

LUÍS CARDIM
Professor da Faculdade de Letras do Pôrto

SHAKESPEARE
E O DRAMA INGLÊS



PÔRTO
FACULDADE DE LETRAS
1931

At. ...
e. ... Coleya Dr. Franin
Tovivho,

América em ordem d

**SHAKESPEARE
E O DRAMA INGLÊS**

Luis Card¹

DO AUTOR

A **Tragédia de Júlio César**, de Shakespeare, traduzida em verso e prosa, conforme o original, e profusamente anotada. Edição da «Renascença Portuguesa», do Pôrto.

Estudos de literatura e de lingüística. (Faculdade de Letras). — 1929, Pôrto.

Aspectos cooperativos da Educação nos Estados Unidos da América. (Separata da revista «A Águia»).

Sobre o ensino do inglês nos liceus (Revista de Educação Geral e Técnica).

Iniciação no estudo do inglês. (Esgotado).

Psicologia fisiológica, de J. Mantovani. (Tradução).

VERSO :

Luz reflectida (com numerosas traduções do inglês).
Auto da Natividade.

LUÍS CARDIM
Professor da Faculdade de Letras do Pôrto

SHAKESPEARE E O DRAMA INGLÊS



F-1
17126

PÔRTO
FACULDADE DE LETRAS
1931

BIBLIOTECA FERREIRA DE ALMEIDA

FLUP-BIBLIOTECA O



PREFÁCIO

Ainda que o simples curioso encontre grandes belezas na obra de Shakespeare, tão intensas e profundas que superam as incorrecções do texto primitivo, as adaptações deformantes ou as más traducções — sendo até mediante qualquer dessas fórmulas imperfeitas que o seu nome primeiro se impôs à Inglaterra e à Europa — para uma leitura mais consciente, e não apenas sob o ponto de vista da erudição mas também sob o da estética, é necessário, como em tudo, preparação. Mas essa preparação torna-se talvez mais imperiosa ainda para Shakespeare do que para qualquer outro grande dramaturgo, porquanto, se é verdade que na sua obra se contém muito que é de todos os tempos e de todos os climas, sendo êste um dos motivos primordiais da sua grandeza, muito nela se encontra também que é exclusivamente da sua época, e a sua arte e o seu génio só podem bem apreciar-se

pelo confronto com os seus precursores e contemporâneos, e atendendo a tôdas as realidades históricas do momento social, teatral e dramático. Além disso na sua própria carreira, cuja cronologia se encontra hoje estabelecida dentro de limites bastante seguros, se têm de reconhecer, por um lado, períodos de preparação, de maturidade e de relativo declínio, por outro uma decidida fisionomia de conjunto, pontos êstes que não podem deixar de ser igualmente tomados em consideração por quem pretenda formar da obra shakespeariana uma idea esclarecida, compreensiva e justa.

Não basta, portanto, para bem apreciar Shakespeare, lançar mão, ao acaso, de uma qualquer das suas peças, com a simples preocupação de que o texto seja tão correcto quanto possível — o que a exegese conseguiu, salvo minúcias, desde há muitos anos. O leitor diletante corre, em particular, não apenas o perigo de abordar o dramaturgo por algumas das suas peças menos felizes, ou daquelas em que, embora sob a égide exclusiva do seu nome, ao lado da sua pena se encontra bastante que temos claramente de atribuir à colaboração de *minores*, senão ainda o de deixar distrair a sua atenção, mesmo nas suas melhores obras, por certas discordâncias que naturalmente o ferem, mas que são em regra atribuíveis a exigências secundárias, embora imperiosas, do condicionalismo scénico do seu tempo. Pelo contrário o estudioso lerá de comêço apenas as melhores obras do dramaturgo, segundo a sua ordem de sucessão, e,

tendo aprendido a procurar em Shakespeare unicamente o que nele há de superior, sem se preocupar em demasia com as suas transigências com a época, poderá em seguida abranger a sua obra inteira, bem como orientar-se dentro dos meandros da crítica, livrando-se, por um lado, da atitude romântica e excessiva duma admiração perene, por outro dos exageros dos que só encontram nêle irregularidades ou empirismo.

Como um diamante magnífico desembaraçado da sua ganga, a arte do grande Will aparecer-lhe-há assim com todo o brilho da sua espontaneidade constante, insubmissível a quaisquer moldes estreitos de crítica, desde as célebres regras clássicas até Hegel e à escola histórico-realista contemporânea. Precisar-se-há cada vez mais ante os seus olhos uma figura a um tempo humana e sobrehumana, de espírito sempre criador e sempre novo, caprichando em abordar tôdas as dificuldades, em humanizar tôdas as fantasias, em variar de técnica e de atmosfera quási de peça para peça, e em fundir o pitoresco do realismo e os esplendores da poesia com um sustentado fulgor, que nunca ninguém igualou. E então compreenderá também como, através de três séculos, todos os maiores críticos, embora censurando o dramaturgo pela sua resistência às normas que a filosofia de cada idade pretende impôr-lhe, concordam singularmente, mau-grado as suas divergências, em confessar pela sua arte, tão espontânea, viva e variada, a mais profunda admiração.

Os livros de preparação para a leitura de Shakespeare têm-se multiplicado ultimamente nas várias línguas cultas, mas salientando em regra apenas algum dos aspectos pelos quais a sua obra se integra no momento literário e social: ora a estrutura dos teatros, ora a história do drama, ora ainda a cronologia e os problemas relativos ao texto e ao modo como êle chegou à imprensa. Procurando dar-lhes correspondente em língua portuguesa, que não fôsse uma simples tradução ou um apanhado de traduções, ambicionámos ao nosso trabalho um plano mais compreensivo, não só reunindo nêle todos aqueles elementos, mas ainda agregando-lhe, como natural remate, um capítulo sôbre a evolução da crítica. Pesa-nos que circunstâncias de ordem prática nos impedissem de dar-lhe maior desenvolvimento; procurámos, contudo, por uma arrumação cuidadosa dos materiais, bem como pela exclusão de todos os pormenores dispensáveis, concentrar o máximo de noções úteis no espaço restrito de que dispúnhamos. Em particular carece o nosso trabalho de ser suprido com a leitura das principais obras dramáticas anteriores e coevas de Shakespeare, e bem assim dos mais importantes comentários críticos: para a ilustração do que expomos não bastariam mesmo simples excertos, sendo indispensável percorrerem-se obras completas, embora possamos limitar-nos às mais significativas.

Não temos, evidentemente, a pretensão de originalidade, como não fazemos a crítica do teatro Shakespeareano, mas propomo-nos tão sómente oferecer

ao leitor português uma vista de conjunto dos novos dados que hoje se tomam em conta para a apreciação do dramaturgo, indo buscá-los a uma bibliografia infelizmente ainda restrita em relação à que desejaríamos apresentar, mas decerto largamente suficiente para o âmbito do nosso trabalho, e sem dúvida alguma bem autorizada. E tendo-se-nos afigurado igualmente descabido semear o texto de numerosas notas, limitamo-nos a registar em seguida essa bibliografia, que poderá ser suplementada não só pela que damos no capítulo IX, mas ainda pelas resenhas especiais que figuram nas obras indicadas. Seja-nos finalmente permitido apontar, como integrando-se, pelas suas anotações, na corrente crítica contemporânea, e exemplificando as ideias aqui expostas, a nossa tradução do *Júlio Cesar*, publicada em 1923 pela «Renasçença Portuguesa».

Que a modéstia da nossa contribuição para o culto de Shakespeare em Portual, representada por êstes dois trabalhos, seja largamente suprida por penas mais autorizadas e mais eloqüentes, que os manes do poeta nos perdoem a reincidência, e que a aspereza da nossa voz se apague e se perca no côro de louvores do mundo inteiro.

Pôrto, Maio de 1939.

L. C.

LISTA DE AUTORIDADES
E DE OBRAS RECOMENDÁVEIS

Para uma bibliografia mais abundante ver a obra *Elizabethan Drama*, de Felix E. Shelling, o vol. V da *Cambridge History of English Literature*, ou o opúsculo de Sidney Lee e Edmund Chambers, editado pela English Association, *A Shakespeare Reference Library* (2.^a ed.).

a) História da literatura inglesa

Ward, A. W. and Waller, A. R. (directores) — The Cambridge History of English Literature. 14 vols.

Os volumes I e II tratam da literatura medieval, o III e o IV da literatura da Renascença, excepto a dramática, e o V e o VI, desta última.

Jusserand, J. — Histoire littéraire du peuple anglais. 2 vols.

Vai até c. 1660. Desta obra existe uma versão inglesa em 3 volumes, sendo o terceiro inteiramente dedicado a Shakespeare.

Ten Brink, B. — Geschichte der englischen Literatur. 2 vols.

Abrange até cerca de 1550. Também existe em tradução inglesa.

Mais elementares, mas muito bem orientadas:

Buchan, J. (organizador) — A History of English Literature.

Reune a colaboração de especialistas autorizados.

Legouis, E., et Cazamian, L. — Histoire de la Littérature Anglaise.

Estudos especiais:

Field, L. F. — An Introduction to the Study of the Renaissance.

Sichel, E. — The Renaissance.

Underhill, J. G. — Spanish Literature in the England of the Tudors.

Fitzmaurice-Kelly, J. — The Relations between Spanish and English Literature.

b) História do teatro e do drama inglês

Chambers, E. K. — The Medieval Stage. 2 vols.

» » — The Elizabethan Stage. 4 vols.

Obras capitais sobre o desenvolvimento do teatro, ocupando-se a primeira igualmente das origens do drama.

Jusserand, J. — Le Théâtre en Angleterre depuis la Conquête jusqu'aux prédécesseurs immédiats de Shakespeare.

Shelling, F. E. — Elizabethan Drama. 2 vols.

» » — Elizabethan Playwrights.

Tucker Brooke, C. F. — The Tudor Drama.

Wallace, C. W. — The Evolution of the English Drama up to Shakespeare.

Symonds, J. A. — Shakespeare's Predecessors.

Boas, F. S. — Shakespeare and his Predecessors.

Allardyce Nichol — British Drama.

Mais elementares:

Wynne, A. — The Growth of English Drama.

Spens, J. — Elizabethan Drama.

Harrison, G. B. — The Story of Elizabethan Drama.

Estudos especiais:

Albright, V. E. — The Shakespearian Stage.

Crompton Rhodes, R. — The Stager of Shakespeare.

Reed, A. W. — The Beginnings of the English Secular and Romantic Drama.

Sisson, C. J. — Le goût public et le théâtre elizabéthain jusqu'à la mort de Shakespeare.

Grossmanen, R. — Spanien und das elizabethanische Drama.

Shelling, F. E. — Foreign Influences in Elizabethan Plays.

c) Shakespeare

(Meio social, vida, crítica)

Sidney Lee and Onions, C. T. (organizadores) — Shakespeare's England. 2 vols.

Wilson, J. D. — Life in Shakespeare's England.

Sidney Lee — A Life of William Shakespeare.

Quincy Adams, J. — A Life of William Shakespeare.

Brandes, G. — William Shakespeare.

Chambers, E. K. — William Shakespeare: a Study of Facts and Problems. 2 vols.

De menor desenvolvimento:

Alden, R. M. — Shakespeare.

Raleigh, W. — Shakespeare.

Cowling, G. H. — A Preface to Shakespeare.

Tucker Brooke, C. F. — Shakespeare of Stratford.

Richter, H. — Shakespeare der Mensch.

Lamborn, E. A., and Harrison, G. B. — Shakespeare: The Man and his Stage.

Boas, F. S. — An Introduction to the Reading of Shakespeare.

Astrana Marin, L. — William Shakespeare.

São igualmente muito bem feitas as introduções de Feuillerat e de Legouis, respectivamente publicadas nas versões francesas: «Shakespeare, Oeuvres choisies», da Renaissance du Livre, e «Pages Choies des Grands Ecrivains. Shakespeare», da casa Colin.

Nichol Smith, D. — Shakespeare Criticism: A Selection.

Herford, C. A. — A Sketch of Recent Shakespearian Investigation.

Ludwig, O. — Shakespeare — Studien.

Quiller-Couch, A. — Shakespeare's Workmanship.

Bradley, A. C. — Shakespearean Tragedy.

» » — Oxford Lectures in Poetry (1909).

Contém quatro conferências sobre Shakespeare, den-

tre as quais sobresaí a intitulada «Shakespeare the Man».

Croce, B. — Ariosto, Shakespeare e Corneille.

Allardyce Nicholl — Studies in Shakespeare.

Gundolf, F. — Shakespeare. Sein Wesen und Werk. 2 vols.

Gillet, L. — Shakespeare.

Estudos especiais:

Anders, H. R. — Shakespeare's Books.

Robertson, J. M. — The Problem of Hamlet.

Beaumont, A. — The Hero. A Theory of Tragedy.

Bradby, G. F. — The Problems of Hamlet.

Connes, G. — Le Mystère Shakespearien.

Thomas, H. — Shakespeare and Spain.

Spielmann, M. H. — Shakespeare's Portraiture.

Salaman, M. C. and Holme, C. — Shakespeare in Pictorial Art.

No cap. IX e nas «Notas complementares» insertas no fim deste volume encontrarão ainda os leitores mais algumas indicações bibliográficas sôbre crítica, biografia, influências, etc..

d) Textos

Do teatro inglês pre-shakespeariano:

Pollard, A. W. — English Miracle Plays, Moralities and Interludes.

Manly, J. M. — Specimens of Pre-Shakespearean Drama. 2 vols. «Everyman» with other Interludes (Everyman's Library).

Minor Elizabethan Drama (1) Pre-shakespearean Tragedies (2) Pre-shakespearean Comedies (Everyman's Library)

Na mesma colecção, na dos «Temple Dramatists», na «Mermaid Series», etc., selecções de peças de Lyly, Marlowe, etc.

De Shakespeare (edições anotadas):

Existem hoje inúmeras e excelentes colecções, dentre as quais é difícil escolher. Aconselhamos, no entanto, para um

estudo mais desenvolvido «The Arden Shakespeare», publicada sob a direcção de W. J. Craig e R. H. Case, e, como edição atraente e satisfatória para uma leitura menos aprofundada, «The Temple Shakespeare», com prefácios e glossários do Prof. Israel Gollancs.

A colecção, em via de publicar-se, conhecida pelo título de «New Cambridge Shakespeare», obedece às ideias mais modernas da crítica, mas é ainda considerada sob certos aspectos como demasiado arrojada. Quanto à grande «New Variorum» de Horacio Furness, continuada por seu filho, resume todos os principais comentários até à publicação de cada volume, mas, por isso mesmo, encontra-se deficiente nos mais antigos.

Obras auxiliares:

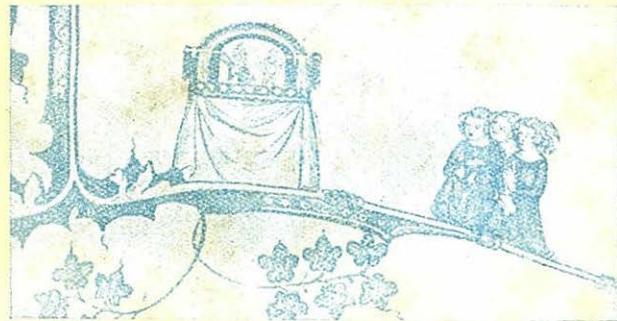
Smith, Alexandre — Shakespeare Lexicon. 2 vols.

Onions, C. T. — A Shakespeare Glossary.

Abbott, E. A. — A Shakespearian Grammar.

e) Traduções

Não existe ainda uma tradução portuguesa completa das obras de Shakespeare. Além dos autores citados no capítulo IX, a que se devem apenas versões de algumas obras, a Renascença Portuguesa e a Livraria Chardron publicaram colecções de bastantes peças, sendo mais numerosa a da última.



Illuminuras representando, ao que se julga, palcos de «Milagres»,
segundo um manuscrito do séc. XIV.

CAPÍTULO I

O DRAMA MEDIEVAL

O renascimento do teatro na Idade-Média não diverge nas suas linhas gerais, quanto à Inglaterra, do que se operou em outros países, sobretudo na França e na Alemanha. A Europa do ocidente, neste campo como em tantos mais, apresenta por esta época uma curiosa homogeneidade.

As origens dêsse teatro são profundas e remotas. Certas exhibições dos menestreis, herdeiros a um tempo do *minus* romano e do *scôp* ou bardo teutónico, certas diversões populares, provenientes talvez de anti-quíssimos ritos pagãos, e mais tarde, sobretudo, o teatro sacro, são as suas formas mais importantes; mas tôda a espécie de histriões e de espectáculos para êle devem ter contribuído: danças, mascaradas, pantomimas e festas periódicas do povo, cortejos, torneios desportivos, o teatro de *bonifrates*, etc. ■

A própria literatura, tanto pelo uso abundante do

diálogo como pelas suas tendências realísticas, de há muito preparava o terreno.

As fontes para a restituição do desenvolvimento dêsse teatro são, em primeiro lugar, evidentemente, as peças que nos restam, ao princípio bastante raras, depois tanto mais abundantes quanto mais a época avança; mas além disso numerosas referências coevas, e em especial as censuras dos moralistas aos seus efeitos perniciosos.

Interessa-nos em especial o drama religioso, porque foi o mais regularmente organizado, criando uma forte tradição scénica e um gôsto público que vieram a agir sôbre todo o teatro subsequente, até ao da grande época. Não precisamos assim de nos deter nas feições do rudimentar teatro profano, tanto mais que várias delas no próprio teatro sacro se integram. O papel dos menestres e jograis, que primeiro apenas se limitariam a personificar dramaticamente as figuras dos antigos « debates », *fabliaux*, etc., só mais tarde assumiu particular importância, e a êle oportunamente voltaremos; quanto ao teatro do povo, salienta-se principalmente o carácter patriótico que, decerto também com a intervenção daqueles, tomaram certos festivais, como a celebração duma antiga derrota dos dinamarqueses, ou a inserção em antiquísimos folguedos tradicionais das figuras de S. Jorge, padroeiro da Inglaterra, do lendário Robin Hood, etc.

Intermediárias de certo modo entre as rudimentares dramatizações do povo e o teatro sacro estão ainda certas folias originadas entre o próprio pessoal

eclesiástico, mas continuadoras igualmente de velhas usanças do paganismo, tais como a Festa dos Loucos e a dos Inocentes ou do Menino Bispo, das quais só a última teve grande desenvolvimento em Inglaterra.

Examinemos agora com um pouco mais de minúcia o drama sagrado das igrejas e mosteiros.

Já desde o século V que a Igreja Cristã (embora não na Inglaterra) tinha dado o primeiro passo para a featuralização dos assuntos sacros: nas grandes ocasiões solenes certos grupos dos clérigos mais novos figuravam em quadros vivos algumas scenas do Novo Testamento, tais como as Bôdas de Caná e as Oferendas dos Reis Magos. Mas a Igreja é essencialmente conservadora, e decorreram por isso ainda séculos antes que novo progresso se realizasse.

Êste novo passo filiou-se mais directamente na liturgia que, com o seu simbolismo, com as vestes sumptuosas e mais em particular com as alternâncias de rezas ou de cantos, conduz naturalmente a uma mais larga dramatização.

Nas grandes ocasiões festivas juntaram-se palavras especiais e acção especial a certas antifonas, para apresentar mais vivamente aos iletrados os ensinamentos fundamentais do cristianismo. Dá-se isto, no continente, desde os meados do século IX. É assim que pela Páscoa, em Winchester (séc. X), tendo-se depositado o crucifixo numa armação de madeira para simular o enterramento de Cristo, alguns dias volvidos se representava uma scena dialogada entre as três Marias e o Anjo guardando o sepulcro. « *Quem quae-*

ritis?» — Quem procurais?, perguntava o Anjo. «Jesus Nazareno», respondiam. Ao que êle volvia: «Não está aqui; ressuscitou como tinha predito. Ide; anunciai que ressurgiu dos mortos». E em seguida a alegre exclamação: «Aleluia! Ressurgiu o Senhor.»

Uma scena idêntica se veio a figurar no Natal com o *tropo* dos pastores — «*Quem quaeritis in praesepe, pastores?*» — ou ainda com o dos Três Reis ou *Stella*. Sempre em latim, alargaram-se depois as representações, congregando em volta daqueles dois núcleos as principais scenas relativas ao Natal e à Paixão. Também se celebraram de modo análogo os milagres dalguns santos. Em França houve a distinção perfeita entre estas últimas peças, chamadas *Miracles* e as relativas à Sagrada Escritura, chamadas *Mystères*. Em Inglaterra, onde os Milagres pròpriamente ditos foram menos numerosos, esta designação abrangeu, em regra, as duas classes de representações.

O objectivo didático destas peças, conjugado com o facto de serem em latim, teve uma consequência importantíssima para o drama inglês: para que fôsem realmente eficientes, como o povo não compreendia a língua litúrgica, tornou-se necessário que tôda a acção fôsse apresentada perante os olhos dos espectadores, nada deixando para ser apenas narrado pelos figurantes. Assim nasceu um dos princípios fundamentais do drama romântico, em completo contraste com o clássico.

Importa-nos ainda considerar nesta fase do teatro primitivo, as características principais da apresentação

scênica. Destacavam-se da História Santa as scenas mais importantes, como acabamos de ver, e a cada uma se atribuía um determinado local; e os clérigos actores deslocavam-se de local para local na sucessão cronológica dos quadros. A representação da Paixão, por exemplo, tinha qualquer coisa de análogo aos actuais e conhecidos Passos, mas com as suas figuras agindo e dialogando. Os próprios Céu e Inferno tinham os seus locais particulares. É o chamado sistema do palco múltiplo estacionante, embora ao princípio, decerto, nem tablados houvesse.

Três grandes avanços se efectivaram em seguida. A affluência das multidões aos novos espectáculos determinou a sua saída para o adro da igreja; em vez do latim passou a empregar-se o vernáculo, com um breve estágio através do francês, a língua dos normandos dominadores; finalmente, uma vez ultrapassado o recinto religioso, deu-se a libertação cada vez mais plena do texto da Vulgata e com ela a maior humanização das figuras e a introdução do elemento cómico, particularmente ligado a certas dentre elas, como as dos demónios e a de Herodes furioso, que por vezes se intronetiam com os próprios espectadores. E assim teve igualmente início no drama inglês êsse outro curioso princípio da mistura do jocoso e do heróico, que devia prevalecer até na grande época.

Deve ser também pouco mais ou menos dêste tempo a adjução à Natividade de quadros tirados do Velho Testamento, formando-se primeiro com a antiga *lectio* dos Profetas como que um prólogo à vinda de

Cristo, mas recuando-se em seguida até à queda de Adão, e mais tarde até à criação do Homem e à própria revolta dos anjos.

Uma nova e importante fase se inicia depois para o teatro nacional. Mantendo as peças o mesmo carácter religioso, as representações passaram para a praça pública e para as mãos dos laicos. Em breve as encontramos igualmente transferidas do Natal e da Páscoa para uma única época, a da festa do Corpo de Deus, instituída no século XIII, e bem mais apropriada que as primeiras para as representações ao ar livre. Apenas algumas cidades preferiram a de Pentecostes. Entretanto o drama religioso continua ainda por algum tempo a representar-se também nas igrejas.

Determinantes gerais dêste último alargamento foram não só a popularidade sempre crescente de tais espectáculos, mas ainda o desenvolvimento das cidades e das suas feiras, e também a emancipação cada vez mais firme da língua vulgar.

Estas apresentações seculares eram, em regra, organizadas pelas municipalidades e constavam de ciclos de peças abrangendo tóda a História Santa, incluindo por vezes a descida de Cristo aos Limbos, segundo o evangelho apócrifo de S. Nicodemos. Cada uma destas peças ou actos era distribuída a uma das corporações de misteres existentes na cidade, que a tomava a seu cargo. A composição e extensão dêstes ciclos era variável de local para local; das quatro grandes colecções que nos restam, a maior tem 48 peças e a menor 24. Tôdas são em verso, aliterativo ou rimado,

sem predominância de qualquer forma especial de medida ou recorte, e duma arte bastante rudimentar, embora por vezes comovida ou pitoresca.

Houve também na nossa terra, em tempos idos, qualquer coisa de correlativo; na procissão de *Corpus Christi* várias corporações de artífices apresentavam construções mais ou menos adequadas ao seu mister: os hortelões traziam uma almoínha, os calafates uma nau, os pedreiros e carpinteiros uma máquina de guerra, os armeiros um sagitário, etc. Ora foi justamente dessas procissões do Corpo de Deus que nasceram, em Inglaterra, os ciclos de *Miracle Plays*.

As representações dêstes ciclos podiam estender-se por vários dias; outras vezes duravam desde o amanhecer até ao lusco-fusco. Cada corporação tinha o seu tablado próprio, em geral de dois andares sobrepostos, servindo o inferior de vestiário; êsses tablados eram montados sôbre rodas, e, puxados por cavalos, iam sucessivamente de praça em praça, segundo a ordem cronológica dos assuntos, de modo que os espectadores podiam, sem se deslocar, assistir à representação completa. O tablado múltiplo tornara-se, em regra, processional; entretanto nalguns pontos continuou a usar-se o sistema estacionante.

Quási não havia cenário, limitado a alguns adereços, entre os quais se destaca uma cabeça de dragão, de fauces hiantes, que simbolizava a bôca do inferno, saindo dela por vezes chamas. Em compensação a indumentária era bastante rica. Os papeis femininos estavam entregues a rapazes. Muitas destas

características as vamos encontrar ainda no teatro popular isabelino, e assumem por isso mesmo considerável importância.

Estas representações cíclicas do drama cristão prolongam-se em Inglaterra, já com a hostilidade dos Protestantes e, sobretudo, dos puritanos, até aos princípios do sec. XVII. O próprio Shakespeare é bem de crer que tenha presenciado, ainda em criança, as de Coventry, não longe de Stratford-on-Avon, a sua terra natal.

A autoria das peças sacras é em geral desconhecida, devendo certamente atribuir-se a gente da igreja, a não ser que os menestres interviessem nas partes cómicas e nas canções que interneciam algumas delas; sabe-se porém que estavam sujeitas a constantes adaptações e remodelações. Notam-se também certas semelhanças entre as peças inglesas e as suas congêneres do continente, o que leva a supor possíveis influências ou mesmo a tradução.

Um último progresso se realizou, no século XV, dentro do teatro religioso: a libertação completa do texto sacro, conservando-se embora as doutrinas cristãs, nas chamadas Moralidades, que também não são, aliás, exclusivas da Inglaterra e mesmo na nossa literatura estão representadas por alguns dos autos de Gil Vicente. As *Moral plays* integram-se na grande corrente medieval da alegoria; as personagens, lutando em volta da Alma Humana como protagonista, são as diferentes Virtudes e Pecados, o Demónio, o « Vício », etc. Êstes dois, e especialmente o último, têm a seu

cargo o elemento cómico; o Vício, de origem obscura, é o precursor nacional do *Fool* ou truão do teatro isabelino. Como não estavam sujeitas ao enrêdo fixo da narrativa bíblica, a invenção dos autores tinha nelas já o seu papel; por outro lado esta mesma circunstância permitia reduzi-las a poucos ou mesmo a um único quadro scênico, o que facilitava a sua representação.

As Moralidades punham-se em scena em qualquer época do ano e formam a transição para o teatro profissional e permanente, de que em breve nos ocuparemos. Antes porém, teremos de descrever a largos traços as profundas transformações por que passou a Inglaterra a partir do último quartel do século XV, e que tôdas cabem num título compreensivo — o advento da Renascença.

CAPÍTULO II

A ÉPOCA DA RENASCENÇA

Com o fim da Guerra das Duas Rosas e o acesso de Henrique VII iniciou-se para a Inglaterra um largo período de paz e de riqueza.

As depredações e azares das lutas civis tinham arruinado ou mesmo extinto a maior parte da nobreza primitiva. Uma nova elite se formava.

As velhas distinções feudais entre as classes atenuavam-se, a burguesia tornava-se cada vez mais poderosa, e um governo central forte garantia a segurança cívica indispensável ao progresso.

A imprensa acabava de ser introduzida por Caxton, logo seguido por outros, democratizando a cultura; mas já um pouco antes o emprêgo cada vez mais freqüente do papel em vez do pergaminho tinha preparado e favorecido a difusão das letras.

Nas universidades inglesas o estudo dos antigos também desde muito cedo assentava arraias, come-

quando desde 1488 o ensino do grego; vieram do estrangeiro professores notáveis, enquanto os estudiosos ingleses iam procurar a Pádua, Bolonha, Roma ou Florença as impulsões do movimento.

Estabeleceu-se o costume de os rapazes ricos irem visitar a Itália, como um passo indispensável da sua educação.

A libertação das exageradas preocupações teológicas medievais, a prosperidade pública, o orgulho patriótico, a renovação da elite social, o estímulo intelectual dos novos conhecimentos, que de súbito alargavam incomensuravelmente a vida no espaço e no tempo, tudo concorreu para o despertar do espírito criador, que na Inglaterra teve por campos especiais a música, e, acima de tudo, a literatura.

Ao princípio a acção da Renascença traduz-se principalmente no Humanismo, onde brilham em especial os nomes de More e Colet, amigos do grande Erasmo, a quem por seu turno tanto influenciaram.

Com Henrique VIII inicia-se a época do grande fausto na côrte. No seu reinado aparece também a primeira pléiade de poetas ao novo gôsto, entre os quais se destacam Wyatt e Surrey, cujas poesias circulavam em manuscrito.

Igualmente do seu tempo são as obras em prosa dos educadores e dos primeiros críticos e cronistas, e, pelo lado da Reforma, várias traduções da Bíblia e outras produções de character proselitista ou litúrgico.

Mas a própria Reforma revestiu de comêço em Inglaterra um carácter liberal, que não entrou, apenas

temperou um pouco, e nem sempre, o sensualismo e o amor da beleza característicos da nova era. E se a dissolução dos mosteiros e das fundações pias trouxe consigo a perda de enormes tesouros bibliográficos e a supressão de escolas, êsses efeitos desastrosos foram de certo modo compensados pelo abandôno da escolástica e pela criação de novos centros e métodos de ensino. Além de vários colégios universitários caracterizadamente humanistas, estabeleceram-se ou reformaram-se numerosas escolas médias, em geral imitando a que Coletto fundou na catedral de S. Paulo, em Londres, e todo o país se foi cobrindo de novas *grammar schools*, cujo principal ensino era o do latim, e uma das quais iremos encontrar em Stratford.

É porém no tempo da rainha Isabel, depois do parêntesis sombrio dos breves reinados de Eduardo e Maria, que a Renascença atinge o seu auge.

O orgulho de ser inglês cresce desmesuradamente, alimentado e fortalecido pelas suas navegações e descobertas, pela derrota da «Armada», pela expansão comercial.

A prosperidade interna corre parelhas com o prestígio externo; e nesta exuberância de seiva, e sob o influxo da brisa tépida que vinha do Sul, a vida torna-se como que num lauto e perene festim para os sentidos e para a inteligência.

Ao invés dos castelos medievais, sempre preparados para a defesa, os novos solares rasgam-se em janelas, e procuram a paisagem em vez dos pântanos que forneciam àqueles a água para os seus fossos;

essas mansões são mobiladas com luxo, e as estátuas, as tapeçarias, os quadros, muito embora produto de estrangeiros, criam nelas um rico ambiente de arte. E do mesmo modo os jardins, com seus terraços, escadarias e vasos ornamentais, as áleas bordadas de buxos curiosamente talhados, os seus retiros, fontes e relógios de sol, revelam no seu italianismo o mesmo espírito de magnificência.

Vive-se intensamente; praticam-se todos os desportos; cultiva-se a beleza física. O próprio povo, que a formação sempre crescente de latifúndios e a prosperidade industrial vinham de há muito acumulando nas cidades, tem fartas ocasiões de deslumbrar os olhos com os cortejos magníficos, de dar largas aos seus instintos rudes nos combates de animais, de pascer as suas inclinações miméticas nos espectáculos dos histriões ambulantes.

Entre as manifestações artísticas da época merece, como dissemos, um lugar especial a música, que, com a literatura, constitui uma das feições típicas da Renascença inglesa. São do tempo numerosos compositores notáveis, como Dowland, Byrd e Gibbons, e a procura popular dos *Livros de Árias* deve ter contribuído para o próprio aperfeiçoamento da poesia lírica, que lhes fornecia a letra. Em *Campion*, autor da principal destas colecções, encontramos mesmo ambos os dons reunidos num alto grau de delicadeza e felicidade.

A produção literária original, porém, só se torna exuberante na segunda metade do reinado; até 1579

quasi se resume a algumas antologias e às produções de Sackville e Gascoigne quanto à poesia, enquanto na prosa se acentua em particular o desenvolvimento da História.

Em compensação vemos abundarem desde o princípio as traduções, que formam como que a escola em que os espíritos se desenvolvem e se exercitam. Encontramos traduzida a quasi totalidade dos autores clássicos, em geral mediante o francês — com a notável excepção, quanto ao drama, dos trágicos gregos, excepção porém que não foi exclusivamente inglesa. E é curioso que dos latinos também Plauto quasi foi esquecido, a-pesar-da influência que, através das universidades, exerceu sobre o teatro nacional.

Algumas destas versões tem um alto merecimento literário, devendo ser salientada, como tendo exercido um papel importante na criação shakespeareana, a tradução das *Vidas dos Varões Ilustres* de Plutarco, feita por Thomas North, através do francês de Amyot. A excelência de North como estilista é tal que Shakespeare, bom conhecedor, aproveitou d'ele quasi textualmente passagens inteiras, limitando-se a passá-las de prosa para verso.

Das literaturas modernas muito se anglicizou também. A nossa península figura principalmente com o *Libro Aureo*, e a sua ampliação *Relox de Principes*, de Guevara, o *Amadís*, a *Diana*, o *Palmeirim* e o *Lazarillo de Tormes*, mas a maior popularidade da literatura espanhola é bastante tardia; da França são a *Sepmaine* de Du Bartas e os *Essais* de Montaigne as obras mais

apreciadas, faltando, ou tendo-se perdido, uma tradução isabelina de Rabelais, cuja influência é aliás notória; mas é sobretudo a Itália que fornece abundante material, e entre êle tôdas essas colecções de novelas eróticas, licenciosas ou passionais, que deram ao grande dramaturgo numerosas intrigas cheias de teatralidade.

E não só a velha idade clássica e as civilizações continentais despertaram interesse; a própria terra e tôdas as suas antiguidades, nessa época de patriotismo exaltado, são estudadas com entusiasmo. Entre as obras dêste género destacam-se, pela mesma razão que se nos impôs quanto às traduções, as célebres «Crónicas» de Holinshed, a cuja narrativa animada e pitoresca Shakespeare foi buscar tantos enredos e tantos personagens.

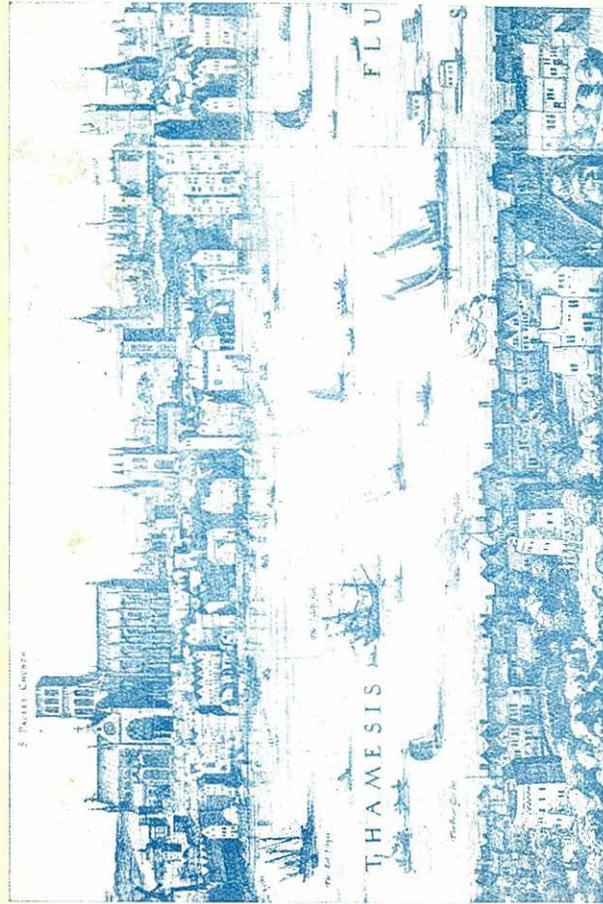
Quais eram as linhas características da nova literatura?

Em grande parte podem definir-se dêste modo: sôbre um fundo de continuação do passado, o bordado sumptuoso da Renascença.

Porque, a-pesar dos esforços eruditos em contrário, havia no gôsto público uma forte corrente tradicional com que os inovadores tiveram de pactuar.

Verifica-se êste facto, por exemplo, na lista dos livros primeiro impressos: os romances cavaleirescos, Chaucer, livros religiosos, como a *Legenda Aurea*, etc., representam o maior quinhão. A ausência dos clássicos é quási completa.

Verifica-se através da prosa, desde o nacionalismo



O «Circo dos Ursos» (*Bear Garden*) e o teatro do «Globo», na margem sul do Tamisa, segundo a «Vista de Londres» de Vissher.

dos melhores humanistas e educadores até à própria novela, quer romântica, quer realista.

Vê-se também nos poetas, principalmente nos que exaltam a pátria, as suas lendas, as suas grandes figuras, as suas glórias; e acima de todos, esplendorosamente, em Spenser, que veste uma estrutura medieval de romance e de alegoria com tôda a pompa da côr e do ritmo da nova escola.

Vê-se ainda na affectação duma linguagem arcaica, coexistindo significativamente com a introdução de latinismos, e isto não só na literatura como no próprio falar da côrte, criticado por Thomas Wilson na *Arte da Retórica* (1553), ao apontar-nos o «fino corteção, que só discorre ao geito de Chaucer.»

Vê-se em geral em todo êsse culto do passado, que apaixonou uma multidão de arqueólogos, de cronistas e de bibliófilos.

Vê-se, finalmente, e de forma bem marcada, na evolução do teatro, de que vamos ocupar-nos em especial.

É claro que certos gêneros, por mais novos para a Inglaterra, se apresentam mais abertos ao exotismo. Tais são os poemas sensuais, como o *Hero e Leandro* de Marlowe, ou o *Vênus e Adónis* e o *Rapto de Lucrecia*, de Shakespeare; tais são as líricas das antologias, os sonetos, e em geral tôda a poesia amorosa; tal é na prosa, dum modo predominante, a crítica. Mas estas restrições não invalidam a afirmação na sua generalidade.

Durante todo o século XVI a situação dos escrito-

res foi-se alterando a pouco e pouco; ao lado dos religiosos e dos homens das escolas e da côrte, aliando tantas vezes a pena à espada e ainda à governação dos sêlos públicos, aparece agora, com a imprensa, o autor profissional. O seu esforço, porém, era mal remunerado, e os autores não podiam prescindir do patrocínio dos poderosos, sobrevivência do tempo dos menestres, fortalecida pelos exemplos estrangeiros da Renascença; contudo o mesmo patrocínio se adaptou às novas condições, revestindo aspectos mais variados e mais humanos. Entre os grandes protectores das letras figuram em primeiro plano, além da rainha, os nomes de Leicester, Burgley, Sidney, Essex e o seu amigo Southampton, êste último principalmente pelas suas relações com o grande Will.

Da literatura original que, a partir de 1579, se torna duma riqueza pletórica, não temos aqui de occupar-nos em detalhe — salvo quanto ao drama anterior a Shakespeare, que reservamos para tratamento à parte. Recordaremos no entanto, pela influência que sobre o grande poeta vieram também a exercer, o *eufuismo* de John Lyly — que aliás apenas aperfeiçoou e deu voga a um maneirismo já existente, e aparentado, embora não inicialmente dêle derivado, com o *alto estilo* de D. António de Guevara — e ainda o pastoralismo, cujos corifeus ingleses são Spenser na poesia e Sidney na prosa, e se filia sobretudo, entre os modernos, na *Arcadia* de Sanazzaro e, mais acentuadamente, na *Diana* de Jorge de Montemór.

CAPÍTULO III

A CÔRTE E O HUMANISMO

Retomemos nesta altura a evolução do teatro nacional, que deixamos esboçada nas suas três grandes linhas de desenvolvimento, as exibições dos menestres, as festas do povo, e sobretudo, como o único bem organizado, o drama religioso.

As peças cíclicas sagradas, presas ao texto das escrituras, não tinham, como vimos, condições de progresso, e por isso vieram a petrificar. Tiveram o seu apogeu no século XV; depois, combatidas a partir de certa altura pela própria religião, vão-se extinguindo sucessivamente nas diversas cidades, até terminarem por completo nos princípios do século XVII.

As Moralidades pelo contrário, com a relativa liberdade de invenção, mostram naturalmente maior plasticidade. Em breve admitiram personagens da vida real, e ao lado da antiga alegoria do combate das forças benéficas e malignas em volta do *Humanum*

Genus, não tardam em aceitar outros enredos. Em particular adaptaram-se, sem perder o carácter didáctico, ao serviço da Renascença e das controvérsias da Reforma. Assim modificadas, fundiram-se quasi insensivelmente no teatro nacional.

Entretanto certas modificações se davam, de que temos agora de ocupar-nos. Formaram-se dois novos centros de irradiação dramática, a côrte e os meios académicos; apareceram os actores profissionais; desenvolveu-se um teatro mais leve e de preponderante carácter laico e finalmente o Humanismo acabou por colorir e combinar-se com a corrente tradicional.

Desde muito cêdo que na côrte, nas grandes casas nobres e nas universidades se organizavam espectáculos, mas não deviam diferir essencialmente, nos primeiros tempos, quer do drama religioso quer das festas tradicionais do povo. É só depois do advento da Renascença que tomam carácter e desenvolvimento próprios.

Começemos por analisar o estado inicial dêste novo período de desenvolvimento, depois do que nos ocuparemos em particular da acção da côrte e dos meios humanistas, terminando por constatar a fusão de todos êstes elementos no novo teatro nacional.

Entre os passatempos tradicionais da côrte, entregues aos próprios fidalgos, os de maior importância dramática eram os «momos» ou «disfarces» (*mummings, disguisings*) que provinham de antiqüíssimas mascaradas populares, mas cujos elementos primitivos eram apenas o aparato e o pitoresco da indumentária,

a música, a dança e ainda a mímica; não havia diálogo, porque os executantes não queriam que por ele se lhes descobrisse a identidade. Mais tarde os momos acresceram-se de um ou vários carros ornamentais, em forma de castelo, de navio, etc., conduzindo os mascarados — imitação dos *pageants* ou tablados processionais; finalmente, quando essas construções se tornaram demasiado grandes para se poderem deslocar, fixaram-se em palco num dos extremos da sala, e, com as novas influências italianas, do momo primitivo nasceu a mais faustosa *masque*, ao tempo que o diálogo já assumira um certo papel, embora sempre subalterno, com a ligeira intriga, em geral de carácter alegórico ou mitológico, que justificava a exibição espectacular.

O maior esplendor do género foi atingido no século XVII, com o dramaturgo Ben Jonson, contemporâneo de Shakespeare, tendo como colaborador o célebre Inigo Jones, arquitecto real, educado na Itália.

Também nas universidades os estudantes se entregavam ocasionalmente a passatempos dramáticos, incluindo peças sacras, momos e celebrações do Menino Bispo, e ainda outras de carácter mais académico como a eleição do *Rex Fabarum*, etc.

As visitas régias a Oxford e Cambridge, recebidas com festejos de cujo programa faziam parte representações scénicas, mantêm entre a côrte e as universidades um laço de repetidas interferências.

Êstes folguêdos universitários continuaram-se através do século XV e parte do XVI, indo ao encontro do

teatro de influência clássica que nelas se desenvolve e de que em breve trataremos.

Foi contudo em relação com o aparecimento de actores profissionais, e sob o olhar favorável e o patrocínio da côrte e dos nobres, que se deu o primeiro novo passo de importância: o despontar dum teatro de assunto profano, com o carácter de simples divertimento.

Devido à repressão eclesiástica que em Inglaterra sofreu a Festa dos Loucos e que conteve igualmente a do *Boy Bishop* em limites bastante apertados, a plena eclosão dum teatro cómico foi ali mais tardia do que na França ou mesmo na Alemanha, não se tendo formado, salvo raras excepções, grupos como as *sociétés joyeuses, puy* e análogos, com as suas farças, *sotties* ou *Fastnachtsspiele*; o próprio atraso da língua nacional para isso deve ter contribuído.

Encontramos primeiro actores ambulantes representando ainda peças sacras e designados como pertencendo a tal ou tal cidade, o que faz supôr a sua origem popular.

Através de todo o século XV, pelas contas públicas e privadas desenterradas dos arquivos, vêmo-los, com frequência cada vez maior, nos próprios conventos, nos paços municipais, nas universidades, nas casas nobres e na côrte, e para o fim do século aparecem já organizados em pequenas companhias, ligadas à domesticidade dalguma pessoa de condição, como os antigos menestres: a Idade Média não admitia na constituição social os homens sem dependência,

e esta norma do feudalismo foi das que mais perderam.

Parece mesmo que por esta altura já eram os próprios menestres que, ciosos do êxito dos actores populares, e dada a decadência da sua profissão, ainda mais acentuada pelo desenvolvimento da imprensa, se tinham substituído àqueles no desempenho da arte scênica, para o que lhes bastou, aliás, aperfeiçoar uma das feições tradicionais do seu mister.

O novo género dramático que com as Moralidades, constituía o fundo do seu repertório, e que em breve se integrou no teatro nacional, é o chamado *interlude* ou *entremez*.

A palavra ocorre desde muito cedo na Inglaterra mas só nos resta do género o fragmentário *Interludium de Clerico et Puella*, que não passa dum *fabliau* inteiramente dialogado, baseado no conto oriental de *Dame Siriz*. Empregou-se por vezes *interlude* numa acepção geral de produção dramática, incluindo o teatro sacro, mas o seu uso mais frequente diz respeito às representações ligeiras que, sobretudo nas casas dos nobres ou na côrte, amenizavam os banquetes, ou que preenchiavam os intervalos de peças mais sérias.

O interlúdio é talvez proveniente de antigas e rudes farças dos menestres inferiores, muito breves e em grande parte improvisadas de ocasião, e que por isso mesmo se não conservaram; muitos porém julgam antes que veio da transformação gradual das Moralidades, através do tipo abreviado e mixto dos *moral interludes*. Seja como fôr, o seu carácter satírico apa-

rece-nos já bem definido, sob Henrique VIII, nas peças de John Heywood — em que não deixa, aliás, de haver igualmente acentuadas influências da Farça francesa.

O Entremez caracteriza-se pelo humorismo truaresco, que assinalava já os antigos *fabliaux* e as exibições dos jograis, e pelo realismo das suas personagens, que por igual forma se desenhava nas figuras cómicas dos Milagres e Moralidades e constitui no drama inglês uma verdadeira feição nacional.

Tornado assim num género inteiramente independente, o Entremez passou ao teatro público, a cujo desenvolvimento vamos assistir; mas também dos esplendores do Momo, sobretudo quanto à música, canções e magnificência de vestuário, alguma coisa transitou para o drama isabelino.

Em várias peças de Shakespeare, bem como doutros autores, são mesmo figurados momos, em geral de carácter coreográfico, e o *Sonho da noite de S. João* é em si próprio como que uma grande *masque*, conjecturando-se que foi expressamente escrito para um casamento de elevados personagens.

Não queremos finalmente abandonar a acção da côrte no desenvolvimento do teatro sem nos referirmos à organização própria de espectáculos dramáticos que nela se estabelece a partir do último quartel do século XV, e bastante contribuiu para o seu progresso.

Nas contas da casa real aparece-nos estipêndio a actores desde o século XIV, e o mesmo se observa nas casas dos grandes nobres; êste teatro, porém, não era uma instituição permanente nem, como acabamos de

ver, diferenciada. Mas a partir de Henrique VII um facto novo se dá, que reveste grande importância: a realização dos espectáculos da côrte é entregue dum modo bastante regular à Real Capela, sob a direcção do seu Mestre.

A mais antiga menção que se encontra da Real Capela é do século XII, mas é provável que ainda seja anterior. A sua função ligava-se primitivamente às festas litúrgicas; a pouco e pouco foi sendo empregada em vários divertimentos da côrte. Composta a princípio só de gentis-homens, juntou-se-lhes no século XV um grupo juvenil. Quando a Real Capela passou a ocupar-se de representações, nelas tomavam parte, de começo, os gentis-homens ou as crianças indistintamente; a partir do reinado de Maria representavam apenas estas últimas e no reinado da rainha Isabel foram sendo chamadas também à côrte as companhias profissionais de adultos, que por fim, sobretudo depois de 1576, quasi exclusivamente predominaram.

Além da companhia da Real Capela, e da mais tarde estabelecida à sua semelhança no palácio de Windsor, existiram em certas escolas e casas nobres outras companhias juvenis, sendo a mais antiga de tôdas a dos meninos coristas da cathedral de S. Paulo. Por outro lado, e na mesma data de 1576, as companhias combinadas da Real Capela e de Windsor, tendo como Mestres e empresários Hunnis e Farrant, emigraram da côrte, dando num antigo convento de Londres, em rivalidade com os profissionais adultos, uma prolongada série de representações. Mais tarde

voltaram ali a apresentar-se, já em nova e melhor sala, e são êstes Meninos da Real Capela, bem como os jovens coristas de S. Paulo, os « falcõezinhos » de cuja concorrência bastante séria encontramos éco no segundo acto do *Hamlet* e noutras peças da época.

Ora durante o período das representações da Real Capela, o teatro obteve assim na côrte uma organização estável e, como se diz hoje, convenientemente financiada; e não só vários dos seus Mestres, como Cornish, Bower, Edwards e Hunnis, mas numerosos autores dela independentes, escreveram para os meninos coristas. Só aquelas circunstâncias, com efeito, podem condicionar o aperfeiçoamento do engenho dramático. Por todos os motivos se vê pois a importância da instituição para o desenvolvimento do drama

Observemos agora o que se passava pelo lado da influência humanística. Temos aqui, naturalmente, de começar por algumas breves referências aos seus pródromos continentais.

Dos dramaturgos da antiguidade apenas Terêncio conservara um certo prestígio através da Idade-Média. No século XIV renasceram Séneca e Plauto, de quem foram descobertas mais doze comédias no princípio do século XV; tinha-se porém chegado à noção errônea de que o drama clássico não era representado, mas sim declamado pelo próprio poeta, ou por um *recitator*, duma tribuna dominando o palco, no qual os actores apenas gesticulavam. Do mesmo passo as designações de comédia e tragédia estendiam-se a tôdas as formas de narrativa, distinguindo-se entre si apenas pelo

desenlace feliz ou infeliz, e ainda pela condição elevada ou inferior dos personagens.

As primeiras peças antigas restabelecidas pelos humanistas europeus eram assim apenas recitadas; foi só o estudo da obra de Vitruvio, *De Architectura*, pelos artistas da Renascença, que trouxe a noção de que os dramas clássicos tinham sido realmente representados, devendo o mesmo aplicar-se às suas imitações modernas, que se lhes seguiram de perto.

Exibiram-se então nas universidades e escolas, com fins didácticos, nas suas línguas originais e em traduções, os dramaturgos antigos, sobretudo os latinos — e dentre êstes principalmente os acima citados — e peças imitadas dos clássicos, primeiro escritas ainda em latim, e logo depois em vernáculo; sendo curioso notar de passagem que essas imitações académicas procuraram freqüentemente assuntos bíblicos.

Dava-se isto no continente sobretudo desde os meados do século XV. Antes porém que êste teatro académico se instalasse na Inglaterra, vemos ali esboçar-se, ligado talvez com essa curiosa Proto-renascença devida aos seus primeiros humanistas, mas em breve abafada pela Reforma, um interessante movimento, tendente a lançar o drama no caminho romântico, que mais tarde, reatado o impulso, devia mostrar-se tão fecundo na época isabelina.

A julgar pelos títulos de certas peças que se não conservaram, é possível mesmo que esta corrente já fôsse um pouco anterior. A partir dos fins do século XV encontramos porém adaptações indubitáveis

de assuntos românticos, mostrando aliás influências da Renascença, entre elas *Fulgens and Lucre* — cujo manuscrito foi redescoberto em 1919, e se baseia, através duma versão inglesa, num *debate* em latim do notável humanista italiano Bonaccorso — e o interlúdio conhecido por *Calisto and Melebeæ*, tirado dos primeiros quatro actos da célebre novela dramática *Celestina*, com um novo desenlace didáctico e moralista. Todos os seus autores se ligam à casa do cardeal Morton, onde se educou o grande More. O próprio Heywood pertencia a este grupo.

Ao tempo que este primeiro impulso dado ao drama em vernáculo era, como dissemos, abafado pelas lutas políticas da Reforma, a côrte e os meios académicos abriam-se então às influências propriamente clássicas.

Desde o primeiro quartel do século XVI são representadas na côrte, por companhias juvenis, algumas comédias de Plauto e outras peças romanas e neo-clássicas, em latim e em inglês, mas foi só um pouco mais tarde que nas universidades de Oxford e Cambridge o drama humanista tomou o maior incremento, incluindo representações em grego, aliás muito pouco numerosas, em latim e em inglês, dos próprios autores clássicos ou deles imitadas. Estas representações académicas prolongam-se pelo século XVII.

O velho drama nacional, porém, que, segundo se viu, nas próprias universidades encontrava freqüente guarida, depressa tornou a asseverar os seus direitos nesse mesmo teatro neo-clássico, sobretudo na comédia. Revela-se essa influência principalmente nas peças

em vernáculo, sendo-nos contudo impossível discriminar aqui a parte que as universidades e grandes escolas e a côrte tiveram na nova criação. As influências estrangeiras vieram acentuadamente por intermédio do humanismo; mas na côrte tiveram mais precoce e mais largo acolhimento os influxos românticos, ao passo que nos clássicos as universidades e escolas tiveram a primazia. Foi no entanto indubitavelmente a côrte que, pela independência do seu gosto e pela força do seu prestígio, condicionou a fusão dos antigos elementos de acção melodramática e realismo pitoresco com os princípios clássicos assimilados pelos eruditos, dentre os quais realçam a regularização do enredo e a dignidade da apresentação. Este último predicado tem singular importância para a nova tragédia, que, essa, bem se pode dizer que renasceu da fonte clássica, embora igualmente em breve influenciada pela corrente tradicional.

Desta fusão de tendências nasceram nos meados do século XVI as primeiras comédias regulares, *Ralph Roister Doister* e *Gammer Gurton's Needle*, em que a uma melhor efabulação se alia o antigo humorismo nacional, e a primeira tragédia, *Gorboduc*, que segue de muito perto a maneira de Séneca, mas onde, também como concessão aos velhos processos, no comêço dos actos toda a acção é figurada em curiosas pantomimas ou *dumb-shows*. E significativo é igualmente o facto de ela ir procurar o seu tema a velhas fábulas sobre os reis bretões.

Gorboduc tem além disso o grande valor histórico de

ser o primeiro drama inglês utilizando o verso branco introduzido por Surrey, ainda, é certo, bastante rígido e monótono, mas que nas mãos de Marlowe e Shakespeare ia tomar a mais bela plasticidade.

Da evolução ulterior do drama vernáculo até Shakespeare nos ocuparemos em capítulo especial. Um último género, porém, se desenhou pela mesma altura, que devia tomar o seu maior desenvolvimento com os seus antecessores imediatos e com êle próprio: as peças históricas; mas ainda para estas se encontram precedentes na tradição nacional, como as comédias sobre Robin Hood derivadas no século anterior das antigas Festas de Maio. E, curiosamente, as *chronicle plays* dão perfeito testemunho da vasta confusão de influências e de géneros que a partir de certa época se estabeleceu: encontramos entre os seus primeiros exemplos uma moralidade polemista, o *Kynge Johan*, de Bale, e uma peça académica em latim, o *Richardus Tertius*, de Legge.

Até ao reinado de Isabel nenhuma das produções marcantes da literatura dramática se pode asseverar com certeza que pertencesse ao repertório dos actores profissionais. Vamos agora assistir ao passo decisivo do drama inglês: o desenvolvimento do teatro popular, onde se fundiram tôdas as correntes e se sublimaram tôdas as experiências anteriores, até à eclosão do grande génio que, como um perfeito organista, dominou o complexo teclado da comédia e da tragédia, nos seus policromos registos e nas suas mais difíceis virtuosidades.

CAPÍTULO IV

O TEATRO PÚBLICO

A concorrência entre os actores profissionais e as várias classes de amadores, estudantes das universidades e dos Colégios de Direito de Londres (*Inns of Court*), companhias juvenis da Real Capela, do côro da catedral de S. Paulo, e de várias grandes escolas, continuou-se através de todo o século XVI, sendo só pelas alturas do seu terceiro quartel que os profissionais alcançaram finalmente a supremacia.

O drama religioso criara o gôsto popular pelo teatro; a prosperidade nacional permitiu depois a sua extensão pelo ano fora, mesmo à parte das grandes ocasiões festivas, enquanto a Moralidade e o Entremez forneciam peças a um tempo mais susceptíveis de variedade e mais capazes de um arranjo scénico económico.

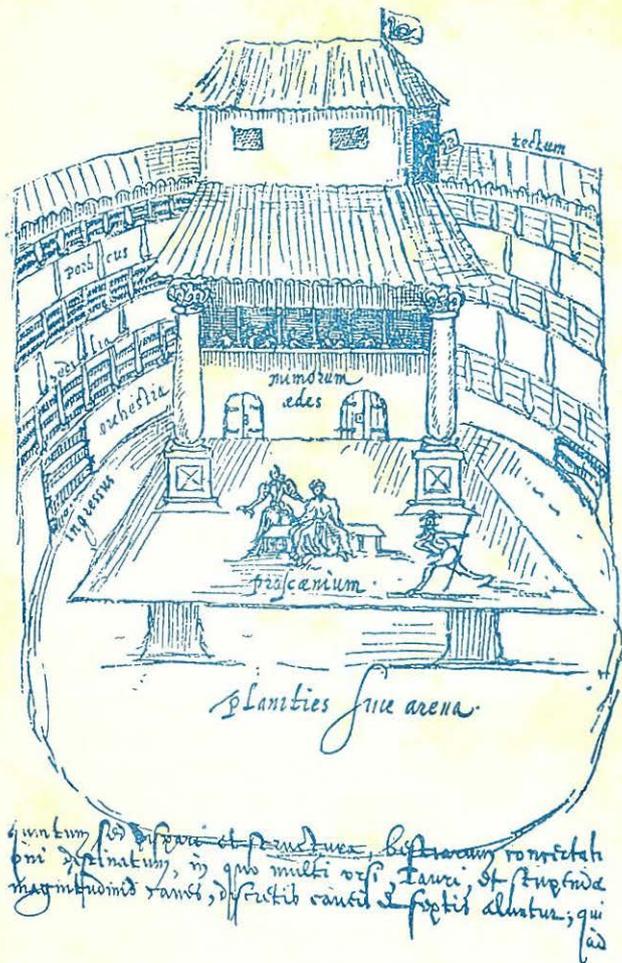
Muitas das pequenas companhias dos nobres, e até a da côrte, excursionavam, ganhando a sua vida,

durante grande parte do ano, sempre que dispensadas pelos seus senhores; a seu lado, porém, continuam a aparecer outras mais miseráveis, que muitas vezes nem sequer nominalmente estavam ligadas a nenhuma casa fidalga, verdadeiros bandos de maltrapilhos perseguidos pelos poderes públicos.

De princípio os grupos itinerantes constavam em geral de quatro a oito figuras, em que aos adolescentes, como até ao fim da grande época, competiam os papéis femininos; apresentando-se ao povo nas instalações que logravam conseguir, paços municipais, praças públicas, nas próprias igrejas e, sobretudo, um pouco mais tarde, nos pátios das estalagens.

A pouco e pouco promulgaram-se várias medidas, ora contra os vagabundos, ora fiscalizando as representações, que tiveram como resultado uma primeira selecção, e no meio do reinado de Isabel foi finalmente publicada uma lei que praticamente limitava o direito de representar aos «servidores» dos grandes nobres; é então que começam igualmente a formar-se as melhores companhias da época, sob o patrocínio dos altos dignitários palatinos, como o Camareiro-mór e o Almirante-mór, dos grandes favoritos, como Leicester, e da própria rainha. Fôsse contudo pela antiga infamia dos grupos vagabundos ou pela própria má conduta de muitos actores destas companhias, o facto é que sobre a classe caíu durante muito tempo um estigma colectivo, de que Shakespeare ainda dá testemunho em alguns dos Sonetos.

O próprio drama em si foi alvo de rudes ataques,



O interior do teatro do «Cisne», segundo o holandês De Witt, que visitou Londres c. 1586.

principalmente dos puritanos, mas ainda antes destes da parte de certos humanistas, que condenavam o drama tradicional pela sua rudeza em relação ao antigo, e este pela sua ética pagã, enquanto alguns entendiam que os temas a sujeitar às regras clássicas deviam ser as mesmas Escrituras. Já vimos como entre os dramas neo-clássicos figuram algumas peças de assuntos cristãos. Entretanto, paradoxalmente, as Moralidades eram aproveitadas para as polémicas religiosas.

Foi porém com o desenvolvimento do Puritanismo que a hostilidade contra os actores profissionais verdadeiramente se irritou. As condenações sectaristas vinham também já do continente, baseando-se dum modo geral na *infamia* dos histriões romanos, na proibição deuteronomica do disfarce dos sexos e nas doutrinas dos Padres da Igreja, e na Inglaterra traduziram-se sobretudo por duas formas: em sermões, panfletos e tratados, que se continuaram até pelo século XVII, e na ascendência exercida sobre as autoridades locais, particularmente as de Londres, para a repressão das representações públicas.

Nas polémicas de imprensa foram naturais aliados dos actores os dramaturgos, que acabaram, desde 1606, por caricaturar em scena os puritanos, reacendendo a controvérsia que nos fins do século XVI abrandara um pouco; contra a perseguição municipal tiveram a seu lado a côrte, para cujos prazeres já novamente contribuía. Sobre o assunto não podemos contudo alongar-nos, limitando-nos a mostrar como da própria hostilidade puritana saíu a construção dos primeiros

teatros e, com a sua prosperidade, a elevação rápida da arte dramática a um alto nível de perfeição.

Depois do acesso dos Tudors, a côrte, que na Idade Média se deslocava durante o ano de lugar para lugar, acabou por fixar-se mais estavelmente nas cercanias de Londres; por outro lado a capital, que no princípio do reinado de Isabel apenas contava cerca de cem mil habitantes, muito menos que a Lisboa desse tempo, prosperou enormemente, de sorte que no comêço do século XVII já duplicara a sua população. Êstes dois factos combinados fizeram de Londres o principal centro artístico e dramático, daí resultando que é sobretudo do desenvolvimento do teatro na capital que temos de ocupar-nos.

A jurisdição sôbre os actores estava entregue à corporação municipal e ao seu alcaide ou *Mayor*, e êstes mostraram-se inimigos acérrimos do drama popular. E não se invocavam apenas motivos religiosos, a concorrência que os espectáculos, primeiro apenas aos domingos de tarde, faziam aos serviços da Igreja, ou a acção deletéria das peças; além dos inconvenientes da aglomeração, sobretudo nas freqüentes epidemias de peste, queixavam-se das rixas e tôda a espécie de desmandos que as representações, ainda nas estalagens, provocavam e tornavam freqüentes, e neste ponto pelo menos não deixariam de ter razão.

Os actores defendiam-se alegando a utilidade do seu papel, comprovada pelo patrocínio dos nobres e da côrte, para cujas representações se treinavam nos palcos públicos, e esta protegia-os quanto podia — mas

nêsse tempo, e a-pesar-do absolutismo que então dominava, a classe média era já poderosa e respeitadas as suas prerrogativas.

Foi longa a luta entre a Corporação cidadina e o Conselho Privado, com várias crises e acalmias; o êrro da primeira foi querer transformar o seu direito de regulamentação no de suprimir por completo as representações, com o resultado de o poder central se ver por fim compelido a privá-la até daquele direito, assumindo-o inteiramente êle próprio. Mas no meio tempo outra solução se deparava que foi decisiva para a sorte dos profissionais adultos.

Londres era ainda então uma cidade murada, ocupando a área do seu bairro central de hoje — a *City* — e, embora já se espraiasse pelos terrenos circunvizinhos, fora do seu reduto expiravam os poderes municipais. Ora em 1576, para se eximir às perseguições da edilidade, James Burbage, um carpinteiro que se fizera actor, lembrou-se de construir um edificio especial ao norte da cidade, em Shoredich, junto duns campos já utilizados para exercícios desportivos, chamando-lhe apropriadamente *The Theater* — nome que não traduzia, aliás, qualquer pretensão humanística, visto que já era usado desde o tempo dos Milagres. É dêste modo que o drama popular alcança finalmente uma séde própria, facto cuja importância é desnecessário encarecer.

Em breve não longe dêle se ergueu o da «Cortina», ou talvez antes «Cortinha», designação, em qualquer caso, do terreno ocupado, mas foi na margem sul do Tamisa que se erigiram um pouco mais tarde os

melhores teatros (salvo o da «Fortuna»), nas proximidades dos circos já ali existentes, e entre êles, em 1599, o célebre «Globo», cuja insígnia era, segundo Malone, a figura de Hércules sustentando o mundo, e a que se ligou finalmente, e por longo tempo, a companhia de Shakespeare.

A partir de 1608 esta passou a apresentar-se, de inverno, em Londres, no teatro de Blackfriars, instalado em 1596, também por Burbage, no mesmo convento dos extintos dominicanos em que Farrant estivera com a Real Capela, mas noutra parte do edifício, que lhe permitiu uma sala com maiores dimensões. Blackfriars era também já um ponto de reunião da sociedade elegante, onde se jogava o ténis. Para o novo teatro, contudo, voltou primeiro, como vimos, a mesma companhia juvenil, embora sob a direcção doutros mestres, que o alugaram a Burbage, e foi só na data apontada que, já na posse dos filhos dêste, um dos quais o grande actor Ricardo Burbage, passou para as representações de adultos.

Êste teatro de Blackfriars era pois dos chamados «particulares», em que se apresentavam intramuros as companhias infantis, sob a ficção de que se não cobrava a entrada, sendo destinados à preparação das representações na côrte. Praticamente os preços eram ainda mais elevados do que nos teatros «públicos», mas a corporação municipal aceitava a desculpa, e, quanto a dois dêles, gozaram mesmo por bastante tempo das antigas imunidades dos conventos em que estavam instalados, que os isentavam da sua

jurisdição. Consistiam numa sala em geral rectangular, onde já se recorria à luz artificial, com o palco ao fundo e os espectadores sentados em frente dêle e nas galerias, e foi dêstes teatros que nasceu depois da Restauração o tipo moderno.

Em contraposição os teatros «públicos» eram a céu aberto, imitando por um lado os circos de há muito existentes para combates de animais, torneios de esgrima, etc., por outro as estalagens em que já se exibiam os actores populares, algumas das quais continuaram a servir de casas de espectáculo até bastante mais tarde. Estas constavam de quatro corpos delimitando um pátio quadrangular, sendo a entrada para os quartos feita por galerias interiores abertas correndo em volta. Para as representações armava-se um tablado no pátio, certamente encostado a uma das alas, o povolêu, de pé, rodeava êsse tablado pelo menos de três lados, enquanto os que podiam pagar mais seguiam o espectáculo das galerias.

Nos novos teatros a principal modificação dêste plano foi a de serem poligonais ou redondos, como os circos, com cujas funções alguns alternavam, desmontando nêsses dias o palco assente em cavaletes. Já para o drama medieval se adoptara por vezes essa disposição, que se via também nalguns antigos anfiteatros romanos ainda ocasionalmente utilizados; estas circunstâncias, porém, não devem ter aqui influído. Eram, como se disse, a céu aberto, excepto as galerias e o palco, e conservaram as próprias designações de *yard* ou pátio para o local destinado aos

bulhentos *groundlings*, e a de *rooms* ou quartos para alguns camarotes reservados a personagens de categoria.

O material empregado nos primeiros teatros foi a madeira, mas com a maior ostentação de pinturas e ornatos, celebrada em muitos escritos da época. As coberturas eram primitivamente de colmo, e só mais tarde se empregou a telha. Foi devido a êsse facto que, em 1613, ardeu o primeiro teatro do Globo, tendo-se-lhe comunicado o fogo pela descarga de duas pequenas peças durante uma representação do *Henrique VIII*. Foi reconstruído no ano seguinte, ainda com maior pompa. Sorte idêntica teve o teatro da Fortuna em 1621, conquanto se desconheçam as causas, sendo igualmente reedificado dois anos depois.

As representações começavam cêrca das duas horas da tarde, anunciadas por toques de trombetas do alto dum torreão encimando o palco, do qual igualmente se desfraldava uma bandeira; havia porém já pequenos cartazes, que se afixavam e distribuíam. Os espectáculos, que os puritanos lograram por fim deslocar dos domingos, estendiam-se agora pela semana, e duravam de duas a três horas. De começo o drama popular não era dividido em actos; mais tarde, porém, e a exemplo das companhias juvenis, em cujo repertório predominaram as peças de tipo académico, faziam-se já pequenos intervalos, em geral preenchidos com música. Nos fins do século XVI havia dêste modo em Londres seis teatros «públicos», número que ainda aumentou. O transporte através do rio das pessoas que freqüentavam os do sul ocupava uma chusma de bar-

queiros; de inverno, contudo, eram mais utilizados os «particulares», ou ainda as antigas estalagens adaptadas.

É no entanto a estrutura interna dos teatros públicos que mais particularmente nos interessa, pela influência que teve na urdidura das peças. É certo que muitas destas vinham a exhibir-se também na côrte, onde os meios de apresentação eram diferentes e mais perfeitos; mas, de qualquer modo, tinham de ser principalmente adequadas aos *common stages*, e foi esta circunstância que mais influíu na técnica dramática.

Nas estalagens onde as representações eram mais amiúde já decerto alguma coisa haveria de permanente e não um simples tablado móvel, mas a êste respeito pouco se consegue averigüar. A reconstituição da estrutura do palco nos teatros públicos, em que muito se progrediu no presente século, faz-se utilizando variadíssimo material. Existem algumas descrições coevas bastante sucintas, e junto duma delas, a do holandês De Witt, a cópia feita por um amigo, dum seu desenho representando o teatro do «Cisne» (*Swan*), o quinto que se construiu. Há também, mais tardias, duas pequenas gravuras em frontespícios de livros, e bem assim algumas alusões aproveitáveis em escritos vários da época. Possuímos ainda o curiosíssimo *Diário* e outros papeis do empresário Henslowe, entre êles contratos para a construção de teatros, tendo particular interêsse o da «Fortuna», erigido em 1600, e que devia ser feito sob o modelo do «Globo», com a diferença de ser quadrado; e se bem que essa referência nos prive de muitos detalhes, dêle

se tiram ainda conclusões importantes. É porém o estudo das próprias peças, e em especial o das rubricas de encenação, com o devido desconto às alteradas ou introduzidas pelos seus primeiros editores, que permite dar corpo à restituição do palco popular, enquanto as próprias condições anteriores e posteriores de apresentação scénica se tem igualmente de tomar em devida conta para êste grau intermédio.

As conclusões a que se tem chegado são resumidamente as seguintes:

Em primeiro lugar o tablado projectava-se até cêrca do meio do pátio, não havendo pano de bôca e sendo, como nas estalagens, rodeado de espectadores por três lados. Desenvolveu-se ainda o costume de os jovens galãs, como em França, se sentarem no próprio palco. O tablado era coberto, no todo ou em parte, por um alpendre intitulado «os céus»; por baixo dêsse alpendre abria-se, ao nível inferior, uma espécie de alcova central, que podia isolar-se por meio dumas cortinas, com uma porta ao fundo e ladeada por paredes oblíquas igualmente com portas de acesso ao palco; e por cima desta, formando primeiro andar, corria uma galeria, que também era por vezes utilizada nas representações, tendo ainda lugares para pessoas de qualidade, mas que, com a sua transferência para o palco, acabaram por ser mal frequentados.

Resulta desta disposição a impossibilidade de haver scenário desenvolvido, quando os assistentes de um dos lados do teatro viam para além dos actores o auditório do lado oposto. Empregavam-se ape-

nas alguns panos pintados e panos de arrás, que por vezes se suspendiam ao fundo, e também, nas tragédias, drapagens negras. Em compensação havia uma certa riqueza de adereços, embora com um papel necessariamente um tanto simbólico: um altar para indicar um templo, um trôno para uma sala régia, algumas árvores de pasta para fingir um bosque, etc., encontrando-se ainda menção de camas, poços, rochas, baluartes e variados outros objectos. Alguns dêstes adereços introduziam-se no palco por meio de alçapões, que se usavam também para certas aparições sobrenaturais.

O luxo e a despesa maiores eram contudo os da indumentária, trajando tôdas as grandes figuras scénicas com verdadeiro fausto, o que constituía para o vulgo uma primeira indicação flagrante da sua jerarquia. Mas se as classes ficavam dêste modo bem distintas, já o mesmo se não dava com as nacionalidades: italianos, franceses, romanos e gregos antigos, etc., tudo vestia à moda isabelina. Os papeis femininos continuavam entregues a adolescentes do sexo forte.

A construção das peças, condicionada pelas possibilidades scénicas, continua o velho costume de localizar grande parte da acção em sítio pouco determinado, uma praça, uma sala, etc. Neste ponto, e decerto por motivos análogos, o novo teatro coïncidiu a princípio com o drama clássico. Quando era necessário descobrir um interior, uma caverna, um túmulo, uma loja, corria-se a cortina e entrava em acção a alcova. Finalmente para figurar um local mais elevado, os muros de uma cidade, uma tôrre ou o balcão de

Julieta, aproveitava-se a galeria, enquanto dos próprios «céus» podiam descer, por máquinas apropriadas, os deuses do Olimpo e personagens semelhantes, o que não fazia mais, aliás, do que continuar certas disposições já existentes nas *Miracle Plays* e nas *Masques* da côrte. Era também nos «céus» que se arremedavam as trovoadas, certos fenómenos cósmicos maravilhosos, etc. Dum modo geral as scenas da galeria correspondem as rubricas *above* ou *aloft*.

Não encontramos nos teatros públicos o sistema dos locais simultâneos ou «casas», que se usava nas representações da côrte e académicas, bem como no teatro neo-clássico da Itália e da França, mas que, como já vimos, é de origem medieval. O teatro popular seguiu em regra o princípio dos quadros consecutivos, embora rudimentarmente caracterizados, e se é certo que no palco se figuravam por vezes pontos distantes, havia entre êles uma certa correlação e eram dentro da mesma área. A deficiência de cenário tinha de ser compensada pela inserção de frases especiais, sobretudo no comêço dos quadros, indicando a localidade e o tempo, criando atmosfera, suprimindo os efeitos de luz pelos quais hoje se figura a manhã, o anoitecer, etc.. E assim devemos à própria imperfeição das condições scénicas muitas belas descrições de aspectos da natureza, particularmente em Shakespeare.

Com a pobreza de cenário se liga de igual forma a fácil multiplicidade de scenas que se encontra no drama da época, e do mesmo passo o recurso a determinados artifícios para indicar o fim de scena.

O processo mais comum é a saída de todos os actores do palco, mas empregavam-se talvez ainda, em certos casos, letreiros designando o local, e nas peças em verso sôlto a ocorrência de um ou mais dísticos rimados anunciava geralmente o termo do quadro. Meios mais sensíveis eram a própria mudança de adereços, quando se fazia, ou a utilização combinada das várias secções do palco. E em final de acto ou de peça, devido à falta de pano de bôca, todos os actores tinham de sair à vista do espectador, o que impedia os grandes efeitos que hoje se conseguem com o baixar do pano sôbre os lances culminantes, ao mesmo tempo que obrigava os autores a justificar especialmente a saída das personagens, inclusivamente as que figuravam de mortas, e que eram ou levadas solenemente, como Bruto, Lear, Cordélia e tantas outras, ou simplesmente arrastadas, como Polónio. Só os «cadáveres» do palco posterior escusavam de ser retirados. É o caso de Desdemona.

Por outro lado essa mesma imperfeição de apêlo visual, conjugada com a maior proximidade entre os actores no tablado saliente e o turbulento auditório que os cingia, obrigava aqueles, mesmo como único meio de o dominarem, a uma arte mais consumada na declamação e jôgo scénico e fisionómico, tendo realmente atingido um elevado grau de excelência, ao passo que levava os dramaturgos a empolarem ou vivificarem por vários modos a linguagem, recorrendo ao chamado «grande estilo» ou aos infinitos trocadilhos.

Finalmente a condição mixta das assembleas e

das companhias impunha para as peças um modelo híbrido, capaz de agradar a todos, embora as distinções de gosto entre a elite social e o povo, nessa época ainda não tão requintada como pode supôr-se, fossem bem menores que as dos nossos dias. Foi pelas exigências discordantes desse auditório que se manteve decerto o costume de misturar na tragédia o cómico ao heróico, que por si só fatigaria o elemento inculto, a êste se devendo também a persistência do *clown*, que improvisava longas tiradas faceciosas, tal como ainda hoje o fazem certos actores populares. Além disso os autores tinham que dar emprêgo às diversas figuras de cada companhia, como algumas destas tinham de ser experientes nos vários desportos com que o povo se entusiasmava, a esgrima, a luta, etc.

Para terminar êste capítulo diremos agora algumas palavras sobre a organização económica dos teatros e companhias. Nestas seguia-se o costume, sem dúvida tradicional, de os actores, pelo menos os graduados, serem igualmente os societários, possuindo em comum o guarda-roupa, os adereços e os manuscritos das peças comprados aos autores, e que ficavam constituindo sua absoluta propriedade. Pagavam além disso aos actores assalariados, aos aprendizes que faziam os papeis femeninos, aos músicos, etc., distribuindo depois entre si os lucros segundo certas quotas.

Quanto aos edifícios dos teatros, primeiro os seus proprietários cobravam uma renda móvel constituída pela colecta das galerias, ficando para a companhia as entradas gerais; êste sistema viria já das repre-

sentações nas estalagens. Mais tarde os primitivos donos cederam também quinhões no seu direito de posse, decerto para tornarem os actores mais solidários com os seus próprios interesses. Mas para alguns destes podia ainda haver uma outra fonte de receita. Os teatros variavam continuamente de repertório e as melhores companhias tinham os seus autores encarregados não só de fornecer novas peças, como de rever e adaptar as antigas. Em bastantes casos era mesmo um actor que se incumbia da tarefa, se lhe chegava o engenho para tanto; foi o que se deu com Wilson, Thomas Heywood, Ben Jonson, Rowley e Nathaniel Field, e foi essa também a aprendizagem de Shakespeare. A partir de certa época as peças foram submetidas à censura, e esta por fim exclusivamente entregue a um determinado oficial da côrte — o antigo «Mestre dos Festins»; mas o seu papel foi sobretudo o de evitar as heresias e alusões políticas, e tôda a acção da côrte, quer restringindo quer protegendo, deve ter contribuído para o progresso do teatro, salutarmente educando a sua excessiva exuberância.

Os lucros recolhidos por muitos dos actores das grandes companhias eram dêste modo consideráveis. Os teatros públicos prosperaram rapidamente e as suas receitas tornaram-se avultadas, o que teve conseqüências para o progresso do drama, visto que a importância das verbas recebidas pelas representações na côrte passou para segundo plano, e o povo tornou assim a ocupar o maior papel nos interesses do teatro. Todos os actores, incluindo os menos graduados,

chamavam a atenção pelo traço sumptuoso e ar imponente com que se mostravam na cidade, e se muitos, pelo seu temperamento boémio e dissipador, conheceram também a miséria, muitos outros impuseram-se pela sua conduta mais respeitável, acumulando por vezes fortunas assaz importantes, como se vê de alguns testamentos.

A prosperidade dos teatros atraía à profissão bastantes universitários, o que também contribuiu para dignificá-la, enquanto muitos actores aspiraram com sucesso à qualidade nobre; por outro lado as provas de consideração pela classe acumulam-se a partir de certa época. A rainha Isabel tornou-os a chamar à côrte, protegeu-os contra a municipalidade, e organizou de novo uma companhia sua com os doze melhores actores dos teatros públicos; com o acesso de Jaime I tôdas as companhias passaram para o patrocínio régio, ficando a do Lord Chamberlain, de que fazia parte Shakespeare, a ser a dos Actores do Rei, a do Conde de Worcester a da Rainha, e a do Lord Almirante a do Príncipe Henrique. E todos êstes actores ligados à Casa Real tinham a categoria de Moços da Real Câmara, tomando mesmo por vezes parte em certas cerimónias palatinas.

A celebridade dalguns comediantes estendia-se até à província, por onde as companhias excursionavam no verão e outono, e nas épocas de peste, em que os teatros de Londres estavam fechados; e algumas delas visitaram mesmo o estrangeiro, onde foram bastante populares, principalmente na Alemanha.

CAPÍTULO V

A PLÊIADE PRECURSORA

Nos capítulos anteriores descrevemos a grandes traços a génese do teatro inglês; vimos em particular como êste, de longínquas origens, tomou primeiro forma orgânica na igreja cristã, emigrando em seguida, em via de laicizar-se, para as salas de banquete dos reis e dos nobres e para os meios académicos, e passando finalmente, no último quartel do século XVI, para os palcos populares, em volta dos quais congregava um auditório verdadeiramente nacional, composto de tôdas as classes duma sociedade irmanada no temperamento. Resta-nos agora examinar como o drama vernáculo, fundindo em si as correntes tradicional e humanística, adquiriu por último, nas mãos dos predecessores e contemporâneos de Shakespeare, e acima de tudo na sua própria obra, o carácter eminentemente artístico que faz dêle a maior glória da Renascença inglesa.

Uma vez dotados, finalmente, de instalação privada, só faltava aos actores que os homens de letras viessem em seu refôrço, substituindo por peças melhor architectadas e de gôsto literário os rudes Interlúdios e Moralidades com que tinham deliciado a plebe. Foram as mesmas companhias que os chamaram para seu lado, e é assim que entre 1580 e 1590 aparece, mais ou menos ligado ao teatro público, um grupo de escritores de cultura e de talento, os seus primeiros dramaturgos dignos de tal nome.

Atraíram-nos à nova profissão os proventos mais fáceis que esta lhes proporcionava e que, embora não muito elevados, sempre excediam algum tanto os que podiam auferir dos livreiros, ao passo que davam nova ocupação às suas penas ágeis e fecundas.

Nessa plêiade de autores ligados entre si pela designação de *university wits* ou «talentos académicos», — conquanto não esteja provado que todos êles frequentassem Oxford ou Cambridge — encontramos de certo modo os verdadeiros mestres de Shakespeare. Temos portanto de nos demorar um pouco com a sua obra; mas êles continuaram afinal, embora transmutando-as, correntes literárias anteriores, e por isso o nosso breve estudo dessa obra tem de ser precedido pelo exame, necessariamente mais sumário ainda, do desenvolvimento do drama vernáculo desde as primeiras comédias e tragédias — ponto em que o deixamos.

O estudo da evolução do drama isabelino é reconhecidamente duma aproximação difícil. Em primeiro lugar assenta numa base precária; das 2.500 a 3.000



Fragmento, bastante ampliado, do frontispício da tragédia *Roxana* (1632), mostrando um palco isabelino.

peças em que se avalia a produção dramática inglesa entre o acesso da rainha Isabel e o encerramento dos teatros em 1642, cêrca de três quartas partes estão perdidas. Metade não chegou a imprimir-se; só os autores polemistas e académicos tiveram, até bastante tarde, algum cuidado em fazê-lo. Quanto às dos teatros populares, já vimos que eram propriedade da companhia que as comprava, e a esta não convinha a sua publicação, que as entregaria às suas rivais. Só delas se desfaziam em caso de crise económica, como durante as épocas de peste, ou por dissolução. Foi por êste modo que chegaram algumas aos livreiros; doutras vezes ainda eram obtidas por êstes ardilosamente, quer subornando algum actor, que dava o seu papel e reconstituia de ouvido os das outras figuras, quer por meio de notas estenográficas tiradas durante as representações.

Depois, mesmo quanto ao material que nos resta, novos embaraços se apresentam para encontrar-lhe as directrizes. A cronologia é em grande parte incerta; os autores são muitas vezes desconhecidos, ou erróneas as atribuições subsistentes; os dados biográficos são em geral escassos; em bastantes casos sabemos apenas um nome, ignorando tudo mais. Além disso cada escritor tentava a mão em vários gêneros e maneiras, assim como era já costume da época escreverem-se peças de colaboração; e os manuscritos, por seu turno, eram sucessivamente revistos e adaptados ou pelos primitivos autores ou, mais freqüentemente, ainda por outros. Por fim quanto a assuntos e trata-

mento encontramos o mesmo cáos: comédia e tragédia, realismo e romance, classicismo e nacionalismo, tôdas as influências e modos se cruzam e se enredam numa teia emaranhada, onde apenas, de espaço a espaço, podemos seguir uma das linhas mestras.

No período que vamos considerar tôdas estas dificuldades se fazem largamente sentir. Dum modo muito geral eis o que se pode reconhecer: entre a corrente tradicional do Entremês e da Moralidade, já entre si mais ou menos combinados, e a corrente humanística nascida nas escolas, deram-se freqüentes e recíprocos fenómenos de indução, que finalmente fizeram eclodir um tipo mixto. A partir de certa época acentua-se a influência do drama neo-clássico estrangeiro, e sobretudo do italiano, ao passo que os temas romanescos se tornam igualmente abundantes, recorrendo-se muitas vezes ao velho Chaucer e às crônicas nacionais.

No seu aspecto mais lato o quinhão das influências clássicas veio a traduzir-se numa maior regularidade de construção e na dignificação dos temas e do tratamento. Dividiram-se as peças em actos, o que forçava a cuidar da sua arquitectura, e tentou-se mesmo, embora com manifesta relutância, respeitar as unidades. Mas sob o ponto de vista do *decorum* os ganhos foram consideravelmente maiores na tragédia do que na comédia. É certo que nesta se adoptaram vários tipos latinos, o fanfarrão, o pedante, o servo, etc., mas anglicizando-os, e fundindo mesmo alguns dêles com os seus afins da tradição indígena, como o antigo «Vi-

cio» das Moralidades; é certo também que as grosserias e palhaçadas se atenuaram alguma coisa. Contudo o público não dispensava facilmente o seu alimento costumado, e o maior avanço, na comédia, é o da individualização das personagens.

Na tragédia, porém, houve um verdadeiro renascer, visto que as dramatizações das Escrituras, que aliás já se iam distanciando e imobilizando, se não prestavam à invenção, e as Moralidades pròpriamente ditas terminavam sempre necessariamente pela vitória das forças do Bem. Foi o humanismo que revelou o verdadeiro espírito trágico, embora só os *university wits*, assimilando-o ao génio dramático inglês, lhe abrissem bem largas as possibilidades da scena. Como no continente, o modelo primeiro e quási exclusivo, para a tragédia, foi o de Séneca. Os crimes monstruosos, gerando terríveis retribuições, como motivo trágico, a linguagem elevada e pomposa, e, entre os artificios scénicos, a figura do «espectro», foram sólidamente integrados no novo drama; enquanto o côro, os mensageiros, conselheiros e confidentes, bem como as unidades de tempo e de lugar, cedo se viram vencidos pelo antigo tratamento cronológico, recortando em scenas uma história completa e apresentando no palco a acção inteira. Já vimos como, mesmo na tragédia erudita, esta se figurava em pantominas no comêço dos actos. De maior importância foi ainda talvez essa outra concessão ao gosto popular, que levou a pouco e pouco à mistura do jocoso e do heróico, como nas antigas *Miracle Plays* e *Moral Plays*.

Na impossibilidade de concretizarmos cabalmente as afirmações que deixamos feitas pela análise, ainda que muito sumária, das peças conservadas, limitar-nos-hemos a brevíssimas referências a algumas das mais representativas do progresso dramático.

Na comédia, *Ralph Roister Doister*, de Nicolau Udall, angliciza vários temas e tipos de Plauto; apresenta a divisão normal em cinco actos, respeita as unidades e é muito regular de construção. Foi desempenhada perante a rainha pelos alunos de Eton.

Gammer Gurtons Nedle, também de origem académica, conquanto igualmente dividida em cinco actos, é, pelo seu assunto e tom profundamente nacionais, como que um interlúdio que se sujeitou à técnica humanística. *Jack Jugeler*, pelo contrário, é uma adaptação de Plauto apresentando no seu único acto a estrutura do entremês. São portanto já dois tipos da fusão clássica-nativa.

Como exemplo, finalmente, da influência da *commedia erudita* italiana apresentaremos *The Supposes*, de Gascoigne, adaptação de *I Suppositi* de Ariosto, que por seu turno se baseia em Plauto e Terêncio, mas dando à intriga uma atmosfera italiana; esta peça tem ainda o interesse de ser a primeira comédia inglesa em prosa, como uma das suas versões originais. E o mesmo Gascoigne, com *The Glass of Government*, nos pode ainda representar o influxo do drama humanista holandês, da chamada série do Filho Pródigo, que se mostrou prolifera em Inglaterra.

Quanto à tragédia, vimos em *Gorboduc*, de Sackville

e Norton, um assunto nacional tratado à maneira de Séneca, com regular divisão em actos, côro, conselheiros e mensageiros, exclusão do cómico e ausência de acção no palco. Mas frisamos também o significado das suas *dumb-shows* ou pantomimas e Sidney exprobase o desrespeito das unidades de tempo e de lugar. De *Gorboduc* nasce uma pequena série de tragédias do seu tipo, originárias, como ela, dos Colégios de Direito de Londres, e em que figura igualmente o romanesco, como em *Gismond of Salern*, tirada do *Decamerone* de Boccaccio. E Gascoigne, pioneiro em todos os géneros, também aqui tem uma *Jocasta*, pretenza tradução de Eurípedes, adaptada de Dolce.

A par das tragédias, na evolução do drama, as tragi-comédias, que correspondem aos *drammi mescolati* italianos, em que assuntos seculares eram tratados à maneira das *sacre rappresentazioni*. *Damon and Pythias*, de Ricardo Edwards, Mestre da Capela, é a sua melhor representante; sem divisão em actos, nem côro, nem espectro, etc., com a acção tãda no palco e o cómico ligado ao sério, é contudo bem construída e oferece copiosas influências clássicas.

Encontramos, portanto, nas peças mais cultas da primeira metade do reinado de Isabel, ora assuntos clássicos, ora assuntos românticos e nacionais, tratados quer ao modo erudito, quer ao nativo, tudo com várias gradações; e verifica-se também que a maneira clássica predominou nos meios académicos e a tradicional nos espectáculos da cõrte. Quanto ao repertório popular antes da construção dos teatros, pouco se conhece de

seguro, e já lhe indicamos as causas; entretanto sabe-se, por certas peças e referências contemporâneas, que se tratava de Interlúdios e Moralidades, aliás em plena decadência, e que quasi unicamente valiam perante a plebe por certos artifícios espectaculares, e pelas truânicas do cómico ou *clown* da companhia, que, sob qualquer nome, fazia o tipo tradicional do «Vício».

Como exemplo de peças com temas de origem literária, atribuídas ao drama popular anteriormente aos teatros, apontam-se *A Newe Entertude of Vice*, *Conteyninge the Historye of Horestes*; *Cambyses*, que também se dá significativamente como *A Lamentable Tragedie, mixed full of pleasant mirth*; *Patient Grissell*, recentemente recuperada (1907); *Sir Clyomon and Sir Clamydes*, e a chamada *Common Conditions*, segundo o nome que nela assumia o «Vício», mas que trata das aventuras dum «Duque na Arabia». Êstes últimos títulos mostram-nos que nelas figuravam igualmente os assuntos românticos e cavaleirescos; e Estêvão Gosson, na sua obra *Plays confuted in Five Actions*, escreve efectivamente, em 1579, que o *Palácio do Prazer* (de Painter: a maior das antologias de contos da época, em grande parte vertidos dos «novellieri» italianos), o *Burro de Ouro*, a *História Etiópica*, o *Amadis de Gaula* e a matéria da *Távola Redonda* — e ainda «comédias torpes em latim, francês, italiano e espanhol» — tinham sido «saqueados a fundo para fornecer as casas de espectáculos de Londres». Era entre as melhores destas peças que a Côrte escolhia para as suas récitas, quando os actores foram de novo cha-

mados a palácio; e as contas do Mestre dos Festins abundam em títulos românticos de peças que na sua maior parte se perderam.

Nos inícios do último quartel do século, e a-pesar-dos progressos realizados, nada fazia prever para o drama nacional o vôo rápido e fulgurante que iria levantar. A tragédia académica quasi estacionara nos seus moldes verbosos e frios; a comédia e a tragi-comédia de tipo mais regular definharam em lugar de se impôr; e o drama nativo, embora animado pela acção, arrastava-se no desconexo e na pobreza da sua forma. Só a construção e prosperidade dos teatros, com a sua assistência mixta, tornaram finalmente viável, conforme já dissemos, a eclosão do novo drama.

Pouco depois de os primeiros teatros abrigarem as grandes companhias isabelinas aparece o grupo dos *university wits*. Os nomes consagrados são em número de sete: Lyly, Marlowe, Kyd, Greene, Peele, Lodge e Nashe. Dêstes os quatro primeiros são os que maior influência exerceram sobre Shakespeare; e, ainda dentre êles Lyly e Marlowe, que cultivaram respectivamente a comédia e a tragédia, são as figuras literárias de mais forte realce, cujos impulsos se fazem sentir em quasi todos os restantes. Com o seu advento termina para o drama nacional a época do tatear incerto; foram os primeiros a ver claro o caminho e a tomá-lo com audácia, adoptando do teatro popular a técnica tradicional, mas refinando-lhe os assuntos e dando-lhes como veículo superior quer uma animada

prosa artística, quer o verso branco até aí apanágio das peças académicas — e êsse próprio transfigurado finalmente da sua rigidez primitiva.

John Lyly, que é dos primeiros também pela cronologia, não escreveu propriamente para os palcos populares, mas sim para as companhias juvenis do segundo Blackfriars e para os espectáculos do palácio. Foi decerto o êxito das suas novelas e do maneirismo literário a que deu voga que fez dêle por algum tempo o dramaturgo favorito da côrte; mas nem por isso deixou de sofrer certas influências do drama nativo, como na junção do burlesco ao delicado, nem, sobretudo, de por seu turno agir poderosamente sôbre o teatro público.

Já nos referimos ao seu *eufuismo*, para que se apontam variados antecedentes, uns gerais e remotos, como Cícero e certos estilistas latinos da decadência, outros próximos, como a tradução de Froissart por Lord Berners e o *Petite Pallace* de Pettie. As suas características principais são o balanceamento regular de palavras e de frases, em geral dispostas antiteticamente e com o refôrço da aliteração, a repetição das ideias sob formas diferentes, o recurso a perguntas retóricas, as alusões à história e mitologia clássicas, e sobretudo os inúmeros trocadilhos, bem como o uso e abuso de comparações tiradas duma história natural fantástica; mas os elementos oriundos, em última análise, de Plínio e de Plutarco devem ter-lhe vindo, curiosamente, através de certos livros de Erasmo. Afectações análogas ocorrem em várias épocas e literatu-

ras, gongorismo, marinismo, preciosismo, etc., e são bem conhecidas na nossa própria.

Dêsse estilo artificial e requintado, embora aqui um tanto mais simples que nos romances, estão repletas as suas comédias, excepto *The Woman in the Moone*, que é também a única em verso solto; tôdas as restantes são em prosa, aliás entremeada de excelentes líricas. Como estas não figuram nas edições primitivas, mas só, pela primeira vez, na de 1632, tem-se porém suspeitado que não sejam da mesma autoria, conquanto desde o início se exhibissem nas representações. Sete das suas peças, entre as quais se destacam *Campaspe*, *Endimion* e *Galathea*, vão buscar os seus enredos à mitologia ou às lendas clássicas, por vezes com um fundo de pastoralismo; algumas delas encerram alegorias a sucessos contemporâneos, em geral com lisonjas à rainha. A oitava, *Mother Bombie*, é uma comédia de intriga à maneira italiana.

Pelos seus temas e tratamento, bem como pelas numerosas canções, as peças de Lyly representam, de certo modo, uma derivação do *mômo*; a duas delas deu o seu autor o epíteto de «sonhos», o que imediatamente nos recorda o *Midsommer Night's Dream*, a cuja semelhança com as *masques* da côrte já aludimos. A contribuição de Lyly para o desenvolvimento do teatro está especialmente no uso de uma prosa elegante embora afectada, na substituição do humor grosseiro pelo diálogo espirituoso da alta comédia, no delinear do amor romântico e no fundo de pastoralismo que deu a algumas das suas peças, ao que

podemos ainda acrescentar o recurso ao *travesti* como parte integrante do enredo — um curioso *travesti* duplo, visto serem rapazes quem desempenhava os papéis femininos. Mas falta-lhe em geral o poder de caracterização e de vitalização das personagens, tampouco se distingue como construtor de intrigas e as suas peças falham igualmente por ausência de acção.

Marlowe e Kyd, os dois grandes impulsionadores da tragédia, têm de ser estudados a par; embora Marlowe seja literariamente muito maior, Kyd tem igualmente um importante logar histórico, e veio mesmo a exercer alguma influência sobre aquele. As suas primeiras obras são respectivamente *Tamburlaine* e a *Spanish Tragedie*, e constituíram os dois grandes sucessos dramáticos antes de Shakespeare. Na *Spanish Tragedie*, que tem talvez a precedência, encontramos um éco muito deformado dos inícios da dominação filipina em Portugal. Trata-se duma peça com fortes influências de Sêneca, que o autor estudou cuidadosamente, tendo também traduzido a *Cornélie* de Garnier, que lhe segue a escola; mas na *Spanish Tragedie* a acção desenvolve-se tóda na scena, à maneira inglesa.

Combinando o terror e a grandeza de motivo da tragédia de Sêneca com o modo de tratamento nacional — tóda a acção no palco, despresando as unidades de tempo e de logar — Kyd, dotado dum talento especial para criar situações empolgantes e sustentar o interesse dramático através de longas procrastinações, inaugura nos teatros populares uma vasta série de melodramas tendo como motivo principal a vingança,

e com certos outros caracteres mais ou menos comuns: o «espectro» intervindo na acção, o «vilão» maquiavélico, as tiradas filosóficas e introspectivas, a loucura verdadeira e simulada, uma representação figurada dentro da peça, etc. Pertencem a este tipo *Titus Andronicus* e o próprio *Hamlet*, e a ambas estas tragédias se tem ligado também o nome de Kyd: o primeiro *Hamlet*, a que se encontram alusões desde 1587, seria da sua pena, e *Titus Andronicus*, segundo alguns, nada teria mesmo de Shakespeare, mas antes a colaboração de Greene ou de Peele. De Kyd é ainda provavelmente a peça bíblica *Solyman and Perseda*, que todavia não podemos, nem muito nos interessa, considerar nesta breve apreciação; quanto à tragédia também anónima intitulada *The First Part of Ieronimo*, embora desenvolva os antecedentes da *Spanish Tragedie*, julga-se ter sido composta mais tarde, ou pelo menos remodelada, por algum seu imitador.

Marlowe, que nasceu no mesmo ano que Shakespeare e, segundo a tradição, foi morto aos 29 numa rixa de taverna, deixou-nos uma obra notável sob vários aspectos e prometedora de grandes coisas, ao tempo em que o segundo mal tinha afirmado os seus poderes excepcionais. O drama heróico *Tamburlaine the Great* — que se funda em grande parte, através duma versão inglesa, na história do famoso pastor-guerreiro scita pelo espanhol D. Pedro Mexia — é um interminável desenrolar de scenas, estendendo-se por duas partes e dez actos, e focando quasi exclusivamente o protagonista, em longas tiradas de verso branco de prodigiosa

eloquência. O mesmo processo dramático se continua, embora atenuado e modificado por influências de Kyd, nas suas peças seguintes; e apesar da infantilidade de condução de certos enredos, do recurso ocasional a personagens de Moralidade, etc., a grandeza de paixão de cada uma das suas enormes figuras, a embriaguês do domínio (*Tamburlaine*), a sede escaldante do conhecimento e do prazer sensual (*Dr. Faustus*) e o amor deslumbrado das riquezas (*Jew of Malta*), torna estas obras as mais representativas do espírito ansioso e indómito da Renascença: a *virtù* de Machiavelli. Mas no drama histórico *Edward II* já mesmo a urdidura da intriga e a análise dos caracteres são tão perfeitas que, se êle nos aparecesse anónimo, com certeza não faltaria quem o atribuisse a Shakespeare.

Além do *Edward II*, que trás o seu nome, igualmente a crítica tem julgado reconhecer a maneira e a autoria de Marlowe em várias das peças históricas que, cêrca de 1585, começaram a ter grande voga, algumas das quais mais tarde revistas por Shakespeare; designadamente nas que vieram a constituir a 2.^a e 3.^a parte da sua trilogia sobre *Henrique VI*, e ainda talvez no *Ricardo III*. Quanto ao primitivo esboço da primeira parte daquela trilogia, é talvez de Peele, ou de Peele e Greene conjuntamente; e de atribuição ainda mais difícil são outras *chronicle plays* anonimamente editadas. De Marlowe são também um incompleto *Massacre at Paris*, sobre a S. Barthelemy, e uma *Tragedie of Dido*, feita de colaboração com Nashe, que não atraem atenção especial.

Para os seus temas exaltados e titânicos Marlowe precisava duma forma condigna, e também neste ponto êle foi revolucionário. Até então as peças populares eram escritas em diversas medidas rimadas, em geral de pouco ou nenhum valor; por outro lado o verso solto das tragédias académicas entendia-se que se devia manter sentencioso e frio, enquanto o seu molde prosódico era da maior monotonia. Kyd e Marlowe ousaram adoptar o verso branco nos teatros públicos, mas foi êste verdadeiramente quem, insuflando-lhe uma alma de poesia, conseguiu impor aos auditórios populares, destituídos de qualquer preconceito erudito, uma forma literária cujo uso em breve se tornou dominante.

E, do mesmo modo, quanto à sua própria contextura, Marlowe realizou notáveis progressos, principalmente nas peças que se seguiram a *Tamburlaine*. O verso solto fôra antes dêle como que uma tentativa prosódica, irmã mais velha dos ensaios de hexâmetros, sáficos e outros metros clássicos preconizados por Sidney e pelo seu círculo e experimentados por vários; compunha-se quasi mecanicamente de dez sílabas alternadamente átonas e acentuadas, com uma cesura monotona perto do centro e uma forte pausa terminal. Pela maior variabilidade da cesura, pela substituição ocasional dos jambos por outras medidas, pelo uso de terminações femininas, e, sobretudo, pela continuação das frases de linha para linha, Marlowe foi-lhe dando cada vez mais uma vitalidade e uma fluidez que até aí ninguém conseguira. É certo

que para cada um destes aperfeiçoamentos se podem apontar exemplos anteriores, e que, por outro lado, êles estão longe de ser constantes em Marlowe, e só em Shakespeare, e não ainda nas suas primeiras obras, se encontram de um modo sustentado e perfeito; mas com estas reservas necessárias o facto é que Marlowe teve tal merecimento que muitos críticos vêem nele o verdadeiro criador do verso solto inglês.

A Kyd, ou a Marlowe e Kyd conjuntamente, — e ainda a outros, incluindo Shakespeare, mas com menos probabilidade — se tem ainda atribuído o drama doméstico *Arden of Feversham*, que, baseado num crime da época, inaugura, ou é pelo menos a primeira peça subsistente dum novo e interessante tipo dramático, e se distingue pela sua penetração psicológica.

Quanto, por fim, a Roberto Greene, depois de se ter mostrado adverso ás inovações marlowescas, e em especial ao verso solto, vamos encontra-lo imitando justamente, e até ao exagêro, o *Tamburlaine*, nas duas primeiras dentre as peças que dele nos restam: *Alphonsus, King of Aragon* — Afonso I ou Afonso V, não se percebe bem qual — e *Orlando Furioso*, adaptação dum episódio de Ariosto.

Passa então a um novo tipo dramático em que mais se notabiliza, e nas comédias *Frier Bacon and Frier Bongay*, *James IV* e *George-a-Greene* (se acaso esta, como parece, é também da sua autoria), apresenta-nos assuntos nacionais ligados a episódios de amor romanesco, sôbre um fundo campesino; nestes

últimos pontos, e no recurso ao eufuismo, segue então na esteira de Lyly. Ao contrário de Lyly, porém, as suas peças enchem o palco de acção, combinando com felicidade várias intrigas; e é neste dom, bem como na mistura equilibrada do cómico ao sério, e sobretudo na melhor caracterização das personagens, criando em especial graciosas figuras femininas, que reside o seu maior interêsse na história do drama.

Aos três *universitários* restantes, mal os podemos aqui citar. Peele, notável sobretudo pela doçura poética e pela variedade da sua obra, oferece para nós a atracção de lhe ser atribuível, com bastante probabilidade, uma *Battell of Alcazar*, em que aliás se ocupa largamente do aventureiro inglês Tomás Stukely, que ali morreu ao serviço de D. Sebastião. Lodge tem, de autoria segura, uma tragédia sôbre *Mario e Scilla*, que já se baseia, embora inãbilmente, em Plutarco. De Nashe, finalmente, nada possuímos de absouto valor ou significação no campo dramático. Resta-nos apenas recordar, de passagem, que todos êstes autores cultivaram igualmente a prosa ou a poesia não dramática. Entre estas suas produções avultam o magnífico poema erótico *Hero and Leander*, de Marlowe, os romances de Lyly, Nashe, Greene e Lodge, e numerosos panfletos de controvérsia e de crónica realista — isto sem falar nas líricas semeadas pelas antologias e por muitas das peças de quási todos.

Resumindo: os precursores imediatos de Shakespeare fundiram com sucesso as correntes tradicional e humanística, e deram ao drama popular, dum modo

bastante sustentado, o relêvo literário. Aceitando tôdas as deficiências scénicas dos teatros públicos, procuraram supri-las com o interêsse da linguagem e a pompa declamatória, no que foram muito auxiliados pelo talento dos actores do seu tempo, celebrado em vários documentos contemporâneos. Na construção conformaram-se em geral ao método de apresentação cronológica duma história completa, mas acrescentaram-lhe normalmente o interêsse nos caracteres. Na mistura do jocoso e do heróico encontrâmo-los divididos; o mesmo se diz quanto ao veículo literário. Mas quanto à diferenciação do drama deixaram-nos, em conjunto, iniciados quasi tôdos os tipos que se nos deparam na grande época, a que apenas Ben Jonson e Middleton acrescentaram a comédia de costumes, e Beaumont e Fletcher, com influências ibéricas, a tragi-comédia romântica. A comédia bucólica e romanesca, a comédia de intriga, o drama doméstico, o drama histórico nacional, a tragédia romana, as peças heróicas, o melodrama sangrento, todos nos ficam já dêste período de preparação; devendo contudo dar-se à classificação precedente bastante elasticidade, de modo a abranger sem custo certas espécies menos bem definidas, assim como as constantes hibridações.

CAPÍTULO VI

WILLIAM SHAKESPEARE

À data em que Shakespeare nos aparece como dramaturgo tôdas estas vozes se iam já calando. Lyly, Peele, Lodge e Nashe deixam de escrever para a scena por motivos diversos; Kyd, Marlowe e Greene morrem em plena carreira. A seu lado, por algum tempo, ficam apenas os jornaleiros do drama, como Chettle e Munday; é só quasi ao dobrar do século que verdadeiramente se afirmam Dekker, Marston, Chapman e Benjamim Jonson, enquanto Middleton, Thomas Heywood, Beaumont, Fletcher, Webster, e tantos outros, apenas emergem, ou iniciam a sua carreira, ainda um pouco mais tarde. Com alguns dêles — como porventura com certos dos *university wits* — terá Shakespeare colaborado; e se muitos o imitam ou lhe seguem os impulsos, alguns exerceram também sôbre a sua arte uma relativa influência. Essa influência foi porém bem menor que a de Lyly, Marlowe ou Greene, quasi se

resumindo a inflectir o curso geral dos seus assuntos e modos, ponto a que oportunamente voltaremos. Examinemos agora os elementos que o passado nos legou para reconstituirmos a vida dessa águia do drama universal, em que o moribundo Greene, roído de inveja, queria em 1592 ver apenas um «gralho» enfeitado com as penas dos *universitários*.

O que se sabe de certo e positivo, acêrca da vida e da personalidade do dramaturgo?

O problema é duma atracção fascinante. Da leitura da sua obra, todos nós, melhor ou pior, legítima ou ilegítimamente, tiramos uma evocação mental da figura daquele que foi capaz de a idear e de a realizar. Até que ponto a permitem e suportam os dados biográficos que sôbre êle possuímos?

Antigamente a história literária, à míngua de notícias coevas, aceitava com facilidade as biografias de certos autores escritas muitos anos depois da sua morte. Veio a investigação erudita e, por uma reacção um tanto exagerada, houve, e há ainda em muitos, a tendência para só edificar sôbre a própria rocha — os documentos coevos, por inexpressivos ou escassos que êles sejam; sôbre as simples tradições deveria guardar-se a mais rigorosa reserva. Finalmente, porém, ante a pobreza dos resultados, alargou-se em geral o critério, admitindo-se para muitas inferências mais amplas um grau suficiente de probabilidade.

É o que se dá, também, com Shakespeare.

A primeira biografia desenvolvida é a de Rowe, acompanhando a sua edição das obras do dramaturgo,

de 1709 — 93 anos volvidos sôbre a morte dêste. Essa biografia teve longos foros de autoridade. Os tombos e arquivos, por seu turno, revolvidos de alto a baixo, têm cedido a pouco e pouco vários documentos, que decerto lançam luz sôbre alguns passos da sua vida. Certas menções contemporâneas fornecem outros pontos de referência. As suas próprias peças contêm bastantes elementos de aproveitar, condicionando em especial a verosimilhança da tradição. Mas a biografia de Rowe — a que os esforços ulteriores, quanto a tradições, já nada acrescentaram de substancial — tem igualmente, em grande parte, a contraprova dalgumas notícias manuscritas, mais breves mas um tanto anteriores, que êle não deve ter conhecido; e tudo isto desenha hoje, sôbre o fundo, também carinhosamente restituído, do meio em que viveu, um vulto humano decerto compatível, senão mesmo em notável harmonia, com essa vasta obra que, desde o seu tempo, traz o seu nome.

Vejamos então em primeiro lugar o que nos dão os documentos coevos, devendo porém advertir-se que êstes mesmos oferecem as suas dificuldades. É assim que o sobrenome de Shakespeare (Saksper, Saxberd, etc.), ocorrente desde o sec. XIII, e freqüente mais tarde em muitos pontos da Inglaterra, se apende na sua época e região natal a dois ou três «William», o que naturalmente tem dado origem a confusões: um dos seus homónimos, por exemplo, foi soldado, e julgou-se por algum tempo que se trataria do poeta. O mesmo quanto a seu pai: houve dois John Shake-

speare contemporâneos em Stratford, e ainda um terceiro nas proximidades; contudo aqui não podem restar dúvidas de ser o pai do poeta aquele que, tendo atingido prosperidade e exercido sucessivamente vários cargos na administração local, até aos mais elevados, por fim se nos apresenta em embarços económicos, ao tempo que seu filho William teria uns treze anos.

Se acrescentarmos que vários documentos apresentados como coevos se têm vindo, em seguida, a olhar como falsificações tardias, mas que, destes mesmos, alguns se têm depois reabilitado como verdadeiros, ou se consideram apenas duvidosos, ver-se-ha bem quantas dificuldades, por vezes, se deparam aos investigadores — àqueles mesmo que pretendam lidar unicamente com os documentos da época.

O material contemporâneo permite-nos estabelecer o seguinte quadro de efemérides:

- 1564 — Nascimento, em Stratford-upon-Avon.
- 1582 — Casamento (arquivo da diocese).
- 1583 — Nascimento duma filha (Stratford).
- 1585 — Nascimento dum filho e duma filha, gémeos (idem).
- 1592 — Publicação, em Londres, dum panfleto póstumo de Greene com uma alusão que geralmente se reconhece dirigida a Shakespeare, como actor e autor dramático já de merecimento. Um pouco mais tarde, desculpas do livreiro editor do panfleto, Henry Chettle.
- » — Neste ano e nos dois seguintes há interdições muito longas de representar nos teatros de Londres, devido à peste bubónica. (Não mencionamos neste quadro senão as interdições maiores posteriores a esta data).

- 1593 — Publicação do poema *Venus and Adonis*, com dedicatória de Shakespeare ao conde de Southampton,
- 1594 — Publicação do poema *Lucrece*, dedicado igualmente a Southampton, mas em termos que denotam o seu patrocínio amigo.
 - » — Primeira notícia de ter representado perante a côrte (no palácio de Greenwich), com a companhia teatral do Lord Chamberlain (v. cap. IV).
 - » — A partir desta data são publicadas, sem nome de autor, várias peças depois atribuídas a Shakespeare.
 - » — Também a partir desta data se encontram referências, por vezes bem autorizadas e elogiosas, às suas obras e, ocasionalmente, a qualidades pessoais (v. *infra*).
 - » — A companhia de Shakespeare representa nesta época no teatro de *Newington Butts* e na estalagem de *Cross Keys*.
- 1595 — A mesma companhia representa, até 1598, no «Teatro».
- 1596 — Está morando em Bishopsgate, perto do «Teatro» e «Cortinha» (v. cap. IV.).
 - » — Morte, em Stratford, do seu único filho varão.
 - » — Primeiro indício de prosperidade material: carta pedindo-lhe um empréstimo de 30 libras.
 - » — John Shakespeare requere ao Colégio Heráldico um braço de família (concedido em 1599, sob nova instância).
- 1597 — W. Shakespeare compra por £ 60 uma das melhores casas de Stratford — *New Place*, chamada pelo povo a «casa grande».
 - » — Está morando em Southwark, perto do teatro da «Rosa».
- 1598 — A companhia do Lord Chamberlain representa durante algum tempo no teatro da «Cortinha».
 - » — A partir desta data são publicadas, isoladamente e *in quarto*, muitas peças com o nome de Shakespeare como autor (v. cap. VIII, *infra*), algumas com várias edições.
 - » — Também a partir desta data começam a encontrar-se em livros, em peças e até em cartas familiares, alusões a personagens e à fraseologia de obras dramáticas suas, o que atesta a popularidade das mesmas.
 - » — O universitário Francisco Meres celebra-o na sua *Palladis*

- Tamia* como poeta e autor dramático, citando 12 peças, e aludindo aos sonetos, que circulam «entre os seus amigos íntimos».
- » — Figura na lista dos principais actores que desempenham uma peça de Ben Jonson (idem em 1603).
- » — Indicações de valia social: vários seus conterrâneos fundam nele a sua melhor esperança para a solução, na côrte, de certas pretensões locais, por fim atendidas.
- 1599 — É co-proprietário do novo teatro do sul de Londres, o famoso «Globo» — o primeiro possuído em parceria.
- » — Publicação, sob o nome de William Shakespeare, dum livro de versos, *The Passionate Pilgrime*, em que apenas cinco composições são suas. Tanto êste livro como algumas peças publicadas em anos posteriores (e mesmo uma anterior) com o nome por extenso ou apenas com as iniciais W. S., representam a exploração da sua fama por livreiros sem escrúpulos.
- 1601 — Rebelião malograda do Conde de Essex; o Conde de Southampton é encarcerado na Torre de Londres até à subida ao trono de Jaime I.
- » — Morre, em Stratford, o pai de Shakespeare.
- 1602 — Aquisição, por £ 320, de 107 geiras de terra perto de Stratford, e de mais outras propriedades em Stratford.
- 1603 — Jaime I, recentemente proclamado, toma sob o seu patrocínio a companhia de Shakespeare, cujos actores assumem, por êsse facto, o cargo palatino de Moços da Real Câmara (v. cap. IV.).
- » — Neste ano e no seguinte, longos períodos de encerramento dos teatros populares, devido à peste.
- 1604 — Está morando em casa dum huguenote francês que se refugiara em Londres, cabeleireiro de teatros.
- 1605 — Compra, por £ 440, os foros duma boa parte de antigos bens eclesiásticos entregues à *Corporação* (instituição administrativa) de Stratford, pelo praso de 31 anos que faltava para a sua expiração.
- 1607 — Casamento da filha mais velha.

- 1608 — Morte da mãe de Shakespeare.
- » — É-lhe distribuída, quando se forma a respectiva parceria, uma cota na propriedade do teatro «particular» de Blackfriars (o segundo: v. cap. IV), alugado até então a uma companhia infantil.
- 1608 — Neste ano e no seguinte, longas interdições de representar nos teatros populares, devido à peste.
- 1609 — São publicados, surrepticiamente, os seus sonetos, juntamente com o poema apócrifo (?) *A Lover's Complaint*.
- 1613 — Compra uma casa em Londres, junto do teatro de Blackfriars (alugando-a em seguida), e mais propriedades em Stratford.
- » — Arde o teatro do «Globo», sendo em breve reconstruído.
- 1616 — Casamento da filha mais nova.
- » — Morte do poeta, em Stratford (23 de Abril).
- 1623 — Publicação, pelos seus antigos camaradas Heminges e Condell, da primeira colectânea das suas obras (o 1.º *Folio*).
- 1630 — A partir desta data, e ainda durante o séc. XVII, há bastantes referências a Stratford como tendo sido o berço do «famoso» (epíteto quási constante) poeta William Shakespeare, «glória do teatro inglês» (Phillips, 1675).

Como se vê, se os documentos coevos, absolutamente seguros, são realmente escassos para o que ambicionaríamos conhecer, já nos fornecem, entretanto, uma idea da sua carreira: actor e autor celebrado, cuidando dos seus interesses materiais, e elevando-se à prosperidade. Muito mais que a sua riqueza material, porém, nos interessa a opulência do seu espírito; e um ponto essencial, a sua educação, fica inteiramente no escuro nos documentos da época.

As indicações biográficas registadas posteriormente à sua morte contêm-se nalguns livros publi-

cados durante os séculos XVII e XVIII, sobretudo durante o primeiro, e nalguns manuscritos do mesmo período, mas que só foram descobertos, ou pelo menos divulgados, muito mais tarde. E as tradições recolhidas — que, antes de mais nada, têm de ser compatíveis com os dados coetâneos, incluindo os que resultam do estudo do meio, e com a própria obra — podem merecer-nos tanto mais crédito quanto melhor se conhecerem o escrúpulo e a probidade de quem as registou e os intermediários por que passaram. O antiquário Aubrey (1624-1697), por exemplo, que deixou um manuscrito sobre as *Vidas de homens eminentes*, além de ter estado em Stratford por volta de 1662, obteve grande parte das suas notas acerca do dramaturgo dum vélio actor, William Beeston, a quem Dryden chamava significativamente a «Crónica do palco»; êste Beeston era filho doutro actor, Cristopher Beeston, que pertencera à companhia teatral do Lord Chamberlain, e recebeu ainda informações dum terceiro actor, John Lacy. Aubrey é, desde os seus dias, acusado de excessivamente crédulo, mas, quanto a Shakespeare, o seu depoimento parece dum modo geral aceitável.

Quanto a Rowe, cuja exactidão se tem podido comprovar em vários pontos, embora não deixe de claudicar em outros, recorreu também principalmente a um actor, Thomas Betterton (1635-1710), que intérprete afamado de Shakespeare, se tinha interessado pela sua biografia, indo de propósito a Stratford, por volta de 1690, a colher elementos, e obtendo

outros do poeta William D'Avenant (1606-1668), filho dum estalajadeiro de Oxford, em cuja pousada Shakespeare descansava nas suas viagens entre Stratford e Londres. Ora êste D'Avenant, que era talvez afilhado do poeta, daria a entender (segundo Aubrey e outros) que lhe estava ainda mais intimamente ligado; já aos 12 anos escrevera uma ode em sua memória, e alterara a grafia do nome de seu pai, Davenant, para o relacionar com o rio Avon. A crítica moderna desaprova esta lenda; mas, seja como fôr, o certo é que, tendo 10 anos quando Shakespeare morreu, e tratando de perto, mais tarde, com muitos dos seus antigos amigos e camaradas, bastante se empenhou em recolher informações a seu respeito, dizendo-nos Rowe expressamente que só aceitava a veracidade de determinada notícia por saber que fôra por êle contada. E o mesmo Rowe regeitou doutras vezes, como veremos, algumas anedotas que lhe ofereceram.

Vejam os pois como a tradição, devidamente criticada, nos permite preencher algumas das mais importantes lacunas do nosso esquema biográfico.

Segundo Rowe, Shakespeare frequentou a escola pública de Stratford-upon-Avon, onde aprendeu «o pouco latim que sabia». Adiante voltaremos mais detidamente a êste ponto.

O mesmo Rowe nos diz ainda que, tendo o pai de Shakespeare caído em maus dias, e vendo a sua prole muito aumentada, foi obrigado a retirá-lo do estudo (embora o ensino fôsse gratuito) para o ajudar nos seus trabalhos.

A-pesar-da existência de numerosos documentos que mostram João Shakespeare sucessivamente envolvido, desde 1578, em determinados embaraços económicos, investigações muito recentes dão êsses documentos como mal interpretados. O assunto, porém, ainda aguarda a sua decisão.

Segundo Aubrey, que o teria ouvido de «alguns vizinhos» de Shakespeare quando da sua visita a Stratford, êste fôra, ainda novo, ajudante de seu pai, que teria o negócio de carnicheiro; e acrescenta o detalhe pitoresco de que Shakespeare, ao ter de matar um vitelo, o fazia pomposamente, e com um discurso. Segundo um certo Dowdall, que em 1693 ouviu sôbre o dramaturgo um velho escriturário da paróquia de Stratford, William Castle (nascido em 1614), foi por seu pai o ter colocado como aprendiz dum carnicheiro que Shakespeare fugiu para Londres. Esta notícia seria mais viável, porque só em Aubrey é dado o pai de Shakespeare como carnicheiro, embora se lhe atribuem vários ramos de comércio; mas sôbre a ida para Londres há outras tradições.

Segundo Ricardo Davies, vigário de Sapperton († 1708) confirmado, com mais minúcias, pela biografia de Rowe, Shakespeare, caindo em má companhia, teve de fugir para Londres às perseguições de um fidalgo da região, em cujo parque caçava furtivamente. Tendo sido surpreendido e punido com bastante dureza, compôs então uma balada atacando êsse magnate, pelo que foi de novo procurado. Existem de facto uns versos contra um «juiz de paz» Lucy, que

Oldys (1696-1761) e Capell (1713-1761) informam terem sido coligidos dum Thomas Jones, que vivia perto de Stratford e morreu em 1703 com mais de 90 anos: mas a maioria dos biógrafos não julga êsses versos autênticos. Há também em duas peças de Shakespeare uma personagem, Justice Shallow, em que segundo muitos êle caricaturou o seu perseguidor, Sir Thomas Lucy; outros porém supoem que a aproximação das duas figuras, tardiamente feita, é que deu origem à lenda.

Seja como fôr, nem Dowdall, nem Davies, nem Rowe nos dão elementos para datar a partida de Stratford. Das indicações do primeiro parece concluir-se que seria bastante cedo. Aubrey, que não relata êste incidente, diz que Shakespeare, «naturalmente inclinado à poesia e a representar», foi para Londres, «supõe», cêrca dos 18 anos; seria então pelas alturas de 1582. É o ano do seu casamento, a que Rowe também se refere; mas, segundo se depreende da sua biografia, a saída para Londres seria algum tanto posterior ao casamento. É verdade que Aubrey também nos informa, sob a garantia de Beeston, que Shakespeare desempenhou ainda o cargo de mestre-escola rural.

Quanto aos inícios da sua vida na capital, a tradição é insegura: são os chamados «anos perdidos». Há uma lenda registada desde 1748, e publicada nas *Vidas dos Poetas* (1753), atribuídas a Teophilus Cibber, mas que são de facto da pena dum tal Roberto Shields, lenda que viria de Betterton e D'Avenant, pela qual

êle teria primeiro encontrado emprêgo segurando as montadas dos nobres à porta dos teatros, organizando mesmo, segundo o Dr. Johnson (1765), um grupo de rapazitos por sua conta nesse serviço. Sabe-se (pelo mesmo Shields) que os seus editores e biógrafos Rowe e Pope conheceram esta lenda, mas, fôsse porque fôsse, não a utilizaram. Rowe diz-nos que êle entrou no teatro por um «cargo muito baixo», e outras versões pormenorizam: criado (Dowdall) ou ajudante de contra-regra (velha tradição teatral, registada por Malone, editor de Shakespeare, em 1780).

Finalmente a partir desta época a tradição pouco nos adianta quanto aos incidentes da sua vida. Rowe diz que Shakespeare recebeu do Conde de Southampton «provas invulgares de favor e de amizade», e que êste lhe dera duma vez mil libras para uma compra que pretendia fazer; é esta porém a notícia que, segundo já referimos, êle só reproduz sob a autoridade, que lhe garantiram, de Sir William D'Avenant, e a crítica actual nega assentimento a tão elevada dádiva. O seu contemporâneo Chettle (o mesmo que, em 1592, apresentara desculpas pelo folheto de Greene) alude, em 1603, ao aprêço em que a rainha Isabel, recém-falecida, tinha o actor-dramaturgo, e o mesmo faz Ben Jonson, em 1623, ligando já ao de Isabel o nome de Jaime I. O livreiro Lintot, em 1710, fala também duma «carta amistosa» que Jaime I teria dirigido a Shakespeare, e que «uma pessoa de confiança» vira nas mãos de D'Avenant. E do resto da vida do dramaturgo as tradições

mais interessantes e verosímeis são as de que, nunca tendo deixado de visitar Stratford, pelo menos uma vez em cada ano (Aubrey), se retirou para a sua terra natal alguns anos antes de morrer, deleitando-se com a conversa dos amigos e cultivando relações com a nobreza das vizinhanças (Rowe). Outras informações sôbre êste período vem-nos do rev. John Ward, que foi vigário de Stratford desde 1662, e de quem possuímos um livro de lembranças de entre 1661 e 1663; Ward ouvira que Shakespeare se retirou para Stratford *in his elder days*, fornecendo ao teatro duas peças por ano, o que lhe permitia gastar à razão de mil libras também anualmente. É êle ainda que nos aponta a causa da «febre» que levou Shakespeare à morte: uma «reunião alegre» com Drayton e Ben Jonson. Ricardo Davies, finalmente, informa que êle «morreu papista». A ambas estas últimas notícias, aliás verosímeis, falta, porém, confirmação.

Demorámo-nos com a citação de certos relatos menos importantes para evidenciarmos bem como as tradições, em grande parte registadas independentemente, embora possam divergir nos pormenores, se amparam todavia umas às outras e nos dão uma impressão total concordante; e também para mostrarmos como, em regra, as suas origens são conhecidas, remontando umas à própria vida do poeta, outras a tempos ainda próximos. Interessam-nos em especial as que respeitam à mocidade de Shakespeare; e a sua passagem pela escola local, seguida de uma juventude exuberante que, se o levou a trabalhos, lhe

deu também riquezas de observação dos homens e o impeliu para o seu grande destino, são pontos que se podem considerar assentes, tanto mais que, como veremos no próximo capítulo, a sua própria obra lhes traz confirmações.

Examinemos agora até que ponto a tradição, combinada com as referências dos contemporâneos, nos permite formar uma idea das suas qualidades pessoais, do seu mérito como actor e das suas idiosincrasias como poeta e dramaturgo.

Do seu físico diz-nos Aubrey que êle era *a handsome, well shap't man*; e o poeta John Davies (de Hereford), escreve, em 1610, que o vira fazer papeis de rei — para o que necessitava sem dúvida duma boa aparência e duma voz bem timbrada. A iconografia não nos presta grande auxílio. Há de-certo bastantes retratos em gravura, em miniatura e a óleo, dois bustos, e até uma pretensa máscara colhida no leito da morte; mas de tôdas as effigies, com flagrantes dessemelhanças, nenhuma se pode datar com certeza como feita em sua vida, conquanto algumas não lhe sejam muito posteriores. Ben Jonson elogia a parecença da gravura de Droeshout, publicada no primeiro Fólio, mas será por uma convenção poética. D'Avenant possuía um retrato, que, segundo Oldys (1696-1761) ouviu, fôra pintado por Ricardo Burbage, camarada de Shakespeare, de quem se conhece uma obra similar autêntica e de valor artístico; êsse retrato existe; entretanto é ainda noutro que nos aparece a legenda «Gul. Shakespear, 1597. R. B.» Mas as origens da maior parte dos

retratos e bustos, excepto a gravura de Droeshout e o busto do seu túmulo na igreja de Stratford, ambos bastantes grosseiros, são ainda muito problemáticas. Alguns prova-se serem tardios; e quanto à máscara, está longe também de se poder considerar autêntica. Não falamos já das numerosas falsificações averiguadas de retratos «antigos», nem das também numerosas e confessadas obras de imaginação: quadros, estátuas, etc.

Da sua pena há seis assinaturas em documentos legais, as palavras *By me* do testamento, e, ponto ainda debatido, talvez uns 148, ou mesmo 170 versos do manuscrito da peça *Sir Thomas More*, cujo original deve ser de Munday, mas com alterações em quatro ou cinco caligrafias diferentes. Verifica-se que Shakespeare usava o antigo talhe de letra inglês, e não o italiano, recentemente introduzido; é uma indicação de que teria aprendido a escrever na província.

Quanto às suas qualidades histriónicas pouco se conhece. Chettle, nas suas desculpas de 1592, afirma o *Shake-scene* do panfleto de Greene «excelente» na sua profissão; e Aubrey ouvira a Beeston que êle representava *exceedingly well*. Já vimos que desempenhava papeis de «rei»; Rowe atribui-lhe igualmente o do «espectro» do *Hamlet* como sendo a sua maior criação, e fazia ainda talvez o velho Adam de *As You Like It* (Oldys). No Fólio de 1623 o nome de Shakespeare encima a lista dos «principais actores em tôdas estas peças», mas, como no caso das duas peças de Jonson em que se sabe ter representado, ignora-se

que papéis lhe competiam na distribuição. De dois dos seus sonetos parece deprender-se, no entanto, que se envergonhava da profissão a que se via forçado.

Sobre o seu carácter e dons de espírito, Chettle, em 1592, afirma-o recto e urbano, acrescentando que várias pessoas de categoria igualmente lho certificaram. Também já de sua vida os epítetos de *sweet* (no opúsculo *Polimanteia* e na peça académica *The Return from Parnassus*, ambos de Cambridge, 1595 e 1600), *friendly* (no prefácio dum poema de Scoloker, 1604), e *good* (num epigrama de John Davies, de Hereford, c. 1611), aparecem ligados ao seu nome; e se o primeiro se poderá olhar como equivalente aos de *sugred*, *mellifluous* ou *honey-tongued* com que vários se lhe referem sob o ponto de vista literário, os dois últimos tem um ar acentuadamente pessoal. Ben Jonson, que dirige a ode do Fólio de 1623 *To the memory of my beloved, the Author, Mr. William Shakespeare*, no corpo da mesma chama-lhe *gentle*, epíteto depois consagrado pelos séculos fora.

Segundo afirma Rowe, foi devido à intervenção criteriosa e amiga de Shakespeare que Jonson, ainda desconhecido, viu representada a sua primeira peça; e este, nas *Discoveries*, publicadas em 1641, escreve ainda que «estimava o homem e honra a sua memória, salvo ao ponto de idolatria» e que ele era «realmente probo e duma natureza aberta e franca». E Thomas Fuller, no seu livro de 1662 sobre os *Notáveis de Inglaterra*, depois de nos ter dito que «o seu temperamento era sobretudo jocoso e propenso à



O busto de Shakespeare da sua edícula tumular na igreja de Stratford-upon-Avon.

alegria», refere-se por tradição aos numerosos torneios de espírito entre Shakespeare e Ben Jonson, em que o primeiro, semelhante a um ligeiro barco de guerra inglês, levava facilmente de vencida o segundo, pesado como um galeão espanhol. Tudo assim parece autorizar as palavras de Aubrey, de que êle «era de muito boa companhia, e dum espírito muito pronto, agradável e fácil», bem como as de Rowe: «era um homem de bom natural, de grande afabilidade e companheiro encantador».

Quanto, finalmente, à sua actividade literária, há em primeiro lugar, desde a sua vida, bastantes referências encomiásticas, conforme já apontamos, e que, sob o ponto de vista biográfico, valem sôbretudo — mesmo as que lhe são póstumas — quando partem de contemporâneos, que não desligavam por certo a obra do seu autor. Sem falar em uma ou duas alusões do grande Spenser, para muitos duvidosas, Meres (1598) compara-o a Plauto, Ovídio e Terêncio; Drayton (1594), Barnfield (1598), Harvey (1598) e Weever (1599), entre outros, elogiam em particular os seus poemas; Ricardo Carew, nas *Remaines* de Camden (1603), coloca-o a par dos maiores nomes literários da Inglaterra; o dramaturgo Webster (1612), apontando os seus modelos, celebra também a «muito feliz e copiosa indústria» de Shakespeare, Dekker e Thomas Heywood; êste mesmo Heywood (1575?-1650), o erudito John Hales (1574-1656) e o poeta William Basse († 1632) contam-se entre os seus mais ferventes admiradores; etc. É justo advertir-se que alguns dos escritores citados

são de segunda ou terceira ordem, que por vezes Shakespeare é agrupado com figuras de somenos valôr, e que o seu nome falta mesmo em certas enumerações dos escritores mais notáveis da época, como as de Wither (1613) e de William Browne (1616); mas isto apenas quer dizer que a sua verdadeira grandeza não foi então geralmente reconhecida.

O Fólho de 1623, depois da dedicatória de Heminges e Condell aos «mui nobres e incomparáveis irmãos» condes de Pembroke e de Montgomery, e da sua alocução «À generalidade dos leitores», traz igualmente elogios em verso dos letrados Leonard Digges, Hugh Holland e I[asper] M[ayne] — aliás também *minores* — e do seu rival Ben Jonson. Era o costume do tempo; mas Jonson, cujo entusiasmo não pode ser inteiramente artificial, diz, entre outras coisas, que Shakespeare excede os dramaturgos gregos e latinos, citando um a um todos os maiores; que, sendo a alma da sua época, não pertence, todavia, apenas a uma época, mas sim a todos os tempos; que tôdas as *scenas* da Europa devem, por êle, homenagem à Inglaterra, e que a sua supremacia não lhe vem apenas duma natureza poética, mas da sua arte, ponto sôbre o qual insiste. É certo que mais tarde êle parece desmentir-se a êste respeito, como veremos, mas não precisaria aqui de tomar tanto calor, se não houvesse nas suas palavras alguma sinceridade.

Além dos elogios encontramos, contudo, também algumas informações, embora poucas e imprecisas, sôbre os seus métodos de trabalho, a sua cultura e a sua «arte». Aubrey diz que Ben Jonson e Shakespeare

«anotavam dia a dia as estravagâncias dos homens». Jonson, nas *Discoveries* (1641), recorda ter ouvido muitas vezes aos actores que Shakespeare «nunca riscava uma linha», o que Heminges e Condell já garantiam no Fólho de 1623: «o espírito e a mão caminhavam juntos; o que pensava, exprimia-o com tal facilidade que mal encontramos uma emenda nos seus papeis». E os críticos Dennis e Gildon referem, nos princípios do séc. XVIII, que as *Alegres Comadres* foram escritas por ordem da rainha Isabel, que lhe pediu um Falstaff amoroso, em menos de duas semanas.

Ben Jonson afirma, no seu poema liminar do Fólho, que Shakespeare sabia «pouco latim e menos grego»; Aubrey contesta quanto ao latim, pois que êle próprio teria sido mestre. Já vimos o que diz Rowe. Fuller (1608-1661) escreve que o seu saber era muito pequeno, e que a natureza supria nele a arte, e o rev. Ward regista igualmente a tradição de que êle era «um génio natural, mas sem arte nenhuma»; contudo a palavra *art* tinha também a acepção de «saber». Mas o testemunho de Jonson é suspeito por partir dum erudito; e quanto aos de Ward e Fuller, e a outros semelhantes, devem traduzir apenas impressões vagas, senão uma opinião generalizada, baseada provavelmente na mesma fonte. Jonson, com efeito, a-pesar-de, no Fólho, elogiar a «arte» de Shakespeare, dissera a William Drummond (*Conversations*, 1619), que lhe faltava «arte», e explana mais tarde a sua opinião no *Timber, or Discoveries*: «[Shakespeare] tinha uma excelente fantasia, belas ideas e graciosas expressões; dêle

manando com tal facilidade, que por vezes fôra necessário que o detivessem: *Sufflaminandus erat*, como Augusto disse de Hatério. Dispunha de talento; prouvera que dispusesse também de domínio sobre êle».

Eis portanto, em resumo, e deixando algumas anedotas e alusões menos importantes, o que os documentos e referências da época, e a tradição, nos dizem a respeito de Shakespeare. É, temos de repeti-lo, de-certo muito pouco em relação ao que ambicionaríamos conhecer; e contudo sabe-se mais de Shakespeare do que de qualquer outro escritor seu contemporâneo, excepto talvez Jonson. O professor Saintsbury, que, escrevendo o capítulo sobre o dramaturgo na *Cambridge History of English Literature*, é de particular severidade para com o material biográfico, afirma no entanto absolutamente provados êstes dois pontos: «que um William Shakespeare, de Stratford-on-Avon, foi, como homem de letras, realmente o autor de, pelo menos, a maior parte da obra que corre agora sob o seu nome, e que, como homem, foi estimado e respeitado por quasi todos os que o conheceram». Ora muitos biógrafos são bastante mais optimistas, aceitando como boa grande parte da tradição.

Resta-nos, porém, ver ainda se com o estudo do meio e da obra — embora aqui nasçam dificuldades de certo pêso — logramos substancializar um pouco mais a figura evocada. É ao que nos propomos no capítulo seguinte.

CAPÍTULO VII

SUBSÍDIOS E CONJECTURAS

A análise da obra de Shakespeare e o estudo dos meios sociais em que poderá ter vivido, antes e depois de sair de Stratford, permitem, em primeiro lugar, contraprovar as tradições, interpretar os documentos coevos e esclarecer, em suma, tôda a biografia; mas têm igualmente originado uma legião de conjecturas, que, todavia, não poderão assumir pleno valor enquanto não encontrarem o terreno sólido das provas. Antes porém de abordarmos o assunto, convém afastar algumas questões preliminares: Qual é exactamente a obra de Shakespeare? Até que ponto será lícito procurar nela indicações biográficas? E que idea nos habilita a formar da sua cultura?

Vejamos a primeira. Sem falar de certos poemas não dramáticos, bastantes peças, com efeito, lhe têm sido atribuídas desde os seus dias, que se não incluem no canon habitual; além disso, dados os processos de

revisão e colaboração da sua época, é perfeitamente possível, e muito se trabalha hoje em o averiguar, que, mesmo nas geralmente aceites como suas, bastante haja que não provenha da sua pena.

O assunto requiere tratamento especial, mas, antecipando-lhe as conclusões, diremos que não se nos oferece ainda nenhuma alternativa segura à de aceitarmos na integra o texto corrente das edições modernas, que quási nada varia de umas para outras. Com efeito, as peças que nelas não figuram são, pelo menos, de muito discutível atribuição a Shakespeare; por outro lado, sobre a genuinidade do texto das que lá se encontram, não estamos ainda, em regra, nos casos de aceitar como decisivo o que se tem escrito.

E o problema perde também acuidade ao considerarmos a segunda questão — até onde é legítimo buscar na obra de Shakespeare elementos biográficos, reflexos das suas opiniões, ou intuições da sua psicologia: trata-se indubitavelmente dum terreno perigoso. O exemplo de Greene é frisante: se não tivéssemos os seus panfletos e não soubéssemos da sua vida dissoluta, que idea tão diferente não fariamos dêle apenas pelas suas comédias e novelas! Ainda mesmo quando as peças parecem confirmar uma tradição aceitável, as dúvidas surgem, como no caso dos veados de Sir Thomas Lucy, a quem é difficil não reconhecer no juiz Shallow do *Henrique V* e das *Alegres Comadres*: pois não se provou já, e depois desprovou, que êle não podia ter tido veados? E é também ao estudo da obra que vão buscar apoio as

várias heresias sobre a autoria das peças, entre as quais se destacam quatro: as que as atribuem a Bacon, ou aos condes de Rutland, de Derby ou de Oxford.

Tomando por base, e nem sempre, alguma alusão contemporânea a trabalhos literários secretos, ou então maravilhosos criptogramas, tantas e tão artificiosas coincidências nos são apresentadas a favor de cada teoria, coincidências entre o conteúdo das peças e a vida de cada um dos substitutos propostos, que, mesmo quando não houvesse elementos bastantes para as julgar de Shakespeare, a única conclusão a tirar seria a da falibilidade extrema dêstes trabalhos. Mas na verdade a crítica séria ainda não lhes encontrou fundamento.

De duas maneiras extremas se tem feito a interpretação biográfica da obra de Shakespeare. Uns, os mais ambiciosos, julgam encontrar freqüentemente nos poemas e nas falas das suas personagens elementos subjectivos, buscando, pelo menos, na sequência da obra a evolução do seu espírito; outros, mais modestos, contentam-se com surpreender-lhe preferências ou antipatias constantes, e nelas o substractum da sua personalidade.

À primeira tendência contrapõem-se dificuldades consideráveis. Seria evidentemente tão absurdo atribuir à vida de Shakespeare lances análogos aos das suas personagens, nem que fôsse apenas das maiores, como emprestar-lhe os sentimentos que elas exteriorizam; por outro lado é fácil encontrar nas suas peças, sobre uma dada questão, opiniões divergentes, senão antagonicas. Além disso a própria data de composição das suas obras é fruto de conjecturas, embora tenhamos

por vezes a da sua publicação ou registo, e a da representação dalgumas peças. Quanto, porém, a êste último ponto, e deixando para outro lugar a indicação dos processos pelos quais se chegou a determinar a sua ordem provável, o obstáculo é bem menor, visto que ela se encontra já estabelecida, nas suas linhas dominantes, em termos de não oferecer dúvidas.

É sem dúvida alguma significativo que o mais psicólogo dos grandes poetas ingleses modernos, Roberto Browning, recusa afoutamente a possibilidade de tirarmos da obra de Shakespeare quaisquer indicações definidas. Êste julgamento pode ser aceite dum modo genérico; é claro que a experiência pessoal forma sempre a base da criação literária, mas incluindo a observação reflectida e simpática de transes por outrem sofridos, o que é diferente. Resta portanto, como a nossa melhor esperança, o êxito da segunda corrente acima indicada; como veremos o impersonalismo de Shakespeare não é absoluto, e algumas conclusões é lícito deduzir.

Temos por fim o problema da sua cultura. A avaliação só pode ser feita cabalmente pelos especializados de cada campo; a última palavra ainda não terá sido dita em vários casos, mas decerto bastante se progride há dois ou três decênios.

Shakespeare foi primeiro, durante largo tempo, considerado como um génio natural, quasi inteiramente desprovido de ilustração. Depois veio a idolatria, acentuada sobretudo desde os românticos, e foi-lhe atribuída uma competência profunda em múltiplos

e variados ramos, que não apenas de ordem literária: no fôro, na medicina, na história natural, na filosofia, etc. A questão, porém, tem sido revista e ponderada, e hoje a opinião corrente é a de que, embora a vastidão do seu saber seja de facto notável, não atinge, salvo em um pequeno número de assuntos, uma verdadeira proficiência, demonstrando apenas os seus extraordinários dotes de assimilação.

Vejamos, para concretizar, o caso da jurisprudência. Um legista notável, Lord Campbell, demonstrara em 1849 a extensão e a justeza dos conhecimentos legais de Shakespeare, e essa opinião, durante perto de meio século, foi largamente aceite, constituindo uma das bases principais da hipótese de ser Bacon o autor oculto das obras atribuídas a Shakespeare. Mas eis que, desde 1900, se quebra o encanto; Lord Campbell fôra arrastado muito longe pelo seu entusiasmo, não devendo atribuir-se ao dramaturgo — que aliás dispensa bem mais essa honra — senão os conhecimentos que possui quem entrou em variadas questões judiciais, como se deu com Shakespeare, e tanto por si próprio como já ao lado de seu pai. Além disso houve nas letras do seu tempo a mania das frases jurídicas e, por outro lado, êsses conhecimentos mostram-se mesmo, por vezes, bastante falhos.

E o mesmo se tem dado quanto à própria erudição humanística. Ainda em 1904 um investigador de sólida preparação clássica, Churton Collins, apontou novos e numerosos paralelos entre as obras de Shakespeare e os trágicos gregos; mas também estas asser-

ções foram cuidadosamente examinadas, e chegou-se à conclusão de que as concordâncias se explicam suficientemente pelo ambiente geral de humanismo da sua época, com que Shakespeare se terá familiarizado através de autores ingleses mais cultos, pelo convívio social, e até mesmo como actor.

Salientadas assim devidamente as principais reservas que se impõem para o aproveitamento biográfico da obra, passemos agora novamente em revista — como sendo o melhor meio de coordenar o assunto — a vida de Shakespeare, integrando todos os elementos úteis e tôdas as conjecturas mais importantes no rápido escôrço que nos é aqui possível.

Nasceu e cresceu numa pequena cidade do condado de Warwick, de cêrca de 2.000 habitantes, no meio de belas paisagens e numa região cheia de recordações históricas, em particular da Guerra das Rosas.

Para o norte do rio Avon cercava Stratford a grande floresta de Arden; para o sul estendiam-se vastos prados e terras aráveis. A grande maioria das suas artísticas, mas fluentes, impressões da natureza devem ter-lhe vindo da sua bela região.

As possibilidades culturais que Shakespeare encontrou no seu meio natal podemos, em princípio, procurá-las na sua própria família, na escola pública ou, por qualquer forma, em relações sociais. Mas de seus pais não se prova que soubessem escrever, embora seja verosímil que não fôssem de todo iletrados. A apaixonada curiosidade dos investigadores até

já conseguiu documentar a compra dum livro por John Shakespeare.

Nas suas obras manifesta-se profusamente a influência da linguagem da Bíblia, de que tôda a literatura isabelina está, aliás, saturada; mas conhecia também o «Livro de orações» e alguma liturgia. Aparece dêste modo a conjectura de que teria pertencido ao «côro» da igreja de Stratford, onde aprenderia, além disso, a música e o canto.

Sôbre uma educação mais regular, as tradições, o estudo do meio e a própria obra conjugam-se em favor da sua passagem pela escola local; há porém uma conjectura alterna, tornada possível pela falta dos livros de registo dos alunos, da qual disporemos desde já. Constatando-se que Shakespeare desenha com notável delicadeza e segurança, desde as suas primeiras peças, as personagens nobres, e em particular as femininas, há quem presuma que êle teria sido, desde bem novo, pagem, ou cantor, dalguma casa fidalga. Mas há também quem suponha que a sua gentileza natural lhe proviria de sua mãe, que, fôsse embora pouco ilustrada, era ainda de família nobre; e o facto é que a primeira conjectura não obteve até agora nenhum ponto de apoio.

É portanto mais seguro admitir que frequentasse a «Escola de Gramática», para que se entrava de tenros anos, e cujos mestres eram graduados de Oxford. Saía-se dela, principalmente, com um bom conhecimento de latim; provas do aproveitamento que se atingia são, por exemplo, algumas cartas, ou intei-

ramente em latim, ou intermeadas de frases latinas, devidas a contrerâneos do poeta.

Nas obras de Shakespeare há bastantes citações e reminiscências dos livros seguidos nestas escolas: a gramática latina de William Lily, as *Sententiae Pueriles* de Culmann ou outros livros auxiliares, as celebradas églogas latinas (*Bucolica*) do carmelita Battisto Spagnuoli, «o Mantuano» († 1516), as *Fábulas* de Esopo, e textos mais ou menos consideráveis de certos clássicos, Ovídio, Vergílio, Terêncio, Plauto, Séneca, Horácio, etc. Mas dos autores aqui mencionados, os que figuram a partir de Vergílio só se estudavam nas últimas classes, e a sua influência no dramaturgo é, pelo menos quanto ao texto latino, duvidosa, o que parece corroborar que não seguiu o curso até ao fim. Por outro lado, e até mesmo quanto a Ovídio, aquele cuja leitura mais se revela em Shakespeare, constata-se que recorria de preferência a traduções, embora bastantes vezes se reportasse também aos originais.

Sobre facilidades de auto-instrução que tivesse encontrado, tais como a conversação de pessoas cultas ou o empréstimo de livros, embora nada se conheça de positivo, é evidentemente fácil de admitir o seu convívio com o sacerdote local ou com alguns dos sucessivos mestres da *Grammar School*, não faltando também os indícios de que a Stratford e sua região já tinham chegado os influxos da Renascença, mencionando alguns inventários a existência de tapeçarias, telas e pequenas bibliotecas, incluindo autores clássicos.

Não foram, contudo, apenas desta ordem as noções

que o poeta adquiriu ainda em moço. Vários nomes próprios que aproveitou nas suas peças e se verifica terem pertencido a pessoas que realmente existiram, ou a povoados das cercanias de Stratford, bem como numerosas outras referências locais, provam que muito deambulou pela sua formosa região, sendo particularmente notáveis os seus conhecimentos venatórios, e de tudo o que com êles se prende, como as qualidades dos cavalos, dos cães de caça e dos falcões. Mas também da pesca e de vários outros desportos, jogos e diversões campestres se tem encontrado na obra bastantes reminiscências, derivando por certo igualmente desta época a sua esplêndida galeria de tipos cómicos provincianos, os aguasis, os labrostes, o mestre-escola, etc.

Também a sua região natal facultava a Shakespeare abundantes impressões histriónicas. Não longe de Stratford erguia-se a cidade de Coventry, afamada pelo seu grande ciclo de peças sacras, que atraía o povo de muitas léguas em redor; é certo, porém, que as alusões a Milagres e Moralidades são relativamente escassas na sua obra. Mas há nalgumas peças bem pormenorizados quadros do drama popular, e foi sem dúvida na sua terra que o presenciou — ou que mesmo tomou nele parte mais activa.

As próprias companhias de Londres visitavam Stratford. Foi curiosamente no ano em que seu pai ascendeu a «bailio» (1568), cargo exercido durante um triénio, que elas se apresentaram pela primeira vez no Guildhall da cidade, mas Shakespeare

tinha então apenas quatro anos. A partir, porém, de 1573 tornam ali com bastante freqüência nas suas excursões provinciais, e a êste facto tem-se ligado uma nova conjectura sôbre a mocidade do poeta: a de que se juntaria a alguma delas, na sua passagem por Stratford, sendo ainda bastante novo. A história destas companhias, e em particular a dos seus elencos, variáveis naturalmente, em maior ou menor grau, de data para data, é ainda em muitos casos incerta; mas daquelas com que se tem pretendido relacionar o seu nome, mais tarde, ou seja como autor, ou por nelas terem começado a sua carreira futuros camaradas seus, as «do Conde de Derby» e «de Lord Strange» — que poderão ser distintas ou não — estiveram em Stratford em 1579, a «do Conde de Leicester» em 1573, 1577 e, profunda ou totalmente renovada, em 1587, e a «da Rainha» também neste último ano. Ora qualquer destas datas, excepto a mais remota, seria aceitável, mesmo quando anterior à do casamento, pois se nota igualmente que êste e a geração dos filhos coincidem com uma longa interdição das representações em Londres, devido à peste; e assim esta conjectura, que para mais se coaduna com os relatos de Dowdall e de Aubrey e não exclui a possibilidade de Shakespeare ter frequentado, durante alguns anos, a escola local, oferece bastante plausibilidade, fôsse qual fôsse a companhia a que Shakespeare se tivesse juntado.

Àcerca do seu casamento, e, sobretudo, da sua felicidade conjugal, também se tem buscado o testemunho da obra. A primeira filha nasceu seis meses depois

de obtida uma dispensa parcial de proclamas, que é tudo o que consta documentalmente sôbre o matrimónio; êste teria pois sido precipitado. Por outro lado Anne Hathway, segundo se deduz da inscrição do seu túmulo, tinha mais oito anos que Shakespeare. Encontram-se de facto nas suas peças algumas passagens curiosas, ora desdenhando da mocidade, que se passa *getting wenches with child, wronging the ancientry, stealing, fighting* (*Winter's Tale*, III, 3, 59-64), ora declarando a intimidade pre-nupcial uma fonte de ódio, desdém e discórdia (*Tempest*, IV, 1, 14-23), ora notando a conveniência de a mulher escolher um esposo mais velho do que ela (*Twelfth Night*, II, 4, 30-38). Mas também aqui é difícil concluir; Shakespeare tem, em geral, uma atitude de grande simpatia pelas virtudes do lar e da mulher casada, o que seria estranho tendo feito um consórcio infeliz.

Do incidente da caça furtiva já dissemos o bastante; chamamos apenas a atenção para a frase do *Winter's Tale* acima reproduzida, que poderia em parte aplicar-se-lhe também. E quanto a ter sido mestre no campo (talvez o chamado *A-B-C-darius*), ou ajudante num cartório, como igualmente se aventou, as opiniões dividem-se, mas a maioria é pela negativa. Em todo o caso a primeira hipótese não deixa de ser verosímil, como alterna daquela que o liga mais cedo ao meio teatral.

Sôbre os incícios da sua vida em Londres o estudo do meio e da obra mostra-se tão estéril como os documentos e a tradição. Contudo a sua obra evi-

dencia — um largo conhecimento das baixas camadas populares, coincidindo os quadros que delas nos traça com outras descrições que possuímos; e seria mais naturalmente nos seus primeiros anos da capital que as teria podido observar.

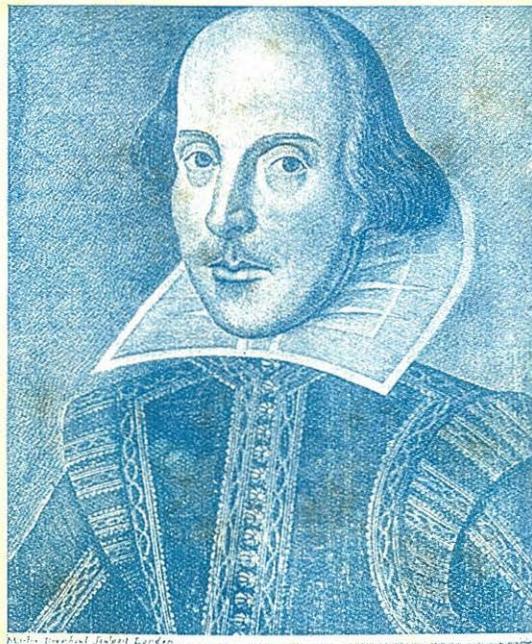
Viviam ali por essa época alguns conterrâneos seus, mas exceptuando o tipógrafo Ricardo Field, aproximadamente da sua idade e seu antigo vizinho em Stratford, não se prova que se desse com mais nenhum. Os seus poemas eróticos foram, com efeito, impressos por Field, que de aprendiz, empregado e mais tarde gerente do francês Vautrollier, já por esta altura passara a proprietário da casa. Ora foi também nessa casa que se publicaram a versão das *Metamorphoses* de Ovídio, de Golding, a que o poeta tanto recorreu, e as *Vidas* de Plutarco, traduzidas por North, que seguiu largamente nos dramas romanos, e ainda, em menor escala, utilizou noutras peças. É pois lícito admitir, dêste modo, que junto do seu conterrâneo Shakespeare encontrasse, desde muito cedo, novas facilidades de ilustração.

Além das obras até aqui citadas a crítica reconhece que Shakespeare utilizou ainda, para os enredos das suas peças, as *Crônicas de Inglaterra, Escóssia e Irlanda*, vasta compilação devida a Raphael Holinshed, e ainda outras; bastantes peças anteriores, muitas delas hoje perdidas; romances de Lodge, Greene, e outros; novelas italianas de Boccaccio, Bandello, Cynthio, etc., em traduções, e talvez, algumas, no original; a *Diana* de Montemor, ou na versão de

MR. WILLIAM
SHAKESPEARES

COMEDIES,
HISTORIES, &
TRAGEDIES.

Published according to the True Originall Copies.



LONDON
Printed by Iſaac Iaggard, and Ed. Blount. 1623.

Frontispício do *Primeiro Fôlho*, com o retrato de Shakespeare segundo a gravura de Droeshout.

Yong, quando ainda manuscrita, ou através duma peça inglesa ou italiana fundada no original espanhol; e ainda várias obras de Chaucer, Gower, Caxton, etc.. E, por numerosas concordâncias, mais ou menos extensas, de forma e de fundo, vemos que deve ter lido também muitas outras peças, prosas e poemas ingleses, de Marlowe, Lyly, Kyd, Sidney, etc.; alguns autores franceses, sobretudo Montaigne, mas provavelmente em traduções; bastantes romances de cavalaria, baladas e uma infinidade de folhetos populares, contos, canções, provérbios, livros de anedotas, etc.

Onde buscou êle tão variado material? Algumas destas obras, as mais utilizadas, tê-las há Shakespeare possuído; no seu testamento não se fala numa biblioteca, mas isso pouco prova, pois só nos inventários se costumavam mencionar. Tem aparecido a sua rúbrica nalguns livros, mas apenas a dum exemplar das *Metamorphoses* de Ovídio (em latim) é julgada autêntica. Shakespeare deve ter sido um leitor apressado, despojando rapidamente uma obra do mais interessante do seu conteúdo, e retendo-o com facilidade prodigiosa; na maior parte dos casos poderá assim tê-las folheado nos próprios livreiros, o que era usual, quando não recorresse a bibliotecas particulares, seja de homens de letras, como Ben Jonson, seja de fidalgos, como o seu patrono Southampton, o conde de Pembroke, etc.

Já referimos, efectivamente, que os seus poemas eróticos foram oferecidos ao Conde de Southampton, mostrando as palavras da segunda dedicatória existi-

rem entre ambos, por essa data, relações de estima, senão de amizade. Ora no círculo de Southampton encontraria Shakespeare, além de livros, um convívio cultíssimo. Vários outros autores eram por êle também protegidos, entre os quais o seu antigo tutor Giovanni Flório, de origem italiana, e tradutor de Montaigne; e nas obras de Flório para o ensino da sua língua (*First Fruits*, etc.), em que figuravam assuntos de Itália, poderá o dramaturgo ter colhido, se as não obteve dêle pessoalmente, certas noções que mostra possuir daquele país, bem como da sua língua. Com efeito os conhecimentos lingüísticos ou locais de Shakespeare quanto a países do continente, embora por vezes singularmente certos, contêm por igual forma tantos erros palpáveis que não se justifica a hipótese, aceite por alguns, mas inteiramente gratuita, de que tivesse viajado fora de Inglaterra, quer acompanhando qualquer excursão de actores, quer isoladamente.

Quanto ao enigma biográfico dos sonetos, com o seu belo jovem a quem o poeta se ligou com tão funda amizade, a mulher morena que ambos amaram, e o poeta rival nas graças do mesmo patrono, há inúmeras tentativas de identificação destas personagens; os candidatos mais defendidos têm sido, quanto ao primeiro lugar, os condes de Pembroke ou de Southampton; ao segundo, Mrs. Fitton, donzela de honra da rainha, — que aliás era loira... — ou a estalajadeira de Oxford; e ao terceiro, o poeta Chapman e o poeta Barnes. Acresce que, tendo aparecido os sonetos numa edição subreptícia, a sua seriação é pro-

blemática, sendo já diferente numa edição de 1640, e aparecendo ainda hoje, de quando em quando, novos arranjos; além disso, desde que se não prova que essa ordem resulta integralmente da intenção do poeta, temos ainda a considerar que muitos sonetos tanto se podem dirigir a um homem como a uma, ou a várias mulheres. Não entraremos pois na infinda discussão das teorias apresentadas, cêrca de cinquenta; limitar-nos-hemos a mencionar o debate sôbre o grau em que os sonetos podem ser pessoais ou apenas de convenção literária, tudo parecendo indicar, no entanto, que há neles muito de sentido.

Nas vésperas da rebelião malograda de Essex, os conjurados contrataram com a companhia de Shakespeare a representação do seu *Ricardo II*; os actores, porém, não foram incomodados pela justiça. No soneto 107 julga-se descobrir a alegria do poeta pela libertação de Southampton, em 1603.

Como autor, e decerto, na maioria dos casos, também como actor, encontramos-lo trabalhando sucessivamente com as companhias do Conde de Derby (em 1592), do Conde de Pembroke (1593), do Conde de Sussex (1594) e sabe-se, como vimos, que a partir dessa data fez parte da do Lord Chamberlain, que por seu turno ficou sendo, em 1603, a «Companhia do Rei». Sôbre as três primeiras, contudo, persistem certas dúvidas e divergências; a idea de que êle teria iniciado a sua carreira pela segunda vai ganhando terreno. Nos anos em que êle nos aparece ligado às primeiras companhias representavam estas ainda algu-

mas peças de Marlowe e doutros *university wits*, sendo natural, portanto, que Shakespeare os tenha conhecido, senão mesmo colaborado com alguns d'êles. E de aí por diante é difícil de admitir que se não desse com a maioria dos dramaturgos e homens de letras seus contemporâneos, com cuja convivência não deixaria também de ilustrar-se. Decerto acamaradava com êles nas célebres reuniões da *Mermaid* e doutras famosas tabernas de Londres. Marlowe já frequentava a «Sereia», mas foi Walter Raleigh quem estabeleceu nela êsse clube literário, cuja presidência em seguida passou a Ben Jonson, tendo a sua fama perdurado. Francis Beaumont celebra em verso as suas reuniões, enquanto Herrick menciona as do «Cão», do «Sol» e do «Triplo Tonel».

Não se sabe precisamente qual a parte de Shakespeare na célebre «guerra dos teatros», que durante uns anos dividiu em dois campos belicosos os dramaturgos, as companhias adultas e as infantis, recentemente restauradas, e até o público. Na parte III da peça satírica de Oxford *The Return from Parnassus* diz-se que Shakespeare deu a Ben Jonson, que tomou parte muito activa na «Poetomachia», como lhe chamou Dekker, uma boa «purga»; é difícil objectivar a alusão, e julga-se até que Shakespeare teria um papel conciliador. É êsse o tom, com efeito, das conhecidas referências do terceiro acto do Hamlet, única passagem segura em que se repercute, na sua obra, a célebre controvérsia.

Da sua restante carreira a particularidade mais

saliente é a conhecida *mudança de tom* em duas épocas aparentemente críticas, cêrca de 1601 e cêrca de 1608. A primeira transição tem-se procurado explicar por desgostos sofridos por Shakespeare, ou fôsse com a morte de seu pai, em 1601, ou com o duplo drama passional que se julga traduzido nos sonetos, ou ainda com a queda de Southampton, ou com qualquer diminuição do favor público por influência dos novos autores, Chapman, Jonson, Dekker, Fletcher; e quanto à fase final, com a sua nota de superior tolerância e reconciliação, representaria de igual modo o termo dessa crise da sua vida. Outros porém, mais realistas, julgam que se trata em parte duma evolução do gosto público, que Shakespeare parece ter seguido sempre atentamente, em parte do desejo de experimentar a mão em novas modalidades dramáticas; nota-se, por ex., que Chapman e Marston, em 1598, renovam a tragédia sangrenta e de vingança, e que Beaumont e Fletcher, desde 1608, lançam de novo a comédia romanesca e sentimental. A psicologia da criação artística ainda está, é certo, imperfeitamente estudada; em todo o caso afigura-se-nos que, embora deva existir uma boa parte da verdade nestas últimas opiniões, Shakespeare não poderia ter escrito as suas grandes tragédias e as comédias sombrias que as acompanham se não tivesse êle próprio vivido e sofrido muito.

As suas prosperidades materiais, já registadas segundo os documentos e a tradição, explicam-se perfeitamente pelo estudo económico do meio teatral. Os ordenados dum bom actor foram subindo, durante a

sua carreira, de 100 a 180 libras por ano, enquanto pelas récias na côrte lhes podia advir entre 10 e 20 libras, também anualmente. Como autor, os seus proventos por cada peça são diversamente avaliados entre 15 e 25 libras, fora o «benefício», e escrevia em média duas por ano. Como societário do «Globo», a partir de 1599, o seu quinhão não devia ser inferior a 50 libras anuais, a que juntaria mais 30, a partir de 1610, pelo «Blackfriars». Os seus poemas, com sucessivas edições, também alguma coisa lhe poderão ter rendido, afora qualquer pensão ou donativos do patrono a quem os dedica, segundo era costumário. Os lucros teatrais do actor-dramaturgo desde a fundação do «Globo» avaliam-se hoje em cêrca de 400 libras por ano, enquanto as suas grandes e sucessivas aquisições em Stratford e Londres por seu turno lhe traziam rendimentos. Outros actores, entre êles Heminges, Condell e Ricardo Burbage, também deixaram fortuna, sem falar já no riquíssimo Alleyn, que além de ter sido sócio de Henslowe, era hábil em especular com propriedades.

Quanto, por fim, aos anos da sua retirada para Stratford, tem-se procurado reconstituir aquele meio de burgueses e fidalgos com cujas relações, segundo Rowe, êle se deleitava; uns eram vizinhos ou amigos de infância, outros tinham afinidade carnal ou religiosa com êle, outros seriam das relações de Drayton, que também era da região, ou do genro do poeta, John Hall, casado com sua filha Suzana, e médico afamado. Com o filho dum velho amigo de Shakespeare, Quiney,

consorciou-se em 1616, aos 32 anos, sua filha mais nova, Judith. Há a respeito desta uma sugestão poética do Prof. Walter Raleigh: a de que lhe teria fornecido o modelo das ingénuas das suas últimas peças; mas — *horresco referens!* — assinava de cruz. E é, entretanto, no epitáfio do túmulo da «morgada» que se lê ter sido *witty above her sex*, mostrando nisto *something of Shakespeare*. Sôbre a doença de que lhe veio a morte não faltam igualmente sábias conjecturas: mal de Bright, artério-esclerose, etc.

No seu testamento, feito alguns meses antes da morte, em que Suzana, segundo o costume da época, é a legatária universal, deixa a sua mulher apenas «o leito a seguir ao melhor», e isto numa entrelinha, o que confirmaria, diz-se, ou que não a estimava muito, ou que não confiava no seu tino; há porém interpretações mais favoráveis. A Judith deixa 300 libras, mas 100 já lhe devia pelo seu dote. Os seus antigos camaradas de Londres são também lembrados: Heminges, Condell e Burbage têm cêrca de 27 xelins cada, «para comprarem aneis». E, além de numerosos pequenos legados a parentes e amigos, deixa 10 libras para os pobres de Stratford.

Resta-nos dizer algumas palavras sôbre a idea que, pela análise das suas peças, é lícito formar da sua personalidade. Já mostramos como o problema é difícil. As suas qualidades de dramaturgo — o grande poder de observação, a penetração psicológica, o engenho selectivo e construtivo dos enredos — bem como as de estilista e de poeta, são óbvias, mas pertencem

a um capítulo especial. Entre as excelências dramáticas tem-se contado a sua larga «simpatia», que é na verdade bem grande, mas em todo o caso não é universal; e será apenas por um estudo metódico das suas preferências e condenações que se poderá abordar o carácter do homem.

Infelizmente essa análise mal está ainda encetada. Já vimos que êle exalça repetidamente a vida conjugal. A sua atitude política e social é, senão a dum aristocrata, pelo menos a dum conservador, mais retardado mesmo que a maioria dos autores do seu tempo. O seu patriotismo é evidente, mas é curioso que pouco alude às viagens e descobrimentos dos ingleses. Nos seus semelhantes ama a valentia, a rectidão, a magnanimidade e, sobretudo, a inteligência; detesta a deslealdade e a ingratidão. Descreve-nos com pitoresco realismo certas camadas ínfimas da vida, sem contudo deixar transparecer da sua parte qualquer perversão de sentimentos. Sabe admirar a natureza e, dentre as artes — à parte das que pratica — adora em especial a música.

A sua qualidade mestra é talvez o perfeito equilíbrio de julgamento; e o «milagre» da natureza está em como a êsse equilíbrio se pôde aliar o génio: sustentado, multimodo, profundo.

CAPÍTULO VIII

CÂNON, TEXTO E CARREIRA DRAMÁTICA

Shakespeare emerge na história do drama em 1592 com a apóstrofe de Greene e as desculpas de Chettle, a que já nos temos referido, e muitos críticos julgam que os três dramas sobre Henrique VI, o primeiro representado com certeza, e os outros muito provavelmente, nesse mesmo ano, constituíram os seus labores iniciais de revisão dramática. É possível porém, e é natural, que já anteriormente êle remodelasse peças antigas, ou esboçasse originais que mais tarde refundiu; no entanto os elementos que possuímos sobre êsses anos de preparação são ainda mais escassos e nebulosos. Conjectura-se que colaborasse com alguns dos *University Wits*, segundo também já dissemos, e com certeza principiou por imitar as maneiras literárias de vários dêles.

Já vimos que se lhe atribui hoje correntemente

um determinado cânon, mas advertimos de igual modo que a muitas outras peças se tem procurado ligar o seu nome, e isto desde as primícias da sua fama; finalmente notamos também que, mesmo nas consagradas, bastante poderá existir que não pertença à sua pena. Vamos começar por um breve exame destes problemas, já diferidos do capítulo anterior, salientando apenas os resultados mais importantes, quanto a cânon e texto, sobre o que seja ou não da sua autoria.

Entre 1594 e a publicação do primeiro Fólho foram impressas 18 peças diferentes com o seu nome, e 4 com as iniciais W. S., ou, num caso único, W. Sh.; algumas tinham aparecido primeiro anõnima-mente, e de várias delas houve reedições, por vezes divergindo bastante entre si. Destas 22 peças Heminges e Condell excluíram 9, acrescentando porém mais 20 ainda inéditas, e 3 já publicadas, mas sem nome de autor. O número autenticado pelos camaradas de Shakespeare é pois, dêste modo, de 36; e o segundo Fólho, de 1632, conserva o mesmo cânon.

Entretanto iam-se publicando, ou simplesmente registando, ainda outras peças, ora atribuídas apenas a Shakespeare, ora dando-lhe vários colaboradores. À data do terceiro Fólho, 1663, tinham dêste modo aparecido mais 9, das quais 6 se perderam, ou não passaram da formalidade inicial; mas também esta colectânea apresentava originariamente o cânon da primeira. Porém numa segunda tiragem, de 1664, já se faz um acrescentamento; das 18 peças com o seu

nome ou iniciais publicadas até à data, e que excedam o quadro de 1623, são aproveitadas as 7 aparecidas durante a sua vida, perfazendo assim um total de 43. Êste número é ainda mantido no quarto Fólho, de 1684, e nas edições de Rowe e de Pope, depois do que aquelas sete passaram a ser tratadas como «suplementares» ou «apócrifas». Mas entretanto uma terceira camada de peças, entre os séculos XVII e XIX, vai ainda sendo conferida, total ou parcialmente, a Shakespeare, por considerações várias, sobretudo de ordem crítica—e isto sem falar já no falso *Vortigern*, de Ireland, impresso, e até representado, em 1796; de sorte que hoje passam de quarenta as que lhe tem sido atribuídas além do canon do primeiro Fólho.

Eis portanto o complicado quadro que à primeira vista se nos apresenta, mas que na verdade se simplifica rapidamente. Começemos pelo primeiro Fólho. Das suas 36 peças, apenas sobre *Titus Andronicus* se levantam as maiores suspeitas de que não tenha absolutamente nada da sua pena—e contudo não se entende bem como isso possa ser, pois que tanto Meres como Heminges e Condell lha atribuem. Em compensação, das 7 publicadas com o seu nome ou iniciais durante a sua vida, uma, *Pericles*, deve pertencer-lhe em grande parte. O canon habitual moderno inclui ambas estas peças, dando-lhe assim um total de 37. E quanto às restantes atribuições, destacam-se delas 14, sobre as quais ainda recai discussão, mas destas mesmas as maiores dúvidas incidem apenas sobre quatro, e que seriam dêle só em parte: *Two*

Noble Kinsmen, publicada em 1634 como sendo de Fletcher e Shakespeare, *Arden of Feversham*, *Edward III* e as já citadas páginas de *Sir Thomas More*.

O segundo ponto que temos a examinar é o de qual seja a parte autêntica de Shakespeare no texto das peças mais legitimamente ligadas ao seu nome. Ainda aqui o melhor plano é o de partirmos do Fólho de 1623. Heminges e Condell declaram nele ter utilizado os «verdadeiros manuscritos originais», apodando de roubadas e corruptas tôdas as edições anteriores, e esta asserção foi até quasi aos nossos dias tida como boa. É certo que, devido à inexistência de propriedade jurídica quanto à representação das peças, era do interêsse das companhias que estas não se publicassem, e é sabido igualmente que os livreiros as obtinham com freqüência por meios indirectos e ilícitos. Mas averiguou-se que Heminges e Condell aproveitaram para oito peças o texto dos Quartos publicados anteriormente, e, examinados de novo todos estes, foi-se obrigado a reconhecê-los, salvo quatro, como relativamente tão perfeitos que, por qualquer modo, devem ter sido impressos segundo manuscritos do teatro, e com o assentimento da companhia. Por outro lado, também algumas das peças publicadas pela primeira vez no Fólho de 1623 apresentam um texto notavelmente correcto.

Seriam pois os manuscritos destas peças, pelo menos, do próprio punho do dramaturgo, e totalmente da sua autoria? E que pensar, sob o mesmo ponto de vista, do texto das restantes peças? Em primeiro

lugar vemos que a afirmação dos editores do Fólho perde muito do seu valor; nem êles se guiaram sempre, como dizem, pelos manuscritos de Shakespeare, nem consideravam de facto todos os «quartos» como espúrios, visto que se utilizaram de alguns. Ora, como já vimos, nenhum manuscrito de Shakespeare chegou até nós, salvo, problemáticamente, algumas correcções à peça *Sir Thomas More*; os que pertenciam ao arquivo da companhia arderam possivelmente no incêndio do «Globo»; seriam em seguida por qualquer forma reconstituídos, mas nada perdurou, o que foi aliás o destino da grande massa dos manuscritos dramáticos da época. Tem-se julgado que o próprio Shakespeare, nos seus últimos anos, poderia ter iniciado uma revisão geral da sua obra, o que explicaria a perfeição do texto de algumas peças do primeiro Fólho, e bem assim que uma série de Quartos publicados em 1619, embora alguns com datas anteriores simuladas, representaria uma primeira tentativa de edição completa; mas ambas estas conjecturas são ainda bastante incertas. Seja porém como fôr, e voltando à questão da autenticidade do texto, sabe-se que Shakespeare remodelou peças antigas, algumas das quais existem — há mesmo quem julgue que êle nunca procedeu doutro modo; e, por outro lado, já vimos que o seu nome aparece aliado ao de Fletcher na edição de *Two Noble Kinsmen*, figurando igualmente como seus colaboradores nalgumas das peças chamadas «apócrifas» os nomes inferiores de Rowley, Davenport, etc..

Faltando pois os manuscritos, não merecendo inteiro crédito a afirmação de Heminges e Condell e dados os costumes bem comprovados de revisão e de colaboração daquela época, é perfeitamente natural e provável que o texto de Shakespeare, qual o possuímos, não seja inteiramente da sua autoria. Todavia quanto ao canon habitual carecemos de indicações externas sôbre os autores que êle reviu, com quem colaborou, ou ainda por quem, possivelmente, fôssem revistas algumas peças antes da publicação do primeiro Fólíio; temos portanto de recorrer ao seu exame intrínseco. Há quem vá muito longe neste caminho, há quem negue tôda a possibilidade de chegar a resultados que se imponham, e há, naturalmente, quem siga o caminho médio, onde talvez, como soe dizer-se, esteja a verdade. Das 37 peças do canon habitual, são 10 aquelas em que mais correntemente se julga encontrar trabalho alheio; e, quanto a colaboradores, Fletcher esteve provavelmente a seu lado também no *Henrique VIII*, e os outros nomes mais cotados hoje são os de Chapman e Rowley.

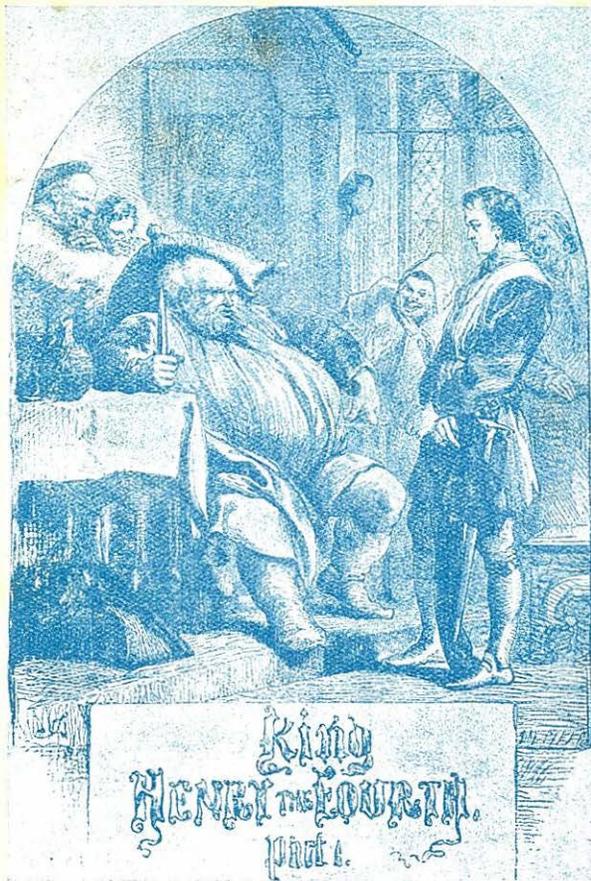
Pelo que respeita às divergências freqüentes entre os Quartos hoje tidos como autorizados, e entre êstes e o primeiro Fólíio, divergências que vão desde pequenas variantes até à omissão ou acrescentamento de scenas inteiras, são atribuídas actualmente a determinadas exigências de ordem prática, tais como excursões provinciais, redução das companhias, censura política ou religiosa, etc., não significando portanto necessariamente a presença duma pena estranha.

Os problemas de interpretação de obscuridades textuais caiem fora do propósito desta obra, e só lhes faremos, de passagem, uma ligeira referência. Umás vêm da própria condensação do pensamento do poeta, sobretudo nas suas obras mais tardias; outras resultam de arcaísmos de construção ou de vocabulário, e dentre estes os mais subtis são os que provêm de êle usar termos ainda hoje correntes, e até comuns, com um sentido que não é o actual; outras implicam referências a costumes e outras particularidades, inclusivamente de pronúncia, da sua época, em que se fundam, por exemplo, muitos dos seus jogos de palavras; outros, finalmente são erros tipográficos.

A eliminação da maior parte dêstes últimos, bem como a interpretação dos restantes, devemos-las aos esforços acumulados e notabilíssimos dos editores críticos dos séculos XVIII e XIX, até à edição de Cambridge (1863-6), cujo texto ficou sendo o geralmente aceite, salvo pequenas divergências; mas nos últimos tempos alguma coisa se tem ainda avançado, quanto à correcção dos erros tipográficos, pelo estudo das caligrafias da época e das confusões a que mais freqüentemente se prestavam. Houve ainda uma classe de erros de curiosa origem, mas que hoje está eliminada: os que provinham do facto de os sucessivos editores — os do 3.º e 4.º Fólíios, e depois os editores críticos Rowe (1709-10), Pope (1725), Theobald (1733), Hanmer (1744), Warburton (1747), Johnson (1765) — se irem baseando, em regra, cada um no

texto da edição imediatamente anterior, isto é, sem fazerem a colação com o primeiro Fólho, ou com os Quartos, embora alguns o pretendam. Ora em cada texto tinham-se introduzido novas e sucessivas gralhas tipográficas, para as quais se architectavam emendas, quando, afinal, o primeiro Fólho estava nesses pontos correcto; e assim o texto se foi, desnecessariamente, afastando do primitivo. Mas desde Capell (1768) a colação com o primeiro Fólho e os Quartos tornou-se de prática corrente, sendo as edições mais notáveis as de Steevens (1773), Malone (1790), e, no século XIX, as *Variorum* de Reed (1803) e James Boswell Júnior (1821) as de Dyce (1857) e de Staunton (1858-60), a do alemão Nicolau Delius (1854-61) e a de Cambridge, já citada, de William George Clark e William Aldis Wright. Hoje, finalmente, tende mesmo a regressar-se à grafia original, apenas com pequenas alterações: o uso do *v* e do *j*, do *s* moderno, etc.; enquanto para duas questões concomitantes, a da pontuação e a do uso das maiúsculas, que são bastante peculiares nas primeiras edições, se tem defendido que visavam em especial a declamação — mas se nalgumas passagens esta opinião parece comprovar-se flagrantemente, na maioria do texto resulta duvidosa, e parece estranho que os gramáticos da época não tragam nenhuma alusão a essas práticas.

Resta-nos agora, como último preliminar da exposição geral da sua carreira dramática, mencionar rapidamente os princípios que têm sido seguidos para a ordenação das obras. São, como é natural e



Frontispício do *Henrique IV*, na edição ilustrada de Staunton (1856), segundo o desenho de John Gilbert.

costumário nestes casos, de duas ordens, externa e interna.

De ordem externa, e fornecendo-nos limites posteriores, vêm à cabeça do rol as datas da publicação das peças que saíram *in-quarto* durante a sua vida, bem como as do registo das mesmas, ou doutras que não chegaram então a ser publicadas, na Corporação dos Papeleiros-Livreiros (*Stationers' Company*); esta fôra reconhecida oficialmente, e êsse registo, garantindo aos seus membros a propriedade da impressão ao mesmo tempo que visava a censura prévia, era legalmente obrigatório. Em segundo lugar possuímos algumas notas de representações perante a Côrte, nos Colégios de Direito e nos teatros. Temos ainda a menção de várias das suas obras dramáticas na literatura contemporânea, especialmente em Meres, e também em documentos particulares, como diários e cartas; e nestas mesmas fontes se colhem referências e citações que permitem datar algumas peças com mais ou menos aproximação e segurança.

As indicações internas repartem-se, por seu turno, em duas categorias principais, que se poderão apelar respectivamente de históricas e literárias. As primeiras encontram-se em alusões a acontecimentos sociais e políticos, tais como campanhas, conspirações, recrudescências da peste, etc., e ainda a fenómenos naturais de maior vulto, grandes tempestades, terremotos, eclipses. A existência destas referências é em si própria verosímil, e bastantes delas até nos poderão hoje escapar, por desconhecimento dos suces-

sos que lhe deram causa; mas, por outro lado, o scepticismo é grande quanto à maioria das que muitos julgam estabelecer. É assim que, dentre os factos de ordem política, só talvez se utilize com inteira segurança a referência do *Henrique V* à expedição do Conde de Essex à Irlanda, enquanto nas restantes classes poucos são também os casos não abertos à dúvida. Mas temos ainda o aproveitamento pelo dramaturgo, seja como fontes ou em simples citações, de livros cuja data de publicação se conhece, o que nos fornece também mais alguns dados cronológicos. Com tôdas estas indicações obtemos evidentemente términos *a quo*.

A segunda categoria abrange os indícios que nos pode trazer a comparação das próprias obras entre si, sob os pontos de vista da estrutura, da versificação, do estilo e até do seu conteúdo ideológico.

Êstes elementos de ordenação envolvem, de certo modo, uma petição de princípio, e o problema é ainda complicado por motivo de possíveis revisões feitas pelo próprio poeta em vários períodos da sua carreira. Em todo o caso essa petição de princípio não é absoluta; e o critério de que as suas obras se devem seguir numa evolução natural e humana, já inteiramente aceitável em si próprio, não deixa mesmo de encontrar uma contraprova objectiva. Pelo confronto dos dados externos com os internos reconhece-se com efeito, dum modo geral, a legitimidade de recorrer também a estes para ordenar as peças cronologicamente.

Dentre as indicações de ordem literária, as mais reveladoras são as que respeitam à prosódia. Shakespeare, primeiro, faz um maior uso da rima em diálogos, e bem assim nos dísticos heróicos com que marca o fim das scenas ou de tiradas mais longas; depois estes processos reduzem-se consideravelmente. Mas o próprio verso solto, que em regra prepondera muito, sofre um aperfeiçoamento constante; a princípio o corte lógico da frase coincide em geral com o fim de cada verso, depois o *transporte (enjambement)* torna-se cada vez mais comum; e com esta prática ligam-se naturalmente outras, como a de terminar o verso com um monossílabo menos acentuado, e a de usar frequentemente sílabas extra-métricas. Outros estudos ainda em curso são os relativos à estatística das substituições de pés jâmbicos — a cadência normal da poesia inglesa — por trocaicos, espondaicos, pírricos, anapésticos, etc., e também à da distribuição das pausas dentro das linhas. Quanto à proporção da prosa e do verso dentro de cada peça, não nos dá grandes indicações cronológicas; sendo no entanto a primeira mais adequada às scenas realísticas ou aos duelos de espírito, é nas comédias e nas peças históricas da maturidade que o recurso à prosa é mais normal.

Mas, conforme ficou dito, na própria técnica dramática, na linguagem e no pensamento se nota, naturalmente, evolução; as primeiras peças imitam mais as dos predecessores, depois Shakespeare vai encontrando o seu caminho; a estrutura torna-se menos mecânica e simétrica, ligando-se cada vez mais

intimamente à caracterização, que por seu turno passa do tipo à individualização perfeita — qualidades estas que só declinam um pouco para o fim da sua carreira; a linguagem, a princípio excessivamente ornada, cheia de imagens, de trocadilhos e de alusões clássicas, carrega-se mais tarde de pensamento, por vezes ao ponto da obscuridade; e também a graciosidade das comédias, e o tom másculo das peças históricas, a certa altura cedem o lugar aos temas sombrios, regressando por último a um modo mais calmo, de apreciação tolerante e superior da vida. Da conjugação de todos os critérios resulta pois, no consenso geral, senão uma data precisa para cada caso, pelo menos um agrupamento bastante seguro das peças em quatro grandes períodos, — o que não se deve interpretar, aliás, como revelando uma intenção consciente do dramaturgo, nem tampouco exclui as transições, ou mesmo a sobreposição parcial de fases contíguas.

O primeiro período, que vai até cêrca de 1594, revela, como era de esperar, as características duma época de aprendizagem. Abrange peças históricas: a trilogia sôbre *Henrique VI*, de que falámos no início dêste capítulo, o *Ricardo III* e o *Rei João* — esta última fundada igualmente numa rude *chronicle play* anterior; um melodrama sangrento, que aliás, como igualmente já dissemos, pouco terá do seu punho: *Titus Andronicus*; e três comédias: *Love's Labour's Lost*, aliando os requintes do eufuismo a um fundo campestre, *The Comedy of Errors*, farça adaptada e ampliada dos *Menaechmi* de Plauto — na linha, portanto, do teatro

académico — e *The Two Gentlemen of Verona*, à maneira sentimental italiana, mas com um enredo oriundo da *Diana* de Montemór. Nas peças históricas e trágicas as influências maiores são as de Marlowe e de Kyd, e nas comédias as de Lyly e de Greene.

Em nenhuma destas peças, ou remodelações doutras já existentes, se pode dizer que Shakespeare se erga sensivelmente acima dos seus predecessores, se bem que tampouco lhes fique inferior; mas em certas passagens poéticas, bem como na caracterização de algumas figuras, em especial das populares, já nitidamente se desenha a segurança do mestre. E no *Ricardo III*, embora a psicologia do herói não passe ainda do tipo à individualização perfeita, marca-se até no conjunto uma clara superioridade sôbre a maioria das peças históricas anteriores, feitas simplesmente da sobreposição cronológica dos episódios: uma estrutura hábilmente elaborada, e o interêsse bem focado numa figura de vilão maquiavélico, do tipo marlowesco do *Tamerlão* e do *Judeu de Malta*.

Com o êxito dos seus poemas *Vênus e Adonis* e *Lucrécia*, o patrocínio de Southampton e as representações na côrte, o gênio de Shakespeare parece estimular-se e ganhar confiança; em breve a águia vai pairar nos seus primeiros grandes vôos. Neste segundo período, de maturidade risonha e otimista, pode abranger-se uma dúzia de obras, contando uma só tragédia — que o é, porém, mais pelo argumento que pelo próprio tom poético: *Romeu e Julieta*; quatro peças históricas, e sete comédias. Mas tanto naquela tragé-

dia — no papel da ama, por exemplo — como nos dez actos do *Henrique IV* (1.^a e 2.^a parte), com a estupenda criação de Falstaff, e seus alegres companheiros — as scenas de comédia abundam. Em compensação no *Mercador de Veneza* sente-se, com a humanização de Shylock, o primeiro hálito do vendaval trágico que vai seguir-se.

Em todos êstes sub-generos dramáticos Shakespeare continua, em regra, a refundir peças anteriores, a apoiar-se em Holinshed ou a adoptar e combinar fábulas literárias antigas ou recentes, e bem assim a enquadrar-se nos esquemas tradicionais do teatro, com as suas múltiplas variedades e combinações; mas a sua mestria, apesar de tôdas as concessões à tradição, ao gôsto público e às exigências scénicas, vai revestindo os enredos, sejam ingratos ou desconexos, da graça vitalizadora do génio. No *Ricardo II* apresenta já os belos estudos psicologicos do heroi titular e de Bolingbroke, enquanto o *Henrique V*, com a particularidade curiosa dos seus *coros* formando a transição entre os actos, é essencialmente épico e patriótico. Mas é sobretudo nas comédias que a sua técnica e o seu valor poético se revelam com tôda a pujança e maleabilidade.

Shakespeare debruça-se com simpatia e interêsse sôbre o carnaval multicolor da vida. Apreende num relance as possibilidades teatrais de tôdas as histórias e fantasias, insuflando-lhes humanidade e alma. Bosques, palácios, o meio citadino e o meio rústico alternam como enquadramento scénico; celebram-se

o amor, a mocidade, a intelligência, os sentimentos generosos, e desenham-se pitorescos arcabouços; respirando realismo. O seu domínio dos enredos, accumulando e entrecruzando várias teias, acompanha-se dum poder assombroso de individualização das personagens. É o período de *Midsummer Night's Dream*, *The Taming of the Shrew* e *As You Like It*, que vai ainda prolongar-se, cêrca de 1601, com a incomparável *Twelfth Night*, passando a meio caminho pelo caso singular de uma comédia quasi exclusivamente realista, *The Merry Wives of Windsor*. E se, por outro lado, *Much Ado about Nothing*, olhando a uma das suas intrigas, poderia ser tomada por uma tragi-comédia, o facto é que a atenção do espectador é quasi totalmente absorvida pelo faiscante e prolongado duelo de espirito entre Beatriz e Benedito.

Com o virar do século, segundo já notámos, e fôsse qual fôsse a causa, o tom dramático de Shakespeare vai mudar por completo. Uma opressiva atmosfera trágica ensombreia agora tôdas as suas peças. É a fragilidade feminina, enorme e ingénua como um mal inato, revelando-se ao *Hamlet* na figura da própria mãe, e perturbando o seu espirito generoso; é a impotência da virtude e da magnanimidade, no *Otelo*, contra os laços da vilania de Iago, elevada aos requintes duma verdadeira arte; é o ciclone terrível da ambição empolgando *Macbeth*, e esvaindo-se, depois de o afogar em crimes, como uma gargalhada satânica; é o pungente suplício da velhice, cruelmente flagelada pelos erros passados, nessa estupenda

visão do *Rei Lear*; é ainda o mais negro desengano sôbre a amizade e as riquezas no *Timon of Athens* — em grande parte, talvez, obra duma pena muito inferior. E de igual modo, nas pseudo-comédias do período, é o amor, outrora rutilante e moço, agora abjectamente escarnecido, em *Troilus and Cressida*; são, em *Measure for Measure*, a tolerância e a intolerância ambas implacavelmente fustigadas; é por último a cegueira passional, bem marcada e impressionante no amor de Helena pelo indigno Beltrão, em *All's Well that Ends Well*. E a mesma atitude pessimista, embora atenuada, se nos revela nas chamadas «peças romanas»: traçando, no *Júlio Cesar*, a ruína do idealismo político; em *Antônio e Cleopatra*, o desnervamento dum grande capitão pelo amor voluptuoso; e finalmente, no *Coriolano*, o baquear do chefe altivo que, por natural dignidade íntima, se recusa a adular a plebe.

Conservam-se em regra, também neste período, os processos de alternância do heróico e do realístico, mas as próprias cenas de motejo são retintas de côres sombrias. No *Hamlet*, por exemplo, encontramos a lamentável senilidade de Polónio, e a scena dos coveiros; em *Macbeth*, a do «porteiro do inferno»; no *Rei Lear*, os loucos, o verdadeiro e os fictícios, na charneca, sob a tempestade; em *Measure for Measure*, a devassidão de Lúcio, em *All's Well* a ignomínia de Paroles, etc., etc. E notam-se também, como anteriormente, variações de construção e de técnica de peça para peça, possuindo cada uma, por assim dizer, a sua marcha e atmosfera própria.

Finalmente, cêrca de 1609, a sua órbita dramática inflete-se novamente, num último e curto ramo. Já nos referimos também às interpretações oferecidas para esta variação. Shakespeare tinha então 45 anos, 45 anos duma vida extremamente intensa, de trabalho pelo menos, mas decerto igualmente de emoções violentas. Parece então dar-se uma funda acalmia no seu ânimo; os seus enrêdos continuam versando episódios trágicos, mas surge sempre um bálsamo suave a mitigar e sarar as feridas mais crueis. As suas derradeiras obras, *Pericles* (revisão duma peça anterior, de autor incerto), *Cymbeline*, *The Winter's Tale* e *The Tempest*, são tragi-comédias, e em tôdas elas uma larga e nobre tolerância gera as mais amplas reconciliações finais, apesar das crises das intrigas. A realização, nas três primeiras, é um tanto descurada, revelando talvez cansaço; porém na última, como num canto de cisne — e sob a figura de Próspero tem muitos querido vêr o próprio dramaturgo quebrando a sua assombrosa vara de mago — a construção é perfeita, respeitando-se mais do que em qualquer outra peça anterior as três unidades, e a concepção e o estilo voltam igualmente a erguer-se às maiores alturas.

De passagem seja-nos permitido registrar que é sobretudo nestas últimas peças que se descobrem as aproximações mais seguras com obras peninsulares, as quais poderiam ser, em parte, as suas fontes: *Pericles* tem bastantes semelhanças com a *Comédia de Rubena*, a curiosa peça bilingüe do nosso Gil Vicente — sendo ambas, pelo menos, derivadas duma

perdida novela grega sôbre Apolônio de Tiro, através de intermediários em latim e em diversos vernáculos modernos; *The Winter's Tale* relaciona-se decerto com o *Amadis de Grecia*, do espanhol Feliciano de Silva, e talvez ainda com a sua continuação, *Lisuarte de Grecia*, e a *Tempestade* tem grande analogia com um conto inserto nas *Noches de Invierno*, de António de Eslava, e alguns elementos, também, de certas narrativas das viagens de Cabot e Fernão de Magalhães.

Em seguida vemos Shakespeare — tirante a sua colaboração com John Fletcher no *Henrique VIII* e *Two Noble Kinsmen* — recolher burguêsmente ao seu cantinho natal, e até nisto, ao contrário de Ben Jonson, que arrastou pelos palcos uma longa e lamentosa decrepitude, se manifesta o perfeito equilíbrio da sua inteligência: soube retirar-se a tempo.

Ao terminar êste breve esquema da carreira do maior dramaturgo moderno, devemos acentuar que não tivemos a pretensão de esboçar, sequer, uma ligeira crítica das suas obras, tão opulentas sob todos os aspectos; apenas tentámos focar, aproveitando certos traços mais salientes, e como complemento ao objectivo essencial dêste trabalho, as fases principais da evolução da sua arte — da sua estranha magia de dominador das scenas, atravez das idades e do mundo inteiro.

CAPÍTULO IX

A CONSAGRAÇÃO DOS TEMPOS E A EVOLUÇÃO DA CRÍTICA

Vamos neste capítulo ocupar-nos, a traços largos, da evolução da crítica shakespeariana, mas, em conformidade com a índole dêste trabalho, principalmente sob o ponto de vista dramático. Simultaneamente daremos algumas notas sôbre a expansão da fama do poeta entre o grande público, no seu país natal e no estrangeiro.

A crítica literária iniciou-se, na Inglaterra, com a Renascença, no século XVI, sob influências sobretudo italianas; de comêço porém, e durante muito tempo, não examinava individualmente as obras e os autores, mas apenas as grandes correntes e tendências. Não se podem evidentemente considerar dentro da crítica propriamente dita as peças satíricas, como as que formaram a trama da *guerra dos teatros* (v. capítulo VII), nem os poemetos encomiásticos encabeçando as obras

dramáticas então publicadas, nem quaisquer das outras escassas referências coevas a que já temos aludido. É só na segunda metade do século XVII, com o período chamado *clássico*, que nos aparece a crítica individualizada. No entanto, para abrangermos num golpe de vista completo a evolução da opinião ilustrada à cerca do grande dramaturgo, não nos é lícito desprezar aqueles elementos mais antigos, embora escassos e sem finalidade crítica. E dêste modo poderemos dividir os tresentos e tantos anos decorridos desde a época de Shakespeare em cinco grandes fases, caracterizadas, como era de esperar, segundo a própria feição dos períodos literários atravessados, e que poderemos designar, portanto, como fase Renascença, fase clássica, fase romântica, fase realística e, actualmente, fase eclética.

Já vimos (cap. VI) o que se pode inferir das alusões mais antigas ao poeta e aos seus méritos: dando todo o desconto devido aos versos laudatórios, e tendo igualmente em atenção que certas referências o não destacam especialmente, impõe-se no entanto a conclusão de que êle era universalmente admirado, embora não lhe fôsse reconhecida ainda tôda a grandeza. Essá admiração, como disse Ben Jonson, não chegava à idolatria, existindo simultâneamente uma vaga ideia de que, sendo o génio de Shakespeare «natural», lhe faltava cultura.

Durante todo êste primeiro período, embora as opiniões gerais dos críticos, e. g. Sydney e Ben Jonson, fôssem favoráveis ao neoclassicismo e de condenação

do drama tradicional, a prática dos palcos públicos conformava-se mais a êsse tipo irregular e romântico, e nem o próprio Jonson conseguiu resistir à fôrça da corrente. Quando porém, depois da restauração dos Stuarts, em 1660, foi oficialmente consentida a reabertura dos teatros, o estado de coisas já não se apresenta o mesmo, e, com o apoio da técnica francesa, as ideias da regularidade no drama ganham a supremacia.

Dryden acha as peças francesas superiores em estrutura às nacionais, e os enredos de Shakespeare imperfeitos; contudo reconhece que no drama inglês há maior variedade de acção e uma fantasia mais masculina, e não se cança de admirar Shakespeare, embora aponte as desigualdades da sua arte, como sendo aquele que, «dentre todos os poetas modernos, e talvez mesmo dos antigos, teve um génio maior e mais compreensivo». Denuncia também o antiquado da linguagem e as suas freqüentes obscuridades, e nêste último ponto não lhe faltava razão, pois o texto, segundo mostrámos, se corrompera progressivamente, mal êste que foi sendo remediado com as sucessivas edições críticas, das quais também já falámos.

A renovação do interêsse pela obra de Shakespeare manifestou-se por esta época sob uma forma estranha, com as adaptações de várias das suas peças, devidas a Davenant, Shadwell e outros, incluindo o próprio Dryden, adaptações que hoje classificaríamos decididamente de irreverentes, e que chegavam, por exemplo, ao ponto de transformar certos dramas numa espécie

de óperas, ou de dar a algumas tragédias desenlaces «felizes». Entretanto, desde a Restauração, uma longa estirpe de grandes actores, entre os quais se destacam Betterton e sua mulher — que foi a segunda a encarnar personagens femininas de Shakespeare, papeis primitivamente desempenhados por adolescentes, como se viu — Barton Booth, Robert Wilks, David Garrick, Mrs. Clive, Mrs. Cibber, Mrs. Pritchard, Charles Macklin, John Henderson, John Kemble, Mrs. Siddons, Edmund Kean, etc., ia representando sempre as obras de Shakespeare, seguindo frequentemente aqueles textos «adaptados», mas bastantes vezes, também, a forma original.

A publicação das sucessivas edições críticas, o enorme esforço erudito que muitas representam e a sua boa aceitação pelo público evidenciam, de igual modo, que os ingleses continuavam a sentir pelo poeta um verdadeiro orgulho nacional; e tal foi de facto, não obstante a sua defeza dos clássicos e das «regras», a opinião expressa dos melhores espíritos «augustanos», como Pope, Addison e o Dr. Johnson — este último já na margem de novos tempos. É certo que algumas vezes se erguem condenando severamente Shakespeare, como, em Inglaterra, as de Thomas Rymer e de Hume, em França a de Voltaire, e a de Gottsched na Alemanha, mas não sem despertarem desde logo reacções e defesas, ora mais serenas ou mais comedidas, ora mais vivamente entusiásticas; figurando entre os seus apologistas os nomes notórios de Farmer, autor do «Ensaio sôbre a cultura de

Shakespeare», o célebre Dr. Johnson, Mrs. Montague, o abade Prévost, Diderot, Sébastien Mercier, Giuseppe Baretti, Johann Elias Schlegel, Bodmer, Nicolai, Lessing, etc. E ao mesmo tempo que o nome do poeta ia assim conquistando a opinião continental, as suas próprias peças, por muito tempo apenas tornadas conhecidas pelas excursões de companhias inglesas, iam sendo sucessivamente traduzidas e representadas em várias línguas, o que veio acentuar a difusão da sua fama. Entre os seus tradutores ou adaptadores desta época salientam-se Wieland e Eschenburg na Alemanha e La Place, Le Tourneur e Ducis em França, mas assinalam-se também, ainda dentro do século XVIII, versões e apresentações de peças isoladas, entre as quais predomina o *Hamlet*, na Rússia, Polónia, Dinamarca, Holanda, Itália, Espanha e Portugal.

Tal como nos literatos e críticos de tendências clássicas, também naqueles que, desde o segundo quartel do século XVIII, por qualquer forma se pôdem classificar de pre-românticos, encontramos, com maior razão, incensados louvores ao dramaturgo; é o caso de Thomson, de Young e de Gray. Mas, para os fins do mesmo século, qualquer coisa de novo surge, que se ia intensificar até ao exagêro na época romântica: a análise do poder de caracterização de Shakespeare, estudado primeiro nas suas mais notáveis criações. É assim que, em 1774, Guilherme Richardson, professor da Universidade de Glasgow, aprecia as suas personagens sob o ponto de vista ético, e que em 1777 Maurício Morgann dedica

uma longa e curiosa análise à figura de Falstaff; outros ensaios do mesmo género, mas de menor alcance, são o de Whately, publicado postumamente em 1772, e o de Isabel Griffith, de 1775. E desde então, enquanto os últimos grandes editores críticos do séc. XVIII, como Steevens e Malone, iam saneando e explicando com extraordinária habilidade, erudição e minúcia, o texto shakespeariano, por tôda a parte germinavam as sementes que dentro em breve se tornariam em formosa e exuberante seara no verbo exaltado dos críticos da escola romântica.

A primazia cabe aqui decerto à Alemanha, onde, desde o *Sturm und Drang*, se estabelece um verdadeiro culto de Shakespeare. Os principais propugnadores das novas ideias foram Gerstenberg, Herder, Goethe e Augusto Guilherme von Schlegel, a quem se deve igualmente a célebre tradução métrica (depois completada por Tieck e seus colaboradores), cujos méritos são tais que ela se pode considerar como uma verdadeira naturalização germânica. As conferências críticas de Schlegel sôbre o dramaturgo, realizadas em Viena em 1808, e publicadas de 1809 a 1811, tiveram uma enorme repercussão europeia; o grande Samuel Taylor Coleridge disputava-lhe, é certo, a prioridade quanto ao seu país, mas o facto é que a série mais notável das suas conferências shakespearianas só se realizou em 1818, isto é, quando já na própria Inglaterra Carlos Lamb tinha publicado o seu penetrante artigo *On the Tragedies of Shakespeare* (1811) e Hazlitt o célebre trabalho *Characters*



A grande actriz Ellen Terry no papel de *Lady Macbeth*, segundo o quadro de John Sargent.

of *Shakespeare's Plays* (1817) — que foi escrito declaradamente sob o estímulo das *Vorlesungen über dramatische Kunst und Litteratur*. Entretanto a própria França segue de perto o movimento; com a única excepção notória de Chateaubriand, derradeiro eco das opiniões de Voltaire, celebram sucessivamente o dramaturgo os grandes nomes de Madame de Staël, Stendhal, Guizot, Vítor Hugo, Taine e Lamartine. Outros notáveis críticos românticos inglêses que se ocuparam do poeta foram De Quincey, Landor e Carlyle, sobresaindo na Alemanha, depois de Goethe e Schlegel, os estudos de Heine, de Ulrici, de Gervinus e de Kreyszig, estes três últimos já influenciados pela estética de Hegel; e quanto ao resto da Europa, os países germânicos seguiram em regra, como é natural, as pisadas da Alemanha, enquanto os latinos e os eslavos caminhavam nas de França, mas sem que em nenhum dêles se possam apontar críticos que ombreiem com os acima citados, salvo, é claro, em tempos mais recentes. E também por tôda a parte, durante o século XIX, se multiplicam as versões, parciais ou completas, das obras dramáticas de Shakespeare, as quais seria descabido mencionar aqui, abrindo apenas uma excepção para o nosso país, onde entre os seus principais tradutores ou adaptadores figuram Nolasco da Cunha (num *Júlio César*, que não passou de manuscrito, e se perdeu), J. M. da Silva Leal, Rebelo da Silva, António Feliciano de Castilho, Bulhão Pato, o rei D. Luís, José António de Freitas, Coelho de Carvalho e Júlio Dantas.

Aos grandes corifeus românticos, cuja acção foi naturalmente apoiada por numerosos satélites, se devem muitas das melhores páginas de crítica estética sobre o genial dramaturgo inglês, cheias de agudeza de visão, de comunicativa simpatia e até, na maioria dos casos, de grande beleza formal; mas o fogo do entusiasmo arrastou-os a excessos, a sua admiração ilimitada eivou-se do personalismo das interpretações, e essa corrente idólatra tornou-se dominante até ao exagêro. Shakespeare foi olhado como um semi-deus; as suas menores passagens, mesmo as aparentemente obscuras, deviam ter tido, na sua pena, um sentido perfeito, que à exegese cumpria apenas encontrar; mais — e esta atitude vem já declaradamente de Morgann — as personagens shakespeareanas são estudadas como criaturas da vida real, e não como ficções dramáticas. Entretanto, e a par desta crítica, várias gerações de eruditos se iam ocupando, com processos mais calmos, seja de purificar definitivamente esse texto, seja de estabelecer a cronologia das obras, ou ainda de colher elementos para a reconstituição da sua vida e da sua época, e assim preparavam o caminho para a reacção realística. Destacam-se nestes diversos campos os nomes de Dyce, Staunton, J. Payne Collier — infelizmente, célebre também pelas suas falsificações — o Dr. Furnivall, os alemães Delius e Alexander Smith, o norte-americano H. N. Hudson, etc. A quasi todos êles se devem edições críticas, das quais já mencionámos as principais (cap. VIII), e, sem nos ocuparmos aqui de muitas outras mais modernas,

desejamos todavia citar ainda, sobretudo como exaustiva dos comentários anteriores, a grande *New Variorum* iniciada em 1871 por Howard Furness, e hoje continuada por seu filho, do mesmo nome.

Em 1841 fundou-se em Inglaterra a *Shakespeare Society*, que se dissolveu em 1853, depois de ter publicado numerosos volumes de grande alcance para a interpretação do dramaturgo, sobretudo reedições de obras izabelinas, e mais tarde apareceu a *New Shakespeare Society* (1874-1886), que continuou a obra da primeira, e atacou especialmente o problema da cronologia — sendo hoje a *Shakespeare Association*, constituída em 1914, a prosseguidora dos labores colectivos. Igualmente notáveis tem sido, na Alemanha, os trabalhos da *Deutsche Shakespeare-Gesellschaft*, que se fundou em Weimar em 1865, editando sucessivas colectâneas de importantes ensaios pelos mais eminentes shakespeareanistas germânicos, no seu *Shakespeare Jahrbuch*. E dentre os trabalhos individuais de maior fôlego dos continuadores da atitude interpretativa, avultam, na crítica, as obras *Shakespeare: his Mind and Art*, de Dowden, *A Study of Shakespeare*, de Swinburne, *Shakespeare as a Dramatic Artist*, de Moulton, *Shakespearean Tragedy*, de Bradley, e a brilhante análise do grande mestre da estética Benedito Croce, contida na sua trilogia *Ariosto, Shakespeare e Corneille*; enquanto na biografia, mas envolvendo em geral também apreciações das obras, figuram em primeiro plano os grandes repositórios de Halliwell-Phillips e de Sidney Lee, o *William*

Shakespeare do célebre crítico dinamarquês Georg Brandes, e, na Alemanha, a obra do mesmo título de Karl Elze, e o *Shakespeare: Leben-Umwelt-Kunst* de Alois Brandl.

Pelos fins do século XIX, porém, começara a acentuar-se a reacção contra os exageros da crítica especulativa. Essa reacção baseou-se em primeiro lugar nos estudos cada vez mais desenvolvidos sobre a evolução do drama inglês, anteriormente a Shakespeare, e sobre a estrutura dos teatros e a rotina scénica da sua época, os quais vieram demonstrar com palpável evidência que muitas daquelas irregularidades e dificuldades, na resolução das quais se tinham cansado gerações de críticos, não passavam afinal de transigências necessárias do dramaturgo com os palcos e com o gosto público. As obras mais notáveis a assinalar neste campo são as de Collier, de Jusserand, de Ward e de Creizenach sobre as origens e a história do drama moderno, bem como as de Mezières, Addington Symonds, F. S. Boas, Shelling e Tucker-Brooke, focando mais especialmente os predecessores de Shakespeare e a época izabelina; as de Feuillerat e E. K. Chambers sobre as representações na corte; as do paciente investigador americano C. W. Wallace sobre a Real Capela, as companhias juvenis e os chamados «teatros particulares», e, finalmente, as de Brodmeier, Reynolds, W. J. Lawrence, A. H. Thorndike e J. Quincy Adams sobre os teatros públicos. Mas as conclusões de todos estes trabalhos — que utilizam por seu turno numerosas e importantes monografias, impossíveis de citar

aqui — estão hoje na sua maioria compendiadas, e acrescidas ainda de quantidade enorme de investigações originais, nos volumes exaustivos de E. K. Chambers, *The Medieval Stage* e *The Elizabethan Stage*, produto admirável duma vida inteira de especialização erudita, aos quais forma complemento, no que diz respeito ao dramaturgo, a sua obra mais recente, *William Shakespeare: A Study of Facts and Problems*; enquanto outros grandes repositórios sobre o drama, os teatros e o meio izabelino, são os formados pelos volumes V e VI da grande *Cambridge History of English Literature*, bem como pela colectânea de ensaios *Shakespeare's England*, publicada sob a direcção de Sidney Lee e C. T. Onions.

A reacção realística foi igualmente influenciada pela evolução da filosofia, que pôs em realce o papel da intuição e a complexidade estrutural da alma humana; abandonou-se a ideia dum Shakespeare sempre intelectual e pleniconsciente, e às suas figuras concedeu-se uma personalidade mais carnal e mais maleável. Mas é o estudo do condicionalismo scénico da época que fornece a base principal ao novo critério; êle mostra-nos, por exemplo, que, se o dramaturgo se não preocupa demasiado com a verosimilhança dos enredos, é porque o público estava costumado a ser-lhe fornecida a encenação de histórias fantasiosas cujos pormenores eram bem conhecidos, ou porque as companhias ou empregários habitualmente promoviam a remodelação de dramas antigos; se o ponto culminante nas suas peças se encontra em regra no

meio, e não, como modernamente, no fim, é porque o mesmo público preferia, em vez de adivinhar a sorte final das personagens, que esta lhe fôsse scênicamente apresentada na sua integralidade; se certas figuras desaparecem prematura e injustificadamente, é porque os respectivos actores tinham que desempenhar, na seqüência, outros papéis, etc., etc. Em breve, porém, se passou a exagêro inverso ao da crítica romântica, pretendendo ver apenas em Shakespeare o hábil autor-empresário, que fornecia à sua companhia e ao seu público habitual, quási servilmente, os materiais que seriam mais lucrativos para aquela, por mais aplaudidos por êste. Pecam por esta balda, embora contenham sugestões brilhantes e justas, os livros sôbre a arte do dramaturgo dos professores americanos G. P. Baker e Brander Mathews.

Mas dos excessos realísticos vieram ainda prejuízos críticos maiores. Examinaram-se à lupa tôdas as suas peças, e na própria caracterização das personagens — essa ara de louvores de todos os shakespeareanistas românticos — se demonstraram, citando triunfantemente os textos, grandes contradições e anomalias. Tomemos a sua figura mais conhecida, o *Hamlet*: êste é resoluto e forte quando procura o espectro, quando vara Polónio escondido sob o pano de Arrás, quando combate os piratas e envia os seus espiões para a morte (fôra da scena), quando se bate com Laertes sôbre o coval de Ofélia, ou quando, no desenlace, fere de morte o rei e disputa a Horácio a taça do veneno; entretanto — bem patente, pelo menos, nos

seus vários solilóquios — o seu estado predominante é de cobardia e de irresolução. Inconseqüências como estas já as notara Bradley no seu penetrante exame das quatro grandes tragédias; procurara-lhes, no entanto, uma interpretação crítica, enquanto outros mais tarde as tratam simplesmente como verdadeiros defeitos do dramaturgo. É esta a atitude, em muitos casos excessiva, do americano Stoll e do alemão Schücking. E ao mesmo tempo, em Inglaterra, o professor Robertson — para citar apenas os nomes mais eminentes — pretendia explicar muitas destas anomalias pela revisão por Shakespeare de obras anteriores, tentando por processos subtis, mas ainda longe de convincentes, a separação do que em cada peça existe da autoria do grande dramaturgo ou de penas alheias: as inconsistências resultariam assim, em proporção elevada, de lapsos do poeta ao executar as remodelações.

Que em muitas obras das atribuídas unicamente a Shakespeare existam restos de peças anteriores, e que bastantes das suas falhas inegáveis de caracterização tenham essa origem, não nos oferece dúvida; porém em todos estes campos tende-se hoje para doutrinas mais ecléticas. Shakespeare decerto obedeceu às evoluções do gôsto público e se acomodou ao condicionalismo scênico, decerto reviu trabalhos alheios ou colaborou com inferiores, e decerto trabalhou por vezes precipitadamente, podendo hoje, no remanso da leitura, notar-se nele numerosas falhas de atenção. Mas é preciso não esquecer também que êle escrevia as suas obras essencialmente para serem representadas,

e que no teatro o efeito total provém duma sobreposição de impressões, tal como se dá numa arte aliada, a scenografia; que a personalidade humana é já de si mesma complexa, decompondo-se em estados de alma muitas vezes, até, contraditórios; e, finalmente, que na concepção das suas maiores obras, na delineação das maiores figuras, na realização de tôdas as scenas verdadeiramente importantes, e ainda no fulgor e opulência do estilo e da poesia, Shakespeare não se limita evidentemente a satisfazer as exigências teatrais ou as variações do gosto das plateias, mas continua a apresentar-se ao nosso espírito como um génio assombroso, derramando perdulâriamente o seu engenho e a sua inspiração por uma vasta galeria de obras primas.

Fecharemos o capítulo citando alguns trabalhos que bastante se conformam com esta atitude: a biografia de Shakespeare do professor americano Quincy Adams, as obras mixtas de biografia e de crítica de Walter Raleigh e de Raymond M. Alden, os volumes magistraes de Gundolf, *Shakespeare, sein Wesen und Werk*, o belo estudo *Shakespeare's Workmanship*, do professor Quiller-Couch e por fim, como larga tentativa duma edição nova dos dramas shakespeareanos, obedecendo também ás mais recentes conclusões da investigação erudita, *The New Shakespeare*, publicado sob a direcção de Quiller-Couch e J. Dover Wilson.

CAPÍTULO X

CONCLUSÃO O GÊNIO E A DÁDIVA

Indicámos o caminho para uma boa leitura da obra de Shakespeare, segundo a orientação da crítica actual mais esclarecida e mais ponderada, baseando-nos principalmente na bibliografia que vai apensa, para a qual enviamos o leitor que porventura deseje aprofundar estes assuntos. Nos nossos primeiros capítulos estudámos os antecedentes e o condicionalismo do drama shakespeareano, nos capítulos oitavo e nono ocupámo-nos dos problemas relativos ao texto, cronologia e evolução da crítica, e entre estas duas séries intercalámos um esboço da vida do poeta, com o intuito principal de respondermos à dúvida sobre se o actor William Shakespeare foi também o autor das obras que correm sob o seu nome, ponto sobre o qual nenhum crítico sério tem hoje hesitação. Exortaremos agora os estudiosos a preencherem de realidade concreta as indicações que lhes deixamos, lendo em pri-

meiro lugar — e até antes e de preferência às obras desenvolvidas de erudição e de crítica — algumas, as mais significativas, pelo menos, das composições dramáticas inglesas anteriores e coevas, desde o teatro religioso medieval às peças de Ben Jonson, de Beaumont e Fletcher e doutros seus contemporâneos; lendo, também, as principais dentre as obras literárias não dramáticas que tiveram influência sobre o drama, assim como as passagens mais reveladoras sobre o meio social de então; e desenvolvendo, finalmente, caso o julgarem necessário, o exame dos elementos de restituição dos palcos e representações do seu tempo — o que tudo se pode fazer em edições económicas e bem orientadas, que por igual indicamos.

Uma vez assim obtida uma ideia bastante viva das correntes que se fundiram no drama izabelino, da cultura e dos costumes dessa época, da estrutura e funcionamento dos teatros e das suas deficiências scénicas, do gosto público e da sua evolução, isto é, das principais determinantes que hoje se reconhece terem agido sobre Shakespeare — embora deixando plenamente em aberto o problema, ainda não resolvido, do irromper do génio; e tendo sempre bem presente que as suas peças foram escritas essencialmente para o teatro, o que implica uma técnica especial, de sobreposição de representações mentais, comparável à da scenografia: poderemos então reler, com um espírito enriquecido e uma visão mais justa, as obras do grande dramaturgo, e bem assim abordar a questão, que naturalmente se nos apresenta, de qual seja de

facto a sua dádiva, o seu excesso sobre os precursores imediatos e os contemporâneos, de quais os elementos, enfim, onde reside a sua grandeza e supremacia.

Longe de nós a ideia de proconizarmos que se disséque e se etiquete a complexa obra de arte com métodos análogos aos usados, por exemplo, na biologia, cheios de minúcia e redutíveis a esquematizações precisas; os interesses da ciência são distintos dos interesses da estética, à beleza liga-se essencialmente a vida, e só lhe podem ser aplicáveis processos de apreciação em que essa vida se não atrofie, muito menos em que se mate. Mas a crítica existe justamente porque ela é possível nêstes termos, e êsse facto nos permite reproduzir aqui, embora sem brilho, mas como remate natural dêste trabalho, as ideias mais correntes dos críticos, em linhas necessariamente amplas, sobre a superioridade dramática de Shakespeare.

Antes de mais nada notaremos que essa grandeza se nos apresenta sob dois aspectos: em extensão e em intensidade.

A superioridade do talento de Shakespeare, em *extensão*, reconhece-se em primeiro lugar na maneira mais firme e sustentada como nêle se manifestam e reúnem os dons de técnica dramática, de vitalização, de estilo e de poesia que nos seus precursores e nos seus contemporâneos, em grau tão elevado, apenas afloram, por assim dizer, ocasionalmente, em certas peças, em certas passagens, em certas figuras: a sua

felicidade de realização é mais segura, e, sobretudo no segundo e terceiro período da sua carreira, quasi perene. Em seguida temos de verificar o seu êxito em toda a gama das espécies dramáticas, através da enorme variedade da sua obra: na comédia cortês como na realística, na fantasia romântica, na pastoral, nas peças históricas, na grande tragédia e na tragi-comédia; é quasi sómente no drama doméstico que o encontramos em falha, a não ser que se lhe pudesse definitivamente atribuir o empolgante *Arden of Fever-sham* — mas ainda assim, no *Otelo* e no *Hamlet* por exemplo, encontramos também o conflito familiar, embora sublimadas as personagens acima da gente comum. E finalmente registaremos que Shakespeare não só, como acabamos de ver, e ao contrário da maioria dos escritores, se sente por igual à vontade nos vários sub-gêneros, como não confina a sua excelência de caracterização a certas classes de figuras, aos homens ou às mulheres, aos magnânimos ou aos vilões, aos fidalgos ou aos plebeus: antes abrange ao mesmo tempo — o que é bem raro — com o seu extraordinário poder de simpatia e dinamização, tanto as mais variadas e complexas personalidades masculinas, como a caprichosa e evanescente psicologia feminina, e até, em alguns casos, a ingenuidade e o valor das almas infantis.

Shakespeare é assim, portanto, o mais universal dos autores dramáticos da sua época, mas êsse universalismo poderia não ter passado duma geral habilidade talentosa, o que não é inteiramente raro; o

que lhe confere, no entanto, a glória de ser um dos maiores dramaturgos de todos os tempos é, como dissemos, a *intensidade* com que nêle se manifesta essa poderosa conjunção de dons. Mas ainda assim afigura-se-nos que dentro da sua opulentíssima personalidade artística ha a distinguir duas facetas de desigual grandeza e brilho, que são a do técnico dramático no sentido restrito, e a do poeta dramático: quer dizer, ao lado duma clara e poderosa inteligência prática, todo o maravilhoso da intuição e da inspiração.

Como técnico Shakespeare eleva-se decerto acima do comum, a sua mestria é admirável, mas não assombrosa ou esmagadora. Não é um criador original de enredos, cingindo-se geralmente a obras anteriores, sem lhes pedir mesmo verosimilhança — nem as grandes crianças que formavam a maioria do público dessa época, exuberante de seiva, com ela se preocupavam; tem contudo, em primeiro lugar, a visão certa da sua teatralidade. Uma vez aceites os dados iniciais, conquanto inverosímeis, desenvolve em regra a estrutura com grande engenho, embora por vezes, sobretudo quando chega perto de certos desfechos, pareça desinteressar-se, impaciente de terminar. E por mais absurdos que sejam os entrecchos adoptados, é admirável o modo como êle, mediante uma subtil e harmoniosa combinação de fantasia e de pormenores realísticos, torna aceitável, vivo e humano o que em si próprio era pueril e inacreditável. Tem sido ainda justamente apontado como um dos méritos da sua

técnica o hábil entrelaçar de várias intrigas, ora contrastando-as, ora aproveitando o seu paralelismo para reforçar a ideia fundamental de cada peça, e servindo-se igualmente dêste recurso para dar a certas personagens secundárias, destinadas essencialmente a apresentar ou a realçar as principais, uma acção própria, o que torna a sua presença no palco mais natural. Mas a sua primazia manifesta-se também, por fim, no modo como conseguiu dominar, aceitando-o integralmente, o condicionalismo teatral do seu tempo, quer, por exemplo, suprimindo a deficiência de cenários reais mediante passagens descritivas, muitas vezes de grande beleza — verdadeiros cenários poéticos; quer aperfeiçoando a mistura tradicional do jocoso e do heróico, destinando às figuras cómicas um papel definido no enredo; quer, ainda, contendo as improvisações grosseiras do *clown*, que humanizou cada vez mais, e a quem foi fixando de ante-mão os seus motejos, perfeitamente enquadrados no texto e na acção.

Resta-nos falar do que nas peças de Shakespeare particularmente exprime o seu génio: tarefa difícil para um grande crítico preenchendo um volume inteiro — pois que o génio, como o sublime, mais se sente do que se analisa ou representa —, tarefa impossível para a nossa pena tão modesta, e para se enquadrar num breve parágrafo terminal. Apenas meia dúzia de traços, despidos de toda a pretensão, e cheios de reverência. O poeta dramático, seja no período da sua visão jovem, risonha e optimista, seja, depois, no do agnosticismo ansioso das tragédias, ou seja no

final, de serena reconciliação, empolga-nos, acima de tudo, pelo vivo sentido humano que descobre em todos os assuntos; pela penetração psicológica, idêntica à dum grande actor — e seria talvez êsse um dos germens da sua inspiração — com que *interpreta* as personagens que lhe traziam as fontes adoptadas, traduzindo dêste modo em *carácter* os acidentes da história ou da fábula; pela sua magia de artista literário, quer como estilista sempre criador e sempre novo, quer como músico verbal; pela suprema felicidade de expressão, lírica, épica ou trágica, de tantas e tantas das suas passagens — e até por vezes pela eloquência dalguns *silêncios* das suas figuras; pela sua generosa compreensão do *barro humano* e do *espírito* que nêle habita; pela sondagem da vida, enfim, em todos os sentidos e até às maiores profundidades, pela sua comunicativa e ampla vibração em frente de todas as grandezas, belezas e misérias do homem e do mundo.

E tendo assim passado em rápida resenha os nossos principais motivos de admiração pelo grande dramaturgo, o seu sustentado universalismo, a sua poderosa técnica e os aspectos mais profundos do seu génio; não ocultando igualmente, pois nenhum crítico hoje se cega a tal ponto, que também êle tem as suas limitações e falhas, e não apenas numa cultura deficiente, ou na carência dum espírito filosófico original, mas até sob o ponto de vista da sua arte — umas vezes dormitando, como o bom Homero, outras escrevendo com visível precipitação, outras, ainda, deixando-se arrastar pela fúria poética a vôos dra-

màticamente extemporâneos; reconhecendo, por fim, que, através do prolongado experimentalismo da sua carreira dramática, se vão descobrindo claramente facetas que mais intimamente o prendem e outras que pouco o interessam: terminaremos salientando, pois só agora o podemos bem fazer, um último mas essencial elemento da sua grandeza — o dominante equilíbrio entre a sua lúcida inteligência e o constante florir da fantasia e da inspiração, qualidade esta que constitui verdadeiramente o fecho de cúpula da maravilhosa catedral da sua arte.

NOTAS COMPLEMENTARES

(ADITAMENTOS, BIBLIOGRAFIA, CORRECÇÕES)

Dão-se apenas as emendas dos lapsos tipográficos mais importantes. Na maior parte do nosso trabalho não se encontra acentuada a 1.^a pessoa do plural do pretérito perfeito dos verbos da 1.^a conjugação, devido a ser aberto, no norte do país, o *a* da forma análoga do presente, prática seguida pela tipografia. Essa correção, por demasiado freqüente, não a fazemos.

Pág. 17

A sobrevivência do *mimus* romano, tornado em histrião ambulante, prova-se, por exemplo, pelas determinações da Igreja Católica, mantidas de concílio para concílio, para que o sacerdote presente a bodas e outras cerimônias domésticas se retirasse quando chegassem os actores (Chambers, *Medieval Stage*, II, 24).

Sobre a fusão do *mimus* e do *scôp* no menestrel, e sobre a diferenciação dos menestrels, no sentido lato, em *joculatores*, ou histriões ambulantes, e *ministeriales*, ou histriões domésticos, v. Chambers, ob. cit., vol. I, caps. II e III.

Pág. 18

Sobre o teatro do povo, suas origens, principais formas e evolução, v. Chambers, ob. cit., vol. I, cap. V a XII.

Nos Apêndices do vol. II da mesma obra, e também no livro de A. R. Benham, *English Literature from Widsith to the Death of Chaucer: a Source Book*, reproduzem-se documentos antigos relativos ao teatro, na segunda obra sob a forma de traduções quando os originais são em latim.

Pág. 19

Não se considera que tenham contribuído para o renascimento do drama certas peças imitando os moldes clássicos, como a «Paixão de Cristo», em grego, atribuída a S. Gregório de Nazianza, mas que deve ser do séc. XI ou XII, ou os seis dramas da freira Hrotsuith, do mosteiro de Gandersheim, na Saxónia, escritos em latim, e influenciados por Terêncio (cf. Addington Symonds, *Shakespeare's Predecessors in the English Drama*, pág. 76-77, e Chambers, *Medieval Stage*, II, 206). Sobre os quadros humanos a que aludimos, cf. Wynne, *The Growth of English Drama*, pág. 1.

O mais antigo *tropo* conhecido é o da abadia de S. Gall; pelos fins do séc. X havia três escolas de compositores de *tropos*: a daquele mosteiro, a do norte da França e a do norte de Itália (Chambers, ob. cit., vol. II, pág. 7).

Pág. 20

Sobre o teatro medieval francês podem consultar-se as obras de Petit de Julleville, *Histoire du Théâtre en France au Moyen Age* (4 vols.); de Cledat, *Le Théâtre en France au Moyen Age*; ou, mais recentes, as de Jeanroy, *Le Théâtre religieux en France du XI^e au XIII^e siècles*, e de Cohen, *Le Théâtre en France au Moyen Age*.

Pág. 22

A festa do Corpo de Deus foi instituída em 1264 pelo papa Urbano IV e confirmada em 1311 por Clemente V. A cerimónia principal foi primeiro a da procissão; mas em breve se incorporaram nela grupos alegóricos representando a história universal segundo a concepção eclesiástica, os quais foram distribuídos às corporações de misteres, e assim nasceram os grandes ciclos de peças sacras, mais tarde destacados dessas procissões (cf. Ward e Creizenach, in *The Cambridge History of English Literature*, vol. V, págs. 11-12 e 44-45, bem como Chambers, *Medieval Stage*, págs. 95-96).

Pág. 23

Sobre antigas menções e descrições da procissão do Corpo de Deus no nosso país, desde a sua instituição, v. Fortunato de Almeida, *História da Igreja em Portugal*, tomo I, pági-

nas 575 e 630, tomo II, pág. 477 segs., etc.. Na *Crónica de D. João I*, de, Fernão Lopes (parte 2.^a, pág. 133), regista-se uma destas festividades.

A conhecida restituição de Herculano no *Monge de Cister* tem confessadamente por fonte principal o traslado feito por Pedro Anes, escrivão da Câmara de Lisboa, no *Livro de Pregos*, f. 1. Ignora-se a data do traslado, mas sabe-se que Pedro Anes já era escrivão em 1493, e no traslado lê-se: «Em esta maneira se mostra por o *costume antigo*, que hão de ir os officios da cidade na festa do Corpo de Deus (cf. Freire de Oliveira, *Elementos para a História do Município de Lisboa*, tomo I, págs. 428-429, nota).

Pág. 24

Na linha 14, em vez de «intermeciam», leia-se «entremeciam».

Do séc. XII regista-se uma espécie de Moralidade em latim, o *Antichristus*, e duas peças alegóricas em francês, que, no entanto, não deveriam talvez destinar-se à representação (cf. Chambers, ob. cit., vol. II, pág. 152). Em França apontam-se Moralidades desde o séc. XIV, e eram-no também provavelmente as *Paternoster plays* e *Creed plays* inglesas, hoje perdidas, mas cuja existência se assinala desde 1378 (Chambers, ob. cit., vol. II, pág. 154).

Além de representarem a influência da literatura das «Cortes de Amor» e do *Romance da Rosa* sobre o drama, as Moralidades devem ter sido igualmente impulsionadas pela peça alegórica de Prudentius (c. 400), *Psychomachia*, que era muito lida nas escolas na Idade Média (Cf. Creizenach, in *The Cambridge History of English Literature*, vol. V, pág. 51).

Pág. 32

Sobre a persistência de elementos tradicionais na literatura inglesa da Renascença, cf. *The Cambridge History of English Literature*, vol. III, págs. 245-6, 313 segs., 341 segs., 445 segs., etc.

Pág. 38

Sobre o aparecimento de grupos ambulantes de actores, designados como pertencendo a certas cidades, cf. Chambers, *Medieval Stage*, vol. II, págs. 184-5.

Pág. 39

A palavra «entyludes» aparece em Robert Mannyng of Brune, no princípio do séc. XIII, como designando uma diversão popular, e no fim do mesmo século o anónimo *Tretise on Miriclis* usa «entirliodies» em referência a peças religiosas. O *Interludium de Clerico et Puella*, do princípio do séc. XIV, era decerto uma farça (Cf. Chambers, *Medieval Stage*, vol. I, págs. 86 e 93, e vol. II, págs. 181-182). Segundo Tucker Brooke, o «interlude» destacou-se nitidamente da «morality» no séc. XVI, alternando desde então o termo com o de «comedy». (*Tudor Drama*, pág. 69-70).

Pág. 43

Sobre a influência do estudo de Vitruvius, v. Chambers, *Elizabethan Stage*, vol. III, pág. 2, segs.

Pág. 44

F. E. Shelling relaciona o aparecimento de *Calisto and Meliboea* com a estada em Inglaterra do célebre humanista espanhol Juan Luis Vives, amigo de Thomas More. Vives prefeccionou sobre Retórica em Oxford, e mais tarde foi preso e banido por Henrique VIII (*Foreign Influences in Elizabethan Plays*, pág. 112).

As obras principais sobre este primeiro período romântico do drama inglês são as de Arthur Reed, *The Beginnings of the English Secular and Romantic Drama* (1922), e *Early Tudor Drama: Medwall, the Rastells, Heywood and the More Circle* (1926).

Pág. 50

Para a população de Londres tomamos os números dados por Sidney Lee, *A Life of William Shakespeare*, pág. 40. Quanto a Lisboa, o censo mandado fazer em 1551 pelo arcebispo D. Fernando de Vasconcelos e Menezes ao seu «guarda-roupa» Cristóvão Rodrigues de Oliveira, dá-lhe também cerca de 100.000 habitantes, mas, como o obteve por intermédio de párocos, deve referir-se exclusivamente a famílias católicas, além de que ele próprio confessa não ter contado com a Corte, nem com a população das naus, mercadores estrangeiros e

«muyta outra gente de fora». Um pouco mais tarde alguns visitantes estrangeiros, como Matteo Lane e Filippo Sasseti, atribuem a Lisboa mais de 200.000 habitantes. V. igualmente Pinheiro Chagas, *História de Portugal*, 3.^a edição, vol. IV, pág. 492.

Pág. 61

Segundo a lista de actores contida no vol. II do *Elizabethan Stage*, houve três de apelido Rowley, tendo o dramaturgo o nome de Samuel. Igualmente existiam dois de apelido Wilson, sendo Roberto o nome do que foi também dramaturgo, mas aqui o problema é mais complicado, por aparecerem várias menções do nome de Roberto Wilson que, de certo modo, implicam duas pessoas distintas.

Pág. 64

Sir Sydney Lee, na sua *Life of William Shakespeare*, pág. 100, nota 1, avalia em três mil as peças representadas no reinado de Isabel e Jaime I, das quais apenas umas 600 teriam chegado a ser publicadas. Pelo seu lado F. E. Shelling, in *Elizabethan Playwrights*, pág. XIII, computa o número de peças, entre o acesso da rainha e o fim do velho drama, em 2500 títulos. Destas obras só teriam sido impressas cerca de metade, e destas ainda apenas metade chegou até nós.

Segundo E. K. Chambers (*Elizabethan Stage*, III, págs. 179, segs.) entre 1557 e 1616 registaram-se para publicação 286 peças, a que devem juntar-se 51 que foram impressas mais tarde, mas decerto representadas dentro desse período, o que dá um total de 337. Mas o seu índice, conforme observa Schelling em nota à passagem acima citada, atinge 1330 títulos para o mesmo intervalo, incluindo fragmentos e traduções. Não vimos a obra do Dr. Greg, *A List of English Plays written before 1643 and printed before 1700*, nem a estatística dada por Evelyn M. Albright in *Dramatic Publication in England 1580-1640*.

Pág. 72

Sobre o enfiamento, sua análise e origens, v. *Cambridge History of English Literature*, pág. 343-348.

Pág. 75

A mais antiga alusão a um *Hamlet* é de 1589 e não 1587, como saiu por erro tipográfico. Vem numa epístola de Nashe, «*To the Gentlemen Students of both Universities*», publicada no começo do romance pastoral *Menaphon*, de Roberto Greene.

A história de Tamerlão vem no livro de Pedro Mexia, *Silva de Varia Leccion*. A tradução inglesa já existente é de Thomas Fortescue (1573).

Pág. 77

Na linha 22, em vez de «mecanicamente», leia-se «mecanicamente».

Pág. 78

Alphonsus of Aragon é talvez um «arreglo» das biografias de Afonso I e Afonso V. (Felix E. Shelling, *Foreign Influences in Elizabethan Plays*, pág. 112).

Pág. 79

Sobre Stukeley há outra peça anônima mais tardia, *Captain Stukeley* (Shelling, op. cit., pág. 113).

No «Diário» de Henslowe (v. pág. 55 deste nosso trabalho) menciona-se também a peça, hoje perdida, *King Sebastian* (Id., ibid.).

E Massinger, na peça *Believe as You List* (1631) trata dos sucessivos pretendentes ao trono, severamente perseguidos por Filipe II de Espanha (Idem, pág. 126).

V. também a nota seguinte.

Pág. 80

Segundo F. E. Shelling, para umas 17 dentre as cinquenta e duas peças geralmente atribuídas a Beaumont e Fletcher tem-se apontado, em maior ou menor grau, influências espanholas, mas o assunto ainda carece de maior estudo. O autor favorito de Fletcher era Cervantes, mas além deste, Fletcher utilizou Lope de Vega, Juan de Flores e Gonçalo de Cespeda, enquanto outras possíveis fontes espanholas continuam sendo discutidas (ob. cit., pág. 120).

E, nas pisadas de Fletcher, outros autores aproveitaram fontes espanholas, o que se continuou na época de Dryden. Parece, no entanto, que os dramaturgos ingleses não se serviam directamente dos originais espanhóis (Shelling, ob. cit., 127).

A data da carta de Ricardo Quiney, pedindo 30 libras a Shakespeare, é de 1596, segundo a leitura do eminente paleógrafo Sir Edward Maunde Thompson, autor do cap. «Handwriting» in *Shakespeare's England*. Lee, Adams e Chambers lêem 1598, talvez por motivo de concordâncias biográficas.

Pág. 83

O professor Quincy Adams, na sua biografia do poeta, sugere como possível antecedente de «Shakespeare» o apelido franco-normando «Sakeespee». A forma «Sacquespée» ocorre frequentemente em antigos documentos ingleses, bem como outras afins, entre as quais «Syakespeye», «Shakespeie», etc., que poderiam ser já transicionais.

Sobre esta e outras origens propostas, v. as críticas de Chambers, *William Shakespeare*, vol. II, págs. 274-275.

Pág. 88

O antiquário Aubrey nasceu em 1626 e não em 1624.

Malone, o célebre editor de Shakespeare, fixava em 1708 a ida de Betterton a Stratford. Essa própria viagem, no entanto, segundo o antiquário Oldys, era negada pelo actor Bowman, colega de Betterton; mas Sir Edmund Chambers não dá grande valor a tal negação (*William Shakespeare*, vol. II, pág. 264).

Pág. 90

A hipótese de que João Shakespeare não perdeu a sua fortuna, apesar de tôdas as aparências em contrário, é desenvolvida por Edgar Fripp nos prefácios dos volumes I e II da edição que, juntamente com R. Savage, recentemente nos deu dos documentos da corporação municipal de Stratford. Seria por motivos de ordem religiosa, i. e., por ser um puritano hostil ao anglicanismo, que o pai do dramaturgo teria deixado de comparecer nas sessões da Corporação, a que pertencia, e de ir à igreja. Outros, ainda, julgam-no um católico. Porém, a maioria dos biógrafos mantém a crença

nas dificuldades financeiras. Sobre este ponto v. Chambers, *William Shakespeare*, vol. I, pág. 15-16,

Pág. 95

A sugestão de que se encontra igualmente a caligrafia de Shakespeare entre as das várias adições ao manuscrito de *Sir Thomas More* é já de 1871 (R. Simpson) e de 1872 (J. Spedding), mas o seu estudo aprofundado data da publicação da edição facsimilada de W. W. Greg, em 1911. É também ao Dr. Greg que se deve a atribuição do manuscrito original a Munday. A defeza de que a chamada caligrafia D (como possivelmente também a C) é de Shakespeare, foi especialmente feita, sob o ponto de vista paleográfico, por Maunde Thomson, na sua obra *Shakespeare's Handwriting* e na sua contribuição para o *symposium* de Pollard, Greg, etc., *Shakespeare's Hand in the Play of «Sir Thomas More.»* O principal contraditor de Sir E. Maunde Thomson é S. A. Tannenbaum, in *The Booke of Sir Thomas More*, etc.

Pág. 96

O livro de Fuller, que morreu em 1661, foi publicado póstumamente. Julga-se que êle coligia os seus materiais desde 1643 (Chambers, *William Shakespeare*, vol. II, pág. 244).

Pág. 104

Salientam a opinião de Browning sobre Shakespeare, entre outros, Sir Sidney Lee, na sua grande biografia, ed. de 1925, pág. 635, F. S. Boas, na obra *Shakespeare and his Predecessors*, pág. 89, e o professor Saintsbury, na *Cambridge History of English Literature*, vol. V, pág. 231.

Pág. 105

A obra de Lord Campbell, *Shakespeare's Legal Acquirements*, é de 1859 e não de 1849. Como êste pretendo conhecimento profundo das práticas jurídicas foi um dos principais fundamentos da *heresia baconiana*, encontrámo-lo especialmente refutado nos dois livros *Notes on the Bacon-Shakespeare Question*, de Charles Allen (Boston, 1900) e *The Baconian Heresy*, de J. M. Robertson (1913).

Pág. 107

Encontramos a plausível sugestão de que Shakespeare teria sido menino de câoro em Stratford na obra de Anders, *Shakespeare's Books*, pág. 11, e a de que deveria a sua fidalguia de maneiras a sua mãe, no *William Shakespeare* de Sir Walter Raleigh, pág. 31-32. O professor Dover Wilson, no seu capítulo sobre o dramaturgo da *History of English Literature* dirigida por J. Buchan (pág. 111), admite a possibilidade de Shakespeare ter sido cantor na casa de algum nobre; e A. Gray, num livro recente (1926), intitulado *A Chapter in the Early Life of Shakespeare*, defende a conjectura de que êle teria sido educado como págem na casa de Sir Henry Goodere, em Polesworth. Mas esta obra não encontrou grande aceitação, e o mesmo se aplica às vagas palavras de um escritor do séc. XVII, das quais se tinha pretendido tirar inferência análoga, respeitante aqui a Lord Brooke, filho de Sir Fulke Greville, de Alcester (Cf. Chambers, *William Shakespeare*, I, 24 e II, 250).

Pág. 110

Foi Malone (*Variorum*, II, 166) quem primeiro sugeriu que Shakespeare poderia ter deixado Stratford integrado na companhia do Conde de Leicester, quando em excursão provincial (*Apud* Chambers, *Elizabethan Stage*, II, 91). Mas esta ideia tem sido rejeitada pela generalidade dos biógrafos.

Ultimamente o professor Dover Wilson, no seu capítulo, acima citado, da *History of English Literature* organizada por J. Buchan, acha verosímil a hipótese, acentuando que o facto de casamento não contraria a possibilidade de Shakespeare ter entrado para o teatro mais cedo, visto que de 1592 a 1594, i. e., na época da geração dos seus filhos, ocorreu a maior epidemia da peste do reinado izabelino, estando fechados todos os teatros. Shakespeare teria regressado durante êsse período à sua terra natal.

Pág. 111

Sobre a simpatia do dramaturgo pelas virtudes do lar, v. *Shakespeare's Treatment of Love and Marriage*, pelo professor C. H. Herford.

Pág. 118

As antigas avaliações das receitas de Shakespeare, registadas por Sir Sidney Lee, são hoje tidas como exageradas. Guiamo-nos sobretudo pelas obras de Quincy Adams e Alden, os quais citam como basilares os artigos de A. Thaler, *Shakespeare's Income* e *Playwrights' Benefits and Interior Gatherings*, publicados respectivamente nos vols. XV e XVI da revista *Studies in Philology*.

Pág. 120

Sobre o equilíbrio de Shakespeare v. C. H. Herford, *The Normality of Shakespeare*, e sobre o seu conservantismo, Tucker Brooke, *Shakespeare of Stratford*.

Na linha 20, em vez de «à parte das», leia-se «à parte as».

Pág. 122

Com as iniciais W. S. publicaram-se *Lochrine*, *Thomas Lord Cromwell* e *The Puritaine*; a peça *The Troublesome Reign of King John*, que é a fonte principal do *King John* de Shakespeare, conquanto o texto fôsse inteiramente escrito de novo, publicou-se primeiro anonimamente (1591), depois atribuída a *W. Sh.* (1611) e finalmente a *W. Shakespeare* (1622); e também com o seu nome por extenso, mas excluídas depois do Primeiro Fôlio, foram editadas antes de 1623 as peças *Sir John Oldcastle*, *The London Prodigall*, *The Yorkshire Tragedy* e *Pericles*. Quanto à primeira edição de *Two Noble Kinsmen*, indicando como autores Fletcher e Shakespeare, é de 1634, mas a peça deve ser de 1613 (Chambers, *William Shakespeare*, vol. I, págs. 530-531).

Entre as peças ainda inéditas em 1623 tem-se geralmente contado a 2.^a e 3.^a parte do *Henrique VI*, embora exista nelas bastante de comum com as duas partes da peça, publicada anonimamente em 1594-95, *The Contention betwixt the two famous Houses of York and Lancaster*, discutindo-se hoje se esta, em vez de ser a sua base, não será antes uma edição subreptícia daquela (Chambers, *ibid.*, vol. I, págs. 281, segs.). Mas também da *Contention* se fez em 1919 uma edição *in-quarto* com o nome de William Shakespeare.

Pág. 123

Nas linhas 2-3, em vez de «excedam», leia-se «excediam».

O *Vortigern and Rowena* de Ireland foi representado em 1796 e publicado em 1799, e nesta data foi também publicado um falso *Henrique II* (Chambers, *William Shakespeare*, vol. II, pág. 383).

Miss Janet Spens, no seu curioso trabalho *Elizabethan Drama*, pág. 88, indica para as peças atribuídas a Shakespeare, além do cânon do primeiro fôlio, o número exacto de quarenta e quatro, incluindo *Pericles*.

Pág. 124

Sobre a relativa superioridade da maioria das edições *in quarto*, quanto à pureza do texto, em comparação ao Primeiro Fôlio, v. Pollard, *Shakespeare's Fight with the Pirates and the Problems of the Transmission of his Text*.

Pág. 125

Encontramos a sugestão de que Shakespeare estaria preparando, à data da sua morte, uma edição revista das suas obras, em Walter Raleigh, *William Shakespeare*, págs. 59-60.

Sobre a tentativa duma edição conjunta em 1619, v. Pollard, *Shakespeare's Folios and Quartos*, e o artigo de J. Neidig, *The Shakespeare Quartos of 1619*, na revista *Modern Philology* (1910).

Pág. 127

Na linha 13, colocar uma vírgula depois da palavra «finalmente».

Sobre a caligrafia de Shakespeare e os erros tipográficos a que se prestaria, v. os estudos de Sir E. Maunde Thomson, citados na nota à pág. 95, o prefácio de Dover Wilson à sua edição da *Tempestade* (*New Cambridge Shakespeare*) e a obra de L. Kellner, *Restoring Shakespeare*.

Na linha 27, ler — «os do 2.^o, 3.^o e 4.^o Fólhos», etc.

Pág. 128

Sobre a pretensa pontuação especial de Shakespeare,

v. Percy Simpson, *Shakesperean Punctuation*, bem como o prefácio de Dover Wilson citado na nota anterior.

Pág. 131

Sobre as indicações cronológicas internas de ordem literária guiámo-nos pela obra recente de E. K. Chambers, *William Shakespeare, a Study of Facts and Problems*, cap. VIII, e pelas tabelas dadas no fim do segundo volume da mesma obra, conglobando e aperfeiçoando os trabalhos de Fleay, Furnivall, Conrad, König, etc. Não nos referimos às canções porque não têm significação para a cronologia.

Preferimos usar *transporte* para equivalente de *enjambement* por não nos parecer feliz a expressão *quebra de verso*, que vemos usada, por exemplo, pelo Sr. Professor Dr. José Joaquim Nunes, na sua *Crestomatia Arcaica*, pág. CXXVIII.

Pág. 133

O registo das representações na Côrte menciona, em 1584-5, uma peça hoje perdida, *Felix and Philomena*: seria possivelmente a través desta peça que chegou a Shakespeare o enredo do conto inserto na *Diana*. Mas havia também a tradução inglesa de Bartolomeu Yonge, publicada em 1598, porém acabada muitos anos antes (cf. este nosso trabalho, pág. 113), e as duas edições da tradução francesa de Nicolau Collin, de 1578 e 1587 (Chambers, *William Shakespeare*, vol. I, pág. 331).

Pág. 135

Na linha 20 em vez de «ensombreira», leia-se «assombreira».

Pág. 137

Segundo o ilustre lusófilo Henry Thomas, no seu opúsculo *Shakespeare and Spain*, as influências ibéricas sobre o dramaturgo a aceitar como mais seguras são a da *Diana* de Montemor sobre *The Two Gentlemen of Verona*, e do *Amadis da Grécia* sobre o *Winters's Tale*. Para a *Tempestade* Sir Edmund Chambers inclina-se actualmente a admitir uma fonte italiana (*William Shakespeare*, vol. I, págs. 493-494). Sobre a *Diana*, cf. a nota à pág. 133.

Outras aproximações feitas, além das que damos a págs. 137-138, são: entre a *Comedia de los Engañados*, de Lope

de Rueda, e *Twelfth Night*; entre a *Comedia Eufemia*, do mesmo, e *Cymbeline*; entre um conto do *Conde Lucanor*, de D. Juan Manuel, e *The Taming of the Shrew*; e entre *Castelvines y Monteses*, de Lope de Vega, e *Romeu y Julieta*.

Pág. 139

Sobre a história geral da crítica (excepto nos tempos mais recentes), v. Saintsbury, *A History of Criticism and Literary Taste in Europe* (3 vols.), ou, apenas quanto à Inglaterra, a sua *History of English Criticism*, extractada da precedente.

Pág. 143

Sobre as diversas versões e imitações portuguesas do séc. XVIII, em bastantes casos apenas de libretos de ópera, bem como acerca da língua intermediária de que teriam sido traduzidos, ver o artigo «Shakespeare in Portugal», publicado pela ilustre e saudosa romanista D. Carolina Michaëlis de Vasconcelos no vol. XV do *Shakespeare Jahrbuch*.

Pág. 144

Sobre a importância da tradução de Schlegel e Tieck, v. Gonçalves Lisboa, *Shakespeare e a sua Nacionalização Alemã*.

Hazlitt declara que na elaboração da sua obra *Characters of Shakespear's Plays* não tinha deixado de entrar um certo zelo pela inteligência nacional, pois se sentira provocado pelo facto de ter pertencido a um crítico estrangeiro — i. e., A. W. von Schlegel — dar as razões do culto que os ingleses têm por Shakespeare. E já Wordsworth, um pouco antes (1815), escrevera que só os alemães, dentre as nações estrangeiras, se iam aproximando do reconhecimento do valor de Shakespeare, tendo mesmo, sob certos aspectos, adquirido superioridade sobre os compatriotas do poeta (*Apud Nichol Smith, Shakespeare Criticism*, pág. XXI, nota 1).

Versam especialmente sobre Shakespeare e os seus contemporâneos as conferências XXII-XVIII da série de Schlegel que citamos.

Pág. 145

A adaptação ou, melhor, imitação do *Júlio César* por Nolasco da Cunha vem citada no artigo *Shakespeare in*

Portugal, a que já aludimos (v. nota a pág. 143). Nele se encontram outras indicações de traduções portuguesas. Grande entusiasta do dramaturgo, e decerto por êle influenciado, embora pouco o traduzisse, foi o matemático-poeta José Anastácio da Cunha, de cuja obra poética o Professor Hernâni Cidade acaba de nos dar uma edição crítica, precedida dum importante «Estudo sôbre o Anglo-germanismo nos Proto-românticos Portugueses».

Pág. 147

Além das associações indicadas, outras têm existido e existem ainda para o estudo de Shakespeare, publicações, conferências, representações e leituras. Tais são hoje: *The British Empire Shakespeare Society*, *The London Shakespeare League*, *The Shakespeare Reading Society*, etc.

Pág. 150

As obras dos professores Baker e Brander Mathews, a que aludimos, são respectivamente intituladas *The Development of Shakespeare as a Dramatist* e *Shakespeare as a Playwright*.

Nas linhas 20 para 21, em vez de «shakespeareanistas», leia-se «shakespeareanistas».

Pág. 151

Do professor Stoll destacam-se os trabalhos *Comparative Study of Hamlet* e *Shakespeare Studies*, e a obra capital do professor Schücking é *Die Charakterprobleme bei Shakespeare*. Do professor Robertson existem vários trabalhos neste campo, sendo *The Problem of Hamlet* e *The Shakespeare Canon* (3 vols.) os principais. Outra série de ensaios análogos deve-se a H. Dugdale Sykes, no livro *Sidelights on Shakespeare*, etc.. Contra os exagêros desta corrente ergueu a sua voz autorizada E. K. Chambers, na sua notável conferência *The Desintegration of Shakespeare*.

Mais ponderados e aceitáveis, embora dentro das mesmas tendências, são os trabalhos do Dr. Greg e dos professores J. Dover Wilson e A. W. Pollard. Merece citar-se, finalmente, o mais audacioso dos precursores de todos êles: F. G. Fleay (1831-1909).

ÍNDICE

	Pág.
Prefácio	5
Lista de Autoridades e de Obras Recomendáveis . .	11
Capítulo I—O Drama Medieval	17
Capítulo II—A Época da Renascença	27
Capítulo III—A Côrte e o Humanismo.	35
Capítulo IV—O Teatro Público em Inglaterra na Época Isabelina	47
Capítulo V—A Pléiade Precursora	63
Capítulo VI—William Shakespeare.	81
Capítulo VII—Subsídios e Conjecturas	101
Capítulo VIII—Cânon, Texto e Carreira Dramática. .	121
Capítulo IX—A Consagração dos Tempos e a Evolu- ção da Crítica.	139
Capítulo X—Conclusão. O Génio e a Dádiva . .	153
Notas Complementares.	161