

‘Shakespeare’: um nome para textos

Alexander Martins Vianna

Introdução

Em minha pesquisa de doutorado,¹ tratei ‘Shakespeare’ como um nome que autoriza uma tradição editorial de textos, para os quais não me propus identificar uma linguagem ou empréstimos lingüísticos que os singularizassem como um corpo autoral, pois definir o que é singular demanda comparação – e, logicamente, equivalência de recursos e fontes para tanto. Nesse sentido, o mais difícil ao propor uma sociologia histórica para peças associadas ao nome ‘Shakespeare’ é justamente vencer o hábito de entendê-lo como um autor individualizado e genial, como uma espécie de demiurgo de uma linguagem própria. Frente a tal desafio, o objetivo principal deste artigo é propor uma perspectiva de análise que apresente as peças associadas ao nome ‘Shakespeare’ como um *evento social-institucional contingente*, à luz das discussões existentes sobre crítica editorial, materialidade textual e práticas de publicar livros entre os séculos XVI e XVIII.

A ênfase analítica no caráter contingente da associação editorial do nome ‘Shakespeare’ às peças que o monumentalizaram a partir do fôlio de 1623 é uma forma deliberada de romper com o cânone autoral construído desde a crítica literária romântica de finais do século XVIII, quando muitas peças associadas ao seu nome começaram a ser lidas, particularmente pelo movimento *Sturm und Drang*, como *exemplos excelentes de oposição estética e temática ao paradigma clássico francês*, aceito e adotado como *regra eterna* pela elite nobre alemã. Assim, se efetivamente operarmos um olhar externo à perspectiva analítica romântica, alguns enunciados ou apelativos de valor nos frontispícios das peças impressas e associadas ao seu nome entre 1594 e 1637 deixarão de ser entendidos como se fossem regidos pela preocupação de preservação de uma “integridade intelectual-textual de Shakespeare”.

Tal perspectiva desemboca na crítica que desenvolvo a respeito do projeto editorial *The Oxford Shakespeare*, de Stanley Wells, pois demons-

tro em que medida a materialidade textual de tal edição inscreve-se num senso romântico de *encantamento*² que dificultaria uma legibilidade das peças de acordo com a época das primeiras edições que lhe serviram de base textual. Em função de tal demanda analítica, tomo as peças *Romeu e Julieta* e *Ricardo III* como amostragens comparativas de contingência editorial, observando as edições de tais peças que serviram como base textual para o projeto oxfordiano, respectivamente: o “good” *in-quarto* de 1599; o “bad” *in-quarto* de 1597 e o fólho de 1623.

Ao final deste artigo, quando exponho algumas diferenças tipográficas e topográficas no projeto editorial *The Oxford Shakespeare* em comparação às edições que lhe serviram de base, poderemos perceber o quanto a sua materialidade textual interfere na interpretação dos tipos dramáticos, caracteres sociais/cênicos e recorrências temáticas (políticas e/ou moralizantes) das peças shakespearianas.

A virada lingüística nos estudos shakespearianos de materialidade textual

Em 2001, David S. Kastan lançou mais um trabalho centrado nas condições de edição dos dramas dos séculos XVI e XVII, atentando para o caso das peças associadas ao nome de William Shakespeare (1564-1616). Na introdução de seu trabalho, lembrava a sua inegável dívida com David Trotter que, embora não estudando produções textuais do mesmo período, tinha uma extraordinária sensibilidade em relação tanto às palavras nas páginas quanto às condições intelectuais e institucionais necessárias para elas estarem lá.³ É tal pressuposto que Kastan traz para seu trabalho e que nos permite superar alguns cânones da antiga análise bibliográfica nos estudos textuais do drama nos séculos XVI e XVII.

Para Kastan, a forma material e a localização da palavra escrita são fatores ativos para o significado daquilo que está sendo lido. Isso significa que os modos e matrizes de apresentação de um texto tornam-se inevitavelmente partes de sua estrutura significativa e não um epifenômeno, pois o suporte material de certo modo configura como ele será entendido ou valorizado. Nesse sentido, não são vazios de efeito significativo num texto o tipo de papel que se usa, o formato que o sustenta (panfleto, *in-quarto*, fólho etc...) e a forma gráfica (se é manuscrito de próprio punho, se é ma-

nuscrito ditado a terceiros, se as duas coisas se misturam, ou se é um texto impresso em tipos móveis), tanto quanto a sua estruturação temática, retórica e sintático-semântica. Em todo este conjunto há, mais ou menos implícita, uma vontade configuradora da recepção, que pressupõe determinadas condições de uso para o texto.

As condições de criação e escolha do suporte material do texto, a forma da disposição espacial (e a escolha do tipo de letra) para as palavras e o seu modo de estruturação sintático-semântico, temática e retórica definem aquilo que chamamos de *materialidade do texto*.⁴ Tal conceito permite-nos historicizar a relação autor/obra e, assim, escapar da armadilha romântica quando se pensa as peças associadas ao nome 'Shakespeare'. Em termos gerais, podemos dizer que, conforme tempo e lugar, a materialidade do texto interfere no significado que os leitores podem ter dele, criando efeitos díspares de *encantamento*. Certamente, há neste caminho analítico ecos evidentes da "*linguistic turn*" sobre a "*new bibliography*", cujo exemplo marcante é Donald McKenzie, que renovou o seu campo de abordagem.⁵

No caso dos estudos de textos associados ao nome 'Shakespeare', um dos efeitos desta "virada crítica" foi justamente a tentativa de se superar a preocupação – de recorte metafísico – de encontrar ou depurar os "textos originais" do "autor", ou de estabelecer hierarquizações qualitativas das peças impressas em formato "fólio" ou "*in-quarto*" a partir de parâmetros que mediriam a sua maior ou menor "proximidade" em relação a manuscritos ou "*foul papers*" em que a "mão/mente" de 'Shakespeare' supostamente se manifestasse sem a "revisão" ou "corrupção" de editores ou dos membros de sua companhia.

Neste mesmo universo de hierarquizações, principalmente no que se refere às versões de peças em "*in-quarto*" que surgiram durante o período de vida de Shakespeare, criou-se uma tradição bibliográfica de classificar os *in-quartos* em "*bad*" ou "*good*". Inicialmente, nos trabalhos dos bibliógrafos sobre as peças associadas ao nome 'Shakespeare', tais terminologias referiam-se às qualidades gráfica e textual dos textos impressos, supondo-se que as boas impressões tivessem passado por uma "revisão autoral". No entanto, desde a década de 1980, sem perder completamente esta expectativa autoral, as classificações "*good*" e "*bad*" não se referem mais à qualidade gráfica e textual das impressões.

Como poderemos observar na forma como Stanley Wells organiza a edição oxfordiana “*not-spelling*” de *Complete Works* de ‘Shakespeare’, independentemente da qualidade gráfica, “*good*” *in-quartos* compreenderiam atualmente as peças impressas a partir de “manuscritos autênticos” (“*foul papers*”) de ‘Shakespeare’, ou transcritos pelos escribas de sua companhia, quando eram ainda encenadas e ele estava vivo, supondo que tenham passado de alguma forma por um crivo autoral – mesmo que Shakespeare nunca tivesse pessoalmente se empenhado em editá-las, diferentemente do que fizera Ben Jonson (1572-1637) com suas próprias peças. Por sua vez, os “*bad*” *in-quartos* seriam os textos impressos que não descenderiam, em linha direta, dos manuscritos do autor. Portanto, Stanley Wells define claramente que os juízos “*bad*” e “*good*” não se reportam mais à qualidade gráfica da peça impressa, mas especificamente à sua maior ou menor proximidade em relação à “mão/mente” do “autor”. Além disso, supõe que os “*bad*” *in-quartos* seriam textos mais “teatrais” (*i.e.*, mais próximos de suas primeiras *performances*).⁶

Stanley Wells acredita que os “*good*” *in-quartos* seriam o resultado de uma maior preocupação dos líderes da companhia teatral de Shakespeare em controlar o surgimento de “cópias corruptas” e, assim, darem a público versões de melhor qualidade de seu “*gentle Shakespeare*”. Stanley Wells constrói este argumento centrado nas impressões que tira das chamadas editoriais dos frontispícios dos *in-quartos* publicados no contexto de Shakespeare, das cartas e poesias introdutórias do fólio de 1623 e, em âmbito mais inespecífico, das “cartas ao leitor” de outras edições de peças teatrais em que livreiros, oficiais tipográficos, poetas cênicos e organizadores/revisores diziam ter corrigido e ampliado a sua versão de uma peça, criticando as “cópias corruptas”. De modo anacrônico, Stanley Wells entendeu esta preocupação com as “cópias corruptas” como um esmero editorial de preservar a proximidade com a “mão/mente” do “autor”.

Vale lembrar que, nesta época, não havia interesse por parte das companhias teatrais de perder o exclusivo sobre os textos de seu repertório, o que acontecia toda vez que uma peça era impressa. Além disso, não havia ainda a noção de direito autoral ou propriedade intelectual, de modo que, por diferentes caminhos, aquele que primeiro registrava um texto teatral no *Stationer* adquiria o direito de imprimi-lo – este direito de im-

pressão poderia ser transferido de um “livreiro” para outro, ou de um “oficial tipográfico” para outro. No entanto, não era incomum que os líderes/sócios de companhias teatrais valessem-se da autoridade ou prestígio de seu patrono nobre para impedirem, no *Stationer*, que fosse (re)vendido ou (re)comprado o direito de publicação de peças de seu exclusivo corporatista. De qualquer forma, como muitos textos, ao longo dos anos e por diferentes vias (legais ou não), saíram do exclusivo da companhia teatral de Shakespeare, reuni-los postumamente para publicá-los num único volume, como foi o caso do projeto editorial do fólio de 1623, significava entrar em conflito com vários registros de direito de publicação no *Stationer*.

O próprio fato de a família Jaggard ter assumido o trabalho de impressão do fólio de 1623 é um forte indício disso. Para o ano de 1619, o acervo da British Library permite-nos identificar oito títulos de peças associadas ao nome ‘Shakespeare’ que foram impressas pela oficina de William Jaggard. Quatro anos depois, William Jaggard e o seu filho Isaac, associados a Edward Blount (c.1565-1632), estavam com o contrato de impressão do fólio para John Heminge (c.1556-1630) e Henry Condell (m.1627), que eram, desde a morte de Richard Burbage (c.1567/68-1619) e William Shakespeare (1564-1616), os membros-líderes da companhia teatral e, portanto, detinham a *auctoritas* sobre o seu acervo textual.

Nesse sentido, a preocupação com as “cópias corruptas” não estaria relacionada com uma preocupação de preservar a integridade intelectual de um “Shakespeare autor”, mas com o interesse mais prosaico de os “livreiros” ou “oficiais tipográficos” preservarem seu monopólio sobre textos impressos; ou com uma preocupação de as companhias teatrais evitarem que seu acervo de repertório dramático fosse vendido e divulgado em página sem sua autorização, o que tornava o texto mais facilmente acessível a trupes concorrentes; ou que o nome da companhia fosse associado a versões de peça que poderiam ser mais ofensivas a alguns poderes constituídos ou mesmo ao seu patrono.

Desde finais da década de 1970, com o avanço dos estudos sobre o universo social da escrita dramática e seu circuito editorial na Inglaterra dos séculos XVI e XVII, o cânone autoral romântico começou a ser posto à prova. Observou-se que, até meados do século XVII, as peças impressas advindas do repertório das trupes teatrais não tinham estatuto literário, e

eram as poesias que preferencialmente conferiam alguma distinção social para quem as escrevia. No entanto, segundo o decoro nobiliárquico, se tomarmos *Sir Philip Sidney* (1554-1586) como parâmetro, as poesias escritas por nobres bem letrados deveriam circular entre seus escolhidos na forma de manuscritos não autografados. O decoro pedia que, caso impressa e associada a um nome, uma poesia ou reunião de poesias deveria ser feita muito depois da morte de seu “autor”, pois um nobre não poderia dar a entender que retiraria algum provento pecuniário de qualquer tipo de prática escriturária. É mais do que oportuno falar em “autor” (entre aspas) porque associar o “nome” a uma poesia seria, segundo Sidney, rebaixá-la – na verdade, rebaixar a tradição de um gênero e se rebaixar socialmente, pois seria dar a entender que, tal como um “sofista”, vivia do comércio de seus escritos.⁷

Até início do século XIX, não havia ainda a idéia do gênio como indivíduo, ou seja, a referência ao indivíduo como “gênio”. Mesmo durante o século XVIII, a questão do gênio – e, conseqüentemente, a do talento – era posta em termos de um dom natural ou um legado ocasional da natureza. Assim, era como se o dom possuísse o indivíduo, a saber, havia um “gênio” que caprichosamente tomava o indivíduo, que se encarnava nele, instrumentalizava-o a serviço da natureza, da razão, da arte e – é bom lembrar – de um patrono (caso não fosse suficientemente abastado e “bem nascido”). Nesse sentido, no limite, o que havia eram indivíduos de “gênio”, indivíduos que serviam ao “gênio”.⁸

No universo letrado moderno, antes da *Querela entre Antigos e Modernos* (1687-1719), considerava-se que um indivíduo expandia e criava variações poéticas ao serviço de uma tradição ou gênero temático-expressivo, renovando-o sem rupturas. Portanto, estar possuído pelo “gênio” não implicava passividade, mas sim que era dada à energia mental-corporal do indivíduo, por providência ou ao acaso, um senso aguçado de criar/perceber ordem, proporção e direção nas coisas, uma “capacidade/engenho/espírito” de criar formas a partir de um gênero. Porém, em última instância, dependia da escolha deste indivíduo se, em suas ações de edificação e autoedificação, elevaria ou rebaixaria a sua dádiva e a si mesmo. Enfim, até o último terço do século XVIII, a noção de gênio não estava associada a uma concepção romântico-wertheriana de *self*, ou seja, não estaria a serviço de uma verdade interior e, nesse sentido, autônomo e contrafeito em relação a “formas externas” *tradicionalmente* autorizadas e autorizadoras.

Outra forma de desconstruir o cânone autoral romântico é buscar uma aproximação com os estudos sobre a prática de publicar dramas nos séculos XVI e XVII. Os estudos sobre o universo da escrita dramática e seu circuito de publicação na Inglaterra dos séculos XVI e XVII vêm demonstrando que as peças impressas eram predominantemente resultantes do trabalho de quem as fixava em página (fosse por encomenda de um “livreiro” e/ou de um “oficial tipográfico”) e que, portanto, conferia a elas uma nova forma que não se confundia com o texto originalmente oferecido em palco – embora alguns enunciados de chamadas de frontispícios pretendessem atenuar, ficticiamente, esta diferença. Isso significa que, antes de ganhar *uma* forma impressa, os textos do acervo das companhias teatrais eram mutáveis e resultados de um trabalho colaborativo que envolvia o “poeta cênico”, os atores e, em certa medida, as expectativas conjunturais quanto à época (feriados religiosos, homenagens, comemorações cívicas, etc.) e localização (social e espacial) da audiência.

Anteriormente, como ignorava a lógica institucional que configurava as condições de escrita e publicação de dramas nos séculos XVI e XVII, as análises bibliográficas projetaram para as peças associadas ao nome ‘Shakespeare’ uma noção de autoria e escrita de viés marcadamente romântico. Partindo-se deste chão, desde a década de 1930, constituiu-se cânones analíticos que foram questionados ao longo das décadas de 1980 e 1990 pelos estudos literários e bibliográficos sobre Shakespeare, que ganharam um impulso especial com a renovação do debate historiográfico trazido pela história social dos modelos culturais, particularmente os trabalhos de Roger Chartier sobre a história do livro impresso e das práticas de leitura.⁹

No entanto, a “*linguistic turn*” que marca os estudos sobre a materialidade dos textos de ‘Shakespeare’ está inscrita num debate maior que ganhara corpo desde as décadas de 1960 e 1970, quando as críticas desconstrucionistas aos estruturalismos lingüístico e sociológico trouxeram, respectivamente, novos problemas a respeito da relação entre sujeito, idéia e linguagem na literatura, assim como a respeito da relação entre sujeito e estruturas sociais na antropologia, sociologia e história social. No caso específico da história social (principalmente quando seus objetos ou fontes são artefatos artístico-literários), a “*linguistic turn*” levantou a questão de se conceder maior autonomia para a linguagem, deixando de concebê-la

como meio ou mero suporte neutro para a *expressão de estruturas sociais* ou para a *passagem das idéias*. Nos termos de Elias, a linguagem – tais como os materiais característicos de um campo artístico particular – possuía as suas próprias regularidades inexauríveis.¹⁰

Ora, uma vez que a linguagem deixa de ser concebida como um canal neutro para as (e subordinado às) idéias, ou os sentidos possíveis para estas deixaram de ser concebidos como independentes das formas de linguagem, torna-se vã a pretensão platônica da antiga análise bibliográfica de depurar as peças impressas e associadas ao nome ‘Shakespeare’ em busca da “idéia original” e “intenção” do autor, ou mesmo a prática editorial de fusão de versões diferentes, mas contemporâneas a Shakespeare, de uma “mesma” peça para se chegar a um texto “mais completo” ou para corrigir “falhas” e, por esta via, conseguir uma melhor “aproximação” em relação à “genialidade” da “mão/mente” do autor. Justamente devido aos regimes de escrita e publicação implicados nas peças, a “intenção autoral” (se por autor se entende um gênio individual, inspirado, isolado e criador de significados fixos a serem decifrados) simplesmente não está disponível para nós.

Foi justamente isso que Paul Werstine demonstrou, em 1988, num artigo sobre os “mistérios de *Hamlet*”, em que termina, sintomaticamente, citando a crítica de Michel Foucault à metafísica das essências e afirma o caráter contingencial dos textos desta peça.¹¹ Ao estudar o suposto “mistério” de *Hamlet*, Paul Werstine afirmou que tal tema é uma invenção da crítica literária por basear suas análises em edições da peça que seguem o cânone editorial que, desde o século XVIII, funde linhas de Q2(1604-05) e F1(1623). Como alternativa de legibilidade, Paul Werstine sugere que Q2 e F1 sejam apreendidos em sua autonomia discursiva e editorial, pois guardariam dinâmicas específicas de movimento dramático e caracterização de personagens (como Hamlet, Claudius, Laertes, Fortimbrás e Gertrudes), que se perdem, ou parecem incoerentes e ambíguas, quando se lê as versões fundidas da peça.

Aliás, vale lembrar, como sugere David S. Kastan, que os textos encenados (“*staging texts*”), guardados como scripts e mantidos em poder de uma companhia teatral, não são equivalentes às suas formas impressas (“*printing texts*”). Como ele demonstra, tratam-se de momentos distintos de estruturação textual e, portanto, não haveria uma *relação textual* de causa e efeito entre ambos,¹² mas sim, eu acrescentaria, uma *relação social*: dificilmente

uma peça publicada em *in-quarto*, por exemplo, seria configurada para página sem antes ter sido experimentada (e com algum sucesso) em palco.

Como podemos notar, o debate desconstrucionista trouxe o desafio de se pensar que nenhuma idéia é anterior à configuração do *discurso*, a que as preocupações sobre a materialidade textual – a exemplo de Chartier e Kastan – acrescentam a necessidade de se estar também atento às condições sociais e institucionais em que o discurso materialmente se manifesta. Um desdobramento óbvio desta virada crítica, como notou Paul Werstine, foi justamente questionar a validade, nos estudos de textos associados ao nome 'Shakespeare', de categorias hierarquizadoras como "*bad*" ou "*good*" *in-quarto*, ou "*foul papers*",¹³ ou relacionar unidimensionalmente uma determinada forma textual ao consumo de determinada classe ou agrupamento social.¹⁴ Desde meados da década de 1980, os estudos europeus sobre "História da Leitura" apontaram para esta mesma direção.¹⁵

Quando voltamos nosso foco especificamente para o fólio de 1623, podemos observar em seus textos introdutórios algumas referências elogiosas ao "poeta cênico" (Shakespeare), aos seus companheiros de palco e aos usos de "suas" peças em *performances* como algo que tornara mais delicada e sutil a arte cênica. Além disso, outro elemento central na atribuição de valor ao volume é a sua entrega à patronagem nobre. No caso do fólio, os seus patronos foram William (3º Conde de Pembroke) e Philip (Conde de Montgomery), filhos de Mary Hebert (1561-1621)¹⁶ e Henry Hebert (c.1538-1601) – nobres de destaque na corte de Elizabeth (1533-1603) como grandes patronos das artes. Como, desde 1559, nenhuma trupe teatral poderia funcionar na Inglaterra sem estar sob a proteção de uma patronagem nobre, Henry Hebert (2º Conde de Pembroke) foi patrono de uma companhia de teatro entre 1591 e 1593, da qual Shakespeare e Richard Burbage fizeram parte antes de passarem, em 1594, para a patronagem de Henry Carey (m.1596), 1º Lord Hunsdon.

Desde 1585, Henry Carey detinha o ofício de *Lord Chamberlain*, o que transformava Shakespeare e Burbage, a partir de 1594, em *Lord Chamberlain's Men*. O seu filho, George Carey, sucedeu-o como *Lord Chamberlain* em 1597, mantendo sob sua patronagem a trupe de Shakespeare e Burbage. No entanto, em 1603, com a sucessão de James I (1566-1625) ao trono, o novo rei tomaria para si a patronagem dos membros

da trupe, que então se tornaram *King's Men*. Conhecer todo este circuito social é importante para se entender o uso das tópicas retóricas da entrega humilde e de subserviência presentes na “carta dedicatória” do fólio de 1623 de Heminge e Condell “*aos mais nobres e incomparáveis pares de irmãos*”, genealógicamente oriundos das casas ilustres de Pembroke, Dudley, Warwick e Leicester.

Em tal “carta”, Heminge e Condell falam dos riscos de sua empreitada editorial e, por conseguinte, da importância de um *Volume* ser entregue a uma ilustre patronagem. Segundo Heminge e Condell, a patronagem emprestaria ao *Volume* de textos de ‘Shakespeare’ o seu especial valor, tal como um deus confere valor a bolos, velas e incensos – em si mesmos, coisas insignificantes – ao aceitá-los como oferendas em seu altar. Com esta analogia, Heminge e Condell consideram poder se aproximar, respeitosa e com suas “oferendas/textos insignificantes” da alta dignidade dos Condes de Pembroke e de Montgomery. Outra analogia igualmente significativa da patronagem literária é a relação Guardiães/Órfãos: Heminge e Condell se referem aos Condes de Pembroke e de Montgomery como “tutores/guardiães” que cuidariam dos interesses dos “menores/órfãos” (as “peças”) na ausência de seu “pai” (Shakespeare):

“(…) We haue but collected them, and done an office to the dead, to procure his Orphanes, Guardians; without ambition either of selfe-profit, or fame: onely to keepe the memory of so worthy a Friend & Fellow aliue, as was our SHAKESPEARE, by humble offer of his playes, to your most noble patronage. (...)”

“(…) Nós apenas as coletamos e fizemos um ofício para o morto ao procurar Guardiães para seus Órfãos, sem ambição de proveito próprio ou fama, mas tão-somente para manter viva a memória de um Amigo e Companheiro tão digno quanto foi o nosso SHAKESPEARE, pelo qual oferecemos as suas peças a vossa tão nobre patronagem.(...)”

(...) But, there we must also craue our abilities to be considerd, my Lords. We cannot go beyond our owne powers. Country hands reach foorth milke, creame, fruites, or what they haue: and many Nations (we haue heard) that had not gummes & incense, obtained their requests with a leauened Cake. It was no fault to approach their Gods, by what meanes they could: And the most, though meanest, of thins are made more precious, when they are dedicated to Temples. In that name therefore, we most humbly consecrate to your H.H. these remaines of your seruant Shakespeare(...).¹⁷

(...) Mas, meus Senhores, nisso também desejamos intensamente que nossas habilidades sejam consideradas. Não podemos ultrapassar nossas próprias forças. Mãos camponesas longe alcançam leite, creme, frutas ou o que tenham; e muitas Nações (nós ouvimos a respeito), que não possuíam velas e incenso, obtiveram seus pedidos com um Bolo fermentado. Não era desrespeitoso que abordassem seus Deuses com os meios que dispunham. E a maioria das coisas, por mais insignificantes que sejam, tornam-se mais preciosas quando são dedicadas aos Templos. Nesses mesmos termos, nós muito humildemente consagramos a Vossas Nobres Altezas estas reminiscências de vosso servidor Shakespeare(...).”

A alusão à *performance* como o principal meio de tornar pública uma peça, sendo um efeito posterior – não necessariamente planejado – a sua publicização em página, aparece na carta de Herminge e Condell aos seus patronos. Além disso, diferentemente do que ocorreu com os *Works* (1616) de Ben Jonson, quando confrontamos todos os formulários retóricos que compõem os textos introdutórios do fólio de 1623, não constatamos nenhuma forma de contraposição valorativa entre *palco* e *página*, ou entre *trupe teatral* e *poeta cênico*, mas sim entre “*página* corrompida” (ilegal, furtada e/ou “malfeita”) e “*página* autorizada” pela companhia teatral. Veja o exemplo da carta “à grande variedade de leitores” de Heminge e Condell:

From the most able, to him that can but spell: There you are number'd. We had rather you were weigh'd. Especially, when the fate of all Bookes depends vp-on your capacities: and not of your heads alone, but of your purses. Well ! It is now publique, & you wil stand for your priuiledges wee know: to read, and censure. Do so, but buy it first. That doth Best commend a Booke, the *Stationer* saies. Then, how odde soeuer your braines be, or your wisdomes, make your licence the same, and spare not. Iudge your six-pen'orth, your shillings worth, your fiue shil-lings worth at a time, or higher, so you rise to the iust rates, and wel-come. But, whateuer you do, Buy. Censure will not driue a Trade, or make the lacke go. And though you be a Magistrate of wit, and sit on the Stage at Black-Friers, or the Cock-pit, to arraigne Playes dailie, know, these Playes haue had their triall alreadie, and stood out all Ap-peales; and do now come forth quitted rather by a Decree of Court, then any purchas'd Letters of commendation.

Desde os mais capazes até aquele que mal consegue soletrar, vós sois numerosos. No entanto, nós tínhamos ponderado que vós fostes [numerosos], especialmente quando o destino de todos os Livros depende de vossas capacidades – não apenas de vossas mentes, mas também de vossos bolsos. Eis que agora o livro é público e vós representareis vossos privilégios, que bem conhecemos: ler e censurar. Então fazei, mas o comprai primeiro. Isso é o que melhor recomenda um Livro, diz o *Stationer*. Então, por mais estranhas que vossas mentes sejam, ou vosso bom senso, dai-vos a mesma licença e não economizai. Julgai que vale vossos seis pens, vossos shillings, os vossos cinco shillings, de uma vez ou mais. Então, elevai ao preço justo e sede bem-vindos. Mas, o que quer que façais, Comprai. Censura não levará a uma Troca ou fará o João andar. E embora sejais um engenhoso Magistrado e senteis no Palco do Blackfriars ou do Cockpit para condenar as Peças diariamente, sabeí que estas já foram julgadas e venceram todas as Apelações, e são agora publicadas por um Decreto da Corte e não por Cartas compradas de recomendação.

It had bene a thing, we confesse, worthie to haue bene wished, that the Author himselfe had liu'd to haue set forth, and ouerseen his owne writings; But since it hath bin ordain'd otherwise, and he by death de-parted from that right, we pray you do not enuie his Friends, the office of their care, and paine, to haue collected & publish'd them; and so to haue publish'd them, as where (before) you were abus'd with diuerse stolne, and surreptitious copies, maimed, and deformed by the frauds and stealthes of iniurious impostors, that expos'd them: euen those, are now offer'd to your view cur'd, and perfect of their limbes; and all the rest, absolute in their numbers, as he conceiued the'. Who, as he was a happie imitator of Nature, was a most gentle expresser of it. His mind and hand went together: And what he thought, he vttered with that easinesse, that wee haue scarce receiued from him a blot in his papers. But it is not our prouince, who onely gather his works, and giue them you, to praise him. It is yours that reade him. And there we hope, to your diuers capacities, you will finde enough, both to draw, and hold you: for his wit can no more lie hid, then it could be lost.

Há uma coisa, nós confessamos, que valeria a pena ter sido desejada: que o próprio Autor tivesse vivido para estabelecer os seus escritos e supervisioná-los. No entanto, como outra coisa aconteceu e a morte o separou deste direito, nós vos pedimos que não invejeis de seus Amigos o officio que se incumbiram e a dificuldade de coletar e publicar os seus escritos. E, então, para publicá-los – uma vez que, antes, vós fostes desrespeitados com diversos roubos e cópias sub-reptícias, danosas e deformadas por fraudes e furtos de injuriosos impostores, que as expuseram mesmo assim – são agora oferecidos bem cuidados aos vossos olhos, e aperfeiçoados em suas partes e em todo o resto, absolutos em seus números, tal como ele os concebeu. Quem, senão ele, foi um feliz imitador da Natureza, o seu mais nobre intérprete. A sua mente e a sua mão andavam juntas; e o que ele pensava ele proferia com tamanha facilidade que nós dificilmente recebíamos dele uma rasura em seus papéis. Mas isso não é nosso domínio, que somente reunimos os seus trabalhos e vo-los damos para que o louveis. Este livro é vosso para lê-lo.

Reade him, therefore; and againe, and againe: And if then you doe not like him, surely you are in some manifest danger, not to vnderstand him... And so we leaue you to other of his Friends, whom if you need, can bee your guides: if you neede them not, you can leade your selues, and others. And such Readers we wish him.¹⁸

E assim desejamos, de acordo com as vossas capacidades diversas, que encontreis o bastante para vos atrair e prender, pois o engenho dele não pode mais permanecer escondido, sob o risco de se perder. Lede-o, portanto, e de novo, e de novo. E se então não gostardes dele por não entendê-lo, certamente estais em algum manifesto perigo. E, assim, deixamo-vos com outros de seus Amigos, que podem, se precisardes, ser vossos guias. Se não precisardes deles, vós podeis conduzir vós mesmos e outros. Isso, Leitores, é o que desejamos para ele.

Como a carta “à grande variedade de leitores” nos permite entrever, é anacrônico entender, como faz Stanley Wells, “*cópias corruptas*” no sentido contemporâneo de “pirataria” ou “plágio”, pois não há, no contexto do mercado editorial de peças impressas dos séculos XVI e XVII, a noção de propriedade intelectual ou de autor como gênio individualizado a ser preservado em sua integralidade ou originalidade. No máximo, poder-se-ia falar em “pirataria” quando um livreiro e/ou oficial tipográfico imprimisse uma versão de peça que estava sob domínio de outrem no *Stationer*, o que em parte explicaria as tentativas de criar – quando um direito de impressão era, licitamente ou não, transferido para outrem, como deixa transparecer acima Heminge e Condell – marcas de distinção para variações editoriais (reais ou fictícias), seja sugerindo-se que o texto fora “corrigido” e/ou “ampliado” em relação a uma situação anterior (de impressão ou *performance*), seja sugerindo-se a tópica do texto impresso “tal como encenado” em determinada ocasião pela companhia teatral deste ou daquele patrono.

Em todo caso, nesses artifícios editoriais não havia uma preocupação de aproximação ou preservação da autoria no sentido que concebemos contemporaneamente. Isso tanto é verdade que a tópica do texto corrigido e/ou ampliado em alguns *in-quartos* entre 1594 e 1637 não é necessariamente seguida pelo nome ‘Shakespeare’ – e as formas de pontuação no enunciado podem enganar o olhar contemporâneo. Por exemplo, se to-

marmos como referências principais as chamadas editoriais dos *in-quartos* de “*Henrique IV*, parte I” entre 1598 e 1632, tal como apresentadas no acervo da British Library, poderemos observar que somente a partir da sua chamada editorial de 1622 é que aparece um “ponto final” separando “*Newly corrected*” (cuja primeira ocorrência manifesta-se na edição de 1599) de “*By William Shakespeare*”.

Antes da edição de 1622, o que aparecia era “*Newly corrected by W. Shakespeare*”. No entanto, conforme comparação com as chamadas editoriais de outras peças, a fórmula “*by + nome próprio*” é exclusivamente regida por “*Written*”, mesmo que este verbo não esteja explicitado, ou que não apareça ponto ou vírgula entre “*by*” e outras formas de particípio (ex.: “*Newly corrected*” ou outra expressão equivalente). Portanto, a forma “(*Written*) *by William Shakespeare*” é autônoma em relação ao conjunto de vozes passivas que venham a aparecer nas chamadas editoriais – tanto é assim que ela pode ser deslocada para qualquer posição no interior das chamadas, antes ou depois dos demais verbos no particípio.

Nesse sentido, quando observamos na edição de 1632 de “*Henrique IV*, parte I” o “ponto final” (que aparecia em 1622) ser substituído por “vírgula”, isso não altera o fato de que o verbo regente de “*by*” é, implicitamente, “*Written*”, em vez de “*corrected*”. É de suma importância lembrar de tais convenções para se evitar que hodiernamente se leia a expressão “*Newly corrected by W. Shakespeare*” (*i.e.*, sem “vírgula” ou “ponto final”) – tal como aparece nas chamadas editoriais de “*Henrique IV*, parte I” entre 1599 e 1613 – como se significasse “Novamente corrigido por W. Shakespeare”. Veja algumas variações tipográficas e topográficas nas chamadas editoriais que demonstrariam que tal significado seria equivocado:

(1) “*The merry wiues of Windsor* [...]. *Written by William Shakespeare. Newly corrected.*” (1630, Grifo meu).

(2) “*The tragicall historie of Hamlet, Prince of Denmarke. By William Shakespeare. Newly imprinted and enlarged to almost as much againe as it was, according to the true and perfect coppie.*” (1604, Grifo meu). Com pequenas variações na forma de grafar foneticamente as palavras, a estrutura de apresentação de *Hamlet* se manteve a mesma em 1605 e 1611. Porém, em 1622, há um deslocamento de “. *By William Shakespeare.*” para o final da chamada, o que se repete na edição de 1637.

(3) Na edição de “*Henrique VI*, partes II e III” de 1619, aparece “*The whole contention betweene the two famous houses, Lancaster and Yorke. With the tragicall ends of the good Duke Humfrey, Richard Duke of Yorke, and King Henrie the sixt. Diuided into two parts: and newly corrected and enlarged. Written by William Shakespeare, Gent.*” (Grifo meu).

Portanto, não é necessário multiplicar mais exemplos para demonstrar que “*Newly corrected by W. Shakespeare*” não significa necessariamente “*Novamente corrigido por W. Shakespeare*”.

No universo colaborativo de criação textual típico das companhias teatrais do contexto de Shakespeare, os textos das peças eram coisas necessariamente plásticas e contingentes. A partir do delineamento de enredo e personagens por um “poeta cênico”, construía-se variações ou alterações com os objetivos mais diversos: alterava-se o texto para clarificar métrica, ou seja, aperfeiçoar a sua recitação e memorização; corrigia-se pontuações, que não seguiam a lógica gramatical contemporânea, mas sim as demandas de recitação da época; alteravam-se as relações entre personagens e cenas para caberem nas ocasiões de encenação ou para se evitar inconsistências de continuísmo; cortava-se ou criavam-se partes para caberem no tempo de troca de figurinos; revisava-se o texto quando uma brincadeira de cena ou piada se desgastava, assim como retomava-se uma peça velha, ou reconfigurava-se algumas de suas falas e ações de personagens, quando um evento novo dava oportunidade para tornar seu tema novamente relevante, etc...

Considerando isso, podemos notar que o processo de conversão de uma peça para página não é simples, pois scripts para serem atuados não são equivalentes a peças configuradas para serem lidas (silenciosamente ou publicamente). Logo, o que lemos hoje associado ao nome ‘Shakespeare’ como página (*page*) está longe de ser o que efetivamente existiu como palco (*stage*) enquanto ele esteve vivo. Nesse sentido, tal como sugere David S. Kastan, a peça impressa não é nem um texto **pré-teatral**, nem um texto **pós-teatral**; ela é tão-somente um texto **não-teatral**. No entanto, disso não se deve deduzir que as peças impressas estejam vazias de elementos de teatralidade.

A *teatralidade no drama impresso* é cotejada através do discurso direto dos personagens e da existência de didascálias, que criam um efeito de ambientação cênica e de movimento de caracteres de modo diferente das narrativas à maneira de romances. Através das didascálias e do discurso direto

dos personagens é que podemos conhecer as suas intenções e os seus pensamentos “silenciosos” – geralmente expressos em “à parte” e solilóquios –, as suas ações em cena, os balanços moralizantes dos eventos já ocorridos e os anúncios ou suspenses sobre os vindouros. Como o texto dramático não é uma narrativa, os eventos (acontecidos ou porvir) são explicados – geralmente no início ou ao final de algumas seqüências dramáticas – à “audiência/leitor” através de coros ou de caracteres córicos, tornando possível identificar uma teleologia configurada para explicitar uma ou mais teses morais sobre a peça ou sobre determinado personagem. No entanto, para além desse sentido mais estrito, a *teatralidade no drama impresso* deve também ser entendida no sentido da tópica do “teatro do mundo”.

O “Teatro do Mundo”: *indivíduo, self, tradição e flexibilidade*

O tema central desta tópica é a relação entre escolha individual e vicissitudes das circunstâncias, que afetam a realização no mundo de uma *máscara social*.¹⁹ Nos séculos XVI e XVII, num momento de maior mobilidade social e espacial devido à complexificação da vida social, a recorrência de tal tópica demonstra uma ansiedade de fixar, sem ambigüidade, as marcas de distinção social, o que significava entender que o mundo, de forma contingente, oferece uma *agenda predefinida de opções de trilhas de ação – i.e., performances* de uma *máscara social e/ou moral*, idéia também representada no inglês elizabetano por termos como “*self*”, “(un)*fashion*”, “(un)*shape*” e “(un)*seeming*”.

Como notara Maravall,²⁰ há na tópica do “teatro do mundo” uma moral defensora das hierarquias sociais como condição de ordem e harmonia para a sociedade, mas isso não significa que seja necessariamente fixista em relação às posições que o indivíduo possa vir a ocupar no seu interior. Aliás, como bem lembra a prática teatral nos séculos XVI e XVII, um ator poderia (mesmo durante a *performance* de uma única peça) fazer papéis diferentes, mas, como em qualquer plano dramático, previamente delimitados pelas regras de verossimilhança, sendo julgado por sua capacidade de encenar adequadamente os caracteres de sua máscara. Nesse sentido, pode-se afirmar, genericamente, que as agendas de opções de “máscaras sociais” estão dadas e não são ainda questionadas, mas que há cada vez mais um desconforto – expresso num consciente autodistancia-

mento subjetivo – em relação às formas tradicionais de se fixar o indivíduo nas obrigações de uma máscara.

Justamente por isso, em um artigo bastante interessante,²¹ David S. Kastan demonstra o potencial de o teatro, nos séculos XVI e XVII, provocar questionamentos a respeito de uma moral fixista das posições e privilégios adquiridos por herança, principalmente quando um ator conseguia representar nos palcos das *Liberties*, com graça e perfeição, os caracteres régios e nobres, demonstrando, deste modo, que encená-los é muito mais uma questão de treino, educação e circunstância do que algo herdado pelo sangue. Além disso, a encenação de incidentes que derrubam ou alteram posições aparentemente sólidas, particularmente nas tramas de traição e vingança, demonstrariam o caráter circunstancial e contingente da localização do indivíduo numa *máscara social*. Kastan também assinala o potencial de o teatro dessacralizar a deferência à figura régia devido ao fato de a *performance*, em si mesma, ao transformar os reis em assunto (*subject*), acabar por submetê-los (*to subject*) à censura e à avaliação de seus súditos (*subjects*).

Poderíamos também acrescentar que o teatro shakespeariano expunha recorrentemente em palco, alegoricamente ou não, **tanto** a fragilidade da justiça frente à possibilidade de manipulação performática das formas oficiais de inculpação **quanto** os mecanismos de mistificação da autoridade.²² No entanto, as companhias teatrais não podiam ofender a dignidade régia e a moral religiosa. No final das contas, as idéias de que “ninguém está verdadeiramente seguro” e de que o “mundo é movimento” – temas recorrentemente associados à tópica do “teatro do mundo” – guardam em si mesmas a expectativa por ordem ou segurança a partir das hierarquias sociais existentes, sendo questionada não propriamente a existência dos dispositivos institucionais de ordem e autoridade – algumas vezes aludidos como *pharmakon* –, mas sim quando os seus usos são deformados pela vilania, pela tirania ou pela paixão do indivíduo.

Portanto, tal consciência de haver uma maior flexibilidade dos indivíduos em relação aos *selves* (seja no ‘mundo do teatro’, seja no ‘teatro do mundo’) respondia a expectativas próprias de uma época de expansão dos horizontes sociais e espaciais de experiência; mas tal flexibilidade, como bem notaram Elias e Maravall,²³ não significava romper com os princípios ordenadores de uma lógica estamental de relações sociais, que demandava o tempo todo do indivíduo um tipo de ação baseado na continuidade em vez de ruptura.

Logo, é verossímil pensar que o chamado “retiro de Shakespeare” (1613-1616), quando volta-se mais detidamente para seus negócios em Stratford, tenha alguma analogia, um século e meio antes, com o retiro do velho Voltaire (1694-1778), que deixou de se figurar como alguém que vive de letras para se tornar um rentista fundiário. No entanto, o monumento em “cobre e mármore”, feito para Shakespeare por seus familiares em Stratford, celebrava-o pelo poder de sua pena e não como terratenente, já que foi através de patronagens ducais e régia, assim como, pelo sucesso social e material de “seus escritos” e de sua companhia teatral que ele pôde nobilitar, na escala social de Stratford, a sua família com novas propriedades (*New Place*) e brasão (para o pai). Não por acaso, em sua poesia-dedicatória no fôlio de 1623, Leonard Digges hiperboliza o *Volume* de “seus escritos” como um monumento superior àquele em Stratford e, portanto, celebra-o como *gentle* poeta-cênico:

<p>TO THE MEMORIE of the deceased Authour Maister W. Shakespeare.</p> <p>Shakespeare, at length thy pious fellowes giue The world thy Workes: thy Workes, by which, [out-liue Thy Tombe, thy name must when that [stone is rent, And Time dissolues thy Stratford Monument, Here we aliue shall view thee still. This Booke, When Brasse and Marble fade, shall make [thee looke Fresh to all Ages: when Posteritie Shall loath what's new, thinke all is prodegie That is not Shakespeares; eu'ry Line, each Verse Here shall reuiue, redeeme thee from [thy Herse.</p>	<p>À MEMÓRIA do falecido Autor, Mestre W. Shakespeare.</p> <p>Shakespeare, finalmente os teus devotos [companheiros dão ao mundo os teus Trabalhos, pelos quais sobrevives à tua Tumba. O teu nome perdurará quando a pedra rachar e o tempo dissolver o teu Monumento em Stratford. Aqui, ainda podemos te ver vivo. Este Livro, quando o cobre e o mármore perecerem, far-te-á parecer vivo para todas as Idades. Quando mostrar-se relutante a Posteridade, pensar que tudo é prodígio, que não [é Shakespeare, aqui, cada linha, cada verso, restaurar-te-á, salvar-te-á de teu Féretro.</p>
--	--

<p>Nor Fire, nor cankring Age, as Naso said, Of his, thy wit-fraught Booke shall once inuade. Nor shall I e're beleuee, or thinke thee dead. (Though mist) vntill our bankrout Stage be sped (Impossible) with some new straine t'out-do Passions of Iuliet, and her Romeo; Or till I heare a Scene more nobly take, Then when thy half-Sword parlyng [Romans spake. Till these, till any of thy Volumes rest Shall with more fire, more feeling be exprest, Be sure, our Shake-speare, thou canst neuer dye, But crown'd with Lawrell, liue eternally.²⁴</p>	<p>Nem Fogo, nem Época pestilenta, como [dizia Ovídio, nenhuma vez invadirão o teu engenhoso Livro, nem devo eu já te pensar ou acreditar morto. Não obstante turvo, até que nosso Palco falido volte a ser próspero, é impossível, com algum esforço, superar-te nas Paixões de Julieta e seu Romeu. Ou até que eu considere uma cena mais nobremente tomada do que quando a tua pena fez falar os eloqüentes Romanos, até tudo isso, enquanto existir quaisquer de teus Volumes, esteja certo, nosso Shakespeare, que com mais fogo, mais sentimento a expressar, tu nunca morrerás, mas, coroado com Laurel, eternamente viverás.</p>
--	--

No entanto, o Shakespeare celebrado por Leonard Digges não é comparável, em *auctoritas textual*, a Voltaire. Para o caso da Inglaterra, Ian Watt nos permite perceber esta passagem com a emergência da *forma romance* no primeiro terço do século XVIII, quando temas e formas de narrativas afastaram-se cada vez mais de qualquer preocupação de seguir (ou variar a partir de) modelos clássicos, explorando como temas indivíduos particulares vivendo experiências particulares em épocas e lugares particulares,²⁵ o que é concomitante àquilo que R. Koselleck definiu como uma sensibilidade maior ao anacronismo.²⁶

Segundo Watt, Defoe (1660-1731) e Richardson (1698-1761) seriam os primeiros grandes escritores ingleses que não extraíram os seus enredos da mitologia, da História Antiga, da lenda ou de outras fontes literárias do passado. Nisso difeririam de Chaucer (c.1342-1400), Spenser (c.1552-1599), Shakespeare (1564-1616) e Milton (1608-1674) que, tais como os escritores gregos e romanos, utilizaram em geral enredos tradicionais; e o fizeram porque aceitavam a premissa comum de sua época de que a *Natureza* era essencialmente completa e imutável e, nesses termos, os seus relatos – bíblicos, lendários ou históricos – constituíam um repertório definitivo da experiência humana.²⁷

A tradição era um princípio ordenador da vida intelectual, social e política, cujo duplo filosófico era a noção de *Natureza*.²⁸ Aliás, desde finais do

século XV, a Natureza era considerada pelos humanistas como o “freio” e a “regra” com que o indivíduo pelejava para imitar as suas formas (*natura naturata*), ou a sua capacidade de criar formas (*natura naturans*). Portanto, se havia em tal contexto alguma soberania para o artista,²⁹ certamente não seria aquela que desfrutaria no contexto do romantismo, particularmente se pensarmos no exemplo literário da obra *Os sofrimentos do jovem Werther* (1774), cujo personagem-título lia a Natureza como uma *potência criativa espontânea*, ou seja, indiferente às regras de arte advindas da tradição cortesã de *regulação do gosto estético*. Era justamente este “espelho de espontaneidade da Natureza” que deveria servir, na consciência romântica, como contraponto ao *ethos* aristocrático cortesão. Foi com este olhar que a geração do jovem Goethe vislumbrou Shakespear e consolidou um cânone romântico de legibilidade para as peças associadas ao seu nome.

Todavia, quando lemos a poesia-dedicatória de Ben Jonson no fólio de 1623, podemos notar que Shakespear é elevado à categoria de “estrela [guia] dos poetas”, pois mostrou ser o melhor seguidor das inspirações da Natureza. Nesse sentido, retoricamente, Ben Jonson ainda não fala como se estivesse pregando o primado do julgamento pessoal e do progresso do saber ao modo iluminista, ou da espontaneidade criativa ao modo romântico, mas sim como se estivesse constatando que seu “*gentle Shakespear*” foi agraciado com tanto “engenho” pela Natureza que seria o melhor a saber traduzir os seus desígnios em trama poética. Assim, como aquele que soube, melhor do que ninguém, “bater o ferro na bigorna das Musas”, Shakespear seria agora um *fundamento eterno* para os demais poetas.

Portanto, ele não representaria o *progresso de uma forma estética*, mas sim a *ocasional tradução perfeita das regras da Natureza*. Seria isso que lhe conferiria a posição soberana de poeta de “todas as eras”, de modelo ou regra eterna. Enfim, o hiperbolismo da homenagem póstuma de Ben Jonson celebra Shakespear como uma **encarnação mais alta e perfeita do self poético**, como um bom “nome” para a “**família da Natureza**”. Além disso, podemos observar que a referência à *soberania poética* de Shakespear *co-ocorre* com a sua referência como a “*maravilha de nosso palco*”, ou seja, Shakespear é figurado de modo diferente da própria identidade poética que Ben Jonson cunhou para si mesmo em seus *Works* (1616):

<p>To the memory of my beloued, The AVTHOR MR. William Shakespeare: And what he hath left vs.</p> <p>To draw no enuy (Shakespeare) on thy name, Am I thus ample to thy Booke, and Fame: While I confesse thy writings to be such, As neither Man, nor Muse, can praise [too much. 'Tis true, and all men's suffrage. But [these wayes Were not the paths I meant vnto thy praise; For seeliest Ignorance on these may light, Which, when it sounds at best, but [eccho's right; Or blinde Affection, which doth ne're aduance The truth, but gropes, and vrgeth all by chance; Or crafty Malice, might pretend this praise, And thine to ruine, where it seem'd to raise. These are, as some infamous Baud, or Whore, Should praise a Matron. What could hurt her [more? But thou art prooffe against them, and indeed Aboue th' ill fortune of them, or the need. I, therefore will begin. Soule of the Age! The applause! delight! the wonder of our Stage! My Shakespeare, rise; I will not lodge thee by Chaucer, or Spenser, or bid Beaumont lye A little further, to make thee a roome: Thou art a Monument, without a tombe, And art aliue still, while thy Booke doth liue, And we haue wits to read, and praise to giue. That I not mixe thee so, my braine excuses; I meane with great, but disproportion'd Muses: For, if I thought my iudgement were of yeeres, I should commit thee surely with thy peeres, And tell, how farre thou dist our Lily out-shine, Or sporting Kid or Marlowes mighty line. And though thou hadst small Latine, and lesse [Greece, From thence to honour thee, I would not seeke</p>	<p>À memória de meu amado, O AUTOR MR. William Shakespeare: E que nos deixou.</p> <p>Shakespeare, para não atrair inveja para teu nome, sou, pois, suficiente para teu Livro e Fama, mas confesso ser teus escritos de tal monta que nem Homem, nem Musa e – é verdade – toda a humanidade poder-te-iam elogiar [o bastante. Mas tais vias não foram as trilhas que eu pretendia [para teu elogio, pois a mais cega Ignorância pode iluminá-las quando, na melhor das hipóteses, ela ressoa, ou [ao menos ecoa, certa. Ou a Paixão cega, que nunca avança a verdade, pois tudo procura às cegas e tudo incita ao acaso. Ou a Malícia astuta: naquilo que parece elevar, pode estar fingindo tal elogio e à tua ruína te levar. Eis como uma Proxenetá infame, ou Puta, elogiaria uma Matrona. O que mais poderia [feri-la? Mas tu efetivamente a elas resistes e estás acima de sua má fortuna, ou da [necessidade. Começarei, então, [o meu elogio]. Espírito [da Época! O aplauso! Regozijo! A maravilha de nosso Palco! Meu Shakespeare, erga-te! Não te trocarei por [Chaucer, Spenser ou por Beaumont bendito. Repousa um pouco mais e torna-te um edifício. Tu és um Monumento sem uma tumba e restarás vivo enquanto teu Livro viver. E nós temos inteligência para ler e elogio para dar. Então, que eu não te confunda, minha mente [se escusa. Inspiro-me nas grandes, mas desproporcionais, Musas. Por isso, se achasse que minha opinião perduraria, certamente te colocaria entre teus pares e diria o quanto te distingues de nosso Lyly, do bom Kyd ou da linha poderosa de Marlowe. E embora tu pouco saibas Latim e, menos ainda, [Grego, disso não tiraria os nomes para honrar-te,</p>
--	---

For names; but call forth thund'ring Æschilus,
 Euripides, and Sophocles to vs,
 Paccuius, Accius, him of Cordoua dead,
 To life againe, to heare thy Buskin tread,
 And shake a stage: Or, when thy sockes were on,
 Leauē thee alone, for the comparison
 Of all, that insolent Greece, or haughtie Rome
 Sent forth, or since did from their ashes come.
 Triumph, my Britaine, thou hast one to showe,
 To whom all scenes of Europe homage owe.
 He was not of an age, but for all time!
 And all the Muses still were in their prime,
 When like Apollo he came forth to warme
 Our eares, or like a Mercury to charme!
 Nature her selfe was proud of his designs,
 And ioy'd to weare the dressing of his lines!
 Which were so richly spun, and wouen so fit,
 As, since, she will vouchsafe no other Wit.
 The merry Greeke, tart Aristophanes,
 Neat Terence, witty Plautus, now not please;
 But antiquated, and deserted lye
 As they were not of Natures family.
 Yet must I not giue Nature all: Thy Art,
 My gentle Shakespeare, must enioy a part;
 For though the Poets matter, Nature be,
 His Art doth giue the fashion. And, that he,
 (And himselfe with it) that he thinkes to frame;
 Or for the lawrell, he may gaine a scorne,
 For a *good* Poet's made, as well as borne.
 And such wert thou. Looke how the fathers face
 Who casts to write a liuing line, must sweat,
 (Such as thine are) and strike the second heat
 Vpon the Muses anuile: turne the same,
 Liues in his issue, euen so, the race

mas faria Ésquilo, Eurípedes e Sófocles
 [até nós correrem;
 faria Paccuius, Accius, aquele morto de Córdoba,
 de novo viverem para ouvirem o teu borzeguim pisar
 e sacudir um palco. Ou, se tuas comédias fossem
 [encenadas e,
 por comparação com a Grécia insolente, ou com a
 [Roma soberba,
 fosses abandonado, mandá-las-ia embora, de onde
 [suas cinzas vieram.
 Triunfo, minha Bretanha! Tu tens alguém para
 [mostrar
 a quem todos os palcos da Europa devem honrar!
 Ele não foi de uma época, mas de todas as eras!
 E todas as Musas ainda estavam em sua primavera
 quando, como Apolo, ele veio os nossos ouvidos
 [agradar
 ou, como um Mercúrio, nos encantar!
 A própria Natureza estava orgulhosa de suas formas
 e se regozijava ao pôr as vestes de suas linhas,
 que eram com tamanha riqueza fiadas
 e tão adequadamente tramadas
 que, então, a mais ninguém ela oferecerá Engenho!
 O Grego felizardo, o corrosivo Aristófanés,
 o engenhoso Terêncio, o espirituoso Plauto,
 agora não satisfazem, pelo contrário,
 são antiquados e abandonados
 como se não fossem da família da Natureza.
 Mesmo que eu não devesse atribuir tudo à Natureza,
 [tua Arte,
 meu nobre Shakespeare, deve gozar uma parte,
 pois, embora a matéria do Poeta seja aquela da Natureza,
 é a sua arte que a modela.
 E quem se lança a escrever linha vivaz (tais como são
 [as tuas)
 deve suar e bater o ferro brasil na bigorna das Musas,
 tornar proporcional a si mesmo e aquilo que
 [pensa moldar;
 ou, pelo laurel, escárnio pode ganhar
 por ter-se feito e nascido um bom Poeta. E tal foste tu.
 Observa o quanto a face paterna vive em seu tema.

<p>Of Shakespeares minde, and manners brightly [shines] In his well toned, and true-filed lines: In each of which, he seemes to shake a Lance, As brandish't at the eyes of Ignorance. Sweet swan of Auon! what a fight it were To see thee in our waters yet appear, And make those flights vpon the bankes of Thames, That so did take Eliza, and our Iames! But stay, I see thee in the Hemisphere Aduanc'd, and made a Constellation there! Shine forth, thou Starre of Poets, and with rage, Or influence, chide, or cheere the drooping Stage; Which, since thy flight fro' hence, hath mourn'd [like night, And despair's day, but for thy Volumes light.³⁰</p>	<p>Em todo caso, a raça da mente e modos de [Shakespeare] brilha vividamente em suas linhas engenhosas e [bem compostas.] Em cada uma de suas linhas, ele parece brandir uma lança nos olhos da Ignorância. Doce cisne de Avon! Que luta foi te ver em nossas águas ainda aparecer e aqueles vôos às margens do Tâmisia fazer, tal como Eliza e nosso James! Mas espera, eu te vejo no Hemisfério, que lá avançou e formou uma Constelação! Brilha tu, Estrela dos Poetas, e com fulgor, ou influencia, censura ou felicita o Palco triste que, desde que voaste daqui, tem lamentado a cada noite e dia desesperançado, mas que, por teus Volumes, tem brilhado.</p>
--	---

Portanto, como temos notado até aqui, é num princípio tradicional de continuidade que se ancora a forma de constituir valor para peças impressas nos séculos XVI e XVII, seja evocando um nome singular autorizante ('Shakespeare') ou um nome corporatista (*King's Men* ou *Chamberlain's Men*), seja evocando um patrono (superior social que empresta valor ao texto) ou simplesmente "textos originais" (referência a uma *potência criativa que se inscreve numa tradição*, e não a uma *novidade ruptiva*). Afinal, não se pode esquecer que é somente com o advento sociocultural da "*forma romance*" que se configurou o veículo literário lógico de uma cultura que conferia um valor sem precedentes à originalidade/novidade. A *performance* e a publicação de peças teatrais na Inglaterra de Shakespeare ainda se reportavam a um mundo social em que a fidelidade adaptativa aos princípios reguladores de uma tradição literária clássica, a patronagem, a autoridade patriarcal, a hierarquia estamental, o nome de linhagem, a religião, os costumes e a lógica social dos privilégios *delimitavam* o campo dos possíveis para a ação do indivíduo e *modulavam* o julgamento individual.

The Oxford Shakespeare e os dilemas de legibilidade

O projeto editorial *not-spelling The Oxford Shakespeare* reúne o conjunto de peças tradicionalmente associadas ao nome 'Shakespeare', base-

ando-se no fólho de 1623 e em “*bad*” e “*good*” *in-quartos* contemporâneos a Shakespeare. Embora a edição oxfordiana tenha feito atualizações lexicais para comportar sua condição *not-spelling*, isso não descaracterizou as tópicas retóricas que se inscrevem semanticamente no mundo social de hierarquias e de jogos de distinção e poder específicos dos séculos XVI e XVII. No entanto, os editores oxfordianos mantiveram como horizonte de trabalho corrigir “falhas” e eliminar “ambigüidades” de referentes nos movimentos cênicos propostos pelas antigas didascálias, o que apagou completamente os vestígios de como o fluxo de leitura era proposto para o leitor/ouvinte construir mentalmente a ambientação cênica e a caracterização de alguns personagens.

Originalmente, o projeto oxfordiano foi iniciado pelo “*bibliographer*” R.B. MacKerrow, que não viveu tempo suficiente para terminar o trabalho, que passou então para a chefia editorial de Stanley Wells, que se associou a Gary Taylor, John Jowett e William Montgomery. Todos eles dividiram entre si o trabalho de caracterização e estabelecimento textual das peças, fazendo um breve intróito sobre cada uma do ponto de vista das versões existentes e das possíveis “fontes literárias” que serviram como base para sua concepção. Stanley Wells escreveu também a *General Introduction*,³¹ mas as peças centrais que utilizei em minha pesquisa não ficaram sob seu trabalho editorial direto: *Romeu e Julieta* esteve sob incumbência editorial de John Jowett, enquanto *Ricardo III* ficou com Gary Taylor.

John Jowett seguiu o protocolo proposto por Stanley Wells: a versão da edição oxfordiana de *Romeu e Julieta* é baseada no “*good*” *in-quarto* de 1599 (Q2), para a qual não foi reservada nenhuma “passagem adicional” comparativa com outras edições, ou misturas intereditoriais de versos. O mesmo já não se pode dizer de Gary Taylor em relação a *Ricardo III*: para compor a edição oxfordiana, foi utilizada basicamente a estrutura das linhas do “*bad*” *in-quarto* de 1597 (Q1), mas os versos dramáticos são quase todos baseados no fólho de 1623. Ao final, há uma lista separada de “passagens adicionais” do fólho de 1623 que não foram incluídas. No entanto, notei que tal listagem não é muito rigorosa, pois nem todas as linhas ou passagens do fólho de 1623 que não foram utilizadas estão expostas, assim como aquelas que originalmente faziam parte do “*bad*” *in-quarto* de 1597 mas foram eliminadas em favor de linhas do fólho. No final das contas, trata-se de um *Ricardo III* segundo os gostos e preferências editoriais de Ga-

ry Taylor, não cumprindo o protocolo de Stanley Wells, que dizia, em sua *General Introduction*, estar oferecendo textos sem misturas intereditoriais.

É interessante observar que, nos agradecimentos da edição oxfordiana, são reconhecidos todos os trabalhos editoriais a partir de Nicholas Rowe (1674-1718), que lançou (entre 1709 e 1714) o cânone editorial que perdura até hoje: listagens de elenco antes das peças; sinopses de enredo; didascálias regulares sobre posições e atitudes em cena, sobre direções de falas e ordens de entrada e saída dos personagens; regularidade nos nomes de personagens, identificando as suas falas; divisão regular dos textos em atos e cenas. Cabe lembrar que a divisão do texto em atos e cenas muda completamente o parâmetro de leitura – o que é ratificado pelo surgimento de listagens de personagens e sinopses no começo de cada peça –, pois confere aos textos uma disposição mais próxima da leitura silenciosa de romance e, portanto, menos oralizada ou menos exigente de memorização. Sobre estes pontos, a título de comparação, podemos observar na configuração do fólio de 1623 uma irregularidade formal que não se repetiria no cânone editorial setecentista: em *Ricardo III*, por exemplo, o texto aparece dividido em atos e cenas de forma regular; em *Romeu e Julieta*, embora na página inicial da peça apareça “*Actus Primus. Scoena Prima*”, o texto não está dividido em atos e cenas, tal como era comum aos *in-quartos* desta peça que antecederam a edição do fólio.

No entanto, deve-se levar em conta que há um ponto bem específico ao projeto oxfordiano: mesmo seguindo a tradição editorial do século XVIII em seus aspectos formais de estabelecimento das peças em página, Stanley Wells imprimiu preferencialmente os *in-quartos* “*bad*” ou “*good*” contemporâneos a Shakespeare, por considerá-los “mais teatrais”, confrontando-os com o fólio de 1623, que ele considerava mais “pós-teatral”. Por isso, em alguns casos, diferentemente de outros projetos editoriais, os editores oxfordianos lançaram mão com mais profusão dos “*bad*” *in-quartos*, estabelecendo-se ao final de algumas peças uma listagem comparativa de “*Passagens Adicionais*”. No entanto, como observamos nos exemplos acima citados, tais passagens não seguem um único padrão, pois estão irregularmente referidas à versão que se escolheu para ser impressa. Assim, tais passagens adicionais podem ser estratos comparados de *in-quartos* (“*bad*” ou “*good*”, conforme o caso), do fólio de 1623

ou de reportados manuscritos e esboços do “autor”, buscando-se com isso dar ao leitor a “visão mais teatral possível” de alguns textos.

Não é necessário retomar aqui as críticas, já apresentadas anteriormente, de David S. Kastan a respeito destas hierarquizações de juízos sobre os textos associados ao nome ‘Shakespeare’, pois, como se viu, estão basicamente ancoradas numa visão de autoria ou “autenticidade autoral” que é anacrônica. Por isso mesmo, ao referir-se ao seu próprio projeto editorial, nada mais normal para Stanley Wells do que afirmar que os editores tentaram apresentar as peças de ‘Shakespeare’ “*com tanto mais fidelidade em relação às suas intenções quanto permitam as circunstâncias nas quais foram preservadas*”.³² Portanto, além de considerar que é possível deduzir palco (*stage*) de página (*page*), o projeto editorial oxfordiano pressupõe a disponibilidade para nós das “intenções autorais”, desde que se possa realizar um estudo comparado que inclua os *in-quartos* e manuscritos (ou transcritos) contemporâneos ao “autor”, assim como o fôlio de 1623.

Deve-se notar que, mesmo considerando que Gary Taylor não tenha sido rigoroso no cumprimento do protocolo de Stanley Wells, este editor tentou praticar algo novo em termos de tradição editorial pós-romântica: não misturar partes de edições diferentes de uma “mesma” peça para estabelecer um texto supostamente mais “completo”. Portanto, como plano editorial geral, houve uma tentativa de preservar o *caráter ocasional* das versões escolhidas como base de edição, tanto é verdade que um dos desdobramentos do protocolo de Stanley Wells foi oferecer duas versões de uma “mesma” peça: no caso, a escolhida foi *Rei Lear*.

Obviamente, uma edição “*not-spelling*” dos textos associados ao nome ‘Shakespeare’ não deixa de enfrentar problemas de padronização lingüística e de tessitura textual. Em relação a isso, Stanley Wells afirma que foram feitas emendas editoriais que ora seguiram as sugestões de trabalhos editoriais anteriores – reportadamente, a partir de Nicholas Rowe –, ora seguiram critérios criados pelos próprios editores do projeto oxfordiano, ora se voltaram para os “textos originais” (ou seja, os textos impressos do final do século XVI e início do XVII, incluindo o fôlio de 1623) quando se discordou da forma que foi dada às emendas em projetos editoriais anteriores ao oxfordiano.

A configuração visual das páginas dos primeiros *in-quartos* e do fôlio de 1623 era bastante distinta daquela proposta no projeto oxfordiano, mas tinham a mesma pretensão de demarcar algum tipo de distinção visual para

as didascálias, a fala de personagens e os seus nomes. No entanto, se considerarmos apenas as peças *Ricardo III* e *Romeu e Julieta* como amostragens, ao comparar as suas versões nos *in-quartos*, no fólho de 1623 e no projeto oxfordiano, há por vezes muita variação na composição das linhas e na sua configuração em página, o que significa que nem sempre todas as linhas apresentadas numa edição são necessariamente versos poéticos – ou que foram originalmente editados para serem entendidos deste modo. Algumas vezes, se pensarmos no exemplo de *Romeu e Julieta* em Q2 e no fólho de 1623, personagens cômico-vulgares (a Ama), ou que se travestem momentaneamente de um *self* cômico-vulgar (Mercutio), têm as suas falas deliberadamente representadas em página na forma de prosa.

Ora, a legibilidade de suas falas muda completamente quando, por exemplo, o projeto oxfordiano dá para tais falas uma configuração de versos poéticos. Veja um exemplo de fala da Ama de Julieta tal como é (re)apresentada no projeto oxfordiano e como é representada, respectivamente, no Q2 e no fólho de 1623:

NURSE	AMA
Even or odd, of all days in the year Come Lammas Eve at night shall she [be fourteen. Susan and she – God rest all Christian souls! – Were of an age. Well, Susan is with God; She was too <i>good</i> for me. But, as I said, Oh Lammas Eve at night shall she be fourteen,[...]³³	Par ou impar, de todos os dias do ano, na noite de 1 de agosto, Festa da Colheita, terá [quatorze anos Julieta. Susana e ela (Que Deus dê descanso a todas [as almas !] tinham um ano de idade. Bem, Susana está [com Deus – ela era tão boa comigo... –, mas, como eu dizia, (Oh, Festa da Colheita !) terá quatorze [anos Julieta,[...]

Q2, 1599:

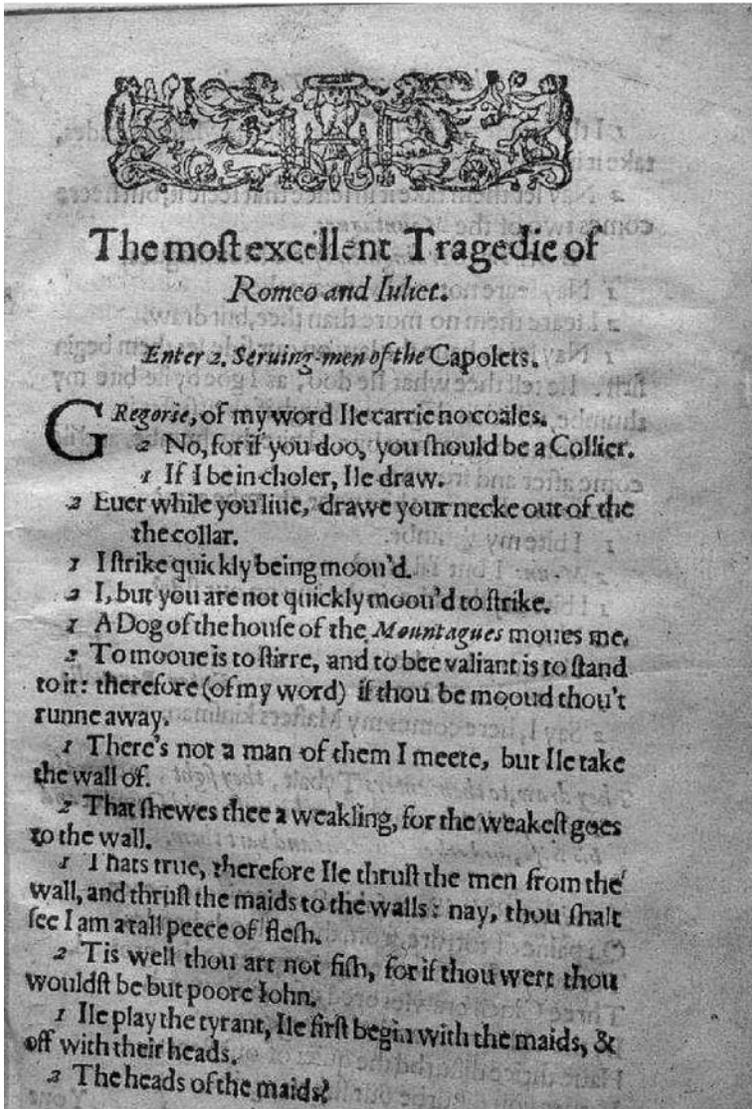
Nurse. Euen or odde, of all daies in the yeare come Lammas Eue at night stal she be fourteen. Susan and she, God rest all Christian soules, were of an age. Well Susan is with God, she was too *good* for me: But as I said, on Lammas Eue at night shall she be fourteene,[...]³⁴

Fólho de 1623:

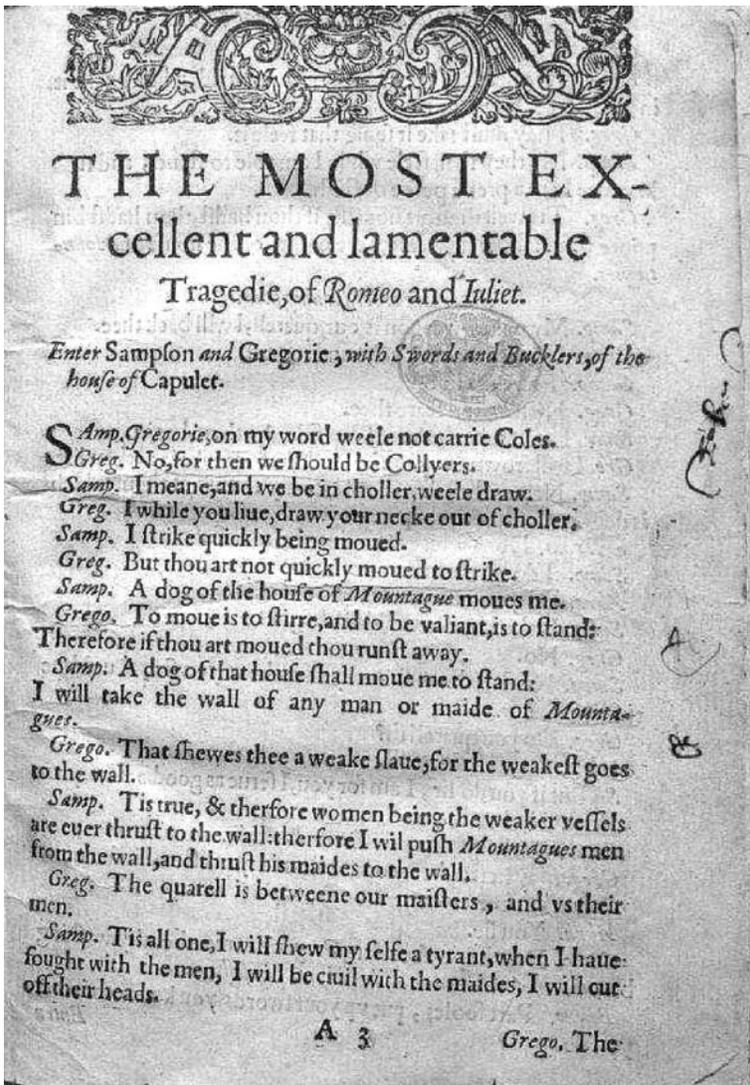
Nurse. Euen or odde, of all daies in the yeare come Lammas Eue at night shall she be fourteene. Susan & she, God rest all Christian soules, were of an age. Well Susan is with God, she was too *good* for me. But as I said, on La-mas Eue at night shall she be fourteene,[...]³⁵

A edição oxfordiana das falas da Ama apaga completamente as configurações editoriais de Q2 e do fólio de 1623, dando-lhes uma forma editorial mais próxima do cortês-engenhoso do que do cômico-vulgar. As edições do Q2 e do fólio de 1623, por meios tipográficos distintos, pretendiam demarcar uma visualidade em página que enfatizasse os primeiros momentos do carácter cômico-vulgar da Ama, configurando a sua fala como prosa. Quando a edição oxfordiana transforma em versos poéticos a fala da Ama, a sua caracterização como personagem cômico e vulgar perde o reforço visual que existia na materialidade textual do Q2 e do fólio de 1623. Nestas edições, tanto não há originalmente uma preocupação de dar à fala da Ama a materialidade dos versos poéticos que o modo de localizar as palavras nas linhas não tem os mesmos enquadramentos topográfico e tipográfico. Por sua vez, as convenções tipográficas e topográficas do projeto oxfordiano criam (ou reforçam) um hábito específico de ‘olhar a página’ que está mais claramente relacionado com a forma silenciosa de leitura, que busca significados fixos para os textos.

Como podemos notar, cada nova edição de peça deve ser lida como uma unidade textual-criativa de valor próprio, devendo-se abandonar a pretensão metafísica de encontrar/produzir um texto “melhor” ou mais “perfeito” a partir da fusão ou sobreposição de edições. No entanto, dizer isso não significa abrir mão da possibilidade de comparar edições de peças contemporâneas a Shakespeare para perceber se há recorrências na forma de se caracterizar alguns personagens, ou seja, se as *consciências editoriais configuradoras do texto* de uma peça mantiveram ou não uma mesma legibilidade para determinados personagens. Vejamos os exemplos que se seguem:



DANTER, John; ALLDE, Edward. *An excellent conceited tragedie of Romeo and Iuliet*. London: Danter-Allde, 1597, p. 5.



CREEDE, Thomas; BURBY, Curthbert. *The most excellent and lamentable tragedie, of Romeo and Iuliet*. London: Creede-Burby, 1599, p. 5.

Nas fotografias acima apresentadas, podemos observar as páginas iniciais dos primeiros “*bad*” (Q1) e “*good*” (Q2) *in-quartos* de *Romeu e Julieta* (1597 e 1599). Propositalmente, escolhi as duas primeiras edições dessa peça porque são diferenciadas pela crítica erudita oxfordiana como versões, respectivamente, *mais* oralizada e *menos* oralizada de *Romeu e Julieta*. Quando as confrontamos, podemos perceber que alguns personagens principais do enredo nunca são identificados de forma inespecífica (por exemplo, *número* em vez de *nome próprio*, ou com outras *máscaras sociais-morais*). Assim, no Q1 de “Romeu e Julieta”, os servidores da casa Capuleto são designados na didascália como genéricos bufões jactantes (“*Servuing-men of the Capolets*”) e suas falas são marcadas com os números “1” e “2”, enquanto no Q2 eles adquirem nomes próprios (“*Sampson and Gregorie*”), sem que isso altere o fato de que são genéricos bufões jactantes postos em cena para dar pretexto para uma confrontação bélica motivada por ninharia pouco nobilitante e, deste modo, explicitar o mecanismo descontrolado – e subversivo às hierarquias sociais – da guerra civil, tal como descrito pouco antes pelo primeiro prólogo. Portanto, é pelo efeito da comparação intereditorial que podemos perceber com mais clareza, nas páginas posteriores, que personagens como Benvoglio, Teobaldo, Príncipe Escalo, Senhores e Senhoras Capuleto e Montéquio são sempre identificados por *nomes próprios* ou *máscaras sociais-morais* em vez de números, o que diferencia o seu *status* na trama.

Como as peças impressas não são romances, a construção mental dos movimentos cênicos ocorre *tentativamente* durante a leitura das falas. No entanto, as edições atuais, tal como podemos observar no projeto oxfordiano, tendem a reduzir tal esforço de atenção ao *antecipar*, com a inserção de novas didascálias, quase todos os movimento cênicos que, de qualquer forma, seriam expressos ou deduzidos através das falas. Portanto, projetos editoriais como o oxfordiano apagam completamente o padrão de leitura das edições em que se baseiam, reconfigurando a sua legibilidade para um novo padrão de leitura/leitor, e recriam para as peças uma nova teatralidade.

Dizer isso não significa afirmar que não haja nos *in-quartos* e no fólio de 1623 erros editoriais quanto ao modo de definir a localização da fala para o nome de um personagem. No entanto, quando comparamos edições diferentes de uma “mesma” peça, devemos ter o cuidado de não conside-

rar “erro”, principalmente no caso de caracteres secundários, a troca de um personagem por outro na composição de uma cena. Geralmente, os personagens “trocados” possuem **marcas posicionais** equivalentes: em *Ricardo III*, por exemplo, muitas ações que são atribuídas a *Sir William Catesby* no *in-quarto* de 1597 são atribuídas a *Sir Richard Ratcliffe* no fólio de 1623.

No projeto editorial oxfordiano, há especificamente duas formas de convenção tipográfica/topográfica a que nos habituamos e que considero também interferirem na legibilidade das peças: (1) o destaque em caixa-alta, dado ao nome dos personagens, quando referido às suas falas; (2) a listagem de personagens no começo de cada peça. Esta última é um indício significativo de mudança não apenas da prática de leitura de peças impressas, mas também, num sentido mais abrangente, das práticas sociais desde o advento do fólio de 1623. Devemos lembrar que, entre 1594 e 1637, a única ocorrência documental de *in-quartos* associados ao nome ‘Shakespeare’ em que aparece uma lista de personagens (*The Actors Names*)³⁶ antecipando o corpo da peça é a edição de 1637 de *O Mercador de Veneza*.

No entanto, esta topografia editorial tornar-se-ia um padrão depois da edição de *The Works of Mr. William Shakespear; Revis'd and Corrected* (6 vol., 1709; 9 vol., incluindo poemas, 1714), de Nicholas Rowe. No caso do fólio de 1623, de forma ainda bastante irregular, a lista de personagem aparece em sete peças e, mesmo assim, situada ao final de cada texto. Esta **variação topográfica** no fólio de 1623 não pode ser ignorada por nós, pois está relacionada a uma forma específica de conceber personagens para o plano de ação das peças.

Lembrar isso é uma forma de evitar anacronismos quando se lida com a convenção editorial oxfordiana, pois os hábitos editoriais contemporâneos de destacar os nomes de personagens, assim como de antecipar sinopses e listas de personagens ao corpo das peças, inscrevem-se numa legibilidade em que os personagens são tomados como **identidades psicológicas de ação**, quando na verdade eles foram concebidos como **verossimilhanças ou marcas posicionais de ação**. Portanto, algumas aparentes ambigüidades de referências para nomes próprios, as trocas de falas de personagens entre uma edição e outra de peças da época de Shakespeare, ou a simples omissão de nomes (o uso de números no lugar destes) não devem ser encaradas, a partir dos critérios contemporâneos de depuração textual, como “insuficiências tipográficas” ou “textuais” que “devam ser corrigidas”.

Além disso, devem ser consideradas outras questões que interferem na legibilidade da edição oxfordiana. Entre os séculos XVI e XVIII, os critérios de pontuação textual eram vistos muito mais como uma tarefa de editor (e de escribas e preparadores de “*prompt-books*”, no caso das companhias teatrais) do que propriamente de “autor”. Além disso, a sintaxe do inglês era muito mais fluída do que a atual. Por isso, a aplicação inadvertida do sistema atual de regra gramatical de pontuação geraria problemas sérios de compreensão dos textos impressos de peças teatrais, pois o sistema imporia uma definição unívoca e reduziria a ambigüidade de um universo textual que, por excelência, é propositalmente plástico. Certamente, tais dilemas são vividos com mais intensidade no trabalho de tradução para outro idioma contemporâneo (no meu caso, a língua portuguesa), pois o tradutor – a partir das escolhas de sentidos dos editores elizabetanos e jacobitas – tenderá a fazer seleções de significados que acabam por depurar a ambigüidade semântica (no uso de determinados termos e expressões) que somente pode ser percebida na leitura em inglês.

Levando em consideração a necessidade de preservar as margens de ambigüidade semântica das peças teatrais, os editores oxfordianos resolveram não aplicar a concepção sistêmica hodierna de pontuação gramatical na sua edição. Como afirma Stanley Wells, algumas atualizações de pontuação devem ser entendidas essencialmente como “*indicações leves*”, em vez de significarem a imposição da moldura gramatical contemporânea. De qualquer forma, mesmo que “leve”, tal moldura impõe ao texto uma nova materialidade que interfere na percepção de sua leitura, pois, por exemplo, apaga as marcas específicas de recitação características das formas editoriais dos períodos elizabetano e jacobita.

No entanto, como regra geral, os editores oxfordianos não mexeram em expressões ou palavras que pudessem alterar a métrica, embora seja verdade afirmar que recriaram a configuração métrico-espacial de algumas falas, o que interfere negativamente, como notamos no caso da Ama em *Romeu e Julieta*, na caracterização de alguns personagens. Esta preocupação editorial com a métrica é outro detalhe importante para a minha análise das peças, já que a estrutura de versificação participa muitas vezes da caracterização moral, social e cênica de certos personagens e, portanto, está implicada com o seu *status* e aquele de seu interlocutor (outro per-

sonagem, o coro ou a própria 'audiência/leitor'). Nesse sentido, embora o texto teatral impresso não reflita a realidade cotidiana de uma sociedade como um jogo simples de espelhamento, isso não nos leva necessariamente a uma leitura anti-referencialista, pois o formulário retórico de um texto não é uma entidade radicalmente autônoma em relação a seus modos de usos e preenchimentos semânticos, que estão necessariamente referidos a práticas sociais de uma época.³⁷

O uso das formas prosa e poesia nas falas teatrais do Renascimento estava ligado, em várias ocasiões, à encenação das hierarquias sociais e configuração de tipos cênicos: a primeira é configurada para (1) caracterizar cenicamente personagens "vulgares", para (2) representar situações de maior intimidade entre personagens (cortesês ou vulgares) ou para (3) figurar, em alguma medida, perda ou ausência de deferência entre eles; a segunda forma é basicamente reservada para (i) os personagens "cortesês" e (ii) para as situações que exigem um jogo retórico de deferência.³⁸ Ao afirmar isso, podemos medir o quanto que edições contemporâneas e traduções que alterem a estrutura tipográfica e topográfica das peças de finais do século XVI e início do XVII podem apagar completamente uma *leitura social específica* presente na dinâmica dos personagens em algumas situações e que seria *visualmente óbvia* para um leitor desta época que fosse minimamente acostumado com as convenções tipográficas, topográficas e retóricas dos mercados editoriais elizabetano e jacobita.

Nos séculos XVI e XVII, o *leitor implícito nos in-quartos* ainda não demanda a antecipação do personagem como uma unidade psicológico-ontológica do discurso, pois entende os personagens como alegorias morais e/ou – quando mais individualizados por nomes próprios e nos planos de ação – como metonímias ou máscaras sociais referidas a nível, família, honra, gênero e idade –, estes sim considerados como fatores determinantes em sua *figure-action*, *edificação* ou *auto-edificação*. Não se figurar adequadamente torna um personagem objeto de censura (cômica ou séria).

No contexto de Shakespeare, o ponto central para o desenrolar do enredo de uma peça refere-se **tanto** ao modo como a posição do personagem é posta em ação (seja por suas escolhas pessoais, seja pelas escolhas alheias) **quanto** à maneira como tal posição é honrada ou desfigurada (*unfashioning*) por tal ação, constituindo um efeito moralizante específico ao final de cada versão

de drama. Logicamente, esta *forma posicional* de conceber personagens está inscrita numa tradição teatral que não é exclusiva aos “poetas cênicos” da época de Shakespeare.³⁹ No entanto, considero possível identificar preenchimentos semânticos a esta tradição textual que são específicos da configuração social de onde emergiram as peças da companhia de Shakespeare.

Como minha pesquisa pôde demonstrar, tal *forma posicional* de conceber **figuras** e **caracteres** de *ação* (seja para o “mundo do teatro”, seja para o “teatro do mundo”) não é incompatível, como bem notaram Elias e Maravall, com a emergência de formas mais individualizadas de personagens: embora alguns personagens centrais se destaquem pelo seu maior ou menor grau de interioridade – particularmente quando demonstram autodistanciamento e reflexão sobre a sua própria condição, sentimento e ação –, são as questões relativas aos seus *caracteres sociais, morais e cênicos* – *i.e.*, se suas escolhas individuais e sua (auto-)edificação representam a realização ou a ameaça à honra, à dignidade do nome, à posição social e à estabilidade das demais instituições sociais e políticas – que norteiam o desenvolvimento dos enredos das peças.

Conclusão

Todas as considerações expostas aqui permitem-nos evitar a fantasia romântica da autonomia literária do “autor”, desmistificam o ato de escrever e publicar dramas nos séculos XVI e XVII, localizam a peça impressa numa **rede de intenções** em que, certamente, o dramaturgo é um fator central, mas não o determinante na produção de um livro; além de tudo, possibilitam não mais pensar uma relação linear entre “*staging play*” e “*printing play*”. Nesse sentido, mesmo quando impresso e, portanto, mais fixado, todo texto de peça permanece provisório – não era pensado pelos editores como um monumento irretocável à posteridade.

Até finais do século XVIII, não havia ainda um senso editorial de preservação da integridade textual-intelectual ou estética de um “autor” – muito pelo contrário, os textos eram periodicamente adaptados a novos gostos e padrões morais. Por isso, as peças shakespearianas sofreram acréscimos, recortes e “aperfeiçoamentos estéticos” para caber em novos padrões de gosto. Enfim, do ponto de vista dos trabalhos editoriais, muitos

‘nomes’ associados a textos tornaram-se marcas autorizadoras ou identificadoras de uma *tradição textual* – i.e., um *corpus* de textos casuisticamente flexível no tempo e no espaço.

Assim, seria um equívoco, por exemplo, pensar que usar uma versão facsimilar do fólio de 1623 seria prova de estar mais próximo de algo “autenticamente autoral”, ou enfatizar os usos de “*good*” *in-quartos* com este mesmo propósito, como ainda ocorre com os trabalhos editoriais de Stanley Wells – ou mesmo a sua pretensão, ao usar mais recorrentemente os “*bad*” *in-quartos* na edição de *The Oxford Shakespeare*, de aproximar-se do que poderia ter sido um “*texto mais teatral*”. As demandas por “autenticidade autoral”, ou por “autenticidade performática”, não responderiam ou interfeririam em minhas questões de pesquisa, mas sim as demandas por **autenticidade epocal** na materialização textual das peças.

Lembrar isso foi fundamental para minha pesquisa, pois justificou o fato de eu não utilizar a edição *not-spelling* do projeto editorial *The Oxford Shakespeare*, publicado originalmente em 1988, mas sim as edições das peças disponíveis no sítio virtual da British Library e no sítio Internet Shakespeare Editions da University of Victoria (Canadá).

Notas

¹ VIANNA, Alexander Martins. *Estado e individuação no Antigo Regime: por uma leitura não-romântica de ‘Shakespeare’*. Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação de História Social da UFRJ. Rio de Janeiro, 2008.

² Ver: GREENBLATT, Stephen. Novo historicismo: ressonância e encantamento. *Estudos Históricos*, v. 4, n.8, p. 244-261, 1991.

³ KASTAN, David Scott. *Shakespeare and the book*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001, p. XI.

⁴ GRAZIA, Margreta de; STALLYBRASS, Peter. The materiality of the shakespearean text. *Shakespeare Quarterly*, v. 44, n. 3, p. 255-283, 1993.

⁵ MCKENZIE, D. F. *La bibliographie et la sociologie des textes*. Paris: Éditions du Cercle de la Librairie, 1991.

⁶ WELLS, Stanley. General introduction. In: *The Oxford Shakespeare: the complete works*. Oxford: Clarendon Press, 1998, p. XXIII-XXIV.

⁷ DOBRÁNSZKY, Enid Abreu (org.). *Defesas da poesia: Sir Philip Sidney & Percy Bysshe Shelley*. São Paulo: Iluminuras, 2002, p. 128-129.

⁸ BARIANI, Edison. Indivíduo, sociedade e genialidade: Norbert Elias e o caso Mozart. *Revista Eletrônica Urutágua*, n. 8, 2005.

⁹ CHARTIER, Roger (org.). *Práticas da leitura*. São Paulo: Estação Liberdade, 2001[1985]; CHARTIER, Roger. *A ordem dos livros: leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XVI e XVIII*. Brasília: UnB, 1994; CHARTIER, Roger. *Do palco à página: publicar teatro e ler romances na época moderna – séculos XVI-XVIII*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002; CHARTIER, Roger. *Os desafios da escrita*. São Paulo: Unesp, 2002.

¹⁰ ELIAS, Norbert. *Mozart: sociologia de um gênio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995, p. 64-65.

¹¹ WERSTINE, Paul. The textual mystery of Hamlet. *Shakespeare Quarterly*, v. 39, n.1, p. 1-26, 1988.

¹² KASTAN, David Scott. *Shakespeare and the book*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001, p. 14-78.

¹³ WERSTINE, Paul. Narratives about printed Shakespeare texts: ‘*Foul papers*’ and ‘*Bad quartos*’. *Shakespeare Quarterly*, v.41, n.1, p. 65-86, 1990.

¹⁴ MARCUS, Leath S. Levelling Shakespeare: local customs and local texts. *Shakespeare Quarterly*, v. 42, n. 2, p. 168-178, 1991.

¹⁵ Para conhecer um balanço sistemático parcial deste tema (pois que originalmente publicado em 1986), ver: DARNTON, Robert. *O beijo de Lamourette: mídia, cultura e revolução*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p. 146-172. Ver também: CHARTIER, Roger(org.). *Leituras e leitores na França do antigo regime*. São Paulo: Unesp, 2004[1987]; CHARTIER, Roger(org.). *Práticas da leitura*. São Paulo: Estação Liberdade, 2001[1985].

¹⁶ Mary “Hebert” (nascida “Sidney”) se destacou na corte de Elizabeth por ser bem letrada e ótima tradutora. Ela foi irmã de Sir Philip Sidney (1554-1586), que lhe dedicou a sua “Arcádia” e se notabilizou como cortesão, poeta, homem de Estado, soldado nobre e patrono das artes. Dele é também um opúsculo chamado “Defesa da Poesia”, em que faz um apelo eloqüente sobre o valor social da “ficção imaginativa”, escrito provavelmente em 1582-1583. Ver edição em português: DOBRÁNSZKY, Enid Abreu (org.). *Defesas da poesia: Sir Philip Sidney & Percy Bysshe Shelley*. São Paulo: Iluminuras, 2002.

¹⁷ JAGGARD, Isaac; BLOUNT, Edward. *Mr. William Shakespeares comedies, histories, & tragedies*. London: Iaggard-Blount, 1623, p.6.

¹⁸ JAGGARD, Isaac; BLOUNT, Edward. *Mr. William Shakespeares comedies, histories, & tragedies*. London: Iaggard-Blount, 1623, p.7.

¹⁹ Ver discussão sobre decoro das posições e deformação de carácter em: HANSEN, João Adolfo. O discreto. In: NOVAES, Adauto (org.). *Libertinos e libertários*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 77-102.

²⁰ MARAVALL, José Antônio. *Cultura do Barroco*. São Paulo: EdUSP, 1997.

²¹ KASTAN, David Scott. Proud majesty made a subject: Shakespeare and the spectacle of rule. *Shakespeare Quarterly*, v. 37, n. 4, p. 459-475, 1986.

²² Ver: BREIGHT, Curt. Treason doth never prosper: the tempest and the discourse of treason. *Shakespeare Quarterly*, v. 41, n. 1, p. 1-28, 1990.

²³ Ver: ELIAS, Norbert. *Sociedade de corte*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001; MARAVALL, José Antônio. *Cultura do Barroco*. São Paulo: EdUSP, 1997.

- ²⁴ JAGGARD, Isaac; BLOUNT, Edward. *Mr. William Shakespeares comedies, histories, & tragedies*. London: Iaggard-Blount, 1623, p. 9.
- ²⁵ WATT, Ian. *A ascensão do romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 12-30.
- ²⁶ KOSELLECK, Reinhardt. *Futuro passado*. Barcelona: Paidós, 1993, p. 21-85.
- ²⁷ Ver: WATT, Ian. *A ascensão do romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 12-30.
- ²⁸ Ver: ROSSET, Clément. *A anti-natureza*. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1988, p. 11-121.
- ²⁹ KANTOROWICZ, Ernst. La souveraineté de l'artiste: note sur quelques maximes juridiques et les théorie de l'art à la Renaissance. In: *Mourir pour la patrie*. Paris: PUF, 1984, p. 31-57.
- ³⁰ JAGGARD, Isaac; BLOUNT, Edward. *Mr. William Shakespeares comedies, histories, & tragedies*. London: Iaggard-Blount, 1623, p. 13-14.
- ³¹ WELLS, Stanley. General introduction. In: *The Oxford Shakespeare: the complete works*. Oxford: Clarendon Press, 1998, p. XV-XXXIX.
- ³² WELLS, Stanley; TAYLOR, Gary (eds.). General introduction. In: *The Oxford Shakespeare: the complete works*. Oxford: Clarendon Press, 1998, p. XV.
- ³³ WELLS, Stanley; TAYLOR, Gary (eds.). *The Oxford Shakespeare: the complete works*. Oxford: Clarendon Press, 1998, p. 340.
- ³⁴ CREEDE, Thomas; BURBY, Curthbert. *The most excellent and lamentable tragedie, of Romeo and Iuliet*. London: Creede-Burby, 1599, p. 13.
- ³⁵ JAGGARD, Isaac; BLOUNT, Edward. *Mr. William Shakespeares comedies, histories, & tragedies*. London: Iaggard-Blount, 1623, p. 56 (paginação irregular).
- ³⁶ “Names” é o nome que o ator vai ter em cena, ou seja, é a máscara posicional que encarna na trama. Uma tradução literal poderia induzir ao que entendemos hoje como “lista de elenco” (Cast), ou seja, a relação dos atores contratados para assumirem personagens de uma trama.
- ³⁷ Sobre esta discussão, ver exemplo de: HANSEN, João Adolfo. *A sátira e o engenho: Gregório de Matos e a Bahia do Século XVII*. São Paulo: Ateliê Editorial/Unicamp, 2004, p. 29-190.
- ³⁸ BRUSTER, Douglas. The Politics of Shakespeare's Prose. In: REYNOLDS, Bryan; WEST, William N. (eds.). *Rematerializing Shakespeare: authority and representation on the early modern english stage*. New York: Palgrave Macmillan, 2005, p. 95-114.
- ³⁹ Ver: CARLSON, Marvin. *Teorias do teatro*. São Paulo: Unesp, 1997, p. 13-190.

Referências bibliográficas:

BARIANI, Edison. Indivíduo, sociedade e genialidade: Norbert Elias e o caso Mozart. *Revista Eletrônica Urutágua*, n. 8, 2005.

- BREIGHT, Curt. Treason doth never prosper: The tempest and the discourse of treason. *Shakespeare Quartely*, v. 41, n. 1, p. 1-28, 1990.
- CARLSON, Marvin. *Teorias do teatro*. São Paulo: Unesp, 1997.
- CHARTIER, Roger (org.). *Leituras e leitores na França do Antigo Regime*. São Paulo: Unesp, 2004.
- _____. (org.). *Práticas da leitura*. São Paulo: Estação Liberdade, 2001.
- _____. *A ordem dos livros: leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XVI e XVIII*. Brasília: UnB, 1994.
- _____. *Do palco à página: publicar teatro e ler romances na época moderna – séculos XVI-XVIII*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.
- _____. *Os desafios da escrita*. São Paulo: Unesp, 2002.
- CREEDE, Thomas; BURBY, Curthbert. *The most excellent and lamentable tragedie of Romeo and Iuliet*. London: Creede-Burby, 1599.
- DANTER, John; ALLDE, Edward. *An excellent conceited tragedie of Romeo and Iuliet*. London: Danter-Allde, 1597.
- DARNTON, Robert. *O beijo de Lamourette: mídia, cultura e revolução*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- DOBRÁNSZKY, Enid Abreu (org.). *Defesas da poesia: Sir Philip Sidney & Percy Bysshe Shelley*. São Paulo: Iluminuras, 2002.
- ELIAS, Norbert. *Mozart: sociologia de um gênio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.
- _____. *Sociedade de corte*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- GRAZIA, Margreta de; STALLYBRASS, Peter. The materiality of the shakespearean text. *Shakespeare Quartely*, v. 44, n. 3, p. 255-283, 1993.
- GREENBLATT, Stephen. Novo historicismo: ressonância e encantamento. *Estudos Históricos*, v. 4, n. 8, p. 244-261, 1991.
- HANSEN, João Adolfo. *A sátira e o engenho: Gregório de Matos e a Bahia do século XVII*. São Paulo: Ateliê Editorial/Unicamp, 2004.
- _____. O discreto. In: NOVAES, Adauto (org.). *Libertinos e libertários*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 77-102.
- JAGGARD, Isaac; BLOUNT, Edward. *Mr. William Shakespeares comedies, histories, & tragedies*. London: Iaggard-Blount, 1623.
- KANTOROWICZ, Ernst. La souveraineté de l'artiste: note sur quelques maximes juridiques et les théorie de l'art à la Renaissance. In: *Mourir pour la Patrie*. Paris: PUF, 1984, p. 31-57.
- KASTAN, David Scott. Proud Majesty made a subject: Shakespeare and the spectacle of rule. *Shakespeare Quartely*, v. 37, n. 4, p. 459-475, 1986.

- KASTAN, David Scott. *Shakespeare and the book*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
- KOSELLECK, Reinhardt. *Futuro passado*. Barcelona: Paidós, 1993.
- MARAVALL, José Antônio. *Cultura do Barroco*. São Paulo: EdUSP, 1997.
- MARCUS, Leath S. Levelling Shakespeare: local customs and local texts. *Shakespeare Quartely*, v. 42, n. 2, p. 168-178, 1991.
- McKENZIE, D. F. *La bibliographie et la sociologie des textes*. Paris: Éditions du Cercle de la Librairie, 1991.
- REYNOLDS, Bryan; WEST, William N. (eds.). *Rematerializing Shakespeare: authority and representation on the early Modern English Stage*. New York: Palgrave Macmillan, 2005.
- ROSSET, Clément. *A antinatureza*. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1988.
- SIMMES, Valentine; WISE, Andrew. *The tragedy of king Richard the third*. London: Simmes-Wise, 1597.
- VIANNA, Alexander Martins. *Estado e individuação no Antigo Regime: por uma leitura não-romântica de 'Shakespeare'*. Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação de História Social da UFRJ. Rio de Janeiro, 2008.
- WATT, Ian. *A ascensão do romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- WELLS, Stanley (ed.). *The Oxford Shakespeare: the complete works*. Oxford: Clarendon Press, 1998.
- WERSTINE, Paul. Narratives about printed Shakespeare texts: 'foul papers' and 'bad' quartos. *Shakespeare Quartely*, v. 41, n. 1, p. 65-86, 1990.
- WERSTINE, Paul. The textual mystery of Hamlet. *Shakespeare Quartely*, v. 39, n. 1, p. 1-26, 1988.

RESUMO

Neste artigo, demonstro a importância histórica de se entender o caráter contingente da associação editorial do nome 'Shakespeare' às peças que o monumentalizaram a partir do fôlio de 1623. Trata-se de uma forma deliberada de romper com o cânone autoral romântico, quando muitas peças associadas ao seu nome começaram a ser lidas pelo movimento Sturm und Drang como exemplos excelentes de oposição estética e temática ao paradigma clássico francês. Deste modo, alguns enunciados ou apelativos de valor nos frontispícios das peças impressas e associadas ao nome 'Shakespeare' entre 1594 e 1637 deixarão de ser entendidos como se fossem regidos pela preocupação de preservação de uma integridade intelectual-textual individualizada de Shakespeare. Palavras-chave: Shakespeare, materialidade textual, Antigo Regime.

ABSTRACT

This article intends to show how important is to understand the incidental aspect of the link between the name 'Shakespeare' and the plays monumentalized by the 1623 folio. This is a possible way of breaking the romantic expectation of understanding from the cultural movement Sturm und Drang, whose emphasis was the cultural fight against the French classicism of taste and rule of arts in German nobility. So, with this study, I think the forms of creating valour to the Shakespearean plays' frontispiece, between 1594 and 1637, will cannot be understood as a preoccupation of preserving the intellectual individuality of Shakespeare, but as a collective process of creation.

Keywords: Shakespeare, textual materiality, Ancient Regime.

Recebido em Junho de 2008 e aprovado em agosto de 2008