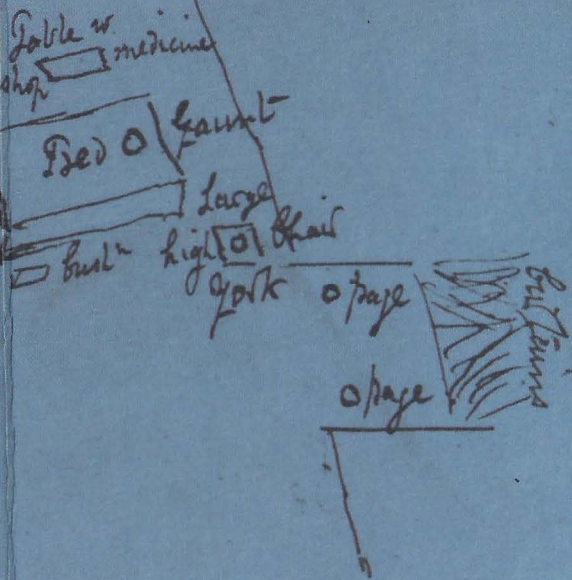


Ricardo II

entre os textos,
os manuais de palco
e a história:
de 1597 a 1857



ill^d papers - books, 
Desk in Decap

28

We'll make fo
They, and qu
And make a I
Queen. But
A thousand T
And grisly De
Here Appreh
And starts me
King. Harb
Shall be but to

MARGARIDA
GANDARA
RAUEN

Lient. The
fure.
King. 'Tis v
Queen. O th
I shudder at th
Why does He
King, I sent
Thy Smiles, I
Will make the
Tho' Sorrow
Yet trust it not
Twill footh b

Quando as pessoas conversam sobre as peças de William Shakespeare e, especificamente, sobre *Ricardo II*, qual texto tomam por base? Talvez o de uma edição moderna, que Shakespeare nunca viu encenada?! Muitos ficam surpresos ao descobrirem que há vários *Ricardos II*, em textos diferentes entre si: as edições individuais (*in-quarto*) e os diversos volumes completos, *in-Folios* do século XVII. A questão mais polêmica é que o primeiro *quarto* (1597) simplesmente não inclui a cena da abdicação. Ela só apareceu no *quarto* de 1608 e, depois, no primeiro *Folio* (1623). A partir do século XVIII, os editores vêm conflacionando esses textos todos e produzindo um pseudo-*Ricardo II* "completo."

Além disso, a peça antiga foi reeditada e transformada por encenadores durante os séculos XVIII e XIX. Este livro, enfatizando a dimensão cênica, estimula a apreciação das múltiplas versões de *Ricardo II* tratando-as como documentos teatrais únicos. Primeiramente, considera a coerência histórica e estética do *in-quarto* de 1597 e, então, discute manuais de palco das bibliotecas Folger e Harvard: o manual do Teatro Smock-Alley (Dublin, Irlanda, 1720), baseado na adaptação do editor Lewis Theobald; um conjunto de manuais inter-relacionados e um caderno de esboços de marcação e cenografia para a produção de Charles Kean, em 1857, no teatro Princess's, de Londres; um manual de encenação feita na Filadélfia, em 1819, baseada numa edição de 1815, feita por Richard Wroughton.

'Ricardo II' entre os textos, os palcos e a História: 1597-1857 é o primeiro livro sobre a transformação textual e teatral de *Ricardo II*. No exterior, complementa a pesquisa sobre este assunto, que, até o momento, investigou os livros raros de *Hamlet* e *Rei Lear* em maior profundidade. No Brasil, é a primeira obra, em geral, sobre versões antigas de uma peça Shakespeariana e oportuniza a reflexão sobre a impermanência da idéia de autor, partindo do princípio de que não temos "originais" para as peças, as quais recebemos através de versões já transformadas, em decorrência das interferências de inúmeros revisores, editores, adaptadores e até censores. Esta é a tradução da versão publicada, originalmente, em inglês, em 1998, sob o título *Richard II playtexts, promptbooks and history, 1597-1857*, completando um projeto de publicação bilingüe aprovado pela Lei Municipal de Incentivo à Cultura, de Curitiba.

Ricardo II

*entre os textos,
os manuais de palco
e a história:
de 1597 a 1857*

MARGARIDA GANDARA RAUEN



Ricardo II

*entre os textos,
os manuais de palco
e a história:
de 1597 a 1857*

MARGARIDA GANDARA RAUEN



© 1999

Margarida Gandara Rauen

Coordenação editorial, projeto gráfico e capa:

Joca Reiners Terron

Tradução:

Margarida G. Rauen

Ilustração do Cap. 3 autorizada pela *Folger Shakespeare Library*, Washington, D.C.: pg. 28 do livro raro *Prompt Richard II*, 7, da Coleção da Folger (Adaptação de Lewis Theobald) associada ao teatro *Smock-Alley*, de Dublin, Irlanda, 1720.

Ilustrações da capa autorizadas pela *Folger Shakespeare Library*, Washington, D.C.; combinação da ilustração do Cap. 3 com um esboço do quarto de Gaunt, do Caderno de deixas associado à produção de *Charles Kean*, 1857, Londres, *Teatro Princess's*. Acervo da *Folger*, registro T. a. 75.

ISBN: 85-900534-6-6

©1999

ciência do
edições
acidente

Rua José Maria Lisboa, 534 / 32

01423-910 • São Paulo / SP

Tel: (11) 3051-2407 / 9108-1623

e-mail: terron@uol.com.br

SUMÁRIO

Prefácio • <i>John Milton</i>	09
Agradecimentos	11
Introdução	13
1. <i>'Ricardo II'</i> Q1: <i>texto e encenação</i>	31
2. <i>'Ricardo II'</i> Q1 e seus intertextos	75
3. A transmissão textual, a história teatral e os manuais de palco	127
Epílogo	167
Bibliografia	169

PREFÁCIO

Não é fácil ser pesquisador de literatura estrangeira no Brasil: as bibliotecas não são boas; é difícil manter contatos regulares com a comunidade acadêmica fora do país; e não é muito fácil conseguir bolsas para passar um período de pesquisa no exterior. De fato, são poucos os pesquisadores de literaturas estrangeiras, no Brasil, que ficaram conhecidos, em sua disciplina, em termos mundiais. Sempre corremos alguns anos atrás do que está acontecendo lá fora e, quando descobrimos o novo “ismo”, o trazemos para nossos cursos como a nova revelação, às vezes, anos depois de que já foi esquecido lá fora. Por isso, sempre aconselho estudantes querendo fazer teses sobre Shakespeare a procurarem um ângulo nacional, por exemplo, as encenações brasileiras e a recepção crítica no Brasil.

Assim, é uma satisfação apresentar uma pesquisadora que contradiz tudo o que expus no parágrafo anterior. Margarida Gandara Rauen é uma professora brasileira, leciona e mora no Brasil, faz pesquisa de ponta sobre teatro Shakespeariano e já tem reconhecimento internacional, com publicações sobre teatro, dramaturgia, encenação e direção, além de inúmeros artigos em jornais do Paraná, São Paulo e Minas Gerais. Também é uma das figuras mais atuantes na pesquisa sobre Shakespeare no Brasil. Coordenou, entre 1994 e 1998, o Grupo de Trabalho de Estudos Shakespearianos, da ANPOLL (Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Letras em Lingüística - UNICAMP, UFF), tendo elaborado o projeto de reestruturação e ampliação do Grupo de Trabalho, agora denominado Grupo de Trabalho de Dramaturgia e Teatro. É Correspondente da Bibliografia Mundial de Shakespeare (Texas A&M University/ Shakespeare Quarterly), desde 1988. Foi uma das fundadoras do Centro de Estudos Shakespearianos (CESh, 1991) e já traduziu Júlio César, para encenação na Pedreira Paulo Leminski (Curitiba, 1995.)

É um enorme prazer apresentar *Ricardo II entre os textos, os manuais de palco e a história: de 1597 a 1857*, uma obra de grande cuidado e fôlego, que mostra novas possibilidades de pesquisa, apesar das dificuldades enfrentadas no contexto brasileiro de trabalho.

JOHN MILTON
*Universidade de São Paulo,
julho de 1999*

AGRADECIMENTOS

Sou grata ao Comitê da Biblioteca Shakesperiana Folger, em Washington D.C., por ter aprovado, em 1992 e 1996, bolsas de pós doutorado que tornaram possível a pesquisa com os *quartos*, outros livros raros e manuais de palco aqui discutidos. As recomendações recebidas de Philip McGuire, Douglas Peterson, Barry Gross e Randal Robinson, da Michigan State University (East Lansing), e de Michael Warren, foram cruciais para que eu obtivesse essas bolsas da Folger.

Aos caríssimos Werner Gundersheimer (diretor da Biblioteca Folger), Barbara Mowat (editora da revista *Shakespeare Quarterly*) e Lena Cowen Orlin (Presidente da Assoc. de Shakespeare da América) gostaria de manifestar, de modo especial, afeição, respeito e gratidão. Muitos agradecimentos, também, para Richard J. Kuhta e todos os funcionários da Biblioteca e do Instituto Folger, particularmente Betsy Walsh, Harold Batie, Laetitia Yandle, Georgiana Ziegler, Kathleen Lynch e Carol Brobeck, por toda a atenção. Ao Departamento de Fotografia da Folger, agradeço os serviços prestados e a permissão para publicar as ilustrações deste livro.

Agradecimentos muito especiais vão para Annette Fern, da Biblioteca Nathan Marsh Pusey/Biblioteca Houghton. A sua gentileza e suas instruções sobre livros raros e outros materiais importantes da Coleção de teatro de Harvard tornaram o meu trabalho, lá, muito mais fácil e eficiente.

À Carol Levine e Malcolm Smuts, historiadores com bolsas Folger/National Endowment for the Humanities, agradeço as sugestões sobre a primeira versão do capítulo 2, em 1991. Aos professores Philip McGuire, Michael Warren, Aimara da Cunha Resende e Walter Costa expresso a minha admiração e profunda gratidão pelo apoio amigo e tantas sugestões construtivas sobre a versão em inglês. Observações importantes também foram oferecidas por Jay Halio, da Delaware Univ. Press. Neste sentido, ainda sou grata ao Prof. Paul Werstine, que fez uma leitura crítica da versão final em inglês. Na etapa da revisão da tradução, quero agradecer o apoio dos colegas e amigos estimados, José Roberto O'Shea e Márcia A. P. Martins.

Foi através da Fundação Cultural de Curitiba (FCC) e patrocínio

viabilizado pela Lei Municipal de Incentivo à Cultura que esta publicação tornou-se possível. Meus sinceros agradecimentos ao Hotel Promenade Ltda., SERVOPA S/A Comércio e Indústria, Indústrias Klabin de Papel e Celulose S/A, Fundação O Boticário de Proteção à Natureza e Cultura Inglesa, Curitiba. Ao Josmar Verillo, minha gratidão pelo seu interesse e apoio.

Ao Paulo Venturelli, a minha gratidão especial pela confiança e recomendação enquanto membro da Comissão Municipal de Incentivo à Cultura (FCC). Ao Guilherme Schiffer Durães, que me incentivou a inscrever o projeto na FCC, agradeço imensamente.

À UNICENTRO, à Faculdade de Artes do Paraná e à Univ. Federal de Santa Catarina, instituições onde trabalhei durante os últimos anos, agradeço o tempo de pesquisa autorizado para o desenvolvimento de meu projeto.

Finalmente, quero reconhecer o inestimável apoio pessoal de meus amigos Valêncio Xavier, Dartagnan e Monny Emerenciano, Sônia Zanetti Thomaz, Deedee Luttrell, Ruth Ann Offutt, Frances Delaplaine-Randall e Carlos Firkowski. À Carina, minha filha, todo o amor e gratidão, pela sua curiosidade, grande senso de humor, momentos histriônicos, fantástica companhia e paciência.

INTRODUÇÃO

Você já deve ter ouvido muitas pessoas falando sobre William Shakespeare com um tom de reverência e/ou encantamento absolutos, elogiando a beleza de sua poesia ou os aspectos atemporal e universal de sua obra, considerada tão popular. Outros tantos diretores e especialistas costumam destacar a “essência” do texto Shakespeariano, mesmo ignorando que as peças já são recriações de textos literários e/ou históricos preexistentes. Esses discursos de monumentalização são resultado da falta de um referencial crítico sobre a dramaturgia Shakespeariana. Muitas pessoas acreditam, até, que as diversas versões/traduições publicadas no século XX e atualmente existentes à venda são textos correspondentes aos “originais” do autor, os quais nunca foram encontrados!

Este livro não acalentrará uma relação assim idealizada (ou mesmo, romântica), com a obra de Shakespeare. Poderá, sim, despertar seus leitores, sejam do público em geral ou professores(as), estudantes e profissionais de Letras e Teatro no Brasil para a complexidade do processo de transmissão de uma obra atribuída a Shakespeare, não só através de edições baseadas nos textos do século XVI e XVII, mas também de adaptações feitas nos séculos XVIII e XIX, incluindo cortes de cenas, “enxugamento” de falas e inserção de cenas novas, entre outras modificações. As reflexões aqui encaminhadas poderão ser úteis, sobretudo, para diretores(as) de teatro que pretendem adaptar peças Shakespearianas e, muitas vezes, sentem-se inseguros(as) em relação a “alterar” o texto.

O objetivo deste livro, numa linha de pesquisa pouquíssimo conhecida no Brasil, é oferecer um estudo abrangente de processos de transformação textual e teatral da obra Shakespeariana, aqui representada por *Ricardo II*.¹ Apesar de esta peça estar vinculada à história da Inglaterra do séc. XIV, oferece material farto sobre a tendenciosidade ideológica e estética em teatro. Há múltiplas versões,² encontradas em *quartos* (edições individuais), em *Folios* (antologias com todas as peças),³ em manuais de palco e em edições de montagens específicas. Manual de palco ou *promptbook* é o texto da peça teatral, às vezes chamado de “script,” com anotações em caneta ou lápis, desenhos e outras indicações feitas, durante ensaios, por

peessoas ligadas ao processo de montagem, principalmente os “prompters” do séc. 16, cuja função era, além de fornecer as linhas aos atores em caso de esquecimento (como o ponto), indicar a marcação e todas as ocorrências de efeitos especiais, música, sons, etc... Edições de montagens específicas ou *performance editions* eram textos teatrais especialmente publicados para venda nos teatros, conforme a versão já cortada, adaptada e/ou transposta que um público assistiria numa determinada temporada.

A transmissão de *Ricardo II* ocorreu através de vários *quartos* (Q) conforme a seguinte ordem cronológica: 1597 (Q1), 1598 (Q2 e Q3), 1608 (Q4), 1615 (Q5), e 1634 (Q6). Embora os historiadores acreditem que as edições publicadas após Q2 sejam reimpressões do Q1, elas incluem inúmeras variações. *Ricardo II* também aparece na primeira antologia completa das obras de Shakespeare, o *Folio* de 1623 (F1), com outras tantas diferenças textuais.

O primeiro texto de *Ricardo II* estudado neste livro é o *in-quarto* de 1597 (Q1). Esta versão nunca foi abordada de modo específico porque os estudos textuais ortodoxos determinaram que era incompleta: não inclui o episódio do espelho (parte da cena do Parlamento), correspondente, nas edições modernas, ao Ato 4, cena 1, linhas 162-318, impresso pela primeira vez no *quarto* de 1608 (Q4) e, mais tarde, no primeiro *Folio* de 1623 (F1).⁴

Além do Q1, que representa a mais antiga versão existente de *Ricardo II* ligada a Shakespeare, considerarei três manuais de palco citados por SHATTUCK em seu catálogo descritivo (1965), que apesar de estar sendo revisado, ainda contem uma listagem correta de títulos disponíveis nas principais coleções de livros raros.

Os três manuais escolhidos documentam procedimentos de adaptação para o palco durante os séculos XVIII e XIX. Dois deles pertencem ao acervo da Biblioteca Folger. O primeiro manual de palco é uma cópia da alteração publicada, em 1719, pelo encenador Lewis Theobald e está ligado a uma montagem de 1720, no teatro Smock-Alley, de Dublin; as anotações costumam ser atribuídas a Thomas Elrington. O segundo manual é uma cópia da edição de Steevens, preparada pelo ator e diretor Charles Kean para uma montagem em Londres, no Teatro Princess's, em 1857. Além de discutir este manual de palco, estabelecerei a sua relação com um livro de

“deixas” e a primeira edição de *Ricardo II* que o próprio Charles Kean publicou, em 1857. O terceiro manual de palco pertence à Coleção de Teatro da Univ. de Harvard; é uma cópia da edição de Richard Wroughton, de 1815, provavelmente anotada pelo ator inglês Edmund Kean para uma montagem na Filadélfia, em 1819.

Neste ponto, é importante enfatizar que o termo “promptbook” (aqui traduzido como manual de palco) é historicamente carregado nos estudos textuais. Segundo WERSTINE (1996), apesar de estarmos viciados com as lógicas do prelo e da cultura impressa, é preciso questioná-las. Não se pode nem confiar na terminologia: “Examinar documentos da fase inicial do teatro inglês moderno é ficar um pouco atônito com os conceitos de ‘foul papers’ e prompt-books’, de Greg, e com o uso persistente desses termos nas introduções às edições” (WERSTINE 1996, 329).⁵ Apesar disso, o termo “promptbook” tem um valor semântico: indica um tipo específico de texto teatral, com anotações que refletem o seu uso em ensaios e/ou encenações. Os textos aqui estudados são, sobretudo, livros raros com características exclusivas, todos classificados como inferiores ou simplesmente ignorados na pesquisa textual ortodoxa.⁶

A EDITORAÇÃO ORTODOXA⁷

Desde o século XVIII, editores se confrontaram com o problema de variações extensas entre as versões *in-quarto* e *in-Folio*. Há desde variedades pequenas, como as ortográficas e de escolha vocabular, até casos de ausência de partes do diálogo, de uma e/ou poucas linhas até várias centenas de linhas, cenas inteiras que não estão presentes em uma ou outra versão. Tais discrepâncias foram minuciosamente registradas nas edições *Variorum*, mas sempre constituíram um grande desafio, pois não há evidência alguma de que Shakespeare tenha acompanhado a publicação das vinte peças existentes em múltiplas versões: como descobrir, se não há documentos manuscritos, qual versão de um desses textos teatrais é a mais correta?

Quando os editores perceberam que muitas peças *in-Folio* parecem ter sido compostas a partir dos *quartos*, a solução encontrada foi conflacionar⁸

linhas, trechos e cenas, produzindo versões “completas,” ou seja, fusões de *Folio* e *quartos*, reconstituições dos textos antigos. As traduções do inglês para outros idiomas, inclusive, costumam ser baseadas nessas edições conflacionadas ou modernas.

Segundo Seary (1), quem iniciou essa tradição editorial foi Nicholas Rowe, com seu *Shakespear* (1709). A polêmica entre editores só ficou óbvia quando surgiram as interferências de Alexander Pope, em seu *Shakespear* (1725), e as de Lewis Theobald, no volume intitulado *Shakespeare Restaurado: ou um espécime de muitos erros, tanto cometidos, quanto não corrigidos, pelo Sr. Pope, na sua edição deste Poeta* (1726). Theobald, contestando Pope, provocou intensas discussões entre poetas, estudiosos e críticos, os quais passaram a disputar entre si para estabelecer as versões “boas” de linhas, trechos, palavras e pontuações sujeitas a variações. Assim, o *Hamlet in-quarto*, de 1603, tornou-se conhecido como “ruim,” enquanto a versão de 1604-05, por ser bem mais extensa, foi considerada superior ou “boa.”⁹

Theobald costuma ser citado como a primeira pessoa a editar de modo sistemático as peças Shakespearianas existentes em múltiplas versões e a partir da premissa de que as versões *in-quarto* foram usadas para a composição de F1. Theobald iniciou a colagem e conflagração dos textos. Estes procedimentos se tornaram convencionais na prática editorial, sempre motivados pela idéia de que, se há diferenças entre *quartos* e F1, novas edições devem basear-se num estudo cuidadoso das intenções do autor e combinar as versões disponíveis, a fim de acomodar as variações:

... a finalidade da colagem não se limitava ao resgate de passagens omitidas em outros textos ou à simples escolha entre leituras diferentes. Ele [o editor] não apenas considerava, em sua colagem, erros de interpolação, de visualização, transposição e associação, feitos por copistas e diagramadores, mas também as relações entre *quartos* e *folio*, formando teorias sobre a origem da cópia dos textos *in-quarto* e *in-folio* de algumas peças. (SEARY, 155).

Esse método de colagem e conflagração ganhou prestígio ainda maior quando POLLARD (1920), GREG (1942) e HINMAN (1968), de maneiras

diferentes, mostraram que as variações nos múltiplos textos Shakespearianos poderiam ter sido causadas devido a problemas de impressão, composição e transmissão, os quais deveriam ser cuidadosamente considerados pelos editores.¹⁰

O resultado mais notável dessa tradição editorial, cujas limitações já foram denunciadas por BLAYNEY (1997), é que as pessoas, sejam leigas, estudantes, professoras (es), pesquisadoras(es) e/ou críticas(os), desde o século XVIII, não tiveram oportunidade de conhecer as peças “de Shakespeare!” A recepção das obras existentes em múltiplas versões ocorreu através de textos conflacionados, híbridos chamados de “Shakespearianos” apenas em decorrência de suposições sobre as intenções do autor. Os procedimentos de comparação e contraste revelam o quanto tais edições conflacionadas se distanciam dos chamados textos “bons” e “ruins.”

A classificação de “ruim” foi aplicada ao primeiro *in-quarto* de *Ricardo II* (1597) e a sua utilização sempre ocorre nas edições *variorum* (ex. BLACK 1955). Os textos de *Ricardo II* também foram transmitidos através de versões adaptadas para o palco e depois publicadas para venda nos saguões de teatros, uma prática comum desde o século XVIII. O público, porém, normalmente, desconhecia o fato de que essas adaptações continham cortes, revisões e reorganizações de versões já publicadas, incluindo, até, novas cenas, inexistentes *in-quarto* e *in-Folio* e escritas para atingir objetivos estéticos específicos. O *Ricardo II* de Lewis Theobald (1719), que será abordado no capítulo 3, é um exemplo dessa prática.¹¹

RICARDO II E A INTERFERÊNCIA DE EDITORES DESDE 1597 ATÉ O PRESENTE

Após o rompimento de Henrique VIII com Roma, o controle exercido pelo Estado sobre a imprensa tornou-se mais rigoroso e, em 1538, foi proclamada a obrigatoriedade de liberação de qualquer livro na Inglaterra, através do “Privy Council,” um Conselho Real. Toda peça teatral, para ser publicada, portanto, também precisava de autorização prévia, sendo encaminhada pela “Stationers’ Company,” uma espécie de sindicato dos profissionais de gráficas, que, em 1557, passou a controlar, oficialmente, a

publicação de livros. A censura continuou durante o reino de Elizabeth I (1558-1603).

Uma peça chamada *Ricardo II* foi listada no "Stationers' Register," o diário de registro dos gráficos, em Londres, aos 29 de agosto de 1597. Em 1597, também foi publicado o primeiro *in-quarto* (Q1) de *Ricardo II*. Houve duas reimpressões em 1598 (Q2 e Q3) e, numa edição de 1608 (Q4), o texto passou a incluir um novo episódio: a cena do espelho, na qual Ricardo entrega a coroa a Bullingbrooke (Henrique IV), diante do Parlamento. Em 1623, essa cena também aparece *in-Folio* (F1). Embora as versões da cena do espelho encontradas em Q4 e F1 apresentem diferenças, as quais também ocorrem nas cópias dos outros três textos *in-quarto*, os editores costumam conflacionar, ou seja, fundir todas as versões. Assim, os textos de *Ricardo II* disponíveis para leitores, mundialmente, em livrarias e bibliotecas, podem ser melhor definidos como obras conflacionadas.

A conflação tem lógica própria, especialmente se for relacionada com os estudos de fontes e com as três teorias ortodoxas sobre a ausência da cena do espelho em Q1. O trabalho pioneiro de BLACK (1947) e BULLOUGH (1960), bem como a reflexão de ORNSTEIN (1972) sobre as fontes possivelmente apropriadas na versão Shakespeariana da história do Rei Ricardo II, revelam uma enorme quantidade de influências, desde Seneca, passando por Chaucer na era Medieval e pelas crônicas inglesas no século XVI, incluindo-se as de Edward Hall (1548) e Raphael Holinshed (1587), até Christopher Marlowe, no século XVII. A falta de um paradigma que permita o estudo filológico da origem das variações textuais transforma a conflação numa solução conveniente, pois ela acomoda a complexidade da dramaturgia.

Quanto à ausência da cena do espelho no Q1, primeiramente, há a especulação de POLLARD (1920), sobre a corrupção feita por piratas de texto, indivíduos que, enquanto assistiam um espetáculo, tentavam estenografar o texto e, assim, perdiam algumas partes do mesmo. Segundo F.P. WILSON, George Duthie refutou esta hipótese ao demonstrar que os sistemas de estenografia existentes no século XVI eram inadequados para anotar peças teatrais.¹² Leo Kirschbaum defende a tese da reconstrução através da memória, sugerindo que as peças, depois de memorizadas, podem

ter sido reescritas e passadas aos editores por meio de atores ou outros indivíduos das companhias de teatro, os quais esqueceram alguns trechos.¹³

A inferioridade textual de *Ricardo II* Q1 está implícita nas hipóteses da pirataria e da reconstrução a partir da memória, mas, para outros pesquisadores, Q1 é uma versão boa sem uma das cenas, a qual teria sido censurada devido a razões políticas pertinentes ao reino de Elizabeth I.¹⁴ Essa terceira tese surgiu a partir do estudo de um documento de 1601, denominado “Observações feitas para William Lambarde,” onde consta que a rainha Elizabeth I se comparou a Ricardo II enquanto examinava alguns papéis da Torre de Londres. Lambarde menciona o Conde de Essex e sua conspiração contra a rainha; ela, em resposta, comenta que a “tragédia” foi encenada quarenta vezes nas ruas e casas de Londres. Ninguém sabe, exatamente, o sentido de “tragédia” nessas palavras de Elizabeth, mas acredita-se que é uma referência à peça de Shakespeare, havendo conexões entre uma apresentação de *Ricardo II* no teatro Globo e a rebelião de Essex, para depor a rainha, em 1601.¹⁵ O conhecimento histórico sobre a conspiração de Essex e a prática da censura levou muitos críticos a acreditarem que a cena do espelho foi excluída das versões Q1 e Q2 devido à proibição direta da Rainha. Segundo ALBRIGHT, isso garantia o corte do principal “conteúdo a ser vinculado com a causa de Essex” (p. 720).

Em princípio, o tema da peça era muito sugestivo, no final do século XVI, quando Elizabeth I estava perdendo a popularidade e correndo o risco da deposição, assim como aconteceu com o rei Ricardo II, no século XIV. Conforme as especulações de SIMPSON (1874), Shakespeare parece ter criticado a administração da rainha Elizabeth através da peça *Ricardo II* e, indiretamente, encenado o aviso de um futuro baseado na repetição da história de falsidades e deposição de Ricardo II.

Mesmo durante o século XX, os editores continuaram aceitando a hipótese da censura. Normalmente, comentam a omissão da cena do espelho nos primeiros *quartos* e sugerem que ela pode ter sido encenada antes de ser publicada no *quarto* de 1608. Para KITTREDGE (1941, vii), a censura oficial é um fato; ele chega a considerar o medo de processos entre os profissionais do mercado gráfico. GURR (1984), com toda convicção, diz: “a cena da deposição, evidentemente, foi cortada dos primeiros quartos em

decorrência de um ato de censura” (9).

Apesar de haver autores que ainda defendem a hipótese de censura da cena do espelho, pesquisas mais recentes questionam essa possibilidade. Na opinião de BARROLL (1988), “a peça pode não ter sido vista como propaganda perigosa” (p. 446), enquanto BERGERON (1991) e CLARE (1997) rejeitam a tese de censura política por julgarem-na simplista dos pontos de vista cultural e histórico. LEVIN (1992), com a crítica feminista contemporânea, relaciona as tentativas de deposição durante o reino de Elizabeth não só ao fato de ela ser uma filha bastarda de Henrique VIII, mas também ao da maior vulnerabilidade de uma mulher solteira, competindo pelo poder numa cultura regida pelo valores de hereditariedade do patriarcado. CLEGG (1997), enfim, argumentou que “A censura da cena do Parlamento/ deposição em *Ricardo II* não deve ser entendida como representativa do contexto de produção de Shakespeare ou de qualquer outro autor imaginativo” (p. 448).

Sem poder estabelecer, com certeza, se a ausência da cena do espelho em Q1 foi causada por um ato de censura ou por falhas de estenografia ou de reconstrução através da memória, os editores têm utilizado o método da conflagração para assegurar a integridade de uma obra de arte que pode ter sido deturpada.

Um meio mais recente de explicar as variações textuais encontradas nas peças existentes em múltiplas versões é a teoria revisionista de WARREN (1978), também desenvolvida por URKOWITZ (1980). Ao estudarem o *Rei Lear*, esses autores demonstraram que as variações *in-quarto* e *in-folio* têm coerência dramática e podem ser o resultado de revisões feitas pelo próprio Shakespeare ou por membros da companhia de teatro. Quem aplica o modelo revisionista a *Ricardo II* também pode verificar que a ausência da cena do espelho em Q1, Q2 e Q3 emerge como uma escolha dramática, além de quaisquer implicações políticas.¹⁶

O revisionismo causou um grande impacto no trabalho dos editores, os quais, além de fundamentarem os seus procedimentos a partir a história de impressão, passaram a buscar dados sobre as implicações dramáticas das variações. Em resumo, as diferenças textuais deixaram de ser vistas como erros de cópia, composição tipográfica e/ou esquecimento. Foi iniciada,

finalmente, a análise dos efeitos de cada possibilidade textual, do ponto de vista da encenação teatral.

De qualquer modo, a ausência do episódio do espelho em Q1 é, tradicionalmente, considerada uma imperfeição. Embora alguns editores já tenham utilizado o Q1 como texto de partida (ex. GURR, 1984), é óbvia a preocupação de todos quanto a publicar e abordar um texto completo e a sugerir quais são as versões “boas” das palavras, linhas e trechos com múltiplas possibilidades. WELLS e TAYLOR (1986) também oferecem um bom exemplo desse tipo de hibridação mais recente, na introdução ao seu *Ricardo II* em ortografia original: “Nosso texto baseia-se na primeira edição (1597), provavelmente impressa a partir dos papéis de Shakespeare; mas utilizamos o Folio (aparentemente preparado com acesso a um manual de palco) para o episódio da abdicação ... e outras leituras ocasionais” (p. 413). Até mesmo o fac-símile do quarto de 1597, publicado pela Oxford (1966), inclui, num apêndice, as partes H e I do miolo do Q4, tornando disponível, assim, a “nova” cena do Parlamento, a cena do espelho.¹⁷

Enquanto a motivação fundamental dos autores aqui citados foi estabelecer quais são os textos autênticos, sempre fazendo especulações sobre as intenções de Shakespeare, o trabalho de TAYLOR e WARREN (1983) modifica as tendências de pesquisa e editoração porque estimula o estudo dos quartos e manuais de palco Shakespearianos enquanto documentos teatrais íntegros. TAYLOR e WARREN argumentaram que a variação textual refletia a reestruturação dos “scripts” para a encenação e, assim, transcendem as opiniões essencialistas sobre a superioridade de certas versões e a inferioridade de outras.

Durante a última década, vários outros pesquisadores deixaram de estudar peças *in-quartos* e *in-folios* com o objetivo de identificar versões melhores e piores. Passaram a analisar a coerência dramática e teatral dos textos, como é o caso de OSBORNE (apud BULMAN, ed. 1996), alertando seus leitores para o fato de que a investigação do Bardo verdadeiro é inútil porque Shakespeare não deixou nenhum manuscrito original.

Na opinião de reformistas, tais como URKOWITZ (1986), WERSTINE (1988) e outros, cada texto *in-quarto* e *in-Folio* deve ser entendido como íntegro. Eles sugerem que a busca de intenções autorais

ou a determinação de textos autênticos permanecerá uma tarefa frustrante, a menos que os manuscritos de Shakespeare apareçam.¹⁸

Embora haja muitas publicações sobre as versões *in-quarto* de *Rei Lear* e *Hamlet*, a polêmica sobre a validade de outras peças existentes em múltiplos textos continua, enquanto o conhecimento sobre manuais de palco e adaptações teatrais específicas é insuficiente. Nesse contexto, discuto a validade do primeiro texto *in-quarto* de *Ricardo II* a partir da análise de sua dramaturgia e da coerência histórica da ficção. Demonstro, ainda, que pensar *Ricardo II* como uma única peça é um equívoco, haja vista a informação disponível em manuais de palco, documentos teatrais que, de um modo geral, têm sido negligenciados mas confirmam a modificação da peça ao longo do seu processo de transmissão.

A ESCOLHA DAS EDIÇÕES IN-QUARTO E IN-FOLIO

Há quatro exemplares raros da primeira versão *in-quarto* de *Ricardo II* (1597). Escolhi a cópia denominada Capell, do acervo da Faculdade Trinity (Cambridge, Inglaterra), porque esta sofreu danos muito pequenos e ainda contém todas as páginas originais. Pelo mesmo motivo, HINMAN a selecionou para organizar o fac-símile da Editora da Universidade de Oxford. Quartos e folios são livros raros, alguns dos quais custam uma fortuna, chegando aos milhões de dólares. Costumam ser guardados nos cofres das bibliotecas, que restringem a circulação para proteger os volumes das temperaturas indesejáveis e da manipulação excessiva. Minha pesquisa sobre Q1 e F1, portanto, foi desenvolvida em cópias microfilmadas e em fac-símile. Todas as minhas referências correspondem à cópia Capell do Q1 e remetem a edição em fac-símile da *Tragédia do Rei Ricardo Segundo*, impressa por Valentine Simmes para Andrew Wise, Londres, 1597 (Londres: Oxford, 1966). Utilizei esse fac-símile da Oxford, com um prefácio de Charlton Hinman, que explica: “Nenhuma das cópias existentes é satisfatória para reprodução ... a melhor para nosso objetivo é a cópia Capell, que sofreu pequenos danos, sendo o mais óbvio um pedaço arrancado na parte superior da página de rosto e de K1. Essa cópia foi aqui reproduzida com a permissão da Faculdade de Trinity, Cambridge” (p. vii). Hinman também

inclui um apêndice com o fac-símile da cena do Parlamento (cena do espelho), feito a partir da cópia Malone do *in-quarto* de 1608.

Na tradução dos trechos citados, procurei adaptar o texto para um nível culto de linguagem, adotando o uso brasileiro contemporâneo. As referências ao Q1 correspondem a numeração das partes do miolo (A, B, C, etc...) com a indicação de R (lado frontal da página) ou V (verso da página), já que não há algarismos sequenciais nesse livro antigo.

Muitas cópias do Primeiro Folio de 1623 foram preservadas em todo o mundo. As minhas referências, aqui, são baseadas no fac-símile da cópia do Clube Elizabetano da Univ. de Yale, publicado em 1954. O fac-símile de Yale tem menos prestígio do que o da Editora Norton. Apesar disso, ele reproduz integralmente apenas um volume, sem incluir páginas de outras cópias cuja qualidade é melhor para a fotografia, como acontece na edição da Norton. Apesar dos eventuais erros decorrentes da fotografia, o fac-símile de Yale é o que mais se aproxima de um volume autêntico.¹⁹ Aproveitei, porém, a segunda edição do fac-símile da Norton, onde BLAYNEY oferece uma crítica dos métodos e procedimentos de Charlton Hinman. Comparando e contrastando as versões de Yale e da Norton, verifiquei algumas diferenças na ortografia e pontuação, mas estas não alteram a pertinência do material citado nesse livro.²⁰

A versão contemporânea de *Ricardo II* por mim utilizada faz parte da coleção The New Folger Library (1996), para a qual os editores MOWAT e WERSTINE, cientes da complexidade das variações textuais, escolheram a primeira impressão de Q1 (1597) como texto básico e oferecem anotações detalhadas sobre as suas interferências na modificação da ortografia, pontuação, escolha vocabular, etc...

Sigo uma linha reformista, partindo do princípio de que, seja qual for a causa das variações textuais, *Ricardo II* Q1 e os diversos manuais de palco são documentos teatrais que merecem ser estudados como obras de arte, ao invés de observados para verificações taxonômicas, estatísticas e/ou editoriais.²¹

Espero que minhas constatações venham a contribuir, indiretamente, para desestabilizar o purismo em relação a uma suposta integridade ou

“essência” das peças de Shakespeare, cujas múltiplas versões comprovam um constante processo de modificação e adaptação textual e teatral. As intenções do autor e os chamados “significados” imanentes, simplesmente, não podem ser resgatados, como pretendiam os críticos ortodoxos até a geração de STYAN (1977), já criticados amplamente na obra de BULMAN (1996).

ASPECTOS ESTRUTURAIS

Os capítulos seguintes refletem uma epistemologia abrangente e combinam princípios da crítica teatral, da crítica literária e da investigação histórica. Se o/a leitor(a) é estudante de pós-graduação, professor de Literatura Inglesa e/ou de Teatro, ou um especialista atualizado, esta introdução pode ter sido enfadonha. Ela pretendeu, porém, proporcionar informações também para um público não iniciado na história textual, editorial e da transmissão da obra Shakespeariana, sejam estudantes de graduação, atores e/ou diretores de teatro.

O capítulo 1 combina o estudo de forma e encenação para expor o princípio singular de organização de Q1 e a sua dinâmica teatral. Há diversos tipos de análise textual. A que foi aplicada aqui destaca os efeitos teatrais, sempre pressupondo uma concepção cênica, sem especular as “intenções” autorais de Shakespeare. Descrevo todas as características estruturais de Q1 a fim de demonstrar a coerência dramática dessa versão que não inclui a cena do espelho. Durante quase dois séculos, a crítica tradicional vem considerando o episódio do espelho como fundamental e climático em *Ricardo II*, indiretamente sugerindo que o Q1 é um texto defeituoso, pois não se sustentaria sem essa parte.²² O próprio HINMAN, no prefácio do fac-símile da Oxford, lamenta a ausência do episódio do espelho: “A primeira edição de *Ricardo II* omitiu, da cena do Parlamento, ato 4, cena 1, o trecho com cerca de 160 linhas, representando a abdicação de Ricardo. O mesmo parece ter sido parte do texto original e, apesar de alguns remendos, a sua excisão deixa uma cicatriz óbvia na parte H2. O defeito foi corrigido em 1608” (p. viii). As palavras “cicatriz” e “defeito” sugerem que HINMAN entende essa variação como uma falha séria.

Em contraponto a essa visão ortodoxa, o estudo da História evidencia

a coerência da versão de *Ricardo II* em Q1, de modo que a classificação dos *quartos* em bons e ruins deve ser vista com muita cautela. No capítulo 2, considero os pré-textos históricos e literários de *Ricardo II*, expondo as limitações da doutrina do Direito Divino dos Reis à luz da tradição histórica de resistência aos reis incompetentes, praticada, na Inglaterra, desde os tempos do paganismo. O capítulo 2, portanto, apresenta dados históricos a partir dos quais é possível entender a subversão da ideologia e da ordem política vigentes em *Ricardo II* Q1.

Em decorrência da necessidade de abandonar o essencialismo que está arraigado na produção de pesquisa durante 350 anos, o objetivo do capítulo 3 é considerar vários casos marcantes de adaptação teatral de *Ricardo II* a partir de manuais de palco, documentos teatrais da Coleção da Biblioteca Folger e da Biblioteca de Teatro de Harvard.²³ Enfatizo o entendimento da transmissão de Shakespeare a partir da história das encenações e de um processo de transformação dramatúrgica contínua. O termo “essencialismo” vem sendo utilizado, academicamente, para definir posturas puristas em relação às artes. Algumas características do discurso essencialista são: a busca de interpretações fechadas e supostamente “certas” da obra de arte, a ênfase na especulação das intenções do autor, mesmo quando seus originais ou diários não existem, a classificação hierárquica das obras, segundo critérios de inferioridade e superioridade textual que não podem ser sustentados, no caso de Shakespeare, em decorrência da falta dos manuscritos do autor. BULMAN, criticando a ortodoxia que defende leituras “legítimas,” diz que esta atitude nos impede de perceber a encenação “como uma consequência do lugar ocupado pela encenação na cultura contemporânea e de nossas próprias maneiras de interpretar e pensar teatro” (p. 18).

De um ponto de vista epistemológico, meu trabalho, provavelmente, será recebido como materialista-cultural. Apesar de a motivação política não ser dominante, combinei o que DOLLIMORE e SINFIELD (1985) consideram elementos daquela abordagem: “contexto histórico, método teórico, compromisso político e análise textual” (vii). No desenvolvimento da pesquisa, foram importantes as influências teóricas desde Roland Barthes (1973) e Michel Foucault (1972), até Jacques Derrida (1981) e Stanley

Fish (1980). Esses teóricos, ao desafiarem o “poder” do autor e avançarem idéias contra a homogeneização cultural e, em particular, contra o conceito de narrativas “mestras,” despertaram o interesse acadêmico no papel do leitor/receptor em processos de transmissão da obra de arte. A história da transformação editorial e teatral de *Ricardo II* revela, justamente, a enorme interferência daqueles que releram e apropriaram essa peça de Shakespeare, tornando-se, dialeticamente, seus “co-autores.”

¹ Estudos já publicados, principalmente, nos Estados Unidos, trataram apenas das peças *Rei Lear* e *Hamlet* em profundidade. No Brasil, este é o primeiro estudo da transformação textual e teatral de uma peça Shakespeariana.

² As outras peças existentes em edições individuais “in-quarto,” publicadas durante o final do século 16 e início do séc. 17, conforme a ordem cronológica de composição (WELLS e TAYLOR, 1986) são: *Henrique VI* partes 2 e 3 (1590-1592); *Ricardo III* (1592-1593); *Titus Andronicus* e *A Megera Domada* (1593-1594); *Trabalho de Amor Perdido*, *Sonho de uma Noite de Verão* e *Romeu e Julieta* (1594-1595); *O Mercador de Veneza* (1595-1596); *Henrique IV* partes 1 e 2 (1597-1598); *Muito Barulho por Nada* e *Henrique V* (1598-1599); *Hamlet* e *As Alegres Comadres de Windsor* (1600-1601); *Troilus e Cressida* (1601-1602); *Otelo* (1604-1605); *Rei Lear* (1605-1606) e *Pericles* (1607-1609).

³ *Quarto* é uma palavra latina. No jargão editorial, indica o tamanho do livro conforme a utilização de um papel grande que, após a impressão de quatro páginas num lado e mais quatro páginas no verso, era dobrado duas vezes, compondo, assim, uma “quire” ou parte do miolo com 8 páginas. Cada parte era numerada com letras e números, em ordem crescente (ex. A1, A2, A3, A4 seriam as primeiras páginas da primeira parte do miolo, seguindo-se a segunda parte com B1, B2, B3, B4 e assim por diante). As páginas de verso não são numeradas. Por isso, costuma-se indicar páginas incluindo as letras “r” (recto ou parte da frente da página) e “v” (verso da página), ou seja A1 r, A1 v, A2 r, A2 v, etc...

A palavra *Folio*, também latina, indica um livro com dimensões finais maiores, sendo o papel impresso também nos dois lados, mas dobrado uma só vez e, portanto, com quatro páginas.

⁴ Um exemplo de edição moderna é *The Complete Pelican Shakespeare*. Editor geral Alfred Harbage. New York: The Viking Press, 1969. Reimpressão consultada, 1984.

⁵ “Foul papers” seriam manuscritos ou originais. Como estes nunca foram encontrados, Greg faz especulações sobre uma suposta originalidade perdida.

⁶ “Pesquisa textual ortodoxa” é quase tudo que se produz até aprox. 1978, quando iniciam as primeiras reflexões sobre a coerência dramática de textos rejeitados, como é o caso do in-quarto de *Rei*

Lear (Pied Bull 1608). Os estudos tradicionais utilizam diversas premissas da exegese bíblica, principalmente o da existência de textos superiores e textos espúrios.

⁷ Uma versão anterior de algumas partes desta introdução e dos capítulos um e dois foi apresentada em forma de tese, num Concurso Público da Univ. Federal do Paraná, Curitiba, em 1992. O título do volume era “A validade do primeiro *in-quarto* de *Ricardo II*, de William Shakespeare, desde uma ótica reformista.”

⁸ Do latim *conflacionare* = unir, juntar, fundir.

⁹ O principal critério daqueles que consideraram o *Hamlet* de 1603 um texto ruim é o da extensão, pois esta é uma versão mais curta da peça, com várias centenas de linhas a menos do que as edições *in-quarto* de 1604-5 e *in Folio*, de 1623.

¹⁰ Alguns casos de diferenças ortográficas pareciam resultar de erros de montagem tipográfica. A participação de vários funcionários na montagem/preparação das galés também aumentava a possibilidade de mudanças. Na eventual origem ilegítima do texto-de-cópia está uma outra explicação para a variação textual.

¹¹ LOUNSBURY (1901) publicou um dos primeiros estudos sobre as adaptações das peças de Shakespeare e observa, entre outros dados, que a versão denominada *O Usurpador Siciliano* (1681), de Nahum Tate, modifica o protagonista de Ricardo II a partir da teoria de Thomas Rymer, de que reis devem sempre agir como heróis.

¹² Ver F.P. WILSON, 1970, p. 88.

¹³ Ver F.P. WILSON, 1970, p. 88.

¹⁴ Ver J.D. WILSON 1939 e URE 1956.

¹⁵ Vide Gabinete do Secretário de Estado para o Departamento Doméstico. *Calendário de Papéis de Estado, Série Doméstica do Reino de Elizabeth, 1598-1601*, Vol. 5, item 85, de 17/02/1601, que relata o interrogatório de Augustine Phillipps, criado do Lorde Chamberlain e ator de sua companhia. Phillipps confirma que Charles Percy e vários outros homens envolvidos no caso Essex pediram aos atores que representassem a deposição do Rei Ricardo II aos 7 de fevereiro, véspera da rebelião, em troca de uma quantia em dinheiro bem acima de seus salários.

¹⁶ O termo revisionista está relacionado com a prática de revisão planejada de texto, a fim de ajustar personagens, estrutura da peça e/ou outros aspectos.

¹⁷ Vide SHAKESPEARE, 1597, facsimile edition de Oxford University Press, 1966.

¹⁸ São também representativos desta linha de pesquisa: MCGUIRE 1985 e 1992, RICHMAN 1986, RAUEN 1988 e 1990. Todos defenderam e/ou demonstraram a validade dramática das versões in-quarto e in-Folio de diversas peças. O Encontro Anual da Associação de Shakespeare da América, em Vancouver, no Canadá, em 1991, incluiu uma sessão principal sobre as peças em múltiplas versões e um seminário denominado "As peças *in-quarto* de Shakespeare: texto, encenação e memória." A Editora da Universidade de Delaware publicou um volume exclusivamente sobre *Hamlet* Q1 (vide CLAYTON, 1992).

¹⁹ Vide SHAKESPEARE, Yale University Press, 1954.

²⁰ Vide SHAKESPEARE, W.W. Norton, 1996.

²¹ Os estudos existentes sobre as edições raras de peças antigas não abordam o seu valor teatral. O procedimento mais comum é o da listagem ou inventário de diferenças e a especulação sobre o modo como elas ocorreram, visando a estabelecer a superioridade de uma das versões. Essa mentalidade se reflete na obra de HINMAN (1966) e até mesmo no trabalho revisionista de GURR (1984) e WELLS & TAYLOR (na famosa e luxuosa edição completa da Oxford, 1986).

²² Vide, por exemplo, CLEMEN (1971), que destaca o episódio do espelho como um clímax imagístico; PATER (1989) também interpreta o ato de abdicação como um clímax da eloquência e da auto-piedade do rei Ricardo.

²³ Para conhecer mais sobre essas bibliotecas, visite [<http://www.folger.edu>] e [<http://www.harvard.edu>].

'RICARDO II' Q1: TEXTO E ENCENAÇÃO

Em qualquer uma das versões de *Ricardo II*, o conflito apresenta a decadência de um rei e a ascensão de outro. Todos os textos disponíveis em *quartos*, *Folios* e nas edições conflacionadas modernas, portanto, podem ser considerados peças históricas compostas de episódios.¹ Em Q1 há, porém, diferenças textuais que afetam a trama, a caracterização e/ou os temas, gerando efeitos dramáticos exclusivos daquela versão. O objetivo deste primeiro capítulo é descrever, minuciosamente, as especificidades da estrutura de Q1 e comentar a coerência dos aspectos exclusivos (AE) encontrados nesse texto.²

SPEVACK (1975) listou mais de trezentas variações na sua “concordance”³ para *Ricardo II*; a maioria delas envolve ortografia. Muitas das pequenas diferenças ortográficas dos *quartos* e *folios* oferecem material interessante para discussões sobre efeito dramático. Já que este capítulo enfatiza a validade da estrutura de Q1, destacando a ausência da cena do espelho, optei por comentar apenas as variações mais extensas em quantidade de linhas.

■ AS PARTES DO TEXTO DA PEÇA⁴

As peças de Shakespeare são, normalmente, estudadas como estruturas de cinco atos, seguindo uma tradição do século dezoito, quando os editores começaram a conflacionar as versões *in-quarto* e *in-Folio*, seguindo o sistema de divisões existente no F1.

Ricardo II Q1, porém, não é dividido em atos. O texto do Q1 tem dezenove cenas, com sessenta e uma interações dramáticas diferentes. Estabeleci, como marcadores principais de cenas, a entrada e/ou saída de personagens. Assim, fiz subdivisões das cenas em partes que explicitam

todos os momentos de interrupção, sempre do ponto de vista da marcação.⁵ Este procedimento pareceu o mais adequado porque a descrição aborda aspectos sutis da ação. Em seguida, apresento um roteiro das partes do primeiro *in-quarto* (Q1). Cada parte do miolo de Q1 é numerada com letras e números, em ordem crescente (ex. A1, A2, A3, A4 seriam as primeiras páginas da primeira parte do miolo, seguindo-se a segunda parte com B1, B2, B3, B4 e assim por diante). As páginas de verso não são numeradas. Por isso, costuma-se indicar páginas incluindo as letras "r" (recto ou parte da frente da página) e "v" (verso da página), ou seja A1 r, A1 v, A2 r, A2 v, etc... As indicações entre parênteses, para cada cena, referem-se, portanto, ao número e lado da página do Q1 (fac-símile da cópia Capell, 1597).

1. Cena 1 (A2r)

Na primeira página do texto, o rei Ricardo II, diante de Nobres e da criadagem, pede a Gaunt que chame Bullingbrooke e Mowbray para uma audiência que havia adiado por falta de tempo. A primeira rubrica indica, apenas, a entrada dos personagens.⁶

2. Cena 1, parte 2 (A2r-Br)

Bullingbrooke e Mowbray entram e cumprimentam o rei, que os chama de bajuladores. Bullingbrooke acusa Mowbray de vários crimes, sendo o mais grave o assassinato de Gloucester. A reação de Mowbray é chamar Bullingbrooke de mentiroso. Um duelo entre os dois é agendado. Ricardo tenta reconciliá-los mas isto é impossível; ordena, então, que o duelo aconteça em Coventry, no dia do Santo Lambert.⁷ O Q1 indica uma saída, supostamente para esvaziar o palco.

3. Cena 2 (Br-B2r)

Uma rubrica indica a entrada de John de Gaunt, com a Duquesa de Gloucester, cujas linhas mencionam que irá para sua própria casa, no final da cena. Gaunt deseja vingar-se da

morte de Gloucester e é estimulado pela Duquesa, cujos argumentos destacam a honra da família e o sangue sagrado de Edward. Gaunt, porém, coloca o seu dever ao rei ungido acima de seus ancestrais e, com isso, a Duquesa sai, desolada, torcendo pela vitória de Bullingbrooke no duelo.⁸

Comentário: O referencial histórico implícito, aqui, é a linhagem de Eduardo III (1312-1377), o patriarca em questão, e quatro de seus filhos com Philippa de Hainaut:

— Eduardo, o Príncipe Negro (1330-1376) e pai de Ricardo II (1367-1400);

— John de Gaunt (1340-1399), Duque de Lancaster e pai de Henry Bullingbrooke/ Duque de Hereford e, finalmente, Henrique IV;

— Edmund of Langley ou Duque de York (1341-1402), pai do Duque Aumerle;

— Thomas de Woodstock, Duque de Gloucester (1355-1397) e forte oponente de Ricardo II. É a sua viúva, Duquesa de Gloucester, quem discute com Gaunt, o cunhado, na segunda cena da ficção.

Vemos, portanto, que no início da peça, Bullingbrooke quer vingar o recente assassinato do tio Gloucester; da mesma forma, seu pai, Gaunt, que vingar a perda do irmão, Gloucester, mas sente-se obrigado a honrar o rei ungido, seu sobrinho, Ricardo II, que parece ter sido o mandante do crime. A trama se complicará com a morte de Gaunt, quando seu filho Henry Bullingbrooke, banido, resolve armar-se para contestar a decisão do rei e primo Ricardo II, de usurpar sua herança.

4. Cena 3 (B2r)

Segundo a rubrica, “Entram o Lord Marshall (Oficial encarregado de presidir o duelo) e o Duque Aumerle.” O diálogo entre eles anuncia que Bullingbrooke e Mowbray estão preparados e, assim, o palco já representa Coventry.

5. Cena 3, parte 2 (B2r)

Entram os tocadores de clarins, o Rei e os nobres, seguidos por Mowbray, trajado em armadura. O Rei, cerimoniosamente, pede ao Oficial que providencie a apresentação de Mowbray e de sua causa. Mowbray, então, declara o seu objetivo: provar que ele próprio, Deus e o Rei foram traídos por Bullingbrooke.

6. Cena 3, parte 3 (B2r-B4v)

Bullingbrooke entra, trajando armadura, e Ricardo II repete o procedimento protocolar. Bullingbrooke declara ter vindo para comprovar que Mowbray é “um traidor sórdido e perigoso/ à Deus, ao Rei Ricardo e a mim.” Bullingbrooke pede licença para beijar a mão do Rei, mas este vem abraçá-lo. Bullingbrooke inicia uma despedida, com dezenove linhas; afasta-se do Rei e dirige-se a Aumerle e Gaunt quando, finalmente, deseja que eles possam restaurar o nome de John de Gaunt. Mowbray interrompe-os e despede-se, também. O Oficial prossegue, mas quando o duelo está para começar, é interrompido pelo Rei, que ordena clarinadas enquanto ele se retira para uma reunião de aconselhamento. O texto de Q1 não indica os participantes desta Comissão. O Oficial poderia estar presente; mais tarde, o conselho de Gaunt é mencionado. O texto também deixa aberta a ação não-verbal e marcação dos outros personagens enquanto ocorre a reunião.

7. Cena 3, parte 4 (B3v-B4v)/ Aspecto Exclusivo (AE) 1

A reunião de conselho termina e Ricardo convida a todos: “aproximem-se e ouçam o que decidimos com nosso conselho.” “Todos” incluiria, certamente, uma grande parte da corte, embora não haja rubrica indicando a composição da cena. Ricardo, então, bane Bullingbrooke por um período de dez anos e Mowbray por toda a vida. Justifica-se dizendo que não quer derramamento de sangue e, em cinco linhas que não ocorrem em F1, também responsabiliza os dois homens por perturbarem a paz no Reino, com o seu orgulho excessivo:

Ao nosso ver, o orgulho de uma águia,
Com ambições que almejam as alturas,
Instalou a inveja e esse ódio em vós
Para despertar, do berço real,
A nossa pueril e serena paz... (B3v) AE1

Ricardo tem um ganho retórico com essas linhas, ao mesmo tempo que, arbitrariamente, cancela a tradicional prática do duelo. Através desse texto, sutilmente transforma Mowbray e Bullingbrooke em bodes expiatórios da instabilidade do país, uma possibilidade não explorada *in-Folio*. Mowbray sente-se triste porque o exílio o obrigará a abandonar a seu idioma inglês nativo. Ambos, resignados, juram respeitar a sentença de banimento. Bullingbrooke chega a insistir para que Mowbray confesse suas traições, mas este se recusa e retira-se. O texto não indica se alguém o acompanha.

8. Cena 3, parte 5 (B4v-C1v)/ AE 2, AE3

Ricardo percebe que Gaunt está perturbado e usa de seu poder para reduzir a pena de banimento de Bullingbrooke em quatro anos. Gaunt agradece e lamenta ter concordado com o banimento. Em quatro linhas que não constam do F1, ele também deseja que, ao invés de ser seu filho,

Bullingbrooke fosse um estranho e, então, confessa:

Ah, se fosse um estranho e não meu filho ...

Toleraria melhor o seu erro;

Evitaria a desgraça parcial:

não teria arrasado minha vida: (C1r/AE2)

Essas linhas exacerbam, em Q1, a relação afetiva existente entre pai e filho.

É difícil objetivar o que acontece depois que Ricardo declara: “Adeus primo; Tio, providencie que vá,/ Nós o banimos por seis anos e ele deve ir-se.” Esta poderia ser a “deixa” para o Rei sair de cena, mesmo sendo um imperativo para que Bullingbrooke saia, sendo acompanhado pelo pai. Não há uma rubrica indicando a saída do Rei. Se a opção do diretor for deixá-lo em cena, também deverá decidir sobre quem permanece ali, pois a falta de rubrica deixa o texto aberto em relação aos momentos de saída. Bullingbrooke, claramente, deve receber a despedida de Aumerle, cuja fala também indica sua saída: “Adeus primo; enquanto sua presença não for possível, envie notícias por carta.” A permanência do Oficial, que fica para oferecer seus serviços a Bullingbrooke é certa: “Meu Senhor, não partirei; cavalgarei até o fim do mundo ao seu lado.” Pode-se inferir que o Rei e Aumerle saem, pois uma rubrica pede a entrada de ambos na cena quatro. Portanto, apenas a presença do Oficial, de Gaunt e Bullingbrooke é certa, sugerindo um final íntimo para esta cena de Coventry. Os últimos momentos de Bullingbrooke com o pai fecham os oito momentos dramáticos descritos acima, como se fossem uma peça-dentro-da-peça. Vinte e seis linhas exclusivas do Q1 (AE3), implicam um subtexto bastante emocionado na relação entre pai e filho:

Bull. - ... a cada passo enfadonho que eu der,

Lembrarei apenas como me afasto

Das preciosidades que tanto amo.
Não posso submeter-me muito tempo
A essa provação em terras estranhas.
Enfim, quando tiver a liberdade,
Direi a todos que servi à angústia.

Gaunt.- Todos os lugares onde o sol brilha
São portos, céus alegres para o sábio.
Ensina teu desejo a pensar que
Não há dom igual a necessidade.
O Rei te baniu? Imagina, então,
que tu o baniste. A dor será
pior se for sofrida com fraqueza.
Vai! Diz que eu te mandei buscar a honra
E não que o Rei te exilou. Ou então
Supõe que temos uma peste horrível;
estás indo encontrar ares melhores. (C1v/AE3)
Pensa que tuas metas mais importantes
Estão onde irás, e não no teu lar.
Ouve música no canto dos pássaros.
Percorre a grama como o chão real,
Nas flores, vê lindas moças e anda
Com prazer, à maneira de uma dança,
Porque a angústia tem menos poder
Sobre o homem que a ironiza e despreza. (C2r/AE3)

Esse momento íntimo entre pai e filho, exclusivo da versão Q1, expande a idéia da proximidade afetiva estabelecida, entre ambos, no aspecto exclusivo anterior (AE2).

9. Cena 4 (C2r-C3r):

Uma rubrica pede a entrada de Ricardo “com Bushie, etc numa porta, e [do] lorde Aumerle em outra.” “Etc” abre muitas possibilidades teatrais, mas a rubrica da entrada de

Bushie, aqui, é problemática porque pressupõe que ele estava fora de cena. Em ambos os casos, pode ter havido erros. Por exemplo, na primeira vez, a rubrica deveria marcar uma entrada de Greene, não de Bushie; a rubrica para a entrada posterior de Bushie pode ter sido escrita por distração, já que ele poderia estar em cena e apenas participar do diálogo, naquele momento. Os editores MOWAT & WERSTINE inserem “[Green e Bagot]” (47). É relevante, no entanto, destacar a necessidade de uma opção diretorial aqui.

Nesta cena, enfim, Ricardo reconsidera a sua decisão política e tem curiosidade sobre os detalhes da partida de Bullingbrooke. Parece preocupado porque este se comporta como se fosse “o próximo preferido dos súditos.” Bushie anuncia que Gaunt está gravemente doente. Ricardo nem parece ligar para isso e, imediatamente, observa que as poses de Gaunt serão úteis para as guerras Irlandesas.

10. Cena 5 (C3r-C4r):⁹

“Entra John de Gaunt, doente, com o duque de York, Etc.” O local é indicado numa fala anterior de Bushie, Ely house.¹⁰ A conversa entre Gaunt e York mostra o quanto Ricardo está interessado em futilidades e, ignorando todos os conselhos para frear a decadência da nação, continua corrompendo a Inglaterra com modismos italianos, transformando-a num “país de macacos de imitação.”

11. Cena 5, parte 2 (C4r-D1r):

Segundo a rubrica, “Entram o rei e a rainha, &etc.” “Etc.” poderia significar que todo o séquito do rei (seus nobres e servos) está em cena e testemunha a acusação que Gaunt faz a Ricardo, pela destruição da Inglaterra e da família. Gaunt também chama atenção para a péssima reputação do rei.

Pela primeira vez, o termo “deposição” é utilizado. Gaunt diz que, se o patriarca soubesse o quanto Ricardo iria destruir a família, o teria deposto antes da coroação; prenuncia, então, que Ricardo deporá a si próprio.

12. Cena 5, parte 3 (D1r):

Uma rubrica indica uma “saída,” supostamente a do rei, juntamente com York. Na continuidade do diálogo, Ricardo deseja a morte de Gaunt. York pede a Ricardo que tolere o estado doentio e idoso do tio. Não há rubricas indicando se esta é uma cena íntima ou se alguém (como a rainha, por ex.) testemunha a interação, que poderia ser feita como um aparte, numa área do palco distante de onde se encontra Gaunt.

13. Cena 5, parte 4 (D1r-D2r):

Northumberland se aproxima e anuncia a morte de Gaunt. Ricardo, simplesmente, decide partir para as guerras Irlandesas e apossar-se do patrimônio de Gaunt. York reage fortemente contra esta idéia, mas o rei não aceita seus conselhos. Uma rubrica marca a saída de York. A morte de Gaunt em si, bem como a reação de York, são situações teatrais abertas para uma escolha diretorial, pois o texto de Q1 não apresenta rubricas de marcação e/ou tom.

14. Cena 5, parte 5 (D2r):

Ricardo anuncia que York governará a Inglaterra enquanto ele estiver na Irlanda e sai, conforme uma rubrica, junto com a rainha. A presença dela ocorre a partir da cena 5, parte 2; poderia estar junto ao leito de Gaunt e vir para junto de Ricardo durante as partes 3, 4 ou 5 da cena 5. Northumberland permanece em cena.

15. Cena 5, parte 6 (D2r-D3r):

Não há rubricas prevendo a retirada do corpo de Gaunt ou uma mudança de cenário.

Rosse e Willoughby, que já estavam em cena, poderiam ter entrado junto com o séquito do rei para a cena 5, parte 2, estando incluídos no “Etc.” e testemunhando todas as falas do rei. Agora, esses personagens confirmam a má reputação do rei e o criticam não só por ter usurpado o patrimônio de Bullingbrooke, mas por uma série de desonestidades: a cobrança excessiva de impostos aos membros da câmara parlamentar dos Comuns; as multas aplicadas aos nobres por questões antigas; extorsões diárias; sua falência e seus gastos excessivos; a prática do roubo (clara na apropriação dos bens de Gaunt, Duque de Lancaster). Northumberland anuncia que Bullingbrooke está retornando com oito navios grandes e três mil soldados emprestados do Duque da Bretanha.¹¹ Northumberland convence Rosse e Willoughby a apoiarem Bullingbrooke e, então, partem juntos, para encontrá-lo em Rauenspurgh.¹² Q1 não indica, aqui, uma mudança de local ou cenário. Uma rubrica de saída (“Exeunt”, D3r), apenas, sugere que ninguém permaneceu no palco.

16. Cena 6 (D3r-D3v):

Uma rubrica determina a entrada da rainha, com Bushie e Bagot. Bushie tenta acalmá-la. Premonições a deixam nervosa. Bagot permanece em silêncio e o palco parece representar, agora, o castelo real.¹³

17. Cena 6, parte 2 (D3v-D4r):

Greene, cuja entrada não consta em rubrica, vem procurar o rei e encontra a rainha, Bushie e Bagot. Conta que Bullingbrooke chegou em Rauenspurgh com um exército armado e a companhia de Northumberland, H. Percie,

Rosse, Beaumont, Willoughby, o Conde de Worcester e de toda a criadagem. A rainha fica desesperada.

18. Cena 6, parte 3 (D4r-D4v)/ AE 4:

Greene anuncia a entrada de York. Conforme as rubricas e o diálogo desde a cena 6, parte 1, cinco personagens ligados a Ricardo estão em cena (Bushie, Bagot, Greene, York e a Rainha). A rainha pede notícias animadoras mas, numa linha exclusiva de Q1, York afirma que dar boas notícias seria enganar a si próprio (D4r/AE4). Não há esperança e o subtexto de York é de desânimo total na versão de Q1.

19. Cena 6, parte 4 (D4v – E1r):

Um criado entra para anunciar que não encontrou o filho de York e também comunica a morte da Duquesa de Gloucester. York reage com pesar: “Uma violenta maré de tristezas veio assolar esse país ...” Ele pede que seu criado vá buscar uma armadura. Ordena que Bushie, Bagot e Greene organizem uma tropa de soldados, enquanto ele resolverá onde mandar a rainha. Uma rubrica determina a saída de York, com a rainha.

20. Cena 6, parte 5 (E1r):

Bushie, Greene e Baggot falam sobre as péssimas chances de York na sua tentativa de salvar o rei. Consideram, principalmente, que a câmara dos Comuns odeia Ricardo. Decidem fugir e despedem-se.

21. Cena 7 (E1r-E1v):

Uma rubrica indica a entrada de “Hereford” (Bullingbrooke) e Northumberland. Bullingbrooke quer saber a que distância estão de Barckly.¹⁴ Northumberland diz que não sabe e

elabora uma fala de 17 linhas, na qual elogia a companhia de Bullingbrooke. Esta conversa íntima, com um tom de bajulação, auxilia a passagem do tempo teatral da viagem.

22. Cena 7, parte 2 (E1v-E2r):

Harry, filho de Northumberland, entra e conta que seu tio Worcester iria oferecer sua ajuda a Bullingbrooke em Rauenspurgh, mas enviou Harry até Barckly para obter informações sobre as tropas de York. Harry oferece seus serviços a Bullingbrooke e informa que o castelo está bem próximo, após uma floresta, protegido por 300 soldados.

23. Cena 7, parte 3 (E2r):

Uma fala de Northumberland indica a entrada de Ross e Willoughby, exaustos. Bullingbrooke lhes dá as boas vindas e, indiretamente, promete que serão recompensados tão logo conquiste sua fortuna. Isto poderia ser uma deixa sobre a sua determinação no sentido de recuperar, pelo menos, a propriedade usurpada pelo rei após a morte de Gaunt.

24. Cena 7, parte 4 (E2r):

Northumberland nota a aproximação de Lorde Barkly, para saber o porquê da vinda de Bullingbrooke com um exército. Esta cena contém a primeira declaração explícita de Bullingbrooke sobre os seus planos: buscar o sobrenome Lancaster na Inglaterra. Agora, há pelo menos quatro personagens em cena, além de Northumberland e Bullingbrooke.

25. Cena 7, parte 5 (E2v – E3v):

A entrada de York é mencionada no diálogo. Bullingbrooke ajoelha para saudá-lo, mas York o censura por desrespeitar o

exílio e voltar à Inglaterra durante a ausência do rei ungido. York manifesta, até, o desejo de espancar Bullingbrooke, que responde de modo digno: “Fui banido como Hereford,/ mas venho resgatar o nome de Lancaster.” Bullingbrooke apela para as relações de parentesco e solicita apoio; lembra York da usurpação sofrida. York, finalmente, reconhece as injustiças, mas condena a atitude da rebelião e deseja que ela seja contida. São convidados a passar a noite com York, mas Bullingbrooke planeja chegar, primeiramente, até o castelo de Bristow, a fim de punir Bushie, Bagot e outros traidores. Há uma rubrica de saída geral.

26. Cena 8 (E3v-E4r):

A rubrica marca a entrada do Conde de Salisbury e de um capitão galês. A função dramática dessa cena é relatar fatos sobre a guerra na Irlanda. Os homens dizem que lá ficaram durante dez dias, sem notícias do rei. Todos pensam que Ricardo está morto. Assim, decidiram partir, seguindo outros compatriotas.

27. Cena 9 (E4r-E4v):¹⁵

A rubrica marca a entrada do Duque de Hereford (Bullingbrooke), York e Northumberland, com os prisioneiros Bushie e Greene. Bullingbrooke assume o papel de juiz e condena Bushie e Green à morte, após a leitura de uma lista de seus crimes. Todos deixam o palco após o convite de Bullingbrooke para que os Lordes lutem com Glendor e seus comparsas.¹⁶

28. Cena 10 (E4v-F1v)/ AE5:

Entram o rei, Aumerle, Carlisle, Etc. recém desembarcados, na Inglaterra. Ricardo está vivo, invocando a ajuda de aranhas

e sapos para encontrar o inimigo! Carlisle tenta animá-lo com o argumento da doutrina do Direito Divino: “Não tema, meu Senhor; o poder que o transformou em rei o manterá rei, a despeito de tudo” (F1v). A fala continua, com quatro linhas exclusivas, em Q1:

Os recursos indicados pelos céus devem ser aproveitados
E não desprezados. Se os céus oferecem algo,
Nós não recusaremos nada que possa nos trazer
Os reforços e remédios desejados. (F1r/AE 5)¹⁷

Essa fala enfatiza, em Q1, a confiança que o clero em si tem na preservação do poder através de suas doutrinas. Ricardo responde, com um discurso de vinte e sete linhas, no qual ele confirma o Direito Divino e concorda: “Nem a água do mar em tempestade/ Limpará o bálsamo que me ungiu” (F1r).

29. Cena 10, parte 2 (F1v):

Salisbury encontra o rei, Aumerle, Carlisle e outros. Anuncia: “todos os homens de Gales ... se foram e apoiam Bullingbrooke.” Ricardo “parece ... pálido” e percebe que está sozinho. Aumerle argumenta que ele ainda é o rei. Ricardo pensa que York talvez tenha um exército suficiente. A fragilidade do rei é óbvia.

30. Cena 10, parte 3 (F1v – F3v)/ AE 6:

Scroope anuncia a morte de Wiltshire, Bagot, Bushie e Greene e que Bullingbrooke assumiu controle total. Isso leva Ricardo ao célebre discurso da coroa vazia, através do qual ele se coloca como um rei deposto, alguém comum, que também vive de pão, tem necessidades, experimenta a tristeza e precisa de amigos.

Carlisle observa que, ao invés de lamentar-se, seria mais sábio

lutar contra os oponentes. Ele parece perder a confiança radical no Direito Divino, da cena anterior, e culpa Ricardo, numa linha exclusiva do Q1: “Agora, a sua insensatez luta contra você mesmo.” (F3r/AE6).

Aumerle volta a falar no exército de York e Ricardo, aparentemente, sente-se estimulado. Scroope, porém, descarta qualquer chance, dizendo: “Seu tio York juntou-se a Bullingbrooke ...” Carlisle se cala. Ricardo decide esconder-se no castelo de Flint. Apesar da ausência de uma rubrica, fica implícita a saída de todos, para se dirigirem a Flint no tempo teatral.

31. Cena 11 (F3v):

Conforme a rubrica, entram Bullingbrooke, York e Northumberland, confirmando a chegada de Ricardo. Northumberland não mais se refere a Ricardo como “rei” e isso irrita York. Para Bullingbrooke, York está exagerando. York o repreende também e são interrompidos pela entrada de Percie.

32. Cena 11, parte 2 (F3v-F4v):

Harry Percie anuncia que o castelo real está armado contra Bullingbrooke, que decide enviar a seguinte mensagem: “H. Bull., ajoelhado, beijará a mão do rei Ricardo ...” e abandonará as armas e o poder se o seu banimento for revogado e sua herança restaurada. Bullingbrooke observa que o encontro com Ricardo será tão tempestuoso quanto o choque entre fogo e água. Bullingbrooke ordena que a marcha continue.

33. Cena 12 (F4v-G2v):

Segundo a rubrica, ao som de clarins, Ricardo aparece na

murada do castelo.¹⁸ É observado por Bullingbrooke, York e outros que devem ter reentrado para esta cena. Ricardo discursa e amaldiçoa todas as gerações daqueles que ousam rebelar-se contra ele. Depois, acaba descendo e concorda em ir a Londres com Bullingbrooke.

34. Cena 13 (G2v):

“Entra a rainha, com suas damas de companhia.” As damas tentam distraí-la, mas apenas provocam reações melancólicas. A rainha quer alegrar-se, mas sabe que isto é impossível. O palco representa um jardim.

35. Cena 13, parte 2 (G2v-G3v):

Segundo a rubrica, “Entram jardineiros.” O diálogo, porém, diferencia um jardineiro de um homem, nos prefixos de fala. As mulheres se escondem para ouvir a conversa. O jardineiro ensina o homem como cuidar do jardim, mas a sua linguagem é carregada com imagens políticas e termos como opressão, execução, reino e governo. Na opinião do homem, não faz sentido cuidar do jardim se o país inteiro está em decomposição, “ferendo de lagartas.” O jardineiro fala sobre a execução de Wiltshire, Bushie e Greene, e sobre a possibilidade de deposição.

36. Cena 13, parte 3 (G3v-G4r):

A rainha aparece e insulta o jardineiro por causa da notícia da deposição do rei. Ele reage, com um discurso sobre a diferença de peso numa balança na qual todas as desvantagens pesam contra Ricardo. A rainha, então, chama as mulheres para irem encontrar o rei em Londres. Amaldiçoa o jardineiro, desejando que suas plantas não cresçam nunca.

37. Cena 13, parte 4 (G4r):

Após a saída das mulheres, o jardineiro manifesta a pena que sente da rainha. O homem permanece em silêncio. Saem.

38. Cena 14 (G4r-Hv)/ AE 7:¹⁹

Bullingbrooke entra no Parlamento com os Lordes. Ele preside uma audiência sobre a morte de Gloucester. Bagot, Aumerle, Fitzwater, Surrey e um Lorde são ouvidos. O Lorde e Aumerle, numa interação de oito linhas exclusivas do Q1, desenvolvem ainda mais o assunto do julgamento do caso da morte de Gloucester.

Lorde – Também te desafio, Aumerle sórdido,
E te agrido com todas as mentiras
Que possam explodir ao teu ouvido;
É minha honra contra os teus pecados.²⁰

Aumerle – Quem mais? Aceito cada desafio.
Por Deus, tenho mil vidas em meu peito
E darei conta de vinte mil destes. (G4v)

Carlisle também está presente e anuncia a morte de Mowbray. Bullingbrooke, então, anuncia que as “diferenças ficarão mantidas conforme os desafios,/ até que sejam marcados os dias de julgamento.” Esta breve interação exclusiva de Q1 exacerba a tensão contra Aumerle, que também exhibe a sua ousadia, aceitando qualquer desafio; a postura de Aumerle em F1 é, portanto, retoricamente mais comedida.

39. Cena 14, parte 2 (H1v-H2r)/ AE 8:

York entra para anunciar que Ricardo abdica em favor de Bullingbrooke e este declara que subirá ao trono, mas é

interrompido por uma longa fala de Carlisle, sobre o Direito Divino de Ricardo e a obrigatoriedade de um julgamento. Carlisle conclui com um apelo ao Parlamento, tentando resistir à coroação de Bullingbrooke. Não há rubricas indicando a reação dos Lordes e dos Comuns, mas Northumberland acusa Carlisle de traição grave e ordena que Westminster o mantenha preso até o dia de seu julgamento. Bullingbrooke concorda e marca o dia da sua coroação. Uma rubrica marca a saída de todos, excluindo Westminster, Carlisle e Aumerle.

Comentário: O último aspecto exclusivo do diálogo ocorre nesta cena, que exclui toda a representação da abdicação de Ricardo diante do Parlamento, conforme ela aparece nas versões do Q4 e do F1. É chamada cena do espelho porque Ricardo solicita um espelho e, olhando-se nele, lamenta o seu estado decadente e, finalmente, num ímpeto de histeria, atira o objeto para estilhaçar-se no chão.²¹ A ausência da cena do espelho torna a ação de reconhecimento dos direitos de Bullingbrooke imediata e ágil e omite a fragilização pública do rei Ricardo.

40. Cena 14, parte 3 (H2r):

O abade de Westminster considera a situação lamentável. Aumerle pergunta ao padre se não há uma conspiração para derrubar Bullingbrooke e os três saem, para jantar.

41. Cena 15 (H2r-H3v):²²

Entra a rainha, com suas damas de companhia. Sentam no chão e aguardam a passagem de Ricardo, a caminho da torre, numa rua de Londres. Quando ele as encontra, a fala da rainha destaca a sua desolação. Ele pede a ela que não lamente e procure uma casa de religiosas, na França, contando “a

triste história ... da deposição de um rei de direito.” Northumberland vem anunciar que Ricardo irá para Pomfret e ele o acusa por ter plantado Bullingbrooke no trono e o divorciado da rainha. O casal se despede e há uma rubrica de saída geral.

42. Cena 16 (H3v-H4r):

O Duque de York conta, para a duquesa, a história da entrada de Bullingbrooke e Ricardo em Londres, sugerindo o quanto é positiva a imagem pública de Bullingbrooke, mas Ricardo teria sido agredido com terra e lixo. York parece convencido de que a mudança foi para melhor.

43. Cena 16, parte 2 (H4r-I1r):

Aumerle entra e York comenta que, agora, ele perdeu esse título, por ser amigo de Ricardo, mas enfatiza que garantiu, ao Parlamento, a lealdade do filho ao novo rei. York percebe um documento lacrado na roupa de Aumerle e, rapidamente, o pega. É uma carta, comprovando o envolvimento de Aumerle numa conspiração contra Bullingbrooke. York começa a gritar, manda trazerem seu cavalo e suas botas, preparando-se para ir delatar Aumerle imediatamente.

44. Cena 16, parte 3 (I1r):

O criado entra com as botas e a duquesa, tentando evitar que York se apronte, manda o menino embora. York grita, querendo as botas, enquanto a duquesa implora para que ele fique e acoberte a participação do filho na conspiração. Ela pergunta se York considera Aumerle um bastardo, mas o velho sai, revoltado com a postura desleal do filho.

45. Cena 16, parte 4 (I1r-I1v):

A duquesa instrui Aumerle para que se apresse e encontre

Bullingbrooke (Henrique IV) e implora o seu perdão, antes da chegada do pai. Ela também irá em seguida.

46. Cena 17 (I1v):

Bullingbrooke comenta, com os lordes, o seu desejo de que seu filho jovem e efeminado mude.

47. Cena 17 (I1v):

Aumerle entra e convence Bullingbrooke a dispensar os lordes e conceder-lhe uma audiência privada.

48. Cena 17, parte 3 (Iv-I2r):

Depois da saída dos lordes, Aumerle implora o perdão e Bullingbrooke o concede antes de tomar conhecimento dos fatos. O rei também autoriza Aumerle a trancar a porta enquanto conversam.

49. Cena 17, parte 4 (I2r):

York grita escandalosamente, do lado de fora da sala do rei, avisando-o da traição. Bullingbrooke prepara-se para bater em Aumerle, mas ele suplica que pare, enquanto York continua mandando abrir a porta.

50. Cena 17, parte 5 (I2r-I2v):

Bullingbrooke quer perdoar a traição de Aumerle, relevando a lealdade de York, mas este diz que a sua honra só vive a partir da morte da desonra do filho.

51. Cena 17, parte 6 (I2v-I3v):

Do lado de fora, a duquesa implora para entrar e Bulling-

brooke observa que, ao invés de séria, a questão parece ter virado um episódio de “O Mendigo e o Rei”.²³ A entrada da duquesa é permitida e, ajoelhada, ela argumenta em favor da sinceridade de Aumerle, enquanto York se mantém contra ambos. Bullingbrooke pede a ele que levante, mas ela insiste em ouvir, primeiro, o perdão. Ele concede o perdão ao Aumerle, mas ordena que York providencie a punição dos traidores, em Oxford. Segundo uma rubrica, “Pierce Exton, Etc.” permanecem em cena e outros saem.

52. Cena 17, parte 7 (I3v):

Pierce Exton entrou durante as partes 5 ou 6 da cena 17 e, portanto, esta breve interação de 12 linhas ainda se inclui na cena 17. Exton dialoga com um homem e diz que Bullingbrooke parece ter manifestado o desejo de encontrar um amigo para “divorciar este terror de” seu coração, mas a platéia não ouve o rei dizer essa linha. Exton interpreta “terror” como Ricardo e prepara-se para executá-lo.

53. Cena 18 (I3v-I4v):

Apesar de a rubrica não indicar a saída de Exton e do homem, no final da cena 17, indica a entrada de Ricardo, sozinho. O palco representa, agora, um cárcere. Ele inicia um longo solilóquio em que compara a sua cela de prisão ao mundo. A maior diferença entre os dois estaria na ausência das pessoas em sua cela; ele coabita apenas com a sua própria geração de pensamentos contraditórios: “... idéias sacras se juntam com dúvidas, e põe a palavra contra a palavra.” Ricardo, como um ator, interpreta os papéis de Rei, mendigo, Rei deposto e, finalmente, reconhece: “ninguém ... estará satisfeito com nada, até que seja aliviado de ser o nada.” O personagem, assim, contempla a morte e parece estar um pouco arrependido por ter desperdiçado tudo que tinha. Uma

rubrica indica música: Ricardo vai terminando a fala, nervoso com a música.²⁴

54. Cena 18, parte 2 (I4v-K1r):

Um pagem entra e conta que Bullingbrooke usou o cavalo de Ricardo no dia da coroação. Ricardo fica irritado mas, em seguida, admite que o cavalo faz, apenas, a sua obrigação e sente-se, ele próprio, como um cavalo dirigido por Bullingbrooke.

55. Cena 18, parte 3 (K1r):

O guarda traz uma refeição. Manda o pagem sair. Ricardo pede ao guarda que prove a comida, mas Exton o proibiu de fazer isso. Ricardo ataca o guarda e este grita pôr socorro.

56. Cena 18, parte 4 (K1r):

Conforme a rubrica, “Entram os assassinos.” Aparentemente, Ricardo mata um deles e diz “Vá preencher outra vaga no inferno.” Exton atinge Ricardo, cujas últimas palavras remetem ao Direito Divino e clamam pela punição do inferno contra as mãos que o agrediram. Exton anuncia que levará o corpo de Ricardo até Bullingbrooke e pede a alguém que vá sepultar os outros corpos. Portanto, pelo menos dois homens foram mortos, talvez o guarda e um dos assassinos, enquanto outros podem ter entrado logo após o assassinato de Ricardo ou terem testemunhado o crime.²⁵

57. Cena 19 (K1r-Kv):

Segundo a rubrica, “entra Bullingbrooke, com o duque de York.” O rei fala sobre o incêndio de Ciceter.²⁶ Deixa clara, assim, a situação de instabilidade em que se encontra o reino. Ele interrompe o assunto para saudar Northumberland.

58. Cena 19, parte 2 (Kv):

Northumberland anuncia que os conspiradores, Oxford, Salisbury, Blunt e Kent foram decapitados. O rei agradece e promete uma recompensa.

59. Cena 19, parte 3 (Kv):

Fitzwater entra e anuncia que mais dois conspiradores de Oxford, Broccas e Seely, foram decapitados. Bullingbrooke agradece.

60. Cena 19, parte 3 (Kv):

Henry Percie anuncia a morte de Westminster (talvez um suicídio) e traz Carlisle, para ouvir sua sentença. O rei, simplesmente, decreta o seu afastamento para algum lugar sigiloso. Esta cena fecha o subenredo pertinente à tese do Direito Divino, defendida por Carlisle desde a cena 14, parte 2.

61. Cena 19, parte 4 (K1v-K2):

Fechando uma contagem de aproximadamente dez mortos, todos considerados inimigos do reino, Exton entra com o caixão de Ricardo. Bullingbrooke fica chocado com a notícia e anuncia que viajará para a “terra santa, para lavar esse sangue de [suas] mãos culpadas.”²⁷

■ A ESTRUTURA DRAMATÚRGICA

A descrição teatral de cenas apresentada acima implica, superficialmente, que, a versão Q1 de *Ricardo II* tem, ao invés de cinco atos, dezenove cenas que marcam a representação de 61 interações dramáticas diferentes. Essas cenas subvertem, de várias maneiras, a tradicional divisão em atos. Isto porque é impossível marcar, com clareza, o final das quatro fases da retórica clássica: exposição, complicação, clímax e resolução do

conflito, normalmente desencadeada no Ato 4 e concluída no Ato 5.

Aquilo que costuma ser entendido como Ato 1, com quatro cenas, não é, em si, uma unidade de exposição do conflito pertinente ao enredo de *Ricardo II*. As primeiras três cenas constituem uma espécie de peça-dentro-da-peça, sobre o assassinato de Gloucester. Já considerando a minha divisão, a exposição desenvolve-se quando os homens apresentam suas acusações e é agendado o combate, na cena 1; a complicação ocorre quando Gaunt e a duquesa discutem o assassinato de Gloucester, na cena 2; um clímax ocorre quando o duelo de Coventry é interrompido pelo rei, na cena 3 (parte 3); uma resolução é representada na sentença de banimento, na cena 3 (parte 4), na qual Ricardo, grosseiramente, ignora as acusações de Bullingbrooke. A cena 4 não pertence a essa unidade porque o seu padrão retórico é outro; destaca o quanto Ricardo deseja a morte de Gaunt e planeja usar o patrimônio do tio para custear suas guerras.

Apesar de o grande subtexto da desavença entre Bullingbrooke e Aumerle estar na trama sobre Gloucester e na possível cumplicidade do rei, a sua culpa no assassinato permanece no ar. Assim, a cena 4 pode ser compreendida como o auge da dominância e do controle político de Ricardo, em contraste com a partida de Bullingbrooke, derrotado, para o exílio.

As primeiras linhas exclusivas do Q1, no final da reunião do conselho, durante a cena 3, parte 4, exemplificam que, de fato, Ricardo consegue desviar a atenção da corte para Bullingbrooke e Mowbray e, assim, evadir a questão do assassinato de Gloucester, enquanto, retoricamente, elabora uma preocupação falsa com a paz:

Ao nosso ver, o orgulho de uma águia,
Com ambições que almejam as alturas,
Instalou a inveja e o ódio em vós
Para despertar, do berço real,
A nossa pueril e serena paz... (B3v)

Enquanto responsabiliza Mowbray e Bullingbrooke por perturbarem, com seus orgulhos, a paz na Inglaterra, Ricardo transforma o caso de assassinato numa questão patriótica. A ironia é marcante aqui, pois Ricardo utiliza um

argumento do próprio Bullingbrooke, o da proteção do bem comum, contra ele, fazendo-o emergir, diante da corte, como um violador da paz!

A resposta de Bullingbrooke “Sua ordem será cumprida,” logo após a sentença de banimento, indica uma derrota retórica. Indiretamente, então, todas as acusações feitas contra Mowbray tornam-se menos importantes, para Bullingbrooke, do que a preservação da paz. A despedida entre Gaunt e Bullingbrooke encerra essa unidade dramática para a platéia. O assunto do assassinato de Gloucester fica aberto, embora a interação entre Gaunt e a duquesa, na cena 2, sugira que o Direito Divino garante imunidade ao rei: mesmo sendo culpado, somente Deus poderia puni-lo.

A cena 4 também apresenta dois elementos chave para a continuação da peça: a popularidade de Bullingbrooke e a ida de Ricardo para a Irlanda. Uma combinação desses dois fatos torna possível, para Bullingbrooke, o êxito na invasão da Inglaterra após a morte do pai. Se ele não tivesse apoio e se os exércitos de Ricardo estivessem no país, esta situação dramática teria de ser diferente.

Já que a trama do assassinato de Gloucester torna-se secundária na cena 3, é um equívoco ler a cena 4 como a conclusão de uma unidade dramática. Para uma platéia, a continuação da peça, neste ponto, ainda abrange mais duas tramas que mal foram sugeridas nas primeiras três cenas. Uma delas está no plano eclesiástico ou Cristão, discutido na cena 2, onde o Direito Divino é colocado acima da realeza. A outra está num plano secular ou político e surge de aspectos sutis da caracterização de Ricardo.

A imagem política de Ricardo é a de um rei irresponsável e inadequado, desde as primeiras linhas da peça, as quais sugerem que ele é incapaz de administrar o seu tempo de modo eficiente e, assim, adia uma audiência importante. Além disso, a preocupação com o apelo do “primo” Bullingbrooke e o fato de ignorar a argumentação de Mowbray indicam a parcialidade do rei antes da audiência, confundindo as dimensões política e familiar. Apesar de todo o ceremonial da primeira cena, Bullingbrooke e Mowbray expõe a fragilidade da autoridade real enquanto eles o ignoram e fazem o acordo cavalheiresco de duelo. Embora, em seguida, Ricardo ganhe controle retórico, mais qualidades políticas negativas podem ser abstraídas de seu envolvimento com Mowbray e sua reação às acusações feitas contra

Mowbray: é um rei falido, que emprestou dinheiro de um duque; é um soberano vaidoso que descarta uma trama de traição existente há dezoito anos e permite que o assassino seja perdoado através do sacramento.

Os dois aspectos exclusivos da cena 3, parte 5, em Q1, acentuam um clima de descontentamento. Gaunt sugere que a sentença de banimento destruiu sua própria vida (AE2), enquanto Bullingbrooke, mesmo após concordar em partir, refere-se ao exílio como uma viagem de angústia. A marcação e a expressão corporal poderiam produzir, aqui, em subtexto de revolta. A resposta de Gaunt torna essa possibilidade ainda mais pertinente: é um texto de consolo, com dezenove linhas, terminando com um tom de rancor (AE3): "... a angústia tem menos poder / Sobre o homem que a ironiza e despreza" (C2r). Bullingbrooke, em seguida, rejeita esse consolo: "Quem é capaz de segurar o fogo nas mãos e pensar no Cáucaso coberto de neve?" (C2r)

O final da cena 3, em resumo, deixa aberta não só a trama sobre Gloucester, mas também a tensão política resultante da insatisfação com as injustiças de um rei imune e ungido. É, portanto, ilógico abordar a cena 4 como a última parte de uma construção expositiva. Ao apresentar o tema da doença de Gaunt, esta cena ainda está preparando, na dramaturgia, o arredondamento do personagem Ricardo nas seis próximas interações da cena 5, as quais expandem o seu perfil de tirano e irresponsável, com um auge na cena 5, parte 6, quando Rosse e Willoughby comentam a péssima reputação do rei.

Ainda assim, não é aconselhável localizar o início da complicação de modo rígido, especialmente porque a função dramática de cena 5 é bastante complexa. Enquanto as partes 1 e 2 delineiam, para a platéia, uma trama política que destaca a incompetência de Ricardo e apresenta o tema da deposição, a morte de Gaunt é uma consequência do banimento: ele, supostamente, morre de angústia. A cena 5, parte 4 apresenta uma quarta trama, construída a partir da questão familiar da usurpação do patrimônio a ser herdado por Bullingbrooke, muito embora a decisão do rei esteja ligada a um objetivo político, ou seja, o uso dos recursos na guerra. A cena 5, parte 5 confirma a falta de bom senso de Ricardo, que além de rejeitar a advertência de York sobre a usurpação, ignora todos os problemas do reino

e transfere-os para York, a fim de usufruir da companhia da rainha antes da partida para a Irlanda.

Nas edições tradicionais, a cena 5, parte 6 é enquadrada no Ato 2. Esta conversa entre Northumberland, Rosse e Willoughby é, também, bastante complexa. Uma de suas funções é auxiliar a passagem do tempo teatral e expandir os defeitos de Ricardo. A parte final da cena, no entanto, combina os processos retóricos de exposição e complicação porque o anúncio da volta de Bullingbrooke para Rauenspurgh é, simultaneamente, uma informação e um primeiro fato do plano de reação contra a coroa, no qual Northumberland, Rosse e Willoughby passam a se envolver. Essa última parte da cena 5, portanto, também define a liderança de Northumberland contra Ricardo. Fica implícito, também, que Northumberland, mesmo sabendo da movimentação de Bullingbrooke antes da partida do rei, não a denuncia.

Posso antecipar, aqui, a reação dos críticos que preferem vincular a volta de Bullingbrooke somente aos direitos de herança. Tanto as rubricas explícitas como informações encontradas no texto de Q1 indicam, no entanto, que a sua volta foi uma decisão política totalmente apoiada pelo Duque da Bretanha, antes da morte de Gaunt, e que já era do conhecimento de Northumberland quando este chegou à casa de Gaunt. Mesmo se um mensageiro viesse trazer a notícia da vinda de Bullingbrooke, isto ainda aconteceria na casa de Gaunt e não seria coerente com a convenção do tempo teatral. Ou seja, a decisão da volta ocorre antes da morte de Gaunt. Algumas pessoas parecem, assim, interpretar a ação ao contrário.

Após a identificação das quatro tramas, sobre o assassinato de Gloucester, sobre a questão eclesiástica do Direito Divino, sobre a usurpação da herança de Bullingbrooke e sobre a instabilidade política, é importante discutir o seu desenvolvimento. A trama sobre Gloucester e a trama eclesiástica continuam vagas no final da cena 5, mas a trama política já alcançou um momento climático que se evidencia na linha 46 da cena 5, parte 6, dita por Rosse: "Percebemos o naufrágio que devemos sofrer e o perigo, agora, é inevitável; devemos sofrer as causas desse desastre" (D2v).

A Inglaterra está sendo comparada a um navio que afunda, por causa de um rei falido e injusto. Quando Northumberland dá a notícia do

retorno de Bullingbrooke, portanto, ela se coloca como uma nova alternativa e, aqui, inicia a complicação de toda a peça, através da fusão desta situação dramática com o fato anterior da ilegalidade da volta do exílio e com a trama familiar de usurpação.

As cinco partes da cena 6 complicam o conflito ainda mais: Bullingbrooke tem apoio total; York tentará enfrentá-lo mas não demonstra confiança; Bushie, Baggot e Greene abandonam York. O público se confronta com o suspense absoluto neste momento, mesmo sabendo que as chances de Ricardo são mínimas, conforme a resposta de York, quando a rainha solicita boas notícias: “Se eu as der, estarei enganando meus pensamentos” (D4r). Esta linha exclusiva de Q1 reforça a inquietação tanto na dimensão política quanto na dimensão privada do reino.

Considerar a cena seis, parte 5, como o final de um segundo ato seria subestimar a complexidade dramatúrgica de um texto que flui com um encadeamento muito ágil de cenas. Se o final de um segundo ato ocorresse aqui, uma transformação estaria prevista para a cena 7, mas isto não acontece. As cinco partes da cena 7 expandem, ainda mais, a complicação: Bullingbrooke não só desconsidera a idéia de o rei ser destronado e insiste na questão familiar da usurpação quando declara que está vindo buscar o nome de Lancaster, mas deixa o público confuso ao sair prometendo, ao York, executar Bushie e Greene, os amigos de Ricardo que acabaram de desertar. Estaria Bullingbrooke defendendo o rei enquanto espera a devolução de sua herança? Estaria ele iludindo York apenas para prosseguir com seu plano político?

Ambas as perguntas seriam cabíveis da parte da plateia. Elas surgem, nesse momento, da superposição das tramas familiar e política e não têm respostas claras no desenrolar da ação. Um espectador ou espectadora que não tenha lido o texto poderia, por exemplo, perceber a cena 8 como um clímax de complicação, principalmente após a notícia de que Ricardo estaria morto! O público poderia atenuar o suspense e interpretar a segurança de Bullingbrooke, enquanto ordena a morte de Bushie e Greene e planeja tirar férias assim que cuidar de Glendor, na cena 9, como indicação de que, talvez, ele tenha sido proclamado rei no tempo teatral, fora de cena, assim que foi anunciada a morte de Ricardo!

Em outras palavras, para a platéia, a qual pressupõe, a partir da cena 7, que Ricardo morreu, o ponto alto da cena 9 é o controle político demonstrado, por Bullingbrooke, através de seu uso de autoridade.

O início da cena 10 vem frustrar todo esse raciocínio. Ricardo está de volta ao seu reino e ainda afirma:

Nem a água do mar em tempestade
Limpará o bálsamo que me ungiu,
A fala dos mortais não deporá
Este rei eleito em nome de Deus. (F1r)

A confusão continua. Ao invés de haver um grau contínuo de complicação, a ação se fortalece a partir da frustração das expectativas. É difícil estabelecer, portanto, os limites textuais para exposição, complicação e clímax. Torna-se ainda mais confusa a divisão tradicional, que finaliza o Ato 2 na Irlanda, o Ato 3 na cena do jardim, e o Ato 4 no início da conspiração eclesiástica.

A cena 10, parte 1, finalmente, destaca a trama eclesiástica, justapondo-a com a trama política quando Carlisle, em quatro linhas exclusivas de Q1 (AE5), enfatiza o direito divino de Ricardo e o aconselha a agir politicamente:

Os recursos indicados pelos céus devem ser aproveitados
E não desprezados. Se os céus oferecem algo,
Nós não recusaremos nada que possa nos trazer
Os reforços e remédios desejados. (F1r/AE 5)

Ricardo ignora esse aconselhamento e reafirma, apenas, a sua fé em Deus. A ação avança rapidamente contra Ricardo e, na cena 10, parte 2, essa confiança divina é fragilizada pela notícia de que todos os galeses resolveram apoiar Bullingbrooke. Há um pouco de esperança ligada às tropas de York. Essa possibilidade fica suspensa na parte 3 da cena 10, quando é anunciada a morte dos amigos de Ricardo. A dimensão secular é acentuada, aqui, por uma outra fala exclusiva de Q1, logo após o solilóquio da coroa vazia: Carlisle condena Ricardo pela sua conduta e afirma que, agora, os próprios erros cometidos lutam contra ele (AE6).

Existe um clímax técnico neste momento porque, no solilóquio da coroa vazia, Ricardo reconhece a morte de seu corpo político.²⁸ Quando ele fica sabendo que York também resolveu apoiar Bullingbrooke, a sua reação de esconder-se em Flint delineia uma resolução.

A idéia de clímax como um auge de complicação dramática, porém, também é insuficiente para acomodar a estrutura dessa peça, na qual o clímax resulta de um efeito de superposição, com a fusão das tramas política (a decadência da Inglaterra sob Ricardo II), familiar (a questão de usurpação), do assassinato de Gloucester e da igreja (conspiração para manter Ricardo II). Há, ainda, a justaposição entre as cenas nas quais Ricardo e Bullingbrooke não estão juntos no palco e outras em que se encontram. Conforme esse raciocínio, a cena 10 parece um pseudo-clímax e, ao mesmo tempo, o clímax do conflito pessoal de Ricardo, pois representa o seu reconhecimento da derrota na trama política. Essa derrota é enfatizada na cena 11, parte 1, onde a trama eclesiástica se modifica por causa de York, que agora prefere não contrariar o desejo dos céus; essa decisão expõe os limites da autoridade “divina” e sugere que, mesmo sendo um rei ungido, Ricardo pode sofrer as conseqüências de seus atos injustos. A possibilidade da deposição, porém, é enfraquecida na cena 11, parte 2, quando Bullingbrooke declara que abandonará as armas e o exército se a sua herança for restituída. Isso leva a platéia a esperar o fortalecimento de Ricardo e a resolução das tramas política e familiar.

O pseudo-clímax se confirma quando o rei, aparentemente recuperado das tensões anteriores, aparece na murada do Castelo de Flint, com “olhos tão brilhantes com os de uma águia” (F4v). A cena 12 ilustra muito bem a complexidade da dramaturgia. É um momento de confronto entre os dois líderes, com um subtexto de tensão. Essa tensão vai aumentando através dos efeitos da marcação; segundo rubrica, os exércitos de Bullingbrooke devem entrar marchando “sem o ruído dos tambores ameaçadores” (F4r).

Duas questões ajudam a estabelecer a marcação: quem está no palco e onde?? A rubrica que abre a cena 12 (F4v) define a entrada dos trompetistas e do rei na área do balcão (plano superior, num palco como o do Globo). Os mensageiros de Bullingbrooke, enviados na cena anterior, devem estar

aguardando diante do castelo, enquanto York e os exércitos já devem ter ocupado suas marcas, provavelmente, aos lados direito e/ou esquerdo da boca de cena. Bullingbrooke e York observam Ricardo e comentam a sua aparência; para Bullingbrooke, é um sol opaco; para York, é Sua Majestade, sob controle. Aumerle também deve entrar com Ricardo, pois tem texto.

As imediações do castelo estão, assim, apinhadas de personagens principais e secundários, cujos corpos podem ou não estar voltados para a área do balcão. Caberia ao diretor, hoje, decidir se a atenção de todos deve estar voltada para Ricardo, que entra e roga uma praga terrível sobre todas as gerações que ousarem desafiar a sua autoridade. Northumberland comunica a sua mensagem. Subentende-se que Bullingbrooke e seu exército ocupam uma área do palco mais afastada do rei. Pela convenção teatral, portanto, somente Northumberland e quem ocupar a área central do palco ouvem a praga de Ricardo.

Enquanto Northumberland dirige-se à nova marca, para falar com Bullingbrooke, Ricardo toma a cena e dirige, a Aumerle, um comentário aparentemente particular sobre a contradição entre a sua retórica fabulosa e a sua situação. Quando Northumberland retorna, pedindo que o rei desça, ele inicia uma fala de submissão. São trinta e três linhas que reavivam o tema da deposição e a trama política e já iniciam num tom de frustração:

O que deve o rei fazer? Submeter-se?

O rei o fará. Deve ser deposto?

Ficará conformado ... (Gv)

Sem rubricas para esta marcação, o texto de Q1 está aberto. No final da fala, porém, todos os soldados poderiam estar tentando enxergar o rei, numa situação de tumulto que poderia movimentar-se para as laterais do palco enquanto Ricardo se afasta do castelo e Bullingbrooke vem encontrar Northumberland. Em seguida, com Ricardo, fazem o acordo de ir para Londres.

Mais uma vez, o dramaturgo consegue sustentar o suspense através de uma cena que, ao terminar, deixa ainda mais obscura a imagem do rei. Ele próprio sente a sua exuberância retórica entrar em choque com o clima de derrota que predomina, através de signos não-verbais, apesar de

Bullingbrooke prometer que se renderá. Ao final da cena 12, em resumo, a ação ainda está se complicando e a platéia pode acreditar que o clímax talvez ainda esteja para ocorrer, em Londres.

As três partes da cena 13 confirmam esta expectativa quando um dos jardineiros enfatiza a possibilidade de deposição.

Os editores tradicionais marcam o início do quarto ato na cena 14. Nela, porém, a ação retorna, subitamente, ao problema inicial do assassinato de Gloucester, que havia sido deixado aberto desde a cena 2 como se, novamente, a coroação de Bullingbrooke tivesse ocorrido no tempo teatral, fora do palco. As falas exclusivas de Q1, atribuídas aos lordes, na cena 14, tanto promovem o desenvolvimento da audiência quanto acentuam a liderança de Bullingbrooke nesse procedimento cavalheiresco. Mais uma vez, a idéia de clímax é subvertida.

A entrada súbita de York, então, é uma surpresa. Ele anuncia que Ricardo abdicou e, em seguida, proclama Bullingbrooke como Rei Henrique IV! Um novo elemento complica a ação: Carlisle pede ao Parlamento que não aceite Bullingbrooke.

É possível estabelecer este momento (cena 14, parte 2/ H1v-H2r) como o auge da complicação por causa da fusão das tramas política e eclesiástica. Num breve instante, a sucessão de um rei incompetente por outro cuja autoridade foi reconhecida no reino todo, parece ser uma solução para todos os problemas administrativos mencionados por Gaunt, Northumberland, Ross e Willoughby, na cena 5, parte 6. Depois da confiante entrada de York, comunicando que Ricardo teria decidido adotar Bullingbrooke como o seu “herdeiro” (Hv), é muito difícil duvidar da plena aceitação do novo rei.

Quando Bullingbrooke afirma que “Em nome de Deus, [subirá] ao trono real” (Hv), a reação de Carlisle restabelece o conflito da cena a partir do argumento de que a resistência a um rei ungido seria uma heresia. Gaunt havia abordado esse pecado na cena 2 e o próprio Ricardo o confirmou, na cena 10. Carlisle, defendendo uma ordem Cristã, acusa Bullingbrooke de traição e tenta sensibilizar o Parlamento contra ele.

Northumberland, com plena confiança, imediatamente o enfraquece

numa fala de apenas quatro linhas e é apoiado por Bullingbrooke, que concorda com o aprisionamento de Carlisle, por crime de traição. O Parlamento está completamente silencioso e, apenas através da marcação e dos gestos, a sua reação poderia ser definida. O efeito dominante, aqui, é o da ascensão da autoridade secular/pagã em detrimento da ordem eclesiástica e católica. Esta última, representada por Carlisle, foi, simplesmente, descartada.

Com a superposição das tramas política e eclesiástica, a ascensão de Bullingbrooke não indica uma resolução da ação, conforme sugere a divisão tradicional do ato 4, cena 2, para este episódio. Minha divisão indica que a cena 14, parte 3, sustenta a complicação do conflito após a reversão da sorte de Carlisle, na medida em que Westminster, Carlisle e Aumerle desenvolvem novas expectativas sobre a conspiração eclesiástica e avançam essa antiga trama do clero a favor de Ricardo.

A despedida entre Ricardo e a rainha, na cena 15 (H2r-H3v) e o relato de York sobre a humilhação pública do rei na cena 16, parte 1, indicam um processo de resolução da trama política. Este processo acaba sendo subvertido em seguida, na cena 16, parte 2, em que a participação de Aumerle na conspiração eclesiástica leva o pai a denunciá-lo e a mãe a envolver-se na sua defesa, nas partes 3 e 4 da cena 16.

As sete partes da cena 17 apresentam o auge da instabilidade gerada pela trama eclesiástica, desconhecida por Bullingbrooke até o momento em que York, na parte 4, vem denunciar o próprio filho, Aumerle, como traidor. O “julgamento” de Aumerle é um momento crucial, nem tanto porque seu futuro está em jogo, mas porque ele representa uma ameaça para todos os outros envolvidos na conspiração. Ao garantir o perdão a Aumerle e decretando a punição dos traidores em Oxford, Bullingbrooke reverte a trama do Direito Divino.

Dramaturgicamente, no entanto, o poder da doutrina do Direito Divino continua presente quando Ricardo, apesar de admitir a sua culpa desde o início da cena 18, continua reagindo contra Exton, na parte 4 da mesma cena, ainda baseado na sua divindade: “Arderá num fogo eterno essa mão/ que agride minha vida.” (Kr)

O dramaturgo parece estar em xeque-mate! Ironicamente, no idioma

persa, xeque-mate significa “o rei está morto!”

Após a morte de Ricardo, a sua praga perdura: a primeira parte da cena 19 abre com a notícia de que os rebeldes queimaram Ciceter. Antes de Bullingbrooke saber do assassinato de Ricardo, porém, outras “peças” nesse jogo são excluídas do tabuleiro: na cena 19, partes 2 e 3, é relatada a decapitação de seis conspiradores; a morte de Westminster é relatada na parte 4 da mesma cena. Bullingbrooke, tecnicamente, fecha a trama eclesiástica ao proferir a sentença de enclausuramento de Carlisle.

Ao final da peça, o próprio Henrique IV encontra-se em “xeque-mate”:

Lordes, minha alma está tão consternada
Vendo que sou um rei feito de sangue:
Venham, compartilhem desse meu luto,
E vamos trajar-nos de preto fúnebre.
Farei uma viagem à Terra Santa
Para lavar a minha mão culpada... (K2r)

A tensão trágica é mantida porque o caixão de Ricardo desencadeia um conflito cristão de culpa em Bullingbrooke. Esse é um novo elemento de sua caracterização, um contraste radical com o pragmatismo secular do personagem, até aqui. A nova situação de fragilidade de Henrique IV também explica a falta de resolução da trama de Gloucester. Ao invés de, finalmente, experimentar um sentimento de renovação, o público é imerso num atmosfera de luto e tudo mais torna-se secundário.

A complexidade dessa estrutura é muito real para se ajustar a um modelo de cinco atos. A dramaturgia se alimenta da instabilidade gerada pela justaposição e superposição de relações conflitantes. Até mesmo a menção da Terra Santa nas últimas linhas da peça pode comover a platéia; do começo ao fim, portanto, o clima dominante é o da incerteza. A unidade, num sentido amplo, emerge da ruptura de expectativas de resolução das tramas.

Esta análise, feita a partir de uma nova divisão da estrutura e aproveitando as rubricas explícitas de Q1, expõe os limites desse texto teatral e também sugere que grande parte de seus aspectos exclusivos permanecem abertos para decisões e ajustes inerente à encenação. Portanto, a própria ruptura

torna-se uma questão de grau na medida em que a interpretação, os subtextos, a marcação e outros signos teatrais descongelarem o texto.

REFLEXÕES CRÍTICAS

A produção de pesquisa sobre *Ricardo II* tem sido baseada em edições conflacionadas. Consequentemente, é preciso considerar a crítica em termos de sua compatibilidade com a versão de Q1.

Um dos primeiros hábitos da ortodoxia é definir certas características de *Ricardo II* como inconsistências, a partir da comparação desta peça com outras do grupo histórico e que formam as tetralogias.²⁹ RIDLEY (1937) iniciou essa corrente, que foi desenvolvida por ROSSITER e, mais recentemente, por SMIDT (1982), cujo trabalho começa com referências aos dois primeiros pesquisadores. SMIDT pretende oferecer explicações diferentes para as chamadas “incongruências” encontradas, por ROSSITER, nas peças históricas de Shakespeare. SMIDT analisa, então, a relação entre as tetralogias primeira e Segunda e conclui: “...reconhecer os defeitos não significa desintegrar as peças, mas vê-las exatamente como são, ... uma seqüência unificada” (SMIDT 165-166).

Não tentei, aqui, adequar *Ricardo II* Q1 numa seqüência dentro das tetralogias. Tendo em vista as especificidades de Q1, é importante lembrar que ORNSTEIN (1972) considera cada peça uma obra de arte independente. Antes de tentar discuti-las em seqüência, seria preciso analisar cada uma separadamente, pois as variações *in quarto* podem gerar resultados de forma e estilo muito diferentes.

Um primeiro exemplo gritante, considerando o Q1, é a inadequação da divisão em atos e cenas. PALMER (1945) já havia notado que a divisão ortodoxa não combina com a estrutura dramatúrgica das versões conflacionadas da peça e sugere pontos diferentes para o término dos atos um e dois. De fato, ao persistirem na convenção da estrutura em atos, os editores vêm escondendo a continuidade da ação encadeada em *Ricardo II*. SNUGGS (1960) também argumentou que as divisões de F1 não correspondem à trama e que a estrutura em cinco atos passou a “ser lida”, ou seja, imposta nas peças apenas para obedecer uma regra estilística de Horacio, que tornou-

se a “lei na cultura clássica do século dezesseis (SNUGGS 67 e 113). Ao comentar *Henrique V*, SNUGGS demonstra que “a quantidade de atos encontrada no Folio é irregular e não é coerente com as interferências dos coros na peça” (116). BALWIN (1965), por sua vez, contestou defensores da idéia de que Shakespeare com certeza, escrevia em atos e cenas (ex. GREG 1955). Questões assim, no entanto, só poderiam ser esclarecidas se houvesse os manuscritos nos quais a impressão dos *quartos* e *folios* foi baseada.

Minha nova divisão, ao expor o fluxo teatral da ação em *Ricardo II* Q1, não resolve a polêmica mas confirma o ponto de vista de SNUGGS: pensar Shakespeare em Atos normalmente significa impor uma trama de crises sobre uma ordem sequencial. Tal ordem fica evidente a partir do padrão de entradas e saídas. Estudando esse padrão, pude, em minha divisão, identificar as diversas partes de algumas cenas e, assim, expor sutilezas estruturais.

Aplicar as divisões correspondentes a prótase, epítase e catástrofe³⁰ ao Q1, portanto, seria simplificar as relações dinâmicas da ação dramática. A tendência generalizada de se entender o episódio do espelho como o clímax também desvaloriza e obscurece outros momentos de tensão na peça e força um destaque em Ricardo. FRYE (1965) oferece um exemplo típico desse problema ao afirmar que a cena do espelho rompe a conexão entre a sociedade humana e a ordem cósmica. Assim, para Ricardo, a perda do *status* de rei equivale à total perda existencial de sentido (seres sociais dependem de um contexto social para encontrarem razão de ser). CLEMEN (1971) também entende o episódio do espelho como um clímax imagístico no qual Ricardo consegue, simbolicamente, trocar a coroa por nada, enfatizando as imagens de angústia, as lágrimas e a sua condição de mártir. Uma versão mais recente desse argumento foi publicada por SLATER (1982): estilizando o seu próprio reflexo, Ricardo “cria uma imagem cênica de todas as negações experimentadas por ele até então” (SLATER 184).

Quase todos os outros personagens principais, no entanto, têm momentos climáticos de negação. Um dos temas dominantes que está implícito em minha discussão é, afinal, a negação. Cada morte, na peça, é o auge ou negação da ruptura com um tipo de vida: para Gaunt, para a duquesa, para Mowbray, para todos os conspiradores executados, para

Mowbray e para Ricardo. Além disso, há dois personagens que não morrem, mas encaram o desafio de reajustarem-se e nesse processo, devem manejar seus sentimentos de negação: Carlisle e Bullingbrooke. O subtexto psicológico de Carlisle é obscuro, mas o problema de culpa apresentado por Bullingbrooke no final da peça, destaca a negação no sentido amplo da frustração trazida pelo derramamento de sangue.

Ao confiar, exageradamente, na divisão estrutural de cinco atos, os críticos têm produzido interpretações que não dão conta da totalidade da estrutura, já que a noção de “unidade” ou coerência é construída a partir de aspectos parciais, ao invés de buscar a interação orgânica da caracterização, dos temas e da trama.

As apreciações de temas costumam concluir que a peça (sempre em versões conflacionadas) reflete uma lição aprendida por um protagonista. Nesta linha, HUMPHREYS (1967) comenta *Ricardo II* a partir da necessidade de que os reis sejam justos. PATER (1989) considera *Ricardo II*, dentre as outras peças históricas, a mais comovente instância da ironia contida no poder real, tão evidente no episódio do espelho, o clímax da auto-piedade do protagonista. Segundo REED (1968), a maior implicação temática está na falácia do direito divino.

NEVO (1988), em seu enquadramento do texto conflacionado de *Ricardo II* como tragédia, oferece argumentos amplos sobre caracterização e acaba enfatizando apenas a perda de identidade de Ricardo. NEVO, aprisionada na divisão ortodoxa em cinco atos e tratando o episódio do espelho como um momento climático, constrói toda uma tese sobre a tragédia trabalhando o protagonista isoladamente.

Meu estudo das cenas separadas sugere que *Ricardo II* Q1 não envolve apenas um protagonista cuja identidade é destruída, mas uma teia de relações políticas e civis que fazem a tragédia resultar de uma superposição de perdas de identidade. Num nível mais alto da hierarquia, estão as de Ricardo, da Inglaterra, da Igreja e de Bullingbrooke. Num nível secundário, estão as identidades de Mowbray, de Gaunt, da Duquesa de Gloucester, da rainha e, excetuando os conspiradores (que são executados nessa condição), quase todos os outros personagens, tanto homens quanto mulheres, transformam as suas identidades social e moral a fim de se ajustarem à nova

ordem política. O único aspecto permanente da identidade é a hereditariedade e é nesse sentido que Ricardo poderia parecer mais trágico do que os demais, pois morre sem descendentes.

Alguns modos neutros de lidar com a camisa-de-força dos cinco atos são encontrados em estudos sobre a coerência baseados na linguagem, nas repetições e /ou em contrastes (todos fundamentados em edições conflacionadas). J. D. WILSON (1939) iniciou essa abordagem ao identificar o sol como a imagem mais importante em sua edição híbrida de *Ricardo II*. ALTICK (1947) também argumenta que a unidade poética emerge de imagens recorrentes, as quais simbolizam temas dramáticos. Mais recentemente GURR (1984), em sua edição também conflacionada, explica que a estrutura da peça abarca “duas tramas iguais e interpoladas de Ricardo e Bullingbrooke”, as quais se desenvolvem através de “Paralelismos visuais e emblemáticos” e estão sublinhadas por um padrão de equilíbrio encontrado nas imagens das balanças e dos baldes, e pela reversão da posição dos elementos: “O fogo de Ricardo (o sol) e o ar (as palavras) descem para transformarem-se em água (lágrimas) e terra (a sepultura)” (GURR 16). A ausência da cena do espelho, em Q1, demandaria uma reconsideração da dominância da imagem do sol. Minha reavaliação da estrutura de Q1, porém, indica que “trama” é resultado de um efeito da integração totalizadora das sub-tramas pessoal, eclesiástica e secular.

Consideradas as limitações impostas pela visão ortodoxa do texto teatral, os estudos que tentam mostrar o quanto a estrutura dramática é marcada por mudanças são bem mais interessantes. CHAPMAN (1950), ELLIOTT (1968) e QUINN (1959), de diferentes maneiras, oferecem estudos sobre a ampla interação de fatores políticos, pessoais, históricos e éticos na dramaturgia. BOOTH (1988) fala até de uma “sintaxe frustrada” que é muito coerente com o padrão retórico de rupturas encontrado em Q1.

POISSON (1963), evitando a tradicional falácia de debruçar-se apenas sobre o protagonista Ricardo, consegue relacionar a questão do Direito Divino com o direito à resistência. POISSON parte de deixas fornecidas pela Duquesa de Gloucester (cena 2), por Gaunt, cuja fala de moribundo idealiza uma Inglaterra livre, e pelo próprio Ricardo, na cena 10, partes 2 e 3 (o solilóquio da coroa vazia).

WELLS (1988), numa perspectiva Marxista, elabora o tema da peça investigando todos os indivíduos e grupos envolvidos na ficção, os quais ela denomina “pares contraditórios: estado moderno/sociedade pública; subjetividade privada/ propriedade privada; vida pública/vida privada” (107). Há leituras muito esclarecedoras sobre a função dramática das cenas de Aumerle. É o caso de ZITNER (1974), que as relaciona com a superioridade da alta hierarquia, e de KEHLER (1990), sobre tensões subtextuais numa abordagem teatral.

Enfim, o gênero de Q1 não pode ser visto apenas como histórico ou trágico, pois contém elementos de ambos. Segundo PHIALA (1963) Ricardo II é um protagonista fabuloso por conter tão bem o conceito trágico da responsabilidade individual. No entanto, é importante evitar a ênfase exagerada na tragicidade de Ricardo; para RICHMOND (1967) e ROSSITER (1961) isto leva à simplificação da complexidade política da peça (para eles, ainda, um texto conflacionado).

Conclui-se, após as reflexões feitas neste capítulo, que a ruptura é o elemento chave da coerência estrutural de Q1. Seja isto ou não uma “verdade” desconstrutiva, a estrutura de cenas que freqüentemente subverte as expectativas desenvolve-se paralelamente às diversas crises da peça, enquanto os diversos personagens reagem às tramas e aos temas que vão sendo somados ao fluxo da ação. GODSHALK (1973) também já percebeu esse padrão de violação da estabilidade e dissolução. Ele afirma, porém, que Ricardo realiza seu auto-conhecimento; esta tese é fraca em Q1, onde não há o episódio do espelho e, portanto, falta um momento de auto-análise. Além disso, sem o contexto da abdicação no Parlamento, a conversa entre Ricardo e a rainha, bem como o solilóquio, no castelo de Pomfret, tornam-se muito ambíguos: a sua resignação é justaposta com uma tendência constante de encontrar “bodes expiatórios” para a sua queda (responsabiliza, especialmente, Northumberland), incapaz de aceitar as mudanças que afetaram a ele e à Inglaterra.

Já argumentei, acima, que a trama principal de Q1 é a da dimensão política, a qual é complicada pelas sub-tramas de Gloucester, do clero e da questão familiar. O texto de Q1, porém, não acomoda o fechamento destas últimas no palco. Do ponto de vista teatral, a platéia só presencia a resolução

da trama política, representada através da ascensão de Bullingbrooke, cuja predominância dramatúrgica e cênica é notável na versão do Q1. O capítulo seguinte trata de fundamentar, com dados históricos, a validade da versão Q1 de *Ricardo II* e, em particular, demonstrar o porquê dessa força de Bullingbrooke.³¹ Ele, apesar de terminar a peça num tom humilde e religioso, já representa o rei de direito, tal qual a personalidade histórica, Henrique IV, o primeiro monarca da casa de Lancaster, entre 1399 a 1412.³²

¹ Alguns exemplos de edições modernas conflacionadas são *The Complete Pelican Shakespeare* (O Shakespeare Completo da Pelican), O Shakespeare Riverside, O Shakespeare da Oxford e muitas outras séries amplamente disponíveis, como a New Cambridge Shakespeare, os Clássicos Signet, etc... Os editores costumam marcar a estrutura de cinco atos e as cenas (indicadas desde o F1) e também consultam o Shakespeare Variorum, a fim de fornecerem observações sobre a variação textual. O procedimento geral é o de fundir ou selecionar trechos dos *quartos* e *Folios*, respeitando os princípios de superioridade textual que foram estabelecidos no passado.

² Os aspectos exclusivos foram identificados a partir da leitura comparativa entre a cópia Capell (fac-símile da Oxford) e o F1 nas duas versões acima citadas, os fac-símiles de Yale e Norton.

³ “Concordance” é um material de referência, organizado em ordem alfabética, em vários volumes, que apresenta o inventário de ocorrência de todas as palavras utilizadas numa determinada obra, indicando os números de ato, cena e linha onde ocorre o texto visado. Assim, por exemplo, é possível encontrar todas as localizações da palavra “amor” em cada peça de Shakespeare, consultando uma Concordance.

⁴ A tradução de todos trechos e citações do Q1 (1597) tem objetivos puramente comunicativos, buscando uma aproximação da norma culta contemporânea brasileira. A possibilidade de construir versos decassílabos, conforme se encontram no texto em inglês, foi praticada sempre que não era necessário alongar a quantidade de linhas da fala. Não houve tentativa alguma em reconstruir a sonoridade típica do pentâmetro iâmbico, haja vista as especificidades culturais desta forma na língua inglesa do século XVI.

⁵ Termo técnico de teatro, marcação implica a movimentação dos atores em cena.

⁶ Os editores modernos, baseando-se nas crônicas históricas da Inglaterra escritas por Holinshed, que teria servido de fonte para o autor da peça, localizam esta cena no castelo de Windsor.

⁷ Coventry é uma cidade ao noroeste de Londres; o dia de Santo Lambert é 17 de setembro. Conforme a ética dos Cavaleiros, o ritual do duelo era praticado para resolver causas complexas. Acreditava-se que Deus protegia a pessoa inocente, compensando-a com a vitória.

⁸ Nas edições modernas, esta cena inicia o segundo ato.

⁹ O palácio do Bispo de Ely, em Londres, que, segundo MOWAT & ERSTINE, costumava ser alugado a visitantes nobres (50, note 59).

¹⁰ Na ilustração da capa, vemos que um ambiente realista do quarto de Gaunt foi concebido para a montagem de Charles Kean, de 1857, no teatro Princess's. Este é completamente diferente do Globo, onde as peças de Shakespeare eram, normalmente, encenadas com um mínimo de cenário. O texto de Q1, entrelinhas, implica que Ricardo não permanece junto ao tio nesta cena, retirando-se de perto dele logo após ouvir suas repreensões. O texto e as rubricas de Q1, além disso, não determinam que esta cena seja representada num elaborado cenário de quarto. Considerando o palco do Globo, a marca de Gaunt, esteja ele ou não num leito, poderia ser o interior da área encortinado, enquanto, na boca de cena, estariam Ricardo e York, após a interação tensa com Gaunt.

¹¹ Brittain ou Brittany era uma província na costa noroeste da França.

¹² Porto às margens do rio Humber, hoje submerso no mar.

¹³ Os editores modernos costumam localizar esta cena no castelo de Windsor, mas não há uma rubrica correspondente em Q1.

¹⁴ Barckly (ortografia do Q1) ou Berkeley, um castelo ao noroeste de Bristol, na região de Gloucestershire.

¹⁵ Esta cena inicia o Ato 3, nas edições modernas.

¹⁶ A ortografia do Folio é Glendoure e os editores modernos optam por Glendower que também é um personagem da primeira parte da peça Shakespeariana *Henrique IV*. Historicamente, Owen Glendower (1354-1416) foi um dos maiores defensores da independência de Wales (Gália). Chegou a ser aliado de Bullingbrooke, contra Ricardo II. Mais tarde, tornou-se um forte oponente da Inglaterra e declarou-se Príncipe, chegando a estabelecer um Parlamento no país de Gales, em 1404. Glendower foi derrotado por Henrique V, por volta de 1409. "Glendor" pode ser o capitão galês da cena anterior. Bullingbrooke, assim, parece desconhecer que as tropas de Wales dispersaram.

¹⁷ Este trecho é considerado bastante obscuro. MOWAT & WERSTINE comentam que são "linhas difíceis" (p.112, notas l. 29-32) Minha tradução interpreta o texto a partir da doutrina do Direito Divino, que está sendo lembrada por Carlisle e, em si, parece constituir esses "recursos indicados pelos céus."

¹⁸ A "murada" do castelo, geralmente, era representada na área de balcão.

¹⁹ Esta cena inicia o ato 4, nas edições modernas.

²⁰ Esta fala, pronunciada em inglês atual, parece alternar versos de 11 e

10 sílabas poéticas. Na tradução, optei pelo padrão decassílabo. O momento implica o gesto de jogar uma luva de armadura quando se faz um desafio, conforme a tradição. Os editores modernos costumam indicar o gesto em rubricas, mas ele é mencionado apenas no texto, desde a primeira fala de Aumerle.

²¹ Nas edições modernas, constitui a Segunda parte do ato 4, cena 1, totalizando cerca de 170 linhas. O próprio Bullingbrooke atende o pedido de Carlisle e ordena que Ricardo seja trazido para assumir seus crimes diante do Parlamento.

²² Esta cena marca, nas edições modernas, o início do ato 5.

²³ Segundo MOWAT & WERSTINE, uma balada popular (p.200), provavelmente cômica.

²⁴ Não é indicada uma música, mas o texto menciona um instrumento de cordas, que poderia estar sendo tocado nas coxias.

²⁵ Caberia, aqui, outra decisão diretorial não só para resolver a quantidade de atores, mas também para incluir ou não testemunhas do assassinato de Ricardo.

²⁶ Cidade em Gloucestershire, destruída por rebeldes.

²⁷ A peça *Henrique IV* inicia, justamente, com uma longa fala do rei, solicitando a organização de uma cruzada para Jerusalém. A viagem acaba sendo adiada por causa do tumulto civil na Inglaterra.

²⁸ Em inglês “body politic.” Segundo Kantorowicz, o corpo político implica todos os assuntos de Estado que são da responsabilidade do rei e não podem ser prejudicados pelos seus interesses pessoais, ou seja, do corpo particular ou privado.

²⁹ A primeira tetralogia é composta por *Henrique VI* (publ. Q1 parte 1, 1598; Q1 parte 2 1594 e Q1 parte 3 1595), e *Ricardo III* (publ. Q1 1597) ; a segunda tetralogia é composta por *Ricardo II* (Q1 1597), *Henrique IV* (Q1 parte 1 1598, e Q1 parte 2 em 1600) e *Henrique V* (Q1 1600). Há indicação de que as três partes de *Henrique VI* já estavam em cartaz em 1592 e *Ricardo III* em 1593. As peças devem ter feito sucesso teatral e, assim, foram criadas, mais tarde, as correspondentes à história mais antiga; *Ricardo II* apareceu no palco desde 1595, seguido por duas partes de *Henrique IV* em 1597/98 e *Henrique V*, em 1599. Os teatros existentes na época eram o Swan, aberto em 1595 e o Rose, aberto em 1587. Em 1597, houve um fechamento geral por causa da censura a peças julgadas escandalosas. Em 1599 foi aberto o teatro Globo, onde Shakespeare tinha 10% de participação, sendo 50% dos irmãos

Burbage e 40% de outros membros da companhia de Lord Chamberlain.

³⁰ São termos pertinentes à estrutura da tragédia grega clássica, conforme observações de Aristóteles; *protasis*, em grego, significa expansão e designa a primeira parte, onde os personagens e o assunto da peça são apresentados; *epitasis* significa a complicação da ação, que leva a catástrofe (*catastrophe*) ou resolução/conclusão da trama.

³¹ Em Q4 e F1, desde o momento em que autoriza a vinda de Ricardo II para a abdicação diante do Parlamento, Bullingbrooke permite-se ficar um tanto vulnerável diante do clero, algo que não acontece em Q1, onde suas decisões são diretas e radicais, não sofrendo mudanças..

³² Seu filho, Henry V, torna-se rei e transforma a Inglaterra num país poderosíssimo. Henry V venceu a Batalha de Agincourt em 1415, conquistando a França. Morreu em 1422 e seu filho Henrique VI, ainda bebê, foi coroado sucessor, mas só começou a reinar a partir de 1437, tornando-se, ainda, o rei da França por ocasião da morte de seu avô materno.

RICARDO II Q1 E SEUS INTERTEXTOS¹

A quantidade de especulações sobre as fontes de *Ricardo II* é vastíssima. Numa das bibliografias mais abrangentes, da editora Garland, há 302 verbetes (considerados básicos) sobre o assunto (ROBERTS 1988). A questão mais polêmica envolve a quantidade de fontes utilizadas.

WILSON (1939) e BLACK (1955) fundamentaram as primeiras pesquisas do século XX, afirmando que as crônicas de Edward Hall e Raphael Holinshed são as fontes principais, dentre muitas outras. Essa tradição foi desenvolvida por BULLOUGH (1960), cuja enciclopédia, em sete volumes, ainda é a obra de referência de maior prestígio sobre as fontes de Shakespeare.

Segundo BULLOUGH, as fontes mais aceitas de *Ricardo II* incluem: *A União das duas nobres e ilustres famílias de Lancaster e York* (HALL); as *Crônicas* de HOLINSHED; uma peça anônima chamada *Woodstock*; uma tradução da *Crônica de Froissart*, feita pelo Lord Berner. Várias outras obras são indicadas mas têm gerado discussões profundas e, portanto, não são aceitas, com unanimidade, pela crítica: a obra *O Espelho para os Magistrados*; o poema *Guerras Cívicas*, de Samuel Daniel; uma versão feita por LeBeau, da *Crônica da traição e morte de Ricardo II, Rei da Inglaterra*; a *História do Rei Ricardo da Inglaterra*, de Jean Créton.² Não cabe, aqui, discutir o conteúdo de cada versão, mas alertar o leitor ou a leitora sobre as dificuldades de identificação das fontes possivelmente utilizadas para a criação de *Ricardo II*. Em decorrência das incertezas existentes, surge a necessidade de polemizar os discursos essencialistas que, freqüentemente, referem-se a “originais” shakespearianos, sem dar conta da intertextualidade encontrada, também, nas outras peças, de um modo geral.

BULLOUGH enfatiza a dominância de algumas fontes sobre outras. Ele destaca a influência maior de HOLINSHED, mas entende que HALL

foi um ponto de partida do dramaturgo. Num grau menor de ocorrência, ele identificou partes e trechos de Froissart, das Crônicas Francesas e do poema Guerras Civis, de Samuel Daniel. BULLOUGH é um tanto cético em relação à apropriação da peça *Woodstock* e da obra *O Espelho para os Magistrados*.

A principal estratégia dos pesquisadores tem sido escolher versões “completas,” que fundem todas as linhas de diferentes edições do texto teatral (como as do Folio de 1623), a fim de compará-las e contrastá-las com fontes históricas e, então, tentar estabelecer quais textos antigos foram apropriados na dramaturgia. As supostas fontes/intertextos apresentam, portanto, variações. Enquanto, na peça *Woodstock*, Gloucester aparece como uma vítima inofensiva,³ HOLINSHED e HALL entendem o assassinato de Gloucester como válido porque o consideram um oponente de Ricardo. WILSON (1939) relacionou *Ricardo II* à peça anônima denominada *O Governo Problemático do Rei João*, cujo autor poderia ter escrito uma outra versão de *Ricardo II*, conhecida por Shakespeare mas, depois, perdida. BLACK rejeita esta hipótese e, em 1955, prefere ratificar a sua tese das múltiplas fontes, incluindo, na sua edição *variorum*, trechos de Holinshed, Hall, Froissart, Créton, de *A Traição ...*, de *Woodstock* e do poema *Guerras Civis*.

A bibliografia de ROBERTS (1988), específica para *Ricardo II*, mostra o quanto outros pesquisadores investigaram o assunto e ampliaram o referencial de influências sobre Shakespeare, acrescentando desde Christopher Marlowe, Du Bartas e a *Bíblia* até Seneca (ELIOT 1932), As Homilias (HART 1934), Chaucer (THOMPSON 1978) e o *Rei Leir* anônimo (PEARSON 1982).

MUIR (1978) também questiona a hipótese de uma única fonte e especula sobre a influência de vários autores: Ovídio, Lyly, Cícero, Valerius Maximus, e Thomas Lodge. BORNSTEIN (1975), sugeriu que a cena do duelo em Coventry teria sido inspirada no *Livro de Honra e Armas* (1590), de Sir William Segar. Ainda durante as décadas de 1970 e 1980, a tendência era aceitar apenas um intertexto ou combinar poucas fontes dentre as estabelecidas no século XIX. ORNSTEIN (1972), no entanto, já defendia a hipótese das múltiplas versões.

Segundo ORNSTEIN (102-124), que também se baseou numa edição conflacionada, existe uma combinação de várias “histórias” em

Ricardo II: a peça *Woodstock*, segundo a qual os próprios crimes de Ricardo o levaram à decadência; as crônicas francesas, que caracterizam Ricardo como um mártir traído; as crônicas de HALL, explicando a queda de Ricardo como um castigo divino; as crônicas de HOLINSHED, julgando Bullingbrooke um usurpador. Cada uma dessas possibilidades é viável, especialmente nas versões “completas” dos editores modernos, cuja premissa básica é que a cena do espelho⁴ e todos os trechos exclusivos dos *quartos* e do Folio de 1623 (F1) devem ser conflacionados. Mais tarde, HOLDERNESS (1985) ainda preferiu fundamentar seus estudos apenas com Holinshed.

A defesa controversa de tantas fontes evidencia o quanto é confuso o texto “completo,” transmitido a partir do F1. Iniciei a pesquisa para este capítulo, justamente, porque a informação proveniente de estudos ortodoxos sobre fontes, sendo baseada em edições conflacionadas como o F1, não só é inadequada para Q1, mas, historicamente, também não explica três situações dramáticas que ocorrem após o pedido de Carlisle (Cena 14, parte 2), em favor da vinda de Ricardo II para a abdicação perante o Parlamento.

Primeiramente, está o subtexto de confiança de Northumberland, ao ignorar o argumento de Carlisle, sobre o Direito Divino. Em segundo lugar, há o silêncio absoluto do Parlamento e, enfim, a atitude segura de Bullingbrooke, que apoia a decisão de Northumberland quanto à prisão de Carlisle e anuncia a coroação para a quarta-feira seguinte. Embora os críticos prefiram esta ou aquela leitura, a análise da dramaturgia Shakespeariana requer a consideração de, no mínimo, quatro versões das crônicas do reino de Ricardo II. Além disso, é preciso dar conta da transformação dos conceitos de Direito Divino e de resistência, desde a época medieval até o reino de Elizabeth I.

HOLINSHED e HALL não acomodam a indiferença radical para com a autoridade Cristã de Carlisle em Q1. A peça *Woodstock*, na qual Ricardo é caracterizado como um tirano, poderia validar a cena do Parlamento como uma reação à tirania, mas, mesmo assim, não explica a rejeição do argumento do Direito Divino. Em resumo, o fato de Northumberland descartar, de modo objetivo e rápido, toda a argumentação de Carlisle em favor do rei ungido, implica a existência de alguma outra força motivadora, em Q1, que lhe assegure essa postura agressiva contra a

Igreja. A fim de explicitar essa motivação, investiguei a transformação de práticas culturais que estabeleciam os limites da autoridade real, tanto de um ponto de vista religioso cristão quanto pagão. Trata-se da reavaliação de fatos anteriores às épocas históricas de Ricardo II e Shakespeare, mas que também integram os seus contextos contemporâneos.

Tais precedentes envolvem a relação entre a realza e o direito divino, bem como a noção de autoridade na disputa entre Ricardo II e Bullingbrooke, as quais não podem ser definidas a partir de fontes ortodoxas porque estas, invariavelmente, são ambíguas quanto a uma questão importante: até que ponto a ascensão de Bullingbrooke ao trono inglês foi um ato de justiça?

Ao invés de confiar em fontes do século dezesseis, decidi informar minha pesquisa a partir de uma revisão do conceito de autoridade real, na Inglaterra, desde os tempos mais remotos. Não estou rejeitando a relevância do tema por volta de 1597, mas procurando identificar as transformações do conceito antes de discutir a sua apropriação na ficção de Q1 e na história Elizabetana.⁵

A AUTORIDADE, O DIREITO HEREDITÁRIO E A RESISTÊNCIA SEGUNDO O PENSAMENTO ANTIGO

O fator básico que determina a autoridade, desde as épocas mais remotas, é o direito hereditário. Segundo CHANEY "...é a descendência que auxilia no estabelecimento da reivindicação de um título de nobreza ou padrão de conduta compatível com pessoas de sangue nobre" (18). Esta premissa consta de vários documentos antigos, tais como: a *Germania*, de Cornelius Tacitus (nascido em torno de 55 DC - morto após 115 DC); a *Crônica Anglo-Saxônica*, que abrange fatos desde a invasão de Júlio César (Bretanha) até o reino de Henrique II, em 1154; *Beowulf* (aprox. século 8). Tacitus (*Germania* 275) relata que os reis eram escolhidos segundo critérios de descendência. O personagem Beowulf também põe em evidência a sua origem, ao declarar que é filho do nobre Ecgtheow. Segundo a *Crônica Anglo-Saxônica*, quando, em 871, "... morreu o rei Aethred (...) Aelfred, filho de seu irmão Aethelwulf, foi o sucessor no reino dos Saxões Ocidentais" (THORPE, 62).

A descendência em comum, portanto, era o principal critério de sucessão nos grupos sociais anglo-saxônicos, desde a era pagã. A transmissão dessa tradição foi ocorrendo culturalmente e as histórias antigas chegaram a influenciar o pensamento político europeu. Aparentemente, a Crônica Anglo-Saxônica e *Beowulf* só foram traduzidos e publicados no séc. XIX, mas a *Germania*, de Tacitus, foi utilizada como fonte na *História da Inglaterra* publicada por Polydore Vergil de Urbino, em várias edições, durante o século dezoito. A *Germania* já estava disponível em Latim em 1536, editada por Andreas Althamer; em 1557, foi editada, novamente, por Ulrich von Hutten. Foi traduzida ao inglês por R. Greneway, em 1598.

Isto não significa, necessariamente, que Shakespeare tenha lido a *Germania* ou a *História da Inglaterra*. A transmissão da tradicional idéia de sucessão por direito hereditário é que se coloca como relevante e emerge como o principal argumento histórico em favor da ascensão de Bullingbrooke.

Segundo CHANEY, durante a dominância germânica “O rei é, acima de tudo, um mediador entre o seu povo e os deuses, ... Não é como se fosse, apenas, um padre; ele é o líder do povo e o protetor de seu bem-estar, cujo papel é agir para que os deuses abençoem a todos” (12). CHANEY prossegue, explicando que

O conceito de “sorte” hereditária no clã vinculado à divindade, acabou sendo combinado com o direito tribal antigo da eleição do mais apto homem do povo a fim de colocar no trono, teoricamente, o mais capaz, entre os abençoados. Esta noção pagã do rei sacro e apto não só foi continuada durante a era Cristã, mas também foi fortalecida em decorrência da sua apropriação em termos eclesiásticos. A Igreja era contra a ascensão de filhos ilegítimos ao trono e, ao fortalecer o sacramento do casamento, colaborou para elevar o sacramento da realeza nos termos da nova religião (24). O último ingrediente Cristão a ser acrescentado à teoria da sucessão, agora nos limites de uma casa real, foi que o nascimento de um menino “sob a púrpura,” ou seja, após a ascensão do pai ao trono, o tornaria mais apto à sucessão do que seus irmãos mais

velhos. (...) Este argumento é encontrado, na Inglaterra, por ocasião da morte do rei Edgar, em 975. Na disputa pelo trono, existe uma objeção ao fato de Edward, o Mártir, não ter nascido após a coroação de seus pais ... (25).⁶

A Igreja implantou a idéia cristã do rei como o “Ungido de Deus” (“Christus Domini”), com uma “missão especial no plano cósmico Cristão,” (CHANEY 251) a quem os súditos devem obediência total, para não virarem inimigos de Cristo.

A imposição de limites sobre a autoridade, contudo, era um lugar-comum ao longo da história desde as eras Germânica e Anglo-Saxônica. Conforme explica CHANEY, quando o rei perdia o seu poder carismático ou “sorte,”

... o seu povo tinha justificativas e até obrigação de tomar a única medida cabível, substituindo-o por outro que pudesse, novamente, honrar a posição ... Este poder carismático afeta não só o rei, mas toda a ‘raça real’, todos os descendentes dentre os quais o povo o elegeu, ... (12-15)

O termo *raça*, aqui, é usado no sentido de uma *raça* originada na divindade ou “Woden.” Isto porque, apesar de o poder ser hereditário, o rei poderia ser eleito por vontade popular dentre qualquer quantidade de descendentes dessa *raça* divina. A sucessão, portanto, era incerta mesmo que houvesse “um único príncipe” (CHANEY 16).

A partir do Cristianismo, a obediência ganha características novas. Primeiramente, passa a não ser justa, porque a idéia Anglo-Saxônica de realza pressupõe a tirania. Os reis anglo-saxões não eram homens benevolentes, respeitados pelo seu caráter sagrado. Segundo VAN CAENEGEM (1973) eram uma espécie de líderes de quadrilhas feudais; é citado o exemplo de William da Normandia, que, tendo vivido a sua infância em campos de batalha, estabeleceu a sua autoridade e um sistema feudal na conturbada Normandia,

... basicamente através de sua crueldade impiedosa. Se ele foi respeitado, não foi como um soberano ungido de Deus, mas ensinando lições cruéis e imediatas a todos que rissem dele ... considerava a pena de morte muito leve e, ao invés

dela, costumava decretar a cegueira e a castração ... conquistou a Inglaterra através da vitória nos campos de batalha, conforme seu hábito, e assim foi coroado rei, a maior realização de um homem de sua estirpe (VAN CAENEGEM 18).

CHANEY também explica, baseando-se na *Crônica Anglo-Saxônica*, que a analogia entre Judas e os conspiradores contra a vida de um rei, aparentemente, servia para livrar o rei anglo-saxão tirano de qualquer responsabilidade, porquanto era

o representante de Cristo na Terra ... O caráter sagrado do líder Cristão lhe garante a imunidade, enquanto o rei pagão podia ser sacrificado. ... A realeza germânica sacra previa a deposição do monarca, mas foi substituída por noções de realeza Cristã que proibiam a deposição de um Ungido de Deus (CHANEY 252-253).

Haja vista o estilo de William da Normandia, esta noção Cristã da imunidade parece muito contraditória e, até mesmo, uma carta branca para a crueldade. A situação dos reis germânicos mais antigos, ao contrário, era muito mais vulnerável e sempre sujeita aos direitos de resistência da comunidade, conforme TACITUS sugere: "... a autoridade dos seus reis não é ilimitada e nem arbitrária; os generais exercem o controle através do exemplo, e não do comando" (275).

O padrão de tradições apropriadas em *Ricardo II* Q1 pode ser melhor delineado a partir da análise dos princípios de realeza hereditária e sacra.

FIGGIS (1896) mostra que a realeza hereditária Cristã não substituiu, simplesmente, a doutrina da eleição, mas fortaleceu o caráter sacro do líder, com a cerimônia da coroação e o rito da unção. Ele argumenta que poucos historiadores notaram, porém, a importante diferença entre duas doutrinas de realeza Cristã: a do período medieval inicial e a do Direito Divino, desenvolvida a partir de 1200.

ELEIÇÃO E UNÇÃO

A doutrina original da realeza Cristã fundiu-se com a doutrina pagã da eleição e, com a criação das cerimônias de coroação e unção, transformou

o rei no Ungido de Deus mas enfatizou uma característica sobrenatural preexistente: conforme explica CHANEY (1970), é o poder carismático do monarca. A importância da coroação e o poder da Igreja, porém, já haviam diminuído dramaticamente no século XIII. Segundo BENSON (1975), desde a metade do século VIII até o século XII,

... a coroação fazia o rei, cujo reino iniciava no dia de sua coroação. Em 1270, na França, e em 1272, na Inglaterra, porém, a ascensão do novo rei ocorria na data da morte de seu pai e não na data da coroação: 'o rei está morto; longa vida ao [novo] rei! (BENSON 246)

Por ocasião da morte de Henrique III, em 1272, a antiga noção pagã de autoridade reconhecida a partir do direito hereditário prevalece, enquanto os ritos Cristãos são negligenciados:

A ascensão de Eduardo I marca um avanço no desenvolvimento da realeza hereditária e na remoção do significado e da necessidade da cerimônia de coroação. ... Quando ocorreu a morte de seu pai, Eduardo estava ausente em uma cruzada; os barões ... o elegeram rei quatro dias depois. Ele reinou desde a data da eleição, sem ser coroado, durante quase dois anos. ... Assim, a coroação, antes um elemento necessário da realeza, foi suspensa, dando lugar à idéia de que, apesar da morte dos reis, a autoridade da Coroa fica resguardada [pelo direito hereditário] (FIGGIS 26).

A coroação e unção de Ricardo II, em 1377, portanto, não reflete, necessariamente, a sua utilidade política, mas a preservação de uma tradição Cristã, muito embora esse ritual possa ter sido uma manifestação do controle que a Igreja recuperou em decorrência de Ricardo contar apenas dez anos de idade quando sucedeu Eduardo III. Sir J. HAYWARD, um historiador do final do século XVI, ao escrever sobre Henrique IV (1599, *quire* B3r), confirma a influência dos bispos no governo quando discute a má orientação característica do reino de Ricardo II, desde o seu início.

A versão de Hayward (1599) da história de Henrique IV fundamenta a hipótese de que é ingênua a confiança excessiva de Ricardo na divindade conferida a ele na cerimônia da coroação. Na obra ficcional de Shakespeare,

essa ingenuidade fica implícita na fala “Nem a água do mar em tempestade/ Limpará o bálsamo que me ungiu” (F1r). A preocupação de Carlisle, que reconhece a necessidade de uma ação estratégica (Q1, cena 10, aspecto exclusivo 5), é muito mais coerente com a valorização da autoridade, ao longo da história, a partir de tradições pagãs. A fé exagerada de Ricardo II na sua autoridade real, conferida numa cerimônia Cristã, levou várias gerações de críticos a acreditarem que o tema principal da peça Shakespeariana *Ricardo II* seja o pecado da violação da supremacia de um rei cristão. A preocupação com esse pecado é particularmente clara na cena do espelho, desde o *quarto* de 1608, cuja dramaturgia leva Bullingbrooke a aceitar o argumento Cristão de Carlisle, em favor da abdicação de Ricardo diante do Parlamento.

A dramaturgia de Q1, porém, ao invés de legitimar o argumento do pecado, torna a ascensão de Bullingbrooke uma escolha válida e aceita dos pontos de vista dos nobres e do povo, que atira lixo em Ricardo quando ele passa pelas ruas. Historicamente, tanto as tradições pagãs de direito hereditário quanto as de deposição dos líderes incompetentes justificam a ascensão de Henrique IV. Bullingbrooke emerge como um novo conquistador. Em relação a William da Normandia, porém, seu mérito foi conquistado com pouquíssimo derramamento de sangue.

Para o Bullingbrooke de Q1 e seu Parlamento, enfim, a abdicação de Ricardo é desnecessária e o pedido de respeito ao Direito Divino, feito por Carlisle, parece ingênuo e até traiçoeiro, pois o novo rei já havia sido reconhecido, por meio da eleição.

Seria possível desafiar este argumento a partir do sentimento de culpa de Bullingbrooke, no final da peça. Essa culpa volta a aparecer na peça *Henrique IV* e, em *Henrique V*, surge o tema da culpa da usurpação. Este é um elemento psicológico que não se manifesta na cena do Parlamento em Q1, e não deveria obscurecer a existência de uma força motivadora mais ampla para as decisões de Bullingbrooke, Northumberland e, principalmente, de York, visando a ascensão do novo rei.

A eleição é um precedente histórico que torna desnecessária a cerimônia de deposição, conforme ela se encontra nas versões de Q4 e F1, nas quais o personagem Ricardo transfere a coroa para Bullingbrooke, diante

do Parlamento. A eleição também está implícita na decisão, anunciada por Ricardo, de transformar Bullingbrooke em seu herdeiro. Portanto, a eleição é uma prerrogativa que pode ser usada para justificar a ascensão de Bullingbrooke ao trono. Em qualquer versão de *Ricardo II*, a ascensão de Henrique IV é perfeitamente legítima e tradicional, coerente com sua descendência e com a preferência dos súditos.

Os intertextos históricos aqui considerados são suficientes para indicar que, de acordo com uma tradição pagã que havia sido secularizada, Bullingbrooke já estava aceito como sucessor no momento em que York vem anunciar que Ricardo deseja entregar o cetro e autoriza Bullingbrooke a subir ao trono, dizendo “Longa vida a Henrique IV” (Q1 Hv; Cena 14, parte 2). Considerando que Ricardo II continuou vivo depois de abdicar, a crítica ortodoxa não deveria definir Bullingbrooke como um usurpador e Ricardo II como um mártir. Bastaria aplicar o raciocínio da doutrina da eleição. É, porém, a segunda doutrina da realeza sagrada que leva HOLINSHEAD e os cronistas franceses a conceberem Ricardo II como um mártir.

A DOCTRINA DO DIREITO DIVINO

Segundo FIGGIS, a doutrina da realeza sagrada apareceu no final do século XIII, quando a autoridade papal estava enfraquecendo rapidamente. O Papa Bonifácio VIII tentou decretar a obediência irrestrita ao governo papal através da Bula *Unam Sanctam*, alegando que, conforme a *Bíblia*, a desobediência ao representante de Deus na Terra era pecado. O rei Felipe IV, da França, continuou a rejeitar a autoridade do papa, utilizando o mesmo argumento do Direito Divino, o qual teria sido apropriado da *Bíblia*, por escritores monarquistas, no seu sentido mais puro: se direitos humanos são concedidos pela lei Divina, o Rei deveria representar Deus nos assuntos terrenos, sem a mediação do Papa, que deveria atender somente assuntos espirituais. A premissa da desobediência irrestrita ao Rei, portanto, também se transforma numa arma retórica dos escritores opostos ao governo papal, os quais consideram a resistência e a rebelião pecados mortais.

A idéia da autoridade suprema do monarca sobre matérias terrenas surgiu só no início do século XIV, na França. A monarquia francesa

dominava o governo papal a tal ponto que, em 1309, Clemente V decidiu partir de Roma e mudar para Avignon, onde os papas residiram até 1377. Embora Urban VI tenha restaurado a sede papal em Roma, em 1378, um grupo de cardeais franceses elegeu um novo papa, Clemente VII, em Avignon, naquele mesmo ano. Iniciaram, assim, um cisma de quase quarenta anos, um golpe fatal no já dividido catolicismo europeu.

Embora a Inglaterra tenha apoiado Roma durante os reinados de Eduardo II (1307-1327, deposto) e Eduardo III (1327-1377), a teoria de realeza de Ricardo II, segundo FIGGIS, reflete uma doutrina francesa do Direito Divino dos Reis porque, segundo ela, a desobediência ao Ungido de Deus é simplesmente um pecado. Esse princípio enfraquece o dever do Rei ungido para com o Papa (FIGGIS 67). Outros historiadores, indiretamente, defendem esse argumento. Para HARVEY (203), Ricardo II acreditava que os reis eram diretamente escolhidos por Deus, conforme consta do seu testamento, de 16 de abril de 1399. O Ricardo II ficcional, nas várias versões *in quarto* e *in Folio*, demonstra a mesma autoconfiança na doutrina do Direito Divino em seu uso do poder.

Por uma questão de consistência, devo antecipar a objeção de que a autoridade terrena do Rei havia sido estabelecida muito mais cedo. A idéia de proteger a pessoa do Rei tornou-se cada vez mais importante após a Lei da Traição, no reino de Alfred, entre 871 e 899 (FIGGIS 21). Além disso, um estudo sobre os registros dos reinos mostra que “a autoridade do rei para conceder o perdão existe desde o período anglo-saxônico” (HUNARD 1), nas leis de Alfred, que foram mantidas até o reino de Ricardo II.

No entanto, é a ênfase na obediência ao rei, e não ao Papa, que caracteriza o início da história da autoridade real irrestrita, cuja base eclesástica torna-se um tanto irônica. Apesar de o Rei ser uma pessoa sagrada, o Ungido de Deus numa cerimônia de coroação, em última instância, ele devia obediência, durante vários séculos, ao Papa. A resistência ao rei era considerada um pecado, então, do ponto de vista religioso. Segundo BENSON (1975), de fato, “ao insistir nos poderes do monarca e na sua missão divina, o rito de coroação antecipou e preparou o caminho, no início do período moderno europeu, para uma teoria absolutista de realeza a partir do direito divino” (246). Com a independência conferida pela

Doutrina do Direito Divino dos Reis, o rei tornou-se a autoridade secular máxima e, assim, qualquer ato de resistência passou a ter consequências ainda piores, no sentido de ameaçar a ordem política.

FIGGIS oferece uma conclusão das mais lógicas ao afirmar que a teoria do Direito Divino dos Reis era “uma arma de independência contra o clero”(257). Essa doutrina, portanto, funcionou como uma ponte entre a política medieval e a moderna porque, ao reconhecer a legitimidade do governo secular a partir de um ponto de vista teológico, ela foi um dos fatores que permitiram, ao estado, tornar-se plenamente independente da igreja. Isso não teria sido possível através de doutrinas puramente filosóficas ou históricas, numa época em que a política tinha bases teológicas.

Tendo em vista esse contexto, é plausível a atitude de alguns historiadores que consideram Bullingbrooke um usurpador, pois estariam aceitando a teoria do Direito Divino em sua forma mais pura, popularizada pelos Imperialistas por volta do final do século XIII e transmitida continuamente, até o reino de Elizabeth I. Nas versões *in quarto* e *in Folio* de *Ricardo II*, a súplica de Carlisle, em favor do rei ungido, tem a motivação de uma defesa veemente desse sistema Imperialista ao qual o clero precisava amarrar-se para assegurar o poder da igreja, mesmo que apenas oficialmente.

Algo que parece contraditório e paradoxal, tanto nas versões ficcionais de Q1 como nas de Q4 e F1, a oposição entre tirano e mártir, é perfeitamente coerente com a História: o potencial para as duas interpretações é um resultado da fusão, na dramaturgia, de intertextos de três sistemas políticos. Primeiramente, há os legados da visão pagã, os quais permitem que Ricardo seja considerado um tirano: o direito hereditário tem limites, a eleição é sempre válida e pode haver deposição. Em segundo lugar, surgem os valores do filho primogênito, da unção e da obediência aos princípios da *Bíblia*, todos acrescentados pela visão Cristã do papado. Finalmente, existe a visão secular, que é contra os princípios Cristãos e vem reforçar os critérios da eleição e do direito hereditário, considerando a unção secundária mas respeitando os limites da obediência a partir da *Bíblia*. As últimas duas conferem, ao rei, um aura de imunidade: embora ele seja submisso ao Papa e a Deus, ele aparece como um mártir.

Essa intertextualidade implica um processo de recepção que foi muito estudado pelos historiadores. Um dos exemplos mais abrangentes pode ser encontrado na obra de DULS (1975), que identifica quatro tendências discursivas entre os escritores de crônicas do reino de Ricardo II: um grupo contra Ricardo II, ligado aos interesses de Lancaster; um grupo favorável a Ricardo II, com simpatizantes ingleses e franceses dos York; autores Yorkistas, que toleram Ricardo e são extremamente hostis a Henrique IV; os imparciais, que tentam evitar preconceitos e justapõe as informações contraditórias. Shakespeare, talvez, conhecesse essa multiplicidade de intertextos. Conforme argumentarei no final deste capítulo, porém, a versão de Q1 destaca apenas uma dessas narrativas históricas. Isso pode ser verificado a partir do consentimento silencioso do Parlamento quando recebe a notícia da abdicação. É importante examinar alguns precedentes históricos para esclarecer a convivência do Parlamento.

INTERTEXTOS SEculares E CRISTãos ATÉ O REINO DE ELIZABETH I

A transmissão da História da Inglaterra através de narrativas parciais causou um apagamento da tradição de resistência, um aspecto crucial em *Ricardo II* Q1. Nem o rei histórico, nem o Ricardo II ficcional e, muito menos, os pesquisadores de Shakespeare que defenderam a Doutrina do Direito Divino dos Reis no século XX, parecem ter percebido que a retórica Imperialista do século XIV (a qual informou historiadores tais como Holinshed, no século XVI) desvaloriza uma cultura pagã de resistência que já estava secularizada. Comentei vários documentos antigos sobre a tradição da resistência pertinente à dramaturgia do Q1: a resistência que torna legítima a deposição. Há, no entanto, mais dois intertextos que ilustram os precedentes históricos para o papel conivente do Parlamento na ficção de Q1.

O primeiro é a própria *Bíblia*. Um segundo referencial é um amplo cânone secular do Direito Comum, cuja formação, conforme indica VAN CAENEGEM (1973) ocorreu desde os reis anglo-normandos até o reino de Henrique II (1154-1189).⁷

■ O GÊNERO DOS ESPELHOS PARA PRÍNCIPES

Um “espelho” para um príncipe é, de um modo geral, um manual de conselhos para que um monarca assegure o seu poder. Os espelhos constituem um gênero literário específico (*speculum principum*) porque existem em grande quantidade. São teorias políticas de obediência, ou seja, tratados de comportamento baseados na *Bíblia*, mas o seu valor intertextual tem sido negligenciado pela crítica Shakespeariana. Geralmente, eram escritos para serem presenteados a um rei e enfatizavam o tema da justiça, conforme o ponto de vista eclesiástico:

Um rei deve evitar o crime da tirania e utilizar o seu poder para reprimir os injustos. Nenhum rei pode governar com justiça, porém, se ele próprio não for virtuoso e tiver disciplina. Um rei justo deve empenhar-se para proteger a Igreja e indicar homens honestos para tratarem dos interesses do reino. Um rei injusto está sujeito à ira divina e a sofrer as consequências de guerras, catástrofes naturais e da perda de seu trono (DOYLE 1983, 18).

Os limites do dever de obediência ao rei e a validação do direito de resistência podem ser verificados, portanto, no gênero Espelhos para Príncipes. Para SKINNER (1978), os espelhos são altamente representativos de um ideal humanista radical de realza:

Quais seriam as metas mais desejáveis dos líderes e governantes, segundo o ideal dos humanistas? A resposta é que preferiam defender os tradicionais valores do século XV: a mais alta ambição de um líder do governo deve ser a conquista da honra, da glória e da fama. Este argumento é bem desenvolvido na maioria dos livros de conselhos escritos para nobres e magistrados (234).

O aspecto radical é que, para haver harmonia social, o povo deve aceitar, como reis, apenas os mais virtuosos.

Há apenas algumas relações entre o intertexto Espelhos para Príncipes e a peça *Ricardo II* na obra de KANTOROWICZ (1957) e,

também, numa nota de REESE (1961), sobre como Aquinas, no seu *De Regimine Principum*, tratou da reação contra os tiranos: "... tomar providências contra a crueldade dos tiranos é da competência da autoridade pública e não de alguns indivíduos audaciosos" (65).

Aquinas parece ter inspirado muitos outros autores que, por toda a Europa, escreveram sobre os requisitos da liderança. Meu objetivo, ao considerar esse gênero, é aproveitar as informações, contidas em espelhos, sobre como a lei da "obediência" a Deus estava sendo recebida, na Europa, tanto durante o reino de Ricardo II quanto na época de Shakespeare. Um aspecto notável nesse processo de recepção é a "mensagem" implícita de que um rei deve ser deposto se não seguir certas regras.

Ao invés de discutir o gênero, farei uma breve descrição das obras mais significativas a fim de, então, tratar da questão crucial: como um Espelho para Príncipes específico, publicado no século XVI, pode fundamentar e validar a indiferença do Parlamento em relação a Carlisle, no Q1 de *Ricardo II*.

No mundo anglo-saxão, o gênero Espelhos para Príncipes tem raízes firmes na Irlanda:

... os irlandeses realmente difundiram o gênero "Espelhos para Príncipes"... Entre 630 e 650, um irlandês desconhecido escreveu um breve tratado sobre a liderança monárquica e este texto integrou uma obra maior sobre a moral social, intitulado *De duodecim abusivis saeculi* (*Sobre os doze abusos dessa época*) (DOYLE 18).

Esta obra influenciou vários outros tratados similares, na Irlanda, tais como *De rectoribus Christianis*, de Sedulius, que destaca o tema dos deveres de um rei, revelando a importância política desse tipo de tratado. DOYLE, o editor, observa que Sedulius escreveu em latim, dirigindo-se ao rei Lothar II, da Lotharingia, em 855. Os princípios de Sedulius, porém, são baseados na *Bíblia*, e não em tradições da política ou da realeza da Irlanda. Segundo DOYLE, esta obra reflete as origens irlandesas do autor, pois um dos papéis principais dos poetas eruditos, na Irlanda, era oferecer conselhos, ao rei, sobre seus deveres. Evidências dessa prática cultural se encontram desde *O Testamento de Morand* (cerca de 600), um espelho

irlandês arcaico que ainda transmitia uma noção pagã de realeza.

O gênero Espelhos para Príncipes pode ser traçado até Aristóteles, o provável autor de *Secreta Secretorum*, um manual de conselhos dedicado a Alexandre, o Grande. Para meus objetivos, neste livro, o desenvolvimento cronológico não é tão relevante. Quero destacar, sim, as evidências sobre a popularidade dos espelhos, no continente europeu, com certeza, desde o século XIV.

MITCHELL chega a argumentar que *Secreta Secretorum*, que foi traduzido para vários idiomas, tornando-se uma referência de muito prestígio na idade média, pode ter sido a fonte principal para o desenvolvimento do gênero e influenciou vários autores importantes do século XI, principalmente Egidio Romano.

MITCHELL delimita o nascimento de Egidio Romano em 1216, quando teria sido batizado como Aegidius de Columna ou Colonna. *De Regimine Principum*, da autoria de Egidio, foi impresso, em Veneza, em 1502.⁸ Outro exemplo é *Liber de ludo Scacchorum* (*Brincadeira e Jogo de Xadrez*), escrito por Jacobus de Cessolis, cuja obra, segundo o editor, MITCHELL (1968), começou a surgir em torno de 1300. Em 1474, Caxton adaptou uma versão francesa do *Liber* e a publicou, na Inglaterra. Uma característica marcante do “espelho” de Cessolis é a fusão das proibições Cristãs à obediência com os princípios do jogo de xadrez. A edição de Caxton é ilustrada com xilogravuras que representam um rei e um padre jogando xadrez: fica implícita a necessidade de o governante, ao mesmo tempo que respeita a *Bíblia*, tratar, como um jogador hábil, dos assuntos seculares e políticos.

MITCHELL relata um aumento considerável na produção de “espelhos”, por toda a Europa, após a publicação do texto de Thomas Occlve (também *De Regimine Principum*, cerca de 1411-1412), onde ele menciona a utilização de Egidius Romanus, Aristóteles e Cessolis como fontes.

Em 1948, CARRILLO, num estudo sobre a bibliografia para a educação de príncipes até o século dezessete, chega a listar oitenta e um títulos de espelhos conhecidos na Espanha, quinze dos quais eram datados antes de 1600, sendo sete em Latim e dois em traduções ao Espanhol, no século XVI.

Um “espelho” do século dezesseis é particularmente importante para a presente reflexão sobre os intertextos de *Ricardo II* em Q1. É *De Regimine Principum* (1509), com uma dedicatória feita pelo autor, o padre católico ortodoxo Stephen Baron, ao rei Henrique VIII. O editor e tradutor P.J. Mroczkowski explica que a data de nascimento de Baron é incerta, mas morreu em 1520 ou em 1536. Ele foi o confessor do rei, mas permaneceu um católico ortodoxo após a reforma religiosa (BARON, 1-2).

Houve duas impressões do “espelho” de BARON. A última foi patrocinada pela “Academia Parisiense,” em 1520. Conforme Mroczkowski, as duas versões ligam esse texto à série de sermões proferidos aos membros da Universidade de Cambridge, aparentemente pelo próprio BARON, cuja obra integrava o cânone cultural, na Inglaterra, durante o século dezesseis. Sendo assim, Mroczkowski conclui que BARON pode ter sido uma influência não só para Shakespeare, mas também para outros autores seus contemporâneos, incluindo Erasmo, More e Machiavelli.

É interessante verificar que o Ricardo II ficcional viola todos os princípios recomendados por BARON. Esse argumento pode ser ilustrado a partir da estrutura do *De Regimine Principum* de BARON. Ele apresenta as “matérias pertinentes à caridade ou ao governo dos príncipes” (121) em três partes, nas quais são abordados os seguintes temas: evitando vícios, a prática das virtudes e a tolerância de fardos. A conclusão apresenta a peroração da Cidade de Deus, de Santo Agostinho.

O personagem Shakespeariano Ricardo II desrespeita quase toda a lista de conselhos. Primeiramente, Ricardo é incapaz de evitar os vícios da ingenuidade (ex. confia em bajuladores), da injustiça (ex. luxúria, vingança e avariza) e da crueldade da guerra (que ele nem inicia, nem combate, nem conclui com justiça). Ricardo também é incapaz de praticar as virtudes da prudência, está longe de ser zeloso e seus atos não envolvem a bondade, pois são, sempre, carregados de interesses egoístas. A sua decisão de interromper o duelo entre Bullingbrooke e Mowbray poderia ser vista como um ato de bondade ou clemência. No entanto, a sua possível cumplicidade com Mowbray e eventual culpa em relação às acusações do primo também estão em jogo. Ricardo, além de tudo, é incompetente para tolerar fardos, seja para honrar responsabilidades, aceitar repreensões tais como as de Gaunt e de

York, ou para suportar ofensas e submeter-se a aflições. Pouco antes de ser assassinado, Ricardo ainda confirma sua prepotência, ameaçando o carcereiro.

Os “espelhos” ajudam a explicar porque o personagem Ricardo II de Q1 pode ser mais claramente percebido como um líder incompetente e tirano do que nas versões do Q4 e de F1, enquanto Bullingbrooke torna-se um herói, o desejado restaurador da ordem. Tendo em vista o referencial do gênero “Espelhos para Príncipes,” a súplica de Carlisle em favor de Ricardo parece uma simplificação da própria doutrina Cristã que está sendo defendida. A segurança de Northumberland, ao rejeitar Carlisle, e o silêncio do Parlamento, podem ser interpretados como reações de surpresa a essa atitude incoerente, e não como um simples desprezo maquiavélico.

Não quero, no entanto, negar a existência também do modelo de *O Príncipe* (Machiavelli, 1532), que enfatiza a importância, na prática política, do uso da razão prudente quando se trata de colocar os interesses do Estado acima das virtudes Cristãs. Machiavelli tem “um objetivo radical - subverter líderes e formas tradicionais de governo” com base na precariedade que lhes é inerente (GARVER 1987, 24). Daí os ataques contra suas teorias, consideradas ateístas e demolidoras das virtudes humanistas. Segundo SKINNER, a recepção negativa de Machiavelli é mais forte a partir de 1539 e torna-se sistemática na Inglaterra, na França e na Espanha, sempre associada a um discurso Cristão de reprovação da falta de religiosidade do autor (250-251). Mesmo assim, SKINNER observa que, no século dezesseis, as opiniões sobre Machiavelli eram divididas; ele encontrava simpatizantes na França e nos Países Baixos, incluindo-se Montaigne, cujo ensaio “Sobre o útil e o honrado” transmite a idéia de que o governo deve combinar a prudência e a bondade (*apud* SKINNER, 253). É uma questão inviável tentar determinar se Shakespeare aprovava ou não o pensamento de Machiavelli, mas os personagens Bullingbrooke e Northumberland podem, muito bem, ter sido concebidos como maquiavélicos.

Intenções de autor à parte, o Direito Comum e a autoridade do Parlamento são intertextos adicionais que tornam legítima a resistência ao rei ungido.

■ A EVOLUÇÃO DA RESISTÊNCIA LEGAL

Precedentes históricos para o tipo de oposição parlamentar forte a Ricardo II e Carlisle, conforme Q1, podem ser encontrados na própria *Carta Magna*, através da qual o rei João concedeu, aos seus súditos, poderes para fazerem cumprir a lei. KERN (1939), contudo, argumenta que o Ricardo II histórico “foi deposto por um processo legal formal praticamente desconhecido em épocas anteriores” (126), um processo que continha o direito medieval de resistência e ainda não havia sido definido em termos jurídicos, havendo precedentes muito diferentes na *Carta Magna* de 1215, conforme descreve o historiador:

Na *Carta Magna*, um decreto real não estabelecia, meramente, os limites ideais do poder real, mas investia alguém de autoridade, com todos os poderes do Estado, para garantir que o rei observasse os limites específicos ... O rei violador seria suspenso pela autoridade executiva de vinte e cinco barões, inclusive o Prefeito de Londres. Assim, toda a comunidade, ao invés de aguardar, pacientemente, a restauração de um rei que respeitasse as leis, podia obrigá-lo a respeitá-las. ... O plano constitucional da *Carta Magna* excluía quaisquer medidas extremas contra o rei, assegurando-o contra a deposição da mesma forma que garantia o povo contra o abuso de poder (KERN 129).

Embora a *Carta Magna* não fosse um documento bem conhecido na época de Shakespeare, serve para fundamentar a tese da continuidade da tradição de resistência. Embora a *Carta Magna* minimize a vulnerabilidade política do Rei João, ela cria um mecanismo secular legal para a resistência ao eventual comportamento injusto do rei. Permanece obscura a possibilidade de o Parlamento ter algum mérito nessa conquista política.

RUFFHEAD, na sua edição dos Estatutos,⁹ de 1763, afirma que os limites da representação popular na Inglaterra antiga são muito incertos, muito embora as referências freqüentes ao Povo, nas leis saxônicas, seja uma indicação de que “tinham uma participação razoável na administração do Governo”(vol. 1, ix). RUFFHEAD alerta, contudo, sobre a falta de

transparência nas leis antigas, destacando o seu teor vago, pois não sabemos

... a partir de qual autoridade as leis eram promulgadas e, quando há menções, elas são variáveis. Em alguns casos, as leis parecem emanar somente do rei , ... em outros, parecem proceder do rei e dos lordes, em conjunto e sem a aprovação dos Comuns (vol. 1, v).

RUFFHEAD também enfatiza que “A aprovação dos Comuns, freqüentemente, é omitida; isso é notável nas cláusulas dos Estatutos anteriores ao Reino de Henrique VII” (vol. 1, vii).

Durante o reino de Ricardo II, com um monarca adolescente, tanto o sistema jurídico quanto o poder do Parlamento parecem ter evoluído. Os vastos registros do tribunal de justiça, da época de Henrique III, são prova de que existia um aparelho jurídico bem estabelecido, envolvendo delegados, executores de embargos, oficiais de justiça e procuradores (CHAPMAN, ed. 1963; LYTE 1916, p. xiii). O papel ativo do Parlamento na elaboração de decisões políticas também parecia ser rotineiro, embora o rei tivesse poderes para dissolver o Parlamento, segundo a narrativa histórica de HAYWARD (parte C4v). A leitura dos Estatutos revela que Ricardo II sancionou leis contra a deposição em 1397, com o consentimento de prelados, duques, condes, barões e comuns, num Parlamento que foi totalmente destituído por Henrique IV, em 1399. As últimas palavras dos Estatutos, ironicamente, permaneceram congeladas no papel: “Quem tentar revogar qualquer desses Estatutos e for autuado será indiciado como traidor, diante do Parlamento” (RUFFHEAD, cap. XX, 424).

GOHN (1982), referindo-se a uma edição conflacionada, argumentou que o Ricardo II Shakespeariano goza de poder absoluto e o utiliza até na abdicação, enquanto o Parlamento permanece subordinado à autoridade dele e a sucessão é legitimada através do ato real de transferir a coroa para Bullingbrooke. Ricardo II estaria, portanto, ignorando o Parlamento e relevando, apenas, a decisão tomada, em particular, com York. Essa explicação é equivocada até mesmo nos textos conflacionados, bem como em Q4 e F1, pois a defesa do Direito Divino, feita por Carlisle, obscurece o desejo de abdicar de Ricardo e apela ao poder do Parlamento. Muito embora a reação deste não seja indicada em rubricas, a sua presença

silenciosa, em cena, abre espaço para reações não-verbais que podem exacerbar o apoio parlamentar a Bullingbrooke em Q1 ou a Carlisle nas outras versões. Assim, ao aceitar o argumento de Carlisle em Q4 e F1, como nas edições conflacionadas, o Parlamento resolve conceder, ao rei, uma chance para reavaliar a sua decisão, em público. Em Q1, no entanto, a autoridade do rei prevalece de modo patético, pois é respeitada apenas em função de sua própria destruição.

Não cabe, aqui, aprofundar a história do desenvolvimento do Direito Comum na Inglaterra. As evidências já apresentadas, sobre a sua primazia nos séculos quatorze e dezesseis, tornam plausível aceitá-lo como um intertexto que fundamenta a tese da importância do Parlamento, enquanto instituição secular, conforme é representado na ficção de Q1. VAN CAENEGEM ainda confirma que, no reino de Henrique II (1154-1189) “o aparelho judiciário ... existia numa dimensão nunca vista” (103) e contribui muito para a sedimentação das cortes de Direito Comum que estavam ligadas ao Parlamento e, desde o reino de Henrique I (1100-1135), vinham se transformando a partir da idéia dos tribunais do rei, cortes criadas para tratar das “queixas frequentes ligadas à posse de terras no país inteiro”(VAN CAENEGEM 19). Apesar do argumento ortodoxo de que as suas reformas não eram para fins lucrativos, os registros de impostos revelam que

Não faz sentido sugerir que as iniciativas judiciárias de Henrique visavam apenas o ganho de dinheiro (103) No século doze, era senso comum que ninguém obteria justiça a troco de nada Até os escalões eclesiásticos mais baixos tinham conhecimento de uma taxa de julgamento de dois “shillings”¹⁰ e meio (elegantemente denominada “o centavo da justiça”). Isso não era novidade. Já antes da chegada dos Normandos, as engrenagens da justiça precisavam ser lubrificadas com presentes ao rei (VAN CAENEGEM 103-104).

Para VAN CAENEGEM, os avanços de Henrique II em se tratando do “Direito Comum semi-moderno, semi-feudal, o mais germânico da Europa, foram um anomalia ... na história da civilização ocidental, (menos moderna porque foi modernizada mais cedo) No restante da Europa, a

modernização do direito ocorreu bem mais tarde, sob influência da doutrina Romana” (105). A evolução do sistema de julgamento, desde o cruel rito da tortura,¹¹ utilizado até 1200, passando pelas modalidades de duelo, testemunho e corte, chegando, finalmente, no tribunal de júri, já estabelecido no século dezesseis, também sugere uma modernização dramática do Direito e a dominância do sistema parlamentar.

Essa modernização, naturalmente, veio enfraquecendo a autoridade do Rei, com a descentralização de seu poder e o fortalecimento do Parlamento, que enfim, passa a controlar todo tipo de matéria, incluindo a sucessão real. FIGGIS elimina qualquer incerteza nesse sentido ao relatar a predominância da sucessão por direito inerente (e.g., hereditário) em 1483, quando a doutrina de eleição tornou-se obsoleta. FIGGIS cita trechos dos *Estatutos dos Reinos* para ilustrar a transformação dos procedimentos do Parlamento entre 1483 e 1603 e relata que, ao invés de depender da eleição vinculada à doutrina religiosa, passa a outorgar o sucessor ao feïno. Segundo, FIGGIS, os poderes do Parlamento na matéria de sucessão eram, ainda, tímidos no século XV e isso é claro no famoso caso de usurpação envolvendo Ricardo III, em 1483: “No ‘*titulus regius*’ que concedeu a coroa a Ricardo III, vemos as duas noções de eleição real e direito hereditário combinadas (...) e o Parlamento não se julga no direito de alterar a sucessão; ele meramente a declara” (373).

Na coroação de Henrique VIII (1509), por outro lado, o estatuto “é muito diferente [fixando] a autoridade do Parlamento para fazer o que bem entende a respeito da sucessão” (FIGGIS 374). De fato, para a ascensão de Elizabeth I, um Ato do Parlamento legaliza o direito à coroa, apesar de todas a polêmica sobre a filha bastarda. Ironicamente, o Parlamento reconhece Jaime I, em 1603, por ser filho legítimo! Esses exemplos de FIGGIS confirmam a grande liberdade de arbitrar exercida pelo Parlamento.

O tratado mais antigo sobre a interpretação dos Estatutos ingleses, manuscrito por Thomas Egerton, no início do século XVI, contém mais evidências sobre os poderes do Parlamento. Trata-se do *Discurso sobre a exposição e o entendimento dos Estatutos*. Thorne, o editor (1942), data o término dessa obra “muitos anos antes de 1572” (EGERTON 94). Ela apresenta a seguinte definição de Parlamento: “A mais antiga corte da maior

autoridade é o Parlamento do rei, cuja autoridade é absoluta e reúne todos os tipos de pessoas porque estas estão representadas por todos os homens do Conselho Privado e de outros partidos” (EGERTON 108). Thorne, baseando-se em EGERTON, acredita que, no final do século XIV, o Parlamento era uma instituição indispensável e caminhava para a sedimentação da dominância que já gozava na época de Shakespeare, com um cânone de Direito Comum bastante amplo, a integração de nobres e comuns e a transformação das tradições de sucessão baseadas no nascimento em púrpura, na hereditariedade em geral e na resistência.

Não pretendo sugerir que o discurso de Thomas Egerton tenha sido uma fonte para Shakespeare. A obra de Egerton é útil, sobretudo, para delinear os costumes políticos que Shakespeare deve ter conhecido. Ou seja, as referências do dramaturgo sobre o Parlamento, durante os reinos de Elizabeth I e de Jaime I eram muito diferentes daquelas apropriadas na versão Q1 de *Ricardo II*. As características daquele Parlamento medieval são bem resumidas pelo editor Thorne:

Houve, nas décadas intermediárias do século XIV, uma ampliação do conceito de Parlamento como algo que não mais era formado por um rei e seu Conselho, de um lado, e Nobres e comuns, do outro. Passou a existir a integração entre o rei, os comuns e os lordes e, também, uma delimitação mais profunda e clara entre os poderes legislativos do rei e do parlamento; era o início de uma legislação baseada em petições da comunidade, com o princípio da inviolabilidade de um estatuto (EGERTON 6-7).

Existem muitas versões antigas e recentes de História que desafiam todas essas evidências e caracterizam os monarcas dos séculos XVI e XVII como autoridades supremas quanto a matérias espirituais e terrenas. Devo reconhecer, considerando os Estatutos do Reino, que esse raciocínio representa Henrique VIII perfeitamente.

O estudo dos Estatutos durante o reino de Elizabeth I também sugere que o Parlamento pretenda preservar e fazer vigorar a doutrina da obediência ilimitada ao monarca. Isto foi um resultado natural da reforma religiosa. Um dos atos públicos do primeiro ano do reino de Elizabeth I,

1558, ilustra a abrangência da autoridade real: “CAP. I. Um decreto para restaurar, à Coroa, a antiga alçada sobre o Estado Eclesiástico e Espiritual, abolindo todos os Poderes estranhos e contrários ao mesmo” (RUFFHEAD 1763, 517). Através deste decreto, o Parlamento de 1558 revitalizou, dentre outras leis desejáveis, a submissão do Clero à Coroa Inglesa Anglicana, usando a própria teoria do Direito Divino dos Reis, de modo agressivo, contra a Igreja de Roma.

A questão do respeito ilimitado à rainha e à Igreja Anglicana, no entanto, era complexa e parece ter exigido um controle metódico. Outro decreto do Parlamento, durante o décimo terceiro ano do reino de Elizabeth I, 1581, foi necessário para ratificar uma lei anterior, de 1570, contra a resistência, conforme indica o título: “CAP. I. Um decreto para manter os súditos de Sua Majestade a Rainha devidamente obedientes” (RUFFHEAD 624).

Há indicações ainda mais abrangentes, nos *Documentos Domésticos*,¹² de que o reino de Elizabeth I foi ameaçado pela resistência desde o seu início, não apenas devido às reformas políticas, mas, também, em virtude das discussões sobre a sucessão e as freqüentes petições visando o trono. Nos anos iniciais de governo, vários *Documentos Domésticos* aconselham a rainha a se casar e/ou a definir quem será seu/sua sucessor/a no caso de ela falecer sem filhos.¹³ Em 1563 foi passada uma lei proibindo quaisquer tentativas ou esperanças no sentido de tomar a coroa durante a vida de Elizabeth I.¹⁴ Em 1583, o Conde de Leicester aconselhou que fosse passado um decreto sobre os direitos de Jaime da Escócia à coroa.¹⁵ Quando a tensão com a Espanha aumentou, antes da declaração de guerra, em julho de 1585, o Parlamento começou a tomar precauções para a segurança da rainha, incluindo a formação de um governo parlamentar, no caso de sua morte.¹⁶ Finalmente, em 1589, o Parlamento insistiu no direito de estabelecer leis de sucessão.¹⁷

Entre 1591 e 1594, os *Documentos Domésticos* também comprovam as tentativas sistemáticas de resistência à Reforma por parte dos Papistas, além de várias petições ao trono, destacando-se as de católicos, tais como o rei da Espanha. A rainha, de modo radical, se recusa a indicar um sucessor protestante, enquanto os “planos para a sua destruição, seja pelo punhal ou por envenenamento, são inúmeros” durante esses três anos.¹⁸

A tentativa de deposição mais famosa é a de Essex, cuja carreira política consta dos Documentos de 1595 a 1601. Trata-se de Robert Devereux, segundo Conde de Essex (1567-1601), que era primo da rainha por parte de mãe. Essex destacou-se como soldado nas campanhas contra a Espanha em 1586 e era admirado pela rainha até envolver-se com diversas ações não aprovadas por ela, em Portugal, na França e na Irlanda. Essex reconquistou algum prestígio comandando o exército que tomou Cádiz, na Espanha, em 1596. Entre 1597 e 1599 Essex, porém, passou a aviltar a rainha. Desavenças públicas entre os dois são relatadas, nos Documentos Domésticos, desde junho de 1599.¹⁹ Em virtude de sua ambição e arrogância, Essex foi destituído de seu cargo, em 1600. Arruinado, congregou cerca de 300 seguidores e tentou amotinar o povo de Londres, visando a depor a rainha, aos 8 de fevereiro de 1601. Fracassou e foi executado, como traidor.

Um dos aspectos mais polêmicos da rebelião de Essex envolve o livro de J. Hayward, *A primeira parte da vida e do reino de Henrique IV*. A obra foi publicada em 1599, com uma dedicatória, em latim, para Essex, e descreve Ricardo II como um rei deposto por causa de sua negligência no governo, cobrando impostos demais dos Comuns e sustentando um Conselho corrupto. Segundo o livro de Hayward, até os nobres criticaram Ricardo porque concedia favores aos seus protegidos.

Já em 1º de março de 1599, numa carta para Dudley Carleton, secretário do Governador de Ostend, John Chamberlain comenta que leu o polêmico “tratado de Henrique IV,” de autoria de um jovem advogado de Cambridge, cuja dedicatória para Essex havia sido censurada.²⁰ Em fevereiro de 1600 surgem as primeiras anotações nos Documentos Domésticos, indicando que o livro de Hayward, sobre Henrique IV, estava se tornando um caso na justiça, apesar de o Dr. Hayward já ter escrito um carta para Essex, pedindo desculpas e alegando que o livro não pretendia criticar a política da época.²¹ Popham, o juiz de alçada superior, então, apresenta 14 perguntas s serem feitas, sobre o livro, em audiências de averiguação.

A primeira audiência ocorre aos 11 de julho de 1600, na Corte.²² Hayward confessa, na presença dos magistrados, que inventou as histórias

sobre a deposição eficaz de reis corruptos, ao invés de utilizar as crônicas históricas como fontes, embora ele tenha retirado os episódios na Irlanda da obra de William de Malmesbury. O impressor levou o livro para Essex e, um mês depois, a dedicatória havia sido retirada.

A audiência do livreiro John Wolfe aparece no dia 13 de julho de 1600.²³ Ele declara que imprimiu a crônica em 1599, a pedido de Hayward, mas não havia uma dedicatória quando viu o livro pela primeira vez. Eles decidiram dedicá-lo a Essex mais tarde porque ele era um soldado que iria para a Irlanda e o livro abordava esse país. Wolfe levou o livro para Essex porque Hayward estava doente. Três semanas mais tarde, Wolfe recebeu, do Lorde Canterbury, a ordem para cortar a dedicatória, mas 500 ou 600 cópias já haviam sido vendidas. Ele retirou a dedicatória e vendeu mais 500 ou 600 livros. Como a demanda estava enorme, Hayward preparou uma segunda edição, perto da Páscoa, com um texto de desculpas e outras alterações que aumentaram o volume. Ele estava quase terminando outra tiragem de 1500 cópias, no feriado de Pentecostes, em 1599, quando os guardas do Sindicato de Impressores chegaram para confiscar os livros, que foram levados ao Bispo de Londres, para queima. Wolfe não pode guardar nenhuma cópia e reclamou do material e do tempo perdido (14 dias) para imprimir a segunda edição.

Aos 20 de julho de 1600, o censor Sam. Harsnett, numa petição ao Promotor Geral Coke, declara que aprovou o livro de Hayward pelo seu valor como história inglesa. Ele confessa não ter lido o livro, mas tinha certeza de que não havia uma dedicatória, a qual, portanto, foi acrescentada após o seu consentimento. Ele não teria liberado o livro se tivesse visto a dedicatória a Essex.²⁴

Aos 22 de julho de 1600, há uma sinopse de provas que poderiam fundamentar uma acusação de traição contra Essex; o seu envolvimento com o livro de Hayward é uma das provas de traição premeditada.²⁵

Depois da rebelião, John Hayward depõe novamente, aos 22 de janeiro de 1601. Este documento inclui excertos do livro e anotações provando que Hayward selecionou uma história antiga e a publicou sem a intenção de relacioná-la com a sua história contemporânea. Hayward alegou não saber que era ilegal, para um historiógrafo, apropriar fatos previamente

ignorados, sobre o rei Henrique II ter deixado 900,000 libras no tesouro, além de jóias e valores, sem nunca ter cobrado impostos de seus súditos. Declarou que suas fontes foram o livro *Atos e Monumentos*, de Fox, além de Hall, Walsingham, Ascham, Polydore, Virgílio, etc... mas inseriu idéias de Boethius, pois acreditava que todos os historiadores imaginavam razões e discursos. Admitiu ter inventado orações para o Bispo de Canterbury e o Conde de Derby, bebendo de outros historiadores. A idéia de Ricardo acreditar que a autoridade deveria ser limitada só pelas leis divina e da natureza foi retirada de um outro livro, lido, por Hayward, três anos antes (talvez *Ricardo II* Q1). Não lembrava, porém, o nome do autor. Hayward iniciou o trabalho um ano antes da publicação do livro, cujo projeto já contava doze anos, mas não recebeu pagamento algum do impressor.²⁶

Aos 13, 14 e 18 de fevereiro de 1601, três documentos diferentes relacionam a trama de Essex com uma história de Henrique IV, um livro dedicado a ele, que recebeu e guardou durante quatorze dias e, então, enviou para que fosse censurado como perigoso.²⁷ Essex era apoiado por uma maioria Papista e há suspeitas claras de que ele tenha tratado a rainha como Ricardo II foi tratado por Bullingbrooke.

O Caso Hayward, além de exemplificar a política de censura rígida criada para proteger Elizabeth, também sugere que as primeiras versões *in quarto* de *Ricardo II* receberam pouca ou nenhuma atenção dos censores. As únicas conexões, nos Documentos Domésticos, desde 1597, são duas audiências após a Rebelião de Essex, ambas relacionadas com uma apresentação no Globo. Aos 17 de fevereiro de 1601, um indivíduo chamado Gelly Merrick foi interrogado e acusou um certo Charles Percy de ter contratado a peça sobre o “Rei Henrique IV e o assassinato de Ricardo II, interpretada pela Companhia de Lord Chamberlain” no teatro Globo “do outro lado do rio,”²⁸ na noite de 7 de fevereiro.²⁹ Percy também teria convidado Merrick e vários outros para a peça, após o jantar. Embora esta não seja uma referência específica aos títulos de Q1 ou Q2, o nome Chamberlain é uma evidência em favor da hipótese de que a peça de Shakespeare foi encenada na véspera da rebelião.

Em outra audiência, diante do mesmo tribunal, aos 18 de fevereiro, Augustine Phillippis, um dos atores e criados de Lord Chamberlain, confirma

uma apresentação na noite de 7 de fevereiro. Segundo ele, Charles Percy, Josceline Percy, Lorde Montague e vários outros senhores pediram que os atores representassem a deposição e assassinato de Ricardo II por uma gratificação bem maior do que os seus salários³⁰ normais. Phillipps e a companhia iriam levar outra peça; *Ricardo II* não era ensaiada há muito tempo, mas, apesar disso, concordaram em apresentá-la, pelo dinheiro.

BARROLL (1988) oferece uma análise detalhada do caso Hayward e da eventual conexão entre *Ricardo II* e a rebelião de Essex, mas alerta: “qualquer relevância política da peça de Shakespeare pode ser uma mera consequência das similaridades entre ela e a obra histórica de Hayward” (452). Esses episódios históricos sugerem, principalmente, que tanto o controle político de Elizabeth I quanto o religioso eram muito vulneráveis, subsistindo apenas graças à censura, ao cumprimento das leis e ao papel ativo do Parlamento, preservando a estabilidade social e política através da constante revisão da legislação.

❏ A HISTÓRIA E A INSTABILIDADE DA CRÍTICA SHAKESPEARIANA

Não há como resolver as interpretações contraditórias verificadas na crítica sobre *Ricardo II*. Mesmo assim, é interessante considerar o grau de compatibilidade de vários argumentos com a versão de Q1. Ao delimitar esta parte, escolhi os três assuntos mais polêmicos: a ausência do episódio do espelho em Q1, o conceito de Doutrina, e a motivação de Bullingbrooke.

POR QUE O EPISÓDIO DO ESPELHO NÃO CONSTA DE Q1?

Os críticos costumam denominar o episódio em que Ricardo transfere a coroa de “cena do Parlamento” ou “cena da deposição.” O precedente está na folha de rosto de uma das cópias do Q4 (1608), onde o episódio do espelho foi impresso pela primeira vez.³¹

O texto, com o título da peça, é o seguinte:

A tragédia do rei Ricardo Segundo: com novas adições da cena do Parlamento e a deposição do rei Ricardo, conforme

era encenado, ultimamente, pelos Servidores de sua Majestade o Rei, no Globo. De William Shakespeare. Em Londres, impressa por W.W. para Mathew Law, para venda em sua loja, no pátio de igreja de São Paulo, sob o signo da Raposa, 1608.³²

Tendo em vista as informações sobre editoração, datas, transmissão e especulações políticas sobre a cena do Parlamento em Q1, apresentadas na introdução, os críticos têm preferido aceitar as decisões dos editores e a tese da censura, segundo a qual a cena do espelho não constaria do Q1 porque teria sido proibida. TALBERT (1962), CHUTE (1949 e 1957) e até mesmo GREENBLAT (1982) são exemplos dos defensores dessa idéia. TALBERT defende a possibilidade de censura voluntária, observando que, em 1597, as autoridades eram muito severas com a atividade teatral e, após o fechamento dos teatros, em julho, o de Shakespeare estava entre os únicos dois reabertos. Segundo CHUTE, a omissão da cena do espelho em Q1 foi uma consequência de proibição direta da rainha. GREENBLATT, sem discutir, diretamente, a omissão em Q1, reconhece a possibilidade de Elizabeth estar apreensiva.

As teorias de censura, quando aplicadas ao Q1, são bastante confusas. Com a rejeição radical do pedido de Carlisle, para que Ricardo venha abdicar pessoalmente, a dramaturgia de Q1 leva Bullingbrooke e o Parlamento a representarem um tipo diferente de perda. Não é mais a perda formal do trono que está em destaque, mas a negação radical, unânime, herege e objetiva da autoridade vigente da Igreja Católica, cujo representante é Carlisle.

Dois problemas gerais aparecem quando a situação dramática específica de Q1 não é percebida. Primeiramente, considerando toda a evidência dos Documentos Domésticos, é um erro cronológico pressupor que a ficção de Q1 tenha uma relação temática com a rebelião de Essex, pois as desavenças entre ele e Elizabeth I só iniciam em 1599. Os depoimentos de John Hayward também indicam que os atores do Lord Chamberlain desempenharam uma função comercial na rebelião. A preocupação da censura em si parece clara a partir de 1600, com o caso do Henrique IV de Hayward, e não com as atividades do Globo.

Além disso, a ausência da cena da deposição, no Q1, poderia envolver a escolha de representar a ascensão de Bullingbrooke como válida,

conforme a tradição do direito de resistência, tão arraigada nos Paramentos seculares e também óbvia no gênero literário Cristão “Espelhos para Príncipes.” A partir dessa perspectiva, a versão de Q1 desvaloriza a ordem católica de modo absolutamente patético. Ao considerarmos que Elizabeth I, além de fazer cumprir a reforma Anglicana e reprimir os católicos, havia sido excomungada em 1570, a condenação de Carlisle, em Q1, tem uma relação temática apenas como uma ficção que é coerente com a política e a opção religiosa da rainha. Esse efeito patético seria especialmente forte se, ao recusarem o conselho de Carlisle, Northumberland e Bullingbrooke utilizassem um subtexto de ironia nos palcos do século XVI. Infelizmente, não há rubricas, em Q1, para fundamentar aspectos de interpretação.

Muito embora a hipótese da censura não seja bem aceita entre os críticos contemporâneos, a linha de pesquisa de FOX (1989), leva a crer que a pressão social e política, desde os reinos de Henrique VII e Henrique VIII, inibia os escritores e pode ter continuado a prejudicar a livre expressão de idéias no reino de Elizabeth. Se realmente houve censura para *Ricardo II*, em 1597, tanto o dramaturgo quanto o Mestre de Entretenimentos podem ter decidido fazer de Q1 uma peça agressiva contra a igreja católica. BARROLL (1988) desenvolveu uma das reflexões mais abrangentes sobre o assunto da censura ligada ao caso de *Ricardo II*.

É importante enfatizar que Q1 representa um desafio muito mais forte à autoridade eclesiástica porque ele sinaliza uma ordem protestante, cujos fundamentos, durante o reino de Ricardo II, motivaram John Wycliff e seus pastores Lollard nas suas ações de desestabilização do catolicismo e, em 1534, respaldaram o Decreto de Supremacia e a reforma de Henrique VIII.³³ Elizabeth I continuou a política de seu pai, defendendo a Igreja Anglicana, e assim também o fez seu sucessor, Jaime I, que reinava em 1608, quando a cena do espelho foi publicada em Q4.

No momento histórico de Jaime I, com um sistema bem estabelecido contra o catolicismo, contudo, a cena do espelho teria a função instrumental de dramatizar o destino de um rei católico, colocando em destaque a supremacia do Protestantismo na Inglaterra de 1608.

Embora eu tenha sugerido que o aparecimento da cena do espelho, no Q4, teve implicações estéticas, ao invés de políticas, seria pura especulação

afirmar que foi escrita após 1601, conforme acredita BERGERON (1974). A evidência com a qual podemos contar consiste de palavras vagas. A referência feita por Augustine Phillips à deposição e assassinato de Ricardo, na audiência de 18 de fevereiro de 1601, quando destacou a apresentação, no Teatro Globo, paga por Charles Percy,³⁴ não é uma prova garantida de que ele pretendia, com uma nova cena, a do espelho, incitar a rebeldia contra a rainha. A folha de rosto de Q4 complica ainda mais a ambigüidade, ao referir-se à cena como uma parte “recentemente representada.”

É surpreendente, até, perceber que os críticos enfatizaram tanto a importância política de uma peça que foi apenas uma gota no oceano da literatura dramática Elizabetana, e para a qual os registros de apresentação são escassos. Há uma referência à peça em 1594, outra aos 9 de dezembro de 1595, na casa de Sir Edward Hoby e a famosa conexão com a rebelião de Essex, aos 7 de fevereiro de 1601.³⁵ A página de rosto de Q1 também não registra nada além do fato que foi “representada publicamente pelo honrado Lord Chamberlain e sua Companhia.” Onde, desde quando ou com que frequência continuam sendo mistérios.

QUAL SERIA O CONCEITO DE “DOUTRINA” EM ‘RICARDO II’?

Com certeza, esta é a questão mais polêmica da crítica histórica desde que TILLYARD (1946) aplicou o seu paradigma de visão-de-mundo Tudor à peça e classificou a sua doutrina como “inteiramente ortodoxa” e coerente com a história do final do século XVI (59).³⁶ Tillyard, baseando-se, principalmente, na historiografia de HALL, definiu Ricardo II como uma “world picture” que não representa o passado, mas a realidade vigente no reino de Elizabeth I, no final do século XVI. Essa “realidade” configura-se a partir da teologia da Providência Cristã ortodoxa medieval, defendida pela Igreja e pelo Estado. A sua premissa principal era o contraste entre a perfeição e a harmonia do cosmo Divino e a imperfeição do humano, o qual, necessariamente, era uma criação sob a supervisão de Deus. Assim, Tillyard interpreta a deposição do rei ungido, Ricardo II, como uma ruptura da ordem universal, cuja consequência é a guerra civil injustificada.

Injustificada porque, segundo a doutrina do Direito Divino, Ricardo II jamais poderia ser considerado um tirano e, aí, está a dimensão didática da peça para os elizabetanos: ela serve como uma espécie de aviso contra a heresia da rebelião armada, numa época em que as tentativas de deposição da rainha eram frequentes.

Tillyard influenciou muitos críticos, mas sua obra foi questionada ainda na década de 40. CAMPBELL (1947), apesar de ratificar a visão-demundo Tudor, começou a verificar as possíveis influências sobre a historiografia do século XVI, destacando a obra de Machiavelli. RIBNER (1948) argumentou que o personagem de Bullingbrooke tem uma relação profunda com o *Príncipe*, de Machiavelli, e, num artigo de 1952, afirma que a ação da peça revela uma visão nada ortodoxa da queda de Ricardo, completamente ignorada por Tillyard. Segundo RIBNER, *Ricardo II* desvaloriza a doutrina Tudor, apesar de ainda destacar a importância de certas tradições da época de Elizabeth: o direito divino não é suficiente “Para preservar o monarca no duro contexto das políticas de poder do renascimento” (RIBNER 1957, 164).

Na década de 60, REESE volta a fixar o referencial Tudor estabelecido por Tillyard e, embora seu objetivo maior seja analisar personagens, acaba tocando nas relações políticas e culturais:

Em 1590, ... um dos principais objetivos da História era demonstrar a lógica e a razão do controle de Deus sobre a vida humana, uma herança da Idade Média; este foi, porém, combinado com tradições clássicas e humanistas ... Shakespeare, portanto, utilizou a história para exaltar a glória da Inglaterra, para ensinar lições morais e políticas e para confirmar a poder da Providência. (REESE 1961, 19).

REESE, ainda na década de 80, permanece fiel à cosmovisão de Tillyard, mas outras reações contra a mesma já haviam surgido na década de 70. ORNSTEIN é um dos exemplos mais radicais:

Ricardo parece tão responsável por sua calamidade pessoal e a sua queda trágica parece tão inevitável, que é impossível imaginar Shakespeare pretendendo persuadir o seu público de que o rei deveria ter sido mantido no poder, a fim

de continuar as rebeliões cruéis que ameaçavam destruir a Inglaterra (ORNSTEIN 1972, 114).

ORNSTEIN (102) considera excelentes as reflexões de TILLYARD sobre o medievalismo, mas não concorda com a ênfase no aspecto “moralista ou propagandista” da peça teatral:

... enquanto Ricardo II descrevia, para os elizabetanos, uma época passada, também reafirmava, para eles, a continuidade do passado e do presente, que transforma a tradição numa força tão vital da vida inglesa. Há um prazer artístico na evocação do “ethos” medieval em *Ricardo II* e não uma nostalgia política (ORNSTEIN, 103).

O ritual da deposição, conforme ORNSTEIN, “expressava o desejo de uma nação” (120). Ele também observa que o diálogo de Ricardo II “sistematicamente retorna aos fundamentos da vida feudal: sangue, nome, família, nascimento, posses, honra, orgulho e coragem” (105), enquanto a imagística sugere

... uma paisagem metafísica composta dos elementos terra, água, ar e fogo, cada um, teoricamente, no seu lugar hierárquico adequado. ... Mas é preciso questionar uma peça que descreve um esquema cosmológico ideal em sua poesia e o ridiculariza na ação dramática. Encontrar, nas falas eloqüentes de *Ricardo II*, uma “visão-de-mundo Elizabetana” e, na sua trama, uma representação das políticas brutais de poder é distorcer as noções Shakespearianas da complexidade existente entre ideais e realidades políticas. Na verdade, ... as convenções poéticas não configuram a crença de Shakespeare numa ordem analógica; eles expressam, em verso dramático, o seu conhecimento sobre o desejo humano de descobrir um padrão e uma estabilidade num universo de desordem e impermanência (ORNSTEIN 105).

Duas observações feitas acima, sobre o Q1, são suficientes para desestabilizar a linha de interpretação de TILLYARD, à maneira de

ORNSTEIN. Em primeiro lugar, a dramatização da deposição, em Q1, não oferece oportunidade para que a ordem ortodoxa ganhe predominância visual no palco: ela se manifesta em Carlisle e é imediatamente rejeitada, por unanimidade. Em segundo lugar e do ponto de vista histórico, a deposição e a sucessão por direito hereditário eram senso comum, na Inglaterra, tanto para pagãos e Cristãos, quanto para instituições seculares, como o Parlamento. Faziam parte de códigos “anteriores ao tempo da memória,” os quais legitimavam a ascensão de Bullingbrooke.

Ao argumentar que Bullingbrooke prospera e inicia uma nova ordem transgressora, em detrimento da teoria política Tudor, ORNSTEIN, à primeira vista, é coerente com o Q1. Ele elabora um conceito de Aristocracia Feudal, mostrando que “moderno,” para Tillyard, era uma tradição antiga com novas características. Essa teoria de feudalismo, porém, torna obscura a diferença entre os feudalismos pagão e Cristão, como se a nova ordem fosse puramente medieval.

Os fundamentos da vida feudal listados por ORNSTEIN são, originalmente, pagãos, assim como o desejo de poder de Bullingbrooke, enquanto a idéia de desordem, implícita na fala de Carlisle, na cena do Parlamento, pode ser percebida como uma reação Cristã indireta contra o paganismo. O comportamento de Bullingbrooke, no entanto, representa um sistema formado por uma combinação de várias estruturas: a sua vinda ao Parlamento denota o seu reconhecimento do governo secular, enquanto o seu sentimento de culpa, no final da peça, em todas as versões, remete a uma ordem católica. ORNSTEIN parece subestimar o fato de que os fundamentos pagãos simbolizavam o final de uma ordem e, combinados com os conceitos Cristãos, resultaram na ordem cavalheiresca que é representada na primeira cena, antecipando as leis seculares e constitucionais. Segundo MCNEIR (1966) Ricardo, como tirano que é, não consegue respeitar nenhum código.³⁷

Carlisle se apegava à Doutrina do Direito Divino dos Reis porque, pertencendo ao clero, não possui outro argumento político. Seu apelo às Câmaras Parlamentares, porém, pressupõe o seu entendimento das limitações da doutrina. Ele arrisca e é atendido em Q4 e F1, mas não recebe apoio em Q1.

Na década de 80, HOLDERNESS situa *Ricardo II* num contexto pré-Elizabetano e revela um ceticismo em relação às explicações ortodoxas da história dramatizada em *Ricardo II*,³⁸ as quais destacam a destruição de uma ordem medieval baseada na monarquia sancionada pela religião. HOLDERNESS, baseando-se na crônicas de HOLINSLED, afirma que um conflito histórico antigo entre a monarquia e o feudalismo está nas entrelinhas da deposição de Ricardo:

Bullingbrooke nunca resolverá as contradições entre as suas ideologias feudal e monárquica. ... As gerações mais antigas, de barões, filhos de Eduardo III, são comprometidas (de modos diferentes) com o conceito de monarquia; mas eles a percebem ocorrendo, apenas, dentro dos limites de ... uma união entre a coroa e a nobreza, de modo que a postura independente ou absolutista de um monarca os decepçiona profundamente. ... A idéia do Direito Divino é apresentada, na peça, como um mito histórico (...) que se desenvolve e surge a partir da derrota da monarquia (HOLDERNESS 1985, 62-64).

HOLDERNESS recomenda cautela com a tese de que as peças históricas Elizabetanas são espelhos de sua época ou puras reconstruções históricas do passado: “a apropriação do material de Holinshed produziu, em *Ricardo II*, uma visão histórica notavelmente diferente tanto das concepções de história Tudor quanto da inteligente versão de Holinshed” (HOLDERNESS 203). Ele argumenta o seguinte:

Uma peça histórica, no teatro Elizabetano, era (como todas as peças Elizabetanas) uma montagem complexa, capaz de ligar e distinguir realidades muito diferentes, os tempos passado e presente, os espaços próximo e remoto, consciência subjetiva e mundo exterior. ... A relação de Shakespeare com o passado era de conhecimento através da diferença (HOLDERNESS 203).

As palavras de HOLDERNESS ajudam a demonstrar que, mesmo parcialmente, a pesquisa sobre literatura dramática, na década de 80, atingiu uma sábia postura filosófica, tentando equilibrar, além das dimensões estética, histórica e teatral, uma preocupação pós-estruturalista com a

assimilação e a ideologia dos textos.

HOLDERNESS, no entanto, fala da derrota da monarquia sem comentar as suas implicações eclesásticas, um aspecto fundamental no Q1. Nas versões de Q4 e F1, a Igreja também é prejudicada, pois, apesar de conseguir a transferência pública da coroa, no Parlamento, Carlisle é punido por desacatar Bullingbrooke. A diferença, em Q1, está na rejeição seca de toda a ortodoxia católica do Direito Divino, em benefício de um sistema secular que HOLINSLED não poderia abranger informando a sua pesquisa apenas com HOLINSLED, um escritor considerado Yorkista (DULS 1975).

CHAMPION (1990) inaugura a última década do século lembrando as premissas de instabilidade de Derrida: “Shakespeare cria, em *Ricardo II*, uma peça que, ideologicamente, está sujeita a interpretações múltiplas: é favorável ao absolutismo ou ao feudalismo e ainda retrata a difícil, mas necessária, coexistência política dos dois regimes” (101).

CHAMPION é um dos críticos que, finalmente, alcançou um nível mais profundo de interpretação, apesar de ainda estar trabalhando com uma edição conflacionada: “... a doutrina do Direito Divino ... serve uma ordem política; é apropriada sempre que conveniente ou repudiada, se isto for desejável” (101) ... [Enfim, as] “realidades da interação secular” se estabeleceram (109).³⁹

Ao continuarem discutindo a polêmica entre TILLYARD e ORNSTEIN, críticos tais como MERRIX (1979), SIEGEL (1979) e REED (1984), estarão, apenas, ratificando suas preferências em relação a uma edição conflacionada de *Ricardo II* e às diversas fontes que parecem ter informado a obra do dramaturgo.⁴⁰

A análise da crítica em termos de sua compatibilidade com os quartos e o Folio oferece a vantagem de expor as suas limitações e aspectos positivos. Embora eu deva reconhecer que as idéias de Tillyard e de Ornstein são plausíveis nos contextos de uma edição conflacionada ou mesmo de um Folio, ambas são parcialmente inadequadas em se tratando de Q1.

É possível dizer que o Q1 apresenta uma doutrina “inteiramente ortodoxa,” conforme TILLYARD argumentou (1944/1946). Ao considerar as informações de FIGGIS, no entanto, a linha de Tillyard, com suas variações desde TRAVERSI (1957) até REED (1984), sobre versões

conflacionadas, é realmente fragilizada, especialmente ao defender a tese de que os Elizabetanos acreditavam na “liderança da Providência Divina” (TILLYARD 12). Tendo em vista as reflexões apresentadas, neste capítulo, sobre a história de fortalecimento do Parlamento, essa explicação só poderia ser válida durante o reino de Henrique VI (1422-1461),⁴¹ mas não cabe na Inglaterra do período Stuart (SHENNAN 1974). Embora a defesa que REED (1984) faz da doutrina da retribuição divina tenha alguma fundamentação, ninguém pode trabalhar a História num vácuo eclesiástico.

Numa perspectiva secular, a doutrina do Direito Divino livra Ricardo II da responsabilidade dos erros que acabaram provocando uma guerra civil. POISSON (1963) em sua leitura do texto conflacionado, afirma que a peça desafia os valores políticos ortodoxos. Esta ambivalência é fundamental em Q1.

Se a história documenta o poder de representação dos Lordes e Comuns no Parlamento, desde o século XIV, é impossível aplicar a tese de ORNSTEIN (1972), segundo a qual a peça retrata a continuidade do vigor de uma ordem política liderada pela aristocracia feudal. Q1 também não parece elaborar o conflito entre a monarquia e o feudalismo proposto por HOLDERNESS (1985). CHAMPION (1990) parece estar enganado ao afirmar que “Os comuns não têm controle nenhum sobre o seu destino” (106) e que a peça tem “um final ideologicamente aberto porque não coloca um ponto de vista político acima do outro”(109). Em Q1, há efeitos dramáticos diferentes e estes precisam ser acomodados a partir da evidência de documentos históricos.

O apelo de Carlisle, pela preservação do Direito Divino, é uma defesa do absolutismo Tudor tanto na cena do Parlamento de Q1 como nas versões de Q4 e F1. A resposta que ele recebe em Q1, conforme já argumentei, acaba mostrando o quanto a doutrina ortodoxa foi ineficaz nas tentativas de defesa da supremacia real. Na época de Shakespeare, até mesmo os Estatutos Tudor, exigindo obediência à coroa, comprovam a vulnerabilidade real a qual está implícita na Doutrina do Direito Divino dos Reis, conforme observou MacDONALD (1984). Acima de tudo, o que prevalece e fortalece o Parlamento é a tradição da deposição, não necessariamente associada ao direito hereditário.

Q1, assim, contém a ideologia do Parlamento, uma presença silenciosa até quando Bullingbrooke faz planos para a sua peregrinação. Todo este capítulo apresenta fundamentos sobre a força dessa ideologia secular, cuja manifestação é teatralmente mais clara, em Q1, no momento em que os Comuns, silenciosamente, apoiam as decisões contra Ricardo e Carlisle e, ao fazê-lo, são coerentes com o desejo do povo, que saúda Bullingbrooke e atira lixo sobre Ricardo durante sua passagem pelas ruas.

Historicamente, a doutrina Cristã não foi substituída por uma visão “moderna” de oportunismo político quando houve a queda de Ricardo II. Os transgressores da autoridade divina não foram vítimas do ódio e da vingança, conforme acreditava a linha de TILLYARD. Em Q1, a indiferença do Parlamento para com Carlisle, a confiança de Northumberland e o fato de Bullingbrooke não respeitar a direito divino de Ricardo são aspectos que implicam uma força motivadora inexplicável a partir da ortodoxia Cristã, mas coerente com o gênero Espelhos para Príncipes.

Os críticos, de um modo geral, parecem ter subestimado a complexidade da teoria sobre os direitos do rei ungido e a sua relação com a monarquia europeia. Estão muito dispostos a considerar Bullingbrooke um usurpador ou um instrumento da providência, esquecendo o processo da recepção das tradições eclesiásticas de resistência.

Em virtude, talvez, do costume acadêmico de tratar o Q1 como a peça onde falta uma cena, ninguém procurou uma nova justificativa histórica para a “ausência” da cena de deposição no Q1. Recentemente, no entanto, pesquisadores tais como BARROLL (1988), BERGERON (1991), CLEGG (1997) e CLARE (1997) demonstraram que as hipóteses da censura são realmente inadequadas.

Os referenciais discutidos neste capítulo vêm complementar o entendimento sobre como a organização dos fatos privilegia uma ordem secular em Q1. Esta versão pode, afinal, ser apreciada como uma peça teatralmente coerente, ao invés de mutilada. O que está em jogo em Q1, quando Bullingbrooke nega o pedido para a deposição pública de Ricardo e aprova a prisão de Carlisle é, estritamente, uma fusão secular das doutrinas constitucional e eclesiástica. Uma dimensão é constitucional porque reflete a tradição pagã da eleição, parte da legislação civil que foi transmitida

oralmente e secularizada. Um elemento eclesiástico modernizado emerge das proibições transmitidas através do gênero Espelhos para Príncipes, além da *Bíblia* e das Homílias.

O gênero Espelhos para Príncipes fornece uma espécie de validação cronológica para o direito eclesiástico de resistência durante a época de Shakespeare. Os argumentos contra a rebelião, especialmente na linha de pesquisa de TILLYARD, contradizem, portanto, todas as concepções dos limites da autoridade real, desde a Idade Média até os períodos de Elizabeth I e Jaime I.

Embora Carlisle e Ricardo enfatizem uma ordem baseada no sacramento da unção do rei e uma política baseada na obediência passiva, o que TILLYARD (1944/1946) chamou de embrião do mundo vigoroso de Bullingbrooke é, efetivamente, uma continuidade de leis pagãs, Cristãs e seculares que sempre permitiram a eleição.

Seria um equívoco, ainda, argumentar, como SANDERS (1968) que há um confronto entre uma concepção moderna de oportunismo político praticado por Northumberland e uma cultura tradicional de estado, expressada nos ideais de Gaunt, Carlisle, e na cena do jardim. Até mesmo em Q4, F1 e nas edições conflacionadas, o limiar entre oportunismo e senso comum ou mesmo, patriotismo, é muito vago no caso de Northumberland. A sua decisão de apoiar Bullingbrooke, na cena 5, parte 6, é uma reação contra a incompetência de Ricardo II, a qual é descrita minuciosamente nesta mesma cena e remete a um dilema discutido por Sir Thomas More, sobre escolher entre um rei bom e um rei ruim (FOX 1989).⁴²

Se existe uma transição do antigo para o novo em Q1, ela se encontra apenas na sugestão humanista de que o poder secular deve ser predominante. Aplicar o termo “ortodoxo” sem rever o seu sentido nos contextos acima seria arriscado. Considerando que Ricardo II simplifica a Doutrina do Direito Divino dos Reis como fazem os escritores favoráveis ao rei, esta doutrina se configura, historicamente, como pseudo-ortodoxa. “Ortodoxa” seria a tradição da deposição, existente desde o período Germânico. Essa doutrina da resistência, em Q1, porém, não é ortodoxa porque, no momento histórico da ficção, a ordem dominante era Cristã e o elemento secular representa um desafio contra ela.

QUEM DEVE SER CULPADO QUANDO RICARDO II PERDE O TRONO?

Entre as diversas teses sobre esta questão, permanece a leitura de J.D. WILSON (1939), que considera Ricardo II um mártir, além do paradigma de providência divina de TILLYARD (1944/1946), onde Bullingbrooke é enquadrado como o “usurpador” vilão, responsável por lançar a Inglaterra à ira divina quando promoveu a “deposição” do rei ungido.

Na última versão filmica de *Ricardo II*, para a BBC, HOLDERNESS (1985) nota que o diretor Peter Giles apropriou a tese de TILLYARD sobre a ordem sagrada “violada pela usurpação, seguindo a punição dos culpados, pela retribuição da providência” (HOLDERNESS 214). Ironicamente, o consultor literário de Giles foi WILDERS, um dos críticos de TILLYARD.⁴³

PRIOR (1973) e HILL (1961), tratando a peça como literatura, argumentaram que Bullingbrooke trama a conquista do trono através de esquemas secretos, movido pelo desejo legítimo de resistência a um rei injusto e irresponsável e utilizando uma retórica vaga. Não há dúvidas, na ficção, sobre as injustiças de Ricardo II, as quais são comentadas detalhadamente por Rosse, Willoughby e Northumberland na cena 5, parte 6, pouco antes de se passarem para o lado de Bullingbrooke.

FRENCH (1967) acredita que o dramaturgo não tinha certeza sobre o papel de Bullingbrooke. Ricardo II, no seu processo de distorcer os fatos, refere-se a ele como um usurpador. O próprio Ricardo, porém, fala de deposição quando recebe a notícia da partida das tropas da Galia. FOLLAND (1973) e POTTER (1974) afirmam que, durante a cena do espelho, a retórica dramática de Ricardo transforma Bullingbrooke num usurpador, um sucessor ilegítimo que “toma” a coroa das mãos do rei ungido. STIRLING (1951) sugere que a sucessão ocorreu com a usurpação do trono e acredita que as intenções de Bullingbrooke já são claras quando ele concorda em ir para Londres, no final da cena do castelo de Flint.

HUMPHREYS (1976) não percebe a perda do trono como trágica e mostra que Ricardo, apesar de ter sido aconselhado por Gloucester e York, sistematicamente faz escolhas injustas e arma a própria armadilha. ORNSTEIN também considera Ricardo um tirano (1971). Todos esses

pesquisadores estudaram versões conflacionadas.

Os fatos históricos apresentados na parte anterior deste capítulo indicam que são equivocadas as leituras de Bullingbrooke como um usurpador ou de Northumberland como alguém “monstruoso” (Booth, apud BLOOM 1988, p. 63). Em qualquer versão de *Ricardo II*, Bullingbrooke só pode ser considerado um usurpador maquiavélico em decorrência de uma análise simplista do texto da peça e de informações históricas precárias. Em Q1, duas falas ilustram o seu caráter ambíguo.

A fala “temo que o rei logo se arrependerá” (Cena 3, parte 4; B3v-B4v), dita por Mowbray, logo após o banimento, tem o sentido de uma premonição da ascensão premeditada de Bullingbrooke. De modo similar, quando Bullingbrooke diz “não passarei muito tempo em terras estranhas” (Cena 3, parte 5; C2r / AE 3), o seu subtexto poderia ser de ameaça. Nada, porém, é conclusivo, mesmo se o Bullingbrooke histórico realmente pretendesse depor Ricardo II, o personagem ficcional está aberto porque é construído fora de cena. Conforme a descrição de ORNSTEIN

Onde Hall narra que Bullingbrooke veio para a Inglaterra somente quando os homens mais importantes do país solicitaram o seu retorno, Shakespeare faz Bullingbrooke voltar logo após a cena em que Ricardo confisca a propriedade de Gaunt. ... esse tratamento dos fatos abre a possibilidade de que Bullingbrooke tenha liderado um exército até a Inglaterra e, então, descoberto que Ricardo lhe havia dado uma desculpa perfeita para a rebelião (ORNSTEIN 114).

No palco, essa leitura poderia ser explorada através de ação visual silenciosa, paralela ao desenvolvimento da cena 5, durante a qual Gaunt morre.⁴⁴

Segundo as informações históricas comentadas acima, os autores que definem Bullingbrooke como um usurpador preferem a interpretação baseada na tese da providência divina e, assim, cometem o mesmo equívoco dos cronistas do século XVI: ignoram a tradição da eleição, um procedimento normal, na Inglaterra, desde os tempos mais remotos, apesar de ter desaparecido após a ascensão de Eduardo II (1307), quando o único critério considerado era o do filho primogênito.

A declaração de John Hayward, na audiência de 1601, também é bastante reveladora da instabilidade dos textos do período, já que a maioria dos historiadores “inventava” informações. As fontes disponíveis, portanto, podem conter história distorcida, ideologicamente tendenciosa (ex.: a favor do rei) e/ou, até, falsa.

O potencial para Ricardo II parecer um mártir existe, também, em Q1, se considerarmos que, ao deixar Londres, ele culpa Northumberland pela deposição e morre apegado à doutrina Cristã e ao seu status de rei ungido. Esse aspecto do personagem revela que, tanto o rei ficcional, quanto o histórico, insistem numa visão parcial dos fatos, ignorando, como o fizeram HOLINSHED e HALL, as tradições do direito da resistência, sem reconhecerem seus erros de tirania, erros claros, na ficção, até para o clero. Isso é evidente quando Carlisle, numa linha exclusiva de Q1, alerta Ricardo: “Seus erros estão lutando contra você” (Cena 10, parte 3; F3r/ AE6). A deposição, já neste momento da peça, é vislumbrada como uma consequência da irresponsabilidade do próprio rei.

Da mesma maneira, Bullingbrooke e Northumberland não podem ser transformados nos “bodes expiatórios” da deposição porque muitos outros personagens contribuem para a volta armada do exílio: primeiramente, o Duque da Bretanha, “patrocinador” de nada menos que “oito navios grandes e três mil soldados” (D3r); outros nomes citados, incluindo membros do clero e nobres são Rainold L Cobham, Sir Thomas Erpingham, Sir John Ramston, Sir John Norbery, Sir Robert Waterton e Francis Coines (D3r).

A reação de culpa de Bullingbrooke, pelo assassinato de Ricardo II, no final da peça, também leva a crer que o personagem não é puramente maquiavélico. Essa caracterização é mantida nas peças sobre Henrique IV e a culpa inicial está associada a uma motivação Cristã, um sentimento muito católico e um conflito emocional desencadeado pela sua falta de controle sobre Exton.⁴⁵ O sentimento de culpa de Bullingbrooke também cumpre a função dramática de revelar as suas limitações enquanto ser humano e, portanto, enfraquece o antigo ideal da divindade do rei. Bullingbrooke é, assim, colocado no limiar de três “mundos” aos quais ele pertence de modo sempre inadequado. Primeiro, há o da cavalaria cristã, que reconhece, em

Deus, a justiça absoluta. Em segundo lugar, existe a sua índole pagã/ateísta, através da qual consegue buscar justiça por si próprio e, talvez, construir seu poder carismático de conquistador. Finalmente, existe o sistema da política secular, numa monarquia com parlamentarismo. Bullingbrooke só poderia emergir sem culpa, da ficção, se fosse um ateu materialista.⁴⁶ O personagem, portanto, é verossímil dentro de suas próprias contradições, as quais corroboram o padrão disruptivo da estrutura de Q1.

Talvez o tempo, apenas, possa ser culpado pela deposição de Ricardo II, o tempo que tornou obsoleta uma ordem vigente, pressionando mudanças e sugerindo que o regime político ideal ou justo poderia surgir da combinação da tradições modificadas. O subtexto da culpa é algo a ser explorado, principalmente, na concepção de direção.⁴⁷

■ CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este capítulo abordou diversos referenciais disponíveis para a interpretação histórica de Ricardo II. No parte final do reino de Elizabeth I, quando foi publicado o Q1, a sociedade tinha representatividade política bem estabelecida e o governo era secular. O sistema defendia não só a última versão do Direito Divino dos reis, ou seja, a obediência ilimitada ao Monarca Anglicano, mas, também, os direitos de resistência e hereditariedade, transmitidos através da memória cultural.

Não é mera coincidência que o Parlamento, no século XVII, estabelecia uma distinção entre dois tipos de Atos Parlamentares, os quais são explicados por Sir Matthew Hale (1609-76), na História do Direito Comum na Inglaterra, a primeira obra do gênero, publicada postumamente, em 1713:

As leis de Estatuto ou Atos do Parlamento são de dois tipos. Primeiro, há aqueles Estatutos feitos antes do Tempo de Memória e, em segundo lugar, os Estatutos feitos durante ou desde o Tempo de Memória; cabe observar que, de acordo com um contexto jurídico e significação legal, o Tempo durante a Memória corresponde ao prazo num documento da Justiça; conforme o Estatuto de Westminster I, cap. 38, ficou

estabelecido que seria reduzido ao início do reino de Ricardo I. ... que iniciou aos 6 de julho de 1189 e foi coroado aos 3 de setembro do mesmo ano; portanto, tudo que antecede aquela data, é considerado anterior ao Tempo de Memória; tudo que se passou após aquela data enquadra-se, num sentido legal, durante ou desde o Tempo de Memória (HALE 4).

Esses dados históricos mostram que todos os tipos de tradições, seculares e eclesiásticas, sempre têm uma utilidade. A versão *in* Q1 de *Ricardo II*, é a expressão máxima dessa idéia. O dramaturgo apropria, artisticamente, a(s) história(s) e toda a sua complexidade.

A alternativa de interpretação mais coerente com as tradições históricas justapostas em Q4, F1 e outras edições conflacionadas talvez seja entender que o personagem Ricardo II é tão tirano quanto vítima, enquanto Bullingbrooke é tanto um sucessor justo quanto um usurpador. Essa ambigüidade é um resultado da postura do Parlamento, nos momentos que antecedem a cena do espelho: apesar de aceitar Bullingbrooke, torna-se dramaticamente instável ao respeitar a doutrina do Direito Divino dos Reis.

Q1, no entanto, apresenta um Parlamento mais radical. Ele valida e aceita a ascensão de Bullingbrooke, dispensando não só a cerimônia de abdicação, mas, indiretamente, também os valores defendidos por Carlisle. O dramaturgo parece tentar dizer que a tradição, necessariamente, têm um papel importante nas mudanças políticas. Presente, passado e futuro se interpenetram constantemente. As escolhas dramatúrgicas do Q1 de *Ricardo II* também tornam teatralmente explícita a ruptura de vínculos antiquíssimos entre a religião e a política. A ruptura, neste caso, é uma escolha cultural que, ironicamente, surge de um acervo de tradições transmitido através dos séculos.

O termo “cultural” é muito complexo e quero defini-lo como algo pertinente a uma nação e seu povo, num momento histórico específico. Não tenho como afirmar se esta era a noção Shakespeariana de cultura, mas é a que posso abstrair ao utilizar informações históricas não convencionais no estudo de uma de suas peças.

O regime político ideal ou justo, portanto, configura-se como uma combinação de tradições que sempre estão sujeitas a uma reavaliação. Muito

embora a melhor síntese talvez esteja na idéia de Parlamento, a política requer muita sabedoria e estratégia, como jogadas numa partida de xadrez.

Ao reconsiderar a bibliografia referente aos pesquisadores de fontes, mencionados no início deste capítulo, também devo comentar a instabilidade de suas hipóteses. As versões das Crônicas Francesas (Ricardo II foi um mártir traído), das crônicas de HALL (a queda de Ricardo II foi uma obra da Providência Divina), e das crônicas de HOLINSLED (Bullingbrooke foi um usurpador) seriam mais difíceis de argumentar em Q1 do que numa edição conflacionada. O olhar comparativo e contrastivo leva a crer que a peça Woodstock, na qual a rejeição à tirania é enfatizada (ROSSITER 1946), pode ter exercido uma influência maior na dramaturgia de Q1.

Vale lembrar, aqui, uma afirmação de ORNSTEIN, que aprecia o “mistério psicológico” numa versão conflacionada de *Ricardo II*: [Shakespeare não optou] ... por perspectivas extremas e parciais porque percebeu que não havia nem heróis nem vilões no drama da decadência de Ricardo...’ (107) Este trecho ilustra como os estudos de fontes se transformam num armadilha quando as múltiplas versões das peças não são estudadas. Essa conclusão de ORNSTEIN não pode ser aplicada ao Q1, onde há parcialidade e uma opção notável pela dramatização da decadência da tirania. ORNSTEIN, porém, se contradiz e defende, num momento, um ponto de vista parcial quando considera o poder da aristocracia e os crimes de Ricardo elementos centrais na peça, destacando figuras que promovem a leitura do rei tirano.

A abdicação relatada em Q1 gera um breve mistério político, após a fala de Carlisle: como será possível depor um rei ungido? O Parlamento, silencioso, faz uma opção tão parcial quanto a do povo nas ruas e transforma Bullingbrooke num herói. Embora a encenação possa subverter essa interpretação, o público tem quase certeza, sabendo da preferência popular, que os Comuns também apoiam Bullingbrooke.

Em geral, os estudos sobre fontes utilizam o respaldo de BULLOUGH e da ortodoxia do século XIX. Os críticos, porém, apropriam livremente essas fontes, ao invés de pesquisarem a complexidade intertextual. As associações negativas entre Bullingbrooke e Machiavelli, por exemplo,

ignoram dados históricos mais antigos (MANHEIM 1973) segundo os quais Machiavelli, tido como uma influência política vital na época de Shakespeare, seria a expressão máxima da tradição do direito de resistência. Considerei, assim, indispensável, para uma análise de Q1, a pesquisa sobre intertextos antigos sobre as dimensões eclesiástica e secular da história, tais como o gênero “Espelhos para príncipes” e o Direito inglês.

Segundo CLARKSON e WARREN, Shakespeare tinha noções mínimas do Direito de sua época. As informações sobre a transformação da tradição de resistência e a sedimentação do Parlamento, neste capítulo, incluem reflexões de autores como FIGGIS e KANTOROWICZ, que também fundamentaram sua pesquisa com as histórias da Igreja e do Direito, além de KEETON, GOHN e BORNSTEIN, cujos estudos sobre procedimentos legais são opções bibliográficas não-ortodoxas, apesar de comentarem versões conflacionadas de *Ricardo II*.

As informações históricas deste capítulo também sugerem que o estudo das intenções de um(a) autor(a), seja quem for, é um exercício literário frustrante. Embora sempre seja possível fazer especulações históricas e identificar novas explicações sobre as “mensagens” autorais, provas conclusivas são inviáveis quando não há manuscritos originais. Há, sim, significantes múltiplos nos textos. Minha revisão do gênero “Espelhos para Príncipes” e breve incursão na História do Direito apenas acrescenta algumas novas peças ao quebra-cabeça de interpretação. Talvez seja importante observar que a melhor representação das fontes de Q1 seria uma colagem de intertextos ou, melhor ainda, uma superposição animada de cenas históricas e teatrais, numa enorme espiral, de modo que as implicações instáveis da memória não pareçam lineares. Shakespeare pode até ter conhecido essa concepção de arte, correspondente a uma técnica de ilustração encontrada desde as cenas bíblicas do século IX até os afrescos italianos do século XIV.⁴⁸

¹ Uma versão anterior e mais curta deste capítulo foi apresentada no IX Encontro Anual da ANPOLL, Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Letras e Linguística, em Caxambu, Junho de 1994 e, depois, publicada nos Anais do evento, sob o título “Shakespeare and the illusion of History” (p. 202-228).

² As edições disponíveis em língua inglesa (ex. Hall, Creton) constam da bibliografia. As que ali não estão incluídas permanecem em forma de livros raros.

³ Esta versão é coerente com Q1, onde existe mais simpatia para com Bullingbrooke e o apoio da rebelião armada contra a tirania (q.v. ROSSITER 1946, 32).

⁴ A fim de estabelecer uma distinção entre a versão da cena do Parlamento em Q1 e em outros textos, utilizo a expressão “cena do espelho” quando me refiro à cena da deposição no Parlamento, conforme é apresentada em Q4, F1 e edições conflacionadas. Mantenho a expressão “cena do Parlamento” quando discuto o desenrolar de Q1, o qual identifiquei como cena 14, parte 2 no capítulo inicial, sobre a estrutura.

⁵ O autor mais conservador na linha de interpretação baseada na topicalidade, ou seja, a relação entre a ficção e os fatos da época em que foi produzida, é TILLYARD (1946).

⁶ Edward nasceu em torno de 963 e morreu em 978. Reinou de 975 a 978 e recebia o apoio do partido eclesiástico. Isto contribuiu para a sua rápida ascensão, mas uma facção, aproveitando o princípio do nascimento “sob a púrpura” tentou eleger Ethelred, o irmão mais jovem. Edgar morreu durante uma visita ao irmão Ethelred, cujo envolvimento numa conspiração de assassinato é incerto. Milagres foram atribuídos aos restos mortais de Edgar, que foi transformado em santo em 1001 (Saint Edward the Martyr).

⁷ Henry II: Henry Plantagenet (duque da Normandia a partir de 1150); Henry of Anjou (conde de Anjou a partir de 1151).

⁸ A Biblioteca Folger possui um exemplar desse livro raro. A data está indicada na página Q3v/ Egidius Romanus, M.d.ii.

⁹ Os Estatutos (“Statutes”) são uma espécie de Constituição, já que consistem de um conjunto de leis.

¹⁰ Moeda inglesa já extinta; equivalia a 12 pence (plural de penny = ex. 1 centavo).

¹¹VAN CAENEDEM e LANGBEIN oferecem ampla evidência da modernização do direito na Inglaterra do século dezesseis. A forma mais primitiva de “direito” era baseada na tortura, a chamada “trial by ordeal”. O réu era submetido a perigos e sofrimentos físicos e o resultado (sua resistência ou morte) era tido como um veredicto de Deus.

¹²Trata-se de documentos produzidos pelo Office of the Secretary of State for the Home Department (Gabinete do Secretário de Estado para o Departamento Doméstico, vide bibliografia). As referências padrao aos Documentos Domésticos ou *Domestic Papers* não representam os novos volumes editados, mas cada maço original de documentos, que era atado e recebia um número romano, abrangendo um determinado ano. Cada documento específico é datado e tem um número de referência.

¹³Evidências da constante resistência à Rainha podem ser encontradas no Vol. XXVII (1563, 28 Jan./35) e no Vol. XXXVIII (1565, 15 de Agosto/ Parte 4, dos *Documentos Domésticos*. A resistência à autoridade legal, na Inglaterra, durante o século XVI e por toda a época da Reforma, no século XVII, está intimamente ligada com a história da religião e já foi documentada por LEVIN (1988). Um estudo de BELSEY & BELSEY (1990) mostra que até a arte, a pintura em particular, foi utilizada para colaborar na luta contra a resistência, através da produção de “Imagens da Rainha que destacam o seu poder em cada detalhe” (35).

¹⁴*Documentos Domésticos*, vol. XXVIII, 1563, Março n.d./ 22.

¹⁵Ibid, vol CLXI, 1583, Julho, n.d/46.

¹⁶Ibid, vol. CLXXVI, 1585, Janeiro/ 22, 32.

¹⁷Ibid, vol. CCXXIX, 1589?, 89.

¹⁸A fonte é GREEN (1867), editor dos *Documentos Domésticos* 1591-1594, v. 3, p. xii (vide bibliografia Office of the Secretary of State for the Home Department.)

¹⁹*Documentos Domésticos*, vol. CCLXXI, 30 e 33.

²⁰Ibid, vol. CCLXX, 48.

²¹Ibid, vol. CCLXXIV, 58 até 62.

²²Ibid, vol. CCLXXV, 25.

²³Ibid, vol. CCLXXV, 28.

²⁴Ibid, vol. CCLXXV, 31.

²⁵Ibid, vol. CCLXXV, 33.

²⁶Ibid, vol. CCLXXVIII, Torre, 17.

²⁷Ibid, vol. CCLXXVIII.

²⁸ Ibid, vol. CCLXXVIII, 78

²⁹ Consta o nome de Popham, uma espécie de desembargador e uma das maiores autoridades judiciárias, nesta audiência.

³⁰ Consta que seria 40 shillings (vide nota 10).

³¹ É a cópia de procedência Malone.

³² Vide bibliografia, SHAKESPEARE, William 1608. A única cópia dessa página de rosto (Malone) pertence à Biblioteca Bodleian. As páginas de rosto das outras seis cópias conhecidas do quarto de 1608 não mencionam as adições.

³³ TREVELYAN (1899/1946) observa que a Câmara dos Comuns simpatizava com os Lollards, pastores protestantes de Wycliff, e defendeu o cancelamento de uma lei passada por Ricardo, prevendo que fossem presos como hereges (310). A palavra Lollard vem do verbo “to loll” = murmurar. No inglês da Idade Média, o termo “lollaerd” era aplicado a quem proferia orações.

³⁴ Documentos Domésticos, vol. CCLXXVIII, 85.

³⁵ Essa história abrangente do teatro Elizabetano é encontrada na obra de KAWACHI (1986).

³⁶ O livro *Elizabethan World Picture*, de E. M. W. Tillyard, foi a obra de maior prestígio sobre a cultura inglesa do século XVI. Nas últimas décadas, o aprofundamento de estudos culturais confirmou a superficialidade da visão elaborada por Tillyard. O termo Tudor é aqui aplicado à época de Elizabeth, mas correspondente à dinastia que reinou, na Inglaterra, desde 1485 até 1603. Com a morte de Elizabeth e a ascensão de Jaime I (1603), inicia o domínio da dinastia Stuart na Inglaterra. Os Stuart reinaram, na Escócia, de 1371 até 1714.

³⁷ Para McNEIR (1966), o julgamento através de duelo estabelece um contraste entre o rei fraco e seu adversário agressivo. O ato de Ricardo, ao interromper o duelo, é coerente com os princípios da obra “Organização e forma das lutas em arena” (compilada por Thomas de Woodstock). A autoridade real é usada de modo injusto na sentença de banimento de Bullingbrooke e Mowbray, revelando a perversidade de Ricardo e a sua falta de entendimento tanto do mundo medieval quanto do mundo moderno.

³⁸ Os autores não fazem distinção entre as múltiplas versões da peça. “Ricardo II” sempre significa a edição conflacionada que serviu de base para a pesquisa.

³⁹ CHAMPION se refere, particularmente, ao momento em que

Carlisle é acusado de traição por defender a doutrina, durante a cena do Parlamento.

⁴⁰ MERRIX defende Tillyard e Campbel contra a acusação feita por Ornstein, de que teriam ignorado as características dramáticas da peça e destacado seus padrões históricos; MERRIX os entende como válidos para mostrar como Shakespeare apropriava fontes. REED defende o mito Tudor de Tillyard, enquanto Siegel defende o historicismo de Tillyard por proporcionar referenciais essenciais para o público.

⁴¹ Henrique VI viveu de modo recluso e enfatizou assuntos religiosos. Durante o seu reino, a Igreja teve grande poder, havendo desavenças graves entre padres, cardeais e nobres da família Lancaster. A incapacidade de governar de Henrique VI é considerada uma das causas da Guerra das Rosas.

⁴² Segundo FOX (1989), na coleção *Epigrammata* “a realeza em geral e a tirania, em particular, são temas principais More aborda o problema dos reis ruins ao tentar estabelecer a diferença entre o rei bom e o ruim.” O rei bom é como um pai que mantém a ordem, inspirando respeito. Um rei ruim age como um lobo, ao invés de proteger o reino contra os lobos; ele viola as leis e trata os súditos como escravos. More não diz se um rei ruim deve ser deposto ou morrer, mas um dos epigramas indica que as duas alternativas se complementam: “Sola mors tyrannicida est” é um título ambíguo e pode ser traduzido “Somente a morte mata os tiranos” ou “Apenas a morte remove os tiranos” (FOX 114-115).

⁴³ Conforme WILDERS (1978), a concepção de humanidade caída é mais importante do que o didatismo político. Ele critica TILLYARD e atribui uma função dupla para a cena do espelho: é uma formalidade pública para Bullingbrooke e uma demonstração da “abdicação imposta” para Ricardo II.

⁴⁴ No palco do Globo esta possibilidade fica restrita a um espaço muito pequeno.

⁴⁵ BARROLL (1974) tem uma reflexão interessante sobre o conflito emocional resultante de impulsos e ambições pessoais que se tornam destrutivas quando entram em choque com valores Cristãos.

⁴⁶ Nesse sentido, Bullingbrooke parece ser o oposto de Ricardo III.

⁴⁷ Para quem tem interesse no estudo sequencial, as teses sobre o ciclo de dez e oito peças (TILLYARD 1944/1946) precisam ser revistas a partir do estudo das versões in quarto e constituem um assunto para muitos volumes (e vidas inteiras, talvez). Uma pesquisa feita por SLATER (1982) destaca a existência de grande quantidade de similaridades de peça para

peça. SCHLEGEL (1808) afirmava que as dez peças históricas de Shakespeare formam um único poema heróico (419). Apesar de eu olhar com muita cautela o uso da psicanálise contemporânea para o estudo de personagens ficcionais, a pesquisa com quartos pode ser um alternativa importante para os críticos dessa linha, já que as relações humanas são alteradas quando os fatos mudam. A história da hereditariedade e da resistência na Inglaterra, porém, precisa ser considerada em profundidade, antes da aplicação de referenciais contemporâneos à dimensão psíquica da dramaturgia.

⁴⁸ KANTOROWICZ (1957) apresenta um estudo sobre essas formas de representação que sobrepõe e justapõe imagens diversas.

A TRANSMISSÃO TEXTUAL, A HISTÓRIA TEATRAL E OS MANUAIS DE PALCO¹

Os capítulos anteriores, sobre o *Ricardo II* existente no *quarto* de 1597 (Q1), indicam que a singularidade dessa versão da peça é uma consequência da combinação de aspectos estruturais e da ênfase dramática numa mentalidade específica: a do direito de resistência ao poder tirano. Embora esse direito também apareça nos textos de 1608 (Q4) e 1623 (F1), a ausência da cena do espelho, no Q1, produz, teatralmente, uma rejeição mais radical do rei ungido. É óbvio que, em decorrência dessas variações entre os textos *in-quarto* e *in-folio*, todas as peças Shakespearianas existentes em múltiplas versões são significantes e/ou objetos artísticos instáveis. Muito embora os pesquisadores contemporâneos ainda se empenhem para resgatar o que seria um “Shakespeare Shakespeariano,” a história de transmissão comprova a instabilidade textual, ao invés de defender a interpretação fundamentada em aspectos imanentes. Imanência abrange tudo que se relaciona com as intenções do autor e, geralmente, corresponde às expectativas sobre a chamada “essência” da obra, numa relação idealizada com esta. “Essência,” portanto, abrange características temáticas universais e atemporais. Ainda há a noção de “mensagem” da obra, que segue o raciocínio Aristotélico (também defendido por Horácio, em sua *Ars Poetica*) da função didática do teatro. A variação textual ajuda a compreender que uma obra atribuída a um mesmo dramaturgo pode ter várias “mensagens”, desestabilizando, assim, a concepção de uma única e/ou original intenção e, também, de uma interpretação definitiva ou mais correta e completa.

Osborne oferece uma reflexão sobre o assunto:

Os novos bibliógrafos textuais que reconhecem textos múltiplos validam alternativas textuais além de uma nova aceitação das versões *in quarto* e *in folio*. Quando os estudos textuais revelam que temos, somente, cópias editadas das obras

de Shakespeare e nos pedem para aceitar diversas cópias como autênticas, eles abrem caminho para novas considerações não só sobre peças como *Lear*, mas também para o restante das obras de Shakespeare. Todas as edições Shakespearianas são cópias; não existe um original recuperável, ... Quanto mais os bibliógrafos textuais procuram um texto singular ou original fidedigno, mais óbvia fica a idéia de que não há original algum para ser encontrado (Osborne, in BULMAN 168).

As ambigüidades e problemas na transmissão de manuscritos e edições foram considerados por WERSTINE (1997) em sua discussão sobre as premissas de Walter Greg, que iniciou a pesquisa sistemática sobre a “produção e a reprodução de peças do período moderno inicial” (BLAYNEY 481). A obra de Greg fundamentou o trabalho de Charlton Hinman quando este preparou o fac-símile do primeiro Folio, publicado pela Norton:

A influência de Greg produziu contradições mutiladoras e extensas demais na editoração do teatro do período moderno inicial,² na última metade do século vinte e na continuidade dos estudos sobre os manuscritos dramáticos do período moderno inicial. (492) ... Quando a teoria de Greg for considerada especulativa, talvez, o estudo de manuscritos de peças possa se libertar das restrições de suas categorias irrelevantes e concebidas com estreiteza. A singularidade de cada manuscrito dramático poderá, então, ser apreciada ... (WERSTINE 1997, 494)

Em seu novo artigo, sobre o hipertexto, WERSTINE acrescenta o seguinte:

Agora que o texto impresso não goza mais de hegemonia absoluta, talvez seja possível reconhecer os efeitos de sua soberania sobre as maneiras através das quais imaginamos os manuscritos que estão por trás das peças de Shakespeare. Buscar essa linha de investigação não é identificar, de modo ingênuo, a cultura do manuscrito com o hipertexto. É, sim, verificar como a lógica do texto impresso se estampou nas reconstruções de manuscritos feitas pelos críticos de Shakespeare no século XX (WERSTINE 1998, 328).

A palavra “reconstrução” é muito eficiente para captar as práticas editoriais. No caso de *Ricardo II*, desde a descoberta de que o F1 foi, provavelmente, impresso a partir do quinto *quarto*, de 1615 (Q5), que era uma reimpressão de Q4, os editores começaram a transmitir a noção de que o Q1 seria o “original” ideal. Ao manterem o seu propósito de reconstruir um texto completo, adotaram um procedimento padrão: acrescentar a cena do espelho, que é encontrada, pela primeira vez, em Q4, à versão de Q1.³

Meu estudo de Q1 permite observar que essa originalidade autoral é totalmente ilusória no caso específico de *Ricardo II*, haja vista a existência de textos diferentes em Q4 e F1, os quais contêm evidências do processo de transformação dramatúrgica durante a época de Shakespeare. O ideal seria estarmos lendo e estudando essas versões separadamente, investigando as suas características e efeitos teatrais específicos, conforme faço, neste livro, com o Q1.⁴

Enquanto alguns críticos tentaram, ao longo dos séculos, “reconstruir” Shakespeare, muitos responsáveis pela publicação e produção de suas peças fizeram, exatamente, o oposto, ou seja, rescrever ou modificar a estrutura, a forma e/ou o conteúdo das mesmas, conforme suas preferências e interpretações.⁵ Um dos casos mais famosos é o *Shakespeare Familiar* (*The Family Shakespeare*), publicado por BOWDLER, em 1807. Trata-se de uma coleção, em quatro volumes, que apresenta cortes de expressões, palavras e/ou cenas inteiras, consideradas imorais sob a ótica da censura puritana. Essa versão de BOWDLER obteve êxito comercial numa reimpressão em seis volumes (1860) e, mais tarde, numa edição em volume único (1863).

Este capítulo apresenta evidências amplas da transformação encontrada em algumas edições de montagens teatrais⁶ publicadas durante os séculos XVIII e XIX e que foram preservadas em manuais de palco.

■ TENDÊNCIAS GERAIS DA PESQUISA SOBRE AS EDIÇÕES DE RICARDO II

A transmissão de peças teatrais denominadas *Ricardo II* ocorreu através de várias adaptações que transformaram os textos *in quarto* e *in Folio*. Essa história teatral pode ser verificada em várias fontes. As obras de GENEST (1832), ODELL (1920), BRANAM (1956), SALGADO (1975),

McCLELLAN (1978) e LANGHAMS (1987) tornaram acessíveis informações diversas e enciclopédicas sobre todas as peças de Shakespeare. Um livro de SHEWRING (1996) trata exclusivamente de *Ricardo II*.

GENEST, ODELL e SHEWRING, que examinaram edições de montagens específicas, oferecem farto material sobre uma mudança de perspectiva de recepção, na bibliografia, do purismo para o multiculturalismo.

A obra de GENEST, em dez volumes, é uma das mais antigas e inicia com a reabertura dos teatros, após a Restauração,⁷ em 1660. Ele faz um inventário de adaptações, desde *The Sicilian Usurper* (*O Usurpador Siciliano*), de Nahum Tate (1681), mencionando, também, as versões de Lewis Theobald (1719), Richard Wroughton (1815) e Edmund Kean (1820 e 1829). GENEST analisa as adaptações desde uma perspectiva purista. Isso é claro em relação a *O Usurpador Siciliano*, onde Tate expande a personagem da rainha para aumentar o flagelo de Ricardo, que é um rei simpático. GENEST observa: “.. a mudança de cenas, nomes de pessoas, etc.. foi uma grande desvantagem [e Tate] desfigurou, de modo sórdido, a peça de Shakespeare.”

⁸ Sobre Theobald, diz: “As adições de Theobald são rasas e sua alteração, no todo, é muito ruim.” ⁹ GENEST também critica Wroughton, que modificou o cenário da deposição. HALSTEAD descreve essas adaptações e afirma: “Todas elas têm mais linhas originais do que Shakespeare” (493). ODELL, depois de comentar as produções do mesmo período, considera a carreira de Charles Kean (segunda metade do século XIX) e outras produções da primeira década do século XX. ODELL proporciona reflexões interessantes sobre as implicações políticas do teatro. Como GENET, porém, é excessivamente purista ao lamentar as alterações textuais, discutindo-as como atos de sacrifício da obra de Shakespeare.

A apreciação feita por SHEWRING (1996), ao evitar os julgamentos de valor parciais, é coerente com os discursos críticos contemporâneos e descreve as diversas tendências da encenação. Vale utilizar o próprio texto da autora para ilustrar a abrangência do livro:

A história teatral de *Ricardo II*, durante quatro séculos, foi estabelecida no limiar da transgressão, tanto em termos políticos quanto estéticos. Politicamente, nos idos de 1590, era perigoso representar a deposição e o assassinato de um rei.

A censura garantiu o seu lugar no centro das atenções desde o final do século XVI até a Restauração e o século XVIII... Aquele contexto do perigo iminente ainda se verificou na montagem de *Guerras das Rosas*, da Companhia Inglesa de Shakespeare, e na produção brutalmente violenta de Ron Daniel, com Alex Jennings e a Royal Shakespeare Company em 1990/91. Em termos estéticos, o papel do rei correspondeu às preferências de platéia e, às vezes, gerou animosidades entre os literatos e a classe teatral, pois cada época “refez” a peça em termos de suas preocupações imediatas, tais como a autenticidade antiquária, o prazer poético, a violência política ou a marginalidade sexual. Desde os tempos da Segunda Guerra Mundial, o debate se estendeu para a política cultural dos teatros europeus e experimentais que têm buscado inspiração ... em Shakespeare (SHEWRING 180).¹⁰

A conclusão de SHEWRING sugere a mobilidade de *Ricardo II*, um objeto artístico (fábula e espetáculo) transformado, recriado, cortado, adaptado e também rescrito para tantas montagens desde o remoto século XVI.

❏ OS MANUAIS DE PALCO DE 'RICARDO II'

SHATTUCK (1965) catalogou quarenta e quatro manuais de palco de *Ricardo II*.

Há onze livros dos séculos XVIII e XIX que fazem parte do acervo da Biblioteca Folger (EUA, Washington, D.C.). Outros dois, do mesmo período, pertencem à Coleção de Teatro de Harvard (EUA, Cambridge, Massachussets).

O termo “promptbook” (manual de palco) foi definido como “o livro usado pelos ‘prompters’ ou ‘stage managers’ [espécie de assistente ou diretor de cena] na orientação dos espetáculos” (SHATTUCK 5). SHATTUCK ainda explica:

A palavra ‘promptbook’, no título deste catálogo, deve ser interpretada de modo flexível. Descrevi todas as cópias marcadas de Shakespeare utilizadas em produções teatrais profissionais, em língua inglesa, entre 1620 e 1961 - todas quer dizer, aquelas que se encontram em coleções públicas e

em departamentos de produção do antigo teatro Old Vic e dos Teatros de Festivais nas três Stratfords (SHATTUCK, 5).

“Cópias marcadas” contêm deixas anotadas à tinta, rubricas de efeitos, cenário e detalhes de marcação, bem como cortes. LANGHANS (1987), em sua bibliografia descritiva de manuais de palco britânicos e irlandeses do século XVIII, classifica os itens inventariados em cinco tipos diferentes: cópias marcadas, cópias de preparação, cópias de ensaio, “partbooks” (com o texto de um personagem)¹¹ e manuais de palco. Ele explica:

Cópias marcadas variam desde textos com pouquíssimas anotações e marcas teatrais - geralmente, indicações de trechos de texto cortado - até documentos abundantemente anotados que, ainda assim, não trazem dados essenciais para a direção de espetáculos. Cópias de preparação não costumavam ser marcadas pelos “prompters”, mas por autores-diretores que estavam trabalhando um texto para uma nova produção. ... Cópias de ensaio eram preparadas para determinados atores, cujas falas estão em destaque ...” (LANGHANS XV).

‘Partbook’ - ‘sides’ são cópias manuscritas das falas de um ator e das deixas numa peça, contendo, às vezes, rubricas de entradas, saídas e movimentos. A maioria dos ‘partbooks’ ... contém informação sobre como as linhas eram lidas, como um personagem era interpretado ... Manuais de palco são cópias de peças impressas ou manuscritas, suficientemente anotadas para indicar uma utilização em espetáculos. Alguns não contêm o que poderíamos considerar anotações essenciais, tais como descrições de cenário e nomes de personagens com avisos de entrada, mas está claro que os livros dos “prompters” eram complementados por outros documentos, tais como cadernos de deixas ou sinopses. Os manuais de palco mais ricos contêm anotações sobre o texto, os finais dos atos, entradas, saídas, movimentação, marcação, dança, figurino, som, adereços, cenário, mudanças de cena, portas de alçapão, iluminação e efeitos especiais (LANGHANS xvi).

LANGHANS também aborda o trabalho dos “prompters”,

fundamentando sua pesquisa com uma descrição escrita, em 1734, por Aaron Hill, um dramaturgo, diretor, crítico e poeta, sobre William Rufus Chetwood, “prompter” do teatro Drury Lane, de Londres:

O “prompter” ... sem nunca aparecer no palco, é tratado com atenção absoluta por todo o elenco; ... ele tem um livro, a partir do qual passa seus conselhos e instruções ... Ele toma um cuidado especial não apenas para fornecer deixas aos atores que estão no palco e corrigi-los, mas também elogia quem está perfeito, com a intenção de evitar que cometam erros. ... Outro instrumento da sua competência é um apito, usado em volta do pescoço ... O som da buzina de um navio pode ser, às vezes, mais terrível, mas tenho certeza de que inspira obediência imediata. ... Ao menor som desse apito, já vi casas se movimentarem como se tivessem asas, cidades transformadas em florestas e desertos tenebrosos convertidos em palácios suntuosos (LANGHANS xvi-xvii).

As observações de LANGHAM sugerem que a definição de “promptbook” criada por SHATTUCK é realmente ampla e não acomoda, necessariamente, documentos não produzidos por “prompters”.

São muito raras as pesquisas publicadas sobre “promptbooks.” Um dos únicos livros raros bem reconhecido de *Ricardo II* pertence à Biblioteca Folger Shakespeare. É a famosa versão do Segundo Folio de 1632, com desenhos de cenografia e anotações feitas por John Roberts, identificado como um “prompter” do Teatro Drury Lane em 1727. Segundo McMANAWAY (1964), cujo artigo no *Shakespeare Quarterly*¹² continua sendo uma referência fundamental, a produção marcada por Roberts ocorreu também em Londres, no teatro de Covent Garden, em 1738, e foi “a primeira tentativa conhecida de montagem de Shakespeare, sem alterações, num período de cem anos” (163). “Sem alterações” (“unaltered”) é uma expressão um tanto equivocada, haja vista os cortes extensos que podem ser verificados nesse manual de palco do Segundo Folio, tais como a eliminação total da cena 4 do ato 1, do primeiro diálogo da conspiração e de toda a fala da duquesa, sobre adultério. SHATTUCK catalogou este manual de palco e vários outros, repletos de exemplos notáveis de alteração textual, ao invés de “pureza.”

Influenciado pela tendenciosidade dos críticos essencialistas, McMANAWAY, bem como BALD (1941) e EVANS (1960) se interessaram mais em discutir quem fez o quê, nos manuais de palco, ao invés de abordarem a sua dimensão teatral. Fizeram mais especulações sobre as caligrafias nos manuais de palco do que sobre o efeito das anotações.

Este capítulo trata dos três exemplos mais antigos de apropriação de *Ricardo II* após a época de Shakespeare. Tive a oportunidade de examinar os manuais do teatro Smock-Alley, de Dublin, Irlanda, e os documentos ligados a Charles Kean na biblioteca Folger, em Washington, D.C., onde os microfilmes e os livros raros estão disponíveis. Estudei o manual de palco da edição de Wroughton, associado a uma montagem na Filadélfia, nos Estados Unidos, na biblioteca de teatro de Harvard, em Cambridge.

De um modo geral, esses manuais refletem a aceitação de tradições de encenação em voga, além das mudanças adicionais nas edições utilizadas como textos de partida.¹³

Duas questões amplas foram objeto principal da apreciação aqui apresentada. Como os textos das peças ou edições teatrais foram transformados para a encenação? Quais características teatrais principais podem ser identificadas durante períodos históricos e lugares diferentes, tendo em vista as preferências de platéias? As delimitações geográfica e cronológica incluem Londres e Dublin no início do século XVIII, Filadélfia no início do século XIX e Londres, na metade do século XIX. Para facilitar a referência aos manuais, utilizarei seus códigos de registro respectivos, nas bibliotecas Folger e Harvard.

A PRODUÇÃO DO TEATRO SMOCK-ALLEY, 1720 - DUBLIN, IRLANDA

Texto: "Alteração de Shakespeare, pelo Sr. Theobald (1720)"
Número de registro da Folger: Prompt Rich II 7

Segundo um registro de espetáculos em Londres até 1800 (HOGAN), a adaptação de *Ricardo II* feita por Lewis Theobald foi apresentada no teatro Lincoln's Inn Fields¹⁴ em 1719 (dias 10, 11, 12, 14 e 19 de dezembro), 1720 (02 e 25 de janeiro) e 1721 (7 de janeiro, 4 de fevereiro e 24 de outubro). Os próximos registros aparecem quase dezessete

anos depois: são quinze divulgações de apresentações da versão “original” (Folio) no teatro de Covent Garden, em 1738 e 1739. Se considerarmos que há 358 registros para *Hamlet* e 287 para *Macbeth*, HOGAN indica que *Ricardo II* nunca foi uma peça muito cotada na preferência popular.¹⁵ Mesmo assim, THEOBALD deve ter visto alguma vantagem em publicar a edição da montagem teatral. Uma cópia dessa versão foi preservada e faz parte do acervo da biblioteca Folger, em forma de manual de palco, com o número de registro *Prompt Rich II 7*.¹⁶ Este manual é o primeiro a ser listado por SHATTUCK e não é inglês; foi relacionado com Thomas Elrington, um ator e produtor (1688-1732) que foi gerente do teatro Smock Alley, em Dublin, entre 1720 e 1732.¹⁷

O texto da entrada de SHATTUCK faz a conexão entre Elrington e Theobald, além de identificar a maioria dos atores da ficha técnica manuscrita, à tinta, com pessoas vinculadas ao teatro Smock Alley, por volta de 1720. Esse elenco inclui os seguintes sobrenomes: Hewlet (Duque de York); Frisby (Lorde Salisbury); Husband (bispo Carlisle); Giffard (Bolingbroke);¹⁸ Layfield (Northumberland); Watson (Lorde Ross); Dogherty (Lorde Willoughby); Vanderbank (Exton/ nome e papel riscados); Hallam (tenente da Torre); Sra. Giffard (Rainha); Sra. Lyddal (Lady Piercy). Os papéis de Ricardo II e do Duque Aumerle vêm seguidos de um traço. Um total de treze personagens constam da lista.

A conexão com Smock Alley foi confirmada por STOCKWELL (1938) e GREENE (1993). GREENE explica:

Todas as histórias do teatro dublinense escritas no século XVIII são fundamentadas com relatos de duas testemunhas oculares, sendo a mais antiga William Rufus Chetwood, que trabalhou nos teatros de Dublin no início do século ... [a segunda] é Robert Hitchcock ... um “prompter” e ator que, durante a última metade do século, entrevistou atores ainda vivos e pesquisou cartazes de peças e matérias de jornais. As obras desses dois homens são muito úteis, mas contêm informações inexatas e incompletas. ... Stockwell, por sua vez, confiou em Chetwood e Hitchcock mais do que deveria e, assim, perpetuou uma série de dados errados (GREENE 11-12).

GREENE inclui detalhes importantes sobre o tamanho e a estrutura do Teatro Real de Smock Alley: “[o] prédio ocupava uma área de cerca de 55 pés de largura por 110 pés¹⁹ ... O auditório continha um poço para público, e níveis térreo, médio [primeiro andar] e alto de camarotes [galerias superiores] ... salas pequenas chamadas ‘lattices’ [ambientes com treliças], localizadas sobre os dois pares de portas do proscênio ao nível médio das galerias, nas laterais do palco. A pequena orquestra ocupava um espaço elevado sobre o centro do proscênio” (GREENE 17). Este prédio, com capacidade para menos de 400 pessoas, parece ter sido inaugurado em 1662 e ruído em 1734. GREENE fornece ampla evidência das características comerciais da atividade teatral em Dublin. A cidade tinha uma vida artística intensa no início do século XVIII, contando com o novo teatro da Rua Aungier, aberto em 1734, um novo teatro construído em Smock Alley e vários espaços onde eram apresentados números de volantim (dançarinos de corda), dança popular francesa e outros tipos de entretenimento.

A inclusão do *Ricardo II* de Theobald na temporada de 1720 foi algo bastante normal, se considerarmos que “havia um constante fluxo de atores entre os teatros de Dublin e entrè Dublin e Londres” (GREENE 48). Muitos artistas se engajavam na companhia para uma ou até quatro temporadas e, depois, saíam. A mobilidade, portanto, era um fator que, aparentemente, estimulava não só a apropriação de produções mas o intercâmbio de práticas de interpretação e encenação. Segundo GREENE, “a maioria dos funcionários dos teatros de Dublin passou períodos significativos de suas vidas de trabalho na Grã-Bretanha, tanto nos teatros profissionais em Londres quanto nos teatros provincianos e em companhias itinerantes” (49).

Tendo em vista as dimensões mínimas do teatro Smock-Alley e a composição média de 25 artistas nas companhias de Dublin, por volta de 1720, a escolha dessa versão de *Ricardo II* pode ter sido muito conveniente para a gerência de Thomas Elrington, justamente por causa da redução do elenco para treze personagens, quase a metade da quantidade apresentada nas versões *in quarto* e *in folio*.

O *Prompt Rich II* 7 contém marcas à tinta em todas as páginas. Um exemplo típico, com a marca peculiar formada por uma linha horizontal com traços verticais, aparece na ilustração à página 137, uma fotografia da página 28 deste livro raro da biblioteca Folger.

Parliament Scene

28

The Tragedy of

We'll make foul Weather with despised Tears;
They, and our Sighs shall lodge the Summer Corn,
And make a Dearth in this revolting Land.

Queen. But let us leave this ill-crested Tower;
A thousand Terrors fill the hideous Place,
And grisly Death broods on its flinty Bosom:
Here Apprehension takes the part of Grief,

And starts me from the peaceful Arms of Sleep.

King. Harbour no Fears; the Business of my Life
Shall be but to requite your Love. How now?—

Enter Lieutenant of the Tower.

Lieut. The Lord *Northumberland* attends your Plea-
sure.

King. 'Tis well:—

Queen. O there again my Fears return;
I shudder at the Sight of that proud Man:
Why does He come?

King. I sent for him, my Love; Nay, be not Sad.
Thy Smiles, like Sun-Shine that dispels the Clouds,
Will make the Fates ashamed to low'r upon us.
Tho' Sorrow may be proud to be thy Guest,
Yet trust it not; for, like a treach'rous Friend,
Twill sooth but to betray, and blast thy Beauties.

Exeunt.

SCENE changes to a large Hall.

A Throne at the Upper End.

*Bolingbroke, Ross, Willoughby, York, Aumerle, Car-
lisle, Salisbury, &c. discover'd as in Parliament.*

Bol. **T**HIS I have urg'd the more at large, to show you,
'Twas not to vindicate a private Wrong.
Or,

LANGHAMS (1987) comenta esse símbolo com traços verticais, que acredita ser um aviso de entrada considerado “raro no século XVIII” (xx). O *Prompt Rich II* 7 também apresenta várias marcas de localização de entradas do começo ao fim. Nota-se PD e LDPS (prompt door e lower door prompt side, respectivamente, porta do “prompter” e porta na zona baixa do lado do “prompter”). São verificadas, ainda, UDOP, LDOP e OP; estas significariam, conforme LANGHAMS, “Upstage Door Opposite Prompter” (porta na zona alta de fundo oposta ao “prompter”), “Lower Door Opposite Prompter” (porta na zona baixa do lado oposto ao “prompter”) e “Opposite Prompter” (lado oposto ao “prompter”). “Upstage” ou fundo corresponde à denominação moderna, ou seja, a zona de palco oposta à ribalta, mais distante da platéia. A marca UDOP abre a possibilidade de que havia duas portas no teatro de Smock Alley, além dos “dois pares de portas do proscênio ao nível médio das galerias, nas laterais do palco”, mencionados por GREENE (17).²⁰

Durante o processo de estudo desse manual de palco, pude verificar, primeiramente, a preservação do texto de partida, ou seja, a alteração de THEOBALD, de 1720. Ao escrever sobre a edição alterada em si e não sobre o manual de palco, BRANAM (1956) nota que “As liberdades ... foram realmente extensas . Até mesmo os trechos Shakespearianos mantidos contêm, linha por linha, mudanças na escolha vocabular e há várias seqüências de páginas sem uma única linha claramente derivada de Shakespeare” (8). Descrições gerais da versão de THEOBALD foram inventariadas por HOGAN (1952, 375-376) e também podem ser estudadas em SHEWRING (1996):

... mantém a unidade de ação na Torre de Londres. O dramaturgo [Theobald] inicia o primeiro ato após a partida de Ricardo para a Irlanda e enfatiza questões de honra, lealdade e partidarismo, ... York se suicida quando descobre que Ricardo morreu .. O papel da rainha é muito desenvolvido. Aumerle se apaixona desesperadamente pela filha de Northumberland, Lady Piercy. Quando Aumerle é executado por causa de sua lealdade a Ricardo, Lady Piercy, em sua angústia, se suicida (SHEWRING 37).²¹

Essa descrição registra as modificações de local, estrutura e as novas situações dramáticas e cenas criadas por THEOBALD e inexistentes nas versões *in quarto* e *in folio*. SHEWRING observa que a dramaturgia de THEOBALD é “Literária e teatral, ao invés de política. Ele transforma o ‘script’ de Shakespeare para satisfazer os gostos de uma nova era” (37). Qual ‘script’ e quais gostos?

O Prefácio da edição de montagem contém várias indicações de que o ‘script’ foi um Folio, pois THEOBALD não só menciona Ben Jonson várias vezes, mas também faz uma citação de sua dedicatória. O segundo Folio identificado como seu texto de partida é dividido em atos e cenas e faz parte do acervo da biblioteca Folger. Seu registro é *STC 22274 No. 20*. Há várias anotações manuscritas e as caligrafias foram identificadas como sendo de THEOBALD e de Dr. Johnson. Também há selos indicando que o ator Henry Irving e o conde Aylesford foram proprietários desse livro raro. Embora o meu objetivo não tenha sido estudar as diferenças entre esta versão *in folio* e a edição de montagem feita por THEOBALD, pude compará-las brevemente e constatar que, além dos cortes textuais extensos, das alterações e inserções de linhas e cenas, das conseqüências de Prosódia, há inúmeras variações ortográficas. Portanto, seja qual for o “script de Shakespeare”, em sua recriação do segundo Folio, THEOBALD fez mudanças radicais e planejadas.

Quanto ao gosto do século XVIII, o adaptador manifesta uma tendência neoclássica quando alega estar salvando Shakespeare de um conhecimento insuficiente sobre os gregos, conforme esta citação do Prefácio evidencia:

As muitas belezas dispersas que, há tempos, admiro na sua *Vida e Morte do Rei Ricardo II*, levaram-me a pensar que teriam um charme maior se fossem intercaladas numa fábula normal. Com esse objetivo, fiz algumas inovações na História e em Shakespeare, tais como fazer Ricardo e Bolingbroke se encontrarem na Torre pela primeira vez, manter York fiel aos interesses do rei, destacar o personagem de Aumerle e fazê-lo morrer por sua causa, e assassinar Ricardo na Torre, embora ele tenha, historicamente, morrido no Castelo de Pontefract.

Nesses casos, penso que se possa usufruir de um discreto poder de variação, seja para manter a unidade de ação ou para sustentar a dignidade dos personagens (THEOBALD parte Aa R).²²

“Fábula normal” (“regular fable”) é a história de amor trágica criada entre Aumerle e uma nova personagem, a Lady Piercy: “Theobald, no entanto, não desenvolve esse novo conflito por completo, mas utiliza-o só para exacerbar o patos de sua ação principal, ao mostrar o sacrifício do amor juvenil em benefício do dever” (BRANAM 162).

THEOBALD também modifica as características e a motivação do personagem Aumerle, as quais, nas versões *in quarto* e *in folio*, são idênticas. Ele concebe Aumerle como um companheiro audacioso que afirma ser “Melhor morrer do que , por medo, submeter-se ao poder do vitorioso sem desafiá-lo” (THEOBALD 20).²³

THEOBALD utiliza vários outros procedimentos dramatúrgicos. O mais óbvio e notável é a liberdade com que apropria e aproveita linhas, trechos, palavras e/ou expressões de várias partes do texto do segundo Folio, todas misturadas, realocizadas e/ou transpostas e recontextualizadas na nova estrutura, sem uma divisão em cenas. Somente os atos são indicados. Essas modificações e outras são mantidas no manual de palco, conforme explico, a seguir.

Quanto à Prosódia, já verificada por BRANAM (1956), “muitas das 514 linhas rimadas desapareceram ... Há, apenas, cerca de 50 linhas rimadas no *Ricardo II* de Theobald, contra dez vezes essa quantidade” (83) nas versões *in quarto* e *in folio*.

Existem vários exemplos de linhas dos atos 1, 2 ou 5, do segundo Folio, que são atribuídas a personagens diferentes. Este é o caso, por exemplo, da seguinte fala de Northumberland, passada para Willoughby:

O rei não é ele mesmo, levado
Por bajuladores e seus relatos
Vindos do ódio contra todos nós.
Severo, punirá nossas fortunas,
Averso aos nossos herdeiros e vidas.
(THEOBALD parte B1v)

THEOBALD, simplesmente, cortou Northumberland desta cena,

a primeira de sua versão. Essa nova abertura não menciona a trama do assassinato de Gloucester e nem a maior parte das cenas 1, 2, 3, e 4 do primeiro ato do Folio de 1632. Segundo a rubrica inicial, entram apenas o duque de York, o conde de Salisbury, os Lordes Ross e Willoughby (THEOBALD B1r). Esses personagens conversam sobre a trama política. York inicia solicitando o conselho dos três homens e lamenta “A maré de tristezas [que] assolou essa terra arruinada!” (THEOBALD B1r). A ameaça de deposição fica implícita quando Salisbury afirma que Northumberland e seus companheiros se aliaram a fim de “auxiliar a rebelião e destronar o Rei Ricardo” (THEOBALD, B1r). Essa é a 13ª linha do texto. A perda dos castelos do norte é relatada na 19ª linha, enquanto o segundo Folio traz o assunto bem mais tarde, no ato 3, cena 2 (localização idêntica à do Q1). Apenas uma referência ao fato de Ricardo ter “roubado o duque banido” é feita, à 41ª linha (THEOBALD 2). Linhas novas, com escolha vocabular e sintaxe coerentes com o texto do segundo Folio, são acrescentadas às falas.

À página 5, Aumerle já se associou a Ross e Willoughby para perseguir Bolingbroke, acusá-lo de traição e desafiá-lo para um duelo. Um trecho sobre o teatro, que pertence a York no ato 5, cena 2 do segundo Folio (idem em Q1), é atribuído ao Aumerle e localizado à página 5:

Como em nossos teatros, os olhares
Se voltam para o novo ator que entra
Quando sai do palco o artista anterior ...
(THEOBALD 5)

THEOBALD corta a cena do Castelo de Flint (a cena 12 de Q1, F4v-G2v) e cria uma nova cena para Ricardo encontrar a Rainha, que entra, aos prantos, com Lady Piercy. O rei, de modo retórico, reafirma o seu direito divino para elas, e não para seus companheiros do contexto de Q1 e do segundo Folio:

Nem a água do mar em tempestade
Limpará o bálsamo que me ungiu ... (Q1 f1r).
A fala de mortais não deporá
O eleito, o substituto dos céus. (THEOBALD, 10)

Quando termina o primeiro ato de THEOBALD, Ricardo sai, com

a Rainha, aparentemente, para uma noite de amor. A primeira parte do ato 2 desenvolve a nova trama do amor impossível entre Aumerle e Lady Piercy (THEOBALD 12). Uma rubrica indica o início da segunda parte do ato 2: “mudança da cena para fora da Torre. Entram Bolingbroke, Northumberland, Ross e Willoughby, com seus exércitos” (THEOBALD 15). Segue um diálogo quase totalmente apropriado do ato 2, cena 2 do segundo Folio, com algumas inserções do ato 3, cena 3 e ato 1, cena 1.

Como a unidade de local é mantida em Londres, a conversa de Ricardo com Bolingbroke, resultando no acordo sobre ir para Londres também é cortada, enquanto as linhas de Northumberland são atribuídas a York. Bolingbroke insiste que veio exigir seus direitos de propriedade e título, enquanto Ricardo o convida para ser seu hóspede. Ao final do segundo ato, Ricardo utiliza algumas das linhas do ato 3, cena 3 do segundo Folio, quando passa a sua coroa. Uma estrofe de oito linhas encerra o ato e, brevemente, apresenta as imagens da natureza decadente encontradas na cena do jardim (Q1, cena 13 parte 2, G2v-G3v; segundo Folio, ato 3, cena 4), que é totalmente cortada.

Uma conversa entre Carlisle e Salisbury inicia o ato 3, sendo construída com trechos de vários atos e cenas do segundo Folio; são linhas retiradas do ato 2, cena 2, do ato 5, cena 2 e do ato 3, cena 4. Uma nova interação entre Ricardo e a rainha é, então, colocada, exacerbando uma trama de amor trágico: eles discutem, romanticamente, a angústia do rei, utilizando linhas esparsas do segundo Folio (ato 5, cena 2 e ato 2, cena 2).²⁴

Ricardo sai, uma vez mais, com a rainha. Segundo a rubrica, a “Cena muda para um grande salão. Há um trono no fundo” (THEOBALD 28). Esta é a Cena do Parlamento, construída com trechos extensos do ato 4, cena 3, combinadas com cerca de oito linhas novas e adaptação de expressões do segundo Folio. A cena do espelho é apropriada por completo do segundo Folio (THEOBALD 32-36), mas é Northumberland, ao invés de York, que manda Ricardo renunciar. Ricardo não é enviado para a torre. O ato 3 termina quando Aumerle e Salisbury juram depor o novo rei, Henrique IV. O ato 4 desenvolve essa trama de Aumerle e Salisbury para assassinar Bolingbroke e expande o amor impossível entre Aumerle e Lady Piercy. Entre as páginas 38 e 41, aparece um texto totalmente novo, em versos. No

início do ato 5, Lady Piercy, histérica, entra e suplica, ao pai, para salvar a vida de Aumerle ou matá-la. Na resolução, em seguida, Aumerle é executado e Carlisle é perdoado.

Ricardo e Isabela, profundamente apaixonados, aparecem juntos quando a “cena muda para um ambiente interno” (THEOBALD 55). Isabela está ao lado de Ricardo quando Northumberland entra e anuncia que ele deverá partir para o castelo de Pomfret e a rainha será enviada para a França (THEOBALD 56-57). Há um intenso momento de despedida entre o casal: é o clímax de um subtexto de paixão inexistente em Q1 e no segundo Folio. Northumberland tenta apressá-los e Ricardo reage. Uma rubrica indica a entrada de Exton e de guardas; enquanto a rainha é levada embora, o rei toma uma espada, mata dois homens e é morto por Exton (THEOBALD 58).

O manual de palco traz vários nomes anotados à tinta, ao lado esquerdo da página 58. Primeiro, há “Bolin., North., Ross + Willo.” talvez para indicar a sua presença, no palco, durante esta cena, antes da rubrica de THEOBALD (59), segundo a qual eles entrariam em tempo para testemunhar a morte de Ricardo. Três outros nomes correspondem ao elenco de Dublin, que está anotado, à tinta, ao lado da lista de personagens: Halam (Tenente da Torre); Doutor; Sr. Vanderbank (Exton). O último é York, ao lado esquerdo. A marca natural é que Isabela saia, acompanhada por York, logo após presenciar o assassinato do marido, mas não há rubricas explícitas para a saída de ambos. Assim, o manual de palco, ao manter a rainha em cena durante a morte de Ricardo, conforme a alteração de THEOBALD (59) intensifica a separação melodramática do casal. A última palavra dita por Ricardo, antes de falecer, é “Isabela”. Sua fala final, nas versões *in quarto* e *in Folio*, é sobre a morte e a última palavra é “... morrer.”

Na continuidade da ação, o manual de palco preserva o final da tragédia de Lady Piercy e Aumerle: há uma rubrica logo após a morte de Ricardo, indicando um grito (THEOBALD 59). Ross, então, entra e anuncia que Lady Piercy, em sua angústia, se apunhalou. Northumberland manifesta seu pesar. York entra, desesperado, morre e cai ao lado do corpo de Ricardo. A fala final de Henrique IV acentua a tragédia:

“Lordes, minh'alma encheu-se de tristeza.

Todos devem saber do meu pesar

Por fixar meu trono com esses fatos:

Mesmo se a vingança esperar um tempo,

O sangue de um rei trará maldições. (THEOBALD 60)

As diversas marcas do *Prompt Rich II* 7 não indicam cortes grandes ou alterações na edição de montagem de THEOBALD. Apenas cerca de 43 linhas estão destacadas, com círculos ou traços marginais, mas não se pode afirmar se foram cortadas ou adaptadas. À página 35, duas linhas estão claramente riscadas. A montagem de Dublin, no teatro Smock-Alley, portanto, parece ter seguido quase todo o texto de THEOBALD. Rubricas para sons de clarins, sinos, trompetes e tambores aparecem em vários lugares do manual. Segundo uma rubrica, à tinta, uma cortina descia “para colocação dos bancos” (p. 24). Esse tipo de uso da cortina para fazer mudanças de cenário entre atos era, portanto, um procedimento utilizado no Smock Alley e pode ter sido comum em muitos outros teatros europeus, no início do século XVIII, cuja arquitetura e recursos técnicos os diferenciavam, cada vez mais, dos antigos espaços abertos do Rose e do Globo, onde Shakespeare encenava suas peças.

Uma rubrica de “prompter” interessante, à tinta, indica a “Coroação do rei” durante a fala de Carlisle, no ato 3 (THEOBALD 31). A rubrica de THEOBALD, à página 32, porém, é: “Entra o rei Ricardo, coroadado, em seus mantos.” A coroação silenciosa de Henrique IV, antes da entrada de Ricardo II, acentuaria a condição patética de Ricardo e a ironia de sua pergunta: “Por que me mandaram atender um rei, antes mesmo que eu me despojasse dos pensamentos reais...?” (THEOBALD 32). O gesto de tomar a coroa, momentos depois, pareceria redundante, uma outra dramatização da impotência de Ricardo.

As marcas desse manual de palco revelam muitas das mesmas características verificadas por EVANS (1912), num estudo de seis outros manuais de palco do teatro Smock-Alley:²⁵ cortes de texto, modificações textuais, vários adereços, cenários, rubricas alteradas e novas rubricas acrescentadas, efeitos sonoros, chamadas de personagem e outras, típicas de qualquer processo de ajuste da encenação para um espaço teatral

específico. Não há dados explícitos sobre a duração do espetáculo.

Esse manual de palco ligado a Thomas Elrington documenta a simples importação de uma peça bem sucedida em Londres e que era adequada para acomodar o elenco irlandês em Dublin. Em sua apreciação sobre este manual, LANGHANS (1987, 18), argumenta que as anotações “parecem ter sido feitas por John Stede, o ‘prompter’ do teatro Lincoln’s Inn Fields, em Londres.” Seja quem for o autor das marcas, este é um caso interessante de dependência cultural. Elrington, em decorrência de seu papel como um agente de transmissão que estimulou o público irlandês a consumir um produto estético estrangeiro, pode ser incluído entre aqueles que estimularam o fortalecimento internacional da cultura inglesa. Como um homem de negócios, porém, Elrington talvez não tenha previsto esse tipo de consequência e, conforme os dados de GREENE sobre a mobilidade, não era o único artista envolvido no fluxo dinâmico de pessoas entre Londres e Dublin.

Muito embora este livro não pretenda desenvolver a relação entre a transmissão de uma obra e o poder, a conclusão acima remete à crítica pós-colonialista e seus estudos de caso famosos sobre a dominância cultural inglesa nas Américas e em outras colônias. Esse caso sutil de dependência cultural irlandesa poderia estimular o/a leitor(a) a considerar exemplos dos teatros coloniais brasileiro e norte-americano, os quais prestigiavam espetáculos estrangeiros de Moliere e Shakespeare.²⁶

■ UMA VERSÃO DE EDMUND KEAN, FILADÉLFIA, USA - 22 DE JANEIRO DE 1819

Texto: “Adaptado para o palco, com alterações e adições, por Richard Wroughton (1815).”

Registro da Coleção de Teatro de Harvard: TS Promptbook Sh 154.311

Essa edição de montagem de *Ricardo II*, segundo as palavras do próprio Wroughton, em seu prefácio ou “Advertisement”, é uma tentativa, “através de algumas alterações e adições ... de salvar [a peça] do descaso” nos palcos de Londres, já que foi “considerada muito pesada para a

representação” e “próxima ... ao Monodrama. Quem tiver curiosidade,” diz Wroughton, “poderá encontrar trechos acrescentados das peças *Henrique VI*, *Titus Andronicus* e *Rei Lear*; outras linhas são interpoladas, aqui e ali. Os fins justificam os meios” (WROUGHTON 1815, Advertisement).

HALSTEAD (1983) listou 55 cortes grandes, adições e reorganizações. Entre os cortes estão: diversas linhas de Gaunt, York e dos lordes, criticando Ricardo; a prisão de Carlisle; a despedida entre Ricardo e a rainha e a traição de Aumerle (HALSTEAD 494-495). ODELL (1920) descreve a expansão dos papéis femininos e considera a utilização de falas de Cordélia, do segundo ato de *Rei Lear*.

A versão de WROUGHTON, tal qual a de THEOBALD, é mais um caso de transformação radical dos textos *in quarto* e *in folio*, que também altera aspectos de Prosódia. A divisão em atos e cenas é usada e a inserção de linhas de outras peças de Shakespeare corresponde a um procedimento especial da época: “certamente, as interpolações ... dificilmente poderiam ser notadas pelo público que não podia distinguir um trecho Shakespeariano de uma imitação. Mesmo quando passou a haver resistência contra a transposição de material de uma peça de Shakespeare para outra, o privilégio de reorganizar e transpor material em uma só peça ainda era permitido” (BRANAM 140).

Esse manual da coleção de Harvard foi estudado por SPRAGUE (1944), seu proprietário anterior,²⁷ que descreveu os cortes e anotações feitos, supostamente, por Warren Wood, o ator que interpretou Gaunt, conforme a ficha técnica anotada, à tinta, neste livro raro.²⁸ O texto de partida parece ter chegado à Filadélfia com James William Wallach, um ator inglês que trabalhou com Edmund Kean. SPRAGUE observa que a montagem norteamericana ocorreu no teatro de Chestnut Street e o manual de palco tem rubricas de cenário muito simples, mas contém muitas indicações para os gestos de Ricardo. Este manual é o 4º listado no catálogo de SHATTUCK, sob o registro bibliotecário antigo TS.2587.63 (382).

A entrada do Boletim da Biblioteca de Harvard, sob número 311, traz os seguintes detalhes:

Edmund Kean, 1787-1833

William B. Wood, William Warren, Filadélfia, 22 de

janeiro de 1819. Londres: John Miller, 1815; “Adaptado para o palco, com alterações e adições por Richard Wroughton e publicado conforme foi apresentado no Teatro Real, em Drury Lane.” Manual de palco detalhadamente marcado a partir do livro de Kean, com chamadas, cortes, deixas para música e efeitos, diagramas, indicações cênicas, marcação e tempo de duração da produção de Kean em Drury Lane. Ficha técnica manuscrita lista Wallack como Ricardo II, Warren como Gaunt e Wood como Bolingbroke. Nota manuscrita na folha de rosto diz “Warren-Wood, marcado a partir do livro de Mr. Kean” Vide Arthur Colby Sprague “O primeiro espetáculo americano de Ricardo II,” Boletim da associação de Shakespeare, 19 (1944), 110-116. Presente de Arthur Colby Sprague, 1949. Shattuck 4. (96)

Aos 2 de fevereiro de 1998, quando examinei esse livro raro, na biblioteca de teatro de Harvard, o seu registro havia sido modificado para *TS promptbook Sh 154.311*. Embora o volume tenha sido, originalmente, encadernado em couro, suas páginas estão soltas e frágeis.

A página de rosto ainda traz a anotação à tinta, descrita por SHATTUCK: “Marcado a partir do livro de Mr. Kean”, e outro nome: o sobrenome é Wood, mas o primeiro nome não é William por completo, conforme consta das fichas catalográficas de Shattuck e do Boletim da Biblioteca de Harvard. O critério foi completar o nome a partir de uma abreviação à tinta que aparece na parte B: “WmB Wood.”

Dezesseis indicações do elenco da Filadélfia estão anotadas, à tinta, ao lado da ficha técnica do Teatro Real/Drury Lane. A página 5 (também marcada como parte B) contém o início da peça e, acima do título, há um desenho esquemático da marcação, à tinta. Ele não é nítido em microfilme, mas é muito legível no manual de palco, especificando as seguintes marcas: 4 soldados, com estandartes, à esquerda alta; 4 soldados, com estandartes, à direita alta; um trono, ao centro, fundo; Lordes, Duque de Gaunt e uma cadeira um pouco além do centro, à direita; Duque de York e uma cadeira, um pouco além do centro, à esquerda; um oficial, à direita baixa e outro à esquerda baixa.²⁹

Quanto às decisões dramáticas verificadas nesse manual de

Harvard, a mais notável é um padrão de evitar a expansão retórica em geral. Na primeira cena, por exemplo, são cortadas quinze linhas (WROUGHTON 8) do pedido eloqüente de Norfolk para que Ricardo não ouça as acusações contra Bolingbroke;³⁰ a resposta prolixa do rei enfatiza a sua imparcialidade. Dezesesseis linhas que expandem a renúncia da aposta feita por Norfolk e Bolingbroke também são cortadas, na mesma cena (WROUGHTON 10). Esse procedimento de encurtar as falas cortando a sua riqueza retórica é aplicado na segunda cena do manual, quando Aumerle descreve sua despedida de Bolingbroke. O texto de WROUGHTON (14) apresenta oito linhas e, no manual, as quatro primeiras, que expandem as conseqüências emocionais, estão cortadas. Também há cortes longos no ato 2 e nas cenas 2 e 3 do ato 3, poucas linhas retóricas no ato 4 e trechos mais longos no ato 5.

Outro procedimento é o corte de personagens secundários, tais como Willoughby, no final do ato 2. Nesse caso, o corte é combinado com grande encurtamento do diálogo, totalizando cerca de 33 linhas. O efeito obtido é um destaque maior para a falência de Ricardo e a volta de Bolingbroke, “com oito navios grandes e três mil soldados”(23).

Esse manual não indica um uso freqüente da cortina. Na primeira cena, Ricardo, John de Gaunt etc são “descobertos” (parte B), provavelmente pela abertura da cortina. A única rubrica explícita para cortina aparece no final, após a última linha: “Música lenta enquanto a cortina desce” (WROUGHTON 71). Subentendem-se, assim, mecanismos para erguer o pano e não para abri-lo lateralmente. Várias chamadas de clarinadas e trompetes são encontradas às margens do manual. Muitas clarinadas são acrescentadas à edição de montagem e, de um modo geral, são utilizadas no início e no final das cenas. Uma rubrica, à tinta, pede uma “Marcha orquestrada” antes do ato 3; esta escolha musical não consta da edição de montagem de WROUGHTON e confirma o uso elaborado da música também nos Estados Unidos.

Os inúmeros cortes em *TS promptbook Sh 154.311* possibilitam uma duração menor da encenação ou mais tempo para números musicais. Se os cortes foram realmente feitos, em Londres, para um espetáculo em Drury Lane com um total de “2 horas ... 42 minutos,” conforme indica a anotação

na página 71, no final do manual, não podemos afirmar que a montagem da Filadélfia levou menos tempo. Os cortes, no entanto, podem ter sido feitos para outra montagem musical, de 2 horas e 42 minutos, nos Estados Unidos.

Minha hipótese se baseia em duas anotações, à tinta, ao pé da última página de outra cópia da alteração de WROUGHTON (1815), registrada, na Folger, como *Prompt Rich II 2* (WROUGHTON 71). A primeira diz “Música lenta enquanto desce a cortina” e a outra “2 horas e 45 minutos em representação.” A existência desse manual, que foi associado à montagem feita por Edmund Kean, no teatro Drury Lane, permite confirmar que os espetáculos de Londres e da Filadélfia duraram aproximadamente a mesma quantidade de tempo, apesar das várias diferenças entre os manuais. Os próprios finais são diferentes. No manual de Harvard, há um corte integral da parte da rainha e de todas as suas linhas. Ao ver o cadáver de Ricardo, ela desmaia e Bolingbroke entra, acusando Exton. Durante a saída de Exton, a rainha, que havia sido erguida por dois lordes, falece, silenciosamente, em seus braços. Em seguida, Bolingbroke dá o texto sobre o seu pesar. No manual da Folger, *Prompt Rich II 3*, ocorre exatamente o oposto: a interação final, entre Bolingbroke e a rainha, permanece, sem riscos ou cortes, enquanto a última fala de Bolingbroke é totalmente cortada, sugerindo que ele permanece em silêncio após a morte da rainha.³¹

Há anotações esporádicas no manual de Harvard. Geralmente, são para indicar as seguintes chamadas de entrada e saída: RH (“right hand”/lado direito), LH (“left hand”/lado esquerdo), LHUE (“left and upper entrance”; entrada esquerda alta), RHUE (“right hand upper entrance/upstage”; entrada direita alta/ fundo). Há, também, às páginas 33 e 47, MB ou “music bell” (sino para música/ cf. LANGHANS 1987). Um círculo em volta de um ponto (⊙) também é usado; segundo LANGHANS, servia para “indicar mudanças de cenas” (xxi), mas, nesse manual, indica o uso da música e vem acompanhado de rubricas à tinta, pertinentes a este signo. Há um exemplo claro no final do ato 3, onde o círculo em torno do ponto se refere à “orquestra executa uma marcha, que depois é contida, na sinfonia entre os atos terceiro e quarto” (WROUGHTON 43).³²

Chamadas para personagens adicionais podem ser verificadas em todo o manual. Um exemplo esclarecedor sobre a quantidade de atores

utilizados no ato 3, cena 1 (p. 28) é uma chamada para vinte soldados, dois oficiais e dois portadores de estandartes. O emprego de mais atrizes também é interessante; há uma chamada, à tinta, para a entrada de quatro damas, acompanhando a rainha, no ato 5, cena 2 (WROUGHTON 61).

Detalhes de marcação dos soldados, no início do ato 4, também permitem a visualização de aspectos do teatro e do cenário: “eles se alinham diante das coxias do lado esquerdo, deixando a ala frontal livre - paredes móveis + portões (WROUGHTON 44).” Outra rubrica, à esquerda da página 46, indica a entrada de “Salisbury, Oficiais + Alguns Soldados, rei Ricardo, Aumerle & companhia, na murada acima do portão.” A grande abertura do portão acontece antes da entrada de Northumberland e está indicada numa rubrica, ao final da página 47: “Uma clarinada longa ... enquanto os portões do castelo são abertos + os oficiais de Ricardo, estandartes + soldados saem ...” Essas escolhas são coerentes com as encenações em voga, na Europa, no início do século XIX, confirmando a estética de cena um tanto “anti-Shakespeariana” dessa produção norte-americana: nada que um purista pudesse observar de idêntico ao pequeno palco do Globo.

Este livro raro da coleção de Harvard, *TS promptbook Sh 154.311*, é um documento da transmissão de um modelo inglês de prestígio aos Estados Unidos, confirmando a dependência cultural discutida por MESERVE (1994): “Desde o início do século XIX até a Guerra Civil, o teatro americano era, claramente, o de uma nação que imita os modismos e preferências culturais da Europa e da Inglaterra ... talvez seja uma ironia que um país novo e nacionalista tenha produzido seu melhor teatro em forma de tragédias românticas e melodramas que imitam estilos, tramas e temas europeus” (MESERVE 124). O provável agente de transmissão, James W. Wallach, foi um empreendedor interessado em fazer negócios nos Estados Unidos e dificilmente teria pensado nas implicações políticas da transmissão de Shakespeare através de modelos imperialistas. Segundo MESERVE (124), Wallach chegou a iniciar, em 1855, uma companhia permanente em seu teatro, em New York, sendo muito bem sucedido, até o início da Guerra Civil (1861-1865).³³ MESERVE também comenta várias decisões de negócios absolutamente práticas por trás de eventos culturais tais como o *Ricardo II*

levado na Filadélfia, envolvendo desde preconceitos até fatores de lucro:

Os produtores e atores sempre suspeitavam dos autores americanos,³⁴ acreditando que os europeus eram mais competentes nas artes. ... a falta de participação americana na proteção internacional de direitos autorais transformou a pirataria de peças européias em uma atividade lucrativa e segura ... como os escritores americanos não tinham incentivo financeiro para escrever para o teatro, havia poucas peças americanas boas. Traduções e adaptações, então, eram mais rápidas e fáceis para os dramaturgos contratados, mais seguras para os produtores e, geralmente, bem recebidas pelo público (MESERVE 104-105).

Assim, a idéia “Shakespeariana” no processo de recepção das platéias norte-americanas, correspondia à alteração de *Ricardo II* feita por WROUGHTON e montada no teatro de Chestnut Street, já apropriada de uma versão inglesa encenada com Edmund Kean, no teatro Drury Lane, de Londres. Os nomes dos agentes são menos importantes do que a impressão causada pela dinâmica de transmissão da peça teatral, de assinatura para assinatura e para outra assinatura, continuamente desfocando qualquer noção de uma “peça de Shakespeare,” conforme a encontramos no Q1, sem divisões em atos e cenas e concebida a partir de situações dramáticas, teatrais e de encenação completamente diferentes.

A PRODUÇÃO DE CHARLES KEAN (LONDRES, 1857)³⁵

Há, no acervo da Biblioteca Shakespeariana Folger, três manuais de palco e um caderno de deixas de Charles Kean e sua produção para o teatro Princess's, em Londres, em 1857. Esses livros raros nunca foram estudados como documentos que se complementam. Descobri que estão interligados ao comparar e contrastar os livros sob os seguintes registros:

Prompt Rich II, 2;

Prompt Rich II, 4;

Prompt Rich II, 8;

T.a.. 75, (Cuebook) caderno de deixas.

SHATTUCK catalogou o *Prompt Rich II*, 2 da seguinte maneira:

Charles Kean Londres, Princess's/12 de março de 1857

[Reimpressão da edição de Steevens, ... entrefolhas em branco ...]

Livro de trabalho anotado à lápis de George Ellis, o diretor de cena. Cortes por todo o texto. Lista de artistas extra e seus salários. Marcação detalhada, mapas, anotações sobre efeitos. À contracapa, uma descrição minuciosa da cena do assassinato. (Nota: Não existe um manual de palco final para a produção de Kean.) (SHATTUCK 383)

A página de rosto não é datada e apresenta o título e a origem: “Rei Ricardo Segundo, uma tragédia, de William Shakespeare. Impressão fidedigna a partir do texto da última edição de Steeven.” Uma dúvida persiste: impresso por quem? O *Prompt Rich II* 2 é raro não apenas como manual de palco, mas, também, por preservar uma reimpressão de uma edição pouco conhecida, de 1773 (ROBERTS).³⁶ O fato de a edição de Steevens estar mencionada nessa folha de rosto documenta um aspecto da transmissão textual que estaria perdido se apenas o *Prompt Rich II* 4 fosse conhecido. Trata-se da primeira edição feita por Charles Kean, sem menção alguma da fonte utilizada. SHATTUCK oferece uma descrição de três linhas em seu catálogo:

[Edição de Kean, 1857 ...]

Livro de trabalho. Cortes, anotações sobre dobragem de personagens, o nome “Mills” aparece na capa, à tinta.³⁷

Ao examinar o *Prompt Rich II* 2 e o *Prompt Rich II* 4 lado a lado, verifiquei que 4 é a versão publicada de 2 porque todos os cortes e modificações são correspondentes.³⁸ Pude, então, estabelecer a relação entre os manuais, confirmando a continuação, no século XIX, de um procedimento identificado por LANGHANS, que estudou textos da Restauração: “A utilidade de um manual de palco depois que uma peça completava sua temporada não é completamente conhecida. Alguns, certamente, foram parar nas gráficas e serviram de base para a edição de peças” (LANGHANS 1981, xv).

Quanto ao caderno de deixas, me parece mais objetivo considerar seus aspectos específicos ao longo da reflexão sobre o *Prompt Rich II 2*. A entrada de SHATTUCK para T. a. 75 é a seguinte:

[Manuscrito...]

Livro de deixas para *Ricardo II* e *A Tempestade*, na caligrafia de George Ellis, diretor de cena. Chamadas, mapas e esboços, lista do desfile para o “Episódio Histórico,” deixas para efeitos, avisos especiais para manipulação de cenário, sons, etc. (SHATTUCK 383)

Esta breve descrição não indica como esse caderno é fascinante. Ele contém vinte e seis páginas, com detalhes de encenação completos para *Ricardo II*.³⁹ É um material de apoio que possibilita um entendimento melhor do *Prompt Rich II 2*, conforme relatarei a seguir.

É interessante observar que a relação entre esses livros raros comprova uma tese de LANGHANS: “os livros dos ‘prompters’ eram complementados com outros documentos, tais como cadernos de chamadas” (LANGHANS xvi).⁴⁰

Após a página de rosto do *Prompt Rich II 2*, onde não consta o nome do impressor, há “Observações sobre a fábula e composição da vida e morte do Rei Ricardo II”, em duas páginas (i e ii). São citações de Theobald, Farmer, Steevens, Johnson e Malone, todos ligados a edições anteriores. O texto da peça inicia e há entrefolhas separando cada página, consecutivamente. As entrefolhas contém várias anotações e esboços. O primeiro esboço está no verso da última página de observações e não aparece no caderno de deixas. O desenho representa a marcação da cena de abertura, com o rei no centro, ao fundo, quatro nobres formando um semicírculo próximo à direita central e outros quatro formando um semicírculo à esquerda central.

O primeiro exemplo notável das rubricas do *Prompt Rich II 2* é encontrado na parte superior da p. 1: “Verificar os cavalos nas salas de cena.” Os animais eram mesmo mantidos no teatro e o caderno de deixas também marca a sua utilização.

Há muitas chamadas para trompetes; 16 trompetes são rubricados na parte superior direita da p. 17. O som de trompetes, aparentemente, é

colocado para a interrupção do duelo, pouco antes da sentença de banimento. Também há som de trompetes, conforme indicado na edição de STEEVENS (12, ato 1, cena 3), durante a cena de Coventry. A entrefolha à direita da p. 12 contém uma anotação detalhada, a qual é complementada com um esboço da arena de duelo, em T. a. 75. Segundo a anotação “O rei acena para que um pagem vá até o mestre de cerimônias e ordene o início do duelo - o pagem dá dois passos e faz a comunicação. O mestre dá um sinal para toque de trompeta -” (STEEVENS entrefolha 12). Essa escolha sonora não é tão freqüente nas versões *in quarto* e *in folio*.

O esboço do quarto de Gaunt consta da entrefolha à esquerda da p. 27 e revela a utilização de vários adereços. Uma cópia mais clara do esboço aparece na seção do segundo ato, no caderno de deixas, que foi fotografado para a capa deste livro. Os detalhes incluem uma lareira acesa no centro, ao fundo, um candelabro, um rosário sobre a cama, uma mesa com remédio ao lado da cama, duas velas, livros grandes, vários livros sobre uma escrivaninha, um banco perto de outra mesa com livros e lampiões, uma estante. Esse esboço é um exemplo extremo de como a produção de uma peça de Shakespeare mudou desde os dias do Globo, quando não só o tamanho do palco era menor, mas as possibilidades de marcação eram limitadas por duas portas ao fundo, a área cortinada e o balcão. Várias gravuras retratam o Teatro Princess's, aberto em 1840, com muito espaço, quatro andares de camarotes e uma capacidade para cerca de 1750 pessoas (HOWARD 1970, 186-187).⁴¹

A marcação dos exércitos no ato 2, cena 3, localizada em Glo'stershire, também aparece no *Prompt Rich II 2* (STEEVENS 44, entrefolha/direita) mas a lista completa de personagens que integram a “passagem sobre a Ponte” aparece no caderno de deixas, onde está indicada a quantidade exata de atores: “2 trompetes de Bol.⁴², 12 atiradores de arco tipo besta de Bol, 12 alabardeiros de Bol., 12 arqueiros de Bol., 12? [possivelmente escravos], estandarte de Lancaster, estandarte de Norfolk, Bol. + Norfolk, 2 pagens de Bol, 4 cavaleiros de Bol., 5 cavaleiros de Ricardo no final, próximo aos [escravos?]”. Aqui há, no mínimo, 65 atores e alguns cavalos em cena. Assim estamos, em meados do século XIX, mais para Broadway do que para o Globo de Shakespeare!

Há informações adicionais sobre o *Prompt Rich II*, 2 num estudo publicado por GLEN (1967), que descreveu o cenário e rubricas para o duelo do ato 1 (encontradas à entrefolha ao lado da p. 16), para a morte de Gaunt no ato 2, o confronto descrito no parágrafo anterior, a cena especial de entrada de Bol. em Londres entre os atos 3 e 4, e o assassinato de Ricardo, no Castelo de Pomfret, no ato 5. GLEN fundamentou sua pesquisa com materiais da biblioteca Folger, tais como esboços de figurino, álbuns de recortes contendo resenhas, notícias teatrais e programas. GLEN afirma que 227 figurantes foram empregados para produzir a multidão, com 27 funcionários para instalação de antigüidades, móveis e adereços.

Tendo em vista o meu objetivo de discutir a transformação teatral de *Ricardo II* desde 1597 e de estabelecer, aqui, as conexões entre os documentos de Charles Kean, quero enfatizar a existência da nova versão encontrada em *Prompt Rich II* 4, a primeira de Charles Kean, registrada no sindicato dos impressores e publicando a peça como foi encenada no teatro Princess's, em 1857. Contém um prefácio de Charles Kean e rodapés detalhados, com dados enciclopédicos para quem deseje estudar a peça, tal qual os leitores atuais o fazem, ao escolherem edições anotadas. Podemos relacionar essa preocupação com a mentalidade do enciclopedismo, que encontra suas raízes no Iluminismo francês e foi transmitida para a Inglaterra pelo menos cem anos antes de Charles Kean.⁴³

O *Prompt Rich II* 4 traz a ficha técnica impressa e esta serve para documentar várias práticas de direção. A ficha sugere que dobrar personagens era uma opção para lidar com problemas de produção, além de permitir o aproveitamento do elenco do Princess's. Também há alternativas de dobragem indicadas à tinta, pressupondo a ausência de três atores:

a) Sr. Graham, titular do papel de Scroop, atribuído ao Sr. Barsby, que também interpretava Sir Thomas Green;

b) Sr. Paulo, com o papel de Exton, atribuído ao Sr. Terry, também Lord Ross;

c) Sr. F. Cooke, com o papel de Willoughby, atribuído ao Sr. Everett, intérprete de Salisbury e do Jardineiro.

Outra dobragem envolvia o Sr. Collier, que além de interpretar o carcereiro, tinha os papéis de jardineiro e de pagem. As dobragens indicadas,

à tinta, sugerem que os dois jardineiros, do elenco original, Meadows & Morris, foram cortados e substituídos por Everett e Collier.

Mais oito papéis estão simplesmente riscados da ficha técnica, mas os cortes textuais do manual de palco confirmam a eliminação de apenas alguns deles. As falas de Bushy e Bagot são, de um modo geral, encurtadas e totalmente cortadas no ato 2, cena 2, onde os seus nomes foram riscados e substituídos por uma primeira dama e uma segunda dama de companhia. O papel da duquesa de Gloucester não é cortado em nenhum dos manuais.

Todas essas modificações indicam que a prática do teatro profissional de Charles Kean já era tão dinâmica quanto a atual. Há uma série de fatores que podem ter interferido na encenação dessa peça de Kean e, também, afetaram a transformação do texto. Um dos critérios principais de corte, porém, foi observado por ODELL (1920); trata-se de criar tempo para o “Episódio” de Charles Kean, a famosa cena da entrada de Bol. em Londres, com mais de duzentos figurantes. Além disso, atendendo o gosto da época, havia os números da orquestra.

J. L. Hatton criou uma peça musical completa para o *Ricardo II* de Charles Kean e suas partituras estão encadernadas num Folio de 114 páginas, que também faz parte do acervo da Folger.⁴⁴ Portanto, uma parte enorme do tempo do espetáculo era utilizada com os números musicais: uma abertura, músicas entre atos, uma dança de sátiros (HATTON 49), a marcha do rei, durante o duelo, no ato 1, cena 3 (HUTTON 50), uma repetição da marcha do rei no final do ato 1 (HATTON 51), a marcha de Bol. para o ato 2, cena 3, uma marcha grandiosa para o Episódio ou cena do cortejo (HATTON inicia p. 97), um trio para trovadores (HATTON 100) e uma marcha fúnebre no ato 5 (HATTON 107). Os instrumentos listados incluem: oboé, trombone, violino, viola, harpa, tambores, fagotes e cornetins.

O *Prompt Rich II* 8, que é a quinta edição da versão de Charles Kean, é encadernado e possui entrefolhas, as quais não existem na primeira edição. A entrada de SHATTUCK para este livro raro diz o seguinte:

[Edição de Kean, 1857 ...]

Manual de palco incompleto, aparentemente, usado

após 1859: ficha técnica completa do elenco de Kean, mas não é o mesmo da produção do Princess's. Algumas anotações à lápis. (SHATTUCK 383).

Decidi mencionar este manual porque ele contém mais evidências de transformação textual e de encenação e, portanto, corrobora meu argumento sobre a instabilidade do conceito de “peça” em geral. Embora não haja certeza se esse manual também foi marcado por Kean ou por membros de sua companhia, ele apresenta cortes adicionais de linhas e anotações à lápis diferentes daquelas encontradas no *Prompt Rich II* 4. Alguns exemplos são: a) o corte de linhas que também haviam sido eliminadas no *Prompt Rich II*, 4; b) o corte de novas linhas às páginas 47, 69 e 70, que foram mantidas no *Prompt Rich II*, 4; c) a preservação de linhas cortadas no *Prompt Rich II*, 4, à página 32; d) chamadas de clarins com o símbolo do círculo em torno de um ponto às páginas 36 e 40, exclusivas dessa versão; e) uma pausa também exclusiva à página 49; f) uma rubrica indicando a presença de quatro guardas à página 77. Não estou indicando, aqui, a localização em cenas ou o efeito teatral das diferenças, mas, apenas registrando esse novo caso de alteração textual da peça.

Ao fazer uma revisão bibliográfica sobre esses livros associados ao Charles Kean, descobri que foram, até o momento, praticamente ignorados. HALSTEAD, por exemplo, em sua história estatística das edições de montagem de Shakespeare, uma obra que pretende ser abrangente e completa, tem um verbete onde descreve as características especiais da primeira versão de Charles Kean, impressa por Chapman em 1857. Depois, menciona, no espaço de uma linha, entre “outros manuais de palco”, dois livros de Kean em 1857, sem fornecer informações adicionais sobre os mesmos. LANGHANS não registra a existência desses livros de KEAN em sua bibliografia descritiva. Embora o catálogo de SHATTUCK tenha permitido que eu localizasse esses manuais e o caderno de deixas, também não estabelece nenhuma conexão entre eles.

Apesar de não haver publicações que relacionem os livros, há muito material interessante sobre a produção de 1857 em si.⁴⁵ Um exemplo fascinante é o livro *Testemunhas oculares de Shakespeare - Relatos de espetáculos*

em primeira mão 1590-1890 (SALGADO 1975). O autor compila reações críticas e fornece uma gravura ilustrativa da entrada de Bol. em Londres, um cenário com prédios de quatro andares, um cavalo autêntico e a enorme multidão, detalhes já comentados dessa produção.⁴⁶ SALGADO inclui citações do livro *O Palco de Londres*, de H. Barton Baker, a fim de retratar a entrada de Ricardo, aprisionado por Bolingbroke, em Londres:

O escritor dessas páginas tem uma lembrança nítida desta cena ... uma rua tortuosa tomada pela multidão agitada, sendo cada personagem uma unidade independente, atuando conforme o impulso do momento, rindo, se empurrando, brigando, esticando os pescoços, se divertindo com brincadeiras rudes, mas jamais passivos; as portas, janelas e varandas das casas antigas, construídas de cada lado do palco, estavam apinhadas de espectadores curiosos, alguns a observar o jeito estranho da multidão, outros se esforçando para ver o cortejo aparecer. Ao som distante de trompetes, a rua tornou-se um caos, com o povo gritando, se amontoando e brigando, lutando por um lugar bom, até que os guardas, empurrando as pessoas para a direita e para a esquerda, livraram o caminho. Aconteceu, então, a realização da grande descrição de Shakespeare: 'As mãos rudes e descontroladas, de suas janelas, jogaram terra e lixo sobre a cabeça de Ricardo.' (Baker apud SALGADO 171).

Baker termina a resenha elogiando Charles Kean: "Nada mais perfeito, mais realista do que este episódio já foi visto nos palcos" (apud SALGADO 172.)

As produções espetaculares de melodramas de Charles Kean no Teatro Princess's foram bem documentadas e relacionadas não só com as preferências de público, mas com o entusiasmo da rainha Vitória em relação ao teatro. Segundo ROWELL "Os princípios a partir dos quais Kean produzia Shakespeare eram, na verdade, exatamente calculados para que fossem atraentes aos seus clientes da realeza: a ênfase no espetáculo, empregando as melhores técnicas de pintores de cenas, figurinistas, coreógrafos e compositores, tinha um impacto enorme na Rainha, enquanto a 'arqueologia' teatral [o uso de antiguidades], motivo de orgulho para Kean, ... era um entusiasmo com vistas à simpatia do próprio Príncipe"

(ROWELL 56). ROWELL também relata que a rainha e seu príncipe consorte viram *Ricardo II* quatro vezes, no Princess's, em 1857.

O sucesso de Kean, obviamente, foi consequência do atendimento das preferências de seu público. Até espectadores estrangeiros gostavam do estilo de Kean. MICHELSEN (1967) descreve o caso de um alemão chamado Theodor Foantane, que gostou demais dessa montagem de *Ricardo II*. No século XX há, no entanto, comentários ambíguos, tais como o de SPEAIGHT (1973): “Charles Kean não foi um grande ator; George Henry Lewes escreveu sobre o seu ‘olhar enfadonho e boca aberta’... [apesar de] a educação de Eaton ... ter sido positiva ... [pois] desenvolveu-lhe o gosto pelas antigüidades e literatura ... Ele deve, pelo menos, receber créditos porque apresentou as peças de Shakespeare dando atenção ao efeito total e estabeleceu a tradição pictórica que dominou os palcos até ser contestada por GRANVILLE-BARKER e WILLIAM POEL” (SPEAIGHT 45).⁴⁷ Isto não significa que SPEAIGHT, de uma nova geração de puristas, defenda Charles Kean. Ele critica os métodos de Kean porque deturpam as condições de encenação da época de Shakespeare: “... Tudo é explicitado; nada é sugerido; e os gastos são abundantes. Com o aparecimento dos sucessivos painéis de tecido pintado, os atores tornavam-se secundários ao cenário ... [ignorando a estratégia básica do dramaturgo na relação com o espectador]: ‘complete as nossas imperfeições’” (SPEAIGHT 46).

A adaptação de Charles Kean, a partir da edição de STEEVENS, torna-se um ato de transgressão se considerarmos a afirmação de Samuel Johnson no prefácio dessa edição, em dez volumes, de 1773, de que ele “desejava apoiar velhas leituras, ao invés de apresentar novas.” KEAN, seguindo a tradição de THEOBALD e sendo um homem de teatro, preferiu uma produção que enchesse os olhos de suas platéias, ao invés de preservar as condições de encenação do século XVI. Essa questão recepcional é básica na relação entre teatro e público: “Tudo o que acontece num palco poderá, além de mediar a obra para os espectadores, determinar - pelo menos em parte - as características das platéias que irão ao teatro” (BENNETT 1990, 123).

Ao final deste capítulo, me parece importante ratificar o fato de que os manuais de palco aqui considerados são documentos importantes de um processo de adaptação, corte e editoração visando espaços e públicos

específicos. Há uma coleção inteira de manuais de palco inexplorados nas bibliotecas de Harvard e Folger, entre outras, e pouquíssimos livros foram escritos sobre as edições das peças de Shakespeare *in quarto*, *in folio*, em manuais e/ou edições de montagem.⁴⁸ Nesse contexto, quero deixar, “apenas”, uma conclusão simbólica: tal qual a encenação, as peças impressas se renovam e apresentam aspectos ímpares, cada vez que leitores, elencos, diretores, tradutores, críticos, editores, etc... superpõe quaisquer de suas escolhas sobre as obras.

¹ A tradução de “promptbook” como manual de palco não é, de todo, satisfatória, porque não capta a abrangência do termo “prompt” no teatro, ou seja, a indução à efetivação de todos os signos teatrais. “Manual”, no entanto, capta a complexidade de um material que contém instruções amplas. O *Dicionário Ilustrado Michaelis* (Vol. I, Inglês-Português, Melhoramentos, 1958), explica a entrada “promptbook” como “exemplar de peça teatral usado pelo ponto” (p. 758). A explicação é longa para servir como termo técnico, além de, também, não abranger a complexidade do termo “prompt.” A tradução de “prompter” como “ponto” também não é adequada porque a função existente no teatro brasileiro não abrange todas as atividades de um “prompter”. Nesse caso, portanto, optei por manter o termo em inglês.

² “Período moderno inicial” (“early modern”) remete aos parâmetros cronológicos da História do Teatro inglês, desde as primeiras representações em palcos, incluindo: os teatros acadêmicos das universidades de Cambridge e Oxford (desde 1546), e os teatros comerciais públicos, sendo o primeiro o Theater (1576); seguem o Rose (1587), o Swan (1595) e o Globo (1599). O fechamento dos teatros, pelo Parlamento, em 1642, marca o final desse período “inicial” (COX and KASTAN, 2). Outros autores, pesquisando essa mesma época, tratam da representação de peças em residências, igrejas, tavernas, ruas e mercados.

³ A edição de GURR (1984) é um exemplo. A introdução traz detalhes sobre essa opção de conflagração textual.

⁴ Atualmente, essa alternativa é viável mesmo para pesquisadores estrangeiros que não tenham condições de trabalhar em bibliotecas como a Folger, porque já é possível adquirir cópias microfilmadas dos livros raros. Quem não domina a língua inglesa, porém, fica restrito a traduções das edições conflagradas, muitas das quais, infelizmente, nem ao menos trazem dados sobre o texto de partida utilizado.

⁵ McCLELLAN (1978) é uma referência bibliográfica bem abrangente.

⁶ A edição da montagem teatral específica difere das versões *in quarto* e *in Folio* porque é o resultado de uma adaptação, editada para venda, principalmente, nos saguões dos teatros (como o são, hoje, os programas), atendendo uma prática cultural da época. O termo “performance editions” foi utilizado por OSBORNE (1996) como sinônimo de “acting editions,” publicações típicas do meio teatral nos séculos XVIII e XIX.

⁷ A Restauração da Monarquia, dois anos após a morte de Oliver Cromwell (1599-1658). No século XVII, durante a Guerra Civil (1642-1651) o Parlamento tornou-se um foco de resistência contra o rei. Em 1628, Cromwell foi eleito para o parlamento, em decorrência de brilhante carreira militar na guerra. Tornou-se primeiro ministro após a execução de Carlos I (1648). Em 1653, Cromwell chegou a dissolver o Parlamento.

⁸ GENEST (reimpressão de 1966), vol I, p. 294.

⁹ Ibid, vol. III, p. 34.

¹⁰ No Brasil, tivemos, em 1992, uma transposição para o contexto do governo de Fernando Collor de Mello. Foi o *Ricardo 2°*, direção de Márcio Aurélio, no Centro Cultural, São Paulo (Resenha de Marcelo Coelho. *Folha de São Paulo*, Ilustrada, 05/08/92, p. 4-8).

¹¹ Estou optando por traduzir “partbooks” como cadernos de personagem, já que a tradução literal de “partbook” (livro de papel), aqui, não é semanticamente adequada.

¹² O *Shakespeare Quarterly* é uma revista acadêmica de grande prestígio, com periodicidade trimestral, publicada, desde 1950, pela Folger Shakespeare Library, de Washington D.C., EUA.

¹³ “Texto de partida” é um termo utilizado em teoria de tradução. Remete ao livro no qual a adaptação se baseia.

¹⁴ Conforme HOGAN (1952) “a verdadeira localização desse teatro era à Rua Portugal. Foi aberto aos 30 de abril de 1695 e fechado aos 20 de outubro de 1705. Nove anos depois, foi inteiramente reconstruído e reaberto, aos 18 de dezembro de 1714. Foi ‘oficialmente’ fechado aos 5 de dezembro de 1732, quando a companhia de Lincoln’s Inn Fields foi realocada para seu novo teatro, em Covent Garden” (462).

¹⁵ HOGAN, op. Cit., p. 460.

¹⁶ O livro raro está completo, incluindo a folha de rosto, uma dedicatória de seis páginas ao Conde Charles Orrery, um prefácio de doze páginas, um prólogo e um epílogo, com uma página cada.

¹⁷ A estréia profissional de Elrington ocorreu aos 2 de dezembro de 1709, no teatro Drury Lane [Londres], onde ele trabalhou até 1712. A convite do produtor Joseph Ashbury, atuou em Dublin entre 1712 e 1714, quando voltou para Londres, sendo que havia casado com a filha de Ashbury em 1713. Viajou para a Irlanda diversas vezes entre 1715 e 1719 e, praticamente, residiu lá após a morte de Ashbury (1720), sucedendo-o na administração da companhia do teatro Smock Alley (HIGHFILL 1978, p. 77-81).

¹⁸ A ortografia usada por Theobald é “Bolingbroke”, a qual adotarei daqui para frente, ao citar Theobald. Bolingbroke também é utilizado por editores contemporâneos tais como MOWAT e WERSTINE, mas o nome Bullingbrooke, de Q1, tem possibilidades semânticas diferentes e, por isso, decidi mantê-lo nos capítulos anteriores

¹⁹ Cerca de 17 por 33,5 metros.

²⁰ Não aprofundei estudos sobre a arquitetura teatral, mas observações preliminares das ilustrações em obras históricas mostram uma grande variação nos detalhes das zonas de fundo e ribalta. Minha surpresa maior foi uma ilustração publicada por STOCKWELL (174), mostrando uma corrida de pôneis no interior do Teatro Real à Rua Crow, em Dublin, que existiu entre 1758 e 1820. A parede de fundo do palco era removível ou consistia de portas que podiam ser abertas para essas ocasiões, de modo que os cavalos podiam entrar no teatro, correndo sobre o palco e em volta da arena, onde os músicos e parte do público ficavam, sendo bem visíveis aos espectadores dos camarotes e galerias.

²¹ O manual de palco não traz instruções anotadas para o suicídio de York. A edição de montagem traz a seguinte rubrica: “Cai junto ao corpo e morre” (THEOBALD 60). Aparentemente, York morre adoentado, conforme sugere a linha de Bolingbroke “Para a cama, senhor; vejo que está doente” (THEOBALD 59), nos últimos momentos da cena.

²² A edição de montagem utilizada para este manual de palco está numerada com letras e números (como as antigas indicações das partes dos livros), e só com números. A primeira página da Dedicatória está numerada A2; as páginas restantes da dedicatória não são numeradas. A próxima página numerada é Aa, a primeira do Prefácio; Aa2 aparece à terceira página do Prefácio e, depois, Bb à nona página, Bb2, à décima primeira página. As páginas do Prólogo e do Epílogo não são numeradas. A letra B aparece à primeira página do texto da peça, que também contém o título *King Richard the II. Act I*. Números cardinais começam a aparecer à segunda página do texto da peça e continuam até o final. A página 3 da peça também traz a numeração B2 e, daí em diante, as indicações de partes continuam, alfabeticamente, a cada seis páginas, da letra C até a letra I, simultaneamente com a sequência de números cardinais, até 60, a última página do texto da peça.

²³ BRANAM (1956) apresenta análise detalhada das estratégias dramáticas de Theobald.

²⁴ Há uma modificação sutil, aqui, numa fala de Ricardo que, no ato 3, cena 4 do segundo Folio, é endereçada ao Aumerle: “meu primo de

bom coração” (“my tender-hearted cousin”). Essa linha é transformada em “meu amor de bom coração” (“my tender-hearted love”) no diálogo com a rainha (THEOBALD, 27).

²⁵ EVANS (1912) analisou todas as colagens nos manuais de palco de Smock Alley para *Rei Lear*, *Henrique VIII*, *As Alegres Comadres de Windsor*, *Como Gostais*, *Comédia dos Erros* e *Conto de Inverno*.

²⁶ MESERVE trata do teatro colonial nos Estados Unidos.

²⁷ Arthur Colby Sprague doou o livro para a biblioteca de Harvard em 1949.

²⁸ Há, porém, caligrafias diferentes nesse manual de palco, que também traz anotações à lápis. Não comentei a identificação do autor dos cortes e marcas, haja vista meu interesse, aqui, nas características da encenação em si.

²⁹ Uma cópia fotografada desta página foi publicada no número especial do Boletim de Biblioteca de Harvard chamado *Os Manuais de palco de Shakespeare na Coleção de Teatro de Harvard: um Catálogo* (p. 14). Vol. XXXV (1987), #1.

³⁰ A ortografia de WROUGHTON é Bolingbroke.

³¹ Infelizmente, não tive tempo bastante para investigar as relações entre esses dois manuais de Harvard e da Folger. SHATTUCK observou que *Folger Rich II, 3* é uma “transcrição do manual de 1815, feita por G.C. Carr, um ‘prompter’ de Drury Lane, talvez para o uso posterior de Kean” (382). A página de rosto de *Folger Rich II, 3* traz, porém, a seguinte anotação, à tinta: “Corrigido a partir do manual feito por G.C. Carr, Teatro Real, Drury Lane.” Penso que o termo “corrigido” é um tanto confuso e gera a possibilidade de que esse manual seja apenas “passado a limpo” e não tenha sido usado para ensaios e espetáculos. Isso é pura especulação de minha parte, assim como não há provas de que Edmund Kean tenha usado o manual, conforme a tese de SHATTUCK.

³² O círculo em volta do ponto também é usado para indicar uma marcação está anotada à tinta, numa página em branco, antes da página 71 do *Prompt Rich II 3*: “A Rainha morre e os Lordes a colocam, delicadamente, no chão”.

Esse ícone, portanto, parece ter várias funções.

³³ A guerra entre o norte e o sul dos Estados Unidos. Carolina do Sul, Mississippi, Florida, Alabama, Georgia, Louisiana, Texas, Virginia, Arkansas, Tennessee e Carolina do Norte foram os estados sulinos (na ordem citada) que aderiram à luta armada no final de 1860 e 1861, formando

a Confederação. Desentendimentos de muitas décadas em relação à políticas de comércio, impostos e leis estaduais foram motivos importantes para a guerra, mas o maior estopim foi a questão da escravidão, com os estados do sul (de economia agrícola) defendendo a sua continuidade, enquanto os do norte (de economia industrial) lutavam pela abolição. Os sulistas foram derrotados pelo General Grant e Abraham Lincoln tornou-se Presidente da União. Essa situação política explica o sucesso de *A Cabana do Pai Tomás* (1852), já antes da guerra, sendo que houve várias adaptações do romance para o teatro, também em Londres. Este é um caso interessante de transferência de valores culturais da colônia para o centro imperialista.

³⁴ Um caso típico de autofagia.

³⁵ Apresentei o conteúdo desta parte em palestra no Folger Institute, aos 6 de fevereiro de 1998, em Washinton D.C.

³⁶ *As Peças de William Shakespeare* (em 10 volumes), uma coleção preparada pelos editores Johnson e Steevens (1773). *Ricardo II* se encontra no vol. 5. ROBERTS inclui uma referência a esta versão em sua entrada no. 1687.

³⁷ Dobragem não é termo corriqueiro no teatro brasileiro, onde costuma-se utilizar, mais, o verbo dobrar associado ao substantivo personagem (Ex. Fulano dobrou os personagens tal e tal). É comum ouvirmos o termo “coringa”, mas este, a rigor, é da terminologia de Augusto Boal, que não corresponde ao sentido do séc. XVI, quando um ator representava vários papéis por uma questão de aproveitamento do elenco. O sistema coringa de Boal pressupõe troca de atores, ou seja, vários atores interpretando um mesmo papel, de modo que as interpretações comunicam versões diferentes de personagem/ máscara.

³⁸ A comparação foi possível depois que obtive permissão especial para utilizar os livros raros ao mesmo tempo. A leitura preliminar foi feita em microfilme. Esse tipo de pesquisa se tornará bem mais fácil se (e quando), os manuais de palco estiverem disponíveis em fac-símiles e/ou em mídia eletrônica.

³⁹ As páginas seguintes contêm instruções para *A Tempestade*, incluem um esboço do navio e muitas escolhas de iluminação.

⁴⁰ Vemos, aqui, em caderno de chamadas um novo termo: callbook.

⁴¹ MANDER e MITCHENSON (1968) publicaram essas ilustrações em seu livro *Os teatros perdidos de Londres*. O Princess's pertenceu a uma nova era da iluminação à gás. Segundo HARTNOLL e FOUND (1993), a iluminação à gás “foi utilizada, pela primeira vez, no palco do Lyceum,

em agosto de 1817 ... e nos próximos 10 anos, praticamente todos os teatros mais importantes de Londres e das províncias a instalaram” (274). O manual de palco, porém, é coerente com as escolhas datadas e museológicas de Charles Kean, que prefere a luz de velas, citada em vários esboços.

⁴² STEEVENS utiliza a ortografia Bolingbroke (abreviada Bol.).

⁴³ A primeira edição da Enciclopédia Britannica apareceu em 1768. Em 1857, já havia atingido sua oitava edição.

⁴⁴ O número de registro da Folger é W. b. 566 (primeira versão manuscrita). Uma versão passada à limpo, também encadernada, mas com o nome de Charles Kean gravado na capa, está registrada sob número W. b. 571.

⁴⁵ Mardis Glen Wilson, Jr (1957) escreveu uma tese de doutoramento sobre as encenações de Charles Kean, considerando suas inovações na era vitoriana.

⁴⁶ A gravura publicada por SALGADO (p. 171) pertence à Coleção Enthoven, do Museu Victoria e Albert. O título é “O Ricardo II de Charles Kean, Princess’s, 1857.”

⁴⁷ William POEL (aprox. 1890) convidou Granville-BARKER para interpretar Ricardo II. POEL começou a produzir peças de Shakespeare sem cenário, tentando recriar as condições do século XVI em recitais dos quais surgiu a Sociedade do Palco Elizabetano. SPEAIGHT (132-135) observa que POEL foi o primeiro diretor a colocar mulheres em papéis masculinos e cortava o texto drasticamente.

⁴⁸ Mais materiais tais como o *Rei Lear* “paralelo” de WARREN (1989), por exemplo, permitirão acesso mais fácil e oportunidade ampla para contato com as versões e textos ímpares das peças. Trata-se da apresentação simultânea de dois textos e o leitor pode ir comparando a página do texto antigo com sua versão.

EPÍLOGO

Quem procurar relacionar o que apresentei, neste livro, com referenciais filosóficos, poderá perceber um alto grau de adaptação, no sentido Darwiniano, nos casos de livros raros considerados. Em se tratando de teorias do teatro, se os recriadores estudados buscaram satisfazer expectativas de público, também valem os raciocínios Aristotélico e Horaciano de que o objetivo da arte é instruir e divertir.¹

Considerados separadamente, nossos diretores de cena/editores/co-autores não transcenderam a antiga formula da “mimesis”. Imitação, porém, em cada instância específica, é uma consequência do ato de repensar a peça a partir de possibilidades teatrais diferentes e do conhecimento, dos valores e das expectativas de determinadas platéias. Todos foram sujeitos da história e da cultura.

Tal qual o autor do Q1, que possuía uma noção compartilhada de verossimilhança quando escolheu enfatizar o direito de resistência à tirania, os autores das versões subseqüentes de *Ricardo II* buscaram sua motivação em objetivos artísticos e empresariais legítimos. Não seria justa, ou mesmo dialética, a postura de julgar esses textos como melhores ou piores, inferiores ou superiores uns aos outros. Ao rejeitar o pensamento hierarquizante, portanto, conquistamos a chance de apreciar as qualidades ímpares de cada versão de *Ricardo II*.

Desejo que este livro seja útil como um alerta contra relações platônicas com a arte, perpetuadas, ainda, nas escolas e universidades do mundo inteiro. Os alunos são estimulados a pararem de contemplar as sombras da ignorância e a buscarem luz e sabedoria, mas acabam aprisionados em novas relações idealizadas com o conhecimento. A mitologia dos textos verdadeiros de Shakespeare ainda é um desses ideais platônicos que, fantasmagórico, permeia muitos volumes amplamente comercializados em inglês e em versões traduzidas. Assim, ainda é mantida a transmissão essencialista do cânone.

Finalmente, lembro Nietzsche: não autor de *Nascimento da Tragédia* (1870-71, publ. 1872) e *Genealogia da Moral* (1887), mas o Nietzsche que

ousou dizer, em *Zaratustra* (1883-1891) que Deus está morto, uma ótima metáfora das múltiplas cabeças de leitura propostas por Derrida.² Os diversos adaptadores e recriadores³ de *Ricardo II*, em seus Shakespeares não-Shakespearianos, descentralizaram o autor para gerar outros DEUSEs, diferentes assinaturas aplicadas sobre textos que apropriam Shakespeare, na mesma medida em que Shakespeare sobrepôs sua “assinatura” em seus múltiplos intertextos. Não valeria a pena perguntar quem é melhor: Shakespeare, Theobald, Wroughton, Charles Kean e seus públicos, Zaratustra e seus discípulos, todos deixaram seus simulacros no fluxo em espiral da produção artística.

NOTAS

¹ Vide CARLSON (1993) e ROUBINE (1980) em tradução.

CARLSON, Marvin. *Teorias do Teatro*. Trad. Gilson César Cardoso de Souza. SP: UNESP, 1997.

ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral (1880-1980)*. Trad. Yan Michalski. Rio de Janeiro: Zahar, 1982

² NORRIS (1987) p. 201, uma reflexão sobre “Vivendo às margens.” IN *Desconstrução e Crítica* (New York: Seabury, 1979, 75-176.

³ ROWSE (1984), num ensaio denominado “Por que um Shakespeare contemporâneo?” na sua edição modernizada de *Ricardo II*, oferece uma defesa interessante da necessidade de atualizar os textos das peças.

BIBLIOGRAFIA DOS TRABALHOS CONSULTADOS

- Albright, Evelyn May. "Shakespeare's *Richard II* and the Essex Conspiracy." *Publications of the Modern Language Association* (PMLA 42 1927), 686-720.
- Allen, John W. *A History of Political Thought in the Sixteenth Century*. London: Methuen, 1928.
- Altick, Richard D. "Symphonic Imagery in *Richard II*." (PMLA 62 1947), 339-65.
- Axon, William E., ed. *Game and Playe of the Chesse* (1474). A verbatim reprint of the first edition. With an introduction by William E. A. Axon. London: Elliot Stock, 1883.
- Bald, R.C. "Shakespeare on the Stage in Restoration Dublin." *PMLA*, vol. LVI/ no. 2, June 1941, 369-378.
- Baldwin, T.W. *On Act and Scene Division in the Shakspeare First Folio*. Carbondale: Southern Illinois UP, 1965.
- Baron, Stephen. *De Regimine Principum* (1509). Transl. and edited by P.J. Mroczkowski. New York: Peter Lang, 1990. Series XVII, Classical Languages and Literature, v. 5.
- Barroll, J. Leeds. *Artificial Persons: The formation of Character in the Tragedies of Shakespeare*. Columbia: U of South Carolina P, 1974.
- . "A new history for Shakespeare and his time." *Shakespeare Quarterly* (39/4, 1988), 441-464.
- Barthes, Roland. *Mythologies*. Trans. Annette Lavens. London: Granada, 1973.
- Barton, Anne Righter. "The Player King." *Shakespeare and the Idea of the Play*. New York: Barnes and Noble; London: Chatto and Windus, 1962, 122-27.
- Belsey, Andrew, and Catherine Belsey. "Icons of Divinity: Portraits of Elizabeth I." Lucy Gent and Nigel Llewellyn, eds., *Renaissance Bodies, The Human figure in English Culture c 1540-1660*. London: Reaktion Books, 1990, 11-35.
- Bennett, Susan. *Theatre Audiences. A Theory of Production and Reception*. London and New York: Routledge, 1990.
- Benson, Robert L. "Ceremonies, Secular and Nonsecular." The Metropolitan Museum of Art. *The Secular Spirit: Life and Art at the End of the Middle Ages*. Foreword by Thomas Hoving. Introduction by Timothy B. Husband and Jane Hayward. New York: E.P. Dutton & Co., 1975. p. 240-277.
- Bergeron, David M. "The Deposition Scene in *Richard II*." *Renaissance Papers*, 1974, pp. 31-37.
- . "*Richard II* and Carnival Politics." *Shakespeare Quarterly* (42/1 1991), 33-43.
- Bevington, David. *Action is Eloquence. Shakespeare's language of Gesture*. Cam-

- bridge, Mass: Harvard UP, 1984.
- Black, Matthew W. "The Sources of *Richard II.*" *Joseph Quincy Adams Memorial Studies*. Edited by James G. McManaway, Giles E. Dawson, and Edwin E. Willoughby. Washington, D.C.: Folger Shakespeare Library, 1947, 199-216.
- . ed. *A New Variorum Edition of Shakespeare: The Life and Death of King Richard the Second*. Philadelphia and London: J. B. Lippincott, 1955.
- Blake, N.F., ed. (see Cessolis, Jacobus de)
- Blayney, Peter W. M. "Introduction to the second edition." *The first folio of Shakespeare*. 2 ed. The Norton facsimile. New York and London: W. W. Norton, 1996, xxvii-
- . "The publication of playbooks." In Cox, John D. and Kastan, David Scott, editors. *A New History of Early English Drama*. New York: Columbia UP, 1997, 383-422.
- Bloom, Harold, ed. *Modern Critical Interpretations. William Shakespeare's Richard II.* New York: Chelsea House Publishers, 1988.
- Booth, Stephen. "Syntax as Rhetoric in *Richard II.*" In Bloom, ed., 47-66.
- Bornstein, Diane. "Trial by Combat and Official Irresponsibility in *Richard II.*" *Shakespeare Studies*, 8 (1975), 131-41.
- Bowdler, Thomas, ed. *The Family Shakespeare*. 4 volumes. London: J. Hatchard, 1807. Rpt. 6 vols. London: Longman, Green, 1860. Rpt. 1 vol., 1863.
- Branam, George Curtis. *Eighteenth-century adaptations of Shakespearean tragedy*. Berkeley: U of California P, 1956.
- Bullough, Geoffrey. "*Richard II.*" *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare*. 7 Vols. London: Routledge and Kegan Paul, 1960. Vol. III, 353-491.
- Bulman, James C., ed. *Shakespeare, theory, and performance*. London and New York: Routledge, 1996.
- Campbell, Lily B. *Shakespeare's 'Histories'. Mirrors of Elizabethan Policy*. San Marino, Cal.: Huntington Library; Cambridge, Eng.: Cambridge UP, 1947.
- . Ed. *The Mirror for Magistrates*. London: Cambridge UP, 1938. Rpt. New York: Barnes and Noble, 1960.
- Carlson, Marvin. *Theories of the Theatre*. Expanded Edition. Ithaca and London: Cornell UP, 1993.
- Carrillo, Ma. Angeles Galino. *Los Tratados sobre Educaci'on de Principes (siglos XVI y XVII)*. Madrid: Bolanos y Aguilar, S.L., 1948.
- Caxton, William, ed. (see Cessolis, Jacobus).
- Cessolis, Jacobus de. *The Game of Chess*. Translated and printed by William Caxton, c. 1483. Reproduced in facsimile from the copy at Trinity College, Cambridge, with an introduction by N.F. Blake. London: The Scolar Press, 1976.

- Chambers, Sir Edmund K. "Richard II." *William Shakespeare: A Study of Facts and Problems*. 2 Vols. Oxford: Clarendon, 1930, vol. I, 348-56.
- Champion Larry S. "The Noise of Threatening Drum." Newark: U of Delaware P, 1990.
- Chaney, William A. *The Cult of Kingship in Anglo-Saxon England*. The transition from paganism to Christianity. Manchester: Manchester UP, 1970.
- Chapman, J.B.W., ed. *Calendar of Inquisitions Miscellaneous (Chancery)*. London: Her Majesty's Stationery Office, 1963.
- Chapman, Raymond. "The Wheel of Fortune in Shakespeare's Historical Plays." *Review of English Studies*, 1 (1950), 1-7.
- Chute, Marchette. *Shakespeare of London*. New York: E.P. Dutton, 1949. Rpt. 1957.
- Clare, Janet. "Historicism and the Question of censorship in the Renaissance." *English Literary Renaissance* (27/2 1997), 155-176.
- Clarkson, Paul S., and Clyde T. Warren. *The Law of Property in Shakespeare and the Elizabethan Drama*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1942. Rpt. with corrections, New York: Gordian Press, 1968.
- Clayton, Thomas, ed., *The Hamlet First Published (Q1, 1603): Origins, Forms, Intertextualities*. Newark: U of Delaware P, 1992.
- Clegg, Cyndia Susan. "'By the choise and inuitation of al the realme': Richard II and Elizabethan Press Censorship." *Shakespeare Quarterly* (48/4 1997), 432-448.
- Clemen, Wolfgang. "Richard II." *The development of Shakespeare's Imagery*. London: Methuen, 1951. Cambridge, Mass.: Harvard UP, 1971, pp. 53-62.
- Coursen, H.R. *Shakespearean Performance as Interpretation*. Newark, Delaware: U of Delaware P, 1991.
- Cox, John D. and David Scott Kastan, Editors. *A New History of Early English Drama*. New York: Columbia UP, 1997.
- Créton, Jean. *Historie du Roy d'Angleterre Richard*. Edited and translated by John Webb in *Archaeologia*. London 20 (1824), 1-423.
- Derrida, Jacques. *Positions*. Trans. Alan Bass. Chicago: U of Chicago P, 1981.
- Dessen, Alan C. "The logic of 'this' on the open stage." *Elizabethan stage conventions and modern interpreters*. Cambridge: Cambridge UP, 1984.
- Dollimore, Jonathan. *Radical Tragedy: Religion, Ideology and Power in the Drama of Shakespeare and his Contemporaries*. Brighton: Harvester, 1984; U of Chicago P, 1984.
- Dollimore, Jonathan, and Alan Sinfield, eds., *Political Shakespeare*. Manchester UP, 1985.
- Doyle, Edward Gerard, ed. *Sedulius Scottus. On Christian Rulers and The Poems*. Translated with an Introduction by Edward Gerard Doyle. Binghampton,

- New York.: Medieval & Renaissance Texts and Studies, v. 17, 1983.
- Duls, Louisa D. *Richard II in the early chronicles*. The Hague, Paris, 1975.
- Eaton, T.R. "Richard II." *Shakespeare and the Bible*. London: James Blackwood, 1860. Rpt. New York: AMS Press, 1972, 75-90.
- Egerton, Thomas. *A Discourse upon the Exposition & Understandinge of Statutes*. With Sir Thomas Egerton's additions, edited from manuscripts in the Huntington Library by Samuel E. Thorne. San Marino, CA: Huntington Library, 1942.
- Egidius Romanus. *Explicit liber de regimine principum* aeditus a fratre Egidio Romano ordinis fratrum heremitarum Santi Augustini. Impressum Venetiis per magistrum Bernardinum Vercelensem: jussu dni Andree Toresani de Asula. XXIII. M.d.ii. (Note on quire Q 3 v, Folger Collection.)
- Eliot, T.S. "Introduction." *Seneca His Tenne Tragedies*. Ed. by Thomas Newton. London: Constable, 1927, I, v-liv. Rpt. as "Seneca in Elizabethan Translation." *Selected Essays*. New York: Harcourt, Brace; London: Faber and Faber, 1932, pp. 51-88.
- Elliott, John R., Jr. "History and Tragedy in *Richard II*." *Studies in English Literature* 8 (1968): 253-71.
- Evans, G. Blakemore, ed. *Shakespearean promptbooks of the seventeenth century*. Charlottesville: Bibliographical Society of the U of Virginia, 1960, v. 8 (co.1996).
- Figgis, John Neville. *The Divine Right of Kings*. Second edition, with three additional essays. First ed. 1896, 2 ed 1914, rpt. 1922, rpt. 1934. Cambridge: at the UP, 1934.
- Fish, Stanley. *Is there a text in this class?* Cambridge, Mass.; London, England: Harvard UP, 1980.
- Folland, Harold. "King Richard's Pallid Victory." *Shakespeare Quarterly*, (24/ 1973), 390-99.
- Foucault, Michel. *The Archaeology of Knowledge and the Discourse on Language*. Trans. A. M. Sheridan Smith. New York: Pantheon, 1972.
- . "What is an author?" Trans. Josué V. Harari, in *Textual Strategies: perspectives in post-structuralist criticism* (ed. Harari. Ithaca: Cornell UP, 1979, 141-60).
- Fox, Alistair. *Politics and Literature in the Reigns of Henry VII and Henry VIII*. Blackwell, 1989.
- French, A.L. "Who deposed Richard the Second?" *Essays in Criticism* (17/ 1967), 411-33.
- Froissart, Jean. *The Chronicle of Froissart*, translated out of French by Sir John Bouchier Lord Berners. With an introduction by William Paton Ker. 7 Vols. London: D. Nutt, 1903. Rpt. New York: MAS Press, 1967.
- Frye, Northrop. "Nature and Nothing." *Essays on Shakespeare*. ed. by Gerald W. Chapman. Princeton: Princeton UP, 1965, 35-58.

- Garver, Eugene. *Machiavelli and the History of Prudence*. Madison, Wisconsin: The U of Wisconsin P, 1987.
- Genest, John, ed. *Some Account of the English Stage, from the Restoration in 1660 to 1830*. 10 Vols. Bath: H.E. Carrington, 1832. Rpt. New York: Burt Franklin, 1966.
- Glen, Wilson M. "Charles Kean's Production of *Richard II*." *Educational Theatre Journal*, 19 (1967), 41-51.
- Godshalk, William L. "The Insubstantial World of *Richard II*: Patterns of Dissolution and identity." *Patterning in Shakespearean Drama*. The Hague: Mouton, 1973, 68-86.
- Gohn, Jack Benoit. "*Richard II*: Shakespeare's legal Brief on the Royal Prerogative and the Succession to the Throne." *Georgetown Law Journal*, 70 (1982), 943-73.
- Gordon, D.J. "Roles and Mysteries." *The Renaissance Imagination. Essays and lectures by D.J. Gordon*. Edited by Stephen Orgel Berkeley, U of California P, 1975, p. 3-23.
- Greenblatt, Stephen. "Introduction." *The Power of Forms in the English Renaissance*. Ed. by Stephen Greenblatt. Norman, Oklahoma: Pilgrim Books, 1982, 3-6.
- . "Introduction." *Representing the English Renaissance*. Ed. by Stephen Greenblatt. Berkeley: U of California P, 1988, vii-xiii.
- Greene, John C. and Gladys L. H. Clark. *The Dublin stage, 1720-1745: a calendar of plays, entertainments, and afterpieces*. Cranbury, New Jersey; London, England and Mississauga, Canada: Associated University Presses, 1993.
- Greg, Walter W. "The Good Quartos." *The Editorial Problem in Shakespeare: A Survey of the Foundations of the Text*. Oxford: Oxford UP, 1942.
- . *The Shakespeare First Folio: Its Bibliographical and Textual History*. Oxford: Clarendon, 1955.
- Gurr, Andrew, ed. *King Richard II*. New Cambridge Shakespeare. Cambridge, England and New York: Cambridge UP, 1984.
- Hale, Sir Matthew. *The History of the Common Law of England*. Edited with an introduction by Charles M. Gray. Chicago and London: The U of Chicago Press, 1971.
- Hall, Edward. *The Union of the Two Noble and illustre Families of Lancaster and York* (1548). London: J. Johnson, 1809.
- . *The Union of the Two Noble Families of Lancaster and York*, 1550 [by] Edward Halle. Facsimile of Bodleian copy. Menston, Eng.: Scholar Press, 1970.
- Harbage, Alfred, ed. *The Complete Pelican Shakespeare*. New York: The Viking Press, 1984.
- Halstead, William Perdue. *Statistical history of acting editions of Shakespeare*. Supplement to Shakespeare as spoken, volume 13-[14]. Washington, D.C.:

- Univ. Press of America, 1983.
- Hart, Alfred. *Shakespeare and the Homilies. And Other Pieces of Research into the Elizabethan Drama*. Melbourne, Australia: Melbourne UP in association with Oxford UP, 1934.
- Hartnoll, Phyllis and Peter Found. *The Concise Oxford Companion to the Theatre*. 2 ed. Oxford and New York: Oxford UP, 1993.
- Harvey, John H. "Richard II and York." Du Boulay, F.R.H.; Barron, Caroline M., eds. *The Reign of Richard II. Essays in honour of May McKisack*. London: The Athlone Press, 1971. 202-217.
- Hatton, J. L. (composer). *Richard 2nd Full Score*. Manuscript, 1851. Folger Shakespeare Library item call # W.b. 566.
- Hayward, Sir J. *The first part of the life and raigne of King Henrie the IIII*. Extending to the end of the first yeare of his raigne. Imprinted at London by John Wolfe: 1599 (Houghton Library).
- Highfill, Philip H., Jr. *A biographical dictionary of actors, actresses, musicians, dancers, managers & other stage personnel in London, 1660-1800*. Southern Illinois Univ. Press, 1978.
- Hill, R.F. Dramatic techniques and interpretation in *Richard II. Early Shakespeare*. Edited by BROWN, John Russell and HARRIS, Bernard. Stratford-Upon-Avon-Studies, 3. London: E. Arnold, 1961. 100-121.
- Hinman, Charlton. *The First Folio of Shakespeare*. New York: W.W. Norton, 1968.
- . "Preface." The facsimile of *The Tragedie of King Richard the second*. London: Printed by Valentine Simmes for Androw Wise, 1597. London: Oxford, 1966. V-xvi.
- Hitchcock, Robert. *An historical view of the Irish stage, from the earliest period down to the close of the season 1788*. Dublin: printed by R. Marchbank, N. 11, Dame Street, 1788.
- Hogan, Charles Beecher. *Shakespeare in the theatre 1701-1800*. Oxford: Clarendon, 1952.
- Holderness, Graham. *Shakespeare's history*. Dublin: Gill and Macmillan, 1985.
- Holinshed, Raphael. *Holinshed's Chronicles of England, Scotland, and Ireland*. A reprint of *The Chronicles of England, Scotlande, and Irelande* (2 ed., 3 vols. in 2, London, 1587). London: J. Johnson, 1807-08. Rpt. New York: AMS Press, 1965.
- Homan, Sidney (ed.). *Shakespeare's 'More Than Words Can Witness': Essays on Visual and Nonverbal Enactment in the Plays*. Lewisburg, Pa.: Bucknell UP, 1980.
- Howard, Diana. *London Theatres and Music Halls 1850-1950*. The Library Association, 1970.
- Hurnard, Naomi D. *The King's Pardon for Homicide before A.D. 1307*. Oxford: the Clarendon Press, 1969.

- Humphreys, Arthur R. *Shakespeare Richard II*. Studies in English Literature 31. London: Edward Arnold, 1967, rpt. 1973, 1976.
- Ioppolo, Grace. *Revising Shakespeare*. Cambridge, MA: Harvard UP, 1991.
- Kantorowicz, Ernst H. *The King's Two Bodies. A Study in Mediaeval Political Theology*. Princeton, New Jersey: Princeton UP, 1957.
- Kawachi, Yoshiko. *Calendar of English Renaissance Drama 1558-1642*. New York: Garland Publishing, 1986.
- Kean, Charles. *Shakespeare's Play of King Richard II*. Arranged for Representation at the Princess's Theatre, with historical and explanatory notes by Charles Kean. As first performed on Thursday, March 12, 1857. Entered at Stationers' Hall. London: Printed by John K. Chapman and Co. [Folger Library Prompt Rich. II 4]. Rpt. *King Richard II, 1857*. London: Cornmarket Press, 1979.
- Keeton, George W. *Shakespeare's Legal and Political Background*. London: Sir Isaac Pitman and Sons; New York: Barnes and Noble, 1967.
- Kehler, Dorothea. "Richard II, 5.3: Traditions and Subtext." *Traditions and Innovations*. Ed. David G. Allen and Robert A. White. Newark: U of Delaware P, 1990. PP. 126-136.
- Kern, Fritz. *Kingship and law in the middle ages*. Tr. from German by S.B. Chrimes. Oxford: Basil Blackwell, 1968 (first printed 1939).
- Kittredge, George Lyman (ed.) *The tragedy of King Richard the Second*. Boston: Ginn and Company, 1941.
- Lamb, Charles. *Specimens of English Dramatic Poets Who Lived About the time of Shakespeare*. London: Longmans, 1808. Rpt. in *The Works of Charles and Mary Lamb*. Ed. by E. V. Lucas. Vol. 4. London: Methuen, 1904..
- Langbein, John H. *Prosecuting Crime in the Renaissance. England, Germany, France*. Cambridge, Mass.: Harvard UP, 1974.
- Langhans, Edward A. *Restoration promptbooks*. Carbondale: Southern Illinois UP, 1981.
- . *Eighteenth Century British and Irish promptbooks: a descriptive bibliography*. New York: Greenwood Press, 1987.
- Leacroft, Richard. *Theatre and playhouse*. London and New York: Methuen, 1984.
- Lever, J.W. "Shakespeare's French Fruits." *Shakespeare Survey*, 6 (1953), 79-90.
- Levin, Carole. The Elizabethan Catholics: Rebellion is justified against a tyrant. Chapter five (163-189.) In *Propaganda in the English Reformation. Studies in British History*, volume 11. Lewiston: Queenston, 1988.
- . "The return of the King: Pretenders in the Reign of Elizabeth." Colloquium. Shakespeare on Fridays at the Folger. The Folger Institute Center for Shakespeare Studies. 31 January 1992.
- Lounsbury, Thomas R. *Shakespeare as a Dramatic Artist: With an Account of his*

- Reputation at Various Periods*. New York: Charles Scribner's Sons; London: Edward Arnold, 1901. Rpt. New York: Ungar, 1965.
- Lyte, H.C. Maxwell. Introduction. *Calendar of Inquisitions Miscellaneous (Chancery)*. London: Printed under the authority of his Majesty's Stationery Office by The Hereford Times Limited, Maylord Street, Hereford. 1916 (v. I, 1219-1305).
- MacDonald, Ronald B. "Uneasy Lies: Language and History in Shakespeare's Lancastrian Tetralogy." *Shakespeare Quarterly* 25 (1984), 23.
- Mander, Raymond and Joe Mitchenson. *The Lost Theatres of London*. New York: Taplinger, 1968.
- Manheim, Michael. *The Weak King Dilemma in the Shakespearean History Play*. Syracuse, N.Y.: Syracuse UP, 1973.
- McClellan, Kenneth. *Whatever happened to Shakespeare?* New York: Harper and Row, 1978.
- McGuire, Philip C. *Speechless Dialect: Shakespeare's Open Silences*. Berkeley: U of California P, 1985.
- . Shakespeare. *The Jacobean Plays*. Houndmills and London: MACMILLAN, 1994.
- . "Which Fortinbras, Which Hamlet?" In Clayton Thomas, ed., *The Hamlet First Published (Q1, 1603): Origins, Forms, Intertextualities*. Newark: U of Delaware P, 1992, 151-178.
- McManaway, James G. "Richard II at Covent Garden." *Shakespeare Quarterly*, XV (1964-2), 161-175.
- McNeir, Waldo F. "Trial by Combat in Elizabethan Literature." *Die Neueren Sprachen*, 15 (1966), 101-12.
- Meagher, John C. *Shakespeare's Shakespeare: how the plays were made*. New York: Continuum, 1997.
- Merrix, Robert P. "Shakespeare's Histories and the New Bardolators." *Studies in English Literature*, 19 (1979), 179-96.
- Meserve, Walter J. *An Outline History of American Drama*. New York: Feedback Theatrebooks & Prospero Press, 1994.
- Michel, Laurence, ed. *The Civil Wars*. Samuel Daniel. New Haven: Yale UP, 1958.
- Michelsen, Peter. "Theodor Fontane als Kritiker englischer Shakespeare-Aufführungen." (Fontane as Critic of English Shakespeare Performances). *Shakespeare Jahrbuch* (Heidelberg 1967), pp. 96-122.
- Mitchell, Jerome. *Thomas Hoccleve. A Study in early fifteenth-century English poetic*. Urbana: U of Illinois P, 1968.
- Mowat, Barbara A and Paul Werstine, eds. *Richard II*. The New Folger Library Shakespeare. New York, London, Toronto, Sydney, Tokyo, Singapore: Washington Square Press, 1996.

- Muir, Kenneth. "Richard II." *The Sources of Shakespeare's Plays*. London: Methuen, 1977; New Haven: Yale UP, 1978, pp. 46-65.
- Nevo, Ruth. "The Genre of *Richard II.*" *Modern Critical Interpretations. William Shakespeare's Richard II.* Edited with an introduction by Harold Bloom. New York: Chelsea House Publishers, 1988. PP.7-35.
- Nietzsche, Friedrich Wilhelm. *The birth of tragedy and The genealogy of morals*. Transl. Francis Golffing. New York: Doubleday, 1956.
- Norris, Christopher. *Derrida*. Cambridge: Harvard UP, 1987.
- Odell, George C.D. *Shakespeare from Betterton to Irving*. 2 Vols. New York: Scribner's, 1920. Rpt. London: Constable; New York: Blom, 1963. Rpt. New York: Dover, 1966.
- Office of the Secretary of State for the Home Department. *Calendar of State Papers, Domestic Series, of the Reign of Elizabeth, 1547-1580*. Edited by Robert Lemon under the direction of the Master of the Rolls. London: Longman, 1856.(v.1)
- Office of the Secretary of State for the Home Department. *Calendar of State Papers, Domestic Series, of the Reign of Elizabeth, 1581-1590*. Edited by Robert Lemon under the direction of the Master of the Rolls. London: Longman, 1865.(v.2)
- Office of the Secretary of State for the Home Department. *Calendar of State Papers, Domestic Series, of the reign of Elizabeth, 1591-1594*. Edited by Mary Anne Everett Green, under the Direction of the Master of the Rolls. London: Longmans, Green, Reader, and Dyer. 1867. (v. 3)
- Office of the Secretary of State for the Home Department. *Calendar of State Papers, Domestic Series, of the reign of Elizabeth, 1595-1597*. Edited by Mary Anne Everett Green, under the Direction of the Master of the Rolls. London: Longmans, Green, Reader, and Dyer. 1869. (v. 4)
- Office of the Secretary of State for the Home Department. *Calendar of State Papers, Domestic Series, of the Reign of Elizabeth, 1598-1601*. Edited by Mary Anne Everett Green, under the Direction of the Master of the Rolls. London: Longmans, Green, and Co. 1869. (v. 5)
- Orgel, Stephen & Strong, Roy. "The Poetics of Spectacle." *Inigo Jones. The Theatre of the Stuart Court*. (2 v.) London: Sotheby Parke Bernet; Berkley: U of California P. 1973. (v.1, p. 1-14)
- Ornstein, Robert. "Richard II." *A Kingdom for a stage*. Cambridge, Mass.: Harvard UP, 1972, 102-124.
- Osborne, Laurie E. "Rethinking the Performance Editions. Theatrical and textual productions of Shakespeare." In Bulman, ed., 1996, pp. 168-186.
- Palmer, John. "Richard of Bordeaux." *Political Characters of Shakespeare*. London: Macmillan, 1945, 118-79.
- Pater, Walter H. "Shakespeare's English kings." *Appreciations: with an essay on*

- style. London: Macmillan, 1989, 185-204.
- Pearson, Jacqueline. "The influence of *king Leir* on Shakespeare's *Richard II*." *Notes and Queries* 29 (1982), 113-15.
- Phialas, Peter G. "*Richard II* and Shakespeare's Tragic Mode." *Texas Studies in Literature and Language* 5 (1963), 344-45.
- Poisson, Rodney. "*Richard II*: Tudor Orthodoxy or Political Heresy?" *Humanities Association Bulletin* (Canada), 14 (1963), 5-11.
- Pollard, Alfred W., ed. *King Richard II - A new Quarto*. London: Bernard Quaritch, 1916.
- . *Shakespeare's Fight with the Pirates and the problem of the Transmission of his Text*. Cambridge: Cambridge UP, 1920.
- Potter, Lois Potter. "The Antic Disposition of *Richard II*." *Shakespeare Survey*, 27 (1974), 33-41.
- Prior, Moody E. *The Drama of Power: Studies in Shakespeare's History Plays*. Evanston, Ill.: Northwestern UP, 1973.
- Quinn, Michael. "'The King is not Himself': The Personal Tragedy of *Richard II*." *Studies in Philology* 56 (1959): 169-86.
- Rauen, Margarida G. *Shakespeare's Endings and Effects: a Study of Final Scenes in Quarto and Folio Versions of 'The Merry Wives of Windsor', 'Henry V', and 'Hamlet'*.
Ann Arbor: University Microfilms, 1988.
- . "Hamlet's Bodies." *Shakespeare Quarterly* 41 (1990), 490.
- Reed, Robert Rentoul, Jr. *Richard II: from mask to prophet*. Penn State Studies, 25. Univ. Park, Pa.: The Pa. State U., 1968.
- . *Crime and God's Judgment in Shakespeare*. Lexington, Ky.: University Press of Kentucky, 1984.
- Reese, Max Meredith. "*Richard II*." *The Cease of Majesty: A Study of Shakespeare's History Plays*. London: E. Arnold, 1961; New York: St. Martin's Press, 1962 - pp.. 225-60.
- . "'Tis My Picture; Refuse It Not." *Shakespeare Quarterly* 36 (1985), 254-56.
- Reyher, Paul. "Notes sur les sources de *Richard II*." *Revue de l'Enseignement des Langues Vivantes*, 41 (1924), 158-68.
- Reynolds, Peter. *Shakespeare: text into performance*. London: Penguin, 1991
- Ribner, Irving. "Bolingbroke, a True Machiavellian." *Modern Language Quarterly*, 9 (1948), 177-84.
- . "The Political Problem in Shakespeare's Lancastrian Tetralogy." *Studies in Philology*, 49 (1952), 171-84. Rpt. in *Twentieth Century Interpretations of Richard II* Ed. by Paul M. Cubeta. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, 1971.
- . *The English History Play in the Age of Shakespeare*. Princeton, N.J.: Princeton UP, 1957.

- Richman, David. "Shakespeare on Stage, the 'King Lear' Quarto in Rehearsal and performance." *Shakespeare Quarterly* 37 (1986), 374-382.
- Richmond, Hugh M. "*Richard II*." *Shakespeare's Political Plays*. University of California, Berkeley, Studies in Language and Literature. New York: Random House, 1967, pp. 123-40.
- Ridley, Maurice Roy. *Shakespeare's plays: A Commentary*. London: J.M. Dent, 1937.
- . "On reading Shakespeare." *Proceedings of the British Academy*, 26 (1940), 197-225.
- Roberts, Josephine A, comp. '*Richard II*': *An Annotated Bibliography*. Garland Reference Library of the Humanities 833: The Garland Shakespeare Bibliographies, 14. 2v. New York: Garland, 1988.
- Rossiter, Arthur P. *Angel with Horns*. Edited by Graham Storey. London: Longmans, Green, 1961.
- . , ed. *Woodstock. A Moral History*. London: Chatto & Windus, 1946.
- Roubine, Jean-Jacques. *Théâtre et mise en scène - 1880-1980*. Paris: Presses Universitaires de France, 1980.
- Rowell, George. *Queen Victoria goes to the theatre*. London: Paul Elek, 1978.
- Ruffhead, Owen, ed. *The Statutes at Large, from Magna Charta, to the end of the Last Parliament, 1761*. London: printed by Mark Basket, printer to the King's Most Excellent Majesty, and by the Assigns of Robert Basket, and by Henry Woodfall and William Straham, Law printers to the King's Most Excellent Majesty, 1763, 8 volumes.
- Salgado, Ramsay Gamini Norton. *Eyewitnesses of Shakespeare: First Hand Accounts of Performances, 1590-1890*. New York: Barnes and Noble, 1975.
- Sanders, Wilbur. "Shakespeare's Political Agnosticism: *Richard II*." *The Dramatist and the Received Idea: Studies in the Plays of Marlowe and Shakespeare*. Cambridge, Eng.: Cambridge UP, 1968, 158-93.
- Schlegel, August Wilhelm von. *A Course of Lectures on Dramatic Art and Literature* (first publ. 1808). Translated from the German by John Black. London: Henry G. Bohn, 1846. Rpt. New York: AMS Press, 1965.
- Seary, Peter. *Lewis Theobald and the Editing of Shakespeare*. Oxford: Clarendon P, 1990.
- Shakespeare, William. *The Tragedie of King Richard the second*. London: Printed by Valentine Simmes for Androw Wise, 1597. Shakespeare Quarto Facsimiles no. 13. London: Oxford UP, 1966.
- . *The Tragedie of King Richard the Second*. With new additions of the Parliamen Sceane, and the deposing of King Richard, As it hath been lately acted by the Kinges Majesties Servantes, at the Globe. At London, Printed by W.W. for Mathew Law, 1608.
- . Mr. William Shakespeares Comedies, Histories, & Tragedies. Published according to the true originall copies. London: Printed by I. Jaggard, E. Blount,

1623. A Facsimile edition prepared by Helge Kökeritz. New Haven: Yale UP, 1954.
- *The first folio of Shakespeare*. 2 ed. The Norton facsimile. New York and London: W. W. Norton, 1996.
 - *The Life and Death of King Richard the Second*. A new variorum edition of Shakespeare. Edited by Matthew W. Black. Philadelphia & London: J.B. Lippincott, 1955.
 - *The Complete Works of William Shakespeare*. General Editors Stanley Wells and Gary Taylor. Original spelling edition. Oxford: Clarendon, 1986.
 - *Richard II*. The New Folger Library Shakespeare. Edited by Barbara A Mowat and Paul Werstine. New York: Washington Square P. 1996.
- Shattuck, Charles H. *The Shakespeare Promptbooks. A Descriptive Catalogue*. Urbana and London: U of Illinois P, 1965.
- Shennan, J.H. *The origins of the modern European State, 1450-1725*. London: Hutchinson University Library, 1974.
- Shewring, Margaret. *King Richard II*. Manchester and New York: Manchester UP, 1996.
- Siegel, Paul N. "Tillyard Lives: Historicism and Shakespeare's History Plays." *Clio*, 9 (1979), 5-23.
- Simpson, Percy. *Shakespearean Punctuation*. Oxford: Clarendon, 1911.
- Simpson, Richard. "The Politics of Shakespeare's Historical Plays." *The New Shakspeare Society's Transactions*, I (1874), 396-441. Abstract ("Landmarks of Criticism" by Edmund Creeth) in *Shakespeare Newsletter*, 14 (1964), 63.
- Skinner, Quentin. *The foundations of modern political thought*. Volume one: The Renaissance. Cambridge: Cambridge UP, 1978.
- Slater, Ann Pasternak. *Shakespeare the Director*. Sussex: The Harvester Press; New Jersey: Barnes & Noble Books, 1982.
- Smidt, Kristian. "King Richard's Guilt and the Poetry of Kingship." *Unconformities in Shakespeare's History Plays*. London: Mamillan, 1982. p. 86-102.
- Snuggs, Henry L. *Shakespeare and Five Acts. Studies in a Dramatic Convention*. New York: Vantage Press, 1960.
- Speaight, Robert. *Shakespeare on the Stage: an illustrated history of Shakespearian performance*. Boston: Little, Brown; London: Collins, 1973.
- Spevack, Marvin. *A Complete and systematic concordance to the Work of Shakespeare*. New York: Georg Olms Verlag, 1975.
- Sprague, Arthur C. "The First American Performance of *Richard II*." *Shakespeare Association Bulletin*, 19 (1944), 110-16.
- Stephenson, Carl. "Taxation and representation." *Mediaeval Institutions*. Selected essays by Carl Stephenson edited by Brice D. Lyon. Ithaca, New York: Cornell

- UP, 1954. Pp. 104-125.
- Steevens. *King Richard the Second. A tragedy, by William Shakespeare*. [Folger Library Prompt Rich. II 2]
- Stirling, Brents. "Bolingbroke's dilemma." *Shakespeare Quarterly*, 2 (1951) 27-34.
- . *Unity in Shakespearean tragedy. The Interplay of Theme and Character*. NY: Columbia UP, 1956.
- Stockwell, La Tourette. *Dublin theatres and theatre customs (1637-1820)*. Kingsport, Tenn.: Kingsport P, 1938.
- Stoll, E. E. *Shakespeare and Other Masters*. Cambridge, Mass.: Harvard UP, 1940.
- Styan, J.L. *The Shakespeare Revolution: Criticism and performance in the twentieth century*. Cambridge: Cambridge UP, 1977.
- Tacitus. *Germania*. The Loeb Classical Library. Cambridge, Mass.: Harvard UP, 1914.
- Talbert, Ernest William. *The Problem of Order. Elizabethan Political Commonplaces and an Example of Shakespeare's Art*. Chapel Hill: Univ. of NC P, 1962.
- Taylor, Gary and Michael Warren, eds. *The Division of the Kingdom: Shakespeare's Two Versions of Lear*. New York: Oxford UP, 1983.
- Teague, Frances. *Shakespeare's Speaking Properties*. Lewisburg: Bucknell UP, 1991.
- Theobald, Lewis. *The Tragedy of King Richard the II; As it is Acted at the Theatre in Lincoln's-Inn-Fields: Alter'd from Shakespear, By Mr. Theobald*. London: Printed for G. Strahan at the Golden Ball in Cornhill, W. Mears without Temple Bar, T. Meighan in Drury Lane, B. Barker in Westminster Hall, and Sold by J. Morphew near Stationers Hall, 1720. (Price Is. 6 d.). [Folger Library Prompt Rich. II 7].
- Thompson, Marvin and Ruth Thompson. *Shakespeare and the Sense of Performance*. Newark, Del.: U of Delaware P, 1989.
- Thompson, R. Ann. *Shakespeare's Chaucer: A Study in Literary Origins*. Liverpool: Liverpool UP; New York: Barnes and Noble, 1978.
- Thorne (See Egerton 1942).
- Thorpe, Benjamin (ed., transl.) *The Anglo-Saxon Chronicle*. London: Longman, Green, Longman, and Roberts, 1861. 2v.
- Tillyard, E.M.W. *Shakespeare's History Plays*. London: Chatto and Windus, 1944. Rpt. New York: Macmillan, 1946.
- Traversi, Derek. *Shakespeare from Richard II to Henry V*. Stanford: Stanford UP, 1957.
- Trevelyan, George Macaulay. *England in the Age of Wycliffe*. London: Longmans, Green, 1899. Rpt. 1946.
- Ure, Peter, ed. *King Richard II*. The Arden Shakespeare. London: Methuen, 1956. Revised 1966.

- Urkowitz, Steven. *Shakespeare's Revision of 'King Lear'*. Princeton: Princeton UP, 1980.
- . "Well-sayd olde Mole": Burying Three 'Hamlets' in Modern Editions. *Shakespeare Study Today*. Ed. Horace H. Furness and Georgiana Ziegler. New York: MAS P, 1986, 37-69.
- Van Caenegem, R.C. *The Birth of the English Common Law*. Cambridge: at the UP, 1973.
- Warren, Michael. "Quarto and folio 'King Lear' and the interpretation of Edgar and Albany." *Shakespeare: Pattern of Excelling Nature*. Ed. David Bevington and Jay L. Halio. Newark: Delaware, 1978.
- . *The parallel King Lear, 1608-1623*. Berkeley: U of California P, 1989.
- Weimann, Robert. *Structure and Society in Literary History*. Charlottesville: UP of Virginia, 1976.
- Wells, Stanley and Gary Taylor (General Editors). *The Complete Works of William Shakespeare*. Original spelling edition. Oxford: Clarendon, 1986.
- Wells, Susan. "The Typical Register in Shakespeare's *Richard II*." pp. 101-109. Bloom, ed. Rpt. from *The Dialectics of Representation*. Baltimore: The Johns Hopkins UP, 1985, pp. 36-44.
- Werstine, Paul. "The textual mystery of 'Hamlet.'" *Shakespeare Quarterly* v. 39 (1988), 1-26.
- . "Plays in Manuscript." In Cox, John D. and Kastan, David Scott, editors. *A New History of Early English Drama*. New York: Columbia UP, 1997, 481-497.
- . "Hypertext as Editorial Horizon." Forthcoming in *The Proceedings of the International Shakespeare Congress 1996*. Ed. Jill Levenson et al. Newark: U of Delaware P, 1998.
- Wilders, John. *The Lost Garden: A view of Shakespeare's English and Roman History Plays*. London: Macmillan; Totowa, N.J.: Rowman and Littlefield, 1978.
- . "Introduction." *Richard II*. The BBC Shakespeare. New York: Mayflower Books; London: British Broadcasting Corporation, 1978.
- William, Benjamin, ed. *Chronique de la Traïson et Mort de Richard Deux Roy Dengleterre*. English Historical Society Publications, no. 12. London: Printed for the English Historical Society, 1846. (An account from mid 1397 to Richard's death and burial.)
- Williams, Neville. *Chronology of the Expanding World 1492-1762*. London: Barrie and Rockliff, The Cresset Press, 1969.
- Wilson, F. P. *Shakespeare and the new bibliography*. Revised and edited by Helen Gardner. Oxford: Clarendon P, 1970.
- Wilson, John Dover, ed. *King Richard II*. New Cambridge Shakespeare. Cambridge, Eng.: Cambridge UP, 1939.

- Wilson, Mardis Glen, Jr. "Charles Kean: A Study in Nineteenth Century Production of Shakespearean Tragedy." 2 vol. Ph.D. dissertation, Ohio State Univ., 1957. Dissertation Abstracts, 18 (1957), entry 1535.
- Wilson, M. Glen. "Charles Kean's Production of *Richard II.*" *Educational Theatre Journal*, 19 (1967), 41-51. (This periodical became *The Theatre Journal*).
- Worthen, W. B. *Shakespeare and the authority of performance*. Cambridge: Cambridge UP, 1997.
- Wroughton, Richard. *Shakespeare's KING RICHARD THE SECOND; AN HISTORICAL PLAY*. Adapted to the stage, with alterations and additions, by Richard Wroughton, Esq. and published as it is performed at The Theatre-Royal, Drury Lane. London: Printed for John Miller, 25, Bow-Street, Covent-Garden. 1815. Price Two Shillings and Sixpence (sic). [Harvard Theater Library item TS promptbook Sh 154.311]
- Yeats, William Butler. "At Stratford-on-Avon (1901)." *Ideas of Good and Evil* (first published in 1903). *Essays and Introductions*. London and New York: Macmillan, 1961, pp. 96-110.
- Zitner, S.P. "Aumerle's Conspiracy." *Studies in English Literature* 14 (1974): 239-57.



*Este livro foi impresso pela Book RJ Gráfica
para as Edições Ciência do Acidente,
no inverno de 1999, na cidade de São Paulo.
As tipologias usadas foram Adobe Garamond,
Charlemagne & Adobe Wood Type Ornaments.
O papel do miolo é off-set alta alvura 90g
e o da capa, cartão Supremo 250.*



apoio cultural:



Cultura Inglesa
Curitiba



espised Tears ;
the Summer O
ting Land.
erected Tower ;
ous Place,
nty Bosom :
t of Grief,
Arms of Sleep
Business of my
How now ?—

the Tower.
nd attends you

s return ;
oud Man :

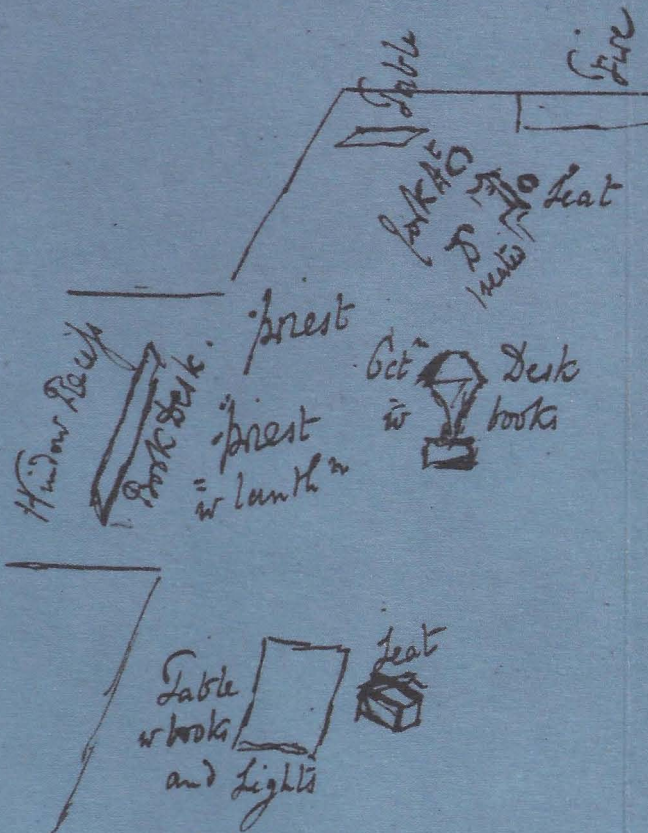
: Nay, be not
dispels the Glo
ow'r upon us.
thy Guest,
n'rous Friend,
last thy Beautie

ISBN 85-900534-6-6



9 788590 053460

Launt's Bed Room



edições
ciência do
acidente

Rosary, - on Bed.
2 Bandles, hgt? on R front table
Several Books on Oct? Desk -