in order to discover a form of social interaction between teacher and pupil, or male friends, or indeed, individuals of different states, which is capable of nurturing shared aspirations and sociability (RICHARDS, 2003, p. 3).

<sup>17</sup> [...] more flexible model of male social interaction (Ibid., p. 17).

elisabetana, *The Spanish Tragedy*, de Thomas Kyd, foi bem-sucedida justamente porque abandonou a formalidade clássica estrita, de peças como *Gorboduc*, e passou a incorporar também material de origem mais baixa, “de outros estados”. Por esse motivo, colocamos os registros que se afastam da retórica tradicional sob a rubrica de modernidade. Apesar da série de refrações que essa palavra pode trazer, nos referimos aqui especificamente a formas de discursos mais flexíveis, que extravasem a formalidade da corte, identificando outras “formas de interação social”. A ligação com a ascensão de uma classe média ligada ao comércio, à profissão do direito e ao serviço estatal é evidente. É na tensão linguística entre *decorum* e modernidade que vai se encarnar tanto a tensão social quanto a tensão do personagem principal da peça de Kyd e de boa parte do teatro da época.

O livro de Kenneth Graham, *The performance of conviction*, trata do registro que ficaria conhecido como *plainness*, um tópico com larga tradição na crítica inglesa. Poderíamos remeter o sentido do termo (teríamos em “clareza” uma tradução próxima) a uma fala direta, especialmente no teatro, que remete à oralidade, ou a uma prosa em estilo jornalístico, clara, sem tropeços. Ligamos a ideia de clareza a um discurso menos denso, menos carregado. O uso desse tipo de diálogo veio da influência de peças populares, como *Common Conditions*, ou seja, veio justamente de um distanciamento com as convenções da escrita estabelecida. O que foi chamado de *plainness* vem da tentativa de criação de novas formas de comunicação, empreendida por personagens que estavam buscando um lugar junto aos centros de poder, por isso podemos dizer que esse registro é usado para denotar o uso pragmático de uma tomada de posição política e social. Dessa maneira, para Graham, “voz direta e retórica funcionam como alternativas culturais interdependentes”<sup>18</sup>. Observemos um pouco mais de perto a história da formação e da crítica sobre a palavra *plainness*.

Um dos maiores interesses que nós, críticos e leitores do teatro da época, poderíamos ter nas discussões sobre *plainness* é na ligação entre procedimentos linguísticos e questões sociais. Graham coloca a questão:

O significado “dessa palavra direta” é tão clara quanto o sentido de “verdade”, que é, na verdade, seu sinônimo mais próximo nos séculos dezesseis e dezessete. Investigar voz direta é mergulhar de cabeça nos debates – ou, mais frequentemente, batalhas – sobre verdade, e dessa maneira o conglomerado de “crises” do início da modernidade tão bem conhecida pelos historiadores do

---

<sup>18</sup> [...] plainness and rhetoric function as interdependent cultural alternatives (GRAHAM, 1994, p. xii).

período.<sup>19</sup>

O primeiro problema a ser enfrentado é a profusão de estilos que podem ser caracterizados como *plain*: “Estilo direto nativo, estilo direto clássico, estilo direto Puritano, estilo direto Anglicano, estilo direto de Bacon, estilo direto de Herbert, estilo direto da Restauração.”<sup>20</sup>. Graham se refere ao que ele chama, citando R. F. Jones, de “simplicidade no sentido moral”<sup>21</sup>. Segundo Graham, as discussões sobre *plain style* tiveram seu pioneiro em Morris Croll, com seus estudos sobre a “influência filosófica na prosa do século dezessete que leva do anti- Ciceronismo em direção à racionalidade da ciência moderna”<sup>22</sup>, e chegaram ao seu auge nas discussões sobre o estilo nativo da poesia inglesa feitas por C. S. Lewis e Yvor Winters. Os debates entre os dois críticos se deu em torno do estilo direto nativo, diferente do estilo direto clássico. As duas concepções são definidas por Graham:

O estilo direto nativo difere bastante em seus objetivos éticos e compromissos epistemológicos do estilo direto classicamente orientado da tradição de Croll. O estilo direto nativo é comprometido com a proposição de que a verdade é simples e conhecida. O estilo direto nativo, conseqüentemente, se esforça para nos fazer *sentir* a “verdade do truismo”, como é colocado por Winters. Por outro lado, os únicos compromissos do estilo direto clássico são, paradoxalmente, evitar ou pelo menos atrasar compromissos e buscar a verdade no contexto de uma comunidade de discurso. Seu objetivo é uma linguagem flexível, conversacional, que inclui tudo que é relacionado com o ideal epistemológico humanista de *controvertia*, ou *argumentum in utramque partem*.<sup>23</sup>

---

<sup>19</sup> The meaning of “this word plaine” is as plain as the meaning of “true”, which is in fact its closest synonym in the sixteenth and seventeenth centuries. To investigate plainness is to plunge headfirst into the debates – or, more often, battles – about truth, and thus to encounter the conglomeration of early modern “crises” so well known to the historians of the period (Ibid., p. 1).

<sup>20</sup> [...] native plain style, classical plain style, Puritan plain style, Anglican plain style, Bacon’s plain style, Herbert’s plain style, Restoration plain style (Ibid., p. 1).

<sup>21</sup> [...] the moral sense of simplicity (Ibid., p. 2).

<sup>22</sup> [...] a philosophical influence on seventeenth-century prose that leads from anti-Ciceronianism toward the rationalism of modern science (Ibid., p. 2).

<sup>23</sup> The native plain style differs sharply in its ethical and epistemological commitments from the classically oriented plain style of the Croll tradition. The native plain style is committed to the proposition that truth is simple and known. The native plain style strives to make us *feel* the “truth of truism”, as Winters puts it. On this other hand, the classical plain style’s only commitments are, paradoxically, to avoid or to least delay commitment and to seek the truth in the context of a community of discourse. Its ideal of a flexible, conversational language that includes everything is related to the

Neste artigo estamos nos referindo ao estilo direto nativo.

## ENTRE *DECORUM* E MODERNIDADE

No segundo monólogo da peça *The Spanish Tragedy*, de Thomas Kyd, o personagem principal, Hieronimo, aparece sozinho em seu quarto. Ele teve seu filho assassinado, e busca respostas. A primeira parte do monólogo é um lamento em que ele expõe toda sua dor. De repente, cai uma carta pela janela (jogada por Bel-Imperia, irmã de um dos assassinos e amante do filho morto de Hieronimo) denunciando os assassinos do filho de Hieronimo, Horatio (os assassinos seriam o irmão dela, Lourenço, e o príncipe Baltasar). Desse momento em diante, o monólogo assume uma forma direta e fluída, que chamamos de “moderna”. O monólogo, portanto, começa com um lamento, numa linguagem altamente estilizada, mas após a queda de uma carta, sua linguagem se torna prosaica, analítica, quase maquiavélica em seus planejamentos, e termina com a declaração de que irá procurar o rei.

Vejamos uma análise mais geral do trecho inicial feita por Barish, na qual ele demonstra a grande simetria presente. Trata-se de “um esquema derivado, em última análise, de Petrarca, que Sidney já tinha usado”<sup>24</sup>. Basta comparar o primeiro verso do trecho de *Astrophil and Stella*, de Sidney (*O teares, no teares, but raine from beautie’s skies*), com o primeiro verso do trecho de Kyd, abaixo:

O eyes, no eyes, but fountains fraught with tears;  
O life, no life, but lively form of death;  
O world, no world, but mass of public wrongs,  
Confus'd and fill'd with murder and misdeeds;  
O sacred heavens! if this unhallow'd deed

Através das correspondências, Kyd cria o efeito de uma “paixão reprimida se extravasando”<sup>25</sup>. Kyd usa um esquema gradual: “Olhos, vida, mundo, céu – órgão, organismo, meio social, cosmo”<sup>26</sup>, nos levando a perceber a perversão da ordem cósmica que se deu na visão de Hieronimo após a morte

---

humanist epistemological ideal of *controvertia*, or *argumentum in utramque partem* (GRAHAM, 1994, p. 3).

<sup>24</sup> [...] a scheme ultimately derived from Petrarch, which Sidney had already used (BARISH, 1966, p. 181).

<sup>25</sup> [...] swollen passion breaking loose (Ibid., p. 181).

<sup>26</sup> Eyes, life, world, heavens – organ, organism, social milieu, cosmos (Ibid., p. 181).

BASTOS, Leandro Tibiriçá de Camargo. Kyd e marlowe: um panorama do teatro elisabetano encontrado por Shakespeare e seu uso em *Henry VI*. *Scripta Uniandrade*, v. 17, n. 3 (2019), p. 86-106.

Curitiba, Paraná, Brasil

Data de edição: 07 dez. 2019.

de Horatio. No final do trecho, Kyd usa recapitulação, que Puttenham chama de *collection*, conclamando os elementos a ajudarem a achar o assassino:

Eyes, life, world, heavens, hell, night, and day,  
See, search, shew, send, some man, some mean, that may

Novamente esquematismo retórico (enumeração, paralelismo), porém com consciência dramática, já que o final encerra o lamento e dá entrada a um novo momento cênico (a queda da carta de Bel-Imperia incriminando Lorenzo, bem no momento em que Hieronimo pede “um meio”).

Vejam os a análise dos quatro primeiros versos. De início, temos três anáforas (*Oh eyes, no eyes; Oh life, no life; Oh world, no world*), dando uma impressão marcada de reforço na imagem e no *pathos*. O verso da última anáfora segue com um *enjambement*, sendo que o verso seguinte é ininterrupto, concluindo a imagem do mundo começada na anáfora do verso anterior. Essa construção com três reforços, sendo o último concluído num verso inteiro, configura algo que merece ser tratado à parte. Essa impressão de conjunto é acentuada por outros recursos estilísticos, como o uso de duas aliterações no segundo hemistíquio, tanto no verso inicial como no final do trecho (*fountains fraught e murder and misdeeds*). Ainda no último verso, encontramos uma aliteração com a fricativa surda [f] no primeiro hemistíquio, em “confused and filled”. No segundo verso, temos um poliptoto (*life/ lively*) acompanhado por aliteração da lateral [l]. No terceiro, encontramos a aliteração da vogal anterior (*world/ world/ urongs*) e a ocorrência da nasal [m], na palavra *mass*, que irá compor harmonicamente com o verso de baixo (*murder e misdeeds*).

Então temos uma ruptura no monólogo. Após o lamento de Hieronimo, acontece algo inesperado: uma carta é jogada pela janela. A reação de Hieronimo é cautelosa. Primeiro vem a surpresa: por que Lorenzo iria querer matar seu filho? Depois vem a desconfiança: mesmo se fosse verdade, por que sua própria irmã o estaria denunciando? Finalmente, vem o planejamento: investigar os suspeitos de modo a “ouvir mais sem nada revelar”. Nesse momento, todo o fervor sentimental da parte anterior do monólogo desaparece, e é substituído por um tom analítico e distanciado. A linguagem passa a ser totalmente fluída, instrumental para o raciocínio desenvolvido, sem os paralelismos, disjunções e deslocamentos que a linguagem poética permite. Ou seja, passamos de um discusso marcado pelo *decorum* para um discurso marcado pela “modernidade”. Isso não quer dizer que a linguagem tenha perdido qualquer elemento que uma construção cuidadosa necessita. Como

disse G. R. Hibbard sobre trechos como esse em *The Spanish Tragedy*: “Seu texto não é prosa, nem é prosaico, o ritmo e os toques de imagem asseguram isso e o costumam no resto da peça, mas tem as virtudes da boa prosa: ser claro e direto.”<sup>27</sup>

Ao contrário da parte anterior, na qual os efeitos poéticos estavam no topo da nossa hierarquia poética, aqui tudo parece facilitar a recepção, tendo a comunicabilidade como item principal. Vejamos o trecho:

What cause had they Horatio to malign?  
Or what might move thee, Bel-imperia  
To accuse thy brother, had he been the mean?

Na carta, Bel-Imperia revela o assassinato de Horatio por Lorenzo. A primeira reação é a de surpresa. Hieronimo começa, então, a se questionar sobre as causas da ação: “*What cause had they Horatio to malign?*”. Nesse verso, o agente da passiva (Horatio) foi colocado antes do verbo para evitar problemas métricos. A ordem direta (*to malign Horatio*) iria causar um espondeu (**to malign**); com a inversão, o verso ficou com cinco jambos. Os questionamentos continuam com dois versos em *enjambement*: “*Or what might move thee, Bel-imperia/ To accuse thy brother, had he been the mean?*”. Segue o tom direto e pouco ornamentado, ou, como disse Hibbard, já citado anteriormente, um texto com o modo direto e fluído da boa prosa, mas com efeitos de ritmo e de imagem que garantam que seja poesia. Nesse exemplo, no entanto, mesmo a questão imagética não se coloca, dada a ausência de qualquer metáfora. Apenas o ritmo assegura a coerência com o resto da composição.

No trecho abaixo veremos um exemplo de outra categoria comentada por Graham, a de ser imperativo:

Hieronimo, beware, thou art betrayed,  
And to entrap thy life, this train is laid.  
Advise thee therefore, be not credulous  
This is devised to endanger thee

---

<sup>27</sup> His speech is not prose, nor is it prosaic, the rhythm and the touches of imagery ensure that and knit it into the rest of the play, but it does have the virtues of good prose: clarity and directness (HIBBARD, G. R., “From iygging vaines of riming mother wits” to “the spacious volubility of a drumming decasillabon”, 73 apud ERNE, L. *Beyond the Spanish*, p. 73).

Vemos uma série de comandos, ainda que para si mesmo (*beware, advise, be not*), garantindo o tom de urgência. Temos dois *enjambements*, marcando o caráter direto e fluente do trecho. No primeiro verso temos a reiteração da oclusiva sonora [b] com “*beware*” e “*betrayed*”. A ordem direta com sujeito, verbo e predicado é utilizada. A continuação, no verso seguinte, apresenta um número bem maior de aliterações, sendo três com a oclusiva surda [t] (*to/ entrap/ train*) e duas com a oclusiva surda [θ] (*thy/ this*). Os efeitos mencionados, no entanto, tem leve efeito enfático, mas nada que se compare com as repetições, mudanças sintáticas, paralelismos e carregamento sonoro que encontramos no trecho primeiramente comentado.

## MARLOWE

Marina Tarlinskaja faz uma análise preliminar das inovações poéticas de Christopher Marlowe:

Marlowe criou seu estilo específico de versificação em *Tamburlaine* e introduziu inovações: palavras super longas; um uso ativo do sufixo dissilábico *-ion* como uma maneira de compor longos polissílabos, particularmente no final da linha, e provavelmente também para fins estilísticos: marcar o gênero elevado de tragédia; outros dispositivos fonéticos para alongar palavras polissilábicas; e muitos fins de versos sem acento (posição 10) que provavelmente exigiam um modo de declamação específico. Marlowe mais tarde mudou este estilo de versificação: *Edward II* e *Massacre em Paris* contêm muitas quebras sintáticas após a posição 4 e poucos acentos omitidos na 10.<sup>28</sup>

Iremos nos concentrar nas peças iniciais de Marlowe. Não será feita uma análise sistemática de qualquer peça, mas usaremos exemplos de suas primeiras peças para demonstrar seu estilo inicial, e como ele pode ter afetado o teatro elisabetano do período, assim como o jovem Shakespeare, que será abordado adiante. Como Tarlinskaja coloca:

---

<sup>28</sup> Marlowe created his specific *Tamburlaine* versification style and introduced innovations: super-long words; an active use of the disyllabic suffix *-ion* as one way to compose long polysyllables, particularly at the end of the line, and probably also for stylistic purposes: to mark the elevated genre of tragedy; other phonetic devices to lengthen polysyllabic words; and many unstressed ends of lines (position 10) that probably called for a specific declamation mode. Later Marlowe changed this versification style: *Edward II* and *Massacre at Paris* contain many syntactic breaks after position 4 and few omitted stresses on 10. (TARLINSKAJA, 2014, p. 67)

Alguns de seus primeiros contemporâneos, como Thomas Kyd, eram mais velhos que ele; outros, como Christopher Marlowe, tinham quase a idade de Shakespeare, mas provavelmente começaram a escrever mais cedo do que ele. Kyd e Marlowe são as principais figuras desse período, e sua influência sobre seus contemporâneos e sobre todo o período da dramaturgia subsequente foi substancial.<sup>29</sup>

Kyd já foi discutido. Para compreender o estilo de Marlowe, no entanto, não recorreremos a análises retóricas, como fizemos com Kyd, mas seguiremos Tarlinskaja numa análise quantitativa em relação às características de seu verso. Isso porque, se Kyd foi o grande inovador estrutural do teatro elisabetano, Marlowe trouxe mais inovações poéticas. Para corresponder a sua estrutura mais variada, Kyd usou uma maior variedade poética. Marlowe, por outro lado, por escrever de maneira mais linear, variava menos o tipo de verso, mas inovou mais, e usou mais variações, dentro do tipo de verso específico criado por ele.

Para compreender suas inovações, no entanto, é preciso fazer referências à poética anterior. Poetas como Surrey, Norton e Gascoigne usavam acento na décima sílaba poética, correspondendo sempre a mais de 90% dos acentos finais nas composições dos referidos poetas (TARLINSKAJA, 2014, p. 54). Em Marlowe, isso cai para 75,3%. A sílaba mais acentuada em *Tamburlaine* é a oitava. Isso se deve ao uso de polissílabos longos, especialmente nomes (TARLINSKAJA, 2014, p. 56):

Mesopotamia and of **Parthia**...  
He will, with Tamburlaines de-**struc-ti-on**,  
(*Tamburlaine*, 3.2.33–4)

Esse tipo de efeito nos ajuda a entender a expressão de Jonson quando se referia à “Marlowe’s mighty line”, permitindo responder a questão sobre o que tinha de “poderoso” nesse tipo de verso. As sílabas a mais, após o último acento, ajudavam a criar um efeito de transbordamento que complementava a escolha de palavras longas e de sonoridade forte: “As longas palavras no final

---

<sup>29</sup> Some of his early contemporaries, such as Thomas Kyd, were older than he; others, such as Christopher Marlowe, were close to Shakespeare in age but probably began writing earlier than he did. Kyd and Marlowe are the main figures of this period, and their influence on their contemporaries and on the whole period of subsequent dramaturgy was substantial. (Ibid. p. 69)

das linhas de *Tamburlaine*, com suas "caudas" não acentuadas, ajudou a tornar cada verso uma unidade rítmica independente"<sup>30</sup>.

Outra técnica usada por Marlowe no exemplo acima é a escansão da sílaba *-tion* como *-ti-on*. E isso aumentou entre a primeira peça, *Dido, Queen of Carthage*, com temática mais amorosa, e as peças seguintes, as duas partes de *Tamburlaine*, com temática mais guerreira:

Em sua primeira peça, *Dido, Rainha de Cartago*, o *-ion* dissilábico ocorre com uma frequência de apenas 2,4 por 1.000 linhas, mas em *Tamburlaine* 1 e 2 a frequência sobe para 13,4 e 14,0 por 1.000 linhas. Se adicionarmos aqui nomes geográficos que terminam em *-ia*, como *Egyptia*, o número no 1º. *Tamburlaine* salta para quase 44 por 1.000 linhas.<sup>31</sup>

Os prolongamentos silábicos, no entanto, variavam segundo a necessidade. A mesma palavra poderia ser dividida em duas sílabas no meio do verso, e em três no final (TARLINSKAJA, 2014, p. 57):

Resolve, my lords and loving **sold-iers**, now  
With twenty thousand expert **sol-di-ers**  
The Turk and his great **emp-ress**, as it seems  
Behold the Turk and his great **em-pe-ress!**

(1 *Tamburlaine*, 2.6.34; 2.5.25; 5.2.409, 293)

Mas as maneiras de alongar o verso e torná-lo mais denso (mighty) não acabam aí. Segundo Tarlinskaja:

Mais uma maneira que Marlowe costumava alongar seus polissílabos era tratar as combinações de certas consoantes como silábicas. Estas são combinações de oclusivas mais soantes: as oclusivas [b, d, t] precedem as soantes [l, r, n] no meio de uma palavra polissilábica<sup>32</sup>:

<sup>30</sup> The long words at the end of the *Tamburlaine* lines, with their unstressed "tails", helped to make each line an independent rhythmical unit (Ibid., p. 54).

<sup>31</sup> In his earliest play, *Dido, Queen of Carthage*, disyllabic *-ion* occurs with a frequency of only 2.4 per 1,000 lines, but in 1 and 2 *Tamburlaine* the frequency goes up to 13.4 and 14.0 per 1,000 lines. If we add here geographic names ending in *-ia*, such as *Egyptia*, the number in 1 *Tamburlaine* jumps to almost 44 per 1,000 lines. (Ibid., p. 57)

<sup>32</sup> One more way that Marlowe used to elongate his polysyllables was by treating combinations of certain consonants as syllabic. These are combinations of stop plus sonorant: stops [b, d, t] precede sonorant [l, r, n] in the middle of a polysyllabic word (Ibid., p. 57)

Resolve, I hope we are re-sem-**bl**-ed  
And from their shields strike flames of ligh-**tn**-ing  
A hun-**dr**-ed and fifty thousand horse  
Some made your wives, and some your chil-**dr**-en  
(1 *Tamburlaine*, 2.6.36, 3.2.81, 4.4.53, 5.1.27)

Outra maneira de “alongar” o verso era deslocar as pausas das sílabas pares (2 e 4) para as ímpares (3 e 5); isso permitia o uso de nomes e palavras de várias sílabas sem interrupção (TARLINSKAJA, 2014, p. 59):

To triumph / 3 / over many /7/ provinces  
And with the army /5/ of Theridamas  
And mighty /3/ soldan /5/ of Egyptia  
By lawless /3/ rapine /5/ from a silly /9/ maid  
Of Soria, /3/ Trebizon, /5/ and Amasia  
Religious, /3/ righteous, /5/, and inviolate  
Thou dost dishonour /5/ manhood /7/ and thy house  
(Marlowe, 1 *Tamburlaine*, 1.1.173, 176; 1.2.5, 10;  
2 *Tamburlaine*, 2.3.44, 2.1.48, 4.1.32)

Segundo Tarlinskaja, “limites de palavras depois de sílabas ímpares é uma inovação da década de 80 do século XVI.”<sup>33</sup>

#### SHAKESPEARE – *HENRY VI*

Vejamos, agora, como Shakespeare utilizou as poéticas apresentadas acima no começo da segunda parte de *Henry VI*. De acordo com George T. Wright, no começo de sua carreira, Shakespeare, assim como seus antecessores, tendia a maior uniformidade do que aquela apresentada em seu estilo maduro:

Os primeiros versos dramáticos de Shakespeare, como os de Marlowe, assumiram a forma de discursos em bloco que eram muitas vezes longos e quase sempre começavam e terminavam com versos inteiros de pentâmetro iâmbico. Um discurso era como um pequeno poema ou estrofe falado no palco e, como na maioria das outras estrofes do período, os cumprimentos dos versos

---

<sup>33</sup> Word boundaries after odd syllables are an innovation of the 1580s. (Ibid., p. 59)

eram uniformes.<sup>34</sup>

No entanto, como acabamos de ver, dentro da constância métrica o pentâmetro iâmbico elisabetano pode assumir diversas formas. Por isso, a citação acima deve ser completada com uma outra, do mesmo autor:

O princípio que Shakespeare segue principalmente em seu verso dramático (e também vale para seus poemas) é que praticamente todo momento deve ser marcado por alguma mudança significativa na forma, temperatura emocional, ponto de vista ou outra característica estilística ou dramática. Os pés em um verso devem ser variados; os próprios versos devem diferir uns dos outros na estrutura sintática, na força, no padrão métrico, no caráter retórico; cenas e partes de cenas devem se desenvolver de maneiras diferentes. Como consequência desse requisito, o calor emocional ou imaginativo de uma passagem ou cena muda constantemente. (...) Grande parte do interesse teatral da primeira Henriada advém das discussões temperamentais dos personagens e de quão pouco podem ser contidas pelas regras de cortesia ou pela autoridade do rei...<sup>35</sup>

É exatamente numa discussão dessas que começa a segunda parte de *Henry VI*. Lembremos a situação. Suffolk trazia a Princesa Margareth para se casar com Henry. Isso constituía uma ofensa a Gloucester, que já havia entrado em contato com uma outra pretendente ao rei. Para piorar a situação, Margareth vinha sem dote, tendo todas as despesas que ser pagas pela corte inglesa. Suffolk introduz Margareth buscando exaltar a excelência da princesa:

**Suffolk:** As by your high imperial majesty  
I had in charge at my depart for France,

---

<sup>34</sup> Shakespeare's early dramatic verse, like Marlowe's, took the form of block speeches that were often long and almost always began and ended with full lines of iambic pentameter. A speech was rather like a short poem or stanza spoken from the stage, and, as in most other stanzas of the period, the line-lengths were uniform. (WRIGHT, GEORGE T., 1988, p. 177)

<sup>35</sup> The principle that Shakespeare mainly follows in his dramatic verse (and it holds for his poems, too) is that virtually every moment must be marked by some significant change in form, emotional temperature, point of view, or other stylistic or dramatic feature. The feet in a line must be varied; the lines themselves must differ from one another in syntactical structure, in force, in metrical patterning, in rhetorical character; scenes and parts of scenes must develop in different ways. As a consequence of this requirement, the emotional or imaginative heat of a passage or a scene is constantly changing. (...) Much of the theatrical interest of the first Henriad comes from the hot-tempered quarreling of the characters and how little it can be restrained by rules of courtesy or the authority of the King... (Ibid., p. 239)

As procurator to your excellence,  
To marry Princess Margaret for your grace,  
So, in the famous ancient city, Tours,  
In presence of the Kings of France and Sicil,  
The Dukes of Orleans, Calaber, Bretagne and Alençon,  
Seven earls, twelve barons and twenty reverend bishops,  
I have perform'd my task and was espoused:

(Henry vi 2, act 1, scene 1)

Podemos notar algumas características do verso de Marlowe. Se a ideia era valorizar a princesa, nada melhor que a “mighty line” marloviana. Dos nove versos acima, apenas dois terminam com o acento na décima sílaba (Tours e Alençon). No primeiro verso, a palavra “majesty” é proparoxítona, deixando uma “cauda” de duas sílabas, além disso é antecedida por outra palavra escandida em polissílabo, *im-pe-ri-al*, sendo essa uma técnica típica de Marlowe, como apontada acima. No segundo verso, “France” é paroxítona, deixando uma “cauda” de uma sílaba. No terceiro verso, encontramos duas palavras polissílabas. A primeira, “procurator”, empurra a primeira pausa do verso para a quinta sílaba, outra inovação da época (década de 1580), muito utilizada por Marlowe. No quarto verso temos uma pausa após a quinta sílaba (após “princess”), sendo que, numa palavra paroxítona, deixa um final feminino no hemistíquio, o mesmo acontecendo na última sílaba do verso, com “grace”, em ambos os casos tendo um transbordamento após o acento. No quinto verso temos um final feminino apenas no hemistíquio (**famous**), já que no final do verso temos um tradicional acento na décima sílaba com “Tours”. No verso seguinte temos um final com acento feminino, mas a escolha vocabular, com três palavras sendo títulos e nomes (Kings of France and Sicil), contituindo todo o segundo hemistíquio, ajuda a dar uma impressão de grandiloquência. Essa impressão fica muito reforçada pelos dois versos seguintes. No primeiro, temos apenas nomes, no segundo, uma enumeração de títulos. É como se cada verso fosse um desdobramento do segundo hemistíquio do verso anterior (Kings of France and Sicil). A impressão de transbordamento é reforçada por dois fatores: primeiro o fato de que o trecho inteiro é encadeado por *enjambements*, segundo, o fato dos dois versos em questão, o sétimo e o oitavo, serem *fourteeners*, ou seja, versos de quatorze sílabas. Tais versos são tradicionalmente usados, na literatura inglesa, para marcar e enfatizar limites. No trecho que examinamos de Kyd, o limite entre a parte formal e a parte *plain* é delimitada por um *fourteener*. O mesmo acontece com o final da estrofe usada por Spenser em *The Faerie Queene*, ou a estrofe

BASTOS, Leandro Tibiriçá de Camargo. Kyd e marlowe: um panorama do teatro elisabetano encontrado por Shakespeare e seu uso em *Henry VI*. *Scripta Uniandrade*, v. 17, n. 3 (2019), p. 86-106.

Curitiba, Paraná, Brasil

Data de edição: 07 dez. 2019.

de Shelley em *The Revolt of Islam*. O verso seguinte é mais contido, acabando com a sequência de *enjambements*, apresentando apenas um último acento feminino.

Após a apresentação da princesa, o rei faz uma fala de desagravo, botando panos quentes. Para isso Shakespeare usa o registro que chamamos de voz direta, conhecido em inglês como *plainness*:

**Henry:** They please us well. Lord marquess, kneel down:

We here create thee the first duke of Suffolk,  
And gird thee with the sword. Cousin of York,  
We here discharge your grace from being regent  
I' the parts of France, till term of eighteen months  
Be full expired. Thanks, uncle Winchester,  
Gloucester, York, Buckingham, Somerset,  
Salisbury, and Warwick;  
We thank you all for the great favour done,  
In entertainment to my princely queen.  
Come, let us in, and with all speed provide  
To see her coronation be perform'd.

(Henry vi 2, act 1, scene 1)

Primeira coisa a ser notada é um equilíbrio maior entre os finais femininos e masculinos. Se no trecho anterior temos um final masculino para oito femininos, nesse trecho temos cinco finais femininos (Suffolk, regent, Winchester, Somerset, Warwick e provide) para sete masculinos (York, months, done, queen, perform'd). Como vimos, ao deixar uma “cauda” (segundo Tarlinskaja) no verso, aumenta a sensação de grandeza e transbordamento, arrefecida aqui. Das seis vezes em que temos acentos anteriores à última vogal, quatro aparecem em nomes, mesma estratégia que a usada por Marlowe. Mas no geral, vemos um tom bastante direto. Os primeiros quatro versos e meio (até “be full expired”) seguem em *enjambement*, seguindo a ordem direta da língua inglesa, sujeito + verbo + predicado. Os dois versos e meio seguintes são uma enumeração de nomes, técnica usada para elevar o tom numa voz direta. Curiosamente, o trecho acaba com um verso de sete sílabas (Salisbury, and Warwick), como se o poeta quisesse desacelerar o tom antes de dar prosseguimento. Nos quatro versos seguintes, voltam os *enjambements* e a ordem direta. Em relação à sonoridade, não se encontram assonâncias ou aliterações marcantes. Nenhum símile ou imagem se apresenta, mostrando uma intensão mais instrumental que poética. O tom

BASTOS, Leandro Tibiriçá de Camargo. Kyd e marlowe: um panorama do teatro elisabetano encontrado por Shakespeare e seu uso em *Henry VI*. *Scripta Uniandrade*, v. 17, n. 3 (2019), p. 86-106.

Curitiba, Paraná, Brasil

Data de edição: 07 dez. 2019.

geral, com uma pequena alteração em dois versos e meio centrais, é de uma fala clara, direta, sem ornamento ou afetação.

Bastante diverso é o trecho seguinte, em que Gloucester protesta contra o arranjo de noivado:

**Gloucester:** Brave peers of England, pillars of the state,  
To you Duke Humphrey must unload his grief,  
Your grief, the common grief of all the land.  
What! did my brother Henry spend his youth,  
His valour, coin and people, in the wars?  
Did he so often lodge in open field,  
In winter's cold and summer's parching heat,  
To conquer France, his true inheritance?

(Henry vi 2, act 1, scene 1)

O primeiro verso começa com um adjetivo, e o segundo hemistíquio tem uma expressão adjetiva. Uma aliteração marca as duas partes do verso (**p**ears/**p**illars). Os dois versos seguintes são bem marcados por uma repetição da palavra “grief”. Primeiro como uma anadiplose no fim do segundo verso e no começo do terceiro, depois como uma epanalepse, no começo e no meio do terceiro verso. O quarto verso começa com uma exclamação (what!). Em seguida vem o começo de uma pergunta (Did my brother...) que se repetirá no sexto verso (Did he...). Nos dois casos o que se segue é uma enumeração a partir de um verbo. No primeiro (spend) segue “valour, coin and people”, para ser completado com “in the wars”. No segundo (lodge) segue “in open field, in winter's cold and summer's parching heat”, e a conclusão é o verso seguinte (To conquer France, his true inheritance?). Temos, portanto, uma espécie de triangulação dupla. Primeiro com uma expressão (grief), e depois com uma estrutura sintática que se repete por cinco versos, e tem na última recorrência uma conclusão maior, de um verso inteiro. Essa estrutura bastante estilizada, quase que geométrica, transmite a sensação de compressão na linguagem, correlata à tensão da situação em que Gloucester falava. Vimos como Kyd usou uma forte estilização no lamento de Hieronimo, visando, também, a marcar a carga emotiva do personagem.

É possível perceber, esperamos, no fim deste artigo, como existia um panorama poético voltado para o drama bastante desenvolvido quando Shakespeare apareceu, e como ele soube aproveitá-lo muito bem. Se ele não estava inventando (ainda), estava mostrando ser um ótimo aluno.

BASTOS, Leandro Tibiriçá de Camargo. Kyd e marlowe: um panorama do teatro elisabetano encontrado por Shakespeare e seu uso em *Henry VI*. *Scripta Uniandrade*, v. 17, n. 3 (2019), p. 86-106.

Curitiba, Paraná, Brasil

Data de edição: 07 dez. 2019.

## REFERÊNCIAS

BARISH, J. The Spanish Tragedy, or The Pleasures and Perils of Rhetoric. In: *The Spanish Tragedy*, Michael Neill (Ed.). London: Norton & Company, 2014.

KYD, T. The Spanish Tragedy. In: *Elizabethan Drama*, William Gassner and William Green (Eds.). New York: Applause, 1990.

MACK, P. *Elizabethan Rhetoric Theory and Practice*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

MARLOWE, C. *The Complete Works of Christopher Marlowe*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

RICHARDS, J. *Rhetoric and Courtliness in Early Modern Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

ROWSE, A. L. *The England of Elizabeth: The Structure of Society*. London: Macmillan & Company Ltd., 1950.

TARLINSKAJA, M. *Shakespeare and the Versification of English Drama, 1561 – 1642*. Burlington: Ashgate Publishing Company, 2014.

WRIGHT, G. T. *Shakespeare's Metrical Art*. Berkeley: University of California Press, 198

LEANDRO TIBIRIÇÁ DE CAMARGO BASTOS é bacharel em linguística pela USP (2004), mestre em linguística (2006) e doutor em Estudos da Tradução pela mesma instituição (2018). Traduziu a peça elisabetana *A Tragédia Espanhola*, de Thomas Kyd, e atualmente se dedica a traduzir a peça *Dido, Rainha de Cartago*, de Christopher Marlowe.