Nuno Manuel Dias Pinto Ribeiro

More Knave than Fool : Cepticismo e Ironia no Drama de Christopher Marlowe

Dissertação de doutoramento em Literatura Inglesa
apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto

Faculdade de Letras do Porto
2000

Nuno Manuel Dias Pinto Ribeiro

More Knave than Fool : Cepticismo e Ironia no Drama de Christopher Marlowe

Dissertação de doutoramento em Literatura Inglesa
apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto

Faculdade de Letras do Porto
2000

Nota de Reconhecimento

É aqui o lugar de exprimir, de modo lacónico mas sentido, os agradecimentos a quem decisivamente acompanhou a elaboração do presente trabalho.

- Em primeiro lugar ao orientador da tese, o Professor Gualter Mendes Queiroz Cunha, pelo conselho arguto e pela inesgotável paciência com que sempre respondeu às minhas hesitações e incertezas;

- Ao Professor Manuel Gomes da Torre, pela generosidade com que pôs à minha disposição materiais não publicados de trabalho da sua responsabilidade, e ainda pelo interesse que sempre manifestou em relação ao andamento da redacção da tese;

- Ao Professor Rui Manuel Gomes de Carvalho Homem, pelo inestimável estímulo intelectual que o seu convívio sempre me ofereceu e pela prestimosa ajuda que define o amigo leal da primeira hora e o académico exemplar;

- Ao Professor Alexander Shurbanov, da Universidade de Sófia, por tão solicitamente me ter facultado o acesso ao texto, então inédito, da sua comunicação ao Encontro de Cantuária, em Julho de 1993;

- À Associação Luso-Britânica e ao seu Ex.mo Director, Professor Doutor João de Oliveira Cabral, pela bolsa Gilbert Eastaugh que no ano de 1997 me foi concedida, tão útil naquela fase da minha investigação;

- Aos responsáveis do P. R. O. D. E. P., pelo seu oportuno apoio;

- A Goreti Coutinho e Ilda Lopes, do British Council do Porto, e ainda a Maria Beatriz Marques, pelo auxílio na pesquisa bibliográfica e pela pronta disponibilidade com que sempre deram resposta às minhas solicitações;

- A Michael Robert Burts White, de quem guardarei para sempre a imagem da mais nobre amizade;

- À Alexandra, pelo que só o amor é capaz; e aos pequeninos Gonçalo e Lourenço, como ela a minha maior razão de viver.

'Black is the beauty of the brightest day;' :

À memória do meu pai.

I

TEXTO DRAMÁTICO E TEATRO

Entre a literatura e a representação: a peça isabelina enquanto texto literário e espectáculo.

The King's a beggar now the play is done.
All's Well That Ends Well, Epílogo.

I. 1. *Texto e representação: as linhas gerais de uma* controversia. *A relevância histórico-literária e a consideração dos contextos. Autor e texto, actor e público: o lugar dos factores da experiência dramática no estudo do texto literário.*

No acervo das múltiplas realizações da criação literária o texto dramático é, pela sua cumplicidade no universo esquivo e espectacular do teatro e, por consequência, na liminar incompletude com que se oferece ao esforço de leitura e análise, o menos «puro» dos géneros literários. Refractário a qualquer imanência formal pacificamente acolhida ao autotelismo da página escrita ou rendida à serena recepção de leitores confortados com a fixidez do objecto, o seu estatuto literário configurou-se desde sempre nos dilemas de uma natureza contraditória. Na verdade, o artefacto textual e idealmente integrado, por um lado, refere-o à divisão tripartida em que tradicionalmente se analisam as possibilidades de existência da literatura - os modos lírico, narrativo e dramático - , e a ligação vital que verdadeiramente o corporiza, por outro, transcendendo os códigos textuais da literariedade, projecta-o na situação retórico-pragmática da representação (1).

A discussão, ainda que perfunctória, da pertinência de uma tese centrada no texto dramático buscará a sua justificação nesta descontinuidade : uma arte essencialmente interpelativa que simbioticamente articula escrita, cena e público e, nessa conjugação abrangente, fatalmente convoca a precariedade literária da

experimentação, a contingência dos contextos sociais e materiais da representação; e a dimensão histórica e sociológica de um destinatário que estimula ou desencoraja, obriga a rectificações e ajustamentos e, em última análise, se constitui em componente activo dessa totalidade de relações de sentido(2). Não claudicará o estudo do texto dramático em tal contexto?

Proceda-se aqui segundo um itinerário que articule a tese geral e a referência empírica, apresentando o problema através do exame sumário de aproximações alternativas com que as opções em confronto se definem e a acareação das posições contraditórias se afirmam como pressuposto de um juízo acerca da sua validade ou do lugar de cada uma no contexto deste estudo; a este esboço perfunctório se seguirá o exercício de contextualização dos conceitos de cepticismo e ironia, metodologicamente orientado pela consideração das referências estruturais de autor e texto, actores e público, aí se procurando explicitar as multidependências que situam o estatuto do texto dramático no universo cultural isabelino; finalmente uma conclusão que incisivamente legitime o estudo literário do objecto definido no título deste trabalho.

A prioridade da *lexis* desvalorizará uma *opsis* alegadamente esvaziada de conteúdos estéticos, o som e a fúria de uma estratégia de captação fácil das impressões e da sensibilidade mais primárias; o privilégio da componente espectacular tenderá a ver no texto literário a imobilidade rarefeita, amputada do espaço vital do palco. Sabe-se como as duas perspectivas, mesmo na sua versão mais radical, sempre acompanharam a evolução do teatro e do drama. Em Aristóteles encontramos a recusa explícita do excessivo e do monstruoso, e a recomendação de que o terror e a piedade, canonicamente associados à tragédia, deverão sobretudo radicar «na íntima conexão dos actos» , (3), no teatro medieval a exuberância do *pageant* iria conviver com a maior ênfase textual e doutrinária da moralidade, mais plasmável esta na disciplina do texto(4), e no tempo isabelino e jacobita a gesticulação arrogante e violenta e o discurso inflamado e agressivo de Tamerlão, ou a paradigmática oposição entre o escrúpulo moralizador de Ben Jonson e o virtuosismo da manipulação cénica de Inigo Jones (5) são apenas dois momentos de uma longa história de tensões e de conflitos em potencial e sempre renovada manifestação. Deste modo, para os românticos a representação é quase sempre o terreno degradado do ruído e da exuberância, contrastando com o acarinhada intimidade da subjectividade poética, e para George Bernard Shaw,

que junta às peças que publica aqueles proverbiais prefácios teóricos, longos e por vezes fastidiosos, a superioridade do texto escrito não oferece dúvidas; T. S. Eliot, por sua vez, não reconhece e não se reconhece na generalidade das representações de Shakespeare, assim relegadas para o domínio derivado da mera interpretação; e Pirandello ou Eugene O'Neill reafirmam a ideia da superioridade do texto escrito (6). Opção muito diversa é a que decorre, reduzindo-se aqui também os exemplos, da *praxis* dramática isabelina, mais empenhada em satisfazer a voracidade de um público ávido de novas histórias e novas sensações e em produzir para um «mercado cultural» implacável do que em criar literatura, ou da tentativa de recuperação da intensidade ritual das fontes reclamada por Artaud(7), do envolvimento e espontaneidade do «Living Theatre» ou ainda, e mais genericamente, do moderno destaque alcançado pelo encenador(8). Perante legitimidade tão dividida, a que horizonte se deverá aspirar e que conceitos e métodos adoptar quando se estuda um autor como Christopher Marlowe?

A segunda orientação parece à primeira vista responder mais fielmente às necessidades de análise de um objecto que vive sob o signo de Proteu e muito para além do texto escrito, naquela irredutível e imprevisível mobilidade em que o recorte físico do palco, a caracterização das personagens, a distribuição das figuras humanas e dos objectos no espaço, o ritmo dos gestos e das vozes, as modulações e inflexões do discurso, os sons ou o jogo das cores, luzes e sombras são portadores de significado e se fundem no complexo, sempre único e irrepetível momento da representação (9). No rigor dos termos o teatro é uma realidade policodificada e sintética, e o sentido de continuidade que frequentemente o associa à história da literatura ou a pretensão de uma análise que cultive a ilusão de uma fundamental e inquestionada correspondência semântica entre o texto escrito e a sua actualização no palco resumem as limitações de uma perspectiva reduzida ao espaço da escrita e à sua dimensão ontológico-semântica (10).

Mas a parte contrária desta *controversia* não deveria ceder tão facilmente na sua posição e argumentos, e não apenas pelas razões menos louváveis da mera conveniência: afinal não se apoia a generalidade dos trabalhos científicos e teses académicas no pressuposto teórico da especificidade de um género dramático relativamente independente da sua referência teatral ou, pelo menos, da relativamente pacífica continuidade entre texto dramático e texto teatral,

emprestando o seu melhor empenho a uma atitude essencialmente literária ? A invocação de uma vasta zona de intersecção definida pela linguagem verbal e sua função dominante no processo de comunicação (no texto e no palco) ou a intensidade particular com que desenha o conflito, pela acção que se reduz aos seus elementos essenciais, construída segundo princípios de economia e depuração ficcionais que buscam equilíbrios formais estrategicamente associados à produção de determinados efeitos, ou ainda pelos elementos estruturais que definem o universo dramático - o espaço, o herói e o acontecimento (11) - insinua timidamente o vago quadro de relações familiares que aproximam as duas perspectivas, pelo menos no espaço da arquitectura e da matriz verbal do texto literário e do *script* teatral. Se em quase tudo parecem divergir os dois «sistemas modelizantes secundários» (12), forma e substância de duas expressões culturais distintas que determinam escolhas metodológicas e aparelhos conceptuais específicos, ao menos se sublinhe o fundo comum da linguagem e a comunhão estética de certos processos de elaboração ficcional. Deste modo se resgataria o texto dramático como objecto de estudo e se reafirmaria a perspectiva tradicional que legitima a consideração especificamente literária do problema do «cepticismo e ironia no drama de Christopher Marlowe».

Mas até o compromisso assim genericamente formulado, que oferece de modo exploratório e hesitante a ideia de que uma atitude privilegiadamente literária não nos aliena necessariamente da vivacidade pluricodal do texto teatral, é defensivo e inseguro desde logo por se procurar construir como resposta à feição compreensiva da perspectiva litigante em função da qual reage. Além disso, o prosseguimento da disputa em sede empírica dificilmente aliviaria o desconforto da sua posição : prescindindo de manifestações que parecem furtar-se à sua jurisdição, pelo menos nas modalidades em que o trabalho do actor e a improvisação ou a vocação espectacular da representação mais ostensivamente se revelem (atente-se no já referido exemplo do *pageant* medieval, na *commedia dell'arte* ou no *masque* isabelino e jacobita e ainda no vedetismo histriónico e na opulência cénica «naturalista» com que Shakespeare é revisitado no palco oitocentista inglês), ou que registem de modo incisivo a simbiose de expressões artísticas diversas (que discontinuidades não se estabelecem entre a leitura de, por exemplo, A Beggar's Opera, de John Gay, e a sua recriação em palco?), uma boa parte das realizações mais significativas do teatro contemporâneo, genericamente

os «textos radicais» (13), de modo mais preciso os de recorte mais acentuadamente experimentalista ou os que enfatizem o discurso do corpo e da presença, recuperem a intensidade ritualística ou sacrificial de um espaço teatral envolvente e poderosamente interpelativo ou reconheçam em códigos proxémicos ou cinéticos recursos vitalmente adstritos às suas propostas, perfilar-se-iam como factores hostis a essa *media via*. Em casos extremos, o texto dramático corre o risco de rasura: confinado a simples material de representação, ele é empurrado para a periferia do espectáculo modelado pela ambição e poder de uma cenografia há muito emancipada do humilde estatuto de decoração, transfigurado nas opções que o fragmentam ou esquecido na floresta de contribuições de proveniência vária - a dança, as artes plásticas, a música e o canto, os jogos de luz, ... - que reconfiguram o terreno onde o texto se joga e, nesse processo, tendencialmente operam a separação entre as convenções cénicas e o referente da obra literária, em que o criador se não reconhece já (14). Deste modo, que lugar ocupam na teoria e análise literárias o contacto actores/público e a enérgica reacção contra a erosão da linguagem protagonizados pelo *teatro da crueldade*, a voz e o corpo epifânicos do *teatro pobre* de Grotowski, o desconcerto subversivo dos gestos e dos lugares do *teatro do absurdo (*ou *metafísico*, como alguns preferem chamar-lhe), os silêncios e a respiração dos monólogos de Beckett, a ira catárctica de La Fura dels Baus, o imediatismo da criação cénica do *Living Theatre* ou o diversificado arsenal de recursos ligados à construção da *Verfremdung* brechtiana(15)?

Replicaria a visão tradicional e literária, aceitando o repto de litigar no terreno empírico da experiência estética e da obra de arte mas renunciando às formulações universais, que os exemplos oferecidos relevam de uma atitude unilateral, simetricamente se podendo aduzir factos que permitem sustentar a legitimidade de um estudo autónomo do texto dramático. No drama do período isabelino se colheriam precisamente argumentos dessa legitimidade : se a necessidade na fixação textual de peças corruptas ou fragmentadas, na determinação da exacta participação de autores de obras colectivas ou da paternidade de textos anónimos ou de autoria incerta, no estabelecimento de intertextualidades e influências (abstraindo aqui a competência da paleografia e disciplinas específicas de reconstituição histórica do documento), ou no cotejo de um *Folio* e um *Quarto*, instrumentos de versões diversas do mesmo texto,

aspectos que só por si reclamam o empenho filológico, o domínio preciso das estruturas do texto ou o exame dos seus equilíbrios e descontinuidades, eventualmente dos precisos contornos e dinamismo da acção dramática, só se logram na vigilância minuciosa da leitura e no estabelecimento do texto dramático como objecto específico de estudo. Esta perspectiva colhe ainda apoio no plano destacado que supostamente a vida do discurso e da palavra ocupa na economia das práticas do teatro isabelino. O poder evocativo da linguagem e a sua capacidade de situar o tempo e localizar o espaço ficcionais no contexto definido pelas vantagens e limitações do palco aí estaria para o provar; ou um discurso dramático, versátil, é certo, e ligado a uma experimentação incessante e arrojada- ora poderoso na solenidade declamatória do verso ou informal na representação de universos mundanos e familiares-, mas servido por actores industriados na disciplina da retórica humanista. Afinal, na peça isabelina se inscreverá a solidez da matriz «clássica», o que permite referi-la à prioridade essencial e à vocação de perenidade e universalidade da escrita dramática (16).

O desencontro de atitudes é a projecção das insuficiências de uma teorização abrangente e abstracta que abusivamente invada domínios alheios- espelhada significativamente numa definição do género literário inconformada com a explicitação e tratamento do «radical de apresentação» do texto dramático- e, simetricamente, de uma cultura que definitivamente se refugie no culto da imagem alienada da *alma mater* do espectáculo, o texto literário (17).

O confronto com os textos- afinal o ponto de partida e a razão de ser de toda a construção teórica- e a explicitação das estruturas que sustentam a concepção dramática ou o «movimento» da acção, as formas e o estilo que matricialmente definam a criação literária, ou ainda a atenção mais especificamente centrada na objectualidade ficcional plasmada nos «words on the page» não deixarão, por certo, de exprimir atitudes de incontestável relevância numa qualquer tentativa de compreensão do texto literário. Desde Aristóteles que assim é, como é por demais conhecido, ou não exprimisse o privilégio da « trama dos factos » ou da « composição dos actos » (o «mito», afinal) o lugar estratégico de um artefacto solidamente convergindo numa « finalidade ». O texto, nesta compreensão poética fundadora, adquire uma autonomia estética que secundariza os acidentes da sua realização espectacular e o fascínio por ela naturalmente gerado:

«Quanto ao espectáculo cénico, decerto que é o mais emocionante, mas também o menos artístico e o menos próprio da poesia. Na verdade, mesmo sem representação e sem actores, pode a tragédia manifestar seus efeitos ; além disso, a realização de um bom espectáculo mais depende do cenógrafo que do poeta» (18).

Todavia, se a mera perspectiva, válida nos seus próprios termos, isto é, enquanto instrumento por excelência de pesquisa e revelação de aspectos do seu objecto, definido este à partida e configurado na dialéctica dos seus procedimentos metodológicos, se transfigurar em lógica formalista que absolutize planos de abordagem textual indiferentes à manifestação irredutivelmente pragmática do discurso dramático, perderá ela certamente alguma da sua legitimidade e força operativa. A convocação da autoridade teórica da Poética, impressionante e decisiva aparentemente, nem sequer procederia aqui, sobretudo quando assumida numa inexpugnável nitidez para além do Tempo e da História. Por um lado, a valorização da experiência literária e a hierarquização dos géneros ou as intenções de uma teoria prescritiva, tão comum nas respostas neoclássicas à herança de que se reclamam, cederam à atipicidade das criações literárias e às sempre renovadas possibilidades de geminação entre a literatura e as outras artes (desde logo a relação texto dramático-representação); por outro, o modo de existência da tragédia grega é indissociável da vocação compreensiva e cívica que lhe preside, quer dizer, a busca de uma unidade textual que expulse a multiplicação de personagens, espaços ou incidentes, prejudiciais à solidez estrutural e à depuração da acção procura servir a assimilação e a inteligibilidade da totalidade dos cidadãos da polis. E Aristóteles, respondendo à condenação platónica do drama e à desvalorização de uma arte apenas consumada no espectáculo, acaba por advogar as virtudes de um texto que serve a leitura, desse modo cindindo e discriminando analiticamente os elementos de um todo funcional realizado plenamente no «espaço virtual» inscrito na acção dramática :

«Aristotle's approach cannot make allowance for the imaginary world, because that is a synthetic than analytical concept ; 'virtual space' cannot be broken down

into, say, six kinds of compositions or three kinds of balance without destroiyng its very essence, which is an *interrelation* among elements rather than a collection of isolated parts».

Mesmo a autoridade do estagirita, absolutizada enquanto fiel executora testamentária de uma herança geradora de universais e intemporais obrigações, e desvinculada dos contextos em que surge, é argumento para reconfortantes mas redutores formalismos. Afinal a teorização aristotélica quando identifica na construção do texto escrito a prioridade da experiência dramática nasce em boa medida como réplica a Platão: « His reason for this isolation is made clear in the *Poetics* : It was to answer those who, like Plato, had censured the drama as an inferior form because it required spectacle for its effect.» (19). O aparente rigor científico e a suposta prevenção de atitudes «extra-literárias» correm o risco de surpreender apenas os conteúdos manifestos de uma textura cuja porosidade desenha, ainda mais vivamente no caso particular do drama isabelino, a evanescência bem pouco «clássica» de uma arte de fixação e transmissão aleatórias, rigorosamente vigiada pelo poder da corte e da cidade, e dividida entre a independência e elevação da imaginação criadora e as cruéis necessidades materiais que ditam a natureza do artefacto e respondem aos imperativos de apropriação consumista e mercantil.

Esta vinculação a experiências inscritas num domínio em princípio estranho à fixidez escrita do texto literário, mas incluída nas *Histórias da Literatura*, e no lugar de eleição reservado à memória literária fundadora, convida ao brevíssimo exame dos factores que estruturalmente convergem na representação dramática- o texto e o autor, os actores e o público- na sua referência ao tempo isabelino. Na verdade, a demonstração de um teorema de evidência tão intuitiva como a que se contem no enunciado «o texto dramático transcende os limites da compreensão estritamente literária», à primeira vista dispicienda, determina, todavia, escolhas nucleares do esforço de análise e de crítica, tão específicas como a do *corpus* textual de que se parte e tão elementares como a da perspectiva teórica adoptada ou a dos limites que a tese a si mesma se impõe quando o estudo dessa relação dialógica conflitual, inscrita numa vocação pragmática do texto dramático, se articula com a referência histórico-literária, igualmente fundadora de uma

incursão preliminar nas condições de existência da criação dramática marloviana, afinal o tempo e lugar da atitude céptica e heterodoxa do autor e das estratégias textuais, ou os procedimentos técnico-formais e conceptuais da ironia que esteticamente a concretizam. A atenção, em conformidade com os interesses de um estudo centrado em Christopher Marlowe, limitar-se-à ao *popular theatre*, deste modo se excluindo o teatro académico e erudito, vocação das Universidades e prolongamento das suas preocupações intelectuais e humanistas ou do seu zelo reformador; mais modestamente ainda, ao contexto das criações que encontraram o seu destino nas tábuas do *apron stage* e no espaço aberto do *public theatre*. A representação no espaço coberto do *private theatre*, socialmente mais selectivo e próximo do centro da grande urbe, ou ainda no cenário elitista da corte, em convivência e conivência com o gosto e os interesses da aristocracia e lugar da ilusão espectacular e do recurso técnico sofisticado, da alusão mitológica e da alegoria, ou do desdobramento dramático que interpela o público e convoca, em rituais de confirmação, a figura providencial do soberano, constituiriam já argumento para outros desenvolvimento (20). Excluídos, ainda, o «household theatre», com seus interlúdios e representações dramáticas e paradramáticas diversas, acolhido nas grandes casas senhoriais e servindo o gosto e lazer das grandes famílias aristocráticas, só recentemente figurando no interesse da história e crítica do drama para tratamento específico, de que Suzanne Westfall nos dá breve mas incisiva caracterização :

The close personal relationships among performers, patrons, and audiences ; the specific and occasional nature of the revels ; the expenses in time, sets, costumes, space, and consequently the money required ; and the multimediality engendered by the cooperation of various artists all characterize household revels.» (21).

Destaca-se, assim, aquele momento em que *«public»* e *«popular»* se sobrepõem e convocam a participação qualificada do drama na vida da Inglaterra de Marlowe e Shakespeare, e a imaginação fervilha no entusiasmo dos impulsos seminais, inconsciente ainda da conformação estética e política que em breve a viriam disciplinar. Esta perspectiva, que apenas responde a considerações periodológicas implícitas no estudo de Christopher Marlowe, não subscrevendo categorizações

intragenéricas essencialistas (v.g. drama popular versus drama académico, drama popular versus drama aristocrático ou elitista,...), o que seria de resto claramente desajustado em face dos fundamentos da vitalidade de configuração híbrida, afinal gerada na apropriação e cruzamento das tradições populares e da inovação renascentista, que o teatro renascentista supõe, insiste, todavia, na distinção: é que esta manifestação de cultura de massas, paradoxalmente ligada em larga medida à iniciativa e ao talento expedito de criadores de formação académica (os «university wits»), conhecerá, com os últimos anos do reinado de Isabel I, uma progressiva acentuação de referências aristocráticas e eruditas, e se o espaço teatral do *private theatre* ainda mantém, se bem que de modo algo condicionado, uma matriz culturalmente abrangente, o *romantic play* ou o *masque* do período Stuart já acusam um nítido retraimento e as ostensivas marcas do elitismo e da autocomplacência cortesã. Como resume Michael Hattaway,

«It was only in the Stuart period that decorum became their linguistic style, and dramatists were constrained by the enticements of gentility (represented in a rhetorical context by «propriety») and its neo-classical chaperon, verisimilitude. In the playhouses of the English Renaissance it was still possible to explore modes of reality other than the social and the racional. Truth was measured by the internal coherence of the artefact rather than congruence with life: dramatists resisted the restrictiveness of the universal when reduced to the socially normative, and they revelled in the truth of strangeness, whether that be the archaic, the unexpected, the improbable, or the impossible....»(22).

Texto e autor, actores e público desenham, deste modo, uma constelação interactiva apenas visível na geografia irregular dos contextos, e o caminho a seguir procurará considerar as intersecções da literatura e do teatro no tempo isabelino e iluminar os contornos de uma autonomia textual que é afinal a condição do estudo literário do drama.

Naturalmente que são as necessidades de clareza expositiva o que aconselha a discriminação de áreas ideais que a vida do texto dramático reune em unidade solidária. Do mesmo modo, não serão aqui impertinentes duas observações, valendo ainda para o capítulo segundo ou parte geral e estendendo-se, como

recorrência pontual, ao último capítulo, ou seja, ao que mais directamente contempla o esforço de análise textual que testará as proposições com que a parte geral encerra:

- A referência a William Shakespeare, inevitável pelo destacado lugar que sempre ocupa no cânone dos estudos do drama isabelino. As relações entre a obra dos dois dramaturgos é justificação que acresce a esta eminência paradigmática;

- A recuperação, em contextos diferentes, de referências histórico-literárias ou de teoria dramática. Assim a insistência no estatuto do texto dramático face à literatura, o específico momento histórico-cultural e literário em que as peças de Christopher Marlowe surgem, os condicionamentos de ordem material e social que o modelam, os limites de uma atitude de inconformismo social ambiguamente situada entre a segregação existencial do *outcast* e a marginalidade intencional do *outsider*, ou ainda os paradoxos de uma ironia de que estarão ausentes a visão compreensiva do distanciamento ou a intuição dos discretos laços que possibilitem a definição do papel e do lugar do indivíduo e a construção da sua identidade, ou a representação dos sentidos do mundo.

I. 2. *O autor e a escrita dramática isabelina: sentidos específicos de uma ligação. A imprecisão e mobilidade do texto dramático: dependência da representação e refracções da fixação e transmissão da peça isabelina. Os exemplos de Doctor Faustus e Hamlet.*

A génese da composição do texto dramático isabelino implica desde logo a fluidez e mobilidade da proposta e da experimentação: não nasce ele fundamentalmente para ser lido, nem aspira ao estatuto da obra literária. Os direitos de publicação são secundarizados e não ocultam os interesses paralelos do palco. Eles são apenas sugeridos na precária nomeação do título no registo oficial (*Stationers'Register*), e a impressão dos *Quartos*, *Octavos* e *Folios* manifesta por regra as vicissitudes de um cruzamento pressuroso entre a vivacidade insubmissa de um registo oral e as necessidades na fixação escrita do texto, a que acresce uma técnica ainda primitiva de impressão, de regras pouco

seguras (23). Frequentemente sem a ostensiva ligação com o autor, prolongando aqui a anonimidade da criação estética medieval, ou produto de uma paternidade colectiva, indiferente à discriminação e identificação dos criadores, a peça é concebida sobretudo em função dos interesses da representação. Na verdade, o manuscrito do autor, copiado e submetido à censura oficial do *Master of the Revels* , era devolvido para dele se fazer o *prompt-book*; do guião se destacavam e distribuiam as partes que competiam a cada actor, nem sempre se seguindo a publicação. Quando esta ocorria o nome do autor muitas vezes nem sequer figurava na página inicial do texto impresso : mais importante era o nome da companhia, em que verdadeiramente repousava a titularidade dos direitos sobre as obras que encomendava, e do nobre que a legitimava com o seu nome e patrocínio. E uma vez publicado, o texto poderia ser apropriado sem restrições por quem o quizesse levar à cena, o que explica a relutância das companhias de teatro em divulgar a peça escrita e assim expor as suas produções à devassa de companhias rivais. O teatro ainda não é literatura, para tal ter-se-à que esperar pelos anos vinte do século XVII- altura em que as obras de Shakespeare e de Jonson são reunidas e editadas- ou pela sobrevivência possível que o texto dramático alcança com o encerramento dos teatros e a proibição das representações nos anos da Guerra Civil e da aventura republicana, ou seja, como livros (24).

O autor, que já no domínio do género dramático exprime a natureza discreta de uma voz multiplicada nas personagens, é no teatro isabelino em tudo diferente de um criador que olimpicamente configure a obra, lhe tutele o destino e com ela mantenha uma natural relação de continuidade. A permanente reformulação de peças, que se subordina ao humor flutuante e por vezes perverso das solicitações comerciais e ao jogo dialógico de uma experiência teatral vitalmente conformadora da criação dramática, ou o protagonismo da companhia no processo de produção e circulação dos textos, definem uma situação que a valoração canónica, sobretudo nas projecções que no nosso tempo mais fielmente registem a memória etimológica da ortodoxia religiosa que purifica o *corpus* dos textos sagrados e consagra ou ostraciza os autores (25) , tende quase por norma a ignorar. Na verdade, a delimitação de uma *terra ferma* num domínio tão evanescente e insubmisso como o que nos ocupa sublinha de modo particular esta necessidade de concretizar referências que correspondam a conceitos de urgente

operacionalidade. Atente-se, por exemplo, em problemas tão elementares como a identificação do panteão dos autores geradores de consensos para além da mera opinião ou a explicitação de critérios legitimadores de um núcleo duro de obras para além do tempo. Para Harold Bloom Shakespeare constitui-se no centro do cânone ocidental, que viajou de uma era teocrática para uma era aristocrática, depois para uma democrática, resistindo finalmente à pulverização da era caótica, nossa contemporânea, a qual o recupera elegiacamente na resistência cultural possível e nos contextos dissolventes e acríticos do multiculturalismo; para Frank Kermode o texto canónico revela-se no carácter inexaurível com que se oferece à interpelação dos leitores (canónico será, num certo sentido, o clássico de Italo Calvino); e para os editores da The Norton Anthology of English Literature é um sentido pragmático testado na praxis educacional e no diálogo permanente entre editores, académicos e a comunidade de estudantes e leitores, aberto à permanente rectificação, a pedra de toque que destaca na literatura do Renascimento em Inglaterra uma galeria de eleitos ocupada por Spenser, Marlowe, Shakespeare, Jonson, Donne e Milton (26). A exemplaridade da grande tradição concorre, por seu turno, para a defesa da integridade do génio criador. Documentam-no a perspectiva «evolucionista» de grande parte dos estudos oitocentistas que rejeita os *quartos* alegadamente espúrios e incompatíveis com a excelência de Shakespeare, ou na sua obra teleologicamente identifica estádios na demanda da maturidade e perfeição, a ênfase na imunidade do texto a condicionalismos de ordem histórica promovida já no nosso século por correntes críticas fortemente ancoradas nos meios académicos, como o *New Criticism* ou o *New Bibliography*, genericamente orientadas por uma concepção neoplatónica que descobre no acto criador uma solidão essencial e uma irredutível independência, e que se projecta, na perspectivação crítica do texto isabelino, nos esforços de reunião, reconstituição e hierarquização dos textos preordenados à recuperação da solidez da obra ideal, finalmente devolvida à solidária e luminosa presença do autor (27). A persuasão retórica revela-se no empenho interpretativo que acompanha a alegada versão definitiva do texto e na abundância erudita de anotações e comentários que geralmente povoa as edições críticas.

Mas se a obra de Shakespeare não se desvela facilmente nas indicações de natureza biográfica, pese a majestade quase mitológica do escritor, sendo regularizada através da expurgação canónica dos materiais corruptos ou

deslocados nos acidentes de uma época que não consente uma segura e criteriosa fixação e transmissão textuais, noutros autores a obra e o homem enlaçam-se de modo mais íntimo. O caso de Milton ocorre imediatamente. E o de Christopher Marlowe, que ilustra sedutoramente estes procedimentos de reconstituição, quer devido ao conhecimento dos dados biográficos que tão impressivamente definem a sua figura e carácter e providencialmente parecem projectar tão intensa luz sobre a sua obra, quer pela sua posição estratégica no contexto do drama isabelino, que o subtrai a paternidades incómodas de artefactos menos cuidados ou menos decentes.

A imagem que se guarda da sua identidade e do seu percurso factuais e históricos são bem conhecidos : de pais ligados ao mundo artesanal e burguês, nasce em Cantuária em 1564 e aí inicia a sua educação formal, no King's School, a partir de 1578 ou 1579 ; em 1580 vai para Cambridge, para frequentar o Corpus Christi College, e familiariza-se com os estudos clássicos e com a atmosfera intelectual de uma época percorrida pelos dilemas de uma Reforma que é património da nação inglesa e instrumento de resistência à subversão católica e estrangeira, agitada, porém, nas suas próprias contradições; é recrutado entretanto pelos serviços de contra-espionagem, facto documentado pela sua ausência, ao arrepio dos regulamentos académicos, da universidade (Rheims, centro católico e base de operações contra o regime isabelino, terá sido o seu destino) e pela concessão pouco ortodoxa de um diploma que não poderia ser recusado a quem, de acordo com a nota oficial com que o Conselho Privado da rainha vence a relutância da autoridade universitária, prestara relevantes serviços à coroa (28); vive em Londres a partir de 1587, tendo logo conhecido o primeiro sucesso como dramaturgo, com a representação de Tamburlaine the Great, e entrega-se a uma existência perigosa e turbulenta, pontuada pela ligação ao submundo da actividade clandestina (que o terá levado aos Países Baixos, cenário do conflito entre os protestantes holandeses e o poder católico de Espanha e lugar determinante dos interesses políticos e estratégicos da Inglaterra), da marginalidade urbana, a que não faltam um duelo, o cumprimento de duas breves pena na prisão, a convocação para interrogatório ou uma pouco esclarecida situação de liberdade condicionada, e o convívio em círculos privados cultores da especulação iniciática e da magia.

Estes dados, acrescidos da inevitável reputação de herético e blasfemo (29), ajudam a compor o quadro de uma vida aventurosa e intensa, eloquentemente impresso no corpo descontínuo e excessivo da sua escrita. E a sua morte, tão violenta como a de muitas das suas personagens, e misteriosa, como convém à condição de um «rebel without a cause» incondicionalmente seduzido pelo lado mais obscuro e perigoso das coisas, culmina uma experiência que teria que ser breve para ser romântica (30). Já longe da demonização a que muitos dos seus contemporâneos o votaram, ou do longo esquecimento a que só a primeira metade do século XIX viria pôr termo, como bem assinala Thomas Dabbs (31), a recuperação canónica do autor conduz frequentemente a normalizações tendentes a compatibilizar a reabilitada fortuna do dramaturgo com um legado literário de configuração e valor reconhecidamente desiguais. Na obra caberá necessariamente o homem.

Deste modo, que mote mais adequado a uma vida que deliberadamente se consome no risco, particularmente na aventurosa duplicidade do espião, esse fascinante duplo do actor, do que a inscrição do quadro que supostamente representa Marlowe, recuperado em 1953 de um canto esquecido do Corpus Christi College? (32). *Too convenient to be convincing* : em «Quod me Nutrit me Destruit» se conterão as evocações proféticas de um destino que o conhecido «Terminat hora diem, Terminat Author opus», que emblematicamente fecha The Tragical History of the Life and Death of Doctor Faustus, confirma misteriosamente, registando como última obra do poeta de Cantuária a tragédia do sábio e nela testemunhando a visão premonitória da morte anunciada.

Paralelamente, o lugar conquistado no cânone implica a desautorização do burlesco e da farsa grosseira mais imediatamente envolvidos no gosto populista, incompatíveis com a elevação e dignidade de uma figura tutelar do drama isabelino, chegado aos palcos e à fama antes de Shakespeare e o único contemporâneo que decisivamente influenciou o bardo de Stratford e com ele trilhou os mesmos caminhos. Pois não é até incerta a determinação da autoria ou da exacta participação de cada um em algumas peças surgidas durante o tempo de convivência dos dois dramaturgos? (33). Afastado prematuramente de um itinerário poético cuja grandeza aparece apenas esboçada no que se pensa serem as suas últimas criações, Doctor Faustus e Edward II , o dramaturgo de Cantuária não poderia ter sido o versátil e oportunista escriba daqueles divertimentos

rasteiros que espuriamente invadem as suas peças. Quem volve o olhar para os horizontes vastos do desejo e da conquista ou interpela a presença do divino não poderá visar tão baixo. Se a obra pressupunha uma entidade criadora de dimensão humana afirmativa e insubmissa, agora o homem reclama a nobre coerência da obra.

O que prejudica, no entanto, o equilíbrio desta construção é a pacífica incorporação do elemento popular, de um humor para muitos grosseiro e imediato e discutível também nas descontinuidades que introduz na acção dramática, alegadamente ferindo-a de modo por vezes insanável na construção e no ritmo, todavia em coerência plena com as convenções dramáticas da época e com os modelos de representação que instituem a particular relação interactiva entre o palco e o público. A coerência ideal do texto literário não se compadece, aliás, com esses expeditos processos de montagem e com o espaço de partilha que neutraliza a independência da obra literária para deixar viver o texto provisório, permanentemente reformulado. E que se dirá da prática tão divulgada da autoria colectiva, que parece comprometer definitivamente a relação do criador com a sua criatura, com os inerentes dilemas gerados em sede de teoria e valoração literária, fixação textual e interpretação? Dido Queen of Carthage é fruto da colaboração com Thomas Nashe, e outras peças de Marlowe poderão igualmente ter origem em penas diversas. Não pode ainda ser ignorado o papel da censura e da autocensura, que inevitavelmente acompanham a edição da quase totalidade da obra marloviana (lembre-se apenas que só Tamburlaine é publicado em vida do autor, em 1590), o que torna, entre as consequências mais óbvias de tal refracção e filtragem, esquivos o pensamento e as convicções de Marlowe, impermeáveis à indagação mais criteriosa, como conclui Nicholas Davidson na discussão acerca do seu tão glosado «ateísmo» :

«The works attributed to Christopher Marlowe which we read now may thus have been affected not just by the official censorship of the authorities, but also by the self-censorship of the author, his collaborators and revisers. We cannot therefore regard them as unambiguous evidence of Marlowe's own opinions.» (34).

O texto revela-se também aqui na sua vulnerável materialidade, longe do corpo inexpugnável e coerente da Obra, entregue às flutuações e metamorfoses originadas no seu modo de produção e libertadas nos acidentes da sua fixação, circulação e transmissão.

Decorre, assim, de todo este processo que as diversas versões do mesmo texto não supõem apenas a irregularidade de uma composição a requerer a competente reconstituição do texto «autêntico», como o restauro de uma peça antiga : mais razoável seria tratar o precário como precário e reconhecer nessa vivacidade, quantas vezes apressada e descontínua, interesses muito diversos dos que norteariam a construção do produto acabado, como dois conhecidos exemplos, que só afloradamente aqui se referem, bem o documentam (35).

The Tragical History of the Life and Death of Doctor Faustus apresenta-se em duas versões distintas, uma publicada em 1604, a outra em 1616. A primeira, mais reduzida, é por muitos estudiosos recusada em virtude de alegadamente ser o resultado de uma reconstituição, operada pela memória de actores em urgente busca de um texto para representação (e esta transcrição, pressurosa e febril, como facilmente se imaginará, constitui um acto de «pirataria intelectual» bastante comum e muitas vezes relevante em sede de fixação e transmissão dos textos dramáticos da época); a segunda, que também não colhe preferência unânime, é por vezes considerada a mais próxima do génio criador de Marlowe, apesar das reconhecidas «intromissões» de talentos menores (Samuel Rowley, William Birde e Thomas Nash são os nomes que mais frequentemente se referem como os agentes de cometida revisão ou revisões com vista à reposição da peça). Mas quase nada é definitivo nesta matéria, e nem mesmo a prioridade temporal ou ontológica de um dos textos relativamente ao outro dispensa a especulação. Pelo caminho entre os dois mediará um complexo processo de empréstimos e reenvios, e a extensão do chamado texto B (a versão de 1616) tem sido vista tanto como a revelação de um *corpus* mais perfeito como o resultado de intervenções espúrias que subvertem a maior segurança conceptual e doutrinal do texto A, assim resgatado da incipiência e da insanável corrupção (36). Para completar o quadro, os dois textos parecem obedecer a uma lógica diversa. Como procura demonstrar Leah S. Marcus, a conservação do «Marlowe effect», requerido por um interesse comercial que urge renovar sob o signo de um prestígio ainda associado, com os condimentos sensacionalistas inerentes à promoção de sucesso antigo em tempo

novo, ao nome de um dramaturgo heterodoxo, favorece inevitavelmente a adaptação do texto ao ambiente que o revive. Desta forma, a contextualização revelaria os ecos mais acentuadamente calvinistas no tratamento do herói, seus dilemas e destino, e uma atitude mais insinuadamente combativa no plano religioso e político no texto A, consentânea com o fervor nacionalista e anti-católico da última década do século XVI, e uma mais clara manipulação do protagonista por factores de natureza exógena, mais plasticamente comprometidos na acção, em coerência com uma perspectiva política e religiosa mais anglicanamente sensível ao valor da cerimónia e do ritual e genericamente mais aberta à recepção e estabilização dos valores oficiais, e com a reavaliação dos interesses estratégicos da Inglaterra ditada pelo compromisso e o pacifismo de Jaime I (37).

Por seu lado, The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark apresenta a peculiaridade de se poder encontrar em três versões : o *Primeiro Quarto*, de 1603, geralmente considerado um texto pouco criterioso e muito impreciso, o *Segundo Quarto*, de 1604 ou 1605 (as cópias existentes não coincidem na referência), presumivelmente mais próximo do artefacto dramático ideal, de que o primeiro seria uma reconstituição memorial e pirateada (38), finalmente o *First Folio*, de 1623, em muito semelhante ao *Second Quarto*. Uma primeira observação destacaria a pequena extensão do texto corrupto, aparentemente o que mais imediatamente obedeceria aos interesses da representação, em contraste com as outras versões, que sugerem a reformulação de um original a que se quer dar alguma da consistência que habitualmente se reconhece no registo literário. Mais claro e frontal na linguagem e acção, diverso no tratamento do protagonista, não tanto a figura melancólica, exprimindo o desencanto e a dúvida metafísica que tão prontamente respondem a inclinações cépticas e modernistas do nosso tempo, como a do jovem impulsivo mais virado para a acção do que para as volúpias reflexivas do solilóquio, o *Primeiro Quarto* não se autonomiza apenas na alegada escrita pressurosa e imediata que lhe retira a subtileza das perplexidades do herói e a celebrada concepção de versões mais «literárias». Na verdade, as relações entre os dois textos e o estatuto de cada um deles permanece ainda *a vexata quaestio* que divide estudiosos e críticos, incapazes de um consenso que satisfatoriamente explique a génese e a razão de ser de tão díspares criações : o *Primeiro Quarto* é o momento exploratório de um *work in progress* do escritor

inexperiente e recém-chegado a Londres, aplicado nesses *lost years* a conquistar um lugar no panorama incerto e confuso do teatro na charneira das décadas de oitenta e noventa? O *Segundo Quarto* é a reformulação do anterior? Ou inversamente, a versão mais curta e incipiente é, paradoxalmente, a posterior reescrita exigida por um palco menos receptivo a excessivos «caprichos» literários? As dificuldades de uma escolha prendem-se, assim, com uma reputação de excelência que recusa a ligação de Shakespeare a matéria tão artesanal como a do *bad Quarto*, que não poderá ser mais do que um rascunho, logo abandonado e substituído por criação mais compatível (não falando já na possibilidade, rapidamente afastada pela existência do misterioso *Ur-hamlet*, de um recurso, pouco escrupuloso porque à revelia da mais elementar idoneidade que a autoria original supõe, a textos dramáticos contemporâneos), ou com a não consideração das matrizes culturais do teatro isabelino, poderosamente informadas por uma oralidade em grande medida estranha às culturas literárias em que Hamlet tem vindo a ser editado; e nelas confluem as empatias de um juízo que valoriza os dilemas da consciência ou a complexidade psicológica do Príncipe da Dinamarca e desatende, nesse culto de uma referência canonicamente aferidora de versões confrontadas, uma coerência específica do suposto esboço apressado de uma obra a nascer. É o que explica Leah S. Marcus quando escreve:

«If the two quarto versions of *Hamlet* are considered intertextually, Q2 can safely be described as slow, meditative, and introspective. Q1, rather like the *Faustus* A text, is fast, powerful, and iconoclastic and offers some of the pleasures of iconoclam: it brutally excises 'idle' verbiage and strips away impediments to action. This is not to say that Q1 is to be preferred over Q2 : in the absence of the icon, the power of iconoclasm is lost. And Q2, in any case, offers at the thematic level its own pleasures for the iconoclast- its restless philosophical searching can be seen as undercutting the relative orthodoxy of Q1 (39).

Resulta daqui que qualquer edição crítica terá de aceitar uma fixação textual livre da ilusão de versões dramáticas genuínas do texto representado, sequer tangencialmente perseguidas, e considerar fundamentalmente as possibilidades de

interrogar os sentidos oferecidos pela presença recuperada de um texto escrito. Os contornos da reconstituição e fixação textuais definidos por este inexorável relativismo merecem igualmente a atenção de um editor como Philipp Edwards:

«In searching for a solution to the play's textual problems, we should not imagine that we are likely ever to find ourselves with a single definitive text. The study of the early texts of *Hamlet* is the study of the play in motion. /.../ While it will be necessary to consider material evidence about printing and publishing and playhouse procedures, the reader will see that the important decisions about the text of *Hamlet* are in the end literary decisions : not a matter of technical demonstration but of literary and linguistic judgement.» (40).

Para além das virtudes e limitações de escolhas alternativas neste domínio, sensíveis à dimensão literária mas eventualmente refractárias à equivocidade inerente a esse sentido pragmático do texto teatral, se perfilam as aporias dos *conflated versions*, produto da manipulação crítica de soluções de fixação textual assente na criterosa «montagem» do *corpus* que se quer reconstituir na sua versão mais fidedigna, ou seja, dramaticamente mais válida e próxima de uma situação real. Mas esta não se deixa isolar placidamente, e a investigação que repouse no exclusivismo dos pressupostos literários, por mais rigorosos que sejam os procedimentos críticos ou os propósitos de ordem pedagógica, não poderá tentar isolar texto e contexto, ignorando o segundo ou reduzindo-o e dissolvendo-o no primeiro. Na verdade, e com uma perturbadora frequência, as diversas versões de um texto não encontram a sua origem tanto nos labirintos aleatórios da sua transmissão como na diversa lógica que ditou a sua produção: onde foram representados, para que público foram idealizados, que condições materiais existiram na sua actualização em espectáculo? Se, por exemplo, um surto da peste em Londres obriga ao encerramento dos teatros (41), nas contingências que acompanham a deslocação das companhias para a província, nesse esforço para sobreviver representando figurarão sempre as naturais limitações logísticas (o que pode ser transportado, que características terão os palcos, ...) ou as de natureza socio-cultural ou política (que expectativas se poderão antecipar no público, qual a recepção das autoridades locais, ...) ; a peça será, em conformidade,

reformulada ou reescrita já que não são recuperáveis os cenários londrinos. Quer dizer : muitas vezes o que encontramos são verdadeiramente dois textos, não duas versões do mesmo texto, circunstância que imediatamente convidaria, no plano da edição crítica, a que ambos fossem oferecidos ao confronto do leitor (42).

I. 3. *Os actores e o teatro- uma generalizada desconfiança na tradição ocidental. O lugar do teatro na cidade: Grécia, Roma e o mundo cristão. O Renascimento e a Inglaterra protestante- a Palavra, a imagem e os dilemas da representação e da mimese dramática. O actor, a Companhia e o edifício teatral na Londres isabelina: o diagrama social e cultural de uma época. As 'afinidades electivas' - o actor, a indumentária e o púlpito. Drama e mercado : as ligações perigosas. O lugar do texto e o modelo de representação.*

A esta fluidez do texto e à sua frequentemente problemática relação com o autor vem acrescer a mediação teatral dos actores, também ela uma variável incontornável do drama e factor de perturbação no esforço de identificação de um objecto teorica e metodologicamente referido ao estudo da literatura, já na particular expressão com que o texto alcança vida no palco ou nos pressupostos técnico-formais e materiais da sua actualização espectacular, já nos prolongamentos históricos ou nos aspectos políticos, institucionais e mentais que iluminam a condição de actores e companhias e definem o estatuto da arte dramática. Deste modo, definir-se o papel dos suportes humanos da representação nesta sua necessária ligação à natureza do texto dramático e ao modo peculiar com que ele se disponibiliza no terreno da literatura e dos estudos literários postula a explicitação do espaço do teatro na cidade e a clarificação das suas relações com os factores que mais directamente o interpelam e condicionam.

A desvalorização da arte dramática, longa e tenaz na tradição europeia, radicada até nos automatismos do hábito e do preconceito com que nos tiques linguísticos mais inocentes incessantemente se recorre a imagens do teatro e da representação e se convocam as ideias da ilusão e do engano - «fazer espectáculo», «fazer teatro» ou «fazer uma cena», «representar» ou «encenar»

emoções, atitudes ou situações, ... - , com a correlativa condenação do ofício do poeta dramático e do comediante, encontra na estética platónica um dos seus momentos fundadores. Platão ensina genericamente que o drama concorre de modo decisivo para o aviltamento moral do cidadão quando promove o entusiasmo irracional através do realismo ingénuo e desordenado com que deuses e homens são nocivamente representados nos vícios e excessos, estimulando-se no espectador a imitação ; e quando oferece a realidade derivada, reflexo do reflexo, que é a imitação de acções colhidas do mundo inferior dos fenómenos particulares e contingentes. A poesia, e com ela o teatro, expressão mais definitiva da mimese, opõem-se à filosofia e à razão neste envolvimento nos acidentes da vida material que duplamente afastam os homens das formas superiores de que eles são apenas os contingentes e ilusórios epifenómenos, a cópia degradada de um universo numinoso apenas demandado pelo pensamento filosófico e pela condição moral do filósofo. O parasitismo do dramaturgo e a mobilidade proteica do actor são inimigos de uma *paideia* que desenvolva nos cidadãos as virtudes que lhes são inerentes e que cada um deverá aperfeiçoar na cidade ideal da utopia, governada pela especialização que não atravessa fronteiras sociais e profissionais, observa rigorosamente hierarquias e fiscaliza a vida e a arte (43).

Em Roma, onde nunca se conheceu o sentido comunitário e o elevado culto estético e moral que para o teatro a pólis ateniense reservou, a reprovação de um ofício e de uma arte que progressivamente se haviam separado da religião e acolhido aos recessos suspeitos do mero prazer é enérgica e categórica : a obscenidade e a vileza dos espectáculos concorrem com a brutalidade sanguinária dos jogos do circo (a estatura de Séneca não lhe permitiria, nesta lógica, destinar as suas tragédias ao terreiro infamante da representação). E o teatro é tão indigno - e tão necessário- como a prostituição, suscitando sentimentos de culpa e abjecção semelhantes e os actores são preferencialmente recrutados entre os servos e atingidos por impedimentos de múltipla ordem.

O cristianismo virá entretanto introduzir a ideia da intervenção conspirativa de um agente dos poderes do Mal e emprestar uma base teológica a esta atitude (a excomunhão dos actores, por exemplo, concorda com o zelo irredutível da nova religião), insurgindo-se simultaneamente contra a barbaridade dos palcos e contra

a força capciosa do prazer. Três exemplos serão aqui brevemente arrolados para o documentar.

Tertuliano (C. Septimius Florens Tertullianus, 160 ? - 222 d.C.) , reconhecidamente uma das consciências mais intolerantes dessa fé tão recente, e talvez por isso mesmo tão militante e convicta, aproxima a arte e os espectáculos da idolatria, nessa degradante adoração do reino das trevas e das coisas do mundo que afasta os homens se revelando a inconfundível presença diabólica. É com a virulência dos iluminados que Tertuliano fustiga uma prática intrinsecamente corrupta, ímpia na própria mentira da representação e do disfarce, que sobrepõe arte e vida quando o espectáculo abraça no círculo implacável do vício espectadores e actores, os primeiros literalmente conquistados por uma ficção com o estatuto vivo da realidade, os segundos incorrendo em pecado mortal pela gravosa negação de uma identidade criada por Deus. Em conformidade, são os actores especificamente designados entre a legião de supliciados no inferno que a imaginação sádica do autor de De spectaculis concebe como deleitoso espectáculo presenciado do assento etéreo pela assembleia dos eleitos (44) .

S. Agostinho funda na experiência pessoal de um antigo entusiasta a denúncia desse refúgio alienante do prazer da ilusão dos sentidos que é índice de ausência espiritual e moral. O bispo de Hipona, não sendo menos categórico na sua recusa da ilusão e emoções que acompanham o drama e as representações, é mais sereno no esforço argumentativo e na busca de uma compreensão que distingue o propósito de enganar e o de simplesmente divertir, e procura explicitar a força persuasiva de um fenómeno ubíquo a que diversas situações da vida social se assemelham (45).

Nesta enumeração meramente exemplificativa caberá, finalmente, o reconhecimento rigorosamente condicionado do drama : nele poderiam residir virtudes formativas. Deste modo, a subordinação da vivacidade das representações a uma atitude devocional consentânea com a intenção religiosa das celebrações distribuidas ao longo do ano litúrgico, e de largo alcance no contexto de uma cultura fundamentalmente oral e visual (como é o caso do *mystery play*) ou à construção do texto sobriamente informado pela doutrina, livre da casuística da história bíblica mas mais severo no seu pragmatismo pedagógico (v. g. *moralities*), constituiriam explicitações deste liberal entendimento de uma arte

suspeita. O seu contexto qualifica-o, evidentemente : os *pageants* são meramente instrumentais e neles se não poderá revelar quaisquer pretensões que autonomizem o gosto e a consciência de se actuar e se ver actuar ou desvirtuem a comunhão celebratória, e o drama alegórico exibe, por sua vez, as marcas de uma moral religiosa ostensiva. A feitura de uns e outros acusa por regra a mão do clérigo, e os actores são, respectivamente, os membros de companhias de artes e ofícios ou religiosos.

Em consonância com este panorama, necessariamente simplificado, a condição do artista não era invejável. Ele comungava da existência marginal do prestidigitador e saltimbanco das feiras e mercados ou do mesteiral errante, e a sua arte era como a sua vida, desregrada e não reconhecida, demonizada na sua insubmissão às leis de um lugar físico que é também lugar social e moral.

Esta hostilidade do poder religioso aos espectáculos e aos actores parece desde logo suspeita, mesmo que se não ofereçam consistentes as longínquas relações de parentesco entre o sacerdote e o actor e as origens religiosas do drama : da celebração inicial, que envolve todos os membros da comunidade, à separação actores/público, da observância da fórmula ritual à experiência de um texto que se representa e se vê representar se estende um itinerário de metamorfoses que evidenciam rupturas mas também denunciam continuidades. Por sua vez, o desgaste implacável das lealdades e do sentido comunitário tradicionais que a Idade Média testemunhara, progressivamente substituídos pelo protagonismo económico do indivíduo, pela paulatina consolidação do Estado nacional, centralizador e conformador do corpo social, e pela aventura religiosa e cultural da Reforma, não iria, apesar do perturbador impacto das correntes humanistas, mudar a direcção desse libelo condenatório. Se para a Igreja o Mal e a impiedade prosseguem as suas obscuras estratégias no palco improvisado dos mercados e estalagens, e depois nos teatros, a fervorosa militância do sermão ou a incansável acção junto do poder político acusam o zelo do exorcismo : muitas faces tem o demónio, mais temível é o inimigo que se disfarça nos mil ardis do drama, ou não fosse este também magia, o actor imitação da retórica persuasiva do orador e as perigosas emoções e sentimentos despertados pela representação não caricaturassem também o empenho do púlpito e não rivalizassem com ele. As desconcertantes ironias de que a História é fértil viriam aqui a revelar-se de um arrojo verdadeiramente provocatório: já na Idade Média era o sermão estímulo

qualificado do drama, oferecendo-lhe muitas sugestões, na vivacidade histriónica do pregador, que não hesita em introduzir a anedota para suavizar o rigor edificante, ou o gesto e o movimento e as modulações da voz para despertar a atenção ou produzir o arrebatamento, no exemplo de intensidade dramática vivido no *Sermo in Processione*, que populariza o espectáculo e coerentemente se «legitima» na posterior convergência da festa do *Corpus Christi* e das representações dos ciclos dos *miracle plays*. Não falando na própria paternidade dos textos, confiados por regra à instrução e ao discernimento de clérigos comprometidos na formação das multidões iletradas, o humor das cenas profanas já se reconhecia nas liberdades do púlpito, os demónios invocados nos arroubos da parenética inflamada renascem no palco, a denúncia dos poderosos, dos seus desmandos, do seu orgulho ou cupidez, são recuperados na tónica social do sofrimento dos humildes, o próprio sermão renasce nos prólogos moralizadores ou na fala das personagens que se arrependem ou que reflectem acerca da sua condição pecadora e mortal. As dimensões desta cumplicidade localizam-se até em zelosas e insuspeitadas correspondências no específico caso inglês, como refere G. R. Owst :

«In England, indeed, where the golden age of vernacular religious drama coincides, so far as existing records suggest, with the golden age of vernacular preaching, the parallels between them are far too numerous and arresting to be mistaken for mere coincidences. Even when upon a common store of theological doctrine, there remain overwhelming similarities in the actual handling of the matter, the details of certain characters and topics, the very texture and language of the two classes of composition. The generic varieties of 'Miracle' and 'Morality' themselves suggest to us at the outset two general types of sacred discourse. On the one hand, we have the *Sermones super Evangelia* and *Sermones de Sanctis* concerned like the former with episodes in the lives of Christ and His Saints ; on the other hand, moral discourses devoted like the latter to *Credo, Paternoster,* or Commandments, along with special emphasis upon the character of Vices and Virtues.» due allowance is made for the fact that both drew inevitably (46).

O Renascimento, mesmo no período em que a específica expressão desse movimento europeu em solo inglês alcança o seu zénite - «the flowering of the Renaissance» (47)- terá de conviver com as experiências contraditórias de uma irreprimível criação estética, particularmente viva num domínio tão próximo da imprevisibilidade devoradora do mercado e da sua potencial irracionalidade e amoralidade, e o sentimento irredutível da confissão calvinista, discretamente acolhida no compromisso isabelino mas em permanente tensão com o *establishment* por ele definido. É certo que o comprometimento de humanistas como Sir Thomas Eliot, que defendem as virtudes educativas das comédias de Plauto e Terêncio ou que na representação dramática de vícios não reconhecem tanto o perigo da corrupção moral como o da edificação dissuasora (como os sermões, que também a seu modo não deixam de os presentificar na consciência dos ouvintes), ou de académicos como William Malim, reconhecendo o papel do teatro na saudável recreação dos espíritos e o do actor na aprendizagem da respeitável arte da oratória (48), aquela convicção de um sentido predestinado de condenação ou salvação, revelado nos sinais do quotidiano, contraditoriamente enfatizando a responsabilidade individual e simultaneamente assumindo o proselitismo da palavra e da acção redentoras (49), viria a constituir baluarte moral e político de uma nação escolhida e poderoso advogado da supressão do teatro. Na verdade, o Satã, Demónio, Diabo ou Lúcifer do imaginário ocidental, essa máscara sem rosto que persistentemente resiste à representação iconográfica, de que fala Luther Link , conceptualmente fugidia desde logo no próprio mal que lhe deu o ser (v.g. o orgulho e a luxúria das divididas interpretações do Livro do Génesis) (50) e ambígua na cumplicidade que mantém com os insondáveis desígnios de Deus (nem mesmo a simples dimensão plástica da força bruta e primitiva do agente que suplicia as almas condenadas alcança rigor universal) virá a merecer do sentimento puritano uma reformulação bem consentânea com uma civilização do texto escrito que valoriza a demanda do sentido literal da Palavra interrogada por uma consciência individual livre do culto da imagem e da teatralização ritual do catolicismo: a de uma presença imaterial, misteriosa e sufocante, cuja respiração apenas se pressente no meio dos homens. É o que observa Wilbur Sanders quando discute Doctor Faustus, de Chistopher Marlowe, com referência contextual à dimensão simbólica do demónio na época isabelina :

«The devil is not fearsome because of his blazing eyes and cloven hoof, but because he knows the heart of man, with all its potentiality for evil and can, with infinite subtlety, exploit its knowledge. ... Satan lives closer to the pulse of man, seated in his blood, not so inescapably «other» as his older stage counterpart had been, not so easily recognised.» (51).

A representação é idolatria nesta pandemonização do mundo, apenas uma expressão do discreto e subtil poder contaminador do demónio. Em última análise, ela reveste as virtualidades constitutivas da magia, a lógica do feitiço da imagem que age sobre as coisas e os seres é também o *modus operandi* do teatro: ver representar convida à imitação e nesta se contém incoativamente o perigo da assimilação das qualidades do actor, sobretudo quando ele ilude deliberadamente o seu sexo e actua em papéis femininos (52). Não admira, por conseguinte, que entre as causas das epidemias- manifestação da justa ira de Deus pelos pecados da comunidade - figurassem, ao lado da inobservância do sabbath, da tolerância para com os católicos e das inovações do arcebispo William Laud, responsável pela orientação teológica e pela disciplina da Igreja nacional ao tempo de Jaime I e Carlos I, as artes malas do drama (53).

Sabe-se que essa incompatibilidade entre os direitos da Palavra proclamada no testemunho do púlpito e o texto recriado no palco nem sempre existiu : se o culto das imagens é visceralmente inimigo da opção e sensibilidade protestantes, nada impede, todavia, que o abuso das imagens e a superstição da antiga crença seja representada, ou caricaturadas figuras e práticas do catolicismo, configuradas no didatismo da alegoria, na comicidade subversiva da fábula, na profecia e na tipologia da queda de Babel ou Babilónia (i. e. Roma); do mesmo modo, nada desaconselha o proveito e exemplo das histórias bíblicas que, como a de Jacob e Esau, (54) ilustrem uma escolha providencial e debatam problemas da legitimidade da revolta contra os tiranos (evidentemente de modo unilateral, em obediência à conjuntura contemporânea que associa Jacob e Rebeca à nova confissão e Esaú ao catolicismo) , ou a de King Johan (de John Bale), que representa a resistência do rei inglês à autoridade estrangeira e corrupta do papa, ou de uma comédia como Jack Juggler (de Nicholas Udall), em que o disfarce e a

ilusão de identidades convocam a insensatez e a má fé da teoria católica da transubstanciação, ou ainda os muitos textos dramáticos de ostensivo cunho edificante, alguns até de nítida inspiração calvinista, que tratam matérias tão diversas como a educação dos jovens, a relevância dos paramentos sacerdotais ou a função do dinheiro e da riqueza. Deste modo, mesmo as orientações mais integristas em matéria religiosa não formam bloco ou são consciência unânime contra o teatro e, por outro lado, a aliança entre o púlpito e o palco, se determinada pelas necessidades de propaganda do Estado e suas orientações, não ofende a Palavra e a Verdade ou a ordem social, como o atesta o percurso descrito pela consolidação do novo regime saído da Reforma henriquina (destaquem-se o patrocínio de dramaturgos, actores e companhias por destacadas figuras da nobreza Tudor e, de entre os chanceleres de Henrique VIII, sobretudo o estímulo convicto de Thomas Cromwell da propaganda do Estado e suas orientações políticas e religiosas através do teatro), pela regulamentação eduardiana, disciplinadora mas impenitentemente militante e anticatólica, ou pela discrição maternalista dos primeiros anos do reinado de Isabel I. Esta aliança orientada pelo proselitismo político e religioso é, por conseguinte, necessariamente atribulada e descontínua, sempre ligada às variações da situação política e social da Inglaterra reformada. Ilustrariam ainda este facto a mudança da atitude de Henrique VIII, a partir de 1540, implacável na proibição da controvérsia oferecida pelo palco, as oscilações da regulamentação do tempo de Eduardo, correspondendo à confiança ou à reserva defensiva do regime, iludindo parcialmente as expectativas que a definição institucional e doutrinal consagrada no *Prayer Book* de 1552 viera criar (não falando já da reacção católica do reinado de Maria, em que curiosamente abranda a propaganda religiosa através do teatro)(55).

A autoria das peças não é ainda privilégio do dramaturgo que apenas responde às expectativas do lucro, às exigências comerciais do mercado e à tendencial libertinagem da multidão ignara que não procura educar-se mas fundamentalmente divertir-se: os textos competem ao académico ou clérigo que obedientemente cumpre a vontade de um mecenas convenientemente aristocrata e protestante; os actores são semi-profissionais, acumulam as suas funções junto do patrono com os seus ofícios e mesteres, protegidos e submetidos pelos mesmos laços de

dependência institucional. Situação algo contraditória a que reconhece as virtudes prosélitas e formativas do drama enquanto não cessa de aproximar a duplicidade do histrião aos rituais capciosos do catolicismo. E as imagens, revalorizadas na sua formidável eficácia persuasiva, são em consonância recuperadas dos antigos rituais da prática católica e reorientadas na sua nova função : «Into the commen people thynges sooner enter by the eies, then by the eares : remembryng more better that they see then that they eare», como ajuizava argutamente em *A Discourse touching the Reformation of the Laws of England* (1535) o secretário de Thomas Cromwell, Richard Morison (56).

Quando, porém, o drama já não depende da iniciativa e do mecenato das grandes casas protestantes, a base de recrutamento dos dramaturgos já não é primacialmente a Universidade ou o Templo e o semi-profissionalismo dos actores já não obedece à vontade e interesses de patronos aristocratas empenhados na promoção das suas convicções e dos seus interesses, o panorama acabado de descrever altera-se forçosamente. Por volta dos anos setenta já se torna perceptível que o sentido de uma fé comum, de inspiração abrangentemente luterana, tende a pulverizar-se em diferentes projectos de forte incidência social e política, em breve abertamente projectados na contestação de estruturas eclesiásticas ou dos ritos da liturgia, na invocação da pusilanimidade de uma Reforma que se detém a meio caminho e que não pode ou não quer liquidar o passado contra o qual surgiu, ou não responde ao seu dever missionário de intervenção nos conflitos político-religiosos que ensanguentam a Europa e ameaçam a causa protestante ; por outro lado, divisões catalisadas pelas terríveis ordálias que a Inglaterra isabelina tem que superar- a resistência de poderes feudais ou a feroz competição de interesses e disputa de favores no círculo da corte, o perigo católico que excomunga a rainha, desobrigando os súbditos da obediência à soberana hereje, conspira através dos jesuítas ou prepara a *Armada Invencível* , ... - conduzem a uma certa crispação das instituições e das vontades que fatalmente encontraria no teatro um alvo privilegiado. Deste modo, a ideologia do protestantismo inglês, numa formulação calvinista cada vez mais nítida, acentua progressivamente a superioridade exclusiva das Escrituras e da palavra no púlpito, ao mesmo tempo que se reveste de uma atitude moral que categoricamente desautoriza a palavra no palco e o disfarce, essa afrontosa ilusão de identidades que a mentira da representação supõe (57). Não surpreende, assim,

que à hostilidade para com o teatro corresponda a reprovação da liturgia e dos sacramentos, ou quaisquer fórmulas ou ritos que tendencialmente promovam o afastamento da verdade literal das Escrituras e da inerente autenticidade da atitude do crente : o fundo cultural donde ambas derivam é comum (58). A indumentária dos actores concorre ainda para essa incómoda aproximação do actor e do pregador, sobretudo quando a identidade se associa ao traje da personagem e a relevância simbólica de que ele se reveste evoca as querelas isabelinas acerca dos paramentos sacerdotais: o púlpito e o palco cada vez mais se perfilam como espaços rivais, convocando ambos as multidões, e o abandono do ceremonial faustoso da liturgia católica, substituído pela austeridade do rito protestante, deixa livre um terreno que o teatro não pode deixar de ocupar, conduzido pela argúcia e o sentido de oportunidade dos primeiros dramaturgos isabelinos, com destaque para o próprio Christopher Marlowe, decididamente comprometidos com uma arte secular que satisfaz a sede de imagens e do recorte visual do gesto e da acção dramatizada. E a disputa confirma-se na reivindicação moral com que o teatro justifica a sua existência, invadindo sacrilegamente o domínio até então exclusivamente reservado ao púlpito. Na sequência de vozes tão autorizadas como a de Philip Sidney, são numerosas, na prática da crítica ou na recriação dramática, as atitudes favoráveis ao drama enquanto fonte pedagógica e formativa. Nomeie-se aqui apenas o exemplo de Thomas Nashe, o provável colaborador do poeta de Cantuária em Dido Queen of Carthage, que em 1592 escreverá, em Pierce Peniless: «I will defend it against any cullion, or club-fisted usurer of them all, there is no immortality can be given a man on earth like into plays», ilustrando este sentido moral com as figuras patrióticas e exemplares de Henrique V e Talbot; ou ainda o de Thomas Heywood, que em Apology for Actors, de 1612, atribui à arte dramática o nobre poder de sublimar os sentimentos e o pensamento, confirmando, num terreno da polémica especialmente cultivado pela investida contra o teatro, as virtudes viris, e não as efeminizando, como pretendiam os ideólogos puritanos (59).

De resto, a demarcação do lugar do teatro na cidade nunca foi tarefa neutra : Ésquilo, Sófocles e Eurípedes escrevem os seus textos para representações públicas apadrinhadas pelas instituições da polis, o que se reflecte na dignidade dos anfiteatros gregos, a Roma imperial desenha a exaltação imperialista na majestade dos seus edifícios- às vezes mais os coliseus que narcotizam a plebe nos

panes et circenses do que propriamente os espaços dedicados ao teatro - , os criadores anónimos medievais concebiam as suas peças para um público que se reune à volta do *pageant* e incorpora a vida do texto edificante nas celebrações da comunidade. É um problema de ontem e um problema de sempre, como muito bem observa Glynne Wickham, quando a propósito das virtudes educativas e cívicas do drama e do papel que o seu ensino poderá conquistar nos nossos dias, considera, numa perspectiva histórica, o estatuto do teatro como revelação qualificada da natureza da comunidade e seus valores estruturantes :

«Great drama is the produce of greatness in a people - a concern for God, for society, and for the individual, as acutely mirrored on the stage as it is reflected in the auditorium. Shakespeare could discuss government and politics in his histories, love and its mysteries in his comedies, and the consequences of darker human passions in his tragedies: and he could do this not only with his aristocratic patrons but with the rankest of stinkards, the fellows with grounded judgements and no formal education, who paid their penny to stand in the yard. The Globe stage and auditorium was Elizabethan England in miniature, just as the Theatre of Dionysus was Athens. In the same way the Colosseum provides a faithful reflection of the values by which Rome lived in the imperial epoch ; itself a breathtaking feat of engineering science, the spectacles presented in it nevertheless reflecting as accurately the person for Rome's fall. I hardly need to stress the comparison that could be made with the modern miracles of cinema and television and the uses to which they have been put.»(60).

Deste modo, na Londres das últimas décadas do século XVI, como em Atenas, Roma ou na cidade medieval, o mapa da localização dos teatros concorda com as funções que lhe estão cometidas, é também índice revelador do seu papel na vida da cidade (61). E o que justificava a legitimidade apenas caucionada pelo entusiasmo pedagógico humanista ou pelo proselitismo de uma aristocracia militantemente protestante já não se abre a qualquer compromisso quando o que está em causa é a impiedade da veneração da imagem e do ceremonial, sugestivamente católicos, implicados no teatro popular e na tradição devocional. Se o reinado de Isabel não conhece uma investida sistemática contra os *miracle*

plays como a conduzida por Henrique VIII ou Eduardo VI, a acção dos poderes locais não é nele menos eficaz, sobretudo quando o percurso da mudança não necessita tanto do rigor espectacular da medida administrativa determinada por minorias combativas como da força mais ou menos harmoniosa de uma ditadura consensual imposta à nação protestante. No último quartel do século XVI os grandes ciclos do teatro medieval- *York*, *Chester*, *Towneley* (*Wakefield*) e *N-Town* - tinham sido já desalojados do lugar central que ocupavam na experiência dramática inglesa, e por volta de 1580 eles apenas sobrevivem residualmente em paragens recônditas do noroeste de Inglaterra (62). Mas neste antagonismo se manifesta a consciência do poder exercido pela arte dramática e as potencialidades abertas pela reconversão dessas virtualidades persuasivas. A cidade torna-se palco da encenação espectacular da autoridade, não o espaço de cerimónia participada e socialmente niveladora, agora mera recordação de contextos políticos menos centralizados e de atitudes de convivência festiva e práticas comunitárias mais espontâneas:

«The most conspicuous embodiments of social hierarchy and power were those occasioned by the dramatic movement of royalty. On the day before her coronation in 1559, Elizabeth Tudor passed in procession through London, on a course that began at the Tower and concluded at Westminster ; in doing so, she provided the populace with an engaging example of the dexterity with which she would rule, and us with one of our more impressive instances of the city in symbolic action, as a cultural performance.» (63).

Simultaneamente, à arte dramática é imposta a sistemática censura prévia, determinada desde 1559 por sucessivas proclamações, e a acção disciplinadora do *Master of Revels*, já não simplesmente o mestre de cerimónias real mas, e a partir de 1581, o censor oficial das peças, vai conjugar-se com a dupla função das representações que partilham o terreno da empresa comercial e as exigências da corte (a *The Leicester Men*, por exemplo, a companhia dirigida por James Burbage que domina os palcos nos anos setenta, é cometida pela rainha a tarefa de preparar no palco aberto dos teatros de Londres os espectáculos a que a corte assistirá) para ilustrar a ideia de que o teatro isabelino não se constitui apenas em contra-cultura, ele é também objecto de uma selectiva apropriação ; e a diversão,

amortecedora de conflitos e, como se referiu já, substituto oportuno da sede da imagem e do ritual litúrgico de uma população recentemente deles desapossada, convida à abertura de uma tolerância consentida funcionalmente regeneradora (64). Por outro lado, o espaço sacralizado da cidade, ciclicamente confirmado no itinerário invariante da procissão litúrgica, na vigília que celebra os movimentos da natureza, rituais propiciadores de integração social que a igreja estimula em iniciativas de assistência e solidariedade, ou ainda na praça, mercado ou estalagem que são palco precário de artistas e companhias itinerantes, é ainda ocupado pelo gesto solene do desfile anual com que a municipalidade convoca os olhares e inscreve no teatro da urbe simultaneamente os traços perturbadores de uma heterogeneidade social instável e de um poder matricialmente centralizador:

«By replacing communal celebration with cultic exaltation of the Lord Mayor and his company, the new inaugural shows of the late Elizabethan and Jacobean age adopted a new ideological slant. In their overt myth-making, they reflected the forces that were undermining the traditional community- a heightened emphasis on acquisition, mobility, wealth and status, and a deepening symbiosis between London and the centralised bureaucratic state» (65).

É, pois, nos interstícios abertos numa conjuntura aparentemente tão desfavorável que o drama vai negociar a sua sobrevivência já que a pressão conformadora das orientações mais refractárias à aceitação de tão polémica arte concorre com outros interesses e opções na sua tradução política : a natureza compósita da formação social isabelina abre complexos espaços de compromisso e disputa, paradigmaticamente traduzidos nos conflitos de competência administrativa que dividem a corte, reclamadamente o centro e a fonte inamovíveis do poder e da cultura, e a municipalidade, sede de uma autoridade que os «city fathers» exercem numa urbe de convicções crescentemente puritanas.

Deste modo, quando em 1576 os esforços empreendedores de James Burbage erguem o primeiro edifício para a exploração comercial do novo ofício (66), a localização possível do *The Theatre* acusa desde logo o seu estatuto de marginalidade : o refúgio na zona penumbrosa dos «Liberties», esse lugar físico e moral que pertence à cidade e simultâneamente lhe é exterior, vagamente situado

entre a cidade e o campo e submetido à nebulosa confluência das alçadas da coroa, do município e da igreja (67). A prospecção do mercado e a racionalização do risco tinham já certamente sido feitas : a disponibilidade de um público para os actores que persistentemente sobreviviam na sua condição nómada semitolerada ou clandestina, de acordo com a volubilidade e os caprichos da situação, ou o êxito de Sebastian Wescott e a sua *The Children of Paul's*, logo acompanhados por outra companhia de rapazinhos, *The Children of the Chapel Royal*, prometiam a compensação económica da aposta (68).

Não se trata, porém, do desafio corajoso e peregrino ao sentido cívico e à moral dominantes, até pela razão de que o novo terreno que assim se abre à aventura lucrativa de Burbages ou Henslowes (69) concorda com as mutações que a sociedade e a economia isabelina experimentavam nas últimas décadas do século XVI, período que já acusa nitidamente a confluência da medievalidade e da Idade Moderna, abandonando lenta mas inexoravelmente a segurança e a definitividade das representações tradicionais enquanto as conjuga com o sentido ubíquo e perturbante da metamorfose(70). A paradoxal cumplicidade entre a polis e o teatro, matizada pela hostilidade que por princípio o sentimento puritano vota a uma actividade que não necessitava sequer de se socorrer do poder abstracto e dissolvente do dinheiro e da imoralidade da voraz ganância mercantil para ser degradante, solicita ainda a prudência e a discrição, mas a escolha do local não é apenas ditada pela cruel necessidade de garantir uma tolerância condicionada. A cidade crescia impetuosamente e há muito que o perímetro medieval das muralhas deixara de comportar a incessante chegada massiva de novos habitantes, empurrados para o limbo de uma anómica e caótica periferia; e se o núcleo urbano era o santuário da moralidade burguesa do município, os espaços abertos de Finsbury Fields e Shoreditch ou a topografia socialmente decrépita da margem sul do Tamisa abrigavam já populações importantes, ou seja, público para o teatro. Aqui se firmariam as ligações perigosas entre o drama e o mercado, vituperadas pela pena indignada de Stephen Gosson e pregadores e moralistas puritanos(71). Historicamente o *negotium* indigno do cidadão de pleno direito e à margem da vida social, apenas cometido à identidade multiplicada e fugidia de Hermes, alcançando depois uma dimensão do espaço da transacção aleatória e da linguagem dúplice de comprador e vendedor precariamente acauteladas na proximidade do lugar sagrado e na prática do rito, finalmente o processo e o

princípio da transacção e liquidez que se dotam de um indefinido poder(72), o mercado é seguido por uma actividade empresarial que se especializou em vender a ilusão e a fantasia. Nos palcos, afastada a abstracção e a alegoria edificante, o individualismo aquisitivo e predador- o titular vitorioso da acumulação primitiva- corporiza-se também na plasticidade irredutível do herói, e o Tamerlão conquistador evoca a energia incontrolável do expansionismo colonial, o irredutível universo de Barrabas os dilemas da empresa comercial e seus protagonistas, o desejo de opulência material de Fausto os sortilégios de uma riqueza que se multiplica tão misteriosamente como nos insondáveis processos da economia monetária, para só referir exemplos colhidos em Marlowe. E a teia de solidariedades atinge uma coerência que seria quase caricata se o teatro não fosse verdadeiramente uma parte do mercado: quando Thomas Gresham inicia a construção do edifício do *Royal Exchange* em Lombard Street, em 1566-67, a actividade comercial do *The Red Lion* é inaugurada, uma década depois abririam as suas portas *The Theatre* e *The Curtain*, e o subsequente crescimento do número de edifícios teatrais que a avidez da procura exige e o dinamismo da oferta prontamente satisfaz acompanha o desenvolvimento da grande urbe mercantil. A própria configuração arquitectónica aproxima a praça financeira e o edifício teatral - os teatros são mercados em miniatura(73).

Não terminariam aqui as aproximações entre teatro e mercado e, tal como no confronto do actor com o oficiante ou o pregador, as perturbadoras afinidades electivas exigem o particular vigor do anátema e a ênfase distanciadora do exorcismo.

As disposições normativas da coroa que incluem os actores na massa sincrética dos vagabundos e marginais (v.g. o «Acte for the punishement of Vacabondes and for the Releif of the Poor & Impotent», o conhecido *The Vagabond Act*, de 1572), em coerência com a necessidade de regular a ausência de vínculos de autoridade e de definição moral de um lugar na ordem das coisas que a errância traduz, viriam igualmente a separar o indigente descomprometido e socialmente irresponsável do artista que obtém uma licença para exercer o seu ofício numa companhia legitimada pelo beneplácito de uma personalidade aristocrática que lhe empresta o nome e a consequente protecção. Mas o verdadeiro ponto de viragem na condição do actor, que todavia o não promoveu ainda do limbo da ocupação suspeita a um estatuto respeitável e plenamente aceite, apenas se daria com a

fixação a um lugar : a abertura dos primeiros edifícios explicitamente dedicados à arte dramática, essas construções octogonais ou circulares em madeira, palco partilhado de espectáculos dramáticos e passatempos de esgrima ou lutas de cães, touros ou ursos, representam a carta de alforria que permite aspirar a um reconhecimento de uma arte tradicionalmente ostracizada(74). É o momento do processo de incorporação e reapropriação que G. H. Hunter impressivamente coteja com os movimentos alternativos do nosso tempo, sujeitos frequentemente ao mesmo destino de normalização pela cultura oficial:

«As the culture of 1960-90 has shown, the marginal can quickly turn into the received, the fringe take over the centre. Similarly, the London drama of 1580-1642 moved from a despised fringe status, first of all to the centre of an intellectual counter-culture, dominated by the lawyers from the Inns of Court (in the children's theatres of 1600-8), and finally to the élite status of private theatres patronized by the court. »(75).

Nessa altura os actores já não são, por conseguinte, os elementos socialmente desgarrados da aventura itinerante: eles estão formalmente ao serviço do patrono aristocrata e a sua vocação busca exprimir-se numa estrutura em muitos aspectos semelhante à das corporações profissionais da Londres isabelina, com as suas hierarquias e funções. Nada disto surprende- o próprio James Burbage é da extracção popular dos artesãos e mesteirais e os actores e dramaturgos partilham maioritariamente essa origem (Marlowe, Shakespeare ou Jonson incluídos), ao mesmo tempo que aprendizes, artistas contratados ou permanentemente vinculados à companhia, ou ainda actores e dramaturgos que são também accionistas da empresa definem uma réplica do universo de artes e ofícios que anima a urbe laboriosa(76). Não deixam de manter com ele, todavia, a prudente e respeitosa distância que a novidade polémica do seu estatuto aconselha ou exige, como Peter Stallybrass observa quando discute a dependência directa do teatro comercial do fabrico e comercialização da vestuário e nessa relação contextualiza a importância social da indumentária no teatro e na cidade, no actor e no súbdito:

«The London professional theater was situated at the juncture of the court and the city guilds, although both literally and symbolically at a distance from both. It was thus simultaneously related to the 'servitude' of household livery and to the 'freedom' of guild livery»(77).

O traje emblematiza uma condição social hereditária, não a riqueza resultante da aventura empresarial ou dos jogos da fortuna ou das alianças, e a atenciosa regulamentação de que ele é objecto patenteia o conflito entre a conservadora mentalidade aristocrática e a emergência perturbadora das industriosas classes mercantis e da sua promoção através do luxo da indumentária. A exuberância dos actores favorece esse perigoso vício, «the pryde of apparell», no dizer de Philip Stubbs (The Anatomie of Abuses, 1583), e com ele a usurpação de identidades e a subversão da ordem social e moral(78). Não surpreende, aliás, que as invectivas contra o teatro assumam a sua feição mais organizada quando a nóvel arte conquista direito de cidade ou que a prosperidade dos actores intuitivamente se associe às práticas mercantis socialmente mais nocivas e parasitárias:

«The players were not only attacked because the theatre was thought to be intrinsically immoral but also because the lowly and disreputable practice of playing had suddenly become a means to relative affluence and upward social mobility - at least for those professionals who were sharers in licensed and liveried companies and had profits sufficient to acquire real estate and to engage in moneylending and other forms of financial speculation.»(79).

Na verdade, o sucesso de alguns homens de teatro é assinalável, como o documenta o desafogo económico de Shakespeare, que cultiva com serenidade o seu génio criador ao serviço da companhia de que partilha os lucros, ou o de Edward Alleyn, talentoso actor (e talvez também dramaturgo) e perspicaz empresário(80). E quando os protagonistas da nova actividade colhem os benefícios conjugados da protecção aristocrática e dos favores do público e finalmente a sua arte conquista direito de cidade, a nova condição é também, por conseguinte, a do intruso que desperta desconfiança e ressentimentos, sobretudo numa sociedade meticulosamente codificada em que o hábito faz o monge e o

estatuto social é uma entidade com presença visível, intimamente dependente das representações cristalizadas acerca do lugar natural de cada um.

Para além das sugestões subversivas nas suas aproximações aos paramentos sacerdotais ou às vestes sumptuárias que perigosamente descaracterizam e dissolvem o sentido de pertinência à classe e ao grupo social, a indumentária do actor participa ainda na controvérsia ligada à corrupção de identidades despertada pelo poder da mimese a que já se aludiu nas considerações genéricas acerca da demonização do teatro à luz da óptica e dos valores puritanos. A especial sensibilidade que o modo de traduzir no palco conteúdos narrativos já de si imorais mobiliza-

«containing nothing but profane fables, lascivious matters, cozening devices, and scurrilous behaviours, which are not set forth as that they move wholly to imitation and not to the avoiding of those faults and vices which they represent»(81)

- nunca deixou de merecer espaço privilegiado nas exigências de limitação ou proibição da actividade dramática. As representações estimulam a ociosidade e desviam aprendizes dos seus ofícios e o povo dos sermões e das práticas piedosas da religião, convocam um exército de vagabundos e marginais em perigosos ajuntamentos e propiciam a imoralidade e o crime, fomentam a peste e outras epidemias ; mas a ambiguidade sediciosa e insinuante dos rapazes a quem são cometidos os papéis femininos não desrespeitam apenas, e explicitamente, o conhecido preceito do Deuteronómio. A intervenção vigilante dos moralistas puritanos é implacável no julgamento destes demónios meninos, como a sua bem expressiva descrição o documenta-

«...shall they bee excused, that put on, not the apparell onely, but the gate, the gestures, the voyce, the passions of a woman ? All which like the wreathings, and windinge of a snake, are flexible to catch, before they speed; and binde vppe cordes they haue possession»

- e a quebra da interdição absoluta das Escrituras é devidamente assinalada nas suas implicações nos domínios convergentes da natureza e dos códigos mais

elementares da ordem pública. O disfarce e a representação, além de ofenderem a lei moral, ofendem, assim, e de modo ostensivo também, uma lei natural:

«The profe is evident, the consequent is necessarie, that in Stage Playes for a boy to put one the attyre, the gesture, the passions of a woman ; for a mean person to take vpon him the title of a Prince with counterfeit porte, and traine, is by outwarde signes to shewe them selues otherwise then they are, and so with in the compass of a lye.»(82).

A natureza humana, todavia, não se submete por regra à autodisciplina dos justos e não deixa de ser essencialmente corrupta: revela-se nas mulheres através do enleio e fascínio com que replicam à ostentação com a ostentação, confirmando nessa empatia a vida social do objecto e do adorno; e mesmo admitindo que a alegação do favorecimento da sodomia e da homosexualidade e prostituição masculinas - numa sociedade que não tem ainda completamente definidas as categorias de uma heterosexualidade normal e uma homosexualidade desviante e criminosa, só as destacando quando o comportamento reclamadamente perverso se encontra associado a outras condutas penalmente relevantes- seja mero argumento para a desautorização do verdadeiro perigo, a vulnerabilidade do público masculino, igualmente originada na imitação do gesto e da atitude (83), não deixa de oferecer a embaraçosa implicação de a entidade monstruosa e hermafrodita do actor instilar a sua androginia no «sexo forte», despertando a mulher que latentemente nele se oculta(84).

O traje não é, por conseguinte, um adereço menor de um sistema pluricodal sobredeterminado em última instância pelo texto, esse tão desejado denominador comum do esforço de análise literária, e menos o será ainda quando as convenções determinam zelosamente no modo de vestir a identidade sexual ou a condição social. Ele sublinha exemplarmente a importância da mediação entre texto e público feita pelo actor, a referência física da personagem num universo que o leitor terá que recriar na sua imaginação e na sua experiência cultural. As estratégias de produção de sentido também aqui se oferecem, na caracterização das personagens- Tamerlão ou a majestade do guerreiro, Gaveston ou a opulência do cortesão, Barrabás ou o estereótipo do judeu,... - ou na condução da leitura : é

uma personagem perfeitamente distinta do protagonista ou de Ferneze quem diz o *Prólogo* de The Jew of Malta? O governador de Malta com as roupas de Maquiavel, ou a presença discreta no desfecho da peça da sinistra figura florentina? Que insinuações proporia uma representação em que Gaveston e Lightborn apresentassem afinidades na sua caracterização (85)? Que consequências decorreriam, por exemplo, do uso de máscaras? Helena configura o sortilégio fatal da sensualidade ou está mais próxima de uma representação do inefável e do belo, simbolicamente evocando uma idade nostálgica despertada no recurso último e desesperado de uma quimera intelectual? Dido é a matrona opulenta e tardia que pressurosamente busca o amor ou a beldade algo frágil e ingénua que a ironia de uma peça representada por rapazinhos supõe? E como veste Fausto quando convoca os poderes infernais?, ...

O actor é, como o texto, uma variável da experiência dramática responsável pela irredutibilidade do teatro isabelino a uma teorização formalista ou a uma estética literária reduzida à explicitação das estruturas e equilíbrios de um organismo de palavras, sobretudo quando estas se movem num produtivo campo de experimentação como o é o de uma língua no limbo histórico da sua fixação (86); e o ritmo inacreditável com que as peças se sucedem, ou a acção ininterrupta que só as necessidades metodológicas de referência e confronto das nossas edições críticas dividem explicitamente em actos e cenas, postulam métodos expeditos. Com efeito, não há muito tempo para ensaios ou para um conhecimento profundo do texto integral por todos e cada um dos membros da companhia já que os papéis são distribuídos para o apuro individual de personagens e situações e quem a eles febrilmente se entrega apenas tem que conhecer a sua parte e as deixas e marcações que dirigem o seu desempenho. Neste desembaraçado uso de meios e processos, pouco favorável a refinamentos interpretativos ou a fidelidades textuais, se inclui a estilização do gesto ou o desenvolvimento de discutíveis mas eficazes técnicas de representação a que não podem deixar de recorrer os artistas mais solicitados.

«...Obviously the leading players had to have prodigious memories. Rehearsals can have allowed little scope for the finer points of staging, and stock

performances, stock responses and stereotyped charactersization must have been every player's main standby»,

observa a este propósito Andrew Gurr, destacando ainda os predicados mais necessários a actores e companhias:

«A continuous flow of speech, preferably compelling and noisy enough to command the full attention of a footshuffling crowd of bystanders, was the first requirement of the Elizabethan playing company»(87).

De resto, Bottom e os seus amigos são apenas caricaturas de intérpretes que por regra obtinham em cena uma resolução airosa que os acidentes da preparação não deixariam, à partida, prever. Deste modo, os actores respondem convincentemente a um desafio, recriando, com a ajuda de uma memória treinada na retenção do que muitas vezes lhes era simplesmente lido pelo autor - muitos seriam iletrados, pelo menos num período inicial- , um papel que se não fecha à improvisação e ao talento pessoal, recursos que antecipam afinal o imprevisto do estímulo ou da provocação e permitem suprir as previsíveis lacunas de uma relação tão peculiar com o texto. De resto, este procedimento concorda com uma coerência dramática flexível, não tão atenta a uma perfeita integração da acção como à unidade de zonas nucleares aproximadas da cena ou do episódio, e com o estilo vivo da representação, ora formalista e declamatório, ora «naturalista», de acordo com as exigências da construção do universo da ilusão dramática e das imprevisíveis flutuações inscritas no círculo mágico do teatro(88). Do mesmo modo, a relação de intimidade interpelativa, tão exemplarmente traduzido num processo tão envolvente e característico como o solilóquio(89), que os actores mantêm com o público ruidoso e entusiasmado que, apinhado nos *groundlings*, rodeia o palco em avental (*apron stage*) ou que se debruça das galerias, não favorece a prioridade de um texto literário fielmente traduzida no registo espectacular da representação. A comunicação assim estabelecida não é de sentido único, ela pressupõe que se convoque para breve consideração o terceiro factor que, ao lado do texto e dos actores, institui uma situação teatral e confirma

o texto dramático na multidimensionalidade que o subtrai à imunidade autotélica de uma estética formalista.

I. 4. *O público isabelino e o espaço social do teatro. Representação e texto: o poder sugestivo da palavra e a participação da imaginação do espectador na situação dramática. O teatro entre o sentido da transgressão e a função de reintegração.*

O público isabelino não é uma entidade fixa e homogénea apesar de protagonizar um daqueles raros momentos na história da cultura marcados pelo gesto compreensivo de uma arte de massas aparentemente menos sensível a rigorosas distinções do que uma sociedade estratificada na referência matricial aristocrática suporia. Reunindo sob o mesmo tecto o vasto e variado painel de uma Londres socialmente diversificada no nascimento e nos privilégios de natureza social e material, na formação intelectual ou nas ocupações, a virtude acolhedora do palco isabelino sugere até, numa idealização limite, a convergência feliz da plena maturidade da realização estética e da essência da nação, paradigmaticamente representada no drama de Shakespeare e na figura tutelar do génio criador de um consenso para além da contingência histórica ou da condição sempre precária do cânone. A literatura adquire, então, o peso formidável do monumento, repositório de uma confirmada estabilidade de valores colectivos (90). Esta mitificação vive da representação abstracta de uma arte soberana e de um público sem rosto nem voz a ela pacificamente rendido, mas é precisamente a consideração das tensões, resistências, cumplicidades ou contradições que se instituem nessa relação o que ilumina as flutuações de uma experiência duramente negociada no terreno partilhado da independência criadora do dramaturgo e da compensadora oportunidade do vendedor de sonhos e fantasias. Resulta desde logo algo estranha a vinculação a tão rude e informe destinatário de uma capacidade imaginativa e poética tão fecunda, mesmo admitindo o pragmatismo e a natureza lacunar do texto e da construção pressurosa que vive do ritmo provisório da representação e não aspira à perfeição da obra-prima. E

genericamente o racionalismo e a autoconfiança neoclássicos dos escritores e críticos da Restauração e do século XVIII conjugava a irregularidade e o mau gosto, alegadamente caracterizadores de grande parte da obra de Shakespeare e seus contemporâneos, com a coerência pouco invejável de uma época bárbara anterior ao perfeito conhecimento e interiorização das mais elementares noções de teoria estética ou regras de composição. É verdade que o substracto irredutível da intuição brilhante ou do sentido poético profundo se reconheciam na deformidade ingénua da obra, mas a matéria bruta deveria ser disciplinada e reformulada no empenho esclarecido de espíritos mais civilizados e modernos. Não é outro o significado dessa liberdade de adaptar e reescrever os textos para teatro, ou de oferecer versões supostamente mais adequadas a um tempo mais sofisticado e urbano: os tons excessivamente violentos da acção de King Lear ofendem insuportavelmente o *decorum*, e a contenção depurada do texto dramático e o equilíbrio e elevação de All for Love substituem com vantagem as assimetrias e os excessos de Antony and Cleopatra, para referir apenas a reacção perante alegadas manifestações da desmesura shakespeareana, a ausência de espírito didáctico ou de justiça poética de que lamentavelmente padecerão as suas peças. É esse retrato de um público indisciplinado e ignorante, fascinado pela poesia mas no fundo incapaz de a compreender e valorizar criticamente, e responsável pelas limitações dos dramaturgos dele dependentes que nos foi, em suma, legado. Ele sobrevive persistentemente como tendência numa cultura ainda logocêntrica, moderado pela representação de um teatro popular romantizado que estimula reconstituições ideais e a aparentemente incompatível consagração promovida pelas elites dominantes e recebida como lugar incontornável dos programas educacionais(91).

Uma primeira qualificação a introduzir quando se pretende identificar o perfil do público isabelino atende desde logo às diferenças determinadas pelo tipo de teatro considerado: o edifício coberto do *private theatre*, com a sua localização central na urbe e na proximidade das classes abastadas, a configuração física do espaço reservado aos espectadores, que só admite lugares sentados, ou os preços mais selectivos do que os praticados nos anfiteatros abertos da periferia, definem a prevalência de frequentadores de origem aristocrática ou burguesa; os extractos populares estão naturalmente representados de modo mais evidente nos recintos do *The Red Bull*, *The Fortune* ou *The Rose*, este o palco da representação das peças de Marlowe, menos ostensivamente no de *The Globe*, já que os próprios

teatros abertos conhecem matizes no seu tipo de repertório e nas suas pretensões(92). Devem, no entanto, relativizar-se as divisões entre um público e gosto populares e suas correspondências eruditas ou cortesãs, mesmo que apenas incoativamente inscritas nos anos oitenta e princípios dos anos noventa do século XVI, afinal aquele período seminal da consolidação do drama isabelino em que se destaca a geração dos chamados *university wits*, de que Marlowe faz parte. Não considerando o caso específico do drama humanista e universitário, ou o recorte mais acentuadamente elitista das peças de John Lyly (1554-1606), o teatro secular e popular que desponta não discrimina o seu público. Nas suas demandas exploratórias, combina indiferentemente a simetria da construção clássica com as estruturas imprevistas de uma acção retirada da lenda, da tradição do *romance* ou simplesmente da imaginação mais ou menos extravagante ou mais ou menos controlada do dramaturgo. De facto, a matriz erudita de universidades e dos *Inns of Court* não tinha ainda conquistado a corte, e o registo algo insubstancial de uma distinção, sobretudo temática e sugerida pelos títulos das peças, que coincide aproximadamente com o início da influência da comédia de Lyly (Campaspe surge em 1583), além de nunca se traduzir em presença sufocante e imperativa, não confirma sequer as alternativas de um teatro de raíz clássica e um teatro de gosto popular. Este «Marlowe of court comedy», como lhe chama G. K. Hunter, encontra o seu lugar no mecenato a que tem de responder «em espécie», ou seja, com um drama em que a dimensão do símbolo, a expressão metafórica e alegórica, a referência clássica ou a alusão mitológica definem claramente um público instruído como destinatário ideal; mas já a liberdade de articulação narrativa e as descontinuidades na construção da acção o afastam dos equilíbrios advogados pelo *decorum* clássico. Mas o que sobretudo interessará aqui sublinhar é uma atipicidade que se emancipa dos padrões clássicos e não renuncia às derivações, sobreposições e adições que caracterizam, afinal, o drama do *public theatre* mais interessado na satisfação das necessidades do «consumo cultural» do que a disciplina de poéticas e doutrinas estéticas(93). «Clássico» e «popular» não constituem, em suma, conceitos muito produtivos neste quadro cultural e estético. E nem o serão o de «erudito» e «popular», sobretudo quando se tem em vista as criações dramáticas de Marlowe e dos dramaturgos da sua geração(94).

Subsistem naturalmente, para além deste quadro genérico legitimador da referência histórico-literária a um «teatro isabelino»- para alguns, até, de acepção

compreensiva e, como tal, logicamente associado ao período jacobita a que emprestará a matriz de uma mesma, se bem que desigual, expressão estética(95)-, relevantes diferenças nos pressupostos físicos da representação ou em aspectos da concepção dramática responsáveis pelo modelo do espectáculo e da resposta a expectativas do público. Neste sentido, o teatro a céu aberto distinguir-se-à, desde logo, do espaço do *private theatre* ou da salão da casa senhorial por nele não haver lugar ao expediente da luz artificial, o que imediatamente implica restrições da oferta assim pontuada pela contingência de só se poder actuar à luz do dia e em condições climáticas favoráveis, e acrescidas incumbências a recair sobre um texto a que compete, sempre que o justifique o interesse da acção dramática, o registo de tempo e lugar. A nossa atenção, insistimos, procurará sobretudo os contextos do *public theatre*, e neles os que relevam da particular fase da sua vida, o que fornece o cenário da obra de Christopher Marlowe, e não já a posterior divisão a que, por exemplo, Andrew Gurr se refere:

«What between 1594 and 1599 appears to have been a homogeneous, all-inclusive social range from gallants to grooms and from citizens' wives to whores, in the next years quickly became a stratified social scale divided amongst different playhouses. The northern playhouses then supplied the wants of the lowest social levels, and went on in the same way for forty years. The Globe players and the boy companies aspired higher.» (96).

Deste modo, a multidão de aprendizes, empregados, artesãos, pequenos comerciantes, com a presença sedutora e colorida das mulheres e o inevitável condimento de marginais e prostitutas, num espaço sobrelotado, ruidoso e promíscuo - os baldes circulam para a livre satisfação de necessidades, arrota-se, vomita-se e cospe-se com desenvoltura, quebram-se nozes e bebe-se cerveja com descontracção e ruído, comentam-se as situações e a representação e invectivam-se ou aplaudem-se os actores- desenham a atmosfera lúdica de um espectáculo que se perfilava como alternativa à luta de cães e ursos (o palco era muitas vezes adaptável a estes divertimentos) ou ao grátis e não menos discutível prazer das flagelações e execuções públicas. O *The Rose*, por exemplo, aliás associado ao dramaturgo de Cantuária e à companhia *The Lord Admiral's Men*, daria vida a

esta generalização e ilustraria o lugar do teatro na cidade: em Southwark, lugar que persistentemente vinha mantendo a reputação de acolher marginais de toda a ordem, mais precisamente no *liberty* em que pontifica a célebre prisão de Clink, o anfiteatro era originariamente um bordel (o seu nome designa eufemisticamente «prostituta»), e o sentido comercial de Philip Henslowe tê-lo-à levado a manter na estrutura do edifício essa fonte de lucro certo, em consonância, aliás, com as tradicionais e naturais relações de vizinhança que guardam teatros e lupanares (expressivamente designados na gíria popular «the stews», devido aos banhos de vapor com que se procurava afastar doenças venéreas) na Londres isabelina(97).

O mundo que enche de animação o espaço teatral não seria, assim, muito diferente da buliçosa geografia humana que povoa o universo de Bartholomew Fair, ou a atmosfera ambígua de Measure for Measure , esse mundo das mais rudes e autênticas inclinações naturais representadas em Lucio, Miss Overdone ou Pompey, e uma ida ao teatro não estaria, assim, muito longe da experiência do John Dee de Peter Ackroyd, a ela se associando frequentemente, por exemplo, uma cumplicidade tão natural como a que Portia, em Julius Caesar chama significativamente «the suburbs/Of your good pleasure»(98). E o que surpreende é a possibilidade de actuar em tais condições, longe da conveniência moderna de deixar o público na penumbra e do resguardo de uma convencional quarta parede que reforce a ilusão dramática e a autonomia do universo representado e, para o que aqui sobretudo importa sublinhar, a integridade de um texto que não perde a sua solidez literária na sua actualização espectacular. O dramaturgo isabelino que escreve para o teatro popular, mesmo que não cultive o desprezo pelo «fool multitude that choose by show»(99), tem consciência da dura obrigação que o afasta de um empenhamento mais digno (leia-se «literário») ; ele próprio busca refrear a emoção fácil e persuadir o público a aceitar as suas propostas, quando o não desafia mesmo com a frontalidade da crítica e lhe devolve o apupo com a denúncia da sua impreparação e rudeza. O galã emproado e exibicionista e a ralé fétida e barulhenta são os principais alvos do inconformismo do poeta mergulhado neste mar de agitação e pitoresco e sujeito a um difícil equilíbrio suportado por garantias mútuas. Sobre a relação dos actores com a última, afinal a que mais se distingue no público dos anfiteatros abertos, escreve M. M. Reese:

«The groundlings were easy game. They paid only a penny, and they would not easily be cajoled or bludgeoned into paying more; and although their mews and hisses could kill a play, they could condescendingly be placated with dumb-shows and trumpets and few indecencies of the more obvious kind. Thus their uncouth habits, their smell and their meagre understandings could be exhibited to the unkind laughter of the judicious. Even their demand for beer and nuts and tobacco, from which the actors drew a welcome revenue, brought them into the way of further public insult »(100).

E a má consciência de um autor como John Marston, traduzida na hesitação e no escrúpulo com que dá a lume em 1604 o texto de The Malcontent e na confessado desconforto que a sujeição da vivacidade da cena à fixidez da palavra escrita lhe provoca, identifica com clareza o genuíno terreno de germinação do drama isabelino e expressa eloquentemente a ainda bem pouco pacífica coexistência entre os dois registos:

« /.../only one thing afflicts me, to think that scenes invented merely to be spoken should be inforcively published to be read, and that the least hurt I can receive is to do my self the wrong. But since others otherwise would do me more, the least inconvenience is to be accepted. I have my self therefore set forth this comedy; but so, that my enforced absence must much rely upon the printer's discretion : but I shall entreat, slight errors in orthography may be as slightly overpassed ; and that the unhandsome shape which this trifle in reading presents may be pardoned, for the pleasure it once afforded you, when it was presented with the soul of lively action.» (*To the Reader*).

O mesmo sentido e alcance terá a apreensão de Richard Jones, impressor de «the two tragical discourses of the Scythian shepherd Tamburlaine», quando dedica, nos finais do século XVI, o texto escrito a um público mais distinto e culturalmente mais exigente (*To the Gentlemen Readers, and others that take pleasure in reading Histories*), esperando dele obter o favor e aplauso dispensados à representação, tanto mais que agora as bizarrias e grosserias do gosto plebeu foram convenientemente expurgadas:

«I have purposely omitted and left out some fond and frivolous gestures, digressing and, in my poor opinion, far unmeet for the matter, which I thought might seem more tedious unto the wise than any way else to be regarded. Though haply they have been of some vain-conceited fondlings greatly gaped at, what times they were showed upon the stage in their graced deformities, nevertheless now, to be mixtured in print with such matter of worth, it would prove a great disgrace to so honourable and stately a history».

Conhecidos os contextos que genericamente rodeiam aquele «soul of lively action» ou estes «fond and frivolous gestures» é compreensível a atitude de críticos ou dramaturgos de vocação explicitamente académica e erudita: Sidney escrevia já contra a corrente quando censurava os expedientes sensacionalistas que satisfaziam uma procura crescente, e o insucesso de John Lyly e do seu drama cortesão apenas destacam o triunfo das tão verberadas «peças híbridas», do convívio de reis e bobos ou do livre tratamento do tempo e do espaço, insensíveis à tradição e ao *decorum* clássicos(101). E um juízo qualificado do momento cultural e dos seus padrões estéticos, nessa atmosfera vertiginosa que liga texto dramático à pronta satisfação dos interesses da representação, pode mesmo surpreender-se na legitimação que o texto publicado vai colher ao sucesso conseguido no palco. Acusando a tradução no novo objecto destinado ao consumo privado do leitor, os textos dramáticos- ainda não acolhidos ao nobre estatuto da literatura - procuram tornar menos ostensiva a sua condição derivada e, ao contrário, evidenciar a reputada marca de origem que os promovam comercialmente.

«The quarto title page /.../ stands at the intersection of two interconnected media markets. It bears the marks of the text's transition from one medium ('as it hath beene publiquely acted ...') to another ('Imprinted at London and are to be sold...'). The value of this mobile commodity, as the title pages emphatically demonstrate, derives from its close connection with a performance history and a theatrical venue»,

escreve a este propósito Jeffrey Masten, referindo ainda a inevitável presença dos sinais da teatralidade no frontispício das publicações(102). Em Marlowe se confirmariam estas estratégias publicitárias e a mesma tentativa de «colagem» ao produto de origem que autoriza a publicação e simultaneamente lhe promete garantir uma vida independente: o título da peça da rainha de Cartago classifica-a como tragédia, assegura a sua prévia representação e identifica a companhia e os actores; a do conquistador cita («divided into two Tragicall Discourses» e convenientemente «as they were sundrie times shewed upon Stages in the Citye of London. By the right honorable the Lord Admirall, his servantes») não prescinde da fórmula apelativa ou do pormenor insinuante («Tamburlaine the Great. *Who, from a Scythian Shepheard* by his rare and wonderfull Conquests became a most puissant and mightiye Monarque. And for his tyranny, and terrour in Warre was tearmed The Sourge of God », « *Vvith his impassionate furie, for the* death of his Lady and Love faire Zenocrate, ...»); «*The Famous* TRAGEDY OF THE RICH IEVV OF *MALTA*» sublinha uma ponderosa autorização, «as it was playd before the king and Qveene, in His Majesties Theatre at *White-hall*, by her Majesties Servants at the *Cock-pit*»; Edward II acrescenta a essa autenticação o zelo com que pressurosamente junta «The troublesome raigne and lamentable death» e «the tragicall *fall of proud* Mortimer», reavivando a memória do antigo espectador e estimulando-o para a leitura (103). «Viu o filme, agora já pode ler o livro», «agora também em livro o argumento do famoso filme...»: com algum exagero no paralelo estabelecido com fórmulas que nos são tão familiares, a atitude humanista decididamente não se compatibiliza com tais apelos, ontem como hoje dirigidos ao consumo imediato e à satisfação de sentimentos mais primários e massificados.

Apesar desta descontinuidade, e da estranheza que possa suscitar a tolerância de uma tão insubmissa plateia perante a assinalada censura que o dramaturgo pela voz delegada dos actores lhe dirige (afinal quem frequenta o teatro esperará ser flagelado pelo acerbo moralismo ou pela denúncia humilhante da ignorância despreocupada e populista do seu informe gosto, um pouco como o público de certas experiências «de vanguarda», preso a expectativas afinal pouco heterodoxas e apenas deleitado quando escandalizado?)(104), o certo é que o espectáculo era também uma ocasião de convívio, de disputa e de participação, potenciando na diversidade vertical dos espectadores a vitalidade de uma arte que

vive da interpelação e provocação saudavelmente acolhidas nas próprias convenções, como bem observa M. M. Reese:

«If we take their written words at face value, the dramatists seemed to have protested more vehemently than they needed. In practice their rebukes were probably part of a good-humoured give-and-take between the actors and the audience»(105).

E apesar das denúncias puritanas, que habilmente exploram o congénito receio do poder por ajuntamentos e distúrbios, e da vivacidade de um espectáculo de massas lembrado na agitação e nas paixões dos jogos de futebol dos nossos dias, de que talvez sejam, no dizer de John E. Cunningham, a réplica mais sugestiva, as representações não são palco frequente de perturbações da ordem, e o ambiente pacífico que é do interesse dos actores e companhias nunca necessitaria da disciplina contundente dos *conquistores* do teatro romano(106).

Apesar desta proximidade entre actores e público, face a face na visibilidade e no diálogo que dota a comunicação teatral de uma energia tão peculiar e dá especial consistência à conhecida metáfora «all the world's a stage»(107), a palavra mantém-se, mesmo no espaço da visão e do movimento do *public theatre*, como o centro gerador de significados da tradição da retórica humanista: a festa dos sentidos é mais fruída pelo *audience* do que pelos *spectators* de uma ilusão dramática modelada pelo espectáculo(108). Numa civilização não tão marcada ainda pela fixação do texto escrito e do livro impresso como pelo conhecimento oral e visual, pelo sermão ou pela representação, e ainda unida num corpo fundamental de representações comuns ancoradas na experiência de uma economia rural e nos processos e ritmos da natureza, a atenção do espectador está particularmente adestrada na audição e a sua competência permite-lhe seguir os desenhos da rica e versátil tapeçaria verbal de uma língua que rapidamente se altera na experimentação e na captação das inflexões e acidentes de um quotidiano igualmente cada vez mais fugidio e mutável. É o que procura Reese resumir, talvez exprimindo um toque idealista pela «época de ouro» que, todavia, não distorcerá a situação que procura documentar:

«The imagery of the Elizabethan poet was intelligible to all of his audience since he was able to draw it from occupations and experiences that all of them shared. Prose and poetry were alive, finding their similitudes in the daily routine of buying and selling, in the rural activities in which even townsmen participated, the sports of the countryside and the universal business of ploughing and threshing and bringing in the harvest. Everyone had knowledge of the primary means of production even if he was not personally concerned in it, and the city financier had a countryman's awareness of birds and flowers and the unchanging rhythm of the seasons».

E as convenções dramáticas concorriam poderosamente para um envolvimento cúmplice quase indiferente às fronteiras supostas na diversa formação académica ou condição social dos espectadores, como bem sugere Bertram Joseph quando, a propósito dos rapazes actores a quem competia o desempenho dos papéis femininos, vem particularizar esta vocação integradora e participativa da representação, numa formulação cuja generosidade igualmente um tanto romântica de Shakespeare e da sua época, não falseará, também como a anterior, o essencial de uma relação:

«Elizabethan acting was not an esoteric art; there was no need to learn any mysteries of symbolism to respond to it; its symbols are plain and obvious to all who behold them, even today. And in Elizabeth's day, we are assured by Renaissance authorities, it was possible for people who did not understand an author's words completely to respond satisfactorily none the less. thanks to the style of acting. This made the spectators aware of everything that is latent in the text, the quality of the literature, and the strength and variety of emotion »(109).

O espaço de partilha assim construído estabelece diálogo fluente com a tradição dinâmica da representação que Alan H. Nelson destaca em Shakespeare, e oferece-se em contraste às marcações espaciais espaciais do teatro académico e à rigidez das convenções que o governam; harmoniza-se ele ainda nesse lugar prioritário reservado a cenas que buscam vida e cor na linguagem, «situations like those so common in Shakespeare, where a character paints a scene in words», na

expressão que Richard Hornby utiliza num outro contexto(110). O traje dos actores pode ser impressionante na sua riqueza e exuberância e o ritmo da acção impor destreza e vivacidade à representação, mas condições técnicas pouco propiciadoras de artifícios ou o despojamento de um palco simbolicamente povoado de referências que o definem como emblema moral(111) convidam à recriação intelectual das formas, cores, volumes e metamorfoses desse admirável mundo novo a que só a capacidade regeneradora e construtora da imaginação conquistada do espectador pode verdadeiramente dar vida.

Este espaço da imaginação, comum a qualquer representação ficcional de universos alternativos, corresponde no teatro isabelino à vigorosa recusa de fidelidades miméticas que se tem vindo a assinalar, o que constitui, afinal, a resposta às limitações ditadas pelo seu peculiar modo de existência social e material. Aqui poderá residir um sentido da transgressão muito mais vivo do que o produzido pela mais fiel réplica especular : se o teatro não é tanto o lugar do real como o do verdadeiro, na sugestão de Victor Hugo(112) , o desejo aberto pelo corpo insubmisso da ficção tocará sempre, por tangencialmente que seja, a realidade do espectador, interpelando-a e, como vocação limite, revelará o artificialismo da construção social no que supostamente era a natureza das coisas. Neste como noutros aspectos, a relação de continuidade com o teatro medieval (que se não suspende quando actores, espectadores e texto dramático se distinguem já com nitidez, na expressão própria que alcançam e na relação específica que entre si articulam no palco isabelino) vem tornar mais urgente a definição de um estatuto para uma arte potencialmente geradora da dissonância no seio dos equilíbrios que governam a polis.

O quadro consensual da *communitas* articulava pacificamente a representação antitética da cidade de Deus e da cidade dos homens com os equilíbrios de uma ordem social definitiva, e o teatro medieval, que tinha mais a vocação reconfortante das respostas do que a inquietação das interrogações e da dúvida, sobrepunha público e actores na abrangência celebratória do ano litúrgico. Neste sentido, e em tese geral, pelo menos, cultura oficial e cultura popular não conhecem grandes tensões- a verdade é que elas em grande medida se confundem. As relações entre o poder e o teatro na Inglaterra Tudor evidenciam a instituição das descontinuidades nascidas da acção combinada de uma cultura erudita, acolhida pelo zelo de príncipes e humanistas, e da emergência dos movimentos

reformadores, conduzidos pela iluminação de uma elite intelectual fervorosa mas brevemente conquistando o entusiasmo popular e oficial, que acrescentam ao distanciamento renascentista em relação ao legado de uma cultura «plebeia e rude» as exigências de uma civilização da Palavra incompatível com a ilusão da imagem. Entre as mais características e radicais manifestações de incompatibilidade do teatro medieval com a nova fé estaria a filtragem da noção de transubstanciação operada pelas cenas vivas da representação dos *pageants* . Já inscrita na atitude franciscana de revalorização do mundo físico enquanto expressão da glória divina, ou na ênfase na humanidade de Cristo, de harmonia, aliás, com a perspectiva de destacados pensadores da Igreja como Hugo de São Vítor (1096-1141) e Bernard de Clairvaux (1090?-1151), e documentada ainda no lugar que a dimensão física da representação alcança no teatro litúrgico latino do século XII, esta dimensão física da Incarnação liga-se indissociavelmente à tradição papista da transubstanciação eucarística, tão combatida pelo sentimento protestante. O crescente impacto da ficção dramática na experiência quotidiana do espectador iria exigir do poder isabelino uma acção correctiva e reorientadora, e a interdição dos *pageants* ilustra esta consciência da ameaça representada pela força material destas imagens e sequências de que o Ciclo de York, pródigo na representação do sofrimento, humilhação e tortura, especialmente nos quadros impressionantes da condenação e do suplício na cruz, constituiria a paradigmática expressão, como observa Michael O'Connell. Este verbo feito carne, exorcizado pela cultura protestante, sobreviveria poderosamente nas metamorfoses de uma arte que também se não confinará aos anódinos limites da evasão:

«Theater was not a neutral institution, nor was it independently aesthetic. It brought with it from the time- a very recent time- when it had an inextricably interwined social and religious function a sense of centrality and seriousness. The religious theater was 'play' and 'game', but it had also grabbed its audiences by the throat. In spite of what we are used to hearing (much of it deriving from the antitheatricalists themselves) about the rowdiness and profligacy in the theater, English men and women in the sixteenth century were used to taking seriously what they saw on stage. Theater had not simply taught, it had *embodied* and *enacted* the central myths of the culture and drawn audiences' minds and

affections powerfully into them. This is surely the general legacy of the biblical theater.»(113).

E se, concretizada a passagem do testemunho para o *public theatre* isabelino, a distinção entre «clássico» e «popular» não alcançava qualquer virtude explicativa, a oposição entre cultura «oficial» e cultura «popular» como referências que situem o lugar e a natureza do drama no contexto das solicitações incompatíveis do espectáculo e da licenciosidade, por um lado, e da autopreservação do poder ou da moral dominante, por outro, revelariam igualmente a insubstancialidade das definições absolutas.

Os dilemas suscitados pela intrusa presença da nova arte já mereceram algum desenvolvimento no contexto da discussão acerca do teatro e do actor na urbe protestante (supra, I. 3.); conviria agora examinar sucintamente o problema a partir da consideração de um outro factor da experiência dramática, o público isabelino. Nesta perspectiva, o espaço social do teatro e o sentido de uma participação que alia confraternização e articula uma resposta viva aos estímulos da imaginação e à sugestão do movimento e da imagem e, sobretudo, da palavra poética, convocam a dimensão antropológica e festiva do drama. Em que medida a matriz popular do drama isabelino institui o radicalismo de uma lógica alternativa ao sistema de regras e hierarquias que suportam a ordem política e social isabelina? A vigilância a que são sujeitas as representações e a cumplicidade de que por vezes disfruta o *public theatre* sugerem as flutuações e ambiguidades de uma atitude oficial que desconfia das potencialidades subversivas da nova arte mas simultaneamente não prescinde das suas possibilidades enquanto instrumento de propaganda; a matriz popular do drama isabelino consagrará, à semelhança do que Bakhtine descobre na festa popular, uma lógica alternativa ao sistema hirárquico e repressivo da ordem isabelina? ou, inversamente, os valores dominantes serão confirmados na representação de um equilíbrio natural que se prolonga às estruturas do poder ou à organização familiar, no tributo oferecido aos dogmas fundadores de dinastia Tudor e, de um modo genérico, à visão isabelina do mundo a que se refere o conhecido estudo de Tillyard? A visão céptica e pessimista ou a ironia que dissolve a aparente unidade do mundo na fragmentação de uma *discordia concors* sem remissão(114), que veremos existir em Christopher Marlowe, emancipa o dramaturgo isabelino do sentimento

compromissório dos seus contemporâneos e pareceria, neste quadro, retirar força operativa ao que só vale como referência abrangente. Contudo, os modelos culturais ou as convenções e códigos que se plasmam na sua obra dramática acusam o fundo comum a que o seu irredutível individualismo irá dar uma expressão radical e subversiva. E os processos de inversão das relações sociais do quotidiano- a sedução pelo excesso, o corpo, a matéria, ou o grotesco, ou ainda o desconcerto do riso, do escárnio ou da blasfémia- com que o carnaval, a expressão mais completa da cultura popular cómica(115), pulveriza a uniformização de um discurso centrado na autoridade e exorciza a opressão e o medo da cultura oficial, inscrevem-se surpreendemente no texto marloviano, abrindo-o até a uma das suas mais cativantes leituras.

A reprovação dos espectáculos e das representações não constitui, naturalmente, o corolário forçoso do sentimento institucionalizado da fé e do sagrado. Na verdade, o domínio rigorosamente vigiado das experiências centrífugas do profano coexiste frequentemente com um sistema de representações e práticas interiorizado e consensual. A ética dominante, a conduta social e as estruturas coercivas e ideológicas podem em larga medida coexistir, e não só no mundo idealizado e totalitário da utopia (116). No caso de uma arte de massas como o teatro medieval essa consonância retirará alguma pertinência à ideia de um sentimento popular inerentemente vocacionado para a expressão de uma heteroglossia que a expressão uniformizadora da autoridade reprime e neutraliza. E mesmo que na conjugação entre a inspiração devocional e a consciência do artista se manifeste o sentido de uma liberdade negociada, a ortodoxia não deixa de oferecer uma visão flexível e inclusiva, funcionalmente adequada à neutralização e reintegração do jogo das dissonâncias na ordem estabelecida. E fá-lo com proveito e exemplo: a apropriação, ou mesmo o estímulo das práticas de recorte lúdico que suportam a festa religiosa surgem aparentemente favorecidas no caso do drama vernáculo. Com efeito, ele é essencialmente participativo e celebratório, envolvendo público e actores como o ofício litúrgico o faz com crentes e celebrante, e a intenção que lhe preside é a mesma ; por outro lado, a tríade composta por texto, actores e público, magma não solidificado de configurações posteriores, ainda não constitui a situação espectacular numa referência estética e dramática autónoma. Esta relação solidária reafirma-se na tónica edificante, que adequadamente alimenta a

autocomplacência dos grupos dominantes ou, nos dominados, os mecanismos compensatórios de uma justiça e felicidade prometidas ao seu sofrimento e resignação (nada mais conveniente do que a desvalorização dos valores materiais e o sossego de consciências mais preocupadas com o transcendente). E não resulta sequer prejudicada no sentido aparentemente igualitário do padrão medieval da tragédia, o conhecido *de casibus virorum illustrium*, que não comporta qualquer reivindicação social quando sublinha que nem os poderosos se furtam à erosão caprichosa da Fortuna e à implacável mutabilidade das coisas do mundo (mais se consagra a ideia de uma atenção centrada no perene e no imutável, no eterno e na salvação, igualmente compatível com a devoção e a piedade de príncipes e plebeus). Sendo assim, e recorrendo ao conhecido exemplo dos *pageants* , a aliança que a representação de figuras e temas retirados do quotidiano estabelece com a celebração da Natividade, em que insistem, entre outros, A. C. Cawley e Lawrence J. Ross(117), decorre da natureza tendencialmente inclusiva da assinalada comunhão entre «actores» e «espectadores» e exercita-se sem os riscos e as tensões abertas pela emergência de vozes diversas da dialogia bakhtiniana; e, neste sentido, não documenta apenas a simbiose entre o oficial e o popular como retira alguma consistência a uma delimitação essencialista entre as duas categorias.

É no fundo o que observa, por exemplo, Jelle Koopmans quando a propósito do teatro dos fins da Idade Média aproveita a lição de Peter Burke para recusar o entendimento de «popular» como oposição à cultura de elites- a expressão designará mais a ligação das representações dramáticas a um público vasto do que essa antítese ou exclusivismo social- , ou quando sublinha o carácter universal (e não circunscritamente «popular», como na acepção bakhtiniana) das representações do corpo degradável mas fecundo, do sentido religioso do «ventre da terra», «do mundo inferior» ou da morte e da vida inscrito nos ciclos da natureza. C. L. Barber, por seu lado, enfatiza na suspensão festiva o processo tripartido de afastamento e alienação que conduzirá à clarificação da identidade e do papel do indivíduo no contexto das suas relações, e finalmente à sua reintegração na comunidade, Terence Cave sublinha num episódio do Quart Livre os limites paradigmáticos da permissibilidade e da autoridade textual na obra rabelaisiana, e Arthur Lindley destaca o papel derivado de uma cultura popular que, afinal, toma de empréstimo à religião instituída as formas e os conceitos

básicos- v.g. morte e ressurreição ou renovação- em que invertidamente se expressa, e que não exercita a função libertadora que o estudo fundador de Bakhtine lhe atribui (118). O sentido da transgressão e libertação que matricialmente se configuraria na suspensão das leis opressivas do quotidiano, privilegiando a função revolucionária de uma cultura plebeia e dominada não se furtaria, no fim de contas, a uma insustentável ambiguidade. Assim, para além das dimensões por vezes conflituantes do registo textual do «carnaval» e da configuração que o «carnavalesco» alcança na história social (119), ou na assinalada negação de um sentido libertador manifestada, por exemplo, no preconceito e violência com que frequentemente são exorcizadas figuras marginais (o cigano, o judeu, o turco, ...), as energias que a festa liberta na suspensão da ordem e dos constrangimentos do quotidiano acabarão por cumprir o destino que lhes estava desde o início ditado: são recuperadas e reintegradas, a alegria com hora marcada da festa popular obedece à regra maior da sua prometida precariedade. Como o drama isabelino, sentido como uma derrogação consentida, as peças são «licensed» como o «fool» do teatro e da corte. Ou como a licenciosidade do carnaval e da festa, palco das vozes insubmissas que brevemente regressarão ao redil da autoridade que magnanimamente autorizou a sua provisória liberdade (120).

A generalização proposta não captará, todavia, os matizes de uma articulação múltipla entre o poder e o teatro, ou entre a autoridade e a festa.

Mesmo no quadro do teatro medieval, alegadamente percorrido pela referência consensual, o inconformismo de uma cultura popular reagindo à pressão unificadora da cultura oficial revela-se na diversidade e na distorsão, como bem assinala, por exemplo, Walter Cohen, em comentário a peças do ciclo de Arras (século XIII) :

«In the Middle Ages, whereas the hegemonic ideologies stressed organic wholeness, formal closure, corporatist unity, philosophical homogeneity, intellectual coherence, and high seriousness, popular culture- the culture of peasants and artisans- favored fragmentation, openness, disunity, heterogeneity, incoherence, and high spirits. The major conflicts of the age, in theater ans society alike, thus pitted two asymmetrical, qualitatively distinct forms of class

consciousness against one another. The lower orders opposed the careful programs of the feudal and clerical hierarchies less with alternative, more equitable programs of their own than with a rejection of the programmatic»(121).

No mesmo sentido se invocam os quadros aterradores do Inferno, lugar da humilhação e expiação dos poderosos, simultaneamente a oportunidade para a denúncia de desigualdades sociais, ou a representação de um Cristo redentor que fustiga os grandes do mundo e exalta os humildes, exprimindo, por vezes de modo frontal, a fome e sede justiça de comunidades oprimidas pela ordem feudal ou a tónica milenarista da heresia religiosa e da dissidência. Mesmo o tradicional entendimento do *pageant* medieval como expressão coerente de uma solidariedade orgânica teria de compulsar a importância de um elemento cómico e secular que, protagonizando uma linha de acção vigorosamente afirmada na moldura religiosa e celebratória que a deveria sobredeterminar, ilustraria a relevância ideológica de uma realização formal que o texto marloviano irá recuperar (122).

A agitação subversiva da ordem do mundo e da sociedade, exemplarmente corporizada na expressão mais completa e pura da cultura cómica popular que é o carnaval, não poderá igualmente despromover-se como o simples fogo fátuo de uma subversão programada. A universalidade desse princípio material e corporal que priviligia a metamorfose, o inacabado e a transição não se legitima nas formas consolidadas do passado. Ele consagrará uma visão crítica do mundo, reagindo à crispação da autoridade, dos sistemas morais e das ideologias. Na alternância cíclica ou na convivência da morte e da vida inscritos nos processos de renovação da natureza, na tónica optimista do excesso, da abundância material e da liberdade, ou ainda na reversão hierárquica, se exprime uma «verdade popular não oficial» que celebra a vitória sobre os terrores e as interdições do princípio da realidade. A liberdade condicionada não lhe anula a capacidade de desenvolver a consciência histórica com que descobre as contingências do poder e da autoridade através da efemeridade do seu olhar :

«A vrai dire, cette victoire éphémère ne durait que le temps de la fête et elle était bientôt suivie des jours ordinaires de peur et d'oppression; mais grâce aux lueurs que la conscience humaine entrevoyait ainsi, elle pouvait se former une vérité

différente, non officielle, sur le monde et l'homme qui préparait la nouvelle autoconscience de la Renaissance.» (123).

A festa que dessacraliza os valores e representações de uma sociedade organizada verticalmente ao exaltar a materialidade fecunda e niveladora do corpo e ao valorizar a liberdade desintegradora do riso e do grotesco estabelece com a representação dramática sugestivos paralelos. O mesmo desconcerto e imoralidade de um reino inferior governados pela deformidade e pelo vício, exprimindo no desregramento da linguagem e do gesto, na luxúria e na carne (*carnival*) o que o teatro prodigaliza nos excessos da acção e da palavra que seduzem e corrompem; a mesma dissolução da identidade na entrega à soberania dos sentidos e da confraternização ruidosa que o palco oferece no disfarce e no fingimento de actores e no arrebatamento passional de espectadores, ou não fosse a máscara um motivo central da celebração carnavalesca e da airosa e jocosa ilusão do unívoco. Em suma, o mesmo mundo às avessas, paródia da criação, habitado pela omnipresença do demónio sinistro da ortodoxia religiosa, não a figura prazenteira e matreira da imaginação popular. O inferno é um teatro e as diabruras dos foliões são tão execráveis como as facécias e habilidades dos actores, estes *simia Dei* já verberados por Tertuliano que no seu ofício maldito denunciam as suas cumplicidades : «La création est une affaire divine et le diable, qui a voulu imiter, singer, le bon Dieu, doit être le patron de tous ceux qui veulent imiter, représenter, mimer. La création doit rester réservée au bon Dieu.» (124).

Aqui Bakhtine é definitivo na consideração da radical incompatibilidade entre o discurso monológico da cultura oficial e o dialogismo plurivocal da cultura popular, entre o tom sério de uma autoridade que reprime e intimida e o riso que supera o medo e a interdição, ou ainda entre a imposição da clausura nas representações da experiência quotidiana ou das relações entre existência e transcendência e a promiscuidade das formas abertas ou da sobreposição do humano, do animal e das coisas na materialidade fecunda do corpo grotesco. As duas culturas, mesmo quando convivem, não chegam a misturar-se(125). A literatura irá plasmar esta descontinuidade na dicotomia entre a epopeia e o romance-; e não deixará por certo de ser significativo que a hierarquização e divisão dos géneros literários, que sucede ao momento charneira povoado pelos gestos livres da imaginação de Rabelais, Shakespeare e Cervantes, e já

praticamente consumada no século XVII, acompanhe o abandono dessa função regeneradora e criadora do riso(126).

Esta clivagem, no entanto, não separa definitivamente as águas: nem a agitação catárctica da folia carnavalesca liberta o universo dos humildes (este acolhe no seu seio relações de força e vítimas a exorcisar, e não chega a reivindicar a opção regeneradora da alternativa à ordem de que a desordem instituída é somente convencional hiato), nem a preservação de valores dominantes será totalmente alheia a essa «abertura de comportas» com que se neutralizam e reorientam as correntes mais impetuosas da disfuncionalidade social. As formulações mais genéricas e conclusivas dessa leitura bakhtiniana de uma dualidade cultural radicalmente contrastiva oferecem o flanco à crítica, sobretudo se enxertadas no plano que nos ocupa: sérios os dilemas envolvidos na pretensão de se atribuir um protagonismo inconformado e subversivo à cultura popular de aprendizes e artesãos da Londres isabelina, mesmo quando essa comunhão festiva se gera no exterior dos rituais celebratórios do poder ou do discurso cultural oficial. A festa do teatro, instituindo-se à revelia do academismo do palco universitário ou do exclusivismo social e cultural da corte, não deixa de atrair ao sentido comunitário da representação figuras tão insuspeitas como Edmund Spenser ou a própria Henrietta Maria; e o elitismo de soberanos e cortesãos não impede a extensão do mecenato e protecção a esses lugares e experiências tão alheios aos modos de existência e sensibilidade aristocráticos (127). A esta perturbadora contaminação acresce a imprecisa identidade do destinatário do teatro comercial isabelino, ou seja, a dificuldade experimentada na definição do que sejam exactamente os «apprentices» , «multitudes» ou «citizens» das plateias e galerias na altura em que o patrocínio de reis e nobres se cruza com os imperativos do mercado e em que as hierarquias do público se vão reagrupando, não já somente de acordo com referências sociais e culturais mas também, e de modo crescente, segundo padrões de natureza económica. Não será aqui que residirão os perigos potenciais de uma arte condicionada.

«Piece out our imperfections with your thoughts; / Into a thousand parts divide one man,/ And make imaginary puissance; » , diz o Coro de Henrique V (128), num discurso que é a apologia desse papel que o público representará para que os restantes papéis se cumpram, respondendo assim à *poesis* que constrói o universo ficcional dinamicamente configurado nos códigos que estruturalmente o ligam à

memória ou representação da história; mas se o investimento nas virtudes sublimadoras da imaginação, deste modo estimulada pelo «quick forge and working-house of thought...» com que o texto impressivamente se define (verso 23) encontra um suporte natural na insistência com que ao longo da peça a voz córica sublinha a descontinuidade entre a realidade e a aparência, a vida e o palco, já a sobreposição de atitudes do actor que representa o que é fictício e insubstancial e do protagonista, que no plano da acção ficcional responde pragmaticamente à pressão das situações vestindo roupagens e assumindo identidades diversas, insinua dimensões irónicas de sentido ambíguo e potencialmente perigosas. E nem poderia ser de outro modo quando a relação entre teatro e vida é tão solidária, e tão sugestiva e plástica, no terreno da experiência quotidiana, a metáfora da representação-

«The lack of physical division between audience and players reflected the absence of a categoric distinction between life and art: within the world of the playhouse performer and spectator alike were at play, collaborating in a community act of imaginative and social recreation.»(129).

É assim que Hamlet recusa veementemente a duplicidade - («Seems, madam? Nay, it is. I know not 'seems'», I. 2. 76)- , denunciando o verniz do engano em Ofélia- («I have heard of your paintings well enough. God hath given you one face and you make yourselves another./.../», III.1.143-145)- e a fragilidade da mãe, entregue às pulsões e seduções de uma natureza essencialmente corrupta (III. 4), mas assume o fingimento, a vantagem da posição que esse *antic disposition* lhe oferece ao permitir-lhe observar sem verdadeiramente ser observado, e reconhece na representação as virtudes de uma recriação ou evocação da realidade a que associa uma atitude interpelativa capaz de operar a transformação moral do espectador- («The play's the thing / Wherein I'll catch the conscience of the King», II. 2. 600-601). Todavia, ao contrário de um Richard Gloucester ou de um Iago, mestres numa dissimulação que discrimina friamente o sujeito e a personagem, o actor não se emancipa inteiramente da sua máscara e deixar-se-á envolver e conquistar pelo papel que para si mesmo escreveu; não logrará jamais aquele autodomínio que é condição primeira da arte da manipulação e que a figura maquivélica, na particular realidade que as ideias

isabelinas materialmente constroem, exemplarmente incarnará. Por outro lado, a voz irada de Mortimer que invectiva a usurpação de um Gaveston, arrogante no desafogo provocatório que a faustosa indumentária emblematicamente sublinha(«a lord's revenue on his back, /.../ As if Proteus, god of shapes, appeared; /.../ », Edward II, I. 4. vv. 21 e 25) e no desprezo insultuoso que da eminência da janela real o valido de Edward vota aos espectadores, confinados ao plano da terra e impotentes perante o seu triunfo, não é apenas a expressão do ressentimento de uma ambição secreta e frustrada: a riqueza ostensiva no vestuário de um súbdito de origem humilde condizem com o favoritismo e a intimidade que igualmente condenam o rei, assim convertido aos perigosos jogos da ilusão de identidade que a sua função torna insuportável aos olhos dos aristocratas ; e os dois actores, da imunidade olímpica do seu palco («/.../ the king and he / From out a window laugh at such as we / And flout our train and jest at our attire.», I. 4. 415-417) invertem a relação que tradicionalmente os artistas mantêm com o público (130) e insinuam igualmente a desconcertante contaminação recíproca do teatro e da vida. E outra não será, ainda, a sugestão colhida nas inflexões histriónicas a que Barrabas recorre para destruir pela traição e pela intriga e deslizar habilmente por entre os escolhos de um universo hostil de que ele é, apesar de tudo, projecção e símbolo: o poder imanente da representação não se confina ao terreno da ficção dramática, e o convite do Machevill, a quem adequadamente cabe dizer o Prólogo, ao universalizar e aproximar perigosamente da experiência do espectador a tragédia do judeu («Albeit the world think Machevill is dead, /Yet was his soul but flown beyond the Alps, /.../») e ao definir cinicamente os valores que emolduram a acção («I count religion but a childish toy, / And hold there is no sin but ignorance.») obliquamente conduz à ideia de uma duplicidade que só peca pela imperfeição, pela inconsequência com que o protagonista deixou fragilizar um pragmatismo que não deveria conhecer a inconfidência ou o compromisso. Independentemente da valoração moral que o vilão possa, no contexto da totalidade das suas relações, merecer, o domínio do papel que se representa é, ainda aqui, o domínio dos outros. A sinistra figura do estadista florentino sabia-o bem ao defender a eficácia como valor supremo da conduta do príncipe, para quem mais do que ser importa

parecer, numa «moralidade da ilusão» insidiosamente cumpliciada com a arte da imagem e do fingimento:

«The prince is forever play-acting before his subjects. Any man who would succeed in the world, it is implied, must do likewise. Small wonder that the stage Machiavel specializes in theatrics, manipulating others under a cloak of friendship, and small wonder that his ethic of deceit should have fed the existing prejudice against the theater and intensified the long-standing equation between acting and duplicity»(131).

O poder do engano e da representação corporiza-se paradigmaticamente no terrível facto da vida e da realidade que é a *virtù* do governante, mas mesmo que se não convoque hipóteses tão drásticas e insidiosas da corrupção do fingimento, poder-se-ia observar que até as situações da farsa ou do interlúdio (as canções ou o desdobramento da acção na peça dentro da peça, recursos tão comuns no drama isabelino) exibem ostensivamente as marcas de uma teatralidade que se não confina à relevância metadramática, antes ilumina, por vezes desconcertantemente, o sentido ubíquo da metáfora do mundo como um palco; e paradigmaticamente desvelam, um pouco como no sonho que se contém na moldura sonhada, a capacidade crítica do teatro:

«A l'intérieur de l'espace scénique se construit, comme déjà dans Shakespeare, voire dans le théatre grec, une *zone privilégiée où le théâtre se dit comme tel* (tréteaux, chansons, choeur, adresse au spectateur). On sait après Freud que, lorsqu'on rêve qu'on rêve, le rêve intérieur au rêve dit la vérité. Par une double dénégation, le rêve d'un rêve, c'est le vrai. De même «le théâtre dans le théâtre» dit non le réel, mais le *vrai*, changeant le signe de l'illusion et dénonçant celle-ci dans tout le contexte scénique qui l'entoure.» (132).

Assim, a aparência evidencia o poder cativante da representação quando pela construção mimética refractadamente persegue a realidade: em Anthony and Cleopatra o romano morre como resultado da morte simulada da rainha egípcia, a retórica e a pose de Tamerlão ganham o amor de Zenocrate e a lealdade de

Theridamas, o talento histriónico de Olympia engana este seguidor do «flagelo de Deus» e convoca a morte que a liberta da submissão. As virtudes de uma estetização da vida através da representação já haviam sido reconhecidas e ritualizadas pelo poder, na pompa dos desfiles reais ou na solenidade marcial dos cortejos da autoridade municipal; ou ainda no espectáculo da morte, a cena do cadafalso, também ela submetida a procedimentos dramáticos preordenados ao grande final que é a catástrofe exemplar da expiação e da sentença, numa sequência minuciosamente encenada que o mínimo desvio das expectativas ou o desempenho menos elaborado e convicto dos papéis distribuídos ferirá insanavelmente (133). Por seu turno, a inversão do movimento numa relação que é afinal reversível pode mobilizar nos súbditos as energias despertadas pelo horizonte de possibilidades rasgado pela ficção: Richard II é o reverso imaginário de uma realidade que o revoltoso Essex quer subverter quando procura representar nela o papel de Bolingbroke. Ou do Duque de Guise, de The Massacre at Paris, que soubera aliar a têmpera arrojada e decidida dos seus poucos seguidores ao apoio popular de Paris para expulsar da cidade o rei (134). As crianças atiram as pedras a brincar mas é a sério que morrem as rãs, como diz o provérbio oriental, e aos puritanos (em muitos aspectos mais sagazes do que os soberanos na valoração da natureza do drama e da sua força modeladora e capciosa, mas historicamente mantendo com a arte dramática diferente atitude a respeito do interesse na apropriação da sua força persuasiva) assiste alguma razão quando acusam o teatro de promover a banalização de símbolos privilegiados (o monarca e o trono, a igreja e o altar, ou o patriarcado e a autoridade, no melhor dos casos maculados na inevitável trivialização que os expõe à devassa dos olhares e da imaginação do público, em hipóteses mais gravosas na exploração consciente ou inconsciente da ambiguidade que os dessacraliza ou problematiza) (135), ou de estimularem uma prática material umbilicalmente ligada à mobilidade social dessas classes mercantis que encontram nas representações a ocasião de exibir os sinais de um estatuto socialmente usurpado e subversivo ao mesmo tempo que vão alimentando a nova empresa que acumula e prospera. Na verdade, mesmo os contextos materiais e sociais da representação confirmam este perigo:

«The audiences as well as the actors played to their mutual beholders. Inside these spaces every person with the price of admission could recapitulate what kings, peers, gentlemen, and scholars did simply by watching the performance of many of the same works shown in more exclusive settings. Yet that reenactment, tied as it was to economic stratification, enabled people to alter their culturally prescribed roles if they wished or could afford to do so. The theater offered socially transgressive possibilities to its spectators not solely in the content of the plays, not even in the mingling of diverse social groups, but also in the opportunity to display a power denied elsewhere.» (136).

Nada disto, na verdade, surpreende: o drama denuncia, também neste contexto, os pressupostos materiais e sociais da sua existência e o seu inapelável comprometimento crítico. No drama alegórico e na representação de cunho processional e de sentido ritualístico o universo coerente do sentimento cristão e da inviolável ordem do mundo exprimiam-se numa experiência universal conduzida por um destino comum e tutelada pelo projecto divino. É certo que neste quadro arquetípico os lugares simbólicos do castelo, cenário da disputa entre virtudes e vícios pela posse de *Todo-o Mundo*, da igreja como centro de convergência e irradiação das crenças e práticas que mais fortemente estruturavam o quotidiano, do monte da cruxificação, do caminho dos pastores ou da encruzilhada da tentação, não deixavam de revelar as cores e formas de uma distintiva paisagem histórica e social. Mas o narrador de Morality Play, confrontado com a inédita possibilidade de uma peça heterodoxamente construída à revelia da codificação bíblica, estará mais próximo do sentimento de desamparo e dos temores de profanação do que o arrojado Martin, director dessa companhia itinerante de actores que num rigoroso inverno medieval percorrem os campos e povoados gelados de Inglaterra: «if we make our own meanings, God will oblige us to answer our own questions, He will leave us in the void without the comfort of His Word», dirá a voz aterrada do primeiro; «It has been in my mind for years now that we can make plays from stories that happen in our lives. I believe this is the way that plays will be made in the times to come», irá defender o corajoso defensor de «The Play of Thomas Wells» (137). A inovação consumar-se-á verdadeiramente no drama nacional isabelino, como sublinha Raymond Williams,

ou seja, nesse momento histórico-literário de rara felicidade, exemplarmente modelado por uma aguda consciência da acção individual que se movimenta naquele novo contexto da solicitação humanista conjugada com o realismo e a vitalidade de uma tradição popular (138). As perspectivas de representação das possibibilidades contraditórias da natureza humana e da sociedade alargam-se e, com elas, os riscos e suspeições.

Quando no epílogo de All's Well that Ends Well se pede o aplauso do público e se dispersa a assembleia, cúmplice por duas breves horas das tensões de uma experiência apenas vivida na delegação protectora da ficção e se sinaliza o regresso à consistência do real- «The king's a beggar, now the play is done»- , não se apagam definitivamente as impressões desse reino de sombras (também os «shadows», expressão com que os isabelinos commumente designam os actores) que a autoridade política vigia e dele em parte se alimenta nos dois pesos e medidas com que reprime e disciplina a desmesura da irreverência ou reconhece e tolera a descompressão e reorientação de energias que potencialmente nele se acolhem. Na verdade, o público não é o receptáculo passivo da imagem, do gesto ou da palavra que dialogicamente constroem o espectáculo no espaço teatral do «wooden *O*» isabelino, especialmente se «Into the commen people thynges sooner enter by the eies, then by the eares... ».

I. 5. *O texto «clássico» e as aporias de uma atitude simplesmente aproximativa: literatura e atipicidade ontológica e periodológica do drama isabelino. O lugar do sujeito e a posição do objecto - o ponto de vista e a face visível. A leitura do texto dramático e os pressupostos da representação do texto clássico: centralidade da palavra na página e na cena; o público e o leitor- da oralidade à escrita. O texto dramático e a dimensão literária: o centro e a margem.*

O específico *modus operandi* dos elementos estruturais do drama isabelino, para além de confirmar a assinalada lógica do texto dramático (que umbilicalmente o liga à dimensão compreensiva e integrada do texto teatral e,

nesse vínculo pluricondicionante, lhe retira liminarmente a pureza do género que estratégias de análise literária nele desejariam reconhecer), evidencia a essencial mobilidade que nem a referência periodológica formalmente clássica ou neoclássica logram moderar. O texto não se oferece na solidez literária de uma tragédia de Racine, articulado no equilíbrio discursivo do diálogo ou na deliberada construção orgânica da acção (139); os actores não são meros intérpretes do texto, «traduzindo-o» simplesmente para o palco com maior ou menor fidelidade na contraditória sublimação das emoções idealmente implícitas em certos modelos de representação, por vezes assumindo, diferentemente, a modelação criativa de um papel e a revelação de sentidos não inteiramente previstos pelo dramaturgo; e a atitude do público, tão fisicamente próximo da cena a ponto de a interpelar e por ela ser interpelado, não guarda, como também já vimos, o distanciamento sereno e respeitoso que pressuporia o imperturbável desempenho estético que habitualmente associamos a uma situação de comunicação teatral (140).

Não resultará deste jogo de factores em conjunção ou disputa a irremediável dissolução do texto dramático enquanto objecto de um estudo assumidamente literário ou, pelo contrário, ainda logrará alguma pertinência uma perspectiva que o considere como estrutura incontornável do espectáculo, precisamente a que mais denodadamente subsiste no registo imprevisível e plurimodal do teatro, simultaneamente valorizando as marcas do seu comprometimento nesse contexto mais vasto?

Uma fórmula compromissória entre um entendimento «literário» e uma óptica «teatral» corre desde logo o risco de obedecer ao prudente mas cómodo aforismo *in medio virtus est* e, em conformidade, repetir o arquetípico procedimento trifásico que considera os limites da tese proposta pela visão tradicional e a antítese do radicalismo pretencioso de uma perspectiva centrada no nível da representação e sua área exclusiva para imediatamente os denunciar em nome da síntese que humildemente reivindique uma capacidade explicativa de médio alcance. A identificação do objecto de qualquer investigação é o pressuposto óbvio de escolhas metodológicas, e se o binómio texto teatral- texto dramático exprime a relação de solidariedade que reciprocamente determina o alcance e o sentido de cada um dos planos e implica as naturais descontinuidades que o seu modo de articulação supõe no terreno ideal da sua vocação comum, não é menos certo que interesses e aptidões específicos podem activar uma atitude teórica

pragmaticamente comprometida num «programa mínimo» refractário à assimilação sedutoramente compreensiva mas fatalmente sincrética da realidade vasta e plural da experiência dramática. Deste modo, insistir-se numa ou outra das perspectivas que rivalizam no estudo sistemático do mesmo objecto, a literária (susceptível de impor as suas regras a um sistema semiótico diferente do seu ao consagrar o reduto inviolável do texto escrito como limite e sentido último de quaisquer desenvolvimentos e realizações ulteriores) ou a «teatral» (que anexa o nível textual e literário e o entrega à livre desintegração e refundição sobredeterminada pela simbiótica do espectáculo) a pouco mais corresponderá do que arrombar portas abertas. Num estudo desenvolvido no âmbito da Literatura Inglesa interessará sobretudo saber que configuração tem o problema visto do ponto em que nos situamos nessa tipografia recortada de estratos e multidependências, e uma acentuação no texto e seus «valores» será menos a ilegítima hipervalorização da autonomia de um elo integrado no produto final para que inapelavelmente tende do que o corolário de uma formação em Línguas e Literaturas Modernas: outros seriam os caminhos reclamados pela vocação interdisciplinar de um Departamento de Artes e Letras ou da intenção especializada de uma Escola de Arte Dramática. O diverso lugar de observação de um encenador, de um dramaturgo, de um crítico de teatro ou de um investigador literário comentam uma distribuição funcional à partida determinada pela natureza do objecto, todavia inconclusa nas tensões abertas pela potencial usurpação de posições ilustrada na resistência oferecida pelo autor do texto a uma apropriação que o descaracterize ou desfigure no gesto livre do encenador ou na incursão do escritor na aventura da encenação.

Por vezes estas tensões são quase inevitáveis, como o revela um elucidativo episódio relatado por David Birch. Quando em 1973 a Royal Shakespeare Company se preparava para levar à cena a peça *The Island of the Mighty* , de John Arden e Margaretta D'Arcy, os autores reagiram a uma «interpretação» alegadamente desvirtuadora do «sentido» do texto e publicamente se distanciaram da preparação do espectáculo e do trabalho de reescrita que deveria acompanhar os ensaios, procurando ainda impedir a representação da peça(141). O aprisionamento de sentidos num texto literário incapaz de se libertar de um estatuto irredutível e se afirmar na busca de um lugar no complexo sistema da sua realização teatral poderá bem estar aqui em causa, como o revelarão os

argumentos da reivindicação autorial de autenticidade, como ainda questionada estará a visão tradicional que advoga a intocável supremacia da literatura, que é o alvo do esforço argumentativo e da crítica de Birch e que o autor abundantemente comenta e ilustra ; mas o conflito descrito localiza-se no específico ponto de articulação em que os direitos do escritor e as prerrogativas do encenador se cruzam no mesmo espaço, buscando uma autoria colectiva originada em instâncias de produção de sentido de natureza diversa. Sobrevem, por conseguinte, a esse momento de uma causa comum, de futuro tão incerto como as imprevisíveis projecções da imaginação de cada leitor, que é o primeiro contacto com o texto-

«The reader of a play-text might be an actor looking for a part, a director searching for a subject, or a student studying drama. A particular reader will always have an advantage over any theatre in the world no matter what the resources of that theatre. This advantage exists due to the potency of the human imagination.» (142)

- depois multiplicado em muitas direcções, de acordo com os propósitos e a ênfase que as modalidades da sua apropriação irão determinar. Ninguém, na verdade, negará ao dramaturgo a escolha de quem dará vida a uma criação assumidamente baseada no texto e numa construção formal que, se não bloqueia interpretações, também não deixará certamente de circunscrever as condições mínimas de uma realização adequada(143). E, inversamente, Desdemona e Othello podem legitimamente viajar no tempo e no espaço, recuperados no interesse universal do motivo da bela e do monstro ou em reconhecíveis contextos contemporâneos, sempre seguros da relevância das representações da raça e do sexo, e o fascínio exótico dos turcos de The Jew of Malta pode renascer nos nossos palcos nas vestes e nas armas de guerrilheiros palestinianos, nas polémicas e arrojadas metamorfoses de um cânone reescrito pelos interesses do presente. Nestes casos, porém, a recuperação de um texto pode subverter a consistência e os sentidos que o habitavam no momento da sua produção: reconvertê-lo e «rejuvenescê-lo» conduz frequentemente a incaracteristicas metamorfoses que, longe de assegurarem um fecundo diálogo do passado com o presente, ferem o equilíbrio e a integração funcional das estruturas da origem e podem acabar, em

última análise, por parodiá-la. E Brecht, quando escreve a sua Antígona ou (de parceria com Lion Feuchwanger) Leben Eduards des Zweitens von England- «Historie (nach Marlowe)», como reza o subtítulo-, não apropria para uso contemporâneo o trágico grego e o dramaturgo isabelino, violentando-os na reescrita oportunista severamente denunciada por Richard Hornby. A lógica é bem diversa: a que dita as versões alternativas da peça brechtiana olhadas como a criação de textos outros, ostensivamente emancipados da sua origem e determinadas por circunstâncias bem precisas de tempo e lugar:

«...there is a significant difference between Brecht's approach to a text and those of most playscript jugglers today. It has to do with the fact that we speak of Brecht's *Antigone* or Brecht's *Edward II* , and not merely Brecht's *production* of Sophocles' playscript or Brecht's *version* of Marlowe. That is, Brecht changed classical texts for the same reason that he changed his own, not to find a modern form for an old content but rather to create an entirely new work.»(144).

Claro que no terreno movediço das relações entre texto dramático e texto teatral as generalizações oferecem uma eficácia explicativa bem modesta quando se limitam a dissolver a incidência do particular e ignorar a natureza do texto concretamente comprometido na intersecção da palavra e do espectáculo. A cena contemporânea mais generosamente aberta ao experimentalismo e à inovação acumula exemplos de uma demanda tenazmente hostil ao suporte literário do espectáculo. Assim a centralidade da «mise-en-scène» e do gesto do actor, visando transcender a linguagem verbal enquanto centro gerador de significados - tal será o erro de Artaud- , ou a insuficiente consideração dos aspectos literários que participam da experiência dramática- a que terá conduzido a *praxis* de Stanislawski- ilustrarão os riscos de uma hierarquização analítica abusivamente operada numa unidade dialéctica marcada pela presença incontornável do texto literário(145). O problema deslocar-se-ia, naturalmente, para outra arena se os pressupostos de realização dramática deliberadamente adoptassem uma hierarquização mais flexível dos sistemas e códigos envolvidos, ou poderia mesmo neutralizar-se nos casos de explícito afastamento da matriz literária de um produto que se queira livre dessa hipoteca da palavra escrita e, em última análise,

procure a expontaneidade e o envolvimento idealmente inspirados no tempo genesíaco em que o teatro ainda não era literatura (146). A ênfase daí resultante- legítima, sem dúvida - alteraria, porém, objecto e método e deslocaria para a área dos estudos de teatro o que a perspectiva escolhida procura localizar no texto dramático, género literário participando, na sua natureza e configuração bem específicas, no sistema da literatura.

A incompatibilidade que o exemplo de Birch documenta, embora confirme a necessidade de considerar a linguagem do drama na sua configuração plurimodal e a sua consequente inadequação a entendimentos que restritivamente fiscalizem a sua vocação essencial- a circulação e negociação de sentidos- gera-se ao nível desses complexos procedimentos de reconversão e filtragem que acompanham a tensão entre duas consciências ordenadoras, e não pode abandonar o terreno que lhe é próprio estendendo, num movimento inverso ao da tirania do literário, a sua lógica a domínios em que se articulem interesses diversos. O texto literário, sobretudo quando nele se não acolhe o imanentismo da obra e a cristalização dos sentidos que a atenção do leitor permitirá extrair da página escrita, permanece como o quadro de referência de um estudo específico do drama: nele não vivem apenas os equilíbrios formais ou a palavra canónica e luminosa mas as potencialidades de realização de uma arte híbrida que não deixa de acusar as marcas da sua multidependência ao nível da página. Não surpreenderá por isso que Maria Helena Serôdio proponha, no seio de um estudo de William Shakespeare que abandona a tradicional fixação canónica da obra e do autor para considerar criticamente os contextos da produção e transmissão textuais, do estatuto do texto como literatura em face dos diversos patamares em que ele vive, «três formas de aproximação aos textos:

«1) a sua leitura em voz alta (o mais extensiva que for possível) , tornando clara a pluralidade de vozes ; 2) a articulação dessa leitura com a consideração de uma possível especifidade do dramático (que pode partir da verificação na página impressa, da mancha tipográfica com a designação das personagens, do itálico das didascálias, e da ordenação das réplicas, mas que terá de ultrapassar estas evidências empíricas para inquirir outras razões - mais vastas, complexas e historicamente mutáveis -, como seria a sua eventual vocacionalidade cénica) ; 3)

a confrontação de argumentos interpretativos a partir de determinados núcleos temático-composicionais de cada peça.» (147).

Também o drama de Christopher Marlowe pode teoricamente ser iluminado por diversos entendimentos estratégicos, centrífugos em relação ao seu tradicional espaço nos estudos literários, quer na valorização das possibilidades de uma encenação criativa, quer na secundarização de um registo frequentemente inseguro e de problemática reconstituição, para mais num tempo marcado pela supremacia do romance, com o qual, ao nível da leitura e do literário, o texto dramático não suportaria comparação. Todavia, o horizonte aberto da representação nunca anulará o texto como ponto de partida, como assinala, entre muitos, G. J. Watson:

«The text is clearly the basis on which everything rests. The actor must begin his interpretation of a character from the dramatist's words ; the director's vision of the whole work will equally be dependent on those words»(148).

E se a criação marloviana conquistou a sua notoriedade na aventura magnífica mas efémera da representação, para a qual primacialmente se vocacionou, o seu estatuto canónico deve-se ironicamente à fixação em texto literário, de importância potenciada pela universalização da educação e do livro: hoje são mais frequentes e significativos os contactos com a obra de Marlowe através da leitura do que através das representações que são, apesar da relevância do autor, relativamente raras(149). Por outro lado, a atenção exigida pela leitura do texto dramático é qualificada pela concisão paradigmática da acção, e a correlativa intensidade do esforço, ainda a argúcia que não se permitirá negligenciar pormenores ou relações que a construção dramática semeia, por vezes subtilmente, ou ainda a encenação intelectual que uma interpelação não mediatizada pelos filtros aleatórios da representação implica (como imaginamos a situação de presenças simultâneas: como se distribuem as personagens no espaço e que significados estão associados ao modo como o ocupam? Quando uma personagem fala o que fazem as outras? Em que exacto momento faz ela a sua entrada e que pôde ouvir do diálogo que entretanto decorria? , ...) modelam uma experiência em muito diferente da leitura da narrativa, e do romance, que é o caso

que mais sugestivamente se convocaria para confronto (150). É também o que propõem Elaine Aston e George Savona quando escrevem:

«Given the status of the novel as the dominant literary form of the modern period, it is hardly surprising that the play-text is often read as a novel *manqué*. The casual reader has a conditioned investment in the pursuit of narrative pleasures which are guaranteed by a fictional 'contract'. The unproductive consequences of the play-as-novel approach - a deformed text, a desappointed reader - suggest, however, that habits of reading cannot be unproblematically transposed across differential forms. The dramatic text must be read on its own terms» (151).

Mas ler o texto dramático nos seus próprios termos, sobretudo quando a referência é a peça renascentista, partirá sempre do pressuposto de que a recuperação de um texto que se move no campo dinâmico e evanescente da oralidade não se compadeceria nunca com uma transcrição literal- o recorte primitivo da palavra dita em cena plasmar-se-ia num texto descontínuo e incaracterístico- e, consequentemente, supõe a necessidade da mediação editorial oferecida pela edição crítica. E mesmo esta nunca imporá definitivamente as opções que oferece, dada a já referida tendencial insubmissão do *corpus* investigado a formulações objectivas.

Talvez haja algum exagero no confronto que Malcolm Morrison estabelece entre a elevação e sofisticação da lógica discursiva do texto «clássico» e a horizontalidade lacónica e apressada de substantivos, verbos e pronomes mobilizados pelas nossas necessidades de comunicação, tão elementares e alheias a qualquer sedução estética e veiculadas por uma linguagem colonizada pela quantificação e pela eficácia mercantis (152) ; todavia, permanece como um dado incontroverso que a representação e a realização retórica do texto na cena deve exprimir condignamente a criação do dramaturgo. Ao actor seria exigida, em conformidade, uma apurada preparação e uma viva sensibilidade e ao público uma educação que lhe permita responder aos gestos largos de uma prática teatral que, sem perder o sentido da acção integrada, é por natureza sensível a tonalidades declamatórias, às mais subtis inflexões afectivas ou persuasivas da palavra ou à

majestade de um estilo «sublime» que se articula em hipotaxe intimamente comprometida com um modo de pensar vertical:

«We are no longer taught the rules for oratory or declamation. As a result we can often be overwhelmed or mystified by the length of a speech. The argument can seem convoluted and difficult to follow. Yet when they are viewed as a whole these speeches have a very definite shape. Our tendency is to ignore this accumulating sense and the value of the shape of the speech in favour of identifying individual small sense groups, each having its own impetus and energy as if they were individual fragmented impulses in the speaker. We speak and think horizontal thought, yet in the longer speeches in classical plays there should be a sense of vertical thought./.../ » (153).

As considerações de Morrison, todavia, transcendem os interesses que as contextualizam : os pressupostos de uma representação decisivamente centrada no poder da linguagem aproximam a atenção do espectador e a concentração do leitor, e o rigor que Hamlet reclama dos actores- «Suit the action to the word, the word to the action, with this special observance, that you o'erstep not the modesty of nature ; /.../And let those that play your clowns speak no more than is set down for them,...» (154)- ou o já citado apelo do Coro de Henrique V - «Piece out our imperfections with your thoughts ; /Into a thousand parts divide one man, /And make imaginary puissance;»- igualmente conjugam a função integradora e construtiva da imaginação de quem assiste ao espectáculo e o *theatre of the mind* implicado na interrogação do texto impresso. Significativamente a orientação do príncipe dinamarquês não será exactamente a do dramaturgo isabelino, pelo menos a que Robert Greene, subitamente regenerado, ressentido com a fortuna alheia e magoado com o malogro e miséria próprios, denuncia no conhecido Groats-worth of witte testamentário: o populismo e o sucesso desse *Iohannes fac totum* que fulgurantemente irrompe no seio da instituição oral do teatro isabelino e ameaça monopolizar as atenções do povo miúdo são verberados também em nome de uma típica desconfiança perante expressões dramáticas alheias à fixidez e à precisão do texto escrito que o antigo académico tão tarde recupera (155). A retratação de Greene corresponde ao

início de um processo que iria lentamente deslocar para a periferia a maleabilidade e a espontaneidade de uma cultura oral e consagrar a precisão e a fixidez do texto escrito, só desse modo dotado da autoridade e respeitabilidade literárias, já preparado na progressiva sensibilidade da escrita dramática de Shakespeare às potencialidades da leitura, articulando a flexibilidade da representação com o equilíbrio da concepção e o apuro poético formal e manifestado abundantemente num palco que deixara de ser o lugar da exibição e do improviso livremente excessivo de figuras tão carismáticas como Richard Tarlton ou, um pouco mais tarde, de William Kempe, e passara a cultivar a depuração já anunciada no prólogo de *Tamburlaine*, renunciando desse modo à herança recente do grosseiro e do gratuito: «From jigging veins of mother wits/And such conceits as clownage keeps in pay» (156). Na verdade, a atitude do protagonista de Hamlet repousará numa valorização da cultura cortesã e da formação erudita, apenas compatíveis com o drama dos humanistas e académicos que ostensivamente se distancia da imprecisão performativa do teatro popular e idealmente persegue a segurança do texto escrito, literário:

«...Hamlet is Shakespeare's personification of the elite audience for his own plays. The learnedly antic prince invented by the public player-playwright is a connoisseur of plays, playing, and playgoers. /.../ Hamlet's description of this play implies that he knows it only as a text for readers- which is also the condition of our knowledge of *Hamlet*./.../ It is the elite perspective of the learned and courtly *reader* and *auditor* - rather than that of the popular *spectator* - that consistently characterizes Hamlet's tastes and his prejudices.» (157).

Há muito que esta mudança de paradigma se consumou, como o revela exemplarmente a relação do actor com o texto nos novos contextos de criação e produção cultural, que ainda Morrison caracteriza:

«We have both the benefit and the curse of hindsight in which time lends perspective to the classical texts but at the same time leaves many matters of behaviour, subject and expression remote. I believe actors of today have to be more literate than they were. The days of 'bare boards and a passion' have passed,

and the necessity for sensitive, detailed performance of a play in a world where we compete against the reality of the film and the documentation on television of live events as they happen has changed and elevated the expectations for the theatre. No longer is the theatre able to set its own independent conventions and rules ; actors have to look at life and, as Shakespeare said so wisely and prophetically for us, 'hold the mirror up to nature'(*Hamlet*, III.i.22)» (158).

Do mesmo modo, experiências de revitalização de um drama renascentista vocacionalmente dirigido a uma cultura comum e popular, comprometido com a restauração da genuína atmosfera modelada pela presença viva e interpelativa do público e a iniciativa da comunidade, e em coerência desejavelmente alheio às clivagens de uma sociedade diversificada e ao elitismo conservador e *highbrow* do sistema ideológico e mental dominante, não têm podido superar o peso da implacável mudança do contexto histórico. É genericamente contra o gosto populista que se têm vindo a construir os modelos de *Shakespeare for our time* ou *Marlowe for our time* , e em grande medida a reclamada busca de qualidade assume na prática uma reacção contra as manifestações residuais de um teatro popular, pelo menos o que mais directamente se pretenda expressar na utopia generosa mas regressiva do texto plural e da comunhão de um público multiclassista (159). Afinal é uma conhecida edição crítica - a *New Penguin* - a que frequentemente se identifica como a versão seguida para as representações do *Royal Shakespeare Company* , comum, por conseguinte, à leitura da peça exigida pelos curricula do sistema nacional de educação.

Uma *praxis* teatral, que ainda se reconhece no ritual participativo alheio à fixação literária e que, num quadro cultural progressivamente aberto à soberania da palavra escrita, utiliza de modo desembaraçado e pragmático um texto modelado pelos interesses da representação, convida sempre a que se avaliem os riscos de num qualquer processo de normalização logocêntrica. Preocupações que vêm acompanhando esta primeira parte, como a das relações entre texto e representação, a natureza do vínculo entre autor e texto ou ainda o estatuto literário do texto dramático, seriam neste passo novamente convocadas:

«Há realizações teatrais que não possuem discursos fixos, outras dão origem a um texto impresso que entrará em realizações futuras. Alguns textos são escritos

projectando a realização cénica, embora nem todos a ela acedam. É destes que a história da literatura frequentemente se ocupa depois de os deshistoricizar. O respeito pela cronologia toma como objecto apenas o tempo da escrita dos textos, privilegiando a figura do autor, mas a prática teatral é mais vasta do que o momento da escrita e do que o espaço de um impresso»,

lembra recentemente Maria João Brilhante (160). No pior dos casos, a natureza insubmissa do drama isabelino esvaziar-se-ia quando enxertada no terreno estéril e fossilizado das ortodoxias da literatura. Na verdade, que restaria desse universo tão fecundo e versátil se reescrito na cronologia histórico-literária, disciplinado na compreensão do tema e do mito, aprisionado nas convenções do género e nos códigos retóricos, ou ainda numa imobilizadora «invenção tipográfica» de actos e cenas já esquecida da sua função e da razão de ser? Não se trata aqui, porém, de recuperar o paraíso perdido da palavra fundadora, anterior à queda nas amarras da apropriação canónica e no fetiche de uma cultura material apenas sensível ao valor fossilizado do documento e do artefacto, reconfortada numa perspectiva limitada a distanciamentos estéticos e a referências cognitivas estranhas à dimensão eminentemente performativa da arte dramática (161). Apesar de tudo, que é realmente muito, pode ser-se modesto sem se ser crédulo na reivindicação, para o plano da literatura, deste reino evasivo e flutuante de possibilidades. Desde que se reconheça as limitações do ponto de partida (o texto, mas igualmente os seus contextos, o organismo de palavras mas também a feição constitutiva das mediações que o produziram, a objectividade plasmada *on the page* qualificada, todavia, por uma escolha editorial) e se tenha consciência das inevitáveis restrições do horizonte histórico e cultural, o drama isabelino poderá ser ainda sugerir no leitor aquele reconhecimento do presente no passado e despertar no presente as vozes múltiplas e contraditórias, por vezes discretas mas perturbadoras, de que fala G. K. Hunter (162).

O texto dramático oferece-se, pois, a uma apropriação específica pelos estudos literários, mesmo admitida a sua incontornável oscilação canónica construída pelo *parti pri* de boa parte da crítica denunciado, por exemplo, pela «nova filologia» (163), e essa vinculação, qualificada, embora, pela sua especial vulnerabilidade à historicidade e subjectividade e pela dimensão eminentemente pragmática da peça isabelina, é concretamente reclamada na acentuação retórica que inscreve

privilegiadamente a informação no diálogo das personagens (164), que as criações dramáticas do Renascimento genericamente exibem e que Marlowe eloquentemente confirma na força decisiva oferecida à linguagem poética na economia das estratégias textuais, ou na volúpia estética que se detém a cada passo na expressão minuciosa ou na retórica exuberante e por vezes dificilmente assimilada pelos nossos hábitos irremediavelmente denotativos.

Texto, actores e público conformam, em suma, uma realidade plurimodal teoricamente compatível com a essencial integridade de uma das suas referências incontornáveis. Não se dissolve a matriz verbal e estética de uma escrita que não ignora os seus contextos de criação, transmissão e concreta existência e que, vista deste lugar e deste tempo- das Línguas e Literaturas Modernas, da Literatura Inglesa, no final do século XX, sensível a referências teóricas menos convictas em definições conclusivas-, ainda se oferece produtivamente a um esforço estrategicamente orientado pela análise e pela crítica literárias. Longe, porém, de uma tradicional soberania autotélica e exclusivista que assimila às suas regras e valores os supostos epifenómenos da multidimensionalidade em que vive a experiência do teatro, o estatuto do texto dramático legitima-se na particular orientação de um olhar que, como qualquer outro, acentua uma face visível do objecto para nele distinguir o centro e as margens.

II

Cepticismo e Ironia

Breves considerações acerca dos contextos de existência histórica de uma atitude filosófica e de uma categoria estética: na dimensão universal do Renascimento e na especificidade isabelina.

1.Cepticismo.

II. 1. *Qualificando opções: a configuração histórica de um conceito.*

O recorte genérico de um termo como «cepticismo» supõe desde logo uma referência que concretamente o qualifique. A dispersão semântica habita campos tão diversos como os implicados nas ideias de ausência de convicções ou ideais, pragmatismo e renúncia a formulações teóricas ou a quadros normativos nítidos ou a sistemas de pensamento definidos, relativização de princípios de compromisso social, político ou de qualquer outra natureza, relutância ou negação de juízos valorativos ou de perspectivas de compreensão do mundo. A delimitação que torne pertinente o argumento não prescinde da identificação das oposições que dão sentido a uma atitude céptica e a situam no terreno filosófico e histórico em que vive: em que medida se perfilam empirismo ou dogmatismo como alternativas rivais privilegiadas? A que problemas procura responder o cepticismo? A sua expressão adquire verdadeira relevância à luz do situacionismo e axiologias de uma época ou é mero prolongamento do capricho intelectual ou do modo de afirmação de uma elite? Corresponderá a uma sensibilidade e a uma orientação socialmente ancoradas e, em conformidade com essa vocação centrífuga, constituir-se-á em factor de uma criação estética e dramática alimentada no esforço produtivo e no estímulo da dissidência crítica? Que relação mantém com a religião ou com a ciência, ou com a definição do ser humano como indivíduo e no plano da sua experiência intersubjectiva? E que lugar nela se reserva à tradição clássica do cepticismo filosófico?

Uma primeira restrição afasta o entendimento clássico e «técnico» do termo: a cisão operada no pensamento da Academia no período helenístico, ainda no século I da era cristã, associada nos seus desenvolvimentos a Pirro de Elis e finalmente teorizada nos escritos de Sextus Empiricus. O pirronismo supõe a ilusão do conhecimento e, consequentemente, a inutilidade da demanda da

verdade filosófica, preconizando em alternativa a suspensão do juízo e a busca da *ataraxia* , ou estado perfeito de uma felicidade possível. Se não se oferece ao esforço humano, o conhecimento não é, por outro lado, sequer desejável, por não ser condição da felicidade ou da virtude e por não conduzir à capacidade de renúncia fundadora da tranquilidade e serenidade existenciais. Neste sentido,

«Scepticism is an ability, or mental attitude, which opposes appearances to judgments in any way whatsoever, with the result that, owing to the equipollence of the objects and reasons thus opposed, we are brought firstly to a state of mental suspense and next to a state of 'unperturbeness' or quietude.» (1).

É-lhe adversa a tradicional atitude racional dos estóicos, dessa ênfase nas operações da vontade que discriminam no universo sincrético das impressões a verdade e em conformidade propõem uma orientação de vida; inaceitável, ainda, o quadro normativo e conformador de toda a formulação dogmática ou ainda os processos disciplinadores dos dados da experiência subjacentes a qualquer metodologia empírica. Todavia, se essa particular expressão do pensamento grego e helenístico oferece simplesmente a sugestão das referências abstractas e longínquas, por responder a preocupações historicamente ancoradas e, como tal, não viajar incólume num terreno concreto que suscita outros problemas e exige outras soluções, algum sentido já terá a recuperação do pirronismo no contexto dos debates humanistas e dos interesses intelectuais de uma Europa que, na vertigem das transformações do século XVI, é chamada a superar os dilemas suscitados pela Reforma, pela nova configuração das relações entre o poder e o indivíduo e pelos tremendos desafios levantados pela lenta mas perturbadora aventura científica. Seria precipitado admitir a reprodução de um quadro teórico tão genérico quando as correspondências só mediatizadas pelo tempo e o lugar e iluminadas pelo contexto histórico merecem ser problematizadas, sob pena de se atribuir relevância e coerência ao que poderia à luz de atenção mais exigente revelar-se mera aproximação conjuntural ou superficial coincidência. Mas as razões de uma redescoberta poderão já revestir o interesse de ajudar a compreender problemas tão diversos como as clivagens entre católicos e luteranos, as estratégias discursivas e a prática humanistas, ou ainda alguns aspectos da reflexão de Montaigne (2).

II. 2. *Da Idade Média ao Renascimento: antropocentrismo e pressupostos de uma visão céptica.*

Este vasto painel, que só poderia aqui ser aflorado, convoca uma segunda restrição: o cepticismo que se poderá reconhecer no texto dramático de Marlowe terá de ser referido a aspectos muito concretos da vida e do sistema de ideias e representações isabelinos, tendo que conjugar-se a lógica casuística implicada na cumplicidade estabelecida entre criação e mercado e o jogo de motivos e imagens, acervo temático e estruturas que matricialmente definam cada peça e, vagamente que seja, acusem uma origem autorial que permitam estabelecer alguma «coerência» entre criador e criaturas. O diálogo a estabelecer com os textos bem poderá revelar, mais do que a concepção dramática ou sentido de composição que globalmente os articule, ou uma atitude que de modo concludente imprima na obra aquela marca autorial irredutível da figura polémica deste «Marlin, /.../a Poet, and a filthy Play-maker» (3), a sugestão dissolvente e inconclusiva de uma experimentação sobretudo atenta à oportunidade e ao sucesso. Seja como for - e a resposta a este problema terá que ser dada neste estudo - não poderá ignorar-se a dimensão empírica e situada que cada peça sugere no contexto das formulações genéricas subjacentes (relativamente a que expressões da sensibilidade dominante ou do universo oficial de ideias e práticas se institui o distanciamento céptico ?).

Procurar esclarecê-lo sugeriria, por exemplo, que se confrontasse o modelo genérico das transformações que progressivamente subvertem o mundo medieval e vão definindo o novo contexto universal do Renascimento, do Humanismo e da Reforma com o quadro específico modelado pelos difíceis equilíbrios de uma tradição nacional popular muito viva e criativa, por uma sensibilidade estética não muito condizente com a monumentalidade e a geometria da inovação italiana ou com a sensualidade e a luminosidade dos espaços mediterrâneos, ou ainda pela desconfiança de uma religião de eleitos que corajosamente se libertara de um jugo que se mantinha, todavia, como ameaça permanente.

É conhecido este longo processo que liga duas épocas: o período que medeia entre as grandes invasões e o século XIV, de suseranos e vassalos, vivido nesse espaço fragmentado da ordem feudal e numa economia rural e autárcica aparentemente tão definitiva como a providencial sociedade do guerreiro, do padre e do camponês, não iria afinal resistir às lentas mas inexoráveis transformações que conduzirão ao novo contexto histórico a que se chamará Idade Moderna. A Itália assume o papel peregrino de redescoberta e revalorização de um passado apenas interrompido pelo hiato civilizacional de uma idade menos feliz - *média, medium aevum, media tempestas*, - intromissão que suspende um progresso finalmente reaberto no fascínio dos entusiasmos fundadores (4). Entre as causas deste privilégio, para além da memória do lugar, estarão a proximidade de um Império que soçobra diante da pressão dos Turcos Otomanos e conduz a diáspora em grande medida para o seu vizinho mediterrânico, e a crescente autonomia das cidades, livres da obediência aos poderes rivais do Papado e do Império Romano-Germânico (afinal duas instituições paradigmaticamente ligadas à unidade da cristandade) e palco de novas e expeditas formas de organização política exigidas pela empresa comercial de vasto alcance, bem para além dos Alpes, ou comprometida na reconstituição de um *mare nostrum* de potências marítimas. Mesmo antes de a época das grandes descobertas ter descerrado o universo desconhecido de um Outro e ter interrogado frontalmente o Ocidente perturbando a sua concepção acerca da natureza e limites do humano, este capitalismo embrionário unifica espaços ao pôr em contacto o Mediterrâneo com a Europa do Norte, cristãos e europeus com turcos e árabes, e favorece o dinamismo da competição, da rapina em larga escala e da acumulação, ou as práticas comerciais crescentemente sofisticadas dos centros urbanos em crescimento, ou ainda o risco das transacções operadas nas longas distâncias. A prática corrente do empréstimo usurário não é senão pequeno exemplo de um pragmatismo pouco interessado em questões de natureza moral ou filosófica (5). Na verdade, a renúncia às coisas do mundo do cristianismo medieval, ou o acolhimento reconfortante das grandes sínteses cosmológicas e teológicas de uma Divina Commedia ou de uma Summa Theologica, marcas de um universo rigorosamente subordinado a um princípio de totalidade integrada, justificado nas suas origens e destino, não atravessam incólumes estas águas

agitadas. Por vezes as rupturas acentuam mudanças insinuadas num passado em que vive, como nota, por exemplo, C. S. Lewis, a controvérsia na permanência essencial de um modelo que mantém, em alguns traços essenciais, uma fecunda vitalidade até finais do século XVII (6). O que não é menos certo, porém, é que as mudanças vão afectando equilíbrios e exigindo incessantes reajustamentos. Deste modo, a dimensão física do homem deixa a pouco e pouco de ser apenas a corrupção da matéria ou uma vaga ilusão prometida à morte, ainda o domínio do pecado e do demónio: a beleza do corpo e a diversidade exaltante do mundo criado seduziam já os seguidores de S. Francisco, antecipando as preocupações e a sensibilidade dos artistas da Renascença italiana que, por seu turno, irão sublinhar a imagem e semelhança do Criador na harmonia e perfeição da criatura e descobrir na paisagem um valor autónomo; a definição do lugar da razão e da fé, as polémicas de vária latitude que dividiam escolásticos, realistas ou nominalistas implicando directa ou indirectamente o próprio conceito e o estatuto da Igreja, ainda as vozes dissidentes de um John Wyclif ou de um Jan Hus, são ecos que as divisões religiosas dos séculos XVI e XVII irão amplificar; e as reivindicações das cidades, por seu turno, exprimem incoativamente estruturas e práticas que o futuro tornará dominantes. Do mesmo modo, os grandes sistemas conceptuais do tratado cedem perante a incursão exploratória do ensaio, mais atento às oscilações do sujeito e à evanescência do objecto, ou às contingências dos processos que orientam o conhecimento, e mais interessado na hipótese e constante reformulação do que na autoridade inabalável da tradição, como Montaigne o ilustra seminalmente e como Bacon o confirmará em breve (7).

Na secularização se encontrará o elemento decisivo das transformações progressivamente generalizadas a todos os níveis da experiência, como escreve, por exemplo, Robert Ergang:

«If the history of the period is to be more than a melange of facts, the historian must find some unifying factor which can make the facts intelligible and meaningful by arranging them in some kind of pattern. Such a unifying and elucidating factor is the secularization of life, thought, and culture during the Renaissance period. This secularization is the essence of the Renaissance. Thus

the Renaissance is the transition from a civilization which had the hereafter as its central idea to one which is rooted in mundane affairs» (8).

A arte ofereceria desde logo algumas das mais expressivas ilustrações deste princípio. O artista medieval, artesão submetido às regras corporativas, educado no respeito pelos seus predecessores e laborando num quadro religioso que lhe define o sentido do ofício, não é estimulado a inovar ou a desenvolver um estilo pessoal; todavia, ele vai encontrar nas formas caprichosas das gárgulas das catedrais (ou, noutro plano, nas criaturas extravagantes que ornamentam as margens dos manuscritos) a modesta liberdade de uma fantasia que apenas timidamente se pode afirmar, remetida ainda aos interstícios de uma comunidade de construtores ou copistas humildemente confinada ao anonimato, em coerência com a orientação de toda a acção e criação dos homens para a glorificação do Criador (9). Mas já Duccio di Buoninsegna (1255?-1318) ou Giotto di Bondone (1270?-1337) assinam as suas obras e não resistem ao fascínio dos sentidos, mesmo quando a representação das figuras ou motivos seja caucionada pela alegoria e pelo sentido moral, e simultaneamente emprestam a uma tradicional devoção a cumplicidade do profano. A perigosa sensualidade e diversidade do canto litúrgico é neutralizada na unificação gregoriana do ritual; mas a mais tirânica de todas as artes acaba por reclamar os seus direitos na liberdade laica paradigmaticamente representada no madrigal (10). Igualmente significativa é a larga fortuna que o retrato conhece, acusando a presença de um mercado que nega o antigo monopólio da Igreja, ainda recentemente supremo juíz e estímulo priviligiado da criação artística: agora se manifesta a influência dos poderosos que legam a sua imagem e os seus méritos à posteridade, e ao mecenato dos príncipes se juntam esses patrícios ou comerciantes que posam na atmosfera aristocratizante e clássica, ou burguesa e próspera, cultivando o requinte de uma atitude que perde a natureza piedosa da arte sacra e valoriza o homem público ou o quotidiano doméstico e familiar. Do mesmo modo, a condição humana abstracta cede perante a imprevisibilidade do carácter e do indivíduo, como bem acentua Agnes Heller:

«O aparecimento de um indivíduo especificamente renascentista alterou *igualmente a estrutura do carácter*. O carácter deixou de se desenvolver organicamente a partir das tarefas e expectativas fixadas à partida pelo sistema de ordens sociais feudais; era escolhido pelos indivíduos, desenvolvendo-se de maneiras relativamente autónomas na direcção definida pelas expectativas sociais, particularmente a esperança de êxito- desviando-se assim do geral e aproximando-se cada vez mais do individual.» (11).

Paulatinamente a humilde criatura de Deus torna-se sensível a sentimentos e práticas outrora reprovados pelos códigos morais da cristandade medieva, como observa, por exemplo, James Hankins:

«The condemnation of pride and vainglory, for example, had been a basic part of Christian teaching since its beginnings, but humanists correctly saw that reviving ancient traditions of public virtue would be impossible without also reviving the ancient prizes of fame and glory. So the rewards of virtue were transposed from the next life to this one. While the internal struggle between Christian humility and the desire for worldly glory had caused Petrarch considerable anguish, as can be seen in his *Secretum* ('Secret', 1340s or 50s), by the fifteenth century most humanists displayed no qualms about encouraging princes, popes and citizens to attain glory.» (12).

Na Idade Média o ideal de um príncipe bom e eficaz já existira, mas se o homem medieval exigia sobretudo, nos laços flexíveis dos equilíbrios e das garantias mútuas entre senhor e vassalo, o bom príncipe, agora, num espaço mais integrado e de expedita conformação política e económica, exige-se acima de tudo o príncipe eficaz (13). Deste modo, a ambição, a honra e a glória, inscritas já na obra sublime com que o escritor ou o artista imortalizam o seu nome, testemunham a mudança de paradigma que o termo «Humanismo», associado à Itália dos séculos XIV, XV e XVI, exprime, embora na frequente ambiguidade e impropriedade da acepção vaga e generosamente revolucionária que lhe atribui a natureza de uma subversão axiológica. Mesmo as fracturas mais esperadas no velho edifício medieval chegam agora a neutralizar-se na desconcertante

convergência que abandona a condenação da usura pela Igreja ou que torna o papado, outrora o maior potentado económico, agora o maior investidor (14). Os paradigmas culturais e morais irão devolvendo à dimensão material da vida humana o que repousara no instituído *contemptus mundi* medieval. Em correspondência, a segurança de um universo integrado e a pacificamente reclamada centralidade do Homem no projecto divino irá cedendo o lugar à liberdade, por vezes exaltante mas também angustiada, de quem tem de reescrever o seu papel na teleologia da criação. O Renascimento e o Humanismo exprimem os sentidos dessa mudança.

II. 3. *O cepticismo na compreensão humanista. Rupturas e consensos: o quadro genérico- Renascimento, Humanismo, individualismo; o poder da cultura e a cultura do poder- dilemas da opção humanista.*

Se as ideias de «Renascença» e «Renascimento» adquirem, desde as últimas décadas do século XIX, o sentido abrangente e multidimensional de transformações operadas em todos os domínios da cultura e da vida italianas entre aproximadamente 1350 e 1550, a de «Humanismo», que periodologicamente lhe corresponde(15), não se exime igualmente à controvérsia. Formulações genéricas, correspondentes à secularização que, pelo menos no parecer de estudiosos como Robert Ergang, constitui a essência do Renascimento e o factor que com maior exactidão exprime o complexo universo de transformações experimentadas pela Europa, discretamente iniciadas no século catorze e praticamente esgotadas por volta de 1600, poderiam imediatamente ser convocadas. Tal a H. J. C.Grierson,

«...an acceptance of human life and values as right and reasonable, and, if controlled by a sense of measure, needing not in themselves to be repented of, a revival of values and ideals on which the best thought of antiquity had set the seal of its approval ; and among these values is pleasure, the enjoyment of life and its good things, and chief among them the arts- the great decorators of man's life, the

fullest and finest expression of his sense of the joy of life, the beauty inherent in all that is.» (16).

Mas acepções mais restritas têm igualmente sido propostas.

Originado na *humanitas* latina cunhada por Cícero e designando os *studia humanitas* dos curricula universitários- v. g. língua, literatura, história e filosofia moral- já em meados do século XV consagrados nas faculdades de Artes das universidades italianas (e *umanista* é o mestre ou o estudioso destas matérias), ele pode referir latamente o interesse que estudiosos têm mantido, desde, pelo menos, o século IX, pela herança clássica, com algum destaque para a literatura, e em conformidade, multiplicar-se pelos «humanismos» (e «renascimentos» que lhes correspondem), seja o carolíngio ou o da França do século XII. É também aqui que os contextos histórico-culturais lhe conferem validade e instrumentalidade, reduzindo a transhistoricidade do plural- renascimentos, humanismos- à singularidade de um preciso tempo e lugar. É certo que descontinuidades existem entre o ritmo das transformações que afectam os diversos subsistemas de um mesmo sistema social (v. g. o desencontro periodológico entre a música romântica e a literatura romântica), não considerando já as diferenças que correspondam a formações sociais diversas, como o exemplo inglês em breve ilustrará. Historiadores sociais e historiadores científicos tenderão, assim, a diferir as rupturas estruturais : «a revolução científica» do século XVII ou a «revolução industrial» do século XVIII teriam sido muito mais determinantes nas mudanças sociais que operaram, e o destaque de outros aspectos leva C. S. Lewis, por exemplo, a atribuir à inovação dos poetas e trovadores franceses do século XI um alcance num domínio tão essencial como as representações da mulher e da paixão capaz de secundarizar o que aqui a revolução poética renascentista poderá oferecer (17). Não é, deste modo, consensual o sentido da inovação humanista nem pacífica a sua exacta localização na história do pensamento e da cultura. Franca Caldari Bevilacqua ainda recentemente salientou a recusa, por orientações «filo-medievalistas» (entre as quais se contam algumas de nítido recorte romântico), no reconhecimento de qualquer papel fundador ao Renascimento. Estas perspectivas relativizadoras ou mesmo negadoras do alcance de uma época inscrevem-se ainda, insiste a autora, nos estudos de Nordstrom, Gilson e, em parte, de Huizinga. Acrescenta, porém:

«Mais les importants travaux scientifiques des derniers soixante ans ont définitivement contredit ces positions en soulignant la spéciosité de plusieurs d'entre elles», concluindo convictamente que «A présent les connaissances sur cette heureuse période, enrichies de nouvelles contributions, confirment les lignes fondamentales d'un cadre unitaire qu'il n'est plus possible de modifier» (18).

É, na verdade, o sentido histórico específico das rupturas o que neste contexto importará sobretudo considerar, os seja, os conteúdos irrepetíveis de uma época que conscientemente se distancia da anterior, cumpridos os pressupostos materiais e mentais que se vinham lentamente sedimentando no seio de um sistema que se tornara incapaz de absorver e integrar satisfatoriamente as manifestações estranhas à sua lógica. Robert Ergang, atento à imprecisão das fronteiras cronológicas de um movimento de natureza pluridimensional e de ritmo e alcance tão diverso nas diversas áreas da vida e da cultura em que se manifesta, mais não pode oferecer do que a moldura compreensiva em que se desenham os sinais distintivos de um novo contexto que transcendeu o impulso individual ou o esforço pioneiro e desgarrado para se afirmar como movimento e consciência colectiva:

«In a general way the Renaissance period covers the fourteenth, fifteenth, and sixteenth centuries. Although indications of Renaissance developments are by no means rare in the preceding centuries, the developments which collectivelly constitute the Renaissance did not form a distinguishable area of history until the fourteenth century. After 1300 the new trends gathered momentum in such a way as to present the impression of novelty. By 1600 most of the collective strength of the Renaissance as a movement had been spent. By this time the Renaissance was regarded as a movement had been spent» (19).

Deste modo, a decadência das instituições medievais do Papado e do Império, emblemáticas de um modelo de sociedade e suas formas de autoridade, cultura, representações e ideias, não constitui apenas a materialização de uma

circularidade que o longo tempo medieval já testemunhara (a memória de Avinhão ou a humilhação imperial a propósito da querela das investiduras sugeririam precisamente essa repetibilidade de uma crise que seria, afinal, episódica): ela testemunha eloquentemente uma cesura histórica irremediável, por lento e hesitante que seja o processo que a acompanhe. Por outro lado, a formação e centralização dos Estados nacionais e a emergência da noção de *soberania* , de que as monarquias europeias se vão dotando para subverter o tradicional equilíbrio entre suseranos e vassalos garantido por privilégios mútuos, corresponde mais a um processo de afirmação inexorável, fruto sazonado de uma época de rupturas, do que a coincidência de uma clamorosa sucessão de eventos desconexos e de lógica reversível. A Itália, como se sabe, não seguiu esse caminho de consolidação nacional, mas a independência e prosperidade das suas cidades e o recorte urbano da sua civilização igualmente a afastam do legado medieval do feudalismo. Como refere Charles G. Nauert, Jr.,

«Renaissance Humanism was predominantly a culture for lay people, and specifically for the energetic, talented urban people who were making Italy the most wealthy and the most highly civilised part of Christian Europe» (20).

No específico terreno da cultura, e nas metodologias que progressivamente orientam o saber, desvinculando-o dos procedimentos de elaboração dedutiva ou derivação dogmática, os humanistas italianos introduzem um relativismo histórico decisivo (21) e uma exigência de pesquisa filológica e crítica potenciadora de desenvolvimentos inovadores e de um progressivo afastamento da tradição escolástica, apesar de não oferecerem um sistema de princípios alternativo ao aristotelismo medieval.

Estes interesses compreensivos do *uomo universale* (que desde logo contrariam a estreiteza da especialização tradicional ao mesmo tempo que reagem contra a mera explicitação dos primeiros princípios e à consequente uniformização de vozes conformada no mimetismo da autoridade e da tradição) irá fatalmente colidir com referências axiais da cultura dominante. Quer se veja no individualismo o factor decisivo da mudança, como sustenta Burckhardt, ou se reconheça numa inovadora concepção da história, já inscrita em Petrarca, a verdadeira semente de uma época em progressiva consciência de si própria

(instituindo consequentemente o inevitável distanciamento do passado de que agora colhe uma herança a título de inventário e não os encargos de um *continuum* implacável), o certo é que à afirmação dos novos paradigmas da modernidade corresponde a emergência paulatina de factores de dissonância, que poderiam exemplificativamente ser assim enunciados :

- a consagração de uma *vida activa* de que participa o *orator* , autoridade intelectual e cívica que junta eloquência e sapiência na vocação moral do seu magistério e do seu modo qualificado de intervir na esfera colectiva, consumada, não raro, na poesia (22) ;

- as consequências que o escrúpulo na recuperação, tratamento e edição de textos antigos terá quando os interesses do humanista se cruzarem com a normatividade dos cânones estabelecidos nos textos sagrados, ou quando, num plano mais secular, afrontarem os documentos fundadores da autoridade institucional, denunciados como revisionismo histórico (23) ;

- a reformulação de atitudes implicada na visão enaltecida do passado clássico e a interpelação que ele exige da crítica social humanista.

Nenhum destes factores desconcerta, nenhum é verdadeiramente inesperado.

Sobre o primeiro aqui se diga apenas que a eloquência e a poesia não são apenas fonte e instrumento do saber e da virtude: nelas mora também a irracionalidade e capacidade de destruir e manipular, como bem nota Neil Rhodes (24). Eloquência e poesia são também poder, e poder sobre os outros no particular contexto de uma educação pragmaticamente orientada para a participação conformadora na vida da cidade. Teremos ocasião de notar que esta ambiguidade moral e ontológica da eloquência e da poesia, convergindo, afinal, com os outros factores acima nomeados, é campo larvar de uma ironia de configuração fugidia. Entre o estatuto nobre de busca da verdade no contexto da argumentação e da dúvida e o distanciamento céptico que renuncia a qualquer princípio de síntese, o drama de Christopher Marlowe exibirá os dilemas retóricos de um humanismo já esvaziado de convicções quando, como se verá, simplesmente reafirme a energia unilateral e rarefeita de uma tese, alheia a qualquer compromisso dialógico de um texto aberto, ou exiba as faces contrastantes de um problema sem a sólida supervisão que a ironia poderia garantir.

O segundo dos factores enunciados, que adquire especial relevância nas conflituosas relações entre Humanismo e Reforma e imediatamente concorre para a lenta alteração dos vínculos entre indivíduo e as instituições do poder político, religioso e ideológico (a corte, a Igreja ou a família), viverá na criação do dramaturgo de Cantuária revestindo uma dupla qualidade. Assim a inscrição paradigmática dos dilemas do homem renascentista- a formulação abstracta das grandezas e ilusões de uma época; assim também a expressão de um egotismo intransitivo, fatalmente instituindo uma penosa relação com as circunstâncias de tempo e lugar do universo isabelino. Para o evidenciar estarão as flutuações de uma perspectiva que viaja da potência invencível do herói construída na efabulação mítica e fantástica à repressão de uma identidade cruamente reconduzida às determinações da História, da sociedade e do poder, e finalmente devolvida a uma implacável distribuição de papéis que não consente as quimeras de uma realização individual que transcenda impunemente os limites da riqueza, do saber ou do prazer.

Nesta global reformulação da vida por virtude de uma atitude crítica introdutora da dúvida no terreno então reservado ao confortável imobilismo do dogma, convocando metodologias de cunho racionalista incompatíveis com os equilíbrios e os procedimentos da elaboração teológica ancorados na tradicional escolástica, o sujeito que observa e explora novos entendimentos do mundo vai igualmente transformar-se. Como a este propósito escreve Kim Robertson,

«...the fabrication of authority revealed by the examination of historical documents provided a model for the emergence of a new kind of man, a «Renaissance man,» one who, in the image of secular and spiritual authority, could also make and constantly remake himself. Thus for the medieval metaphysics of being, the Renaissance substituted one of becoming, a substitution that is thematized by the proliferation of Protean and Faustian figures in both the literature and the life of the period /.../ ». It also manifests itself materially in the pedagogical agenda of the humanists, who believed with Erasmus that man was not born, but rather made, and more particularly self-made. It is this vision of man that is often considered to be the inalienable legacy of Renaissance humanism.»(25).

A observação transcrita é muito genérica, embora filtre a nota tendencial do juízo de conjunto. Mereceria algumas qualificações: o eclectismo e variedade em que se exprime o Renascimento ou os ideais em que os humanistas se reconhecem tornam impossível concretizar em formulação tão abrangente o que talvez mais propriamente identifique o momento mais entusiasta de um longo processo de acidentes e agitadas variações no tempo e no espaço. Na Inglaterra isabelina se colheria exemplo dessa volubilidade e dessa configuração histórico-social da compreensão humanista.

Robert Ergang considera com oportunidade esse processo descontínuo quando situa na literatura renascentista inglesa o paralelo mais sugestivo com a pujança e inovação dos artistas italianos do Cinquecento (26). Todavia, para além de no espaço cultural inglês o Humanismo conhecer particulares dificuldades no seu esforço de emancipação da tradição escolástica a ponto de, como salienta, por exemplo, V. H. H. Green, ter colhido o seu primeiro impulso de necessidades de ordem burocrática e administrativa (o apuro estilístico requerido pelos documentos oficiais), a sua especificidade será ainda marcada pela diversa configuração que, no confronto com os modelos italianos, tendencialmente caracteriza as correntes humanistas do norte europeu. A arte já o ia revelando na preferência pelo intimismo e pela ambiguidade e pela correlativa indiferença perante a grandiosidade cívica de Itália, no destaque alcançado pela introspecção ou pelas fantasias da imaginação, ou ainda por aquele fascínio sentido pelo fragmentário e pelo pormenor que, segundo Craig Harbison, traduzirá a influência do nominalismo filosófico de Guilherme de Ockham (1285-1349). Com o impacto dos ventos da Reforma as correntes humanistas e renascentistas terão que conviver com a sobriedade, por vezes inflexível, do sentimento protestante. Deste modo, é também justa a avaliação global com que Green culmina o paralelo estabelecido entre as duas Europas:

«Broadly speaking whereas the movement in Italy was more concerned with classical and secular learning and ideas, in the north of Europe it was much more closely related to the rehabilitation of Christian literature and to the return to more accurate texts of a purer life within the Church».

E também a de Grierson, quando identifica as aporias que sucedem à unidade do sentimento medieval e nelas destaca as inevitável incompatibilidade entre a bem-aventurança e a felicidade, a primeira contida na pureza de um sentimento cristão obstinadamente reclamado pela Reforma, a segunda propiciada num universo secular receptivo à fruição da vida e à beleza do mundo (27). Seria aqui também difícil ignorar, ao lado da observação entusiasmada e generosa com que Francesco De Sanctis caracteriza o período - «un correre non interrotto allo stesso ideale»- , e do destemor com que artistas e sábios reagem ao destino para submeterem o mundo ao seu olhar de gigantes ou do enciclopedismo de um saber que recupera num passado glorioso o culto da natureza e da arte afectando-o à experiência sem limites de um homem universal finalmente resgatado da ignorância e impotência medievais, a presença dissuasora de factores de ordem religiosa e política, naturalmente variáveis nos seus contextos de tempo e lugar (28). A prudência erasmiana, que ainda reconhece na pesquisa racional a difícil e por vezes inconclusiva demanda dos sentidos da Palavra, confrontar-se-á com uma virtude que se torna consciência iluminada pelo divino e um destino tornado providência divina: fé e virtude juntar-se-ão em breve numa ética em que não caberá a razão humanista (29). Às novas ortodoxias, saídas desse confronto entre livre arbítrio e determinismo emblematizadas na polémica entre o autor de Encomium Moriae e Lutero, virá a inspiração puritana desde cedo emprestar expectante vigilância.

Na verdade, se humanistas e reformadores parecem trilhar os mesmos caminhos (na procura da intensidade da experiência vivida pelos primeiros cristãos, ainda não tocada pela tentações mundanas e ainda não ferida pelos desvios doutrinários e o desvirtuamento do seu magistério, ou no exaltante esforço humanista de resgate de uma Idade de Ouro greco-latina silenciada na treva medieval, buscando, nesse novo começo que uns e outros antecipam, a confiança das fontes genuínas da fé e do conhecimento), os seus interesses acabarão por revelar-se frequentemente incompatíveis. *Ad fontes* e *scriptura sola* não são princípios de universal entendimento: se a reconstituição e divulgação dos textos clássicos configurará uma atitude consensual nos meios cultos, apesar da ausência de referências comuns no plano programático ou na perspectiva de intervenção cívica e política, já a interrogação das Escrituras, a definição dos documentos fundadores da autoridade em matéria de fé ou a definição do papel

das instituições religiosas neste contexto, ou ainda as exigências da fé e da salvação perante a secularização do saber, abrem espaço à polémica e a insanáveis divisões (30). E uma das projecções mais características desse confronto atravessa o próprio universo da Reforma, no momento ainda em que as correntes renovadoras da Igreja iniciam os caminhos divergentes da regeneração moral e institucional, por um lado, e o da cisão e dissidência teológica e doutrinal, por outro. O cepticismo religioso participa na virulenta polémica entre a fé de Lutero e a prudência de Erasmo.

Enquanto para o reformador alemão o livre arbítrio do crente soçobra diante do poder implacável da Palavra de Deus e a miserável condição do homem, predestinado aos horrores da condenação eterna ou à bem-aventurança dos eleitos, o humanista realça o encontro e cooperação entre o divino e o humano no conhecimento do texto sagrado e na demanda da salvação. Ao irracionalismo de Lutero, que reconhece a consciência individual iluminada pela fé como instância interpretativa, responde a teologia prática de Erasmo, receptiva à exploração racional e filológica, cepticamente alheia à dimensão imanente e absoluta :

«Luther believed that God guaranteed the meaning of Scripture. Although the Bible is written in the language of men, God speaks through it incontrovertibly and univocally. /.../ Erasmus also believes that God speaks to man in human words, but unlike Luther he holds that man is not capable of a complete or unequivocal understanding of these words, not so much because it is God Who is speaking but because it is man who is interpreting- a distinction Luther would not have allowed insofar as it suggests the reader's participation in deciding the meaning of the text» (31).

Para Lutero a ideia de Erasmo acerca de Deus é demasiado humana, para Erasmo a vontade divina manifesta-se na diversa acessibilidade das verdades inscritas nas Escrituras, e o insolúvel deverá simplesmente ser objecto de uma atitude religiosa de veneração, não de discussões ociosas e inúteis; para o anti-humanismo de Lutero, «o Espírito Santo não é céptico»(32).

Em Inglaterra, a consolidação da Reforma irá materializar o conhecido passo de Mateus invocado por Lutero- «não vim trazer a paz mas a espada». A

incerteza acerca de interrogações levantadas pela Reforma (v. g. livre arbítrio e predestinação), confirmada na inconclusividade dos debates que desde longa data haviam preocupado a Igreja e os crentes, iria confrontar-se, também entre os isabelinos, com o vigor afirmativo da consciência individual da causa protestante; e a prudência que decidia o humanista de Roterdão a manter-se fiel à igreja romana e à religião tradicional, já negada na aventura henriquina da secessão, iria agora confrontar-se com alternativas radicais já fundadas num sentimento largamente partilhado, e não apenas nos interesses dinásticos ou das necessidades da conjuntura política. Mais ainda: superadas as ilusões erasmianas da reconciliação sugeridas na Incarnação, na *docta ignorantia* e na piedade cristã da imitação de Cristo, a graça divina que cai sobre os eleitos promove o deus castigador e com ele as angústias de uma busca, no quotidiano dos crentes, dos sinais que ratifiquem a condição de eleito e exorcizem os fantasmas da condenação.

Não caberá neste lugar avaliar as razões da fortuna que veio conhecer a lição de Calvino, mais do que o reformador alemão a verdadeira figura tutelar do sentimento protestante em Inglaterra. Michael Mullet sugere-as quando procura identificar o contributo do teólogo de Genebra para o movimento da Reforma ou explicitar o modo de intervenção da confissão calvinista e a sua atitude perante o Estado:

«he evolved a Protestantism that could operate independently of state support or defy hostile state authority; he equipped this form of Protestantism with a supple and resilient church organization of its own; he endowed it with a clear, un-mystical, intellectually coherent theology; and he injected into it a strong element of personal and social discipline. In all these ways, Calvin was able to compensate for certain shortcomings in the Lutheran prototype of the Protestant Reformation. Where Protestantism might have seemed about to go on the defensive against a renascent Catholic Church, Calvin made the Reformation once again an aggressive force for change» (33).

Sejam estas as razões ou outras, e apesar dos abundantes testemunhos de uma consolidada *via media* que se distanciará firmemente do extremismo de Genebra e

-certamente com as drásticas qualificações postuladas pela dominância dos sentimentos gémeos da religião e pelo patrotismo - terá conseguido preservar uma referência cultural humanista, a nova doutrina, mais nas roupagens de Calvino do que na versão luterana, insinuar-se-á nas ideias antes de ver chegada a hora de se legitimar como ideologia de poder. Deste modo, e sem conceder grande espaço à perigosa libertinagem das consciências inflamadas ou à leviandade dos espíritos incautos fomentadores do erro e da divisão, tão receados pela prudência conservadora católica, a sensibilidade calvinista do puritanismo iria afinal, ainda antes de se constituir em expressão organizada e institucional, influenciar decisivamente a vida intelectual e as opções religiosas dos súbditos de Isabel I. Menos comprometida com príncipes e governos do que a orientação seguida pelo reformador germânico, apoiada na acção dos *marian exiles*, entretanto regressados do continente, e fortemente ancorada nos meios industriosos da capital, ela será reserva moral do compromisso isabelino, consciência vigilante contida nos limites consentidos pela obediência a uma igreja nacional.

É neste terreno larvar dos novos relativismos que se gera a versão individualista e negativista do dramaturgo de Cantuária. A sua experiência de estudante na universidade de Cambridge- mais influenciada pelas correntes reformadoras do que a sua congénere de Oxford, como refere A. L. Rowse (34)- familiarizara-o já com as novas ideias e a polémica por elas gerada. Por outro lado, o exercício de um ofício potencialmente centrífugo em relação às pressões unificadoras dos valores sociais e religiosos dominantes, emoldurado nessa situação periférica do dramaturgo que apenas tangencialmente convive no universo de cortesãos e poetas, ainda o envolvimento na actividade clandestina, talvez pouco edificante pelo específico apetrechamento moral exigido e pela definição social que lhe estará associada, constituirão ainda factores propícios a um cepticismo oportunamente servido pelas perplexidades suscitadas por uma ortodoxia sem definitivo poder persuasivo. Com efeito, no contexto isabelino o complexo das representações disciplinador da consciência e sentinela da conduta, profundamente comprometido com os aparelhos institucionais do regime (a corte, a Igreja, as universidades, o parlamento, ...), não podia deixar de, na normalização cultural que se substitui ao protector sentido de comunidade, abrir largas zonas de indefinição e conflito. Humanismo e Reforma vinham abandonando o terreno comum para que os ideais de regeneração, autenticidade e rigor- na cultura e no

sentimento religioso- as tinham feito convergir, e quando esse longo processo a que John Carroll chama «the Great Counter-Renaissance» finalmente se consuma, o novo edifício exibe os danos de uma síntese clamorosamente incompleta:

«Protestantism is in essence, under Calvin huge shadow, a conglomerate of one-man sects loosely held toghether by a common metaphysics. Its achievement was to create another powerful individualism with which to counter the new humanist individualism. The cost was the decline of community. Once there is faith alone and Calvin's conscience, the vital unifying role of family, village and town has been eclipsed. The Reformation threw out the incense and holy water, the chanting, the bleeding madonnas and most of the sacraments. It burnt the relics and smashed the statues; it banned the dancing. It found, however, that the Church it occupied had cold floors and bare walls. The communal warmth had gone» (35).

«My God, my God, look not so fierce on me»: na súplica desesperada do herói não se acolhe apenas o fascínio sádico pela imolação nas aras mais cruéis da ortodoxia. Nela falará também o desenraizamento cultural e moral que representa a punição como pura força, subsidiária de uma persuasão incapaz de mover a consciência réproba. Paralelamente, o sensacionalismo do espectáculo da violência e do sofrimento que desperta as emoções dos espectadores reaje, a seu modo, à indiferença desses soalhos frios e paredes nuas; o oficiante dessa bem pouco solene cerimónia oferece no palco o talento capcioso de um ofício de sobrevivência e nele, em boa medida, arriscará o mesmo «devilish exercise» que o prólogo de Doctor Faustus atribui ao sábio de Wittenberg.

O terceiro dos aspectos acima especificados permitirá relativizar a compreensível ênfase nas diferenças e inovações que a discussão das rupturas e mudanças de paradigma quase sempre sugerem. Na verdade, os dilemas da opção humanista são particularmente sensíveis a imperativos de ordem prática e socialmente produtivos, numa afirmação cada vez mais clara de ligações e cumplicidades no plano da acção cívica e política, e ao mesmo tempo vão aceitando o perigo de um certo esvaziamento das generosidades desinteressadas e idealistas a que o prestígio da referência humanista vem normalmente associada;

finalmente, neles cabe o respeito pragmático da tradição religiosa com a qual, na delicada moldura introduzida pela revalorização do passado clássico, da nova consciência histórica ou da inevitável reavaliação do lugar do homem e das suas possibilidades, busca estabelecer um cuidadoso compromisso. Na verdade, quando se avaliam as grandes mudanças históricas e culturais não é tanto nas relações de continuidade como nos sentidos da ruptura que primacialmente incide a atenção (36). Porém, a heterogeneidade do pensamento humanista ou a carência de matriz filosófica coerente, fundadora de programas unificados, são aspectos que liminarmente relativizam o sentido revolucionário das rupturas; e, em conformidade, a diversidade de orientações e perspectivas derivarão da natureza essencialmente cultural do projecto humanista que repousará, no dizer de Paul O. Kristeller, no valor pragmático da eloquência e num esforço mais dirigido à origem e modo de produção das ideias do que à especulação a respeito da sua essência (37). A nota cautelosa e as tonalidades conservadoras com que o pensamento dos humanistas se move neste limbo entre duas épocas confirma essa ausência de vontade subversiva e iconoclasta. O compromisso renova, na charneira perigosa entre duas épocas, curiosas afinidades com o pragmatismo dos cépticos da Antiguidade, atentos às descontinuidades entre as convicções íntimas - ou a falta delas - e as incontornáveis necessidades da praxis social:

«We sceptics follow in practice the way of the world, but without holding any opinion about it. We speak of the Gods as existing and offer worship to the Gods and say that they exercise providence, but in saying this we express no belief, and avoid the rashness of the dogmatizers» (38).

Agora, o fascínio por este mundo pagão e modelar não implicará por regra o estabelecimento de uma filosofia de irreligiosidade individualista que conjugue o princípio de «o Homem é a medida de todas as coisas» com a ideia de o Homem como um fim em si mesmo. Deste modo, as linhas de continuidade entre o pensamento escolástico e a atitude humanista, que Paul Oskar Kristeller, inter alia, enfatiza e explicita (39), concordam afinal com a sobrevivência de uma tradição a que, no fundo, se devera a preservação dos valores civilizacionais clássicos: a Igreja, herdeira espiritual do Império Romano, resistiu à hecatombe que submergiu na Idade das Trevas (aproximadamente situável entre os anos 600 e

1000) o mundo clássico, legando à posteridade a língua latina e o direito e a tradição política romanos, acolhendo ainda, ao longo de toda a Idade Média, embora na metamorfose exigida pela pancristianização da cultura, as literaturas e a mitologia greco-latinas (40). E as fissuras mais esperadas que se abrem no velho edifício medieval vão-se afinal recompondo nesse terreno móvel em que se afirmam mais os legistas, humanistas e mercadores do que os santos e cavaleiros: se a Igreja era outrora a maior detentora de propriedades, é o papado a entidade que agora se vai tornar o maior potentado capitalista e a maior entidade investidora (41).

Os esforços de Francesco Petrarca (1304-1374), Lorenzo Valla (1407-1457) ou de Angelo Poliziano (1454-1494) não consagram, deste modo, a divinização do humano nem demandam idealisticamente o admirável mundo novo e progressivo dessa época que finalmente recupera para seu proveito as vozes irmãs da Grécia e Roma. Mas se acusam essa continuidade com o passado, o realismo e a visão prática dos humanistas distanciam-se da busca das verdades absolutas da tradição medieval e da lição de S. Tomás de Aquino para se restringirem à eficácia das verdades relativas e à flexibilidade de uma moral prática. Consequentemente, a formação e aperfeiçoamento do indivíduo convocam a aprendizagem da história, da filosofia moral ou da retórica por serem disciplinas úteis e práticas, medidas pela sua operacionalidade numa cultura elitista e com inclinações republicanas que não lhe neutralizam um assumido cunho aristocrático. O humanismo convive pacificamente com a desigualdade ou com as conveniências de um poder forte. Aqui se manifesta o cepticismo de uma época mais atenta ao domínio variável dos factos do que à integridade moral das ideias e doutrinas. A face dominadora do patrício que é o titular do poder e do humanista que serve a burocracia e os interesses vitais do Estado terão algo de Ferneze, se quisermos aproveitar uma sugestão oferecida pela peça de Marlowe, e encontrariam do outro lado do espelho o implacável comentário na visão cínica de Barrabas e o seu «more knave than fool».

Quando o palácio ocupa finalmente o lugar da catedral, a riqueza e o poder conquistam uma neutralidade ética capaz de desalojar a admiração pelas antigas virtudes. Claudica igualmente a visão providencial do mundo e da História- a concepção agostiniana da Cidade de Deus e da Cidade dos Homens enfatizava o plano divino, subjacente à longa e acidentada marcha da Babilónia a Jerusalém,

mas agora o que se destaca é o papel da acção dos homens na modelação dos acontecimentos. A experiência terrena, não sendo a efémera passagem para a eternidade, alcança outro vitalismo e outra urgência, traduzida exemplarmente na luta contra o Tempo, já não compreendido como uma inexorável sujeição do homem conformado, antes como preciosa oportunidade de afirmação e realização existenciais, como bem sugere V. H. H. Green:

«The new awareness of the passing of Time is another of the significant characteristics of the Renaissance. In the Middle Ages decades would be spent in the building of a Cathedral. Now pressure of business and politics and politics gave a new value to Time. It was only after the fourteenth century that Italian city clocks struck every hour» (42).

II. 4. *Maquiavel e Castiglione: uma clivagem paradigmática. O político e o cortesão na Inglaterra isabelina.*

Surpreenderá, neste contexto, que o sentido de oportunidade política, traduzida pelo mestre florentino dos mil ardis e paradigma do que mais esquivo e traiçoeiro a Renascença produziu nessa despudorada dissociação da política e da ética, se venha afinal estribar na lógica de sucesso prosseguida pelos humanistas? Nas referências mais espectaculares com que o seu pensamento, levianamente truncado, é vendido e acondicionado em convidativa simplificação, se desenham a hipocrisia e o mimetismo das universalizações apressadas. Niccolò Machiavelli (1469-1527) sempre pagou pelos pecados dos outros: a astúcia da raposa e a força do leão, imagens impressivas inscritas no célebre capítulo XVIII de O Príncipe, que procuram exprimir a versatilidade necessária a um governante confrontado com as condições de incrível violência da Itália contemporânea, disputada e ocupada por potências estrangeiras, e empenhado em assegurar alguma estabilidade à comunidade política, configurariam simplesmente a ausência de escrúpulos e de princípios, tão banalizada no apelativo brocardo «os fins

justificam os meios» ou na desconcertante frontalidade com que se advoga o uso do mal ditado pelos imperativos de conservação do poder (43). O sentido do disfarce e da coerção apenas se procura fundamentar no contexto de uma natureza humana essencialmente equívoca e orientada pelo seu interesse, cega aos valores da cidade; o uso da violência recusa a crueldade gratuita e apenas se justifica perante as razões de Estado; e o poder não é arbitrariamente exercido ou orientado em benefício pessoal do príncipe, deve ser apenas comandado pelas necessidades da segurança da comunidade. Deste modo, o político não é simplesmente o domínio da perversão e da tirania do mais enérgico e do menos escrupuloso. O autor do agressivo e polémico manual de sobrevivência é também o dos serenos Discorsi, testemunho de ideais republicanos, e o duro estadista é igualmente o humanista que escreve a Mandrágora, possivelmente a mais brilhante peça do Renascimento italiano, ou Belfagor, a curta narrativa estribada na tradição dos *novellieri*. É certo que a feição nobre do humanismo, nessa representação mais favorável que tradicionalmente nele sublinha o sentido historicamente progressivo e a vocação pedagógica e cultural, parecem negar-se na visão desapaixonada e alheia a idealismos, confirmada até naquela ostensiva e seca frontalidade do verbo com que a dedicatória epistolar a Lourenço de Medici recusa uma ornamentação retórica que a lição erasmiana da *copia* e a inclinação literária e discursiva dos humanistas genericamente acarinharia; igualmente se negaria ela na paisagem sediciosa e imprevisível onde o pensamento e as estratégias do poder têm que ser expeditos e argutos. Mas essa lição implacável não significa simplesmente indiferença, e muito menos hostilidade, a valores de ordem moral, como explica Nauert:

«The limitations he imposes even on a prince demonstrate also the error of the widely held notion that Machiavelli endorsed political immorality or amorality. Very clear moral limits are placed on any ruler who wants to garner the popular support necessary for survival. Cruel deeds which the prince inflicts only for his personal gain or pleasure are destructive of political stability because they engender active hatred and so endanger the political system. There is a lively concern for political morality in this descendant of the moralistic tradition of civic

humanism, but the moral restrictions on a ruler are not identical to the moral code by which a private individual is required to live»(44).

O conceito central de *virtù* ou as considerações acerca do papel da Fortuna ilustrariam os novos paradigmas de actuação do soberano, referindo-os não tanto a tendências centrífugas da orientação cívica e da intervenção dos humanistas na vida da polis como a dimensões específicas do pragmatismo que ilumina a relação dos humanistas com o poder. Na verdade, a possível e sempre desejável conciliação do que é útil e do que é moral, o *honestum* e o *utile* que Cícero defendera em De Officiis e que o pensamento humanista dos primeiros tempos acolhera nos seus princípios, claudicara no terreno movediço da experiência (45).

A *virtù* não exprime certamente a vinculação ética da conduta do príncipe, ou um atributo cívico de responsabilidade e integridade, referindo sobretudo a eficácia da acção política, o golpe de audácia e inteligência ou a previsão que permite reorientar os actos que dão consistência ao poder e preservam a coisa pública. A feição indutiva e essencialmente não dogmática da teorização de Maquiavel envolve-se numa lógica circular e tautológica, apesar da abundância do exemplo histórico clássico e moderno com que a pedagogia e o conselho se rodeiam. Na verdade, o nexo entre causa e consequência não autorizará mais do que uma espécie de juízo de prognose póstuma já que *virtù* e êxito são reversíveis, o triunfo revela que o ditoso príncipe a possui e a *virtù* é, por seu lado, pressuposto da acção ou estratégia bem sucedida. É sempre fugidio um conceito que não se plasma em qualquer regra de ciência e procura apreender e tornar explícito esse momento subjectivo da improvisação e da inteligência oferecido pela situação concreta e protagonizado pelo indivíduo (46). Todavia, é precisamente aí, no lugar de disputa entre as reclamadas intenções da ciência política e a incontornável irracionalidade da acção política, que o primado da experiência e do risco encontram campo larvar de afirmação.

A dimensão do transcendental não imprime a sua marca implacável à vida dos homens, nem convida à renúncia e ao fatalismo. A atitude tradicional deriva de circunstâncias explicáveis, as mesmas, afinal, que deveriam suscitar o vigor, a perspicácia e os procedimentos expeditos do príncipe, como a explícita reprovação da obediência aos ditames da Fortuna o ilustra-

«This opinion has been more strongly held in our own times because of the great variation of affairs that has been observed and that is beeing observed every day which is beyond human conjecture. /.../ Nevertheless, in order that our free will not be extinguished, I judge it to be true that Fortune is the arbiter of one half of our actions, but that she still leaves the control of the other half, or almost that, to us».

O mundo e os seus obstáculos são desafio aos temerários e só a ousadia dos fortes, não a parcimónia e hesitação dos fracos, pode seduzir e dominar essa caprichosa e variável figura:

« ...since Fortune changes and men remain set in their ways, men will succeed when the two are in harmony and fail when they are not in accord. I am certainly convinced of this: that it is better to be impetuous than cautious, because Fortune is a woman, and it is necessary, in order to keep her down, to beat her and to struggle with her. And it is seen that she more often allows herself to be taken over by men who are impetuous than by those who make cold advances; and then, being a woman, she is always the friend of young men, for they are less cautious, more agressive, and they command her with more audacity» (47).

Não é o equilíbrio da construção científica ou a solidez inexpugnável da demonstração a primordial virtude (agora num sentido bem mais comum do termo) do texto do secretário florentino, mas os horizontes da imaginação que oferecem ao génio do príncipe a representação de uma arte do possível, livre do preconceito ou da hipocrisia moralizante, ou da obediência ao poder religioso e eclesiástico- agora um simples dado de facto, não o privilégio de uma autoridade legitimada por Deus- e audaciosamente envolvida na superação da impotência política de uma Itália fragmentada:

«As a scientific concept, *virtù* blurs; as an otherwise unnamable, explosive, newly isolated property of experience, it can be received as seminal. Machiavelli's book does open up a clearing of space, not so much for analysis as for the historical imagination, a space of suggestive uncertainty surrounding a word, and this space becomes a constitutive element of the text, perhaps the most valuable element» (48).

O cepticismo perante a natureza humana e perante as manifestações do divino e da Fortuna no mundo competitivo e brutal dos inícios do século XVI italiano ilustram os paradoxos do humanismo, aqui convocados através de uma figura controversa que é igualmente presença recorrente no imaginário do Renascimento em Inglaterra, no drama isabelino, e inevitavelmente num dramaturgo tão sensível à exploração dos mecanismos corrosivos do poder e da autoridade como Christopher Marlowe. A valorização das capacidades e da independência do príncipe, apenas condicionada pelas necessidades da coisa pública só se compreende, assim, no contexto específico de uma busca de novas referências que sucede à erosão das certezas do mundo medieval, e nessa travessia os ideais e princípios dos humanistas não podem decantar-se exorcizando-se os elementos «impuros». O astuto secretário florentino representará emblematicamente uma liberdade de espírito e autodeterminação que só o Renascimento tornara possível, com as aporias morais da acção e do risco- a *virtù* do *condottiere* ou o «resolute» do gesto equívoco e ironicamente premonitório de um Guise, Mortimer ou Fausto- e simultaneamente o lúcido desencanto colhido na leitura dos sinais dos tempos. Neste último aspecto, a visão empirista e materialista ou o realismo moral que informa a atitude de Maquiavel seriam o resoluto inconformismo perante as novas ilusões de uma época que julgava ter superado as ilusões antigas quando simplesmente deslocara para o foro individual a ênfase de um idealismo estético e moral outrora sediados na responsabilidade da comunidade cristã, como sustenta Jorge de Sena (49).

Mas a secularização progressiva que acompanha os alvores da Idade Moderna, instituída mais pelo arrojo e temeridade conflituosa dos homens do que pela força persuasiva e serena das ideias, não conhece tanto a unidade do projecto como a multiplicação dos caminhos abertos por novo horizonte de possibilidades. O homem renascentista é, em larga medida, uma abstracção. Ainda assim, nela

dificilmente caberão as figuras epigonais de uma época pouco interessada em juízos de natureza moral, sobretudo os menos produtivos no terreno da política ou dos negócios, ou a marginalidade assumida de desgarrados «atiradores furtivos», afinal a expressão mais visível de um equilíbrio precário a que o mundo social e intelectual do barroco irá dar espectacular expressão nas figuras centrífugas dos *malcontents* e *desperados* que se multiplicam, agitadas, nas margens de um sistema que os criou mas os não pode integrar (50). Neste sentido, se o ideal humano inscrito em De Oratore, o do cidadão que incessantemente busca a perfeição e se dota da formação universal que vocacionalmente o compromete na diversidade dos interesses do mundo, traduzia, no cauteloso compromisso de Petrarca, Valla ou Poliziano, o cepticismo moderado acerca da natureza humana, outras expressões da recuperação do saber e virtudes dos antigos não comungavam desse sóbrio pragmatismo e desse sentido de integração cívica e política. Na verdade, esta prudência e realismo acerca do homem e da sociedade degeneram, por vezes, no puro cinismo e no dessoramento moral e na entrega incondicional do *orator* (afinal, na acepção ciceroniana, o embaixador) aos interesses de um poder que já não conjuga as virtudes racionais da eloquência e da retórica e dialéctica, genericamente articuladas na competência cultural e cívica do humanista, mas utiliza a perfídia conveniente do burocrata que trunca e especializa a linguagem, neutralizando as nobres potencialidades da sua natureza compreensiva, e engana com o preciosismo do sofisma ou explora as *affectiones* despertadas pela dimensão irracional da retórica. Os índices do abandono do estado de graça em que vivera a retórica humanista não se fizeram esperar. A lição de Petrus Ramus (1515-1572), ao exaltar as virtudes da lógica e de uma verdade intuitiva e já não perseguida nos procedimentos da *controversia* ciceroniana, e ao advogar uma separação entre «sabedoria» e «eloquência», viria a dissolver a retórica na dialéctica, confirmando a desconfiança em procedimentos retóricos fossilizados e exprimindo a inexorável decadência do humanismo (51). Por outro lado, a atitude crítica, por vezes excêntrica, dos que radicalmente afastam o valor tradicionalmente associado ao empenho humanista junto do príncipe, apenas visto como insuportável limitação do seu vitalismo provocatório e da sua liberdade de afirmação individual, consagram a mesma insatisfação. Tal será o caso do «divino» Aretino- 1492-1556- , e da pena temível que destrói ou

constrói a reputação dos poderosos (il flagello dei principe», lhe chamou Ariosto) com a sátira virulenta ou o corrosivo manifesto, ou escandaliza com a agressividade libertina dos Sonetti Lussuriosi , participando, bem a seu modo, na valorização do passado clássico e na convicção, tão cara aos cultores dos *studia humanitatis* , das possibilidades criadoras do poeta e das virtudes da poesia, mas deles derivando numa atitude irredutível a qualquer missão ou compromisso cívico junto do poder. Neste contexto, a amoralidade associal de Aretino é, como bem observa J. H. Plumb, a antítese do mundo convencional de Baldassare Castiglione (1478-1529) (52).

Através do autor de Il Cortegiano (publicado em 1528) falam sobretudo as aspirações de civilidade e distinção perseguidas pelas sociedades aristocráticas e pelos círculos da corte, bem temperadas pelo demissionismo cívico de uma *nonchalance* cortesã bem instalada que se afasta daquela visão céptica que tendia a privilegiar o empenhamento nos problemas da polis, da família ou dos negócios. A homenagem incondicionada ao governante ou ao mecenas cruza-se com a versão oportunista e elegante, que fornece o modelo do cortesão às cortes europeias: ao ideal do cavaleiro medieval, que renasce, metamorfoseado numa época que lhe é estranha e o idealiza na autocomplacência de uma elite dirigente, não deveriam faltar os encantos floridos da erudição filosófica de sabor platónico. Il Cortigiano tornar-se-á um precioso livro de quem ambiciona fazer carreira e disputar favores junto da corte, adequando-se ao pragmatismo das novas configurações do poder e autoridade : um livro político também, como acentua George Bull,

«justifying the place in society of the courtier successor to the medieval knight, and aiming to establish his role and his status at the new kind of Court that came into being during the Renaissance.» (53).

Também na Inglaterra isabelina a larga fortuna da tradução que dele faz Thomas Hoby (The Book of the Courtier é publicado em 1561), e o lugar destacado que ele conquista na tratadística da época (ao lado de obras pedagógicas de referência como The Book Named the Governor, de Sir Thomas Elyot, de 1531, ou The Schoolmaster, de Roger Asham, de 1570) concorda com as aspirações de uma sociedade que se centraliza e diligentemente capta a cumplicidade de intelectuais

e humanistas. Podem as respostas ser diferentes e o modelo sofrer importantes qualificações: afinal Sir Philip Sidney não é o inglês italianado que o escrúpulo nacionalista tão incansavelmente vitupera, e não se duvida da seriedade das suas convicções (a carta dirigida à rainha procurando prevenir a *mésalliance* desse pouco auspicioso casamento com Alençon, ou a determinação combativa que lhe custou a vida no campo de batalha aí estão para o mostrar); mas a natureza aristocrática do poeta-cortesão, argumento de excelência e princípio legitimador da demarcação de territórios socialmente exclusivos, ou ainda a sua conformação aos valores e interesses da corte e do poder, asseguram a sobrevivência do paradigma.

Por seu lado, o neoplatonismo e o gnosticismo, reflectido na prosa algo frívola e para uso doméstico de Castiglione, tinha entusiasmado as elites intelectuais que, entre os primeiros humanistas e Maquiavel, se haviam afastado do compromissos da vida cívica e activa (como Marcilio Ficino, 1433-1499, ou Picco della Mirandolla, 1463-94) para se refugiarem no terreno do idealismo e na metafísica a partir do qual entreviam a ligação do homem com o divino e as possibilidades de realização da natureza humana, de que o conhecido Discurso sobre a Dignidade do Homem é eloquente testemunho. Neles a inteligência prática cede o lugar ao misticismo da Cabala e ao registo cifrado dos Testamentos, aos segredos iniciáticos da numerologia e da filologia que reconstituem nas refracções da sua linguagem oculta os equilíbrios e a essência do mundo, num momento de desencanto pelas capacidades interventivas e cívicas. A evasão nas quimeras intelectuais do hermetismo dos mistérios é, paradoxalmente, o optimismo gnosiológico do conhecimento para além do pragmatismo do *uomo universale* que é sustentáculo valioso do mecenas e do príncipe e nessa arena funda o seu comprometimento e a razão de ser da sua ciência e experiência. Um pouco mais tarde, os «filósofos italianos da natureza», como Giordano Bruno (1548-1600), contemporâneo de Marlowe e com uma influência marcada nos círculos isabelinos ligados à especulação ocultista e à sugestão da alquimia, emblematicamente traduzidas no Doctor Faustus e acolhidas em numerosos textos da época, ou ainda Tommaso Campanella (1568-1639), empenhados ainda nas grandes sínteses filosóficas e no hermetismo dos mistérios ou no labor das utopias redentoras, iriam igualmente distanciar-se do cauteloso cepticismo e do empirismo dos primeiros pensadores humanistas. Não existem aqui, por vezes, fronteiras muito

definidas, e a crise do humanismo, definido exemplarmente na evasão contemplativa de Ficino, temperada no individualismo e na pretensão da viagem espiritual do eleito, conjuga-se com a insolência do jovem de Bronzino, retratado no espaço doméstico senhorial, apoiado num móvel de concepção e motivos sofisticados, a mão direita segurando displicentemente um livro, a esquerda repousando na cintura, todo ele a imagem da enfadada e convencional dignidade da *sprezzatura* patrícia. Como observa ainda Nauert, o que Ficino tinha para oferecer era a consciência de superioridade para os seguidores de um cristianismo platónico-

« Mere humanistic culture of the 'civic' type, based on Cicero and linked to the daily life of Florentine families and service to the republic, was no longer elegant enough for the splendid young aristocrats who flocked to his lectures»

- revelando as desconcertantes afinidades electivas com o universo mundano e venal com que os potentados tirânicos embelezam a sua imagem-

«His brand of remote and elegant Platonism formed a perfect addition to the culture of despotic courts, and it fits neatly into the idealized picture of the ducal court of Urbino depicted in Castiglione's *Book of the Courtier*» (54).

Maquiavel e a veemência da sua atitude só se compreendem, assim, no novo contexto de decadência das cidades italianas, do esboroamento das liberdades e dos ideais republicanos que tinham, entre 1498 e 1512, inspirado a vida política activa do pensador florentino, e que ele consagrara nos seus Discorsi, e um humanismo cívico agonicamente confrontado com a impotência do seu projecto: a Igreja e os poderes estrangeiros aliam-se à venalidade paroquial e diletante, à pompa vazia e ao servilismo que genericamente caracterizam a situação italiana. O apelo final de O Príncipe expressa bem a urgência de uma conjuntura que não é a da pose *négligée* e situacionista do seguidor do príncipe de Urbino. Paralelamente, o cru cepticismo do manual de sobrevivência contrasta com o sereno ambiente dos diálogos e jogos dos cortesãos e seu diletantantismo neoplatónico.

Claro que essas tensões entre um elitismo cultural e político que aspira à consagração canónica e a expressão de vozes não assimiladas pela pressão de modelos se revela nos mais diversos planos: assim a independência iconoclasta de Aretino, que comentaria o artificialismo desse mundo dourado, talvez sem a referência de uma Babel caída e dos dilemas epistemológicos a surpreender na aparente redundância e no prazer do texto caleidoscópico do autor de Gargantua; mas, tal como o *rire immense* de Rabelais subvertia a imobilidade fossilizada do mundo medieval ou o poder lúdico da metamorfose e da mudança negava as cristalizações mentais dos novos consensos por que a época moderna se procurava reconstituir em estabilidade e coerência, ela traduz sem tergiversações ou eufemismos as grandezas e misérias de uma condição humana comprometida, para o bem e para o mal, na intensidade de uma existência em tudo contrária à graciosidade pretenciosa de Castiglione (55). É Aretino também o poeta que em Inglaterra mais frequentemente é associado a Maquiavel, e a sátira e o discurso extravagante de Thomas Nashe e do pseudónimo adoptado em The unfortunate Traveller (1593)- «Aretine», afinal o Aretino inglês, no juízo desprimoroso do seu adversário Gabriel Harvey- é argumento do académico de Oxford para fustigar a retórica alegadamente abusiva e degradada de Marlowe (56).

Os exemplos de Castiglione e Maquiavel seriam também, no contexto isabelino, uma expressão paradigmática dos dilemas culturais que relativizam a solidez de atitudes e valores dominantes e simultaneamente constituiriam posto excelente de observação do cepticismo que sucede à visão prospectiva dos primeiros humanistas. É também o que escreve Derek Traversi:

«The life of the courtier came to be seen as an elaborately formal game, dedicated to the royal fountainhead and expressive of a highly artificial ideal. The aspiring courtier was encouraged to see himself as the complete man, trained in the arts of war which he cultivated in highly formalised tournaments, skilled in the practice of poetry and music, the exemplar of the ideal advanced by such writers as Castiglione which so often stood in ironic contrast to the realities of servility, intrigue, and insecurity which lay not far beneath the brilliant image presented to the world. If Castiglione expressed the most attractive side of this largely fictitious world, a great part of its reality is to be found in another and notably less

idealising treatise: Machiavelli's *Prince* (1527), the text of which became available in English (and then in a form considerably distorted by the passions generated by religious controversy) only in 1577 » (57).

Não deixa de ser oportuna a síntese deste estudioso apesar de ter ela sido produzida no específico confronto entre a insegurança do ambiente político modelado pelo capricho e imprevisibilidade de Henrique VIII e a relativa segurança da «ditadura consensual» de Isabel I, e consequentemente num plano algo diverso do aqui orienta a discussão- mais dirigido aos problemas que se articulam com o paradoxo identificado por Neil Rhodes segundo o qual «the great achievements of English Renaissance literature coincide with a loss of faith in Humanist rhetorical ideals»(58). Convirá, deste modo, procurar explicitar o lugar que estas duas figuras tutelares ocupam na configuração do cepticismo e do individualismo no quadro social e cultural da Inglaterra isabelina.

O Renascimento, que na sua dimensão universal se situará entre Petrarca e Milton, e na especificidade das letras e cultura inglesas abrangerá genericamente o século XVI e o século XVII até aproximadamente 1660, encontra no reinado de Isabel I, mais precisamente nas suas duas últimas décadas, um momento de especial vigor e florescimento (59). O Renascimento, ancorado no esplendor da hora italiana mas projectado depois em influência persistente e em movimento de dimensão europeia, apenas com severas restrições se deixa contextualizar no tempo em que Marlowe viveu; e, todavia, a patente descontinuidade manifestada no confronto entre o ocaso das repúblicas italianas e a viçosa manhã isabelina não logra neutralizar um sentimento céptico persistentemente incrustado na sempre mais ruidosa e visível exaltação do sentimento nacionalista e no optimismo e energia que igualmente vibram na poesia e, sobretudo, no drama (60). É assim que no universo moral corrupto, habitado pela torpeza de sátiros e pela memória das imaculadas virtudes de Hipérion, as perplexidades do príncipe da Dinamarca («What piece of a work is a man», II. ii. 303-8) registam o desconforto de uma consciência social e metafísica dolorosamente céptica e não se confinam simplesmente ao episódico e curioso caso clínico ou à banalizada e piedosa reflexão acerca da natureza humana. É assim também que uma confiança generalizada se abre aos sulcos silenciosos da *melancolia* , desvio que não regista só a pose elegante e convencional dos espíritos que cultivam a imagem da

profundidade do sentimento e do pensamento: também a grave enfermidade derivada da desregulação dos «humores» no microcosmos humano que a prostação e o isolamento testemunham ultrapassa bem a vanidade do gesto pessoal e os caprichos autocomplacentes da «sprezzatura». Timothy Bright, no seu Treatise of Melancholy, de 1586, irá descrever os inquietantes sintomas de um desequilíbrio individual que é sentido também como praga social, ou não fosse o ser humano metáfora do universo :

«The perturbations of melancholy are for the most part sad and fearful...as distrust, doubt, diffidence, or despair, sometimes furious, and sometimes merry in appearance, through a kind of Sardonian and false laughter, as the humour is disposed that procureth these diversions» .

A desordem no homem é a desordem no mundo, sobretudo quando a instabilidade se origina em factores de diversa e contraditória natureza- divinos e ocultos, propícios e malignos- concorrendo em ínvia participação na construção do indivíduo. Os «humores» geram as paixões e podem, em casos extremos, corroer a identidade e perverter a liberdade do sujeito e as suas capacidades de conhecimento e autodeterminação moral. Os astros, o destino, ou a culpa fundamentam perspectivas desencontradas e insinuam essa vaga «zona desmilitarizada» que é o cepticismo isabelino (61). Castiglione e Maquiavel intervêm aqui também.

A idealização aristocrática e a legitimação dos seus valores permitirão, no cenário da Inglaterra isabelina, a favorável recepção de um autor como Castiglione, plenamente consentânea com a imagem sublimada da rainha e a revitalização dos rituais e práticas da cavalaria. São evidentes as descontinuidades entre o vigor de uma sociedade cada vez mais centralizada na grande urbe de comerciantes e artesãos e a exaltação do herói nas justas e torneios ou no revivalismo dos ambientes ritualizados de uma corte fascinada pelo fausto e pelo ritual. Pouco importará aqui saber se o individualismo e a modernidade encontram as suas origens na Itália do *quattrocento*, nesse tempo e lugar onde pela primeira vez o indivíduo se liberta das referências comunitárias genéricas da raça e do povo, da família e da corporação, e peregrinamente recupera os valores clássicos, como pretende Burckhardt; ou na faustosa Borgonha e na Idade Média dos ideais

de cavalaria, que autorizariam o paralelo entre o desejo de fama e imortalidade perseguidos pelo cavaleiro da corte do século XII, o grosseiro capitão do século XIV ou o humanista do século XV, como lhe opõe J. Huizinga (62). O certo, porém, é que o protagonismo crescente de comerciantes, colonizadores ou aventureiros, prontamente esconjurado para as margens de uma cultura aristocrática apegada às virtudes romantizadas da honra e da glória, emprestava à sociedade isabelina a marca indelével de novos paradigmas económicos e sociais. O dinamismo das companhias comerciais que, sob concessão régia, avidamente participam na «acumulação primitiva» e na demanda de oportunidades comerciais, depois na conquista dos vastos espaços da colonização e do Império, ou os novos sentidos de uma riqueza que se não consome já no imediatismo do consumo e da ostentação cortesãs mas se centraliza e se reinveste, parecem desde logo tornar obsoleta o reino de fadas do cortesão que reclama a linhagem e a memória de uma Idade Média mitificada e ainda alimenta a nostalgia pela aventura de cavaleiros em ambientes góticos. Do mesmo modo, a homenagem à Rainha Virgem, a nobre dama e senhora das mais nobres virtudes (Astrea, Cinthia, Phoebe, Eliza, Oriana, Diana, Gloriana, «The Faerie Queene», ...), com as ceremónias espectaculares do *masque* ou a sofisticação das convenções com que se presta tributo e vassalagem à soberana, se lhe manifesta amor e fidelidade ou se lhe elogia a imperecível beleza, parece desajustada em face da emergência vitalista e pragmática dos agentes de modo de produção capitalista de lógica e contornos cada vez mais firmes. Todavia, o círculo dos *happy few* resiste igualmente com as armas da cultura à ameaça: o mundo despoetizado da *Realpolitik* e da agitação mercantil e urbana da capital encontram na corte uma versão ideal da vida civilizada, fortalecida nas virtudes antigas que os códigos de comportamento e linguagem irão dar expressão condizente, como acentua Richard Helgerson a propósito dos contextos de The Faerie Queene:

«Indeed, it would not overstrain the evidence to claim that in the last and a half decades of the sixteenth century the linguage of chivalry became the primary language of Elizabethan public display, outdistancing even the biblical and classical motifs that had been more prominent earlier. Courtiers became knights, and their queen became a lady of romance» (63).

A disjunção entre o ideal e a experiência não pode ser iludida, ela na verdade acaba por revelar-se também em todos os passos da concepção e na fortuna da criação literária- os supostos intuitos edificantes do romance de cavalaria cruzam-se com a vontade lucrativa de Caxton e a própria identidade moral de Thomas Mallory choca de modo parodístico com a reclamada nobreza da Idade perdida e chorada de Le Morte D'Arthur, a gesta dos mareantes de Camões não pode fixar-se na progressão menos acidentada e é, em conformidade com o esforço e desígnio épicos, suportada pelos feitos da História e pela imponência mitológica e simbólica, e mesmo a demanda dos heróis de The Faerie Queene tem que negociar a insubmissa independência do cavaleiro andante do *romance* com a alegoria moral e a eminência parda de uma Gloriana homenageada como objecto último da demanda e na sua ligação mítica ao ideal arturiano. Mas nem o cortesão se ausenta do tempo em que vive, como se documentará, nem o reconhecimento do valor da imagem e da representação ou o aproveitamento de «the intermediary influence of secular icons», como salienta Andrew Sanders a propósito da relevância do retrato da soberana e da disciplina da sua reprodução (64), poderão ser vistos a simples satisfação de uma volúpia da lisonja, factor desgarrado ou mero acidente na aventura da centralização do poder. A arquitectura do Estado isabelino oferece já, na verdade, a solidez de uma construção animada pelo esforço concertado da política como arte, no sentido cunhado em Maquiavel. Neste sentido, se a autoridade se apoia no sistema mais ou menos integrado de ideias e valores que certa crítica, na tradição de Tillyard, consagrou sob a designação de «mito isabelino», a convocação dos súbditos do reino à comunhão de atitudes (a identidade de pensamento e convicções seria ideal de impossível realização, como a experiência compromissória em matéria religiosa o ilustra) busca articulação numa legitimidade encenada por símbolos de poderosa eficácia social. E mesmo que o sentido de integração desse acervo de representações do cósmico e do humano proposto pelo autor de The Elizabethan World Picture não tivesse de merecer algumas qualificações (65), nos interstícios inevitavelmente abertos numa formação social em permanentes reajustamentos se filtraria sempre o cepticismo da revolta política, como a de Essex, o da dissidência religiosa, como a dos movimentos de obediência calvinista mais radicais, ou simplesmente o desencanto de poetas e cortesãos como Ralegh, Bacon ou Spenser, frustrados nas

suas expectativas de promoção material e pessoal. Como se procurará explicitar, a posição específica de Christopher Marlowe irá decisivamente contribuir, na conjunção com factores de natureza pessoal de que se destaca, desde logo, o da identidade sexual, para um cepticismo de matriz dogmática que se exprime sobretudo na negação (de valores, ideias e sensibilidades dominantes), em alternativa ao cepticismo afirmativo que podemos reconhecer nos intelectuais, estadistas, aventureiros e poetas que disputam posições na corte e procuram, nos limites do seu talento e energia e no espaço variável de confrontos, alianças e compromissos, intervir na conformação da coisa pública. Como insistentemente procuraremos ainda mostrar, a visão céptica do dramaturgo de Cantuária é intransmissível, prolongando uma experiência ambígua inevitavelmente ancorada no teatro popular, na taberna e na rua, e que, apesar de partilhar do entusiasmo científico, filosófico e estético dos humanistas, apenas tangencialmente, e na condição secundarizada de agente da contraespionagem isabelina acolhido à protecção de personagem influente, pode conviver com figuras e grupos ligados ao poder. Conhecer Raleigh não abre as portas do seu universo de cortesão e aventureiro, e a intervenção da coroa junto das autoridades académicas de Cambridge que permitirá a concessão do diploma ao estudante suspeito e ausente, ou ainda o acolhimento dispensado por Thomas Walsingham nos últimos tempos da vida atribulada de Marlowe, ilustram sobretudo a necessidade de se preservar um instrumento de realização dos interesses do Estado (o «trabalho sujo» da duplicidade e da representação no teatro da acção clandestina), o que de resto leva à curiosa especulação de Anthony Burgess de uma liberdade no palco caucionada pela « rede » protectora dos serviços da rainha (66).

Poderá ser algo imprecisa a expressão *culto isabelino*, pelo menos se com ela se quiser significar devoção, entrega e sinceridade, como bem assinala Sydney Anglo (67). Na verdade, o tratamento encomiástico da figura da rainha terá, ainda, muito de convencional, as representações retiradas da história e do mito (Artur e os ecos galeses e celtas da nação, o papel fundador do primeiro monarca Tudor, para não falar de aspectos menos consensuais e bem mais situados) poderão não ter nunca alcançado o estatuto universal que frequentemente lhes é atribuido, e os desfiles reais ou celebrações e homenagens ostensivamente destinadas a Isabel poderão não ultrapassar o gesto ritual sem grandes pretensões e sem o alcance de uma propaganda e manipulação deliberadas. O exemplo,

extremo é certo, mas nem por isso menos significativo da disjunção entre palavras e intenções, de um Essex que presta tributo público a Isabel mas a vitupera em privado, acabando por contra ela se revoltar, ilustra bem o sentido formular e convencional da homenagem cortesã à rainha (68). Deste modo, por detrás de representação dramática ou outro espectáculo na corte, uma caçada, a deslocação da rainha e seu séquito poderá estar simplesmente o desejo de divertimento ou lazer, não a automática imposição de uma imagem junto dos súbditos; e os símbolos e emblemas de estandartes poderão não ocultar a complexidade e a deliberada construção só assessível a iniciados (o que, de resto, os esvaziaria de um impacto e popularidade certamente alheios a tais subtilezas). E mesmo que por vezes não obedeçam a uma regulação prevista até ao pormenor os gestos do poder ou que os seus símbolos mais emblemáticos não pareçam sempre marcados por especiosa e sistemática motivação, o que se não poderá negar, em todo o caso, é a força material de que pragmaticamente se mune a imagem da rainha junto do corpo instável, de juízo oscilante e humor variável (também o «distracted multitude», de Hamlet , ou «the many-headed multitude», de Coriolanus) dos seus súbditos e transcendem as clivagens e os interesses concorrentes das famílias e grupos aristocratas, instituindo-se no centro inamovível da autoridade (69). Nesta medida se compreenderá a curiosa observação de Sir John Harington, afilhado da rainha, que atribuia a Isabel a deliberada criação da imagem exuberante e, por isso, convincente e dominadora, revelada nas suas aparições públicas:

«most Royally furnished both for her person and for her train, knowing right well that in pompous ceremonies a secret of government doth much consist, for that the people are naturally both taken and held with exterior shows» (70).

All the world's a stage. E os ventos são favoráveis a esta consagração do soberano: no mundo que vai substituindo a ordem feudal quase ninguém partilha do ideal humanista de Erasmo. O cidadão do mundo não tem, com efeito, lugar no nóvel mas poderoso protagonismo da nação, ao tempo ainda não com o sentido dos habitantes de um país, mas crescendo impetuosamente com factores culturais integradores de dimensão até ao momento desconhecidos, como o chauvinismo de uma língua nacional ou as marcas protestantes da comunidade. Este sistema de vínculos definidores de uma nova identidade vai-se

institucionalizando e legitimando na referência ao monarca e ao príncipe, afinal o priviligiado instrumento da unidade do reino e a sua face mais visível nas relações internacionais (71). A especificidade inglesa não se afasta aqui das tendências evolutivas mais características que a Europa vem experimentando.

Na sociedade isabelina a supremacia masculina era natural e axiomática e o instituto do matrimónio era olhado como priviligiada garantia da virtuosa submissão da mulher às estruturas do patriarcado. O poder, quando por ela exercido, degradar-se-ia perigosamente na inépcia e volubilidade femininas, como os casos de Maria Stuart ou Maria Tudor o haviam superiormente demonstrado. O caminho independente seguido pela rainha virgem não atrai o anátema que por regra cairia sobre a heterodoxia de um corpo feminino que se exime à vocação natural do casamento e da procriação ou de uma vontade que se não oferece à obediência à autoridade do marido. Assim se regula a sorte das mulheres que se negam a representar um papel inscrito na ordem do mundo e cultivam a solidão perigosa dos descontentes ou dos rebeldes: no motivo de escândalo que atinge a insubmissão da amante ou da prostituta, na suspeição de que é alvo o isolamento da freira, no desfavor que acompanha a independência da viúva, ou no caso extremo da perseguição e condenação da bruxa. Mas Isabel não é uma mulher como as outras: ela desposara o reino, um pouco como as religiosas que fundam a sua opção de renúncia aos deveres do casamento e da maternidade numa união com o «divino esposo», afirma-se como a mãe dedicada e protectora dos seus súbditos e, completando o quadro de uma identidade proteica e omnipresente, impressivamente sublinhada na acumulação de epítetos de cunho poético e mitológico, a sua energia e determinação são masculinas (72). E a esta opção não falta a carga religiosa de uma entrega sacerdotal à missão providencial do reino:

«I have made choice of such state as is freest from the incumbrance of secular pursuits and gives me the most leisure for the service of God: and could the applications of the most potent princes, or the very hazard of my life, have diverted me from this purpose, I had long ago worn the honours of a bride....I have long since made choice of a husband, the kingdom of England, ... charge me not with the want of children, forasmuch as everyone of you, and every Englishman besides, are my children and relations... » (73).

Esta presença tutelar só aparentemente não precludiria os imperativos de continuidade dinástica já que as expectativas de um casamento real não deixam paradoxalmente de convocar os perigos de uma influência exterior- as relações perigosas dos já referidos exemplos de Maria Stuart ou de Maria Tudor aí estavam para o provar (74). A rainha saberá gerir ardilosamente a questão sucessória, diferindo ou iludindo alianças matrimoniais, com o que manterá internamente uma salutar rivalidade e a suspensão de potenciais conflitos e no exterior afastará o risco de compromissos politicamente duvidosos. E mesmo aqui as particularidades do momento histórico propiciam a aceitação do exercício do poder soberano por uma mulher (o que só por si configuraria uma situação moral e politicamente subversiva) e a inerente renúncia à tradicional realização da sua natureza, agravada pela relevância exemplar e pela visibilidade das suas funções. A perspectiva de uma aliança pelo casamento teria, com efeito, de constituir para Isabel um trunfo negocial a jogar com parcimónia e talento, nunca o instrumento daquela desejável convergência das relações privadas e domésticas de autoridade e propriedade e do interesse público da segurança e engrandecimento do reino lograda pelo herói de Henry V, exemplo que Theodora A. Jankowski oportunamente convoca:

«Elizabeth, if she married, could not have united her household and her kingdom as Henry did because society might have recognized her husband, not herself, as head of her household and because she would lose the bargaining chip of her marriageability. Marriage, while a successful political move for Henry, could have been disastrous for Elizabeth. Her success lay in avoiding marriage altogether, in devoting herself to the realm as its spouse / mother, and creating a mythology around that choice that granted her semidivine powers. That Elizabeth should have been forced to live a virgin to ensure the continuance of her reign points to the awkward position of the female monarch» (75).

E como pano de fundo desta construção legitimadora de uma autoridade centrada na mulher reside a suprema ficção de duas realidades há muito consagradas e agora se conjugam na figura soberana- a da fisicalidade perecível

do corpo da rainha e da mulher e a da transcendência da instituição real, imune à corrosão do Tempo e das leis naturais (76) .

Deste modo, os súbditos deviam não só a obediência ao soberano ou a lealdade à figura suprema de uma Igreja nacional mas também a veneração e o culto na atmosfera sublimada de uma corte de poetas e heróis, nem que nisto se manifestassem apenas as exigências de uma ficção social e politicamente operativa e dos requintes padronizados da convenção. Frequentemente, porém, a identificação de uma estratégia articulada de propaganda coerentemente apoiada na capacidade persuasiva da imagem não é só o produto da imaginosa crítica denunciada por Sydney Anglo, sempre apostada em descobrir, através de modelos de exegese tendenciosamente adversos a uma sequer hipotética simplicidade ou inocência das representações simbólicas, sentidos ambíguos e ocultos, deste modo forçando as razões de uma época habitualmente vista como sofisticada, quando não hermética, nas suas alusões e nos seus símbolos (77). A representação iconográfica da rainha aquando do exemplar episódio da Armada Invencível poderia servir de exemplo das ficções que alimentam a ditadura quase consensual titulada pelo último monarca Tudor. Aqui a fragilidade se revela força por virtude da crua metáfora do corpo feminino ameaçado de violação pelo soberano estrangeiro, a castidade vulnerável se preserva na investidura pública real e no transcendente corpo político da nação:

«A foreign danger that heightens the collective identity of Englishmen enables the Armada portraits to identify the social body with the body of the monarch. An emphasis on the virginity of the royal body transforms the problem of the monarch's gender into the very source of her potency. The inviolability of the island realm, the secure boundary of the English nation, is thus made to seem mystically dependent upon the inviolability of the English sovereign, upon the intact condition of the queen's body natural» (78).

A esta quase idolatria, modelada pelos interesses descontínuos de grupos rivais da aristocracia e pelas flutuações do momento político, correspondem aparelhos repressivos e ideológicos cada vez mais sofisticados, reflectindo, aliás, a unificação dos espaços políticos nacionais e o desenho cada vez mais nítido das

multidependências económicas características dos inícios da Idade Moderna. A corte é a sede de uma burocracia recrutada nas Universidades e nos *Inns of Court* e industriada no saber pragmático exigido pela centralização real, é o pólo aglutinador de interesses e de influências e vocacionalmente o centro que monopoliza a vida política, cultural e social. O contexto interno e internacional favorecem, por sua vez, as hierarquias e a ordem isabelinas, aliando-se a um quadro político e ideológico propício às representações de um plano divino interpretado pela nação protestante e impressivamente documentado na visão impositiva das homilias, no esforço didáctico de Richard Hooker, no proselitismo de John Foxe e seu Actes and Monuments, na moralização ostensiva de A Mirror for Magistrates ou nos terríveis conflitos que povoam as peças históricas e convidam ao confronto da desordem e sofrimentos do passado com a paz redentora do presente. Na verdade, se a unidade institucional do reino se consolidara, na especificidade de um poder que já eliminara, no essencial, as pressões centrífugas da autonomia feudal ou das aspirações regionalistas que caracterizam a atribulada luta política com que noutros países se constrói o Estado moderno (79), persistem, no entanto, as fricções protagonizadas pelas grandes famílias, pelos grupos rivais, e pelos nobres ambiciosos que repartem na intriga benesses e privilégios (os Essex, os Cecil, os Leicester, os Walsingham, os Bacon, ...) e ditam o fortalecimento da autoridade da rainha ou o seu papel de supremo árbitro. Por outro lado, se o espectro da *auld alliance* entre a Escócia e a França tinha sido parcialmente neutralizado com a revolução calvinista na primeira e com o enfraquecimento relativo que as guerras religiosas haviam trazido à segunda, ou se o poder da Espanha e do papado tinham sofrido duro revés com a vitória de 1588 sobre a Armada Invencível, o certo é que o horizonte não se desanuviara por completo: nos Países Baixos ou na Irlanda renascia a ameaça de uma Inglaterra sitiada, governada sabiamente por uma corajosa sobrevivente. Pois não haviam Coligny e Guilherme, o Silencioso, que com Isabel formavam uma espécie de triunvirato, sido vítimas da conspiração católica e, no seu infortúnio, eloquentes sinais premonitórios de um perigo contra o qual se teria de reagir vigorosamente? (80) .

No contexto genérico do Renascimento já era problemático o estatuto do indivíduo, e por definição inconclusivos o lugar e as prerrogativas da criação poética:

«The status of the individual is in fact called in question by the very concept of the Renaissance: it affirms itself as doing something new and individual, but also as repeating something that has been done already- not a birth but a rebirth, not a discovery but a recovery»,

como escreve David Norbrook (81). Recebem novas iluminações os contextos da criação poética ao tempo do último monarca Tudor, assim referidas ao complexo debate entre a força vinculativa de uma tradição que é simultaneamente um desafio e os direitos de uma voz que se faça ouvir no seu timbre inconfundível para além de códigos e convenções que a legitimam. Em conformidade, as descontinuidades estabelecidas entre a liberdade dos indivíduos e a pressão unificadora do Estado e dos valores que o informam, ou entre a expressão criadora de poetas e artistas e o universo concentracionário isabelino, jogam-se no palco algo surpreendente do revivalismo de representações e atitudes arcaizantes que persistem em conviver com a inovação renascentista e humanista. Helgerson, a propósito dos contextos de The Faerie Queene, situa e comenta esta sedução pela memória da cavalaria medieval, pelos seus ritos e linguagem, e sublinha o valor de neutralização de tensões e de reintegração social destas práticas e representações que o poder estimula e a que a nostalgia narcísica do cortesão entusiasticamente responde:

«The Elizabethan vogue for tournaments is one of the best known and most intensely studied aspects of that 'romantic' age. From the 1570s through the end of Elizabeth's reign, the Queen's Accession Day was regularly celebrated with lavish tournaments, and additional tournaments marked other significant court occasions. Indeed, it would not overstrain the evidence to claim that in the last and a half decades of the sixteenth century the language of chivalry became the primary language of Elizabethan public display, outdistancing even the biblical and classical motifs that had been more prominent earlier. Courts became knights, and their queen became a lady of romance. /.../ Elizabethan chivalric display was itself a practice intended to deal with conflict, a way of simultaneously releasing and

containing pressures that might otherwise threaten the delicate equilibrium of the Elizabethan state » (82).

Neste plano, como na flexível actuação que a autoridade adopta perante o teatro, a sorte dos factores potenciais da dissensão é ditada pelo doseamento cuidado da actuação conformadora de um poder que os mantém nos limites da tolerância consentida ou os dimensiona de acordo com a relevância funcional de que sejam dotados. O que não poderá ser ignorado, porém, é que o «mito isabelino» não traduz um sentimento unificado ou «nacional»: ele é sobretudo animado não tanto pela velha aristocracia dos pares do reino ou dos conselheiros hereditários, legitimamente protegida pelo seu estatuto e titular de interesses e expectativas ainda solidamente consolidadas, mas pela nova aristocracia apadrinhada pela coroa e dela mais directamente dependente. Phiippa Berry, rectificando a ideia subscrita, *inter alia*, por Frances Yates e Roy Strong, identifica nesta «meritocracia» de «court-gentlemen» de extracção relativamente recente (a *nobilitas minor* dos cortesãos com sucesso, em confronto com a já algo decadente *nobilitas maior* da nobreza titular de velha cepa, a dos «country-gentlemen») a sede de uma entronização da figura da soberana que assenta numa verdade bem mais prosaica do que a consagração idealista da mulher e, metonimicamente, da nação providencial:

«Ties of blood aside, the most significant characteristic of the group was the fact that the power and status of each individual member depended to a hitherto unprecedented degree upon the continuing goodwill of the queen. It was certain members of this group (who can be said to have constituted a distinct fashion within it) who first elaborated Elizabeth's cult in the 1570s» (83).

Neste contexto, o sentido de entretenimentos e espectáculos reais, como os que em 1575 homenagearam Isabel na visita a Kenilworth e a Woodstock, podem encontrar-se nas aspirações de nobres que procuram na virgem guerreira e na Amazona, Diana, Deborah ou Judite, a solidariedade e o estímulo para a demanda de cavaleiros que anseiam conquistar nos campos ameaçados de França e da Flandres a glória do combate contra o inimigo espanhol e, simultaneamente, o

preito galante à dama, rainha e soberana, em cuja representação a defesa do protestantismo se empreende. O regresso aos feitos bélicos do feudalismo, por uma nobreza que havia há muito derrubado as muralhas e os castelos, dispensáveis relíquias face a um poder que não admite rivais, justificaria a ascensão social destes cortesãos agora apostados numa aventura de cruzados sob a bandeira do radicalismo calvinista, ao mesmo tempo que sugeria a oportuna saída para os mais ameaçados pela penúria. A leitura semelhante se oferecerá o revivalismo dos torneios, que adquirem uma significativa tónica imperialista a partir do início dos anos oitenta: estas manifestações nostálgicas e arcaicas são lugar de afirmação da virilidade militante do aristocrata e da definição de um terreno em que a sua ambição se sacie (e meio a que o cortesão recorre para se afastar da tutela ambígua de uma autoridade exercida por uma mulher, como igualmente destaca Berry) (84).

Assim, nessas variadas ocasiões públicas em que os grupos dominantes cimentam a unidade em torno das referências dominantes da rainha e da coroa, da Igreja nacional e da confissão protestante, ou expressam os interesses específicos de cortesãos ambiciosos e cruzados de São Jorge, ou ainda exibem a destreza e a força como exercício de preparação de cometimentos guerreiros (representações de *masques* ou divertimentos, torneios ou justas, reservadas a nobres ou também abertas à curiosidade de plebeus) inscreve-se com alguma nitidez o denominador comum das flutuações do momento político. É assim que o ambicioso Robert Dudley, conde de Leicester, se insinua na ousada pretensão de um casamento oportunamente compatível com as necessidades da continuidade dinástica e, mais latamente, caucionado pela recente revalorização protestante da instituição do matrimónio; ou, superado esse contexto, solicita o apoio para o combate anticatólico no exterior, alegadamente o meio por que o cavaleiro ofereceria os serviços à dama suprema do reino (o garboso cortesão e impetuoso *miles christianus* irá, aliás, fracassar nas operações militares por que tanto ansiara, nos Países Baixos, em 1595); que as reservas perante a aliança matrimonial da raínha com o duque de Alençon se manifestem, avivadas pelos acontecimentos recentes do Massacre de São Bartolomeu; ou que, finalmente, se vá abandonando a atitude militante do cavaleiro cristão à medida que a agressão exterior secundariza a premência de uma intervenção em terras tão próximas e supostamente tão convidativas à realização de feitos heróicos. Este último aspecto, que evidencia

uma mudança dos tempos e vontades (acentuada de modo particular quando no horizonte se perfila a investida da Armada Invencível e, em consequência, se reclama uma resposta nacional bem diversa dos arroubos e truculências de cavaleiros andantes ou das ilusões heróicas do internacionalismo protestante), ilustra com clareza a razão de ser destas ocasiões públicas e revela simultaneamente os limites desse mito isabelino, afinal tão recortado pela necessidade e pela contingência. O partido da guerra, ainda há bem pouco tempo solidamente implantado junto da corte, cede progressivamente as suas posições quando desaparecem os seus advogados mais ilustres: Sir Philip Sidney em 1587, Robert Dudley, conde de Leicester, em 1588, ou Francis Walsingham, no ano seguinte. E, em consonância com esse esmorecimento do entusiasmo e da pertinência histórica da opção intervencionista, os divertimentos e rituais a que a aristocracia se entrega nos anos noventa manifestam com alguma segurança a mudança de direcção dos seus interesses, como escreve ainda Philippa Berry, situando no fracasso de Leicester e na iminência da invasão espanhola a aproximada linha divisória entre duas atitudes:

«During this period, spectacular tilts still continued to celebrate courtly service expressed in action; but in the entertainments of the 1590s, in spite of a continuing use of chivalric motifs, compliment to the monarch was no longer associated with emphasis upon the active role of the courtier» (85).

Recobrará protagonismo o recolhimento desencantado que agora explora as perplexidades do espaço da corte pontuado por uma figura tutelar e sempre ambígua, rainha virgem que superara a fragilidade da mulher que reina e simultaneamente neutralizara os fantasmas de uma ginecocracia inimiga do sistema e das representações do patriarcado. E esta imagem guardará o mistério intimidante de uma natureza refractária a definições tradicionais. Theodora A. Jankowski, a propósito de Antony and Cleopatra , identifica no discurso do poder da soberana inglesa a deliberada tónica masculina e a invulnerabilidade do *tertium genus* de que naturalmente carece a feminilidade suspeita da rainha egípcia: «Elizabeth consciously tried to deal with the early modern perception of the inadequacy of female power by implying that her androgynous power was greater

than the sum of its male and female parts» (86). A atitude marcial e ameaçadora da Amazona é afastada, redime-se, afinal, na sombra protectora do reino e na transcendência das clivagens potenciadas no jogo de princípios aparentemente incompatíveis. Diferentemente, Philippa Berry vê na irredutibilidade de um princípio feminino a sede da inquietude experimentada pelo cortesão isabelino: a vestal de um poder supremo é já tão rainha como mulher visto que nela a inviolabilidade do corpo feminino é o que precisamente confirma uma condição cada vez mais destacada da figura pública, incarnação do corpo místico do Estado. A emblemática referência lunar associa-se persistentemente à representação de Isabel. É na verdade a lua, feminina como a *respublica* ou a *ecclesia*, que será *leitmotif* de um culto em que se exprimem as ansiedades do olhar desconfortavelmente interpelado por uma autoridade espiritual que se não oferece já com a simplicidade do objecto de adoração platónica e se não deixa aprisionar na linguagem poética e cortesã do amor, em que a mulher é tradicionalmente meio pelo qual a identidade masculina se revê e confirma (87). O temor reverencial não encontra fácil inspiração na submissão e no silêncio da Laura de Petrarca.

II. 5. *Christopher Marlowe e os valores do seu tempo. Ao contrário do guerreiro, ao contrário do cortesão- Ralegh, Spenser e Sidney como figuras emblemáticas de uma ortodoxia inconclusiva. Nas margens da criação poética: o estatuto precário do drama e o individualismo irredutível do dramaturgo de Cantuária.*

A imaginação poética de Christopher Marlowe não respondia a esta sedução por uma idade mítica reinventada: a sua indiferença à lenda arturiana ou à efabulação gótica onde se temperam as virtudes tradicionais e se retemperam as ilusões e ambições do cortesão isabelino estende-se genericamente à sugestão medieval, o que poderia surpreender num autor para quem a Catedral de Cantuária e a memória de Thomas à Beckett se ofereceriam como motivações

fundadoras, ou os contos de Chaucer como lugar de referência incontornável na sua ligação à terra natal. Do mesmo modo, o entusiasmo patriótico despertado pela vitória sobre a Armada de Filipe II e do Duque de Alba, tão impressivo na voga que conheceu aquele subgénero dramático a que só a pena e o talento de Shakespeare viriam conferir dignidade e prestígio- a peça histórica- , não mereceu a expressão que o sentimento colectivo ou os interesses do público em princípio favoreceriam. Ovídio ou Lucano, que traduziu, Virgílio, que é uma das fontes de Dido, Musaeus de Alexandria, assumido recurso e inspiração do *epyllion* Hero and Leander, configuram um interesse fortemente ancorado na tradição literária clássica e tornado vivo e consistente pela formação académica. Outro tanto se diria dos relatos do seu tempo, que subjazem a Tamburlaine ou a The Jew of Malta, dos testemunhos científicos de uma nova cosmologia, ou ainda da polémica Bíblia de Genebra e das clivagens religiosas da Inglaterra reformada, reflexos de uma sensibilidade renascentista alheia a revivalismos feudais. E alheia também ao *esprit de corps* do nobre isabelino ou a uma profissão de fé militante revestida de quimeras e histórias de cavalaria, ou à chama do valor supremo de uma coragem recolhida de exemplos clássicos, aquela Fama legitimada nas aspirações de humanistas e escritores que, na trama de uma ética nacionalista glorificadora do império ou da coroa, se vão da lei da morte libertando. Nem as viris qualidades do cavaleiro nem a imortal grandeza do guerreiro que nobremente se oferece à realização de um ideal de civilização ou a uma grande causa colectiva: o triunfo de César é a hecatombe da guerra civil e seu cortejo de atrocidades, da narrativa de Pharsalia, e a apoteose do «flagelo de Deus» será sempre acompanhada da agonia de Bajazeth e Zabina, das lágrimas de Olympia e Zenocrate, ou do sacrifício de Calyphas, todos vítimas do «argument of arms» apenas consumado «In war, in blood, in death, in cruelty,» (Tamburlaine, Part II , IV. i. 100; 156). Mas ainda que o sofrimento gratuito e excessivo não impressione decisivamente um texto de efabulação menos realista- o *romance* liberta-o em parte da vigilância de valores morais- , não deixa de nele se inscrever a exibição de uma vontade que vive em tradição própria, provocatoriamente despojada de um legado poético e moral que a caucionem e que lhe permitam viver em harmonia com as lealdades da sua época. É também neste sentido que a imagem da guerra e do combate (logrando, embora, instituir paralelos com a aventura

expansionista dos ingleses, como em Tamburlaine), não deixa de insinuar, na barbaridade da acção dramática e nas sequências que prolongam insuportavelmente as imagens de hecatombe e destruição (o que ainda assim se não apagará de uma recepção a um tempo seduzida pela ironia em que a envolve a manipulação do dramaturgo e o descomprometimento de uma *admiratio* para além do bem e do mal), ou ainda no ambíguo insucesso de uma demanda instituída à margem de valores nacionalistas, o cepticismo perante as superiores exigências de uma coragem guerreira justificada na fidelidade do súbdito. Transcendendo o delicado plano da referência concreta, o talento do dramaturgo, não o inocentando completamente do vigor iconoclasta das suas personagens, tende a preservá-lo da vulnerabilidade comprometedora que associaria «that Atheist Tamburlan» à «pestilent Machiuilian pollicy» do autor, afinal the «The broacher of this Diabolicall Atheism», «A Poet & a filthy Play-maker» (88). Marlowe sabe, como Fausto, que o perigo também se oculta nas palavras, «for danger is in words». O mesmo sentido inconclusivo se manifesta na grandiloquência declamatória daquele discurso que vive simultaneamente em processos de autojustificação ou na vertigem húbrica da pompa e da glória- « Is it not passing brave to be a king. / And ride in triumph through Persepolis?» (II, 5,...)- e na temeridade de uma consciência exaltada na consumação de um projecto de regeneração apocalíptica. Na versão mais cínica, não inteiramente resolvida na distorção da farsa, a obsessão extravagante («And naught is to be look'd for now but wars, /And naught to us more welcome is than wars.» , de Ferneze) é afinal esse «Desire of gold» do turco, prosaico denominador comum e universal a que se reduzem, em última análise, as reclamadas lealdades generosas de guerreiros e conquistadores representadas nas inflexões da atitude e do sentido de oportunidade do dramaturgo de Cantuária (The Jew of Malta, III. v. 33-35 e 4, respectivamente). E apesar das indefectíveis convicções de A. D .Wraight, a autoria de Edward III não estará definitivamente atribuída, mau grado ainda as sugestivas aproximações de passos do texto de peças hoje consensualmente incluídas no cânone marloviano, de argumentos biográficos que indiciam o conhecimento e experiência do espião da coroa de dados factuais do conflito anglo-hispânico que a acção dramatiza, ou ainda da semelhança detectada entre o manuscrito da peça e documentos oficiais de conteúdo reservado. Assim, a

fascinante perspectiva de uma experiência peregrina, inaugurando esse *chronicle play* da gesta nacionalista que o seu rival de Stratford iria brevemente traduzir na sua mais elevada expressão artística, em Marlowe a manifestação de um talento multifacetado e o registo do intenso momento histórico da vitória sobre a armada espanhola (na acção dramática lembrado no triunfo inglês sobre as armas de França na batalha naval de Sluys) e vivido por dentro pelo agente dos serviços de contraespionagem não se impôs à generalidade dos estudiosos do drama isabelino (89). Poderá, é certo, não conquistar igualmente unanimidade a defesa da paternidade de Shakespeare, articulada recentemente por Eric Sams, editor da peça, e particularmente sensível ao recorte dramático e poético de «the Countess scenes», as da fraqueza moral do rei que procura seduzir a sua virtuosa anfitriã e finalmente se redime perante a fidelidade matrimonial e a integridade da condessa. Na verdade, a discriminação nítida das várias «presenças» de uma autoria colectiva é, na maior parte dos casos, fatalmente inconclusiva, como o assinala, por exemplo, Jeffrey Masten, e as cautelas de editores tão ousados como os da Norton Shakespeare (e os responsáveis pela edição de Oxford das obras do autor, de que é devedora) o atestam impressivamente:

«We should add that are several other texts that have been with some plausibility attributed at least in part to Shakespeare- among the most interesting, a play entitled *Edward III* - and that more may be found in these years to come» (90).

Todavia, mesmo que a tese de Sams ou a atitude categórica de Jonathan Bate não mereçam adesão incondicional- «The continued exclusion of *Edward III* from the canon is the greatest scandal of modern Shakespearean scholarship»- , o certo é que a candidatura de Shakespeare à paternidade total, ou pelo menos, parcial, desta peça, tímida na literatura crítica até meados do nosso século, tem vindo a ser reforçada, com base em argumentos de natureza interna, sobretudo estilística, como se testemunha no esforço de síntese desta já longa e controversa identificação da autoria de Edward III a que procede G. Harold Metz (91).

Se o texto é atribuído a Marlowe, ganha alguma consistência a ideia de uma atitude fervorosa e militante do antigo estudante de Cambridge, fiel à formação anglicana e à coroa, depois a «estrela da manhã» do drama isabelino. Mantendo

relações priviligiadas com destacadas figuras do mundo político e intelectual, com o que se negaria a tradicional e insidiosa representação do artista ao serviço da populaça londrina ou do agente e mercenário tolerado pelos seus maiores, o autor de Tamburlaine e de Doctor Faustus junta a sua voz à do sentimento patriótico dominante, não destoando, por conseguinte, da ortodoxia nacionalista e da exaltação bélica prevalecente nos círculos aristocráticos mais temerários. A nobreza e coragem dos ingleses contrasta com a arrogância e pusilanimidade dos franceses, e mesmo se a vacilação do rei Eduardo insinua a sua futura capitulação face ao poder capcioso das paixões ilegítimas, na peça ela denuncia principalmente as fraquezas humanas de um soberano que divide as suas lealdades entre os imperativos do combate e a sedução narcotizante da luxúria e da mulher, afinal como o Eneias de Dido; à semelhança de Tamerlão, porém, ele acaba por redimir-se na voluntariosa entrega à sua missão. Edward III seria, no fundo, o modo de celebrar as glórias de uma vitória, e a profissão de fé na nação ou na galhardia e virilidade do Príncipe Negro, «the soul of chivalry»(92). A tais resultados se chega quando se quer resgatar o autor da marginalidade do homossexual ou da irrascibilidade e truculência consagradas numa longa tradição que seria, afinal, «400 years of unjust calumny of the name of this great poet»: a tese de Wraight participa de um combate pela reabilitação de uma figura a que se tem de conferir a integridade moral exemplar dos grandes autores, como se a grandeza da criação dramática e poética apenas alcance justificação na vida e conduta moral insuspeitas, à luz dos códigos sociais e sexuais dominantes, evidentemente (93).

Mas as peças de Marlowe não acolhem a representação desse universo de possibilidades conferido pela bravura e fidelidade do guerreiro, que surpreendemos, nas variações e ambiguidades impostas pelo contexto da acção, nos protagonistas de Othello ou Macbeth. Do mesmo modo, as convicções patrióticas de Henrique V ou do Talbot de Henry VI, Part One não encontram correspondência no relativamente discreto Henrique de Navarra do texto lacunar de The Massacre at Paris ou, evidentemente, na promessa que a figura do jovem soberano do final de Edward II apenas corporiza: a presença no palco do vencedor de Agincourt, exibindo orgulhosamente entre os seus prisioneiros o rei e o delfim de França e obrigando-os ao juramento de fidelidade à soberania inglesa, é o «glorious thing» edificante de Thomas Nashe, o segundo, «the terror of the

French», é a figura imortal dos campos de batalha de França regressada ao drama para despertar nos espectadores os mais nobres sentimentos, ainda na apreciação do autor de Pierce Peniless his Supplication to the Devil (94). O lugar do protagonista na estratégia persuasiva do texto do «'Armada' English history play» poderá não merecer grande contestação. Eric Sams escreve a este propósito que «The warrior-hero is exposed as an anti-hero. But his martial exploits will redeem him for his Tudor audience, which will applaud him for making war, not love», mas não deixa de notar uma ambiguidade na valoração moral de franceses e ingleses a que o próprio Eduardo se não furta (95). Mesmo que a leitura fosse unívoca, sempre subsistiria a *vexata questio* da autoria, seu pressuposto, e aqui Marlowe não se encontra em posição muito favorável (96). Consequentemente, Edward III não constituiria nunca prova bastante para a justa formulação de um juízo que aproxime Christopher Marlowe do patriotismo da nação protestante ou dos paladinos da guerra: nas suas peças fala mais o cepticismo de Troilus do que a temeridade de Hotspur ou a fé de Richmond. E à solidariedade do grupo aristocrático em que supostamente repousariam os valores universais de um povo eleito (os guardiões do templo de Eliza) não respondem, certamente, as figuras que poderosamente emergem do anonimato. Na verdade, Tamerlão, Fausto, Barrabás ou mesmo Gaveston, consagram a realização de um princípio irredutivelmente subjectivo que ignora o *noble* e o *villain* como justificação de hierarquias ou definição de valores. Aí reside a amoral *admiratio* que os seus heróis despertam quando, alheios a um qualquer reconhecimento de uma ética nacionalista ou da exemplaridade de uma ideologia dominante, esgrimem simplesmente a *virtù* da sua força ou do seu talento.

Em coerência com este descomprometimento, o culto da rainha não conquista no dramaturgo de Cantuária o estatuto da convenção galante consagrada nas vozes dos cortesãos e poetas seus contemporâneos.

'Courtship' e 'to court' já se haviam convenientemente libertado, no fundamental, das conotações que os referem a um amor cortês ilegítimo, ou do conflito entre a inclinação amorosa e a sacralidade dos laços do matrimónio. 'Corteggiare' ou 'courtiser' e suas correspondências e derivações transculturais, que incluem a ideia de acompanhar ou integrar o séquito de personalidade importante, ou a de comportamento na corte a residência do príncipe e/ou os seus seguidores, originariamente a 'cohors' e a 'curia' latina, e depois a 'cortis'

medieval, fazem parte da sua longa e complexa aventura semântica. Dela sobreviverá a divisão entre o indivíduo e a instituição e as aporias morais entre a autenticidade da paixão e as exigências da sociedade. Na língua inglesa 'to court' e 'courtship' começarão a ser utilizados na segunda metade do século XVI como sinónimos de 'to woo' e 'wooing', e a exploração da sedutora ambiguidade contida na ligação corte-cortejar, ou 'fazer a corte', revelar-se-á politicamente produtiva e constituirá terreno priviligiado das fricções não resolvidas entre o optimismo e o cepticismo que dividem o pensamento humanista e as atitudes do súbdito isabelino (97).

Marlowe não é, seguramente, o paradigma do cortesão ou o devoto seguidor da Gloriana de Spenser ou da Cynthia de Ralegh. Nem alguma vez o poderia ter sido, afastado do mundo artesanal da sua origem por uma formação universitária que, todavia, não lhe poderia só por si abrir as portas a um cargo na administração ou dos favores junto da corte. A condição social vedar-lhe-ia, certamente, quaisquer possibilidades de um caminho alternativo à luta pela sobrevivência no efervescente mercado do drama, do dinamismo implacável que sorve a novidade e exige uma produção rápida, incompatível com a serenidade de um talento aguardando o momento inspirado, muito menos ainda com o perfeccionismo nefelibata de círculos fechados. A sociedade isabelina, ancorada no edifício cultural e social dos valores aristocráticos e no competente sistema de discriminações e promoções implicado nessa referência matricial, não deixa de estender a mesma lógica ao estatuto do poeta ou à condição da poesia. Distribuindo lugares e abrindo potenciais zonas de indeterminação e conflito, os padrões dominantes actuam num contexto em que o ofício do dramaturgo ou a criação para o palco isabelino se cruzam com modelos de vida ou específicas formas de intervenção da arte e do artista na polis:

«Elizabethan writers came to hover uneasily between a value system of which literary inspiration was the focus, and the mercantile world into which they had been born, and from which they had to wrest a living. Needless to say, the latter had little time for such an unmarketable commodity as inspiration» (98).

O dramaturgo de Cantuária não se furta a esta regra. Ele partilhava a sorte desses «university wits» que Oxford e Cambridge não tinham conduzido à segurança de uma carreira eclesiástica, para os espíritos mais inconformados uma perspectiva bem pouco sedutora, e tinham deixado na aventura comercial do teatro e da literatura e na busca desgarrada e urgente da sobrevivência- um grupo heterogéneo oferecendo os seus serviços de dramaturgos, autores de narrativas, panfletos, poemas, traduções *e tutti quanti.* A ausência de distinção pelo nascimento e pelos meios de fortuna haviam-nos, por outro lado, confinado ao limbo social de geometria variável e contornos incertos a que nos referimos na caracterização do teatro isabelino. Ian Watt refere, a propósito do caso típico que Marlowe constitui (partilhando a sorte de Lodge, Greene, Peele ou Nashe), os factores que de modo sintético definirão o «academic alienation» e a condição híbrida que une os membros desta desafortunada plêiade :

«First, though the Wits had been formed by classical humanistic studies, and most of them were considerable translators from Latin literature, they were necessarily interested in the more popular vernacular literary forms- drama, topical pamphlets, and prose fiction- which had a larger audience. Second, they were restless, 'Bohemian', unsatisfied, and scornful : angry young men who found no satisfactory position. Perhaps coincidentally, most of them died young» (99).

O incontornável isolamento do dramaturgo, envolvido no comércio de uma arte que é social e urbana e ao mesmo tempo obrigado a depender essencialmente de si próprio e do modo como interpretar e colher os favores do público favorece o individualismo da procura nos novos contextos de uma sociedade secularizada que é o pressuposto das figuras marginais que povoam a criação marloviana. Hans Meyer sugere-nos o quadro histórico mais genérico em que se vão desenhando estas figuras dissonantes, agora já não como simples corolário da crispação monológica do cristianismo medieval e sua prontidão em exorcizar uma marginalidade por regra só percebida como intencional:

«Le processus rendant possible l'existence de marginaux en dehors des mythes et des dogmes est celui de la sécularisation. Cette notion se développe à la

Renaissance et constitue un trait caractéristique de la pensée bourgeoise: elle est le propre de l'expérience quotidienne des hommes dans les cités-États de l'Italie, du monde de la magistrature en France qui, oppressé par l'aristocratie et les ligues, prend le parti de la monarchie centralisatrice, et des bourgeois et marins anglais qui avaient vu s'entre-tuer les nobles de la Rose blanche et ceux de la Rose rouge» (100).

E se apenas uma atmosfera decisivamente informada por esta secularização poderia caucionar o fascínio e a ambiguidade do titanismo de Fausto ou Tamerlão (na verdade impensáveis na representação medieval edificante e numa condizente ablação sumária do corpo estranho operada pela prática autoregeneradora do sentimento cristão), essa transgressão originada numa vontade que é também, em grande medida, uma natureza, irá conjugar-se com a marginalidade que uma imposição transcendental ou a expressão de um princípio universal não chegam satisfatoriamente a explicar. Intervêm agora circunstâncias bem mais precisas do que a generalização de uma condição humana ou o pressuposto de uma culpa original ou de uma expiação necessária. O cenário e momento da instituição de uma existência que se volve em transgressão (a transgressão intencional que se potencia na origem social, no sexo ou na configuração física ou moral e se torna, por isso mesmo, também marginalidade existencial) vai localizá-los o autor na Inglaterra isabelina e, ainda em Marlowe, na natureza traçoeira do judeu Barrabás ou na heterodoxia sexual do rei Eduardo (101). Os arautos da transgressão intencional ou simples suportes de uma existência marginal não deixam de proclamar, a seu modo, a verdade de uma experiência pessoal de que os Essais, de Montaigne, que conhecerão em Inglaterra larga fortuna, sobretudo a partir da tradução de John Florio (1603), irão exemplarmente exprimir. Deste modo, as figuras excêntricas ou ambíguas de Barrabas, Fausto, Guise ou Mortimer, que, na configuração de uma identidade problemática agindo e reagindo na totalidade das relações instituidas pelo universo ficcional e apenas nessa totalidade se construindo e legitimando, transcendem a abstracção do mito, a intenção pedagógica da alegoria moral ou o essencialismo das grandes generalizações que procuram resumir uma natureza ou uma condição humana. Os conteúdos positivos da existência assumem a privilegiada dimensão do indivíduo, e é neste

terreno (e no do dado da experiência concreta) que o cepticismo se oferece como empírica alternativa a uma formulação teológica e moral abrangente (102).

Mas também aqui a atitude céptica se despoja de qualquer virtude explicativa quando se apoie em compreensão tão inclusiva: só qualificada em contextos culturais e sociais precisos logrará ela algum sentido. O confronto do dramaturgo com figuras que, como o poeta e cortesão herdeiros de uma tradição renascentista e humanista agora qualificada pelo sentimento protestante e pela ética nacionalista, traduzam emblematicamente os valores axiais e os interesses mais decisivos da época poderia já oferecer uma imagem relativamente segura de uma coexistência nem sempre pacífica. Ralegh, Spenser ou Sidney contar-se-iam certamente entre as testemunhas mais indicadas para essa acareação.

«Many and the most of these I found to be true, but yet I resolved to make trial of all, whatsoever happened»: Sir Walter Ralegh (1554? - 1616) oferece o mote, em The Discovery of the Large, Rich and Beautiful Empire of Guiana (1596), do empirista e do céptico, como bem observa Charles Nicholl, que vê ainda nos Essais, e particularmente em Des Canibales, uma influência particularmente fecunda (103). Nenhum terreno comum se reconhece entre a música da corte e os ruídos da atmosfera quezilenta da taberna ou da agitação dos palcos, entre um universo exuberante e requintado e o espaço povoado pela rude e precária sobrevivência de aprendizes, mercadores e marginais. Não faltará ao primeiro a insegurança e o risco de que o segundo é pródigo, já que o estatuto de quem a ele se acolhe importa a incessante negociação e os custos de um estilo de vida que os caprichos da fortuna ou os jogos de poder e influência podem sempre ameaçar:

«Like a very grand hotel, the court provided luxurious meals and lavish entertainment; in return the courtier had to maintain himself in a style appropriate to the setting, in expensive clothes, with well turned-out servants and a coach and horses»,

como escreve Julia Briggs a propósito de uma outra face dessa distinção e prestígio (104). O que não lhe faltará também é a consciência de uma irredutível superioridade manifestada na generosa exuberância das convenções do *decorum* social com que se representa em espectáculo de civilização, e na sofisticação dos códigos e dos rituais com que se demarca de uma natureza vulgar e plebeia. É

certo que a biografia de Christopher Marlowe conjuga ainda um outro plano, o da actividade clandestina, mas nem o serviço da rainha (que garantiria, em primeira análise, uma lealdade do súbdito consentânea com o destino de uma Inglaterra protestante e combativa, ao mesmo tempo que suporia o reconhecimento social e a recompensa material devidos a tão perigoso empenhamento) favorecerá a ascensão do filho de artífice, antigo estudante e depois autor de peças entusiasticamente recebidas pela populaça. Charles Nicholl define essa fraca reputação do agente secreto, decididamente menos o herói da temerária operação, ou o detentor de segredos de Estado, vitais para a segurança da nação, que suscita admiração e respeitoso temor, do que a figura por regra de baixa condição social, desprezível e oportunista, até por vezes perigosa na oscilação das suas fidelidades :

«The typical Elizabethan spy was a man of middling to low status. He might be a gentleman, more often he hoped to become one. He was often a former servant or page in some prominent Catholic household, who had turned, or had been turned, into an informer. His motivations, in the most part, boiled down to greed or fear, or a mix of the two, with the question of patriotism coming a poor third» (105).

E Ben Jonson, por sua vez, não poderia ser mais categórico no julgamento dessa condição útil e socialmente discriminada, mera carne para canhão de sujos e perigosos serviços :

> «Spies, you are lights in state, but of base stuff,
> Who, when you have burnt yourselves down to the snuff,
> Stink, and are thrown away. End fair enough.» (106).

Esta incompatibilidade essencial entre dois mundos e duas culturas não afasta as irregulares intersecções que a heterogeneidade dos grupos ou a irrequietude e inconformismo dos indivíduos descrevem. Marlowe ilustrará precisamente esta ausência de sedentarismo: a mobilidade do antigo *scholar* , acorrentado à experiência socialmente desqualificada do pragmatismo comercial, e não podendo

nunca iludir essa condição ingrata, vai todavia procurar atenuá-la no convívio com a corte e principais. O célebre retrato resgatado em 1953 do entulho de uma das dependências do Colégio de Corpus Christi, representando-o com a idade de vinte e um anos (nele se encontra gravada a data de 1595), documenta insinuantemente essas expectativas de um jovem ambicioso e confiante. As diversas leituras que a aparência relativamente distinta (na indumentária se revela um desafogo económico bem diverso do que se esperaria de um estudante pobre) ou a frontalidade do seu olhar têm suscitado (inteligente e observador? também irreverente e sardónico, ou mesmo discretamente ameaçador?) ou ainda a determinação inconclusiva do exacto sentido da algo misteriosa inscrição «QUOD ME NUTRID ME DESTRUIT» (mera expressão do risco da clandestinidade, de um serviço que é hoje o seu sustento e poderá ser amanhã a sua perdição?) não anulam certamente a sugestão de uma atitude afirmativa e interpelativa, a de quem se encontra numa charneira da sua vida e alimenta legítimas expectativas de ascensão e sucesso (107). Assim, embora a experiência de uma figura à partida socialmente ostracizada pela distinção e elegância de uma corte que mantém naturalmente à distância o escriba mercenário dos palcos populares da urbe e aceita a utilidade do espião ao mesmo tempo que o despreza não pareça encontrar qualquer paralelo imediato no percurso agitado do Capitão da Guarda da Rainha, e o mundo da taberna ou a sordidez de um quotidiano de sobrevivência pouco tenha igualmente a ver com o luxo de «grande hotel» dos meios cortesãos, com as suas diversões dispendiosas ou a opulência dos nobres e seus séquitos, o poeta de Cantuária subscreveria por certo a norma de vida oferecida por Ralegh, consentânea com o vitalismo e argúcia exigidos pelas duras realidades da sua biografia e na permanente experiência que, como veremos, informa a sua criação. O lugar da convergência viria a ser o círculo de intelectuais e poetas unidos na heterodoxia dos interesses suspeitos da especulação filosófica e da experimentação científica (susceptíveis de atraírem o rótulo generalizante de «ateismo»), conhecido por «the School of Night» (a designação, como se sabe, provém de um poema de 1594, «The Shadow of Night», escrito por um dos membros desta sociedade semi-secreta reunida em torno de Ralegh, George Chapman, 1559?-1634), e a relação entre o aristocrata e o dramaturgo poderia documentar-se no diálogo entre o poema de Marlowe, «The passionate

Sheepheard to his love», e « The Nimphs reply to the Sheepheard» (incluído em «The Ocean to Scinthia», de Ralegh), ou ainda na possível referência do herói de Tamburlaine ao implacável inimigo de Espanha, advogado entusiasta da aventura imperial inglesa e visionário aventureiro do *El Dorado* (108). Quando Edmund Spenser (1552-1599), na carta que prefacia The Faerie Queen (1596), atribui à obra o propósito de formação daquele «gentleman or noble person in vertuous and gentle discipline», ele exprime em simultâneo a admiração pelo criador dos poemas de *Cynthia* , confessada na humildade cortês do soneto dedicatório que lhe dedica, e o tributo a uma identidade forjada, a uma posição conquistada no empenho do indivíduo e não derivada do nascimento e da origem social. O destinatário, «the Right noble, and Valorous, Sir Walter Raleigh, knight», no dizer de Stephen Greenblatt «perhaps the supreme example in England of a gentleman not born but fashioned», pode conviver sem inibições com os grandes do reino e, condizentemente, a musa inspiradora do poema une os dois poetas e cortesãos no terreno condicionado da fidelidade às ortodoxias do poder, razão e limite do seu individualismo (109).

Marlowe, todavia, ocupa socialmente, como sublinha Julia Briggs, uma terra de ninguém (110), pouco receptiva às sementes do cepticismo moderado dos humanistas e dos cortesãos, não partilhando da modelação da identidade nos contextos da sua realização junto das élites e do epicentro das decisões políticas : ele não poderá nunca ultrapassar, entre os notáveis, a condição modesta e tolerada de figurante.

«- Your *Tamburlaine* rang certain bells within me. It seemed that you were not at the business of easy diversion but pouring out a truth of the times. And the truth is that a man may rise from nothing, and it is the man that doth this that is most likely to gain the summit. For me, I was nothing, one of lowly Devon family that had not even joined in the ennobling pillage of the Reform »:

a cumplicidade entre o Ralegh e o Marlowe da ficção (é o teatro popular a razão do seu encontro, é a humildade da sua origem social que permite o diálogo e o sustenta) não consome a distância entre os dois interlocutores. Nem o faria nunca, ainda na sugestão oferecida pela imaginação romanesca de Burgess, a generosa

concessão do aventureiro cortesão ao ofício do aventureiro plebeu: «The beauty of your craft is the showing that rank is but show and reality. Your true hierarchy is not decreed by birth's accidents» (111). Não é fácil, na verdade, para além das declarações de princípio, iludir uma condição ou discutir um lugar na constelação social aristocrática da Inglaterra isabelina. O compromisso de Christopher Marlowe firma-se com os interesses da plebe de Londres, de que em última instância o dramaturgo profissional depende, e a independência da sua criação, não prescindindo da persuasão retórica, do arrebatamento e entusiasmo potenciados no verbo e na imagem com que poderosamente se forma e conquista um público para o drama, acusa inevitavelmente as pendulares vicissitudes do mercado e as ondulações e a mobilidade por vezes venal das multidões que acorrem ao teatro. No herói marloviano se manifesta a necessidade de uma afirmação incondicional que se perde na vertigem do desejo (de poder, de saber, de riqueza) e na temeridade ansiosa que busca no conflito e na violência o alimento de uma identidade sem definição nem rumo, justificada apenas na invencível sedução pela desmesura do grotesco ou pelos abismos da tragédia. O seu cepticismo (dos protagonistas das peças e do seu criador, solidários apesar das estratégias de distanciamento e da ironia que entre eles cria tensões e descontinuidades) não é o dos humanistas, o de Raleigh ou Spenser. Nem o de Montaigne, exploratório e cauteloso na formulação provisória do «essai», ou tentativa, que busca delimitar o domínio da dúvida (o conhecimento humano, não as verdades da fé), procura interrogar os paradoxos da razão, ela própria instrumento e objecto da crítica relativizadora do saber, ou ainda, no desencantado pragmatismo com que prospecta a dimensão pública e a intervenção política do homem, explicitar o sentido de uma vontade e uma inteligência independentes. É, diferentemente, radical e destrutivo, fustiga a mesquinhez ou a mediocridade e exalta com ambíguo comprometimento a grandeza e a crueldade que salva os heróis do anonimato e da massa indiferenciada dos humanos, denuncia sem propor, reduzindo a provocatória e sistemática resistência à autoridade a um exercício egotista do *malcontent* sem projecto aparente (embora, como veremos em seguida, oferecendo o esboço de um percurso poético à revelia desse Virgílio isabelino que é Spenser). No universo da ficção o dramaturgo

logrará desafiar a lógica de exclusão a que a vida o condena: os seus heróis não são grandes pelo nascimento mas em grande medida apesar dele.

Deste modo, as dúvidas e conflitos vividos por Raleigh ou Spenser decorrem da difícil negociação do papel do indivíduo num universo orquestrado pela lógica integradora de uma autoridade real centralizada. Em Ralegh o inconformismo dos versos de The Ocean to Cynthia, testemunhando o desfavor da Rainha que o atinge, a nota fatalista de On the life of man, poema informado pela imagem volátil da representação, não falando já na homenagem a Jaime I inscrita em The History of the World (1614), apenas explicável pela sua delicada situação de condenado a termo incerto, documentam essa agitação e insegurança (112). Por seu lado, o autor de The Shepherdes Calender (1579), que disfruta de um estatuto prestigiado como cultor das letras e incessantemente aspira a uma posição segura como homem da corte, bem poderá exprimir, na escolha das vozes solidárias que lhe inspiram o canto, uma significativa tónica nacionalista. J. C. Smith e E. de Selincourt escrevem, a propósito do estilo e composição do poema:

«Spenser shows a full acquaintance with the pastorals of Greece, Italy, and France; but it is significant that though he imitates Bion and Virgil, even adapts and translates from Mantuan and Marot, he will acknowledge a debt to Chaucer alone. At a time when his contemporaries were running after foreign models, it is his ambition to be English» (113).

Mas ele não deixará de experimentar as oscilações de um tempo de cuidados e incertezas. O poeta, a quem Thomas Nashe oferecerá o tributo agradecido que se deve aos mais nobres exemplos («heavenly Spenser», «so rare a scholar», «this renowned Lord, to whom I owe all the utmost powers of my love and duty»), recupera criativamente a tradição pastoril no gesto elegante e aristocrático anunciador, na tradição de Virgílio, de outros cometimentos (114) e do cortesão que vai superando uma condição social relativamente humilde e firmando uma posição junto do poder. Se em Amoretti and Epithalamion, de 1595, o recolhimento em preocupações de natureza pessoal corresponderá simplesmente a uma reorientação do seu talento nas novas condições do seu afastamento para a Irlanda, que se seguiu à queda em desgraça de Leicester, seu patrono, já as notas

magoadas de Colin Clout's Come Home Again, também de 1595, exprimem simultâneamente o sentimento de exílio na desolação da periferia e o desencanto por essa corte que o rejeitara e que perdera o fascínio do espaço ideal. Na verdade, a reputação de homem de letras e a condição de favorito nem sempre se juntam, e o exemplo de Spenser ilustra bem o condicionado poder da cultura e do saber enquanto instrumento de promoção social:

«In his own lifetime, Spenser was acclaimed as a poet; and, given his apparently urban and artisanal origins, he was relatively successful in his bid for advancement. Nevertheless, he always remained on the social and economic, as well as on the geographic, margins of that community of privilege whom he addressed and presumed to fashion in his poetry»,

salienta a este propósito Louis A. Montrose (115).

Em Prothalamion, de 1596, falará o cultor exímio do poema celebratório, não desesperando ainda da expectativa redentora que a referência final ao conde de Essex sugere, mas talvez, numa atitude pública a trair nas suas cadências melancólicas a solidão de uma voz, mais conformado com um papel discreto nas terras da superstição e do catolicismo e convicto no dever de representante da presença colonial da Inglaterra. Por seu lado, tem-se vindo a observar que em The Faerie Queene se disputam os sentimentos divididos do culto isabelino e as reclamações de uma independência aristocrática sugerida pelos gestos livres do cavaleiro e pela progressão errática do *romance.* Como refere ainda Richard Helgerson,

«The Faerie Queene is, as many recent critics have insisted, a poem of praise, an important contribution to the cult of Elizabeth. But that praise is variously qualified. Not only is the Faery Queen herself kept out of sight on the poem's furthest periphery, but those figures of royal power that do enter the poem - all dangerously recognizable likenesses of Queen Elizabeth- inspire more apprehension than allegiance » (116).

Deste modo, e em exemplificativa referência das notações que perturbam a unidade de sentido e atitude manifestados no poema, poderá ver-se no «Poor Colin Clout» do Canto X do Livro VI de The Faerie Queene o alter-ego desiludido do poeta - nem isto é, no entanto, absolutamente seguro (117)- , a Besta Ladradora, «Blatant Beast», talvez a imagem dos perigos da intriga e da inveja no círculo movediço da corte (118), não chega a ser exterminada no confronto com o gentil cavaleiro, sobrevivendo como ameaça potencial (Canto III do Livro VI, «Contayning the Legend of S. Calidore or of Covertesie»), na abertura (proem, 4) do Livro V («Contayning the Legend of Artegall or of Ivstice») a insegurança do presente insinuar-se-á na convocação nostálgica de uma Idade do Ouro, que no Canto VII do Livro IV («Containing the Legend of Cambel and Talamond, or of Frienship») a ira e o ciúme da virtuosa mas inflexível Belphebe, que se abatem sobre Timias quando o escudeiro de Artur socorre carinhosamente Amoret, evocarão o desfavor que atingiu Walter Raleigh em 1592 (o seu casamento não autorizado com uma das damas de companhia da soberana, Elizabeth Throckmorton, valeu-lhe a expulsão da corte e a prisão), (119) ou ainda, de modo mais genérico, se instale algum desconforto à medida que a narrativa progride, cada vez mais pontuada pelo inconclusivo e pelo indeciso da sorte da demanda dos heróis - e das virtudes que alegoricamente exprimem- e cada vez menos pelo definitivo da vitória ou pela glória do combate (120). Todavia, o longo poema narrativo, dotado de uma autoridade que não dispensa o exemplo clássico da epopeia virgiliana, não se afasta da edificação moral do cortesão a que se propusera, do herdeiro da mítica nobreza e galhardia medievais, agora consumadas no fiel serviço dessa dama suprema e providencial, «Sunne of the world, great glory of the sky, /.../ Great Gloriana, greatest Maiesty,» (Livro V, Canto X, versos 1 e 3 da estância 28). Como bem escreve a este propósito Andrew Sanders,

«As was anciently true of the *Aeneid*, Spenser implies that his own poem should be open to interpretation according to a prevalent ideology. Aeneas, the 'goode governour and a vertuous man', had been identified with Augustus; so Elizabeth could be recognized as a Faerie Queene, as a succession of faerie

knights and as the descendant of the peripatetic hero whose adventures run like a thread through the various narratives, the 'magnificent' Arthur» (121).

Este projecto ascencional de um poeta que conscientemente busca num percurso de aprendizagem e maturação o engenho e arte para os mais sublimes cometimentos (correspondendo, como regra, aos géneros maiores da epopeia ou da tragédia) reabre uma tradição que irá persistentemente resistir no contexto histórico e literário pontuado pelas referências dominantes do legado clássico e pela orientação humanista. Milton, para quem «our sage and serious poet Spenser, whom I dare be known to think a better teacher than Scotus or Aquinas» (Areopagitica, 1644), sugeriria imediatamente um sugestivo paralelo. Este escritor puritano é ainda o prolongamento, embora tardio e relevando de uma atitude poética devocional e revolucionariamente empenhada, desse paciente labor a que a construção progressiva de uma identidade poética terá de obedecer. Os dois poetas, separados na diversidade da experiência histórica, unem-se na mesma intenção de recuperarem na língua inglesa a grandeza das literaturas clássicas e responderem condignamente ao repto dos contemporâneos; mas o paralelo aqui estabelecido reside na interrogação de uma atitude gerada nessa conjugação do mesmo modelo de aprendizagem e intervenção poética. Proclamado em The Reason of Church Government Urged Against Prelaty, manifesto de 1642, afinal já anunciado, por exemplo, na demanda daqueles «fresh woods, and pastures new», do verso de Lycidas (1638), elegia pastoril que lamenta a morte de um amigo sem deixar de concretizar um decisivo momento de passagem num itinerário poético pacientemente construído, o projecto miltoniano consumar-se-à finalmente no «great argument» de Paradise Lost (1667; 1674) (122). Virgílio, o poeta do Império, define desde cedo a sua vocação num projecto meticuloso que viaja das Bucólicas e das Geórgicas à Eneida, a narrativa sublime de uma glória em que incoativamente se inscreve o destino de Roma e em que o herói, intermediário entre os deuses e os homens, antecipa a missão de Octávio Augusto. Na história das origens reconhecem os romanos o seu lugar providencial e o autor do canto épico vem simultaneamente a conquistar a glória e a imortalidade (123). A lição virgiliana da formação do poeta tem sido

abundantemente sublinhada e esse paradigma confirma o lugar e a vocação reclamados por Milton ou Spenser:

«Since for the Renaissance Virgil was the ideal poet, it was considered to begin one's career by writing pastoral poetry, to move on to more complicated structures, and finally to undertake an epic»,

como referem Thomas P. Roche, Jr e C. Patrick O'Donell, Jr em anotação ao proémio de The Faerie Queene(124). Significativamente a exaltação de um sentimento colectivo- «a honra e instrução» da Inglaterra e dos ingleses, do segundo dos panfletos nomeados (depois qualificada e drasticamente restringida aos «happy few» da invocação do Livro 7 da sua *opus majus*, esses «fit audience...though few» que resistem no regime hostil da Restauração) correspondera já em Spenser, «a moderate but fervent Protestant», no dizer de Alastair Fowler (125), à participação activa nos destinos da nação inglesa.

«Fierce warres and faithfull loues shall moralize my song»: o soberano constitui no tempo, como observa John Hale, a referência axial das nações que vão emergindo no espaço europeu; a homenagem à rainha, culminando o rumo anunciado em The Shepheardes Calender e inscrita numa empresa definitivamente emancipada dos «Oaten reeds» do registo pastoril e do período de aprendizagem, associa o estádio supremo de um percurso poético à consagração de uma voz pública modelada na presença tutelar do épico latino e do ideal imperial de Roma (126).

Marlowe não comunga das mesmas lealdades e não partilha o mesmo projecto. Recentemente Patrick Cheney ofereceu a arrojada possibilidade de um *cursus* poético ovidiano, subversivo desses oficializados estádios de um processo de aprendizagem poética inspirado em Virgílio, suporte da autoridade do poeta laureado e caucionador de uma certa ideia de nacionalidade. Das elegias (os Amores, que o poeta de Cantuária traduziu, não por um interesse meramente discricionário ou exercício académico mas por neles reconhecer uma resposta a Spenser) à narrativa de Lucano, Pharsalia, de que traduziu o Livro I (numa escolha crítica e não diletante de um texto sugestivamente alternativo à glorificação de Augusto e do Império), atravessando ainda a experiência da criação trágica, na qual dispersa «recados» de uma arte poética que desautoriza o

percurso spenseriano, Christopher Marlowe teria encontrado no Virgílio isabelino o seu rival mais directo. Deste modo faleceriam o tradicional confronto de um dramaturgo com os émulos do mesmo ofício, explicitamente convocado por estudos como o de James Shapiro ou de Thomas Cartelli, ou a autoridade de uma separação teórica e crítica entre a poesia e o drama renascentistas em Inglaterra, pressupondo-se a marginalidade estética ou política da experiência dramática, e de duvidosa consistência, ainda, a consideração de Marlowe em função do paradigma de Stratford, reduzindo-se injustamente com este «Shakespearean lens» a complexa identidade de uma obra que se não confina à criação dramática. Esta circunstância reformaria o entendimento de uma identidade pluridimensional. O escritor de Cantuária, «...by profession a scholler, ...by practice a playmaker, and a Poet of scurrilitie», na conhecida formulação de uma das vozes suas detractoras, convocaria uma atitude crítica capaz de redimir o autor do infundadamente circunscrito estatuto de dramaturgo e do pisado e saturado terreno teórico do «Marlowe que não é Shakespeare», aliás em data ainda relativamente recente advogado por Simon Shepherd (127). O rival e modelo de Christopher Marlowe seria verdadeiramente Edmund Spenser, não William Shakespeare. Assim, e ao arrepio da convencional demanda virgiliana, e da *praxis* poética que nela se estriba, escrupulosamente observada pelo aedo da corte isabelina, Marlowe inicia a sua aprendizagem na poesia amatória (e não no poema pastoril), prossegue no momento criativo da tragédia para insinuar, finalmente, a experiência épica, na particular e heterodoxa versão que lhe inspiram Lucano e Ovídio. É assim que a divisão tripartida dos géneros, que configura a virgiliana ascensão do poeta de um estádio de juventude e aprendizagem para a maturação e a fama, sofre uma significativa metamorfose ovidiana:

«Marlowe's Ovidian *cursus* makes available an alternative career path fully competitive with the *cursus* privileged by English and Continental culture: the Virgilian *cursus*, as practiced variously by the sixteenth-century heirs of Dante and Petrach, but most importantly for Marlowe by England's reigning national poet, Spenser, who, for all his achievements, followed Virgil in eschewing the stage» (128).

Não ofereceria à partida grandes objecções a ideia do desenvolvimento trifásico de uma *ars poetica* já incoativamente desenhada no modelo elegíaco ovidiano, evoluindo em textos dramáticos de inscrição autoreferencial e rematada no *tertium genus* de uma realização épica heterodoxa. Não considerando já a relativa brevidade da fase de aprendizagem (que poderia ainda assim colher alguma justificação na fogosidade juvenil e na confiança ousada do escritor), o desenho desse projecto não se furtará a algumas perplexidades. Ele será desde logo algo perturbado pela natureza inconclusiva de uma biografia poética e humana bruscamente imobilizada num decisivo estádio do seu processo de criação e maturação, hipotecada ainda nas particulares circunstâncias que ditaram a inflexão no curso poético: a peste que em 1592-1593 assola Londres e encerra os teatros leva Marlowe (e quem vive da escrita dramática e das representações) a procurar alternativa. Data deste período a composição de Venus and Adonis ou The Rape of Lucrece, de Shakespeare, e Hero and Leander. Por seu turno, Lucan's First Book, que testemunharia uma reorientação final, e bem significativa no desafio que aspectos tão subvertores da linhagem ideológica e do paradigma estético da epopeia (129), mesmo que convidativamente referido ao termo da criação marloviana, não ilude a dificuldade e não chegará a confirmar em definitivo o terceiro momento de um projecto conscientemente desenhado pelo poeta. Finalmente, do argumento genérico enunciado decorrerão temerárias associações: a comparação entre Helena e Zenocrate, de Tamburlaine, Part Two, II. iv. 86-100, permitirá alicerçar uma deliberada e ovidiana sobreposição de géneros? O prólogo de Tamburlaine, Part One, que promete abandonar os «jigging veins of rhyming mother-wits, / And such conceits as clownage keeeps in pay, / .../ » e levar o espectador, pelo verso arrebatado e poderoso, «to the stately tent of war» e à visão poderosa do herói que fustiga reis e conquista impérios, inscreverá, na réplica de uma voz rival e no negativo do exemplo, o mesmo sentido de mudança no *cursus* poético do autor e, como tal, autorizará ele, a convocação do projecto de Spenser,

> «Abandon then the base and viler clowne,
> Lyft up thy selfe out of the lowly dust :
> And sing of bloody Mars, of wars, of giusts,

Turne thee to those, that weld the awful crowne. /.../ » ?

O «espelho trágico» e a liberdade de julgamento a que convidam os dois versos finais daquele prólogo respondem deliberadamente ao «faire mirror» e à intenção pedagógica ostensiva do *Proem* do Livro II de The Faerie Queene? Cosroe, quando invectiva, em Tamburlaine, Part One, II. vi. 1-4, o «devilish shepherd» e a sua ímpia ambição («That dare the force of angry Jupiter») está refractadamente a criticar a ascensão do aristocrata arrogante e do poeta pretensioso que é Spenser? O nariz de Barabas insinua o nome do poeta latino que inspira o percurso marloviano («nose», Publius Ovidius Naso) (130)? E, agora num plano mais genérico, a necessidade na consideração do Marlowe lírico e do Marlowe épico ao lado do dramaturgo apenas se deverá reconhecer numa equação que não priviligie nenhuma destas dimensões e que articule em rigoroso plano de igualdade o tradutor, o dramaturgo e o poeta ? A óptica que individualiza o autor de textos dramáticos, ou a sua referência primeira aos dramaturgos seus contemporâneos, distorceria assim a lógica de um todo esquecida nos automatismos da tradição crítica e literária. Mas é nessa referência mais precisa da criação dramática que o escritor de Cantuária oferece a contribuição literária mais decisiva e transmite o seu legado mais precioso. Será, por conseguinte, nesse contexto assim identificado que a interpelação da sua atitude céptica e dos seus procedimentos irónicos encontra um incontornável terreno de eleição.

Não obstante as reservas e dúvidas que a tese de Cheney possa suscitar, ela abre estimulantes pistas de reflexão e acrescenta, no plano particular da mediação da memória literária, as razões de um confronto de dois universos mentais e estéticos paradigmaticamente representados nos dois poetas do Renascimento inglês. Não deixará de merecer aplauso a engenhosa sistematização dos dois modelos alternativos e a explicitação, no terreno da análise textual, da amplitude e implicações de um sistema de oposições que se recorta nas dimensões articuladas do género cultivado, das atitudes políticas (incluindo uma ideia de nação que não corresponde à exaltação da coroa e se não contém na apologia do príncipe) e filosóficas ou na identidade sexual (o presente texto não deixará evidentemente de ir assinalando a dívida que com ele também contrai). E não se nega que a oposição a Spenser e ao círculo de poetas cortesãos que comungam dos mesmos

valores e referências culturais bem poderia alargar o seu interesse às sugestões colhidas nas inscrições codificadas no exterior da obra dramática:

«At heart, what Marlowe criticizes is Spenser's writing of Elizabethan England, with its vision of the poet as an élitist figure of cultural authority penning the aristocratic genres of pastoral and epic; its service to a virgin queen and her regime's imperialist projects; its hypocritical advocacy for a marriage between men and women; and its large claims for poetic fame as a mediator for Christian glory. With respect to Spenser's writing of nationhood, Marlowe 'counters' with a new form of nationhood founded on the kind of *libertas* that he could have learned by translating the Empire's two counter-Virgilian poets: Virgil and Lucan. 'The Passionate Shepherd' is thus a multifaceted carnival of national liberty. Before the gaze of culture, Marlowe playfully, passionately transacts the freedom of poetic voice, political choice, personal destiny, and sexual orientation on which a new state could be founded»,

como assinala ainda Cheney, numa das suas observação mais compreensivas, a propósito das contextualizações literárias que incluem a relação duelística entre The Shepheards Calender e The Passionate Shepherd to His Love (131).

Valerá aqui, de todo o modo, o velho princípio *Quod magis non nocet*, e o texto dramático de Marlowe ilustraria já esta clivagem entre dois universos alternativos.

O pragmatismo de Spenser relembra a atitude de muitos humanistas italianos, o optimismo cauteloso do seu projecto social, mas agora no quadro de uma centralização política consumada e fundamentalmente alheia, também nesta paradoxal revitalização de cerimoniais, práticas e representações, a uma época que reclamadamente transcendeu em definitivo o obscurantismo medieval (a sedução arcaizante, logo traduzida no próprio título da obra, corresponde, como se sabe, ao registo literário adoptado por Spenser em The Faerie Queene). Correspondentemente, o cepticismo que nele se inscreve, se evoca a atitude de More ou Erasmo, dela já se distanciará no culto secular da Rainha Virgem, e numa altura, recorde-se, em que se desvaneceram já as ilusões humanistas de uma etimologia essencialista e não socialmente exclusivista de «cortesia» e o termo

recobra as suas conotações aristocráticas, como nos explica Catherine Bates a propósito da obsidiante referência spenseriana à ilusão e à aparência, afinal a expressão de uma essencial descontinuidade entre palavra e sentido, «corte» e «cortesia», sendo aquela o lugar improvável onde esta se realize e prospere:

«/.../ an initial humanistic optimism that the return of words to their etymological source will establish their 'true' meaning gives way instead to a profound scepticism. And again, Spenser was in good company. For the derivation of 'cortezia' had been a constant theme in the troubadour lyric, in which it was argued, on the whole, that 'cortezia' was not the behavioural embellishment of a man already courtly, nor an additional virtue serving to round off the nearly perfect courtier, but of a virtue possessed by some individuals irrespective of their ranks» (132).

Esta deslocação de sentido e de atitude é emoldurada pela exigida consonância com o novo quadro político e ideológico mais povoado por aristocratas e guerreiros do que por humanistas, cidadãos e comerciantes. Nascerão nesta atmosfera o delicado compromisso no *opus majus* spenseriano entre os direitos do herói individual, cavaleiro andante da tradição medieval e gótica do *romance*, e os valores de uma ética nacionalista e da fidelidade à figura magestática da soberana, ou as tensões que se estabelecem entre a liberdade de composição de um género pouco dado às leis da verosimilhança clássica ou aos equilíbrios estruturais e narrativos e competentemente reprovados como reminiscência bárbara e medieval pela sensibilidade estética humanista (133).

Por conseguinte, Castiglione não se acolhe, em terra inglesa, e na impetuosa e contraditória expansão e mobilidade de sociedade isabelina, a um sentimento meramente defensivo e de pacífica integração a que convidam os pressupostos conservadores de uma sociedade alegadamente superior e alienante, autolegitimada no diletantismo neoplatónico com que disfarça a tirania que a governa. É certo que a visão panorâmica mais geral, atenta sobretudo às virtudes integradoras de práticas e valores consensuais, apresenta desde logo a imagem de estabilidade: tal a flexibilidade de que o poder político se dota quando procura combinar a regra da persuasão com o recurso mais drástico e menos desejável da

repressão; ou essa constelação de ideias e sentimentos comuns vagamente acolhidos à tradicional fórmula baseada na Igreja nacional, na autoridade das Escrituras ou numa conduta racional prudente, em matéria religiosa. Todavia, o desenho a uma outra escala revelaria o recorte contraditório dos acidentes individuais em que se projecta a experiência de uma centralização implacável já irreversivelmente consumada no tempo isabelino. Ela retirara, na verdade, há muito do sonho dos humanistas a generosa veleidade de um acompanhamento interventivo junto de um príncipe receptivo e favorável a reformas inspiradas pelo *orator*, pelo poeta ou pelo filósofo. A exortação do More intratextual, modelada, embora, pelos reenvios e refracções de uma ironia que em grande medida sustenta as estratégias persuasivas de Utopia, testemunhava ainda o entusiasmo dos momentos fundadores e a visão optimista acerca das possibilidades de influência junto do poder da sabedoria prática humanista:

«You must strive to influence policy indirectly, handle the situations tactfully, and thus what you cannot turn to good, you may at least make less bad. For it is impossible to make all institutions good unless you make all men good, and that I don't expect to see for a long time to come».

O desconforto de que padece a sensibilidade humanista e a tradição do conselheiro responsável (o «virtuous man» em que se reconhecerá aquele «vir civilis» ou «bonus civis» exaltado por Cícero e inscrito na bem clássica memória de uma cidadania interveniente), ou a articulação entre a natureza divina do monarca (principalmente sublinhada no fortalecimento e independência da coroa inglesa favorecidos pela Reforma e na consagração de conceitos tão arrojados como o de *imperium*, corolário da progressiva instituição da monarquia absoluta), e a abertura do poder soberano à participação colegial iriam até, por vezes, alcançar formulações menos discretas. Às perplexidades de More se juntariam os escrúpulos de Roger Ascham, em quem desperta algum alarme a perspectiva da instituição de uma autoridade tirânica (134). E bem poderia a obstinação pedagógica de Francis Bacon (1561-1626) asseverar que «The greatest trust between man and man is the trust of giving counsel», lembrar que o atendimento de sábios pareceres acompanha na longa memória dos tempos a prática mais sensata da governação («The ancient times do set forth in figure both the

incorporation and inseparable conjunction of counsel with kings, and the wise and politic use of counsel by kings : /.../») ou ainda garantir que em nada resultam prejudicados soberania e soberano pela observância de tão salutar procedimento («The wisest princes need not think it any diminution to their greatness, or derogation to their sufficiency, to rely upon counsel»). Como escreve Brian Vickers a propósito desta figura tão controversa e do seu percurso acidentado, afinal emblemático das contingências que atingem uma carreira envolvida nas areias movediças da acção política e dos compromissos pouco edificantes e humilhações nela supostas, e simultaneamente uma expressão qualificada da mudança do paradigma das relações entre o poder e a cultura:

«The theorists urged all able to go to the court and serve the monarch: but neither Queen Elizabeth nor James I took much notice of unappointed counsellors. The political courtier was doomed to years of writing notes of advice which the monarch might not even read, and the practice of the baser arts of ingratiation and flattery» (135).

É o próprio juízo experiente deste *homo universalis*, pensador e cientista, jurista, parlamentar e chanceler do reino, depois caído em desgraça, a traduzir a linguagem da corte e a sua verdadeira natureza: «The rising unto place is laborious and by pains men come to great pains ; and it is sometimes base; and by indignities men come to dignities» («or not, as the case may be», conclui ainda Vickers). E coisa diferente não dirá, entre nós, a visão de ressonâncias estóicas de Sá de Miranda(1481-1558), também ela o eco de um sentimento tornado universal pela ubíqua voragem centralizadora da coroa:

«Homem dum só parecer,
dum só rosto e d'ũa fé,
d'antes quebrar que volver,
outra cousa pode ser,
mas de corte homem não é (136).

Se na própria forma peregrina do ensaio, deliberadamente inconclusiva e fragmentária já que inscrita no percurso exploratório e descontínuo da busca e no alcance situado e provisório do seu destino (e longe, por conseguinte, dos nítidos contornos da tratadística, do seu espírito de sistema e dos conteúdos absolutos legitimados na autoridade e na tradição, *maxime* estribados no paradigma seminal de uma Summa Theologica) se plasmava já o relativismo céptico do homem da ciência (optimista, embora, ou não estivesse esta comprometida nesse novo começo aberto na proclamação dos direitos do conhecimento e na suspensão do juízo que é imperativo metodológico), as vicissitudes e amarguras do homem da corte e da sociedade traduzem, diferentemente, a visão desenganada e um cepticismo não raro francamente pessimista. Construída a partir de outro nível da experiência e na eleição de outro objecto, a reflexão acerca da corte e dos seus imperativos recolhe aquelas mesmas representações do espaço do poder e dos eleitos de que a literatura isabelina é tão pródiga: a duplicidade e a hipocrisia, o jogo de interesses e influências, ou as regras implacáveis de uma natureza antropofágica.

Na verdade, insista-se, a lógica do poder é a da máquina burocrática e expedita, conduzida pela mão enérgica de Sir William Cecil, Lord Burghley, ou pelo zelo de Sir Francis Walsingham, articulada pelas estruturas e orientação de uma igreja nacional servida pelo talento disciplinador de Matthew Parker e de John Whitgift ou pela fundamentação doutrinária de Richard Hooker. Para responder aos novos interesses de uma sociedade integrada política e ideologicamente são preparados os estudantes dos *Inns of Court* e das universidades: o humanismo em Inglaterra acusa uma indisfarçável intimidade com a corte e o poder, circunstância que desde logo associa as instituições universitárias às expectativas de promoção social, com o competente estímulo que tal factor convoca na frequência dos estudos, cada vez mais alargados aos mesteres e às classes urbanas, e interessando igualmente a aristocracia. No entanto, a pouco criteriosa gestão de recursos e expectativas, ou seja, a descontinuidade entre os interesses de um corpo já numeroso e as possibilidades de exercício futuro de uma profissão compatível (a carreira eclesiástica ou um não menos cobiçado lugar na administração) está na origem das tensões e conflitos a que Francis Bacon se refere, numa perspectiva abrangente, em Of Seditions and Troubles, um dos seus mais conhecidos ensaios:

«Generally, it is foreseen that the population of a kingdom (especially if it be not mown by wars) do not exceed the stock of the kingdom which should maintain them. Neither is the population to be reckoned only by number; for a smaller number that spend more and earn less, do wear out an estate sooner than a greater number that live lower and gather more. Therefore the multiplying of nobility and other degrees of quality in an overproportion to the common people, doth speedily bring a state to necessity; and so doth likewise an overgrown clergy; for they bring nothing to the stock; and in like manner, when more are bred scholars than preferments can take off» (137).

O grau académico traduzia para muitos somente a respeitabilidade do estatuto do *gentleman*, e mesmo esta se hipoteca nas contingências de uma sobrevivência bem documentada no amoral pragmatismo inscrito no diálogo entre Spencer e Baldock da primeira cena do segundo acto de Edward II. A sorte de Marlowe já se define aqui na concorrência feroz e tecnicamente imperfeita numa sociedade de privilégios aristocráticos, que o empurra para uma zona socialmente ambígua, tão anómica como as margens daquela tolerância sempre condicional que associámos ao teatro, e lhe determinará as alternativas extremas simbolicamente representadas no martelo que agride e na bigorna que sofre o golpe, se nos ativermos à proposta de Constance Brown Kuriyama (138). Raleigh e Spenser, que foram os exemplos escolhidos nesta contextualização histórica e literária do cepticismo, se não podem furtar-se, pela relativa modéstia da sua origem no congenho rigoroso de títulos e precedências que estrutura a nobreza e distribui os favores junto do poder, à ardorosa disputa de um lugar no seio da élite de poetas e cortesãos (e ilustrarão, nessa medida, o dinamismo do homem do Renascimento), não deixam por isso de construir uma identidade na assumida consciência de integração no grupo de eleitos. Longe da multidão, as referências humanistas do cortesão convocam o cepticismo de quem, já longe do confortável imobilismo das solidariedades tradicionais e da valorização do indivíduo na pertinência tendencialmente niveladora da comunidade, enfatiza sobretudo a confiança na conquista de um terreno próprio, naturalmente mediatizada pelo jogo ardiloso da facção e do grupo, ou não fossem as regras e convenções flexíveis, meandros da

civilização e estímulos de um talento que permite a participação na fortuna e na desgraça, agora não o mero índice de inexoráveis mistérios. Desse modo, alheios a qualquer perigo de contágio pelo *parvum vulgus* e pelas degradantes necessidades de prodigalizarem (e distorcerem, na apropriação massificadora suposta na experiência do poeta no comércio com os gostos e exigências do povo miúdo) os méritos de uma cultura elevada na rude agitação dos palcos ou de dissolverem a superioridade de uma condição na sordidez da taberna ou do tugúrio, Raleigh, Spenser e os seus pares não vivem na orfandade ressentida de Marlowe. As atitudes poéticas conjugam-se com as representações éticas e esta homologia, que repete a tão recorrente construção ideológica em que a natureza e a sociedade se sobrepõem, torna categóricos discriminações e ostracismos. Neste sentido, bem poderá a formulação de regras de conduta e princípios estéticos ser chamada afinal a articular a liberdade essencial de uma *natura naturans* que por definição os transcende e assim parece teoricamente retirar legitimidade a qualquer pedagogia (a natureza não se ensina, o artifício não cria a essência das coisas naturais); e bem poderá a perseguição de um ideal em que se tem, apesar de tudo, que acreditar, envolver escolhos aparentemente insuperáveis (ou não fossem a disciplina estética e o culto do *decorum* meios de aproximação à natureza, de se aprender a ser natural). O que é certo, porém, é que em consonância com a sublimação da natureza operadas pelas virtudes criadoras de poetas e cortesãos, de que o neoplatonismo elitista de Sidney constitui uma das mais articuladas elaborações teóricas, o estatuto da poesia e a condição do homem culto não deixam de definir fronteiras e medir distâncias (139). A fixidez com que é demarcado o território dos *happy few* (acolhidos à serenidade da *sprezzatura* de Castiglione ou aos inconfessados movimentos da intriga maquivélica mas, em todo o caso, sempre no domínio privilegiado do poder, influência e solidariedade de grupo), se aliena socialmente, também estimula, porém, o pragmatismo das venais lealdades de ocasião. Ao dramaturgo de Cantuária se reserva o despojamento de valores alimentado no deslizar solitário no mundo perigoso do *bas fond* isabelino, e o primado de uma experiência pouco situável na teorização e nos ideais humanistas radicaliza a independência de uma atitude céptica específica, por vezes desencantadamente cínica.

O mesmo se concluiria do confronto com uma figura tão emblemática como a de Sir Philip Sidney (1554-1586), o habitante natural por excelência do universo

aristocrático da corte isabelina. Em Sidney reside a perfeita simbiose de Marte e Apolo, ele é «the most accomplished Cavalier of his time», como escreverá John Aubrey, na esteira de abundantes testemunhos com que os seus contemporâneos o honram: o «Scipio, Cicero and Petrach of our time» do epitáfio que para ele escreveu Ralegh, «gentle» e «immortal», como o qualifica Nashe, e o «true model of virtue» e supremo exemplo a seguir, nas palavras do seu amigo e biógrafo Fulke Greville (1554-1628) (140). O fidelíssimo súbdito, de nobre nascimento, titular da Ordem da Jarreteira e ardoroso combatente nos Países Baixos em defesa da causa protestante, homenageia a rainha em The Lady of May, afronta o problema do estatuto da poesia e da condição do poeta já nos sonetos de Astrophil and Stella e na paradigmática teorização de An Apology for Poetry. Neste último texto ele manifesta uma elucidativa confiança no sentido moral e na liberdade do acto criador, réplica humana do divino e idealmente aberto à riqueza imensa de uma segunda natureza; e se as referências neoclássicas acentuam a dimensão horaciana da aprendizagem e do labor poéticos, não deixam elas de incluir nessa vocação interveniente da poesia a faculdade de *movere* , de comunicar uma «visão da verdade» e produzir no leitor um estímulo para a acção (141).

É certo que a indefectível lealdade de um súbdito exemplar e tão empenhado nos problemas do seu tempo não deixa de ceder, por vezes, a uma atitude menos optimista, mais atenta aos limites da capacidade e da liberdade e à inexorável acção do Tempo e da mudança. É assim que na paisagem mental da narrativa de The Countess of Pembroke's Arcadia o mundo idílico é apenas o inefável reino do desejo, ou a acção misteriosa e propícia da providência divina pareça cruzar-se com um profundo cepticismo acerca do egoísmo dos motivos que guiam a acção humana, como sublinha Maurice Evans. Gary Waller destaca, por sua vez, a convivência difícil de Castiglione e Calvino numa obra poética informada pela referência petrarquista, matricialmente acolhida no universo poético isabelino, e a angústia que decorre, ainda nessa perturbação introduzida por uma combativa sensibilidade protestante, da imprecisa relação entre o «eu» do poema e a identidade do autor. E a sua obra, no juízo de Katherine Duncan-Jones, parece colorida pelas tonalidades melancólicas que Theodor Spenser reconhece no tempo isabelino, «that deep melancholy which lay beneath the surface glamour of Elizabethan existence» (142).

Se existe alguma verdade em tudo isto (seria difícil negá-lo), não resultarão, no entanto, prejudicadas as formas e cores mais nítidas de um retrato: o da disposição interventiva do escritor e homem político no círculo eleito dos poetas e cortesãos e a natureza das suas convicções que a tornam paradigma da polivalência do humanista, reunindo magistralmente a acção no mundo concreto e a visão prospectiva e optimista do artista e do homem público chamado às responsabilidades de uma autêntica missão. Geoffrey Shepherd exprime-o argutamente quando escreve:

«The poet is given no private character. His worth is publicly displayed, and the high status which he should hold is the recognition of his usefulness to his national society. He his the conscience and the mouthpiece of those who guide the state. His sympathies are aristocratic; better still if his origins are. /.../ In transferring the ideal poet of antiquity into his own time and society, Sidney makes him a courtier- a courtier after Castiglione's model, or one of Elyot's governors, a man skilled in all the arts of social control through words which a prince may need, a man who clerly envisages the highest good of his prince and people and his able by the force and attractiveness of his utterance to recommend these highest goods. /.../» (143).

E Charles Nicholl define concisamente, na referência à estreita ligação unindo até à morte Sir Philip Sidney à figura notável de sua irmã (diligente depositária, como Fulke Greville, do testamento poético e da imagem do homem e do cortesão), um quadro social e estético que nem tangencialmente se imagina relacionado com o que Christopher Marlowe habita :

«Attractive, talented and well-connected, Philip and Mary Sidney were figureheads (Philip as poet, Mary as patron) of a certain kind of Elizabethan writing: refined, philosofical, pastoral, a world away from the commercial milieu of the playwrights and pampleteers» (144).

Bem diversamente, a obra de Marlowe proclama o desenraízamento e uma marginalidade que oscila entre a vontade assumida do «outsider» e o estigma de

uma condição. É certo que os padrões de cultura e civilização do cortesão e poeta isabelino sempre permitiram a crueldade de um Raleigh que em The History of the World exalta as proezas dos conquistadores espanhóis ou que não hesita em recorrer à tortura mais selvagem, ou a violência extrema do colonizador, documentada na atitude de Spenser a respeito da irredutível e primitiva Irlanda ou nas evocações míticas que presidem ao domínio inglês sobre o colonizado (145). A potência sanguinária de Tamerlão poderá, na verdade, evocar a agressividade nacionalista de Raleigh, nesse registo discreto e subtil dos processos de manifestação do «fustian» isabelino de que fala Eleanor Grace Clark («The trick of saying one thing and meaning another, of using an historical or mythological episode as a cloak to cover some personal or political allusion, /.../»), plasmando-se, afinal, numa produtiva e engenhosa gama de recursos para iludir a censura, instituída oficialmente a partir de 1581. Em conformidade, a implacável destruição dos obstáculos que se deparam ao formidável guerreiro cítio poderá constituir a resposta convicta às interpelações de um tempo de conquista, como sugere Thomas Cartelli (146). Nada disto surpreende, ou não se concretizasse o arrojo individualista, também no contexto isabelino, numa «acumulação primitiva» de brutal agressividade, convenientemente rodeada de uma política oficial dúplice, como escreve, a propósito da aventura da pirataria inglesa, Anthony Burgess:

«Elizabethan England was technically a highly centralized despotism; in practice, it rejoiced in individual enterprise. Thus, war with Spain, an essentially collective act, was antecipated on a plane of individual harrassing. Drake and Hawkins sailed insolently into the home ports of Spain, there to disturb the Armada that was under preparation, ans as insolently plundered Spanish possessions. Such piracy was officially disapproved by the Crown; Elizabeth's private judgment was a different matter» (147).

Mas os paralelos cedem quando a vocação do cortesão e poeta, nesta referência visionária e nacionalista, se confrontam com a representação de uma natureza vitalista e cega que alimenta a desmesura e o sadismo do mais forte. Pode bem o mundo ser um palco e o Criador o supremo dramaturgo que escreve a história do mundo e dá vida às personagens, o encenador que actualiza a acção

dramática e distribui os papéis, ainda o olímpico espectador e juíz; poderão, ainda, as imagens de um espelho revelador, na construção alegorizante e neoplatónica ancorada, com igual vivacidade, na sensibilidade da época, traduzir-se no plano do texto dramático e da sua actualização em espectáculo no recorrente «tragic glass» do Prólogo de Tamburlaine the Great, Part One ou no ostensivo propósito edificante da aventura de Fausto, consentâneos, aliás, com a intenção pedagógica e moral desse «speaking picture» de que fala, entre muitos, Sidney(148). Todavia, aquela proposta de identificação, em que em boa medida se definiriam as intenções retóricas da peça do conquistador, não afastará a insidiosa ironia do dramaturgo.

O caminho independente de Marlowe (e o seu distanciamento das atitudes relativamente integradas dos seus «maiores») não estará no exorcismo da figura maldita de Átila, cuja sombra inspiradora Battenhouse quer reconhecer no protagonista, ou na demonização da violência com que o bárbaro sacrifica o filho, segundo a leitura do conhecido episódio da primeira cena do quarto acto de Tamburlaine, Part II, ou ainda a tortura física e moral com que no desfecho da peça se documentaria o último passo de uma exemplar e providencial intervenção e se confirmaria a natureza moral da representação da ascensão e queda do guerreiro ambicioso e ímpio. Aliás, a sua energia implacável não constituiria sequer o testemunho do protagonismo combativo de Ralegh, Spenser ou Sidney- o aventureiro da Guiana e Virgínia e inimigo jurado da Espanha católica, o apóstolo da espada castigadora na Irlanda revoltada e papista, ou o eleito de Marte caído em Zutphen pela causa da religião reformada. Mais genericamente, e bem ao contrário de uma insinuada exaltação imperialista, esses «two tragical discourses of the Scythian shepherd Tamburlaine» ilustrariam os malefícios da tirania e o castigo da infracção da ordem moral, que ocupam lugar central nos escritos de Ralegh, ou ainda o racionalismo humanista do autor de An Apology for Poetry , as virtudes estéticas de uma criação que superam os limites da história e o sentido moral da poesia (149). Na verdade, para além de a relação sinedóquica da peça com a obra dramática não se furtar a objecções de razoável pertinência (e a consideração de uma apenas relativa unidade das criações de um autor e de uma discutível coerência do seu percurso poético oferecer-se-ão como pressuposto incontornável de uma discussão que tenha como objecto o cepticismo e a ironia neles inscritos) o dramaturgo falará sobretudo *with his tongue in his*

cheek e, deste modo, a *admiratio* que transcende a natureza da mais vulgar humanidade ou a dimensão de um fantástico testemunhado na tradição do *romance* dividem os caminhos da leitura quando exigem do público a suspensão dos padrões mais comuns de valoração ética.

Por outro lado, a interpelação do espectador feita na voz córica da tragédia do sábio também não afastam definitivamente a reserva mental e a ambiguidade: «The form of Faustus' fortunes, good or bad» consagraria a transparência de uma história de crime e castigo não fosse a linguagem da restrição de que se dota a ordem moral finalmente regenerada-

> «...heavens conspir'd his overthrow
> ...regard his hellish fall,
> Whose fiendful fortune may exhort the wise
> Only to wonder at unlawful things,
> Whose deepness doth entice such forward wits
> To practise more than heavenly power permits»,
> (Doctor Faustus, Chorus 1, vv. 8 e 22 ; Chorus 4, vv. 4-8),

- não resistisse o sacrifício do herói a qualquer iluminação epifânica ou a exortação final (como, em termos mais genéricos, as estratégias de persuasão textual, furtivas, deliberadamente inconclusivas) não qualificasse inadequadamente, no seu confronto com a violência e o dogma, a intrepidez e o sofrimento do protagonista (ou ainda veladamente não estimulasse o que precisamente diz condenar). É algo perversamente que se exclui o desafio e a curiosidade dos ímpios e em alternativa se oferece às consciências mais virtuosas e devotas (e mais simples e medianas) a placidez da obediência e do conformismo.

Evidentemente que no testemunho biográfico se poderiam colher os indícios de uma diversa identidade e, com ela, sugestões para um diferente entendimento da relação do dramaturgo com o seu texto e com o seu público: pois não atestará a actividade clandestina (uma aposta extrema capaz de demover os mais determinados) garantia suficiente da lealdade indefectível do súbdito isabelino, e as vicissitudes que documentam a história trágica de Christopher Marlowe, consumada na morte, a expressão mais eloquente de uma fidelidade incompatível com a clausura individualista e a visão negativa e céptica? O argumento não é, na

verdade, decisivo. Serve-se a coroa, nesse domínio secreto e perigoso, pelos mais variados motivos (a mera sobrevivência, as expectativas de promoção por bons serviços, novas oportunidades de enriquecimento mais ou menos ilegítimas...), e as personagens e figurantes desse mundo subcultural e obscuro não se determinam tão frequentemente pelo desinteressado sentimento patriótico e pela generosidade que enfrenta os horizontes do sacrifício supremo como pela liberdade de actuação na zona franca da contra-espionagem, lugar das operações mais expeditas e mais duvidosas. Mas também na sedução pelo risco e pela metamorfose se encontram as razões por que se habita o lado da noite. O espião ao serviço da coroa não partilha necessariamente das convicções que ditam (para além da afirmação dos interesses pessoais e familiares que inevitavelmente assistem à disputa do poder e influência pelos cortesãos isabelinos) o empenho numa empresa colectiva, ou a ideia de quem vê no microcosmos humano um lugar numa totalidade integrada com que mantém apertadas correspondências. A violência em Ralegh, Spenser ou Sidney tem, pelo menos, sentido, por questionável que ela possa ser a nossos olhos; em Marlowe ela parece consumir-se no gesto vão com que o herói procura iludir o fatalismo de uma condição particularmente marcada pelo sofrimento (implacável e excessivo, resistindo ao exorcismo do som dos combates ou ao encantamento da música dos versos, à evasão lírica ou à fúria das personagens) que lhe deixa, e à desamparada irrequietude com que inutilmente busca rumo numa existência despojada de princípios e referências seguros, apenas a escolha de matar para não morrer, ser o martelo que agride ou a bigorna que experimenta o golpe (150).

É legítimo concluir pela centrifugacidade e heterodoxia de um universo que matricialmente se define na contradição e na luta (como propõe, por exemplo, Paul Kocher), se prolonga na *virtù* do herói (se quisermos aceitar o não menos conhecido argumento de Eugene M. Waith) e decididamente se desembaraça de preocupações éticas: os heróis são grandes na energia destruidora, no vício ou no sofrimento, mas sem a redenção que dê algum sentido à sua aventura, e a catástrofe não encerra qualquer sentido retributivo que empreste consistência moral ou filosófica à acção, mesmo na descontinuidade de um infortúnio em relação à *hubris* ou à transgressão do herói que consumasse a visão trágica da tradição clássica ou a reavaliasse à luz do universo cristão (151). Nem a grandeza e miséria do humano, do Coro de Antígona, nem o paradoxo cristão de um

triunfo na morte. Do mesmo modo, o titanismo e a independência obsidiante dos protagonistas, quando soçobra na energia autofágica da demanda ou do sonho vão de argonautas sem destino, na sugestão de Yves Peyré, transcende o entendimento de uma conduta humana que modela os acontecimentos e em primeira instância define a sorte dos homens, não se contendo simplesmente no registo do livro de Deus (152). E não pode, na verdade, sobrepor-se o materialismo de configuração algo errática e oscilante, que procuraremos mostrar em Marlowe, à audácia e confiança de Sidney na busca da perfeição ou ao providencialismo da História de um Ralegh, mesmo quando ela não dispense a referência das «causas segundas», por vezes prioritária na atenção que convoca (153). Assim, também, a construção alegórica sugerida no destaque dos protagonistas em torno dos quais se configura a acção dramática não confirmam a intenção moralizante tradicionalmente inscrita no legado medieval e ainda bem viva em contemporâneos: bem ao contrário dos heróis de The Faerie Queene, que percorrem, nas ordálias que povoam a suas demandas, um percurso ascensional de aperfeiçoamento e sublimação (154), a alegorização de uma personagem dominadora e sufocante, para além da verosimilhança e da referência realista- «bigger than life»- apenas confirma esta navegação sem bússula. É também por isso que Charles R. Forker sublinha, a propósito de Edward II, a perspectiva alheia ao suporte da transcendência e categorias éticas negado na própria configuração física da representação, que significativamente prescinde das sugestões dramáticas e potencialidades simbólicas do tradicional «palco superior», em conformidade com a imprevisibilidade de comportamentos de personagens torturadas por um cepticismo sombrio e desesperado que os afasta de valores comunitários e os encerra na opacidade moral do universo em que se movem. A intensidade de uma acção que reduz a incidência social do mundo representado e exila passado e futuro dos interesses, sempre imediatos, de um presente alheio a qualquer sentido histórico profundo ilustrará igualmente, ainda no dizer do editor desta peça histórica de Marlowe, a visão desencantada do dramaturgo de Cantuária, o que afastando-o, também aqui, do cepticismo afirmativo de muitos dos seus contemporâneos ou da partilha de atitudes e valores:

«Hall's providential concept of historical process- of the sins of the fathers being visited on the sons, for instance, of national transgressions to be expiated by future generations, of England as a place of gardens reflecting natural law as in Spenser and Hooker, of royalty as quintessentially mystical, gets scant or no emphasis on Marlowe» (155).

A visão marloviana afasta-se ainda do petrarquismo estribado na tradição do culto da mulher e do amor, e nas suas peças nunca é acolhido o destaque da figura feminina inscrito nas convenções de uma tradição poética e cultural aristocrática e renascentista.

A propósito do estatatuto que lhe é reservado escreve Michel Poirier:

«Zenocrate and Helen are for Tamburlaine and Faustus no more than the symbol of beauty, a more perfect symbol than the most perfect work of art could ever be, but in either man the contemplation of woman arouses a purely aesthetic emotion accompanied neither by sexual passion nor the desire for spiritual communion. As to the other feminine characters in his plays, they are little more than puppets more or less necessary to the plots» (156).

Neste sentido, é denunciada a tradição em que se inscreve a atitude de um Spenser ou de um Sidney quando Tamerlão cativa Zenocrate: não na delicadeza de um galante envolvimento erótico filtrado na hipocrisia protestante e no distanciamento pretarquista mas um acto de poder, masculino, definitivo e brutal, alheio à venerada elevação da figura feminina (157). As heroinas de Tamburlaine e de Dido poderiam, na verdade, exemplificar o tratamento que nas peças de Marlowe é dado às personagens femininas.

E é assim que Zenocrate conhece na voz do conquistador a arrebatada apoteose que é devida à nobre dama dos pensamentos e ao objecto da paixão mais desvelada («...lovelier than the love of Jove,/...»); mas a arrebatada sublimação da musa inspiradora logo se cruzará com o discurso paralelo, masculino e confidente, de Tamerlão, que a exclui como simples complemento do seu projecto de domínio (pela força da acção e pelo talento da persuasão): « Techelles, women must be flattered: /.../» (Tamburlaine,Part I, I. ii. vv. 88 e 107). A sinceridade do gesto que

dedica o confronto com Bajazeth à mulher amada, «...the loveliest maid alive, / Fairier than rocks of pearl and precious stone, /.../» (Ibidem, III. iii. vv. 117ss) surge igualmente hipotecado. Convocando o brilho e a riqueza das jóias, a beleza da luz das estrelas ou a mais doce e cativante harmonia do mundo para sugerir as qualidades da mulher, e envolvendo já aquele processo de fragmentação do corpo que retira integridade ao sujeito feminino e o reduz ao silêncio do objecto de contemplação do canto lírico, presente na tradição petrarquista e descrito, *inter alia*, por Theodora A. Jankowski, o fervor apaixonado alia a inefável Zenocrate, «The only paragon of Tamburlaine», a discretos critérios comparativos e a uma irresistível autoreferencialidade (discretos por se «perderem» no prolixidade discursiva ou por se acolherem à polissemia que o *continuum* arrebatado do sintagma não permite imediatamente surpreender) ou a contextos que a sobredeterminam. Na verdade, os valores mais altos do combate, sugestivamente condimentados com a referência aos sangrentos campos de Pharsalia, emolduram e submetem implacavelmente a linguagem da paixão. Aquela cativa não o traz cativo:

«For Tamburlaine, Zenocrate is not so much a partner or a mistress as a beautiful creature, Nature's masterpiece, whose sight arouses no carnal desire but only an aesthetic pleasure. He feels no need of embracing her, of possessing her: to gaze admiringly upon her is enough to gratify his heart's desire.»,

acentua Michel Poirier (158). Em conformidade, que sentido terá a homenagem à poesia e à beleza («Ah, fair Zenocrate, divine Zenocrate ! /.../ What is beauty, saith my sufferings, then ? », V. i. , vv. 135ss), sobrevinda no momento de hesitação que fugazmente tenta o herói aos estranhos sentimentos da piedade e do compromisso (e motivada, embora, pelas necessidades de preservação do seu amoroso trunfo de guerra - «A doubtful battle with my tempted thoughts / For Egipt's freedom and the Soldan's life, / His life that so consumes Zenocrate, / ...», V.i. 152ss) quando a suspensão reflexiva se decide concludentemente pelo exorcismo da fraqueza efeminada e pela reafirmação da virilidade das armas? A própria sequência virá, aqui como noutros lugares da acção dramática, a comentar a efusão lírica do protagonista e a dar-lhe o justo merecimento, no caso em apreço a brutalidade sádica que humilha o vencido, exibido numa jaula enquanto o

guerreiro bárbaro parte para outra gesta gloriosa que proclame o terror do seu nome e confirme o princípio «That virtue solely is the sum of glory, / And fashions men with true nobility» (V. I. 189-190). E Irving Ribner, quando acentua no contexto de uma significativa inflexão que conhece a personagem marloviana em relação à compreensão evolutiva que em geral sobrevém aos modelos clássicos, explicita também a imobilização da figura de Zenocrate nos contornos definitivos daqueles modelos em que se vinham plasmando as representações tradicionais. A natureza humana é essencialmente incapaz de se transformar na acção e de transcender o plano da tipicidade:

«Not only are the events of both parts of this drama entirely the products of human agents, but those agents themselves are fixed and changeless. They appear upon the stage full drawn; there is no development, and when the play ends, they are no more and no less than they had been at the beginning».

Correspondentemente, a musa do guerreiro «is never more than a passive symbol of beauty whose nature it is to follow Tamburlaine. Like the others, she is a wooden figure, cut in a fixed pattern which cannot vary» (159). Deste modo, admitindo-se, embora, que a sugestão petrarquista se instale na representação da figura intangível e imaterial que a linguagem sublima numa «symphony in white, filled with the brightness of silver and ivory, of ice and cristal» e na melodia encantatória do lirismo do guerreiro tornado poeta, o certo é que Zenocrate só adquire existência objectiva nas palavras de Tamerlão:

«In spite of his assertion to the contrary, Zenocrate is not more precious to him than the crown of Persia. How can we believe in his sincerity when his finest encomium of her charms is delivered just after he has slaughtered the supplicating virgins of Damascus ? /.../» (160).

O papel da mulher será genericamente o de figurante num universo de ferro e fogo que lhe é estranho, o das lágrimas da infeliz Zabina, louca de uma dor que a junta na morte a Bajazeth, ou o do pranto da Zenocrate acorrentada a uma paixão tirânica que a une ao bárbaro conquistador e apenas lhe permite a impotência de

um testemunho, ritualizado no encantamento de cadências tristes, um pouco como o da lamentosa liturgia das ilustres figuras femininas, vítimas dos crimes de Ricardo III e finalmente reunidas no sofrimento e na angústia (Ric.III, IV. 4). A «divina Zenocrate», inspiração do herói que celebra, no final de Tamburlaine the Great, Part One, uma duvidosa trégua imposta ao mundo (mais sugere esta, com efeito, um compasso de espera para consolidar terreno conquistado, retemperar energias e preparar novos combates) não será nunca a Vénus sedutora de Marte: o gesto da mulher é tímido e inútil, como na terceira cena do primeiro acto (Part Two), e os seus olhos de mortal, ou a irracionalidade tão feminina do seu amor, não permitem ler no espectáculo de destruição e sofrimento os sinais de uma realização transcendente. No seu regaço o repouso do guerreiro, ainda o instrumento de uma descendência que lhe prolongue o nome de guerra. Associa-se ela ao elemento líquido e inferior- e dissolvente, as lágrimas, que a precipitam na ambiguidade de um «resolute» commumente reclamado pelos portadores do fogo da criação (ou, ambivalentemente, da destruição e da esterilidade).

Paralelamente, Dido, incapaz de conjugar o corpo físico da mulher com a entidade imaterial da autoridade- só Isabel o saberia fazer- cedo se manifesta possuída da inexorável vulnerabilidade que sujeita o «weaker vessel» à violenta tirania das paixões. A abdicação do seu papel de rainha, destronado pela submissão da mulher a Eneias, revela-se desde o primeiro contacto, como observa Theodora A. Jankowski, antes mesmo do sortilégio que sobre ela exercerão Vénus e Cupido (161). Ela oferece, em significativo tributo ao estrangeiro recém-chegado a terras púnicas, as vestes de Siqueu, emociona-se fatalmente, um pouco como Desdemona perante os fabulosos perigos, cometimentos e privações de Othello, com o relato do sobrevivente troiano, extravagante e arrebatada entrega-se ao culto do seu novo senhor, procurando seduzi-lo, subvertendo a tradicional direcção da iniciativa na distribuição dos papéis, e dar-lhe uma nova identidade, rasurando-lhe o passado e dissolvendo o projecto ditado pelos deuses nos horizontes largos da demanda de uma prometida Itália na domesticidade de um lar e no afago de uma mulher :

> «Stout love, in my arms make thy Italy,
> Whose crown and kingdom rests at thy command ;

Sichaeus, not Aeneas, be thou call'd
The King of Carthage, not Anchises' son »,
III. iv. 57-61.

Não triunfam a beleza ou as leis do amor, que figuram em rebate tardio e momentâneo no espírito volúvel do Eneias (IV. iv. 46-48), na preparação furtiva da largada, ou no entusiasmo de ocasião com que desastradamente renova, na penúltima entrevista com a soberana cartaginesa (a última conhecerá nova inflexão), os seus protestos de fidelidade, não se sabendo bem se fala à mulher, à rainha, ou a uma divindade de invenção recente: «O Dido, patroness of all our lives, / When I leave thee, death be my punishment. » (IV.iv.55-56). Mas se o Eneias de Marlowe não é figura muito compatível com a missão que lhe caberá desempenhar na tradição literária consagrada em Virgílio, a irresponsabilidade de uma governante que sobrepõe a derrapagem emocional das suas inclinações e caprichos à sorte dos súbditos por que deveria velar (IV.iv.61ss) não resulta minimamente desculpabilizada, como observa ainda Jankowski: nela se inscreverá a memória medieval da Tentadora, na recorrência tipológica de Eva assinalada por Artur Lindley (162). A rainha não mantém sobre os ombros o manto do poder, despoja-se das vestes de Siqueu, das jóias e ornamentos e do anel que emblematicamente a liga ao passado e ao marido desaparecido, exibindo flagrantemente as flutuações de uma mulher que será também a amante de presença sufocante e algo cómica, não consequindo sequer, enquanto vítima do amor, individualizar-se gloriosamente na pira sacrificial (para ela saltarão sucessivamente o despeitado Iarbas e essa alma simples que é Anna). Na verdade, e abstraídas as convenções do género que separam a dramatização do conflito «romântico» que amortece a sorte da heroina de Dido (aceitando, para o que ao argumento interessa, o protagonismo e centralidade da personagem feminina) e a dramatização da tragédia do amor e do poder de Antony and Cleopatra, nem Dido, embaraçada por uma escolha entre o amor e o dever que geralmente compete aos heróis masculinos, é a sedutora figura que logra conjugar os encantos da mulher com os imperativos da autoridade, evoluindo nas representações que adopta para persuadir e dominar, nem Eneias é o Marco António que se rende ao fascínio da rainha do Nilo e a essa invencível opção se oferece convictamente. Cleopatra reune-se a António numa morte que é a medida

do amor- «Then is it sin / To rush into the secret house of death / Ere death dare come to us ? .../... Husband, I come ! » (IV. 16. vv. 81-83 e V. 2. 25)- e o seu último papel, sem o trunfo estratégico que a entrega ao romano tornara impossível, consuma a grandeza de uma mulher que é rainha quando abdica de uma vida sem António e recusa a expectativa de uma humilhante sujeição a Augusto, e é assim devolvida à integridade de um poder que Roma ou o mundo não poderão jamais perturbar : «Now from head to foot / I am marble-constant. Now the fleeting moon / No planet is of mine» (V. 2. vv. 239-241) (163).

Se os dois textos marcam a diferença entre a sensibilidade e a atitude poética e humana de Shakespeare e Marlowe (« with the one we have the feeling that the world has been well lost for love, with the other politics and power win» , escreve A. L. Rowse a este propósito) (164), eles configuram também a matriz da representação da mulher que se tem vindo a sugerir: a que se conforma sobretudo à instrumentalidade de uma beleza inspiradora do protagonista, como Zenocrate, da paixão e do sofrimento, como Dido, Zabina ou Olympia, do vício, como Bellamira, da fatal ingenuidade, como Abigail, ou da equivocidade, como Isabella ou Catherine. O preito galante que os contemporâneos de Christopher Marlowe tributam a Gloriana, ou o temor reverencial dispensado à soberana, não podiam encontrar nele um fiel paladino, ou não constituisse esta subordinação do papel da mulher a instrumento da decisão e energia masculinas o testemunho de uma diferença que já em 1895 a susceptibilidade moral da ortodoxia vitoriana havia a seu modo procurado identificar:

«...we cannot fail to be struck with the contrast between his genius and the genius of men like Sidney and Spenser. The two latter reflect the chivalrous element that was still strong in English society, the high principle of honour, the elevation of sentiment, the sense of duty and religion» (165).

As convenções da lírica de tradição petrarquista, em suma, não se casam facilmente com a visão desapaixonada que parte do exterior de um sistema de gestos codificados e ficções estabelecidas: «outcast» e «outsider», o olhar lúcido é o que se não compromete ou se contamina nas solidariedades dominantes e prefere registar, na frontal crueldade da expressão dramática, a crueldade filtrada nas imagens com que a civilização do momento isabelino se quer reconhecer

(166). Joe Orton (1933-1967) e Pier Paolo Pasolini (1922-1975) não andarão longe desta figura heterodoxa- «a kind of cross between Oscar Wilde and Jack the Ripper», como o classifica ainda Seamus Heaney- , talvez mais perto o primeiro, sem causa para uma rebeldia impenitente e sem concessões àquele ressentimento apenas capaz de traduzir-se na crueldade e anarquia do gesto escandaloso, do que o segundo, já que o italiano, ressalvadas, naturalmente também, as diferenças de tempo e lugar, soube emprestar à sua intervenção a formulação política, a consistência filosófica e a consciência estética de que carece o cepticismo negativo do dramaturgo de Cantuária (167).

Esta reservada participação nas convicções e práticas mais características do universo isabelino do poder e da cultura, ilustrada na atitude perante a nobre guerra patriótica e anti-papista ou perante o culto da rainha convenientemente inspirado nas convenções da poesia petrarquista, definem mais o percurso individual de um sobrevivente do que o empenho e fidelidade do poeta e soldado protestante. Neste sentido, o céptico dramaturgo de Cantuária tem mais de Maquiavel do que de Castiglione. Ou ainda de Gracián, destacada que seja, na sua cultivada prudência, a constatação desapaixonada e fria de um ideal irremediavelmente degradado evoluindo no palco da corte e dos notáveis, nos duelos da retórica e da prudência que espelham o desconforto de uma existência num mundo hostil que só poupa os mais astutos e pragmáticos (168). Uma rebeldia sem causa, por outro lado, marca a independência do homem e do artista para igualmente o desvincular de uma expressão organizada fatalmente comprometedora, e esta arte de sobreviver torna compatíveis o culto de uma *virtù* alheia a determinações éticas servido pela ousada exploração dos perigosos limites da linguagem e a especulação astrológica dos «poetas da noite» a que o referido culto da rainha se quadra impressivamente (169). As «ligações perigosas» de Marlowe são, deste modo, ainda o prolongamento dessa indefinição de um lugar no corpo social e literário isabelino, paradoxalmente dividido entre o mundo plebeu e ruidoso de um drama permanentemente ameaçado por tendências populistas e mercenárias, que gera visível desconforto na consciência do *scholar* e do artista e que ele exorcizará no Prólogo de Tamburlaine,Part One (« From jigging veins of rhyming mother-wits, / And such conceits as clownage keeps in pay, /...»), e o ambiente exclusivista e matricialmente aristocrático que rigorosamente separa as águas «...between the artist as gentleman, including the

gentleman-author, and the artist as craftsman, whatever the art, or as performer.» (170). A abertura ao experimentalismo e à heterodoxia ensaia-se mais favoravelmente nestes círculos mais discretos e informais do que na atmosfera oficiosa, convencional e disciplinada da corte.

Evidentemente que a irreverência formal ou o culto de um sentimento extravagante e ousado não plasmam por si mesmos a heterodoxia nem convocam a suspeição. É assim que o irresistível fascínio pelo excesso e a pompa ou pela riqueza das jóias, insistentemente manifestada nas imagens e motivos do texto dramático e na entrega dos personagens, num universo de contradição e disputa, ao artifício e ao brilho dos objectos do desejo («heaven and earth the bounds of delight» , como observa Keefer, convocando o verso 32 da primeira cena do primeiro acto de Dido Queen of Carthage), ou a volúpia da errância nesse reino dourado da alusão mitológica e da digressão narrativa (de que fala Boas a propósito de Hero and Leander) (171), não concretizarão necessariamente propósitos e efeitos subversivos. O mesmo se poderia ainda dizer do poder encantatório ou arrebatado do verso marloviano, que igualmente não ofende a opulenta esteticização de uma atmosfera áulica permeável à importância civilizacional e estatutária do traje, às capacidades retóricas do discurso e do gesto do orador e do poeta (nele também o *movere* de que fala Sidney), ao sentido da representação no teatro do mundo. Por outro lado, a prolixidade supostamente desregrada de uma *praxis* literária instituída à revelia da sobriedade de certa tradição clássica, vem afinal a aliar-se, como bem explica Neil Rhodes, à turbulência discursiva (em progressiva acentuação à medida que se caminha para o final do século XVI) de um Lily, um Nashe, um Sidney ou um Shakespeare (172). Nada de especialmente subversivo aqui, no plano estético ou no plano político, e uma voz iconoclasta nem mesmo se reconhecerá ainda na ênfase suspeita com que o mistério do vasto cosmos se casa com a beleza e dinamismo dos corpos celestes, nessa esquiva influência de «gratious stars» propiciadoras dos triunfos de Tamerlão (Tamburlaine, Part I, I. ii. 92) ou do inquietante silêncio dos astros e da Fortuna que acompanham a queda de Eduardo ou Mortimer (Edward II, IV. vi. 61ss, e V. vi. 59-63). Na verdade, a linguagem iniciática do círculo de Raleigh, se já configura uma atitude centrífuga e suspeita, é todavia o terreno de uma aventura partilhada (e, acrescente-se, revelador episódio das relações entre o poder e a criação literária na lógica da disputa de influências que, no caso

concreto, opõe o autor de The History of the World e o ambicioso Essex). A figura de Marlowe surge aí em retrato de grupo, na polémica acolhida em Love's Labour's Lost ou na invectiva acerada de Nashe dirigida, no prefácio de Menaphon, de Robert Greene, contra «the Alchemists of eloquence» e a arrogância de «swelling bumbast of a bragging blanke verse», ou a acusação de heresia com que o antigo colaborador em Dido, Queene of Carthage fustiga o dramaturgo de Cantuária em Pierce Penniless (1592) (173). O que o separa desse retrato de grupo é a sensualidade ostensiva do Ovídio de Hero and Leander, a brutalidade sensacionalista de um herói sem lei nem grei, de Tamerlão, a perversão e o sadismo da farsa de «humor selvagem» do judeu (174), o fascínio da transgressão e a inconclusividade moral de Doctor Faustus, o grotesco e a crueza provocatória no sofrimento e na morte de Edward II, e a ausência, implícita ou escudada nos processos esquivos da ironia, de uma transcendência legitimadora na glória ou na morte. Para Spenser a tradição de Homero, Ariosto e Tasso, ainda a arte consumada de Virgílio inscrevem-se nos modelos que emulativamente convocam o poeta; para Marlowe as figuras da metamorfose e da identidade que permanentemente se furta e disfarça, as máscaras de Ovídio, ainda o imediatismo da beleza e dos sentidos ou a sedução órfica pelos perigos do encantamento e do irracional, pela anarquia e violência potenciadas no discurso poético. Nele se acolhe, de entre os múltiplos argumentos que estudiosos, escritores ou artistas buscam no legado clássico, uma inspiração qualificada.

«For the intellectual elites of the Renaissance, Greece, and Rome were not important merely as a stimulus to popular and republican political ideas; they also provided liberating ideals of artistic achievement, pagan sensuousness, and heroic example.» ,

escreve Ian Watt (175).

Será no plano de uma liberdade estética, pressuposta, afinal, na flexibilidade exigida pelo modo de intervenção do dramaturgo no teatro popular e comercial, e na sensualidade pagã, fonte do hedonismo ou da expressão erótica frequentemente provocatória dos seus textos, que o individualismo de Christopher Marlowe encontrará as suas vozes solidárias. «I believe that I can achieve more than my unripe natural talents are accustomed to bring forth;», escrevera em 1592

o jovem ambicioso, na dedicatória de Amintae Gaudia, do seu amigo Thomas Watson, à Condessa de Pembroke, solicitando dessa «muse of the poets of our age» a protecção para um itinerário poético anunciado num admitido mas promissor «my yet rule quill» anti-virgiliano, ou seja, anti-spenseriano, na leitura que dele faz Patrick Cheney (176); e mesmo ressalvadas as diferenças impostas pelos códigos que estruturam os géneros respectivos, e mesmo, ainda, que se não queira acompanhar Cheney na apoiada especulação de um deliberado percurso de aprendizagem inspirado na rivalidade a Spenser, o que é que verdadeiramente une o Virgílio do poema narrativo spenseriano e o Virgílio da história de Dido da peça de Marlowe? Do mesmo modo, o que no poeta e cortesão se filia na liberdade negociada do *romance*, no arrojado aventureiro dos palcos fala sobretudo a extravagância de Tamerlão, a ambiguidade do gesto que envolve o público no entusiasmo e que, simultaneamente, ironiza sem se comprometer. Assim, o herói será e não será uma figura histórica e reconhecida como tal, as imagens de destruição visarão e não visarão, na sua sugestividade de ambíguo envolvimento, a ética nacionalista e o culto bélico da corte protestante de Isabel; finalmente, a origem do protagonista liberta-se da moldura histórico-social dos valores hierárquicos isabelinos para viajar na liberdade das figuras míticas ou, muito ao contrário, ofende refractamente os valores e as certezas de uma autoridade ancorada no nascimento e na nobreza de sangue?

Marlowe não poderia ser tão definitivo ou tão convicto na expressão dos valores estabelecidos. Mesmo que no autor de The Faerie Queene se surpreenda a representação de uma natureza que evolui sem referências teleológicas explícitas (os processos de transformação ocorrem ao nível de uma essência material na qual os elementos discretos subtilmente se apoiam, no plano autónomo da sua existência e movimento, para sugerirem ontologicamente projecções ideais mais vastas, como ensina Rosalie Colie), que a subversão no microcosmos da comunidade política, os «sad stories of the death of kings», de Ricardo Plantageneta (Richard II, III. 2. 6), ou a fatal ruína de «That spirit upon whose weal depends and rests/ The lives of many»(Hamlet, III. 3. vv. 14-15), na reverência sentenciosa de Rosencrantz, nunca mereçam no sistema de ideias e valores spenserianos as ressonâncias drásticas que Tillyard associa à compreensão isabelina do mundo, a atitude de Marlowe é, ainda assim, menos circunscrita e mais radical do que o Virgílio isabelino ou Shakespeare, opondo a vontade e as

ilusões humanas a um cosmos insondável, as tensões e sofrimentos alheios a qualquer sentido histórico ou presença metafísica (177). E a cesura e incomunicabilidade entre a acção humana e um qualquer princípio transcendental que a tutele e, em última instância, a redima, abre caminho à ambiguidade que sobrepõe a tragédia e a farsa das vítimas de Tamerlão, de Barrabás ou de Guise e seus partidários, banalizadas na cascata com que se precipitam no inferno de guerreiros e heróis, ou nos territórios ignotos do cepticismo de Mortimer, ou ainda no mimetismo do gesto que acompanha a infeliz rainha que se oferece à pira funerária de Cartago. Neste sentido, a interrogação trágica é alternativa pouco resoluta e imprecisamente inscrita nos riscos de uma glória que só aos grandes compete e na perda e morte que os distingue da massa indigna e acidental dos fracos.

II. 6. *No olhar dos outros: indivíduo, natureza e ordem social; cepticismo e dogma: auctor in fabula.*

A figura do dramaturgo constitui, como se vem insistindo, e à semelhança, de resto, do reconhecimento e exame de quaisquer intenções persuasivas ou estratégias retóricas que com alguma nitidez se manifestem nos textos, um pressuposto teórico da discussão de uma visão céptica. Procedimento gémeo, e nele já implicado, legitima-se na consideração da identidade de uma figura histórica e concreta que, não modelando leituras e sentidos (o estatuto prétextual do biografismo limita a especulação no domínio específico da literatura ou do drama), pode ainda assim sugerir hipóteses a testar empiricamente. A marginalidade recortada no olhar de alguns contemporâneos, não iluminando definitivamente o autor histórico (desencontradas são as perspectivas, conformadas pela constelação de temperamentos e interesses que as ditam e

aprisionadas no prisma do tempo), aproxima-nos de uma imagem desfocada mas reconstituída no terreno incerto de um denominador comum. A exploração desta possibilidade convocada pela interrogação do cepticismo do autor recuperaria os contextos da criação dramática isabelina e do ofício do dramaturgo, completando assim o desenho de um confronto com figuras representativas das ideias e valores isabelinos dominantes, referindo-os agora à localização (social, cultural) dos pontos de vista responsáveis pelas versões contraditórias e menos qualificadas que ajudem a construir a nebulosa testemunhal que refractadamente faça alguma fé em juízo.

O limbo instável situado entre a distinção de um público erudito, por um lado, e os favores de um público rude e heterogéneo, por outro, se exprime a transição entre a matriz feudalizante de um reconhecimento pelo mecenato aristocrático (que distribui compensações aos seus eleitos e a dura necessidade que entrega o dramaturgo à aventura capitalista do mercado e lhe exige a produção do mais marginal dos géneros, efémero produto de consumo nas margens da cidade) (178), igualmente divide lealdades e priviligia o pragmatismo e a improvisação na arte de sobreviver. No filho do sapateiro de Cantuária, depois universitário e, finalmente, senhor dos palcos londrinos, essa condição marginal do *outcast* alia-se à renúncia do *outsider*, na já referida convergência das categorias propostas por Hans Mayer (supra, pp. 139-140). Para os mais conformados ou tradicionalistas o problema era de um límpida simplicidade, como observa Anthony Burgess:

«Contemporary God-fearers were not slow to ascribe Tamburlaine's atheistical *Machtpolitik* to his author. And when *Doctor Faustus* appeared, it was assumed that Marlowe was being fancifully autobiographical : he, like the fearless seeker after ultimate truth and pleasure, must have sold his soul to Lucifer» (179).

O reducionismo implicado na ligação da pré-textualidade biográfica a uma criação estética que se pretenda emanação de uma iniludível unicidade autoral inseparável da experiência humana vivida pela figura real e histórica não afasta, no caso de Marlowe, a pelo menos ambígua sobreposição da marginalidade intencional e a condição estigmatizada e existencial do herói marloviano, que tomara a cidade de surpresa na figura do pastor que se torna guerreiro e

imperador, «that Atheist Tamburlan»; e obsidiante é ceratmente a imagem do perigoso autor dos juízos ímpios e da blasfémia denunciado no libelo, certamente não desinteressado, do informador da coroa Richard Baines, do advogado do «hell-borne Atheism» verberado pelas consciências moralistas e do «intemperate & of a cruel hart», que consta do depoimento, igualmente pouco isento, extorquido a Thomas Kyd, prisioneiro e aterrado (180). Na verdade, por mais suspeitos que sejam os testemunhos, ou mais evidentes a distorsão e a parcialidade de um proselitismo tão hostil ao drama que não hesita em descobrir a inscrição de um desígnio divino condenando homem e obra na expiação caprichosa com que a morte violenta do autor se revela -

«The manner of his death being so terrible (for hee euen cursed and blasphemed to his last gaspe, and toghider with his breath an oath flew out of his mouth) that was not only a manifest signe of Gods iudgement, but also an horrible and fearefull terrour to all that beheld him, /.../ »,

assim reza um dos mais piedosos, rancorosos e fantasiosos juízos- , é ainda assim possível a reconstituição de um *retrato-robot* a partir de dados tão precários (181). É o que sugerem, por exemplo, Boas ou Rowse, quando sublinham as coincidências que atravessam as vagas e desgarradas informações acerca da intempestiva e irreverente figura do dramaturgo, ou a mesma direcção em que se deixam alinhar os indícios ténues e pouco fidedignos de um percurso (182). O recorte biográfico regista a insanável contradição entre os horizontes de uma formação de raiz humanista que modela indelevelmente o espírito irrequieto do universitário e do poeta, fecundada ainda no convívio no círculos aristocráticos de Raleigh e Hariot ou na protecção dos Walsingham, e a implacável secundarização social do dramaturgo que orienta as suas energias e ambições na duplicidade dos serviços secretos e no igualmente pouco edificante mister de agradar à multidão (a mesma que é objecto do desprezo de Sidney e Spenser ou Ralegh mas cujos favores Marlowe não pode, evidentemente, dispensar). Neste aspecto, Marlowe não poderia sentir maior desconforto nas invectivas de que é alvo a sua «clientela»: Sir Philipp Sidney não esquece, em The Countess of Pembroke's Arcadia a multidão desordeira e irreparavelmente entregue ao jogo destrutivo das paixões, divisões e egoismos, Edmund Spenser fustiga em The Faerie Queene as

ilusões igualitárias e uma liberdade sem freio, inimigas da ordem e hierarquias sociais, e mesmo Sir Walter Ralegh não se inibe em recorrer à autoridade das Escrituras para referir, em The History of the World, que «The common people are evil Judges of honest things, and whose wisdom (saith Ecclesiastes) is to be despised; /.../» (183). Mais insuspeitamente, ainda, dado o seu envolvimento no mesmo plano das *liaisons dangereuses* em que Marlowe firma os seus compromissos, o Thomas Nashe de Pierce Penniless his Supplication to the Devil faz-se arauto deste sentimento quando escreve:

«So senseless, so wavering is the light unconstant multitude, that will dance after everyman's pipe, and sooner prefer a blind harper that can squeak out a new hornpipe, than Alcinous or Apollo's variety, that imitates the right strains of the Dorian melody. I speak this to amplify the novel folly of the headlong vulgar, that making their eyes and ears vassals to the *legerdemain* of these juggling mountebanks, are presently drawn to contemn art and experience in comparison of the ignorance of a number of audacious idiots» (184).

E de pouco valerá como remédio de uma condição alienada essa identificação com os modelos clássicos, aquela ressonância heróica enfaticamente distanciada de «the jigging veins of rhyming mother wits» de que fala Robin Sowerby (185): o humanista e *scholar* ficará sempre a meio caminho entre o refinamento ilustre do aristocrata e a cinzenta e anónima massa da plebe.

Deste modo, o cepticismo que abandona o quadro acolhedor das representações e atitudes consagradas na tradição e o leva ao arrojo da inovação e à ruptura dos cânones e do *decorum* da criação dramática, se revela a autonomia individualista do «homem novo» do Renascimento, não corresponde a qualquer princípio filosófico socialmente afirmativo que se aproxime, por exemplo, da utopia reformadora de Spenser. E a sua perspectiva existencial, se podemos exprimir-nos assim, nada tem do gesto peregrino e visionário de Raleigh, da vocação militante do poeta e do soldado que foi Sidney, ou das ambições de Bacon. O seu universo é o da contingência e da necessidade, como também vimos, o do mundo fragmentado de Nashe, Greene ou Kyd, já não o dos vagabundos perseguidos pela lei, ainda não o da respeitabilidade de Shakespeare

(186). Quando no prefácio epistolar de Venus and Adonis, poema narrativo publicado em 1593 e reverencialmente dedicado ao «Right Honorable Henry Wriothesley, earle of Southampton, and Baron of Titchfield», Shakespeare chama aos seus «rudes versos», para os quais aspira algum merecimento, «the first heire of my invention», a protecção do mecenas nobre e poderoso é aqui também a reclamação da condição do poeta e articula-se coerentemente com a desvalorização do texto dramático, despojado da patente individualizadora de um autor e do recorte único em que se plasma a linguagem do poema (187). Os dois registos merecem, na verdade, lugar bem diverso no sistema da criação estética, o que levará em casos de uma reclamada autonomia do texto dramático a protestos de uma excelência não contaminada. Assim procederá por exemplo o editor de Troilus and Cressida , apostado em oferecer ao leitor «...a new play, never staled with the stage, never clapper-clawed with the palms of the vulgar, ...» e a libertá-lo do «smoky breath of the multitude» (188). Em contrapartida, quando o texto não acusa esta explícita e algo pedante aspiração, o mercado acaba por ditar as suas leis. A publicação de uma peça encontra, de modo geral, a sua primacial referência na representação bem sucedida e, como tal, digna de ser revivida no espaço precário e derivado da página impressa, e os acidentes de uma composição «tingida» pelos sinais da colaboração e da reescrita permanente acaba por dissolver a linguagem na apropriação livre de convenções ou a singularidade do estilo na promiscuidade das práticas expeditas da escrita teatral. É o que escreve, por exemplo, Jeffrey Masten, atento à especial configuração do autor no drama isabelino:

«Theatrical practice reserved no place for the writer in performance except as an actor in the company, and these texts were generally accessible to readers only as an afterthought capitalizing on their theatrical popularity. It is crucial, in other words, to consider the social production of different genres and the ways in which they reach print. *The Faerie Queene* and, say, *Romeo and Juliet* may both appear to be texts designed for reading (especially as edited and formatted for modern consumption) ; however, the former exhibits the apparatus of both the book and the author, while the latter (in quarto form) presents itself not as a communication between writer and reader (or even in the book, in the modern sense), buth rather

as a representation / recapitulation of a theatrical experience, a communication between actors and audience - the text '*As* it hath been often (with great applause) plaid publiquely.'» (189).

A especificidade desta escrita dramática renasce aqui, agora para ilustrar a ambivalência de uma condição esconjurada pela cultura elaborada e sofisticada de uma élite que não deixa de a proteger no mecenato aristocrático e régio, e assediada por um poder que da corte inacessível e reservada aos eleitos não hesita em invadir os domínios subalternos da taberna e do palco, como o documenta a infausto destino do autor de The Spanish Tragedy ou do criador de Tamerlão e Barrabás.

Estes pressupostos sociais e materiais da criação dramática vão articular-se, deste modo, com a já discutida crispação individualista. Ela projectar-se-á, se se quiser aceitar a terminologia de Graham Bradshaw, num cepticismo de forte impressão dogmática (em confronto com o «cepticismo radical» que este estudioso vê em Shakespeare), alheio ao compromisso pragmático com as exigências filosóficas e morais de uma realidade que tornou impreciso o lugar e o papel do ser humano (190). A fórmula colhida em Ethics, de J. L. Mackie, que Bradshaw cita, resume a impermanência de sentidos que o perspectivismo e a contradição inscritos no drama de Shakespeare ilustra de modo eloquente:

«Since Shakespeare's plays suggest that the directing intelligence at work within the Works is both more sceptical than his idealistic characters and more tentatively- sceptically- affirmative than his nihilists and dogmatic sceptics, a Shakespearean formulation of Mackie's proposition might take the following form :'There are, or may be, no objective values, but the need to endow life with value and significance is an objective fact about human nature.'».

E não repugnará admitir que se na partilha do legado greco-latino coube a Marlowe um património desembaraçado de conotações morais, diferindo da visão compreensiva e comprometida de Shakespeare. Tal é, pelo menos, a avaliação de Robert Ergang quando escreve que «Whereas in Marlowe's opinion the classical world stood preeminently for beauty, for Shakespeare it represented wisdom and

power as well as beauty»- essa distribuição ilustra a configuração bem distinta da atitude céptica que em cada um se manifestará (191). A diferente atitude existencial que se reconhecerá no confronto ainda se ilustraria talvez no modo como a sensibilidade poética de um e outro fala, ou seja, no particular acervo de imagens recorrentes que Carolin F. E. Spurgeon neles regista, reconhecendo no escritor de Stratford um horizonte diversificado e compreensivo da experiência e aberto aos matizes mais subtis do quotidiano, à riqueza do universo humano e natural, e no filho de Cantuária uma atenção de cunho mais acentuadamente académico, mais interessada na vastidão e na energia cósmicas e animada por um desejo permanente de audácia e conquista:

«this imaginative preoccupation with the dazzling heights and vast spaces of the universe is, together with a magnificent surging upward thrust and aspiration, the dominating note of Marlowe's mind. He seems more familiar with the starry courts of heaven than with the green fields of earth, and he loves rather to watch the movements of meteors and planets than to study the faces of men» (192).

A continuidade entre a obra e o homem, sugerida aqui pelo confronto entre os dois dramaturgos, tem sido por regra invocada, ou pressuposta, pelos estudiosos de Marlowe. Compreende-se, na sequência do que se tem vindo a observar, que tenha forte razão de ser essa convicção desde que ela não seja argumento de identificações automáticas e tenha em conta a especificidade desse mundo próprio que a ficção constrói. Acrescem ainda, naturalmente, as refracções que no caso do drama iludem a aproximação do texto de qualquer referente social ou histórico ou as dificuldades que perturbam a recondução da multiplicação intratextual de vozes e perspectivas à noção unitária do autor, ela própria a merecer importantes qualificações no quadro do teatro isabelino (193). Nos dramaturgos e poetas seus contemporâneos, a temeridade e a marginalidade agressiva gravaram uma forte impressão que frequentemente conduziu à necessidade de publicamente dele se demarcarem, mesmo que com ele partilhem o modo de vida e a atitude excêntrica. Assim, não falando já do referido caso de Thomas Kyd, denunciante *malgré lui*, uma figura tão irregular como a de Thomas Greene, aventureiro e vagabundo, exorta, na solenidade da sua voz moribunda, esse «famous gracer of Tragedians»

e génio perverso, dono de todos os excessos e vícios, à regeneração, ou como a de Nashe, de pena subversiva e perseguido pela autoridade, é certo, todavia não deixando de verberar (muito provavelmente em obediência aos alinhamentos políticos que lhe ditam a oposição a Ralegh e ao seu círculo), no prefácio ao Menaphon de um Greene ainda impenitente, «the Alchumists of eloquence» e «the swelling bumbast of a bragging blanke verse» (194). De todo o modo, se estes depoimentos pretendem constituir exemplos de uma desconfiança que, apesar de condicionada politicamente e tingida pela rivalidade, valeria como sugestão de um modelo de conduta irreverente e de difícil sociabilidade, a sua força probatória teria um alcance reduzido. Ainda assim, e devidamente sublinhadas estas reservas, a inexistência de prova concludente não desautorizará um confronto que pode ser esclarecedor.

Shakespeare poderia desde logo ser convocado para prestar um testemunho abonatório refractadamente colhido nesta solidária evocação do homem e das suas criações. A principal responsabilidade, geralmente reconhecida pela crítica e pela história literária, no estabelecimento nos palcos do teatro comercial e popular desse versátil novo *medium* de expressão dramática (até então praticamente confinado ao universo rarefeito e convencional das representações académicas), o *blankverse* ou pentâmetro jâmbico não rimado, que em Marlowe iria adquirir uma inédita fluência e energia, desde logo assinalaria uma inevitável referência. A identidade marcada do dramaturgo de Cantuária e a dimensão irredutivelmente pessoal de uma obra fundadora iriam, com efeito, traduzir-se quase de imediato na intertextualidade que associa Richard II a Edward II, nas interrogações suscitadas pela autoria colectiva da trilogia Henry VI ou no excesso sensacionalista de Titus Andronicus. Envolvida na conhecida relação se perfilaria igualmente o não menos invocado testemunho das especulações obscuras de uma «school of night» e do esoterismo poético a ela associada, em Love's Labour's Lost : «Our court shall be a little academe,/ Still and contemplative in living art.», é o voto piedoso do rei de Navarra, e na perplexidade jocosa de «O paradox ! Black is the badge of hell, / The hue of dungeons and the school of night; / And beauty's crest becomes the heavens well.» ou no juízo de Berowne, ainda acerca do amor e dos amantes, (« From women's eyes this doctrine I derive: / They are the ground, the books, the academes, / From whence doth spring the true Promethean fire»), residirá mais a reprovação do círculo de Ralegh, Chapman e

por inerência, de Marlowe, do que inocentes coincidências (I. 1. vv. 13-14 , IV. 3. vv. 250-252 e IV. 3. vv. 288-300). Do mesmo modo em As You Like It . Outra coisa não sugerem a referência a esse «great reckoning in a little room» (III. 3. vv. 10-11), com que a um tempo a morte do poeta e os «infinite riches in a little room» de The Jew of Malta (I. 1. 37) serão evocados, ainda a homenagem ao criador de «The Passionate Shepherd to his Love» e de Hero and Leander no aparte de Phoebe («Dead shepherd, now I find thy saw of might:/ 'Who ever loved that loved not at first sight?'»), ou na recuperação da memória desse tão reputado *epyllion* pela voz de Rosalind (III. 5. vv. 82-83 e IV. 1. vv. 91-97). E em Hamlet a figura inspiradora, como nota insistentemente G. R. Hibbard, não deixa de manifestar-se na voz do príncipe e do actor quando, no discurso e no gesto arrebatados, evocam o excesso e a violência do relato da destruição de Tróia que o Eneias de Marlowe faz à comovida rainha de Cartago, como anota ainda o mesmo estudioso (195). Ainda no plano de uma dívida poética que enlaça igualmente um juízo acerca da figura humana do autor, John A. Porter terá razão quando, na exploração da tessitura de relações e reenvios que sustentam a construção da acção de Romeu e Julieta , descobre nesta peça a presença oblíqua mas sugestiva do grande rival de Shakespeare: a temeridade e o espírito conflituoso de Mercúrio, o estatuto social algo incerto da personagem, a sua atitude perante os interesses da paixão amorosa e da amizade e afeição masculinas ou as circunstâncias da sua morte violenta evocam o poeta e dramaturgo recentemente morto numa rixa em Debtford. O testemunho ou a homenagem oferecem, pois, a imagem de uma figura tão arrebatada e excessiva como os versos, as cenas e os protagonistas dos seus textos (196). A figura de Mercúrio poderia, efectivamente, servir de emblema ao dramaturgo que Shakespeare relembra nesse exorcismo do sentimento de culpa (também uma «anxiety of influence», com a particular reserva que a *imitatio* renascentista naturalmente sugere) que a especulação de estudiosos como Joseph A. Porter ou James Shapiro procuram explicitar. Para o primeiro, o registo assumido de uma influência e o esforço de emulação poética, ubíquo nesse diversificado universo da escrita isabelina, especialmente favorecidos na especificidade do contexto de criação dramática e produção teatral (sobredeterminado pela urgência nervosa e efémera da representação), recuperam pertinentemente a sugestão bloomiana. A

proximidade dos ecos poderosos da inovadora presença de Marlowe, longe de suporem a usurpação de penas alheias (bem diversamente do sentido da conhecida denúncia de Greene, identificando aquele intruso «upstart crow, beautified with our feathers») ou o reverencial seguidismo de um magistério, tornam evidente uma construção pessoal de identidade na livre e desempedida apropriação:

«Making plays, one also begins to make a profitable name for oneself in London, with the continuing bankability of 'Marlowe' always in view. We need adopt no naive *auteurisme* to recognize the recognition value Shakespeare could have seen in 'Marlowe', and could have accruing to 'Shekespeare'. Nor, incidentally, need we adopt Bloom's exemption of Shakespeare from the stresses of posterity and influence, at least not the Shakespeare of 1595».

Shapiro, por seu turno, questiona a ahistoricidade e a universalidade psicologista da perspectiva do autor de The Anxiety of Influence, ou ainda a limitação do seu âmbito à experiência que sobrevém ao Iluminismo, sem deixar, no entanto, de reconhecer a sua produtividade em domínios precisos do estudo de relações intertextuais, já que «/.../its textually specific claims (especially its insight into the ways of creative misprision or misreading) powerfully illuminate the parodic practices of Elizabethan authors» (197).

Os termos em que essa ligação se concretiza evidenciam a autonomia de uma criação estética que surpreenderá pelo verso poderoso e envolvente ou pelo fascínio exercido pelas fantasias de uma omnipotência e de um arrojo que suspendem as inibições da experiência quotidiana. É certo que mais longe não se iria sem graves riscos: o tributo de um poeta ao seu mentor reconhece uma dívida mas não identifica ou situa em definitivo a figura inspiradora no excessivo das personagens e situações que apenas à arte pertencem. No caso de Christopher Marlowe, porém, a identidade histórica e concreta do autor não deixam de participar nessa dimensão incontornável de uma tradição recente. Sempre oblíqua e evasiva, ainda assim, como o suporão a peculiar existência da figura do autor na criação dramática isabelina ou a dissimulação de uma presença autoral num complexo jogo de máscaras. Na verdade, por trás do texto dramático não está tanto a essencialidade de uma instância discursiva como as multideterminações

das estratégias persuasivas ou da manipulação de respostas no contexto de um processo de comunicação em que convergem a construção de um público para o teatro e o sentido de oportunidade diligentemente associado à satisfação da procura. Será neste terreno inconclusivo e precário que o real e a ficção - a vida e a obra - , não se confundindo, se enlaçam em rara simbiose. É também por isso que no texto dramático de Christopher Marlowe se inscreve, como procuraremos mostrar, uma *concordia discors* não inteiramente consumada, convivendo harmoniosamente com a ausência desse centro moral de que fala, por exemplo, Michael Kiefer:

«Marlowe's characters thus move through a polarized, decentered world of warring elements, glittering artifacts, /.../ And just as his individual texts deny their audience or readers the security of a moral center or of a fixed interpretive stance, so also Marlowe's *oeuvre* as a whole resists any attempt to compose at its heart the image of a consistent creative intelligence- unless it be that of the homoerotic outlaw and blasphemer who stares insolently at us from the files of the Elizabethan thought police» (198).

A atitude manifestamente provocatória, que poderíamos aproximar, com as reservas exigidas pelos diferentes contextos de ideias e de sensibilidade, da iconoclastia de John Ford de 'Tis Pity she's a Whore (em muitos aspectos uma peça que recupera os traços do discurso poderoso e hiperbólico de Fausto e Tamerlão para exprimir a frontalidade de um desafio à ordem e valores do mundo, ou do cepticismo moral do texto dramático marloviano), exila das suas preocupações os laços de afecto ou a piedade, tão centrais no texto trágico de Shakespeare (199). O herói marloviano, entregue ao excesso das paixões ou à perseguição obsessiva dos seus interesses, não conhece, de modo geral, o sentido de permanência e continuidade das relações familiares ou a virtude transformadora do sentimento amoroso, reformulador das relações do sujeito com a comunidade e factor primordial do autoconhecimento; correspondentemente, a piedade, cuja ausência em Shakespeare é a projecção monstruosa do humano, em Marlowe corresponderá mais à pusilanimidade e à hesitação do que a um qualquer regenerador sentido de comunidade, como nota, ainda E. D. Pendry (200). E se

entre o criador e criaturas não se interpõem (pelo menos com a notoriedade e convicção que a natureza plurivocal do texto dramático acrescenta à despersonalização envolvida no processo que dá vida à obra literária) os filtros de uma esperada descontinuidade, as mesmas limitações e «horizontalidade» da experiência e das relações que constroem as personagens e definem a sua identidade acabam por insinuar convincentemente esse mesmo despojamento afectivo e moral no dramaturgo de Cantuária. As coordenadas do espaço e do tempo que habitam, ou os outros, que com elas constituem os factores que em última análise dão sentido à existência humana individual e social, são vividos na apropriação sem limites que é também o desenraizamento da águia que não encontra lugar onde pousar, como Tamerlão (o regresso a Samarcanda é a morte, como o será para Fausto o regresso a Wittenberg), na angústia do termo incerto (os vinte e quatro anos concedidos ao mágico exorcizam a morte na quantificação de uma imunidade de que se conhecem, pelo menos, os limites), ou na competição feroz que neutraliza e destrói e, nessa implacável necessidade, não aceita a relativização do sujeito e a harmonia do compromisso.

O lugar destacado que Marlowe ocupa na memória dos seus contemporâneos partilha, pois, os sentimentos mistos da mais exaltada admiração e da mais radical desautorização. Nada mais compreensível do que aquela honra dispensada ao poeta, que A. L. Rowse sublinha na abertura de uma apreciação genérica das atitudes dos seus rivais: «The undying part of him was his genius, and to that were never wanting tributes from those best qualified to know how great was the loss»; mas nada mais compreensível, ainda, as divisões, a agitação e a polémica despertadas por aquela pena afiada como um punhal, que nele vê Nashe (201), ou a provocação iconoclasta, surpreendida, embora, no filtro dos escritos dos seus detractores mas com a consistência que resultam da conjugação do depoimento com o arrojo e ambiguidade dos seus textos dramáticos e poéticos. Christopher Marlowe não foi, na verdade, o alvo da consensual estima e ternura de companheiros que providenciassem a publicação das suas criações, «onely to keepe the memory of so worthy a Friend, & Fellow aliue, ...», premiado com a grata lembrança de um «My gentle Shakespeare» ou «Sweet Swan of *Auon*», ainda a solene e respeitosa homenagem a quem, na irmandade das musas, «Dear son of memory», soube com a sua obra conquistar a justa fama e erguer «a live-long monument». Bem poderia o entusiasmo de Chapman, assumindo a execução

testamentária do legado do poeta quando retoma a escrita de Hero and Leander, render-se ao «fogo intelectual» de um espírito indomável e ao exemplo criador de uma «alma livre»; mas se o artista interpela e desafia, a relação com o homem pelo qual veio o escândalo ao mundo já envolverá alguma discrição.

Assim, e em tese geral, apesar do tributo prestado pelo autor de Bussy d'Amboys,- ou de Drayton ou Heywood- é mais o respeito pelo poeta do que pela afeição pelo amigo o que nele se destaca; e da amizade convencional e admiração pessoal convenientemente invocadas por Edward Blount aquando da edição de 1598 de Hero and Leander, ou por Thomas Thorpe por ocasião da de Pharsalia, outra coisa se não conclui. A imagem que dele sobrevive é sobretudo, como vimos, a da figura controversa ou escandalosa que o condena à desconfiança e à marginalização (202).

Deste modo, e independentemente da sua concreta tradução no terreno isabelino, o ideal cortesão de Castiglione, a perfeição exemplar e multicompetência humanistas, o sentido de integração no sistema de valores e ideias dominantes, emblematicamente traduzido nos ensinamentos de Sir Thomas Elyot ou ilustrados na conduta de Sidney, Raleigh ou Spenser, nunca seriam verdadeiramente seus : por não os poder partilhar e por, de qualquer modo, como acentua Stephen Greenblatt a propósito de The Jew of Malta, a sua atitude mais típica de entender e julgar o mundo ser o desprezo (203).

> «The courtier's, soldier's, scholar's, eye, tongue, sword,
> Th'expectancy and rose of the fair state,
> The glass of fashion and the mould of form,
> T'observ'd of all observers,... » (III. 1. vv. 153-156),

nas conhecidas palavras de Ofélia (204), nunca encontrariam qualquer terreno favorável na mitologia individualista do dramaturgo ou nas tensões que dividem as aspirações do humanista de Cambridge e os compromissos que o amarram ao drama popular. Mais sob o signo de Mercúrio ou de Proteu do que de Jano, mais sensível ao sensualismo de Ovídio e à obsidiante sugestão da metamorfose do que a Petrarca e a um sentido da criação poética que se cruze com a busca e construção de uma identidade definida na textura das relações com o Outro, o percurso solitário do homem e do poeta não conhece verdadeiramente a

protectora referência ética e filosófica a um sistema (205). Do mensageiro dos deuses e irmão de Apolo recolherá as virtudes histriónicas de uma arte que emblematiza a mudança na capacidade constitutiva do actor e na força potencialmente subversiva e corruptora do verbo poético, de Proteu assimila a sedução do disfarce e da mudança, perigosamente desembaraçada de explícitas referências éticas (apenas inscritas na sinuosidade inconclusiva e defensiva da sugestão), exibindo as máscaras de um desdobramento em tudo diverso à da sábia abrangência do olhar bifronte de Jano, guardião das portas do Tempo. Para além da sensualidade frontal exemplarmente documentada em Hero and Leander, poema narrativo estribado numa tradição do *epyllion* reprovada pela interdição oficial de 1599, de Ovídio herdará, se não a tradição de um percurso subversivamante alternativo a Virgílio, ainda por cima avesso a qualquer ideia de um *Ovide moralisé*, pelo menos a sedução da metamorfose que atinge uma identidade sem pontos de referência, sujeita ao fluxo caprichoso das leis naturais e do triunfante «mutability» que preocupara Spenser, e se negará à experiência da criação poética vivida numa realidade estruturada em palavras e em platónica demanda de uma presença sempre diferida. E se o criador só existe nas suas criações sob o velo de projecção fugidia, não é menos certo que, no caso de Marlowe, a centralidade dramática dos heróis mais afirmativos, os que crescem e morrem no seu percurso solitário e sem regresso, não deixam que a aproximação entre o homem e a obra se confine a um vago processo de intenções. O que John F. Danby escreve do Edmund de King Lear bem poderia definir paisagem e povoamento do universo marloviano:

«He is not a co-operative member of a grand community. He means that his nature is given and unalterable and separate and his own. Nothing supervenes on the isolation of each individual position. Disposition- the idea of orientation in Nature and Man- has disappeared» (206).

Deste modo, as alegorias da perfeição com que o real se sublima no ofício transfigurador de uma poesia que nele percebe a inscrição do suprasensível, o sentido de participação num universo integrado de correspondências e equilíbrios ou ainda a dimensão simbólica da figura feminina, comprometida igualmente, no caso isabelino, numa idealização politicamente operativa, são inspirações que não

cabem no imediatismo fatalista e impiedoso de uma *natura naturans* que tende a dissolver, como em magma vulcânico (e que ironia se contém em isotopias como «resolute» e «resolve», a um tempo exprimindo a ideia de decisão conquistadora e de dissolução, ou em insidiosas associações como a de «Hellen» e «Hell»!), quem não esteja à altura das suas regras, acabando por iludir e tragar até o mais temerário dos heróis (207). Na representação da energia indomada das paixões que consomem a rainha de Cartago ou o amante de Gaveston, o poder, a riqueza e o saber que hipnotizam Guise, Barrabás e Fausto, ou a alegria selvagem de Tamerlão, o que principalmente se destaca não é a imortalidade conquistada nos versos do poema - «So long as men can breathe or eyes can see, / So long lives this, and this gives life to thee», do conhecido soneto de Shakespeare- mas o soçobrar de ilusões que acompanha os heróis na ironia da sua demanda: a honra e a fama do sábio ou do artista, emblematizados na folha perene do «Apollo's laurel bough» e irremediavelmente perdidas na aventura de Fausto. O sentido redentor da poesia, a meio caminho entre o Logos original e o Logos do fim dos tempos, consagrada na influente teorização de Sidney e que o humanismo tardio de Milton ainda reconhecerá em « ...our sage and serious poet Spenser, whom I dare be known to think a better teacher than Scotus or Aquinas,... » (208), apenas se espraia no inebriamento de uma retórica tão poderosa que conforma a acção e instila no protagonista uma convicção de poder e autonomia. Na voz angustiada ou no grito com que a catástrofe se consuma diluem-se essas ilusões de uma linguagem organizadora da fugaz independência individual, afinal acompanhando uma liberdade prometida à morte. Deste modo, o arrebatamento do sábio sob o encantamento sortílego de Helena, os vinte e quatro anos do poder sobre a Morte concedidos ao «studious artisan» ou a renúncia de Eduardo ao ofício de rei em nome da paixão que o subjuga e a que se entrega incondicionalmente («Ere my sweet Gaveston shall part from me, / This isle shall fleet upon the ocean / And wander to the infrequented Inde», Edward II, I. iv. vv. 48-50) até ao desfecho de evocação sacrificial que tragicamente o confirma na única linguagem que ele pode compreender («O Gaveston, it is for thee that I am wrong'd.», V. iii. 41) traduzem os momentos efémeros, mas por vezes radiosos e de uma gratificante intensidade, oferecidos pelos argumentos de uma experiência incontornável no seu imediatismo. Mas ainda assim enganadora, exortando à demanda «horizontal»

de Jasão e negando o prémio dos esforçados perigos aos ousados, «verticalmente» precipitados, como Ícaro, na queda e na dissolução (209).

Talvez mais vivida do que pensada no recorte individualista com que se afirma, já que alheia à vigilância de construções filosóficas ou à comunhão de sistemas de conduta moral e social, a solidez cativante do seu empirismo não relevará, ainda assim, do anti-intelectualismo de longa tradição assinalado por Bertrand Russel:

«Scepticism naturally made an appeal to many unphilosophic minds. People observed the diversity of schools and the acerbity of their disputes, and decided that all alike were pretending to knowledge which was in fact unattainable. Scepticism was a lazy man's consolation, since it showed the ignorant to be as wise as the reputed man of learning. To men who, by temperament, required a gospel, it might seem unsatisfying, but like every doctrine of the Hellenistic period it recommended itself as an antidote to worry. Why trouble about the future ? It is wholly uncertain. You may as well enjoy the present; 'what's to come is still unsure.' For these reasons, Scepticism enjoyed a considerable popular success»(210).

A necessidade de se qualificar historicamente uma atitude filosófica, reconduzindo a capacidade explicativa das aproximações intemporais e universais a determinações mais precisas, renasceria aqui: o abandono e a capitulação perante a incerteza ou o hedonismo narcotizante não constituem respostas típicas aos dilemas da sociedade isabelina. O individualismo de Marlowe recortar-se-á, nesse quadro, mais como uma «dúvida dogmática», se quisermos apropriar-nos da expressão com que Russell caracteriza a filosofia céptica dos antigos (211). Mas o paralelo morrerá aí, não poderá ainda estender-se à confortável imobilidade perante o ofício de pensar ou à adesão a um popular sentimento de abdicação: o dramaturgo de Cantuária e o graduado do Colégio de Corpus Christi sempre desprezariam a multidão ignara, e o arrojado escritor e agente da rainha sempre se distanciaria do conformismo dos fracos. O cepticismo de Marlowe é, a seu modo, bem elitista: no recorte individualista que o separa do amorfismo e do anonimato do plebeu, na irredutibilidade que o emancipa do sistema de valores integrado que modela genericamente a vida cortesã e aristocrática. E quando ele decididamente

se liberta da duvidosa mediação da Natureza enquanto insinuada codificação do divino, e dos filtros de uma ética suspeita enquanto valorização de uma ordem universal mas ancorada nos limites de uma legitimidade bem longe das verdades essenciais que impõe, esse não comprometimento tinge-se das cores dogmáticas de um princípio da negação, da referida «dúvida dogmática» mas num contexto histórico e mental bem diferente do considerado pelo autor de Why I Am Not A Christian. Não se reconhece na acção humana qualquer princípio moral ou nas realidades do mundo sensível qualquer referência metafísica que lhes dê sentido. E assim as subtis correspondências ou as ligações ocultas supostamente reveladoras da ordem universal, de tão longa e firmada tradição e tão encarecidas na representação alegórica neoplatónica e cristã, agora traduzida no idealismo da inspiração petrarquista, cedem perante a opacidade de uma natureza que actua como o *agent provocateur* do desejo e da ambição dos mais decididos e dos mais fortes, e a lógica cega de uma justiça segundo a qual toda a fraqueza será castigada. Escreve a este respeito J. D. Palmer:

«The justice that overtakes Marlowe's protagonists does not set them in a wider moral context or appeal to a higher order of reality, but rather reaffirms the insurmountable limits of the natural state. The naturalism of Marlowe's heroes liberates them from moral law, but it also confines them within the world of natural causes; they are men, not gods, and the same realistic appraisal of the natural condition that inspires their unbounded opportunism also ironically circumscribes it» (212).

Nessa indiferença axiológica se recorta a dimensão equívoca de um herói que flutua entre a eminência hercúlea- Tamerlão e o sentido de um destino para além da compreensão e da moral humanas - e a malignidade e irredutibilidade que só se não sobreporão à atitude do Satã de Milton («Evil be thou my good»; /.../ Partadise Lost, IV. 110; «As for myself, I walk abroad a-nights, / And kill sick people groaning under walls;», The Jew of Malta, II-iii.176-7)(213), pela desautorização do antagonista, do contexto das relações em que se movem as personagens e, de modo mais genérico, por aquele olhar horizontal, alheio a qualquer transcendência ou justificação última, que orienta a acção e a subtrai ao

juízo moral do leitor. Neste caso a *virtus heroica* recua para deixar falar a inteligência e a força animais, a crueza de uma sobrevivência que se garante no golpe certeiro ou no engano oportuno, «...for in extremity / We ought to make bar of no policy» (The Jew of Malta, I. ii. 271. 2). O estadista florentino regressa na ambiguidade com que superficialmente o implacável sentido pragmático (comprometido na exaltação das possibilidades do humano plasmadas na *virtù*) intersecta a representação dessa *virtus heroica*. Uma natureza heróica vivendo em tradição literária e dramática própria afastará por si, como pretende, por exemplo, Eugene M. Waith, as inconvincentes e apriorísticas sobreposições do protagonista de Tamburlaine (e, acrescentar-se-ia, por extensão analógica nem sempre coerente e pacífica, do herói marloviano) ao que se conhece do autor? (214). Ou, pelo contrário, não será mais insidiosa e menos idealista a atitude do dramaturgo, na verdade tão apostada na oportunidade oferecida por essa recuperação da grandeza do herói mítico como na liberdade de um jogo dramático aberto à insinuada referência factual e histórica? Porque, afinal, «the poet, he nothing affirms, and therefore never lieth», como escrevera já a pena autorizada de Sir Philip Sidney (215).

A tradução mais populista e feroz de Maquivel testemunhará, por sua vez, os limites do legado de Castiglione e do neoplatanismo humanista no último reinado da dinastia Tudor; simultaneamente exibe, na ênfase com que exorciza uma influência, esses traços suspeitos que a ideologia busca zelosamente suprimir e a teoria recusa reconhecer nos procedimentos e actuação mais característicos do poder isabelino. É também neste contexto mais preciso que o cepticismo do dramaturgo se recorta e o seu amoralismo se deixa surpreender.

II. 7. *O rosto inglês de Maquiavel: um lugar privilegiado da expressão céptica de Christopher Marlowe.*

Maquiavel, «The master figure of elizabethan drama», como em The Lion and the Fox escreve Windham Lewis (216), concentra simbolicamente o que de

mais perverso a perversa Itália poderia oferecer. Embora a recepção de Castiglione ou a atracção exercida pelo madrigal ilustrem a inevitável presença do que era sentido como uma elaboração cultural superior, a ilha providencial, «this earth of majesty», em muitos aspectos recolhida a uma tradição nacional defensiva que a separação da Igreja de Roma viria ainda sublinhar, recebia com desconfiança a influência estrangeira e «papista». Num caso, pelo menos, essa reserva constitui-se em encarniçada barreira proteccionista: «Inglese italianato è un diavolo incarnato», assim traduzia o conhecido brocardo cunhado por Roger Asham a perniciosa influência que a pátria do humanismo (e do catolicismo) exerceria sobre o viajante e estudioso inglês (217). Inúmeros testemunhos da época evidenciam esta preocupação obsidiante. William Harrison, a quem devemos uma tentativa de catalogação das hierarquias sociais e da indumentária que a cada grupo competia na elaborada codificação da sociedade isabelina, não poderia igualmente ser mais definitivo:

«Noblemen's and mean gentlemen's sons are foolishly sent to Italy, from whence they bring home nothing but mere Atheism, infidelity, vicious conversation, and ambitions and proud behaviour, whereby it commeth to pass that they return far worse men than they went out»(218).

Thomas Nashe, dramaturgo, prosador e polemista, poderia convocar-se ainda para se corroborar no friso exemplificativo da invectiva moralista que, na verdade, procura exorcizar um fascínio tornado já incontornável. Pierce Penniless his Suplication to the Devil acusa um infatigável zelo xenófobo (que se não desdirá por motivo da identidade pícara do herói e perfeitamente se compagina com um tempo bem fértil em estereótipos na definição de um suposto «carácter nacional» do estrangeiro), responsável pela pronta identificação da Itália à violência e à traição-

«O Italy, the academy of manslaughter, the sporting place of murder, the apothecary-shop of poison for all nations; how many kind of weapons hast thou invented for malice?»- ,

e pelo sincretismo com que acolhe o vício da hipocrisia:

«...all machiavellism, puritanism, and outward glozing with a man's enemy, and protesting frienship to him that I hate and mean to harm, all underhand cloaking of bad actions with commonwealth pretences and, finally all Italianate conveyances, as to kill a man and then mourn for him, *quasi vero* it was not by my consent ; ... »(219) .

O suposto carácter nacional italiano merece-lhe aqui as mais grosseiras e desprimorosas generalizações:

«The Italian is a more cunning proud fellow, that hides his humour far cleanlier, and indeed seems to take a pride in humility, and will proffer a stranger more courtesy than he means to perform».

O autor, em consonância, não se esquecerá, em The Terrors of the Night, de fustigar os viajantes ingleses ingenuamente seduzidos pela terra desse «Nicolao Malevolo, great muster-master of hell», obscura e enganosa como o lado mais perigoso da noite, e foco de uma gangrena moral e de uma corrupção de atitudes e costumes a exigir urgente regeneração:

«You that are Machiavellian vain fools, and think it no wit or policy but to vow and protest what you never mean, that travel for nothing else but to learn the vices of other countries and disfigure the ill English faces that God hath given you with Tuscan glicks and apish tricks: the night is for you a black saunt or a matachine, except you presently turn to convert to the simplicity you were born to. You that can cast a man into an Italian ague when you list, and imitate with your diet-drinks any disease or infirmity, the night likewise hath an infernal to act before ye» (220).

Na justiça selvagem, verberada, entre outros, por Francis Bacon - «Revenge is a kind of wild justice; which the more man's nature runs to, the more ought law to weed it out», escreve ele na conhecida abertura de Of Revenge- , seriam pródigos

os compatriotas de Maquiavel. A tragédia de vingança, *revenge tragedy*, explora com frequência a brutalidade sanguinária ou o jogo traiçoeiro dos ambientes das cortes italianas(221). Jonathan Bate explicita, resumindo, os temores decorrentes de uma imagem sinistra que os primeiros humanistas ingleses ainda não haviam verdadeiramente afrontado:

«The Elizabethan Englishman begins his Italian journey with Petrarch, but once he immerses himself in Italian culture, he will sooner or later fall under the spell of the Machiavelli who became both a demonic figure on the Elizabethan stage and a serious influence on politic historiography and practical politics in early modern England» (222).

Na verdade, a Inglaterra isabelina condiciona a recepção da influência renascentista, sujeitando-a, em alguns aspectos, à rigorosa vigilância ditada pelos condicionalismos característicos de um Norte europeu que aderiu à religião reformada e de um país que reage a ameaças culturais e morais do exterior. A resistente moldura medieval, tão reconhecível em domínios tão diversos como a da sobrevivência da escolástica e a imediata adequação da educação humanista a interesses administrativos e burocráticos, a dimensão intimista da pintura, o culto da ilusão e do pormenor na escultura ou ainda a atenção às modulações discretas da luz na concepção do espaço arquitectónico, são factores que concorrem na definição de um terreno comum (223). Nele cairiam ainda as sementes de uma severidade devocional e de uma fé de acentuação individualista e pessoal historicamente conjugadas com o sentido providencial da nação protestante. Em brevíssima exemplificação do compromisso que a universalidade renascentista desenha no terreno cultural inglês alguns factores dessa negociada mas ubíqua presença poderiam assim ser enunciados:

- A Inglaterra isabelina revive a sedução gótica na arquitectura, e nas artes figurativas, para além do recorte nacionalista que empresta à dimensão pública das figuras da rainha ou dos notáveis o seu cunho específico, alcançava particular expressão aquele tão característico registo do recolhimento e do privado que é a miniatura (224);

- Em domínios tão diversos da arte como a tapeçaria e o bordado, ou da vida social, como a indumentária masculina e feminina ou os penteados, a referência

italiana nunca deixou de manifestar-se decisivamente (rivalizando, embora, com outras de diversa proveniência, e não raro dependente, como no tão socialmente relevante e tão minuciosamente regulado traje, do prestígio de figuras destacadas da corte isabelina ou da notáveis visitantes estrangeiros): na verdade, a elegância e a distinção ou a moda oferecem-se, ontem como hoje, como terreno neutro, ou pelo menos não imediatamente permeável a considerações de natureza ideológica ou nacionalista (225);

- Na literatura, a inovação renascentista é mais lenta e cautelosa , atinge o seu apogeu mais tarde do que em França- o modelo de comparação metonimicamente convocado na referência continental- , tem como companheiro de percurso a sensibilidade protestante que lhe empresta uma tonalidade mais agitada, mais marcada pelo rigor moral e por vezes dotada de uma intenção patriótica favorecida por uma Reforma assumidamente comprometida com a nação, e é genericamente mais popular na incorporação do legado medieval e na consideração do gosto das massas, não exclusivamente vocacionada à satisfação do gosto de uma aristocracia culta (226);

- Na música ao especial vigor do madrigal, fruto da aliança entre a melodia italiana e a polifonia do norte da Europa, especialmente da Borgonha, cujo apogeu em Inglaterra se poderá referir às duas últimas décadas do século XVI e às duas décadas iniciais do século seguinte, correspondem sensibilidades e opções estéticas visivelmente emancipadas da origem. «This musical vogue was the counterpart of the literary Italianization evinced in the 'new poetry' of Sidney and Spenser», escrevem Alec Robertson e Denis Stevens acerca desta expressão cultural profana tão flexível em temas, conteúdos e formas, e de tão rápida e entusiástica recepção nos círculos da corte ou nas casas senhoriais da nobreza Tudor. Também aqui, todavia, a especificidade inglesa não deixaria de filtrar as influências externas. A poesia petrarquista que se alia à técnica composicional francesa e flamenga, as profundidades melancólicas, o arrebatamento emocional ou a perturbação dos sentidos estão em regra ausentes das criações inglesas, ou seja, como resume Paul F. Cutter, «...in general, the English madrigal, compared to the Italian, is a piece less emotional, less literary, and more popular in intention» (227);

- Finalmente, o *masque*. Intermitente no Renascimento em Inglaterra, figurando com relevo nas festividades reais ao tempo de Henrique VIII, cedendo o passo

nos últimos anos do reinado de Isabel I ao teatro profissional representado junto da corte e conhecendo depois a renovação e sofisticação associada aos dois primeiros monarcas da dinastia Stuart e aos nomes de Inigo Jones e Ben Jonson, esse género paradigmático de estatuto algo incerto e de fortuna bem efémera ilustraria igualmente uma filtrada recepção (228). A Reforma não iria aqui imunizar a Inglaterra do jogo inevitável de influências, e as opulentas festividades de Florença iriam desempenhar um papel que outrora coubera às cortes da Borgonha e dos Habsburgos (229). Mas se certas manifestações culturais não lhe serão totalmente alheias, podendo, nessa medida, ter inicialmente favorecido a sua implantação e desenvolvimento, já o recorte ostensivamente aristocrático, a pompa e exuberância do espectáculo ou a retórica barroca que nele inscreve o panegírico da figura real não resistirão por muito tempo ao desafio puritano, sensível a essa ímpia e ritualizada glorificação, mal acrescentado a essa usurpação já implicado na imitação e no teatro (230).

O ideal de Castiglione incluia o domínio da arte musical, ou a dança, emblema da unidade e harmonia do mundo no conhecido poema de John Davies, e esta sugestão, já colhida, por exemplo, em The Book Named the Governour (1531), de Thomas Eliot, articula-se pacificamente com a exaltação da figura da rainha e a consolidação de ideias dominantes ou a perpetuação das realidades políticas institucionalizadas. Ao idealismo de Petrarca se opõe o realismo de Maquiavel, menos interessado em mitificar o poder ou a origem divina da autoridade real do que em explicar em desembaraçado positivismo o seu funcionamento e motivações. Sentimentos divididos por vezes existiam, reconhecendo-se alguma genialidade ou razão de ser nas reflexões do pensador florentino. É assim que Peter Whitehorne não hesita, em 1560, em dedicar à rainha a sua tradução da Arte da Guerra, oferecendo à justa e generosa estima dos seus conterrâneos a inestimável obra de «this worthie Florentine and Italian», e que Thomas Bedingfield reclame, em 1595, a exemplaridade didáctica da História de Florença, cuja versão inglesa dedica a Sir Christopher Hatton (231). Raleigh, por seu lado, em The History of the World refere as judiciosas reflexões do mestre italiano acerca da utilização de forças mercenárias, e Francis Bacon, em The Advancement of Learning, elogia o valor pedagógico do exemplo histórico a que o florentino criteriosamente recorre ou as considerações que expende a propósito da necessidade de uma atitude flexível e de um agudo sentido de oportunidade na

acção política e militar (232). Do mesmo modo Spenser e Sidney, o primeiro a respeito da política inglesa na Irlanda, o segundo no pragmatismo crítico com que julga as perspectivas de aliança matrimonial de Isabel, não dispensam a contribuição de Maquiavel (233). As limitações impostas pela circulação clandestina de textos originais ou pela raridade das traduções (a O Príncipe e a Os Discursos , que só conhecerão versão inglesa em 1640 e 1636, é proíbida a impressão no reinado de Isabel) não terão sufocado inteiramente uma curiosidade e um sentido crítico inconformados com a visão oficial ou com o filtro por que era em grande medida construída a imagem do estadista italiano: a zelosa invectiva panfletária de Gentillet.

Esta peça de combate ideológico, o Contre-Machiavel, publicada em 1576 e divulgada inicialmente na sua versão latina, insere-se na origem na reacção francesa contra Catarina de Médicis e os seus seguidores e protegidos italianos (234), e convoca enfaticamente Maquiavel, desde então convenientemente apropriado na defesa dos interesses de uma sociedade ainda ancorada na tradição agostiniana e medieval que priviligia uma vontade divina legitimadora de hierarquias e incapaz de assumir teoricamente alguns dos aspectos mais delicados da secularização, como a autonomia da acção política ou a separação entre política e teologia. Essa apropriação, note-se, é universal, e é a atmosfera da Contra-Reforma o que verdadeiramente a inaugura: à luz do combate do proselitismo jesuíta, nova cruzada de doutrinação e conquista aberta com o Concílio de Trento (1545-47, 1551-52, 1562-63), Maquiavel é o emblema do Anti-Cristo, e reciprocamente para as confissões protestantes a impiedade do florentino corporiza-se na conspiração da Igreja de Roma conduzida especialmente pela Companhia de Jesus (235). No entanto, como assinala Felix Raab, a influência directa dos escritos do florentino não terá sido marcante na política isabelina (236).

A simples banalização populista e mitificada ou a ignorância que sempre conhecem muitas obras de que todos falam mas poucos terão lido e, muito menos, estudado (Freud, Nietzsche ou Marx nos nossos dias? ou os Versículos Satânicos- quantos irados fundamentalistas terão lido o livro de Salmon Rushdie antes de o condenarem?) não explicará inteiramente o triunfo de uma representação simplificada do ateu imoral e do senhor dos mil rostos da traição: aos círculos cultos da Inglaterra isabelina não seria desconhecido o pensamento de Maquiavel,

mas os pressupostos de uma recepção desinteressada não podiam existir nessa atmosfera intelectual tensa, permeada de dúvidas e ansiedades. Claro que a dimensão da praxis política isabelina consentia as ironias de um maquiavelismo a que só faltava o nome (o discurso oficial vive aqui também em convenientes «circulares internas» e em discretos expedientes de tácita legitimidade), sendo até, por vezes, sugestivas as insinuações de uma inconfessada influência, como sucederá com a dimensão populista de um poder que transcende as fricções de famílias ou grupos rivais para apelar à sempre compensadora simpatia das massas, procedimento aparentemente estribado em ensinamentos de O Príncipe:

«... The worst that a prince can expect from a hostile people is to be abandoned by them; but with a hostile nobility not only does he have to fear being abandoned but also that they will unite against him; for, being more perceptive and shrewder, they always have time to save themselves, to seek the favors of the side they believe will win. Furthermore, a prince must always live with the same common people ; but he can easily do without the same nobles, having the power to create them and to destroy them from day to day and to take away and give back their reputation as he sees fit» (237).

O conhecido discurso de Isabel- «/.../ I have always so behaved myself that, under God, I have placed my chiefest strength and goodwill in the loyal hearts and goodwill of my subjects /..../ »- ilustra essa estratégia populista que aproxima a rainha do corpo da nação e insinua a majestade e transcendência de uma presença que sobreleva a vulnerabilidade e transitoriedade do corpo aristocrático (238).

Por outro lado, o recurso à ilustração oferecida pelo caso particular só reforçaria os sinais desta presença anónima: é assim que Raleigh se vê traído pela astúcia e ambição do seu antigo aliado, Robert Cecil, ou vê a amizade de Francis Bacon perder-se quando o magistrado e jurista se senta no lugar da acusação no tribunal que o condena. «Say to the Court it glows,/ And Shines like rotten wood.» são os desencantados versos de The Lie, tantas vezes citados- , e o chanceler da coroa, uma vez caído em desgraça, vai servir de bode expiatório dos hábitos instalados no seio de uma burocracia arrivista e venal, e condenado pelo crime de corrupção. É também aqui que o ideal humanista do *uomo universalis*,

cultor da sabedoria e da virtude, se desmascara. A vida reproduz desconcertantemente os fantasmas da ficção quando o súbdito leal e o actor, para o bem e para o mal, coexistem na mesma figura e tornam imprevisível a direcção das metamorfoses de uma identidade tornada, desse modo, evasiva e perigosa. Longe não andará o calculista e perverso italianizado de que fala Jonathan Bate a propósito de Sir Henry Wotton (1568-1639), aliás Octavio Baldi, «the most famous of the Elizabethan Englishmen in Italy»:

«To be a 'true' Italian is to put on a feigned appearance, to inhabit a role with ease and apparent naturalness. This is the *sprezzatura* recommended in courtiers' manuals descending from Castiglione, such as Puttenham's *The Art of English Poesie* » (239).

Ao serviço de Jaime I, destacado no palco mundano e intriguista de Veneza, como Marlowe o havia sido em Rheims e nos Países Baixos, o seu papel será o do culto e sofisticado nobre italiano; e dele nos chegou o célebre e a muitos títulos significativo aforismo que define o embaixador: «An honest man sent to lie abroad for the good of his country» (240). Irónica seria igualmente a morte do alegado entusiasta do «pestilent Machiuilian pollicy», na formulação de Robert Greene, e ufano do seu «damned *Machiauile*», como acusa Rankins. Mais provavelmente suprimido como peão inútil do complexo tabuleiro onde se jogam os interesses políticos de grupos e facções, o dramaturgo, mesmo que se exima às fantasias retributivas e moralistas daqueles seus detractores, não escapará, de qualquer modo, à premonição inscrita no famoso «Terminat hora diem; terminat Author opus» que encerra Doctor Faustus (aceitando-se, evidentemente, como já observámos noutro lugar deste estudo, que esta seja a última de Christopher Marlowe) ou à terrível ironia de «Quod me nutrit me destruit» do quadro encontrado em Cambridge a que já nos referimos também (241). Todavia o que sobretudo interessava era incutir a força material de uma ideia- o exorcismo da figura maldita participa da difícil busca de consensos implicada na consolidação do «mito isabelino» e na especificidade do caminho seguido pela Reforma em Inglaterra:

«On the one hand we see Machiavelli as the sage political observer; on the other we see him identified with the horror of atheism, of a political world no longer determined by the Will of a universal Providence manifested in Christian precepts of political morality. The ultimate form of the latter image was the monstrous 'Machiavel' on the stage. It cannot be emphasized sufficiently that both these images are 'real' in the sense of being understandable reactions to Machiavelli's teaching. The Tudor horror of Machiavelli, even in its most grotesque form (the stage version) was not a 'distortion', due to ignorance or the (non-existent) popularity of Gentillet, it was the horror of a generation which saw its traditional *Weltanschauung* seriously and validly challenged» (242).

É, com efeito, no drama que a figura e do mito viriam a encontrar um veículo particularmente eficaz de divulgação e recriação. Em Christopher Marlowe o seu tratamento, exprimindo inevitavelmente o automatismo de uma condenação (tornada na verdade tão convencional como os ritos de homenagem à soberana pelo cortesão ou a invocação respeitosa do mecenas aristocrata pelo poeta em busca de protecção) não deixa de sugerir uma incontornável responsabilidade autoral, não redutível, como veremos, à responsabilidade disseminada dos contextos.

Se o discurso inflamado e excessivo dos heróis de Séneca contituem referências na construção de um estereotipo, The Jew of Malta e The Spanish Tragedy constituirão verdadeiramente, como assinala Mario Praz, momentos fundadores de um processo de consolidação e transmissão de uma imagem que viaja, sobretudo, no vivo circuito da representação e do drama:

«Very seldom the dramatists had a first-hand aquaintance with Machiavelli's writings ; most of the time the villainous traits in the characters of their dramas are borrowed from Kyd's and Marlowe's Machiavellians: at the utmost, fresh illustration was derived from Gentillet» (243).

E a uma das conotações de *político* e *política* consagradas a partir de meados do século XVI (respectivamente 'enganoso' e 'artimanha', em frontal colisão com o entendimento em Maquiavel, que opunha o adjectivo, significando «em conformidade com com as boas regras do governo», a *corrotto* ou mal

administrado ou governado) viria o palco a dar generosa expressão (244). No entanto, se pode ser facilmente sufragada a ideia de um conhecimento derivado e simplificado na propaganda e na generalização populista, menos pacífica será a sugestão de um sentimento moral convicto, actuando na farsa do judeu ou na denúncia da perversidade de Guise ou Mortimer, como pretende, por exemplo, Roy W. Battenhouse. Com todo o respeito- que é na verdade muito- pela sólida argumentação deste arguto especialista, poderá localizar-se a atitude do dramaturgo no exterior desse terreno de opções morais. É que nem será líquida a apreciação «...Marlowe belongs *almost certainly* in the camp with Gentillet» (destaque nosso), porque a definição poderá ser-lhe indiferente e o dilema do compromisso nem sequer existir, nem pertinente será a interpelação «levará o dramaturgo a sua rebeldia ao ponto de considerar virtuosa a hipocrisia ou a conspiração criminosa?» (245), porque a resposta só poderia ser aqui candidamente negativa. Longe dos propósitos de Christopher Marlowe estará qualquer denúncia das práticas de Maquiavel, não porque o dramaturgo acolha uma qualquer secreta adesão ao magistério do pensador italiano mas simplesmente porque a figura caricatural do judeu, o incrível sadismo de Guise ou o ardiloso pragmatismo de Mortimer são as criações de um talento versátil e correspondem à permanente exploração, nesse esplendor das paixões feito linguagem que justamente individualizam o autor, das possibilidades de motivar e seduzir. Neste sentido, a velha fórmula processual *quod non est in actis non est in mundo*, que exclui liminarmente do âmbito do litígio forense o que se não contém nos autos, bem poderia aplicar-se a uma construção ficcional não imediatamente redutível, para além de qualquer dúvida razoável, a processos de intenção; e como só quem alega um facto terá que o provar, neste plano o respectivo ónus nem sequer procede: «the poet, he nothing affirms, and therefore never lieth»...

É em tal contexto que a *virtù* de Tamerlão se liberta de limitações éticas para manifestar a grandeza e potência do herói; ou que *policy* sugere uma lei básica de sobrevivência no universo ferozmente competitivo de Malta e fundamenta uma omnipresente perversidade nos interesses pessoais e de grupo ou nas antropofágicas razões de Estado de Edward II ou The Massacre at Paris. Deste modo, o ideal do cortesão é parodiado no arrivismo do mercenário ambicioso que, no contexto da acção, perigosamente transcende o mero perspectivismo sugerido pela personagem que com tal franqueza o advoga («You must be proud,

bold, pleasant, resolute- / And now and then, stab as occasion serves», Edward II, II.i.42-43) e a infâmia e brutalidade do vilão sobrepõem um dos mais impressionantes protagonistas dos desmandos da história recente e o papismo e maquivelismo consagrados na aversão popular (« Did he not draw a sorte of English priestes/From Doway to the Seminary at Remes?», The Massacre at Paris, xxii. vv. 102-103). Podem na energia satânica ouvir-se distintamente os ecos da lição do sinistro diplomata florentino, como anota Charles R. Forker a propósito desse «proud Mortimer»; mas se o *overreacher* exibe uma arrogância bem evocativa no triunfo - «Feared am I more than loved; let me be feared,/ And when I frown, make all the court look pale», V. iv. 50-51- , e se mostra incapaz de crescimento moral ou regeneração no momento de uma queda implacável e definitiva (imputada à Fortuna, que o desterra para o enigmático território hamletiano de uma viagem sem regresso), ele, que se constitui em decisivo motor da acção dramática, não deixa de mostrar a coragem dos que se não entregam na adversidade (III. ii. vv. 72-75) (246).

Outros factores poderiam perturbar a identificação de critérios de avaliação moral e dificultar a relação entre a consciência textual e a figura representada. Tal o caso do horror absoluto das execuções públicas e das lutas de animais, que renascia nos estímulos dramáticos da violência e da inteligência malignas, franqueando os limites do *decorum* com que Séneca restringira a representação da crueza e atrocidade e remetera os excessos para o discurso da personagem; e revivia ainda, assim, na presença do vilão isabelino, Maquiavel por procuração e o verdadeiro centro mobilizador do gáudio e entusiasmo da multidão:

«The simplest, the most vocal and by far the most widespread reaction to the teachings of Machiavelli among Elizabethan Englishmen was horror, and the most spectacular manifestation of this horror- the loudest, and the one which most impressed contemporaries and later generations- was in the late Elizabethan and early Jacobean drama. The Machiavellian villain strutted the stage in innumerable guises, committing every conceivable crime, revelling in villainous stratagem to the horrified enjoyment of audiences and the profit of theatrical entrepreneurs» (247).

A distorção irónica e o humor cruel, suspendendo perigosamente as defesas morais do espectador e estimulando a adesão aos jogos da incongruência e do excesso, constribuem para a criação desse vácuo moral, «zona desmilitarizada» em que opera a ficção dramática. As razões dessa imunidade serão, no fundo, as mesmas que Jonathan Bate descobre em Thomas Nashe quando, a propósito de uma conhecida sequência de The Unfortunate Traveller (nela as últimas palavras do condenado são uma apologia entusiástica da vingança), comenta os efeitos perversos de uma narrativa que «...has made us discover the Italian within all of us», ou quando, reflectindo acerca da estranha sedução exercida pela violência do drama isabelino e pelo fascínio italiano, sublinha o terreno larvar de uma recepção particularmente afortunada, uma sociedade que oscila entre a delicadeza petrarquista e a rudeza mais ostensiva:

«The perception of Italy as both poet's paradise and revenger's inferno is both a cause and a symptom of the late Elizabethan literary tendency to move between elegance and violence, the erotic and the politic, the love-sonnet and the tragedy of blood» (248).

Em Marlowe a inscrição desta figura não conhece identificações automáticas- tal a liberdade do dramaturgo na apropriação e recriação das suas fontes e a diversidade dos heróis em que repousa esta referência- e a responsabilidade autoral não se dissemina, como veremos também, na sobredeterminação indistinta dos contextos. Tamerlão e Barrabás ilustrariam diferenças e qualificações no tratamento expedito de uma figura recebida nos palcos isabelinos com proveito e exemplo, frequentemente mais o primeiro que o segundo.

Roy W. Battenhouse sugere que o cotejo de O Príncipe e Tamerlão autorizará a identificação de uma filiação rigorosa na lição do mestre florentino:

«There is every reason why Marlowe should have found Machiavelli useful to him in writing *Tamburlaine*. The dramatist faced the task of making credible the amazing rise and invincible rule of an upstart prince. Machiavelli's *Prince* offered the perfect guidebook. There Marlowe could find a consistent pattern of political philosophy, strategy, and behavior with which to endow his pagan hero» (249).

«...daring God out of heauen with that Atheist Tamburlan,...», denunciara já em 1588 Robert Greene no seu prefácio a Perimedes the Blacksmith (250). Mais justo será dizer que não é com facilidade que a sugestão maquiavélica se reconhecerá em Tamburlaine: a potência e a temeridade do conquistador (ou mesmo a duplicidade táctica de alguns dos seus gestos- «Techelles, women must be flatterèd : /.../ ») encontram o seu fundamento último num projecto ideal, visionário e apocalíptico. Para além do bem e do mal, elas pouco têm a ver, na verdade, com a razão fria do estadista ou com a heterodoxia moral comprometida na afirmação do poder, na preservação do Estado ou na realização de um qualquer princípio de *salus publica*. Eugene M. Waith exprime-o claramente quando confronta o pragmatismo de Maquiavel com as representações idealistas e neoplatónicas em que viaja a sublimação hercúlea do protagonista:

«When Machiavelli, somewhat in the century, writes about the 'personal ability', or *virtù* of the prince who must learn 'how not to be good', he is not speaking of an ideal world. This Maquiavellian *virtù*, which openly challenges conventional morality (though to be sure in the interest of maintaining order in the state) is only superfitially like the *virtus heroica* ascribed to Hercules. It is advocated from an entirely practical viewpoint as a kind of behaviour which will lead, as Hiram Haydn has said, not to happiness or salvation, but to success. Machiavelli's advice is grounded in a realistic appraisal of human nature, totally unlike the hopeful view of the Florentine Platonists. He is concerned with the self-preservation of both individuals and states, and recommends the use of whatever gifts man has, including those which he shares with the beasts. There is no question of rising to a *virtus* which is the antithesis of bestiality. It is much more a matter of recognizing and exploiting the beast in man» (251).

O caso de Barrabás é deveras outro.

«...more of the serpent than the dove ; that is, more knave than fool.»: o mote do pupilo do Maquiavel que pronuncia o Prólogo de The Jew of Malta expressa a desassombrada atitude que cruza a despersonalização manipuladora da arte da representação e o pleno domínio de uma identidade já inscrito nas personagens

dos novelistas italianos, e consumado depois no talento de Gloucester e Iago ou nas máscaras de Malevole. Todavia, o mestre é aqui uma caricatura, cheia de boa disposição e airosa fanfarronice, e o seu aluno judeu não terá colhido a proverbial frieza, o fatal e arrojado sentido de oportunidade de movimentos, a irrepreensível direcção das suas metamorfoses ou ainda a encenação oculta e irrepreensível de uma acção que não esqueça a deliberada dosagem e as cuidadas modulações nos contactos com os outros e a exacta geografia das marcações. Seria, na verdade, preciso muito mais para uma identificação convincente, aquela que os *novellieri*, seduzidos pela arte da simulação, emprestaram aos seus heróis, como bem acentua Lucia Wataghin:

«A absoluta frieza e lucidez do processo de desdobramento do simulador, que mostra a face diametralmente oposta àquela correspondente às suas verdadeiras intenções, são apresentadas como aspectos da verdadeira grande qualidade do estrategista: a firmeza do caráter e dos propósitos. Ou seja, a capacidade de simulação, em Maquiavel, é a prova de uma identidade além de qualquer dúvida e incerteza».

Ou ainda a da tragédia de Marston, em que o revoltado tipicamente exprime no domínio das suas metamorfoses o exaltante domínio sobre os outros, como escreve A. H. Gomme:

«The figure of the malcontent is one of the most familiar in early seventeenth-century drama. But unlike Jaques or Hamlet or Flamineo or Vindice, Malevole is a malcontent only by agreement-he wears his cynicism as a mask. Hence he can regulate and control his expressed attitude and behaviour as Hamlet and Vindice cannot» (252).

A menos que o protagonista seja simplesmente o monstro de narigão pintado oferecido ao gáudio fácil da ralé, no célebre juízo com que Charles Lamb (1775-1834) o compara a Shylock para o desfavorecer (253). Ou que o verdadeiro encenador dos conflitos e desencontros se oculte noutro lugar não identificado pela incompetência ou duplicidade do Prólogo, que o maquiavelismo adquira

menos a elaborada e precisa acepção de uma arte de manipulação política e domínio sobre os outros do que uma simples e vaga referência moral, ou então que a peça não seja senão uma sátira selvagem, as irregularidades da concepção dramática e as descontinuidades de construção e estrutura sejam resultado dos acidentes da autoria colectiva ou das variações do entusiasmo, das urgências e compromissos de Christopher Marlowe.

Seja qual for a exacta projecção desta emblemática figura, «...more of the serpent than the dove; that is, more knave than fool » não é referência identificadora de um património exclusivo, para mais na diversão de uma imagem refractada na criação dramática. Afinal a *prudentia* de Baltasar Gracián irá consagrar, e sem os pruridos de uma estratégia defensivamente acolhida à heteronimia sugerida na construção ficcional de personagens e situações, o sábio aforismo da arte de sobrevivência:

«*Não se limitar a ser uma pomba* . Deve alternar-se a astúcia da serpente com a conduta da pomba./.../ Deve ser-se extremamente cauteloso e sagaz perante os enredos mais astutos. Não se pode ser tão bom que, à nossa custa, se permita a outro ser mau. É preciso ser um cruzamento milagroso, e não um monstro, entre a pomba e a serpente» (254).

No hibridismo monstruoso de que fala o poeta espanhol cairão as paixões e os entusiasmos precipitados: o que ofende a discrição, equilíbrio e justa combinação daquelas qualidades do mundo animal investidas como normas de vida e condição de sucesso, o que embaraça o talento e obscurece a lucidez de Barrabás e Guise, talvez ainda o discernimento e os gestos de Mortimer. Porém, se rosto inglês de Maquiavel não se revela, para além de toda a dúvida razoável, na genuína lição do pensador de Florença, ele ao menos exprime-se na sombra de uma presença ubíqua, metamorfoseada na ambiguidade das aversões e exorcismos com que a mitologia nacional fecundará o teatro isabelino. A lição, de resto, vinha do alto, como se tem vindo a insistir, daqueles procedimentos exigidos pela perservação dos superiores interesses do reino e da coroa:

«To supress an unpleasant argument and arrange to have it refuted, to hold out one hand in friendship and keep a sword in the other, to follow at the same time two apparently irreconcilable lines of policy and play two contradictory roles with such histrionic gusto that even old friends never quite knew earnest from acting, this was how, by choice or by what she thought necessity, Elizabeth I regularly played the game of high politics» (255).

E não o proclamara já a voz do Prólogo de The Jew of Malta , fazendo-se, de algum modo, o eco do mal-estar que a intuição dessa presença na sociedade e na corte desperta: «Admir'd I am of those that hate me most»?

II. 8. *Inflexões e descontinuidades: o problema da referência autoral e da coerência da obra. In utraquam partem? Aporias da estrutura dialógica do drama e suas estratégias retóricas.*

No caso de Christopher Marlowe pouco importará, na verdade, saber do seu conhecimento rigoroso dos textos de Maquiavel ou da posição do dramaturgo perante a lição do pensador florentino. Na verdade, se o legado de uma filosofia política for convenientemente filtrado pelo talento versátil do dramaturgo, atento sobretudo às circunstâncias do mercado do espectáculo, a demanda dos contornos dessa presença encontraria sempre a resposta evasiva de Hermes ou o silêncio dos oráculos. Mais ainda: este sentido de oportunidade ganha a cumplicidade de estratégias retóricas em que se cruzam no espaço da *controversia* intenções epideícticas ou ressonâncias irónicas de consistência e direcção imprecisas, mais parecendo umas e outras relevar do jogo lúdico com que o *rhetor* , à semelhança dos sofistas verberados pela reprovação socrática, acentuam a potencial reversibilidade do juízo a que o espectador é conduzido (256).

É esta condicionada dialogicidade do drama marloviano o que dificulta a perseguição de uma atitude em grande medida hipotecada pela erosão de um suporte autoral, que já era resultado da problemática inscrição da figura do autor na criação dramática e é ainda sublinhada pelas circunstâncias particulares da

produção de textos no contexto do teatro comercial isabelino e pela equivocidade de estratégias retóricas que flutuam de acordo com os interesses do mercado e da representação. Os textos dramáticos de Christopher Marlowe não se deixam, assim, prender na coerência da «obra», apesar do vitalismo de um autor empírico que seria, em primeira análise, uma chave para a leitura. Eles serão ora insinuantemente demonstrativos na «promoção» da grandeza amoral do herói (e nessa medida mais próximos de uma *expositio* cautelosamente desenhada na configuração estrutural do conflito dramático), ora mais comprometidos com um dialogismo prospectivo a que tende o discurso exploratório e inconclusivo da atitude humanista. Mas mesmo no último caso, este confronto de perspectivas que favorece, à maneira da *inquisitio tentativus* humanista, o estímulo da controvérsia mas não a verdade definitiva, não deixa de oferecer espaço à simples reversibilidade do argumento, fruto do demissionismo ou insegurança de uma consciência seduzida pelo impacto espectacular e inebriante daquele «mighty line» reprovado pelo juízo clássico de Ben Jonson (257). As atitudes contraditórias acerca da obra do autor em larga medida confirmam estas modulações de um «sentido íntimo» e de uma eficácia persuasiva que persistentemente se furtam ao esforço crítico e especulativo (258).

I can have my cake and eat it too- a subversão do conhecido aforismo bem poderia constituir o mote de um dramaturgo atento à necessária flexibilidade do argumento no terreno mutável da circunstância. Nem sempre, porém. A dimensão formidável do herói, no terreno da guerra, da aventura ímpia ou da intriga mundana, deslocam paulatinamente o juíz para o lugar da defesa, pervertendo a construção de uma leitura somente possibilitada nos equilíbrios de uma estrutura contraditória: tais serão os casos de Tamerlão e Fausto. Diferentemente, a mesquinhez das suas motivações, retirando a rede protectora da ironia, tornada desnecessária pela unidimensionalidade panfletária do texto, acentua as possibilidades da acusação: assim Guise ou, embora de modo mais subtil, ditado pelo espaço ambíguo de convergências, o judeu de Malta. Aqui o sucesso do «exorcismo carnavalesco» do vilão (elevado naturalmente no engenho e na arte de forma que a solução violenta seja o efeito optimizado do capital acumulado ao longo da acção pela sua chicana e perversidade) tem que ser retumbante, satisfazendo o sensacionalismo antropofágico do público e convocando-lhe a segura aclamação. Mais dificilmente situável neste contexto será a peça do rei

Eduardo. Ainda assim, ela é modelada por um cepticismo dogmático e pessimista que tende a esvasiar a acção dramática de escolhas morais, e por uma ironia que frequentemente sublinha a dimensão do sofrimento e do absurdo. A sorte que atinge o protagonista não destaca nele a integridade, a coragem, ou outra qualquer virtude que a emancipe do vulgo indiferenciado das outras personagens, nem a capacidade de regeneração capaz de lhe conferir estatuto trágico e simultâneamente resolver os dilemas da sua persistente atipicidade: peça histórica que não chega a ser tragédia ou tragédia que não chega a ser peça histórica? O problema desafia oposições deste tipo. Por um lado, a nação inglesa ameaçada não deixa de comparecer na representação dos jogos de poder ou na sucessão dos protestos de lealdade logo desmentidos na acção subversiva, e convoca-a igualmente, em perigosas refracções do tempo político em que a peça é escrita, a disputa fundada em polémicos direitos de estirpe(259). Por outro, a imobilidade moral do protagonista não ofende a desconcertante atipicidade do mundo trágico isabelino. O que se salva dos escombros seria, afinal, a dimensão brutal do sofrimento e a força absurda e esmagadora do poder.

Hipotecada ficará, deste modo, a harmonia de um percurso poético que inclui igualmente a representação do destino do guerreiro escrito nas estrelas- aí o extermínio e a incrível dor dos vencidos eram acidentes inevitáveis da marcha providencial de uma chama redentora, flagelo de Deus cujo sentido não se oferecia à limitada visão dos fracos e irresolutos; ou os mortos em cascata, varridos pelas artimanhas do degenerado filho de Abraão, e também banalizados no desfecho de Dido ou na superabundância com que povoam a intriga de The Massacre at Paris e os torna, para além de «fait-divers» de sensações imediatas, a ilustração do perigoso e bem conhecido princípio segundo o qual a tragédia dos vencidos é a farsa no olhar dos vencedores. Neste sentido, a teatralidade espectacular com que o herói aprisiona as vítimas nas teias de uma encenação por ele construída e dirigida e lhes retira espaço neutralizando a sua posição (como voz córica, como objecto de empatia ou como referência interpretativa) tende a configurar monologicamente a acção e ameaça desvirtuar a abertura interrogativa do texto dramático. Uma comicidade nua e crua e uma violência por vezes hiperrealista cooperam decisivamente neste encontro entre dramaturgo e protagonista e no estabelecimento de uma cumplicidade com o leitor tendencialmente despojada de conteúdos éticos. E o deleite sádico na

representação de cenas de humilhação (Tamerlão diante da jaula de Cosroe, Tamerlão acorrentando os reis subjugados ao seu carro de guerra) ou a ufana satisfação perante uma intriga perversa e bem urdida (Barrabás como espectador do duelo fatal entre os pretendentes rivais de Abigail) só não revelam a céptica e definitiva despromoção do herói porque o itinerário experimental do dramaturgo conhece mais as dimensões da oportunidade do que a nitidez linear de um princípio. A ironia dramática, como veremos, relativizar-se-á nesta conjugação do autor e da personagem que organiza a acção dramática e nelas define o lugar das outras, ou na exaltação de um individualismo que em regra apenas se anula no terreno amoral de uma força que lhe é superior. Quando assim não é e a circulação da energia destruidora ou o exercício da crueldade mais degradante mudam de objecto e sentido (o protagonista como paciente, já não como agente, sem deixar, no entanto, de centralizar os interesses da acção dramática), o quadro dessa solidariedade entre o criador e a sua criatura sanciona ainda as hesitações de uma estrutura contraditória mitigada pela ênfase no sofrimento do herói.

Por outro lado, a apropriação da sugestão alheia por dramaturgos que não mantinham, por regra, quaisquer direitos sobre as suas criações, deixava frequentemente por esclarecer a parte de cada um na obra colectiva. E não cultivavam, evidentemente, o sentido de uma originalidade em assumida ruptura com a tradição e consagradora do génio irredutível do artista: cuidavam, sobretudo, em responder diligentemente à exigência pressurosa das produções e ao fulgor indomado e estravagante da imaginação, e essa preocupação não passava pelo escrupuloso reconhecimento da dívida, pela criteriosa utilização de fontes ou pela superação cautelosa do plágio. Vital era sobreviver e ter êxito, e à inspiração, mesmo quando fundada em textos escritos, era alheia aqui também os pruridos de identificação e da fidelidade: a operatividade e rentabilização de uma ideia lançam-na no circuito voraz do mercado e na conquista de notariedade e proveito. É também neste sentido, e recuperando em mero tópico discussão incluída no subcapítulo precedente, que o Maquiavel de Marlowe bem poderia ter sido o da versão de Gentillet, todavia ambiguamente recoberto pelo jogo das aparências, um produto de consumo popular que permitia ao ardiloso dramaturgo o conveniente «flirt» com as ideias e sentimentos dominantes e, simultaneamente, a manipulação de um público rendido ao poder envolvente do protagonista, da sua retórica capciosa ou da violência da imagem e da situação.

Quando no Prólogo do primeiro dos dois «tragical discourses» se exorta o público a exercer a liberdade de uma leitura cuja adequação é de tão ampla referência («View but his picture in this tragic glass/ And then applaud his fortunes as you please»), a abertura de Doctor Faustus explicita um novo começo («Not marching now in the fields of Trasimene/.../ Nor in the pomp of proud audacious deeds, / Intends our muse to daunt his heavenly verse./.../») ou ainda quando a voz córica, mantendo distância variável em relação ao protagonista nas intervenções que estratégicamente distribui na acção dramática, culmina no moralismo que encerra o texto, a imagem de uma estratégia persuasiva surge dissolvida e flutuante: as fortunas de Fausto serão «good or bad» e a pesquisa de uma «consciência íntima» textual vai revelando a suspeita de uma atitude retórica puramente lúdica e evasiva. O dramaturgo ultrapassa decididamente o moralismo medieval e edificante, as dualidades contrastivas da moralidade, para introduzir num confessado sentido inconclusivo a interpelação do leitor («View but his picture in this tragic glass, / And then applaud his fortunes as you please»), como pretende Clifford Leech ? Ou, diversamente, o sentido íntimo das coisas será aqui, como no heterónimo pessoano, o de elas não terem sentido íntimo nenhum?(260).

Esta última hipótese, levada a consequências extremas, acentuaria afinal a impessoalidade misteriosa de uma entidade de contornos esquivos e flexíveis atitudes, sem essência nem consciência, e pressuporia a dissolução, no enredo acidentado da produção dramática isabelina, de um vínculo que associe, minimamente que seja, o texto à identidade de um criador. Consequentemente, *in limine* inviabilizada seria a discussão do cepticismo do autor, para mais quando ele proteicamente exiba as máscaras cínicas da mais demissionista das metamorfoses. Todavia, a obra de Christopher Marlowe, singularizada na audácia do «mighty line» e da acção excessiva com que oportunamente seduz o receptivo público londrino desse tão decisivo final do século XVI, não deixa de acusar essa presença autoral, fonte primeira da responsabilidade de um texto, resistindo às reivindicações do palco enquanto produtor, e não mero intérprete, de sentidos, ou a uma representação que vai insistentemente reivindicando um papel referencial, rivalizando com a canonicidade primordial do texto literário. Ela não oferecerá necessariamente a coerência e a integridade sugeridas, desde logo, nessa noção de autor com que há aproximadamente três séculos convivemos. Não considerando já a discutida unidade e solidez conceptual de peças como The Jew of Malta ou

Doctor Faustus, a primeira ferida pela descontinuidade que oporia o rigor da construção dramática dos dois primeiros actos ao desenvolvimento menos controlado dos restantes, a segunda insuportavelmente desigual, uma acção «without a middle», na expressão de Cleanth Brooks (261) (ou, diferentemente, uma e outra justificadas afinal à luz de procedimentos parodísticos ou de paralelos e desenvolvimentos secundários da acção, condizentes com o sentido estético inclusivo da criação dramática isabelina), o painel que viaja de Tamburlaine a Doctor Faustus (ou a Edward II), correspondendo os textos aos imprecisos marcos cronológicos na criação marloviana, não deixa de manifestar o mais desconcertante espectáculo de inflexões e revisões de atitude. É o que salienta, por exemplo, M. M. Mahood quando escreve:

«Through the course of the four great tragedies, the Marlowe hero shrinks in stature from the titanic to the puny, and his worship of life gives place to that craving for death which is the final stage of a false humanism's dialectic. A similar intellectual process is reflected in the half-century of the Elizabethan and Jacobean drama as a whole. But Marlowe's acumen made it possible for him to diagnose and describe the times' disease in the half-dozen or so years between the first part of *Tamburlaine* and *Edward II*» (262),

em correspondência, aliás, com o sentido genérico que epigramaticamente Didier Souiller assinala aos acidentes e à fortuna experimentados no século XVI por uma identidade permanentemente questionada: «Très vite, dès le deuxième tiers du XVIe siècle, l'enthousiasme va laisser sa place à la nostalgie, puis à l'ironie» (263). Joel B. Altman procura ilustrar, por seu lado, a trajectória descrita a partir de um poder autoconstitutivo do herói através da linguagem e da centralidade de uma visão estética transcendendo o juízo moral e as limitações do mundo físico (genericamente Tamburlaine the Great, Part I, e progressivamente relativizado a partir do final da peça), evoluindo depois no labirinto amoral de Barrabás e finalmente consumada na exaustão e confinamento da vítima representados em Edward II e na consciência sitiada de Doctor Faustus (264). Algumas perplexidades poderá, contudo, sugerir a aproximação do modelo retórico apoiado na prospecção dialógica do argumento *in utraquam partem*, e desde logo

por, no específico caso de Marlowe, se manifestar, na «estrutura inquisitória» com que a entidade judicativa institui a controvérsia e nela prossegue em discutível equidistância e independência, a solidária erosão do humanismo e da retórica, evidente já pelos finais do século XVI em Inglaterra (265). Em conformidade, as potencialidades da contradição e o sentido prospectivo e experimental do drama pressupostos no jogo da dialéctica e retórica humanistas (no contexto renascentista com a ênfase na segunda, que subverte a crispação e o formalismo da tradição escolástica da primeira) são ameaçadas pela acentuação proposicional: a abertura de sentidos cruza-se perigosamente com a oclusão demonstrativa e com a tese, o que significa que a construção da acção não se apoia tanto na superior visão ordenadora da ironia como na autoreferencialidade do herói, o seu momento estruturante e inevitável corolário das estratégias retóricas, e das hipertrofias, secundarizações e desequilíbrios introduzidos na acção dramática.

O modo de pensamento em que a atitude céptica, não configurando qualquer ameaça de dissolvente relativismo, era instrumento de demanda intelectual e realização pragmática; mas vai ressuscitar antigos fantasmas e exibir progressivamente os receios de uma prática potencialmente corruptora e perversa (266). Nada disto surpreende. Poderão a compreensão racional do mundo e uma expectativa de perfectibilidade do ser humano ter sobrevivido à agitação da Reforma, e a sensibilidade protestante em Inglaterra, nessa conformidade, ter mantido, após o separar das águas, a referência humanista que nela permita reconhecer mais a abertura cultural de Melanchthon ou dos refugiados hugenotes do que o fervor dogmático de Lutero ou o fatalismo teológico de Calvino, como pretende, por exemplo, Roy W. Battenhouse (267). Todavia não é menos certo que a recondução das energias e consciências plurais da sociedade isabelina aos consensos político-religiosos instituidos pelo regime, e o correspondente entrincheiramento diante da pressão combinada de correntes puritanas e da reacção católica, ao merecerem as respostas desencontradas que a ênfase com que as homilias chamam crentes e súbditos à lealdade política e ao dever religioso (ou a neutralização da dissidência pela acção solidária da persuasão doutrinária e do aparelho repressivo que elas abundantemente documentam), igualmente favorecem um cepticismo tornado perigoso em clima histórico tão delicado. Deste modo, os grupos ou figuras acolhidos na orientação oficial animam essa oclusão

defensiva no sentimento patriótico e numa lealdade à coroa, à Igreja nacional e à liderança política e social da aristocracia, não raro sem deixarem de conjugar essa atitude centrípeta e integrada com a demanda de uma coerência muitas vezes apenas inscrita na linguagem oculta de inspiração neoplatónica e cabalística.

A norma está preparada para aceitar o desvio quando ele se reduz a uma expressão diletante e intelectual; mais dificilmente o faria se este optimismo gnosiológico (por certo alheio, à partida, a um qualquer cepticismo filosófico que reduzisse a linguagem do mundo à multiplicidade casuística de uma existência material sem lógica definida ou a remetesse à opacidade das essências) directamente viesse a desautorizar os valores estruturantes da sociedade, as suas crenças e práticas nucleares. A necessidade de definir previamente o entendimento e o campo de actuação do cepticismo (e da ironia) e de localizar a sua articulação nas vozes desencontradas com que o tempo isabelino exprimia as suas perplexidades e contradições encontravam justificação em descontinuidades como a que neste passo emerge: o neoplatonismo e a atitude experimental instituem aqui uma metodológica dualidade entre sujeito e objecto e afirmam a correlata possibilidade de conhecer e conformar as coisas. Não sendo céptica no plano de uma teoria do conhecimento, esta perspectiva pode não convergir inteiramente com os fundamentos axiológicos e os procedimentos integradores de uma ideologia que vive de referências pré-científicas, de representações ainda inspiradas no legado medieval, e repousa na densidade mitologizante das suas ficções. É assim que o hermetismo gnóstico, se não contende imediatamente com as verdades cristãs, poderá ser motivo de algum desconforto quando traduzido numa suspeita descodificação da vontade divina manifestada nas formas e movimentos do universo, no estabelecimento de correspondências fundadas numa simpatia da totalidade cósmica alvo da devassa e da especulação orgulhosa de espíritos menos atentos à essencial integridade das Escrituras, ou ainda na impiedade envolvida numa qualquer união mística teoricamente incompatível com a função magistral do sacerdote e o papel director da Igreja instituída. Nos círculos próximos da coroa esta atitude era, como se sabe, bem frequente : tal o caso do conde de Leicester, protegido da rainha, com as suas ligações ao mago e astrólogo John Dee; de Sidney, cujo racionalismo não dispensa o concurso da compreensão hermética do neoplatonismo e de uma harmonia musical cósmica na sua teorização literária; ainda o Spenser de Fowre Hymnes, que articula o terreno

e o espiritual («...two Hymnes of earthly or naturall love and beauty, two others of heavenly and celestiall», anuncia o texto que os dedica e introduz); ou de The Feaerie Queene, cuja aventura se inicia, desde logo, com a alegorização de uma unidade primordial representada em Una (268).

De um modo geral, essa *terra incognita* do saber e do poder e seus intérpretes concitam a desconfiança e despertam a hostilidade. Ainda longe da generosa fórmula que Bacon recolherá da sabedoria dos Provérbios para a oferecer na alegação de uma essencial compatibilidade dos planos da religião e da ciência e na defesa dos direitos desta- «The spirit of man is as the lamp of God, wherewith he searcheth the inwardness of all secrets» - a incipiente ciência experimental não se libertará facilmente da mancha de uma vã *curiositas* que invade os domínios reservados da natureza e do divino, se substitui perigosamente à fé e à religião no diálogo com o sobrenatural e vive em relação ambígua com as potências do Mal (269). A figura do sábio, sobre que significativamente recaem agora a suspeição e o anátema (e não já sobre o sacerdote ou o teólogo), é ao mesmo tempo odiada e temida. Mesmo sem a consideração das dimensões fantásticas de casos extremos em que a lenda se cruza com o registo da história para gerar o mito- Paracelso, Nostradamus, Fausto, ... - , os enigmas da astrologia praticada pelo citado John Dee, os mistérios do saber matemático de Thomas Hariot, as duvidosas operações de Robert Fludd ou ainda a aventura especulativa do «filósofo da natureza» Giodano Bruno (aliás o distinto e polémico visitante de círculos intelectuais que em Inglaterra cultivam o interesse pelo gnosticismo) associam indistintamente o cientista e o mago, o adivinho, o prestidigitador ou o nicromante. O que neste contexto importará sublinhar é a potencialidade corrosiva da filosofia hermética, intrusa no universo desejavelmente inexpugnável de ideias, representações e práticas vitalmente conformadoras da sociedade isabelina. Peter Lloyd exprime a natureza ubíqua desta potencial subversão quando, a propósito do entendimento da comunhão eucarística, um dos mais melindrosos aspectos da liturgia (atente-se a este respeito, por exemplo, nas terríveis clivagens geradas à volta da doutrina da transubstanciação) comenta as consequências da posição teórica de Bruno revelada em Cena de la Ceneri e traduzida pelo filósofo italiano no perigoso contexto de uma prática mundana, por ocasião de uma visita a Fulke Greville:

«The title of the book has a special significance, for it is through the Eucharist on Ash Wednesday that one enters into a unique communion with God. But Bruno's supper is a secular affair. There is comment on the wine being passed round the table in the course of the meal so that the secular association with the religious is not missed. Bruno seems to imply that there is no need for a Church service in order to reach God, and that there is no need to argue about the meaning of the sacrament» (270).

Seguramente que este hermetismo de conformação neoplatónica se oferece a uma vária fortuna, viajando entre a exploração dos mistérios da natureza e do divino e a simples voga diletante. Não deixa de cativar igualmente poetas e intelectuais menos instalados nos meios elegantes de *cortegiani* ou no círculo estreito de iniciados, e a sua recepção não poderia deixar de incluir, ao lado de um vago interesse pontuado por referências assumidamente marginais, as manifestações cépticas que Marlowe ilustrará em Doctor Faustus e que o sentido de oportunidade do dramaturgo não deixará de aproveitar na actualidade e sensacionalismo do tema e da figura. Em todo o caso, porém, se Spenser, Sidney, Dudley ou Ralegh conjugavam na sua experiência esotérica o entusiasmo do saber e a consciência do poder (a comunidade restrita de eleitos e a identidade cultural e de classe constituirão rectaguarda segura de um «cepticismo afirmativo», se a expressão é legítima, que se não incompatibilizará de todo com o *mainstream* do dinamismo agitado que o tempo isabelino experimenta), já uma presença solitária, não ancorada nessa identidade de grupo e não aspirando a mais do que a um estatuto tangencial (tolerado pelas discretas credenciais do *scholar*, consolidada nos compromissos firmados no submundo isabelino da contra-espionagem) não partilhará facilmente desses entusiasmos e mais parecerá resistir, na relação que persistentemente mantém com os notáveis do reino, à ameaça de dissolução no magma indiferenciado da plebe de Londres, para quem escreve e de que em primeira linha depende, como esses «university wits» que guardam o passado da sua formação no presente da sua sobrevivência precária.

Os gestos expeditos do homem, inspirados e episódicos como a concepção e a estrutura dos textos do dramaturgo, encontrariam no nominalismo filosófico o «correlativo objectivo» de uma existência alheia a sistemas ou referências: a mesma flexibilidade com que responde ao perigo acompanha a mobilidade com

que a sua imaginação confronta as exigências volúveis do público. E a maleabilidade com que o manipula e conquista vem ratificar essa centrifugacidade *enragée*, afinal portadora, nessa identidade geracional dos «University wits», de um dos sinais mais inquietantes da modernidade que Ian Watt reconhece em Doctor Faustus:

«There is, then, good circumstantial evidence for seeing Marlowe as a particular- and very early- case of a more general modern phenomenon: the growth of an alienated class of intellectuals or, as they were then called, 'malcontents' /.../»(271).

As inflexões sinuosas ou a inscrição refractada com que na voz transgressora do dramaturgo se deixam registar a atipicidade de uma existência ou uma atitude intelectual céptica e dogmática não deixam de testemunhar, bem a seu modo, o esboroamento do humanismo. É isto também que nos diz esse percurso aberto na pletórica afirmação de vida e poder do conquistador e consumado na desesperada autonegação de um Fausto condenado ou no desejo de morte de um homem que não quis ser rei.

O registo dessa aventura e do clamoroso soçobrar das ilusões humanistas, finalmente acorrentadas aos abismos da escuridão metafísica que emoldura os gestos desamparados e cegos e os desencontros das personagens, poderão, deste modo, identificar-se neste percurso estético. É o que por exemplo fazem Mahood e Altman. M. M. Mahood reconhece no texto marloviano uma coerência insinuadamente simbólica («The whole story of Renaissance humanism is told in four Elizabethan tragedies: the two parts of *Tamburlaine the Great*, *Doctor Faustus*, *The Jew of Malta* and *Edward II*») e em Marlowe a referência moralizante desenhada na degenerescência de uma vontade titânica que por último se nega no falso humanismo do desejo de morte. Joel B. Altman sublinha, por sua vez, a ascensão e queda de uma ilusão: a do poder transfigurador da palavra e imaginação poéticas, a do poder demiúrgico do verbo feito carne (272). Deste modo se confirmaria a identidade de uma pré-existência autoral, reconhecida na «consciência íntima» do texto e suas estratégias retóricas, simultaneamente se pressupondo a fundamental integridade de uma instância produtora do discurso

dramático, de um sujeito da enunciação, se quisermos aceitar a terminologia de certa crítica de raíz francesa (273). Todavia, a apertada moldura cultural e social em que se recorta a criação individual do dramaturgo ou as inflexões ditadas pela oportunidade e imprevisibilidade da experimentação impõem reservas e qualificações ao que à primeira vista se ofereceria com a coerência legitimadora do autor. Mesmo não residindo nele a suprema garantia na fixação de sentidos, a solidez inamovível do seu estatuto seria desde logo questionada nessa irregularidade de uma criação tão deslizante e irrequieta: que continuidade pode ser estabelecida entre a energia e arrebatamento de Tamerlão e os sofrimentos do infeliz Eduardo ou a agonia do infausto sábio; que terão em comum o rigor da concepção dramática de Edward II ou o vigor e sugestão poéticos de Tamburlaine the Great com a escrita apressada e o cunho aparentemente panfletário de The Massacre at Paris, ou mesmo com o humor burlesco e o tom populista que informam os «middle scenes» de Doctor Faustus ou muitas sequências de The Jew of Malta? Desigual e errática como poucas no cânone marloviano, algo incerta mesmo na especificidade do tempo em que se gera, a unicidade essencial que responde pela supervisão do texto não se revela pacificamente numa consistência textual «orgânica» ou numa referência solidamente articulada no lógico conjunto de uma obra. Mas negar simplesmente esse nexo, dissolvendo a responsabilidade criadora individual nas determinações de um contexto cultural inapelavelmente inscrito no artefacto poético, seria, na verdade, remeter a interpelação do cepticismo e da ironia no texto dramático de Christopher Marlowe a um irremediável impossível teórico.

O autor, porém, sobrevive na precária unidade histórico-literária do tempo isabelino, como procuraremos ainda mostrar. Cumpriria definir as cumplicidades que uma atitude céptica, que definimos no seu amoralismo vitalista, mantém com a atitude irónica e com as estratégias de persuasão do texto dramático de Christopher Marlowe. Na verdade, cepticismo e ironia caminham lado a lado, o domínio exercido pelo *eiron* pressupõe a *skepsis* pela qual se institui o distanciamento entre o dramaturgo e os valores que se cruzam no universo da sua ficção.

2. Ironia.

II. 9. *Observações preliminares: fortuna e metamorfoses de um conceito.*

Das mesmas dificuldades que procurámos enunciar a respeito da ideia de cepticismo padece o conceito de «ironia», também ele inevitavelmente expandido na polissemia e no ecletismo da pragmática linguística. A este propósito, logo na abertura do seu estudo acerca da fortuna que esta noção conhece na Idade Média e Renascimento, Dilwyn Knox reconhece a progressiva erosão de um sentido outrora preciso e operativo e as nefastas consequências que no plano do seu tratamento acompanham este desenvolvimento:

«In English the word irony, and its equivalents in other modern languages, have similarly become an umbrella for many ideas, for example, the 'irony of fate', 'dramatic irony', 'Socratic irony', and so on, which I doubt have much to do with one another. Not only has irony acquired many meanings, but also such a vast and generally mediocre bibliography that the word has recently become discredited (as I believe it should be on the whole) as a literary critical term» (274).

O uso de palavras para se dizer algo diverso do sentido literal ou ostensivo, a atitude de simulada e estratégica ignorância, um desenvolvimento de acontecimentos que correspondem à inversão de expectativas: a ironia verbal socrática ou dramática traduzem, a seu modo, a persistente ideia de dissimulação que o *eiron* grego já oferecia. A ironia pode traduzir uma situação de poder, construída pelas classes cultas que agem sobre as massas, e estar intimamente associada a procedimentos retóricos por que se conjuga a arte de iludir e se manifesta o discurso político e se articula a suspeita linguagem da ficção. Na compreensão platónica, a retórica, exemplarmente plasmada na fixação da linguagem na prisão do texto escrito, destrói a liberdade dialógica da oralidade e as virtudes de uma estrutura dialéctica que é instrumento da procura do saber, e promove deliberadamente a ignorância; a ironia concorre para esta dupla

degradação epistemológica e moral, *maxime* representada na dissimulação e duplicidade dos sofistas(275). C. Jan Swearingen sublinha os termos desta cumplicidade e os motivos desta desvalorização:

«For Plato, irony is intrinsic to rhetoric and renders it a deceiful act because it entails a willful, programmatic separation of what one knows to be true from what one says. The dissembling imitator is held by Plato to be morally and intellectually corrupt because of this infidelity to truth. /.../ In Plato's time, *eiron* was a term of rebuke, meaning 'you dissembling scoundrel'; *eironeia* denoted deceptiveness through guileful understatement or masking of self. It was not until Aristotle that irony denoted anything other than despicable, mocking pretense» (276).

Para o estagirita a retórica- e a poesia- não é em si verdadeira ou falsa. E a ironia deve ser considerada nos diversos contextos em que se distribui e considerada nas funções a que se vincula. Cícero, por seu lado, redescobre a nobreza que Isócrates atribuíra à retórica: a palavra e o pensamento fundem-se, na mesma continuidade que mantêm a sabedoria e a eloquência quando convergem na excelência e dignidade do *orator*; e a ironia já não transporta as conotações negativas da compreensão platónica- ela é a figura retórica e o recorrente hábito discursivo(277). S. Agostinho, que abandona o magistério da retórica para estudar e divulgar a Palavra, não deixa de reconhecer as virtudes da língua como instrumento de conhecimento e aperfeiçoamento moral, apesar de sublinhar os perigos do seu uso perverso e da superficialidade cativante em que se poderá materializar a sua influência; a responsabilidade é agora a de quem engana e a de quem se deixa seduzir pela idolatria do discurso, e a ironia, condescendentemente analisada ao lado de outros tropos, não deixa de acolher-se na subtileza e elegância das Escrituras. Estas fornecem, aliás, o definitivo exemplo de uma necessidade de transformação da atitude de leitura e compreensão, já não tão indiferente a estratégias retóricas, à rendição a um prazer imediato ou à facilidade do entendimento literal do que comprometida na demanda daquela graça da plenitude divina em que a Verdade generosamente se abre nas suas variadas manifestações e nos diversos sentidos com que o texto bíblico se oferece aos leitores(278). A Idade Média, documentando o seu entendimento da ironia em fontes que incluem a literatura patrística e a Vulgata, frequentemente a entende

como figura ou tropo vocacionados para o adorno do discurso e genericamente a define no contexto de uma proposição que contém directa ou implicitamente a sua negação(279). Os humanistas, que reintroduzem a ironia socrática na discussão do conceito- talvez a sua maior contribuição neste domínio, no juízo de Knox(280)- associam a ironia a procedimentos retóricos visando por regra o apoucamento do objecto (e Erasmo funda as suas reservas em relação ao elogio exagerado pela sua proximidade, às vezes indissociável, dos sentidos pejorativos da construção irónica), atribuem-lhe um especial lugar ou adequação a certos géneros, estudam a sua etimologia e procuram determinar as suas modalidades (281).

Em Inglaterra, a valorização da poesia e do poeta enfrentaria os dilemas decorrentes da tradicional desconfiança platónica pela criação literária. Na recontextualização do ensinamento e da atitude do filósofo grego, paradigmaticamente representada na teorização de Sidney, a ironia irá, por inerência dessa defesa das virtudes e do lugar da poesia na vida cultural da comunidade, ser resgatada do anátema que a associava ao universo corrupto das paixões. Na verdade, a *mimesis*, inspirada no legado aristotélico e mantida como referência matricial da reflexão estética renascentista, ao transcender o servilismo especular em relação aos dados da experiência sensível, está para além da mera produção de um juízo de verdade ou das estratégias do fingimento: «...of all writers under the sun the poet is the least liar, and, though he would, as a poet can scarcely be a liar. /.../ Now for the poet, he nothing affirms, and therefore never lieth». O poeta, já com vantagem no confronto com o filósofo ou o historiador (no plano da universalidade das suas criações, do valor estético e persuasivo da sua lição, das possibilidades infinitas com que a sua imaginação e disciplina se abrem a uma segunda natureza, mais rica e diversa do que a que lhes serviu de ponto de partida), recupera o eminente estatuto do *vate* , dos escritores latinos, a sacra inspiração da memória bíblica, ainda a dignidade dos versos gregos (ou não fosse o seu gesto, fundador de uma *poiesis*, fecundado pelo sopro divino e réplica do acto criador genesíaco), e liberta-se em definitivo da suspeição. O seu ofício é caucionado pela mais autorizada instância moral, significativamente estética também, «/.../ since the Holy Scripture (wherein there is no uncleaness) hath whole parts in it poetical, and that even our Saviour Christ vouchsafed to use the flowers of it; » (282).

A ironia acompanha então a especiosa e minuciosa legião de tropos, figuras retóricas e figuras de pensamento a que a sensibilidade erudita recorre, e uma arte poética seduzida pela construção racional e pela deliberada continuidade mantida com um «decorum» indissociável dos modos de existência de uma sociedade culta; e esta, já rendida à poesia como deleite, e não apenas como factor de elevação moral, acaba por favorecer os direitos de uma retórica em que reconhece um esteio da formação do indivíduo e um valor cativo da convivência civilizada (283). O conceito terá perdido definitivamente a inevitável carga pejorativa do legado platónico e é consensualmente referido, pelo menos no contexto civilizacional do Ocidente, a uma ferramenta natural do sujeito do conhecimento que se distancia do objecto para o observar e analisar, ou a uma elementar qualidade do pensamento quando analisa, questiona ou argumenta, como escreve ainda C. Jan Swearingen:

«Detachment, objectivity, a certain amount of skepticism, a willingness to question received opinion, command over abstractions, generalizations, and logic, and analytical probity- all these hallmarks of Western thought are so highly valued that they are now conceived of as universals or at least as inevitabilities of human thought. Many cultures, in sharp contrast, place high value upon collective, cooperative, and reciprocal concepts of truth, meaning, reality, and language. Western educated culture has instead taught- and presumably valued- divergent, agonistic, individualistic, and pluralistic models of thought and language. The interrogative, analytic bent has advanced increasingly skeptical and pluralistic understandings of reality as well» (284).

A sobreposição e a incongruência exigem uma visão que as transcenda, e o plano da soberania abrangente do dramaturgo dialogando com a generosa cumplicidade do público- nos variáveis contextos do distanciamento capcioso ou da íntima continuidade- definem eloquentemente o que no entendimento mais comum traduz já um processo de aproximação de perspectivas divergentes e se localiza no limiar entre duas realidades e na suspensão que estruturalmente define este engano que é percebido como tal (285). Uma situação irónica conjuga-se, deste modo, no campo de forças construído por quem ironiza, por quem é objecto desse procedimento e por quem a ele assiste, acolhendo deste modo vários pontos

de vista que se cruzam. Na arte dramática o domínio e conhecimento dos códigos e convenções que sustentam a representação implicam-na imediatamente:

«...in the theater actor and audience are both found in ideally ironic attitudes: the actor because he is consciously and publicly impersonating, the audience because its conscious co-operation in the theatrical illusion gives it that detached point of view which is necessary for the ironic appreciation of the co-existence of two or more conflicting levels in the stage situation»(286).

Aqui o horizonte limitado de uma personagem confronta-se com uma outra soberania compreensiva, a do espectador, nesta disjunção repousando uma bem conhecida acepção da expressão «ironia dramática» (287), e com a perspectiva fracturada das outras. Mas as refracções do olhar não se esgotariam aqui: as personagens movem-se numa complexa totalidade de relações que as refere a uma identidade marcada pelo lugar, pelo tempo e pelos outros, sobredeterminada ainda pela consciência mais ou menos vaga de uma presença cósmica que se projecta no universo humano e na lógica misteriosa dos acontecimentos. Para além disso, a autoridade da instância que produz e ordena a acção dramática poderá não coincidir necessariamente com o ângulo de visão privilegiado de quem assiste, e no texto poderão não convergir plenamente os sentidos do discurso e a sua concreta apropriação, sobretudo quando o público não é apenas a massa uniforme que se entrega ao sortilégio da representação mas também a dissonância e a pluralidade dos indivíduos. E outros desencontros surgiriam ainda se a metáfora do teatro e da representação se comunicasse ao processo de criação estética, vendo-se o dramaturgo como réplica da omnisciência e omnipotência divinas e, como tal, investido num papel que desempenhará tão fielmente, e tão implacavelmente, como os que destinou às suas personagens.

Revivem aqui os dilemas suscitados pela natureza do texto dramático (o seu particular modo de existência, definido na articulação entre o gesto do dramaturgo, a mediação dos actores que representam e interpelam, e um público que reage participando), novamente convocados na discussão, agora já não da legitimidade de um estudo literário centrado nessa irredutível multidimensionalidade e plasticidade funcional, mas da possibilidade de eleição de pontos de referência que dotem de sentido a identificação do relativismo de uma

visão gnosiológica e moral e sua tradução na atitude irónica e nos procedimentos da ironia no plano estético (e cautelarmente se refira ainda, como se precisará na sequência, que os problemas da valorização ou despromoção canónicas não deixam igualmente de se manifestar neste contexto). Deste modo, a primeira dificuldade é também a da exequibilidade da proposta de trabalho, dos pressupostos teóricos que, definido o objecto do estudo, nele justifiquem esse particular campo de actuação. E neste desenvolvimento subjacerá sempre o que o diálogo com os textos, na terceira parte deste estudo, procurará evidenciar: os paralelos e aproximações articulados na construção de uma acção múltipla ou no conflito entre personagens que na diferente natureza e vontade definem as suas relações de domínio (o plano intratextual da ironia, que o leitor acumula e organiza na sua experiência de leitura) conjuga-se com as descontinuidades entre uma «consciência íntima» textual e os valores morais dominantes instituidas por uma estratégia persuasiva de contornos nem sempre precisos. O estatuto do autor, a natureza do texto dramático e as relações entre estas duas categorias, tradicionalmente aliadas na análise textual, recuperam aqui o seu valor. São agora convocados para discutir a legitimidade de uma ironia que solidariamente se inscreve na rede de mútuas iluminações oferecidas na sequência da acção dramática e nas intenções e estratégias a que obedece o corpo desigual da obra.

II. 10. *Visibilidade autoral e consistência textual: os pressupostos teóricos da inscrição da ironia no texto; a relevância da valoração crítica enquanto fundamento e legitimação do seu estudo.*

A discussão em torno da natureza das noções de texto e autor tem vindo a sublinhar o relevo condicional destas categorias, como ainda recentemente escreveram John D. Cox e David Scott Kastan:

«Literary texts are now understood not merely as exclusive sources but as contested sites of meaning, their authors as something less simple and more constrained than the solitary producers and sole proprietors of the meanings that circulate through them. If the author is not actually 'death', as theorists have provocativelly claimed, authorial intention has been recognized as only one of the multiple and often contradictory intentions involved in the production of texts;»(288).

O relativo despojamento autoral que acompanha o drama, revelado desde logo na multiplicação das vozes que constroem o texto, afinal a marca incontornável da concretização histórica específica do seu modo literário, parece desde logo hipotecar qualquer pertinência de um estudo que pretenda revelar e discutir os sentidos do cepticismo e da ironia: na «despersonalização teatral», essa «capacidade de criar figuras autónomas que, no palco, não falam em nome das ideias e dos sentimentos do autor, mas sim das situações em que são colocadas e do carácter que lhes é atibuído», na formulação de Jorge de Sena (289), os seus traços apagar-se-iam inapelavelmente. Esta dificuldade é ainda sublinhada no tempo isabelino, como vimos, por factores que concorrem para a tendencial dissolução da presença do dramaturgo na peça dramática. Com efeito, a rebeldia com que esta última se furta à fixação e à transmissão seguras, projecção inevitável de uma efemeridade sempre reformulada nas vicissitudes da representação e nos acidentes de uma impressão pressurosa e frequentemente descuidada, ou a ausência de reconhecimento seguro de uma paternidade multiplicada, não raro, como também se discutiu então, na autoria que dificulta ou em definitivo compromete os exactos contornos da participação dos vários

criadores numa só criação: eis alguns factores que parecem inviabilizar à partida o empenho na explicitação de uma atitude conformadora do texto e das suas estratégias, só verdadeiramente reconhecível e teoricamente fundada na coerência disciplinadora de uma consciência unificada, ou seja, na unicidade incontornável do artista criador. A reconstituição dos «factos» mais prejudicada resultaria ainda se observados os contextos da produção textual: confundir-se-ia ela nas circunstâncias de diversa proveniência e configuração imprecisa, e o itinerário em sentido inverso, do «crime» ao «culpado», iria desaguar na constelação nebulosa de uma associação inextricável de agentes, mandantes, cúmplices e participantes de desiguais responsabilidades no processo e no resultado final. Por seu turno, a censura oficial e a autocensura, ou ainda as sucessivas revisões e metamorfoses exigidas pela reutilização comercial das peças de um autor como Marlowe- o «Marlowe's effect», de que fala Leah S. Marcus a que noutro lugar se fez também referência(290)- conjugam-se com essa renúncia à intrusão no texto de uma voz autógrafa, configurando a solidária despistagem dos esforços de perseguição e identificação de uma moldura de ideias e de uma concepção dramática de inscrição textual inevitavelmente remota e problemática.

Naturalmente que o obstáculo assinalado implica sérios riscos, desde logo o de hipotecar a integridade do texto, redutível desse modo à montagem, talentosa e expedita, embora, e convincente na vertigem da acção no palco de um teatro, mas descontínua como a mente dividida e híbrida da colaboração que lhe deu origem, e bem mais desfavoravelmente avaliada quando submetida ao exame do texto na página e a uma atenção que não é conduzida pelo sintagma irrepetível da representação. Mas não parece, à primeira vista, que esses riscos possam ser evitados. Na verdade, como falar em cepticismo se a independência do dramaturgo se vê amarrada aos imperativos do sucesso comercial e ao imediatismo do gosto popular: a sua liberdade não seria maior do que a das consciências alugadas que produzem sob os auspícios da corte ou segundo os interesses ditados pelo patrocínio aristocrático, reduzida, como ela, ao expediente da construção da imagem publicamente receptiva, e assumindo-se como prolongamento da identidade forjada numa tolerância consentida pelas estruturas de poder e caucionada pelos valores dominantes, um pouco como o «self-fashioning» proposto por Stephen Greenblatt (291)? E a ironia em que essa atitude se corporizaria não viria a enfermar, no fim de contas, de um

convencionalismo formal e asséptico, incapaz de se manifestar na concepção dramática, na construção e estruturas da acção, nos jogos e estratégias textuais ? Ou, inversamente, será convincente o empenho de uma crítica redentora daquela errância e daquele desalinho narrativos que aparentemente tanto ofendem a sensibilidade e o gosto clássicos? Os aparentes desequilíbrios alcançariam nesta hipótese a lógica promoção e a consistência que opera na elaborada tessitura dos desdobramentos da acção, na reciprocidade da evocação e do comentário; a exuberância retórica e a hipertrofia aditiva de incidentes e episódios estariam afinal articuladas na subtileza de um sentido apenas revelado na persistência e na argúcia da leitura. No primeiro caso o texto oferecer-se-ia como produto aleatório de vontades e intenções várias. No último, os problemas de interpretação não dispensariam a recondução a princípios de equilíbrio formal (ou a critérios de uma deliberada subversão do *decorum* clássico, bem diversos do instinto de uma arte libertina inspirada no oportunismo comercial): o que se afigura gratuito ou descontínuo pode revalorar-se numa contribuição substantiva para a acção dramática, exemplificada na discreta funcionalidade dos desenvolvimentos paralelos e marginais. Integrá-los na lógica do texto pressupõe a tal consciência unificada, responsável pela atitude céptica e pelos procedimentos de ironia e distanciamento. As duas perspectivas, correspondentes à desautorização de um produto irregular e desregrado porque radicado na criação plural e obedecendo às circunstâncias aleatórias do jogo da procura e oferta mercantis ou, diversamente, à valorização de um suposto fruto da consciência unificada do autor, inscrita no texto e nele identificada apesar das específicas contingências culturais e sociais em que se move o drama isabelino, surgem desta forma incontornavelmente implicadas no problema da admissibilidade da ironia no texto dramático de Christopher Marlowe. É nesta medida que elas deverão agora ser trazidas a plano mais aproximado para exame e confronto.

Uma visão implacavelmente desapaixonada e severa desse reino que mistura reis e bobos relevaria nele precisamente o que de modo mais ostensivo oferece grande parte dos testemunhos da criação dramática isabelina. Neste sentido, factores como os assinalados condenariam a uma inapelável dissolução qualquer ponto de vista autoral. Como reconhecer a perspectiva do dramaturgo na extravagância da concepção e dos processos de composição que dilatam ou contraem desmesuradamente o tempo representado ou modelam o espaço nos

voos de uma imaginação libertina e insensível ao *decorum* e à proporção, com tempo ainda para a desajeitada enxertia do episódio grosseiro e oportunista, com que se consuma a soberana indiferença pelo rigor e equilíbrios mais elementares da construção dramática e da depuração do texto, factores de índice valorativo enfaticamente consagradas na tradição crítica e confirmadas na criação literária? O terreno larvar dessa promiscuidade mercantil da produção colectiva seria correspondentemente apenas capaz de oferecer produtos de eventual relevância cultural e documental, não o valor da criação iluminada pela dimensão irredutivelmente individual do criador. De outro modo, insista-se ainda, como surpreender no texto cepticismo ou ironia sem que uma vontade lhes preexista e os sobredetermine? Certamente que a luz difusa de vários focos não unifica no texto o que na origem é por natureza múltiplo, as várias cabeças de uma responsabilidade fragmentada; e mesmo nesse de acção múltipla que é o texto dramático isabelino se terá de surpreender um fio condutor que dê consistência a uma composição ameaçada pelas pulsões desordenadas à partida favorecidas pelos seus contextos de produção.

Este bem pouco conveniente pragmatismo que guia a produção das peças dramáticas isabelinas pôde sempre, todavia, suscitar a sublimação da rugosidade primitiva no estatuto mais respeitável da literatura, emancipando-a da ingenuidade tocante mas de realização estética irrevogavelmente insegura das baladas antigas ou da beleza selvagem das canções de gesta. Em conformidade se relativizam, por compatíveis com a qualidade e unidade essencial do texto- e por peculiar e desconcertantes que se revelem no contexto único em que se exprimem- as consequências da dissolução do vínculo seguro entre autor e obra (a anonimidade ou a autoria colectiva). Os testemunhos da sensibilidade e talento poéticos de uma época deveriam ser, assim, valorados nos seus próprios termos e não segundo critérios estéticos de pendor indisfarçavelmente clássico ou pelo *parti pris* redutivista e conjuntural de um presente que não questione a precaridade da sua reescrita e reapropriação do passado. Mas esta recuperação canónica, que definitivamente liberta a peça isabelina do acervo periférico da subliteratura ou da bastardia do produto de cordel- e ao singelo valor documental e à simples curiosidade da referência cultural- não deixaria, ainda assim, de atrair a suspeição e a reserva quando nela se procure reconhecer a articulação de uma atitude céptica ou a presença da ironia, sempre ancoradas na coerência de uma qualquer

«consciência íntima» do texto. A distinção de uma escolha- o texto dramático de Christopher Marlowe- não é argumento válido por incorrer numa petição de princípio. A valorização de uma matriz autoral ordenadora que é pressuposto da atitude céptica e da concepção irónica, impensáveis no contexto irreprodutível de uma autoria colectiva que funde e confunde o valor e sentido da participação de cada dramaturgo, não se poderia furtar a juízos de valor e teria sempre que fundamentar a síncrese de dissonâncias e repetições, a superabundância despropositada e extravagante, ou o recurso insistente à grosseria e ao burlesco, apenas redimidos nos extremos de uma lógica argumentativa sensível a sentidos ocultos e profundos. Ou seja, a pesquisa corre o risco de partir das conclusões para as premissas.

Deste modo, a mais impenetrável obscuridade ou lacuna ou a desmesura e gratuitidade inscrita em zonas textuais centrífugas revelam sempre uma qualquer virtude e função desde que articuladas numa defesa da integridade do texto a qualquer preço. Convenientemente devolvida à coerência e à visibilidade crítica e interpretativa pela generosidade e optimismo desta hermenêutica de «horror ao vazio», a peça dramática favoreceria tentações metodológicas perversas: tal a paradoxal substituição do texto pela leitura, reclamando esta uma relevância própria abusiva; ou a definição apriorística de uma tese, entretanto disfarçada em hipótese que o objecto analisado inevitavelmente confirmará; ou ainda o privilégio de uma ubiquidade imagética ou temática, inevitavelmente universal, a que os sentidos do texto se moldarão, em marcha forçada no terreno das variações de uma ideia ou de um motivo centrais, subordinadores e hierarquizadores de acontecimentos e personagens (em última instância, a redução do texto a uma província do pensamento). Noutra versão, o contexto histórico e mental, a visão isabelina do mundo ou o *Zeitgeist* que viram surgir a peça usurpam o lugar de partida e orientam a tarefa de interrogar o texto: se este se não conformar ao universo de representações dominantes que alegadamente nele se inscreve tanto pior para ele. No prolongamento deste ecletismo que valoriza latitudes interpretativas dissimuladas no pressuposto aparente da valorização das possibilidades de uma «obra aberta», verdadeiramente o pretexto de um *overreading* venal e sem critérios firmados, se perfilariam igualmente o cepticismo que discretamente neutraliza o riso e a reconciliação da comédia ou o sentimento trágico e se revela na ironia das descontinuidades entre coro e representação ou

nas fissuras abertas entre uma definitividade apenas aparente do desfecho da acção e as inconclusividades insinuadas que ele supostamente autorizará. Fluellen reapareceria aqui, agora convocado por Richard Levin, para esprimir a plasticidade de uma estratégia devotada à liberalíssima absolvição de desequilíbrios e à regeneração de incongruências:

«'If you look in the maps of the 'orld, I warrant you sall find, in the comparisons between Macedon and Monmouth, that the situations, look you, is both alike. There is a river in Macedon, and there is moreover a river at Monmouth. It is call'd Wye at Monmouth; but it is out of my prains what is the name of the other river. But 'tis all one; 'tis alike as my fingers is to my fingers, and there is salmons in both. If you mark Alexander's life well, Harry of Monmouth's life is come after it indifferent well ; for there is figures in all things... As Alexander kill'd his friend Cleitus, being in his ales and his cups, so also Harry Monmouth, being in his right wits and his good judgments, turn'd away the fat knight with the great-belly doublet'.

Henry V, IV.vii.22-46 » (292).

É sempre possível, na verdade, convocar aproximações, por mais discretas que sejam as relações consentidas pela imensa e diversa ordem do mundo: assim, a rebeldia de uma acção que se distribui em linhas de desenvolvimento diverso, articuladas segundo critérios frequentemente pouco claros, terá que relevar de uma concepção mais sofisticada do que a sugerida pelo capricho da acumulação. De uma desconfiança em relação ao que uma atitude teórica ainda bem representada na primeira metade do nosso século via como supérfluo (e estas ramificações de uma intriga que se desvaloriza no gratuito constituem paradigmático terreno de desencontro crítico) foi-se evoluindo para uma valorização do lugar e função do elemento no todo (a partir dos anos trinta o «close reading» sublinha-o nos seus procedimentos de análise e interpretação da obra literária) e, sobretudo nas opções marcadas pela psicanálise e pela sua atenção a inscrições textuais míticas, rituais e antropológicas, à explicitação da engenhosa e fundamental contribuição, alegadamente negligenciada pela crítica tradicional, das diversas linhas de acção para a totalidade da peça dramática e para a sua leitura (293). Resiste-se à enganosa simplicidade do objecto e,

paralelamente, ignoram-se factores tão impressivos como as circunstâncias da improvisação do actor ou a interpelação e truculência do público, ou ainda aspectos tão corrosivos como as técnicas de representação e dicção (também estes, na verdade, bem pouco consentâneas com a elevação canónica do texto isabelino, com o rigor dos seus processos e com o equilíbrio da sua concepção e estruturas, pressupostos de uma construção deliberada e subtil de sentidos):

«A continuous flow of speech, preferably compelling and noisy enough to command the full attention of a footshuffling crowd of bystanders, was the first requirement of the Elizabethan playing company. /.../ There is an obvious paradox here : how could playwriting of such supreme sophistication have been produced in such environment ?» (294).

Daqui, e atalhando-se nos escolhos introduzidos por este paradoxo, a pesquisa dos paralelismos zelosamente colhidos num texto que de outro modo perderia qualquer sentido de integração, ou da réplica parodística da cena ou da sequência, justificadoras de uma perigosa inflexão na construção dramática, ou ainda do «alívio dramático», capaz de resgatar o que seria simplesmente produto de uma ingenuidade grosseira (295). O valor supremo da coerência dirigirá, pois, o esforço de refocalização de um objecto descentrado e a legitimidade mais lata de apropriação de sentidos, as duas faces de um princípio operativo tornado urgente pelo jogo dramático de uma linguagem exuberante e de uma construção flexível da acção dramática decididamente censuradas pelo *decorum* clássico.

Esta precariedade de um texto modelado nas exigências da representação ou na prática aleatória da colaboração autoral, factores que à partida favoreceriam o acidental e gratuito, corresponde afinal a um momento estrategicamente valorado na tradição literária, como já se tem vindo a sublinhar: o lugar canónico do drama na literatura isabelina é consensual, tanto no valor intrínseco de criações que desafiam a erosão do tempo (e, nos acidentes da sua vária apropriação, o confirmam em referência literária e cultural incontornável), como na sua relevância seminal. De qualquer modo, se a configuração de uma atitude céptica ou os sentidos e dimensões da ironia só se reconhecerão na harmonia do objecto integrado, não na informe rapsódia de materiais acumulados, essa recondução do aparentemente disperso à subtil unidade sobredeterminada por um princípio

criador dispensa bem o mimetismo intelectual denunciado por Richard Levin: a busca do que sabe vir a encontrar e, nesse reconhecimento de supostos paralelos e relações portadoras de sentido, a simultânea promoção da excelência do objecto de análise e da adequação dos modelos teóricos (a necessidades de produção crítica académica, ou não constituisse o primeiro testemunho abonatório das construções apriorísticas em que por regra se apoiam esses procedimentos) (296). E se o dinamismo da representação não corresponde à imobilidade de um texto escrito oferecido para análise, essa teleologia de uma construção sem fissuras (tudo tem uma função na economia textual e mesmo os pormenores e notações mais discretos são resultado de criteriosa deliberação) ignora, na verdade, uma precaução elementar, ainda destacada por Levin: «The response of the audience is crucial, since it must be the ultimate test and justification of all formal relationships» (297). Na verdade, nenhum espectador atentará na incongruência da quinta cena do quarto acto de Troilus and Cressida- Ulisses não pode saber que Diomedes se encontrará com Menelau mas as necessidades da acção dramática, designadamente a conveniência de o senhor dos mil ardis servir de guia a Troilus, aconselham que o entusiasmo do público não seja perturbado com argumentos de pura lógica que certamente não escapariam ao escrutínio do leitor paciente; e passará despercebido a um público rendido aos sucessos da representação que na quinta cena do segundo acto de Romeo and Juliet a ama da jovem Capuleto se comporte como se conhecesse uma ligação entre os dois amantes há mais tempo do que a acção supõe (o mesmo decorrendo ainda da fala da donzela que encerra a quinta cena do terceiro acto). Por vezes, até, o ritmo da acção e os expedientes dramáticos sugerem com alguma nitidez a especificidade de um *medium* cujas regras se não enxertariam facilmente numa coerência textual orgânica. Assim, e considerando ainda exemplo colhido na peça por último referida, o coro que abre a primeira cena do segundo acto, não parecendo à partida alcançar suficiente justificação na economia do texto, ganha outro sentido se olhado do ponto de vista do actor: Romeu, que deixara o palco em momento bem próximo do final da cena anterior, precisa de tempo para se recompor e de, talvez ainda, oportunidade para rodear o palco por trás e surgir no lugar exigido pelo aproveitamento cénico e pela sequência da acção (298). Finalmente, o texto

teatral não raro vem iluminar o que perto de cinco séculos tornou algo obscuro na página impressa:

«Shakespeare's vocabulary can be a stumbling block, especially for readers. In the theater the speaking actor frequently relies on tone, semantic drive, narrative context, and body language to communicate the sense of utterly unfamiliar terms and phrases, but on the page such words become more noticeable and confusing»(299).

A disjunção entre a solidez arquitectónica que habita um universo rigorosamente literário e a fluência do universo da linguagem dramática, perturbadora desses equilíbrios (e da autosuficiência dos pressupostos metodológicos apostados na recuperação de uma integridade que frequentemente se não terá perdido por não ter nunca verdadeiramente existido nessa representação ideal), confirma o que a lógica de diferentes modos de inscrição do «suspension of disbelief» narrativo liminarmente já implicaria. A reintegração das pulsões centrífugas representadas nos desenvolvimentos dramáticos paralelos mais flagrantemente desalinhados num todo supostamente coerente, ou a recondução do excessivo ou do gratuito ao estatuto regenerador da contribuição funcional, se procuram dignificar esteticamente o texto, não deixam porém de afastar dos seus horizontes a instabilidade de um objecto que desapontaria os pressupostos de que implicitamente partem.

Reemerge neste desencontro de perspectivas a questão central do autor, sua legitimidade no contexto do drama isabelino, sua natureza e atributos na atmosfera peculiar de uma produção cultural tão específica que chegou recentemente a merecer a eleição de um diferente ponto de partida para a investigação e a crítica:

«The critical approach that has prevailed for much of this century has emphasized: the isolation of discrete authors writing alone, the developing, individuated style over the course of an authorial career, rather than the mutual inflections of style(s) among collaborators, or the existence/ emergence of a (play)house style, what Aubrey might call a "consimility of phansey"; the organization of the dramatic canon into a series of authors' "complete works",

rather than the less anachronistic canons that might be organized around acting companies or years of the repertory; the publication, performance, and teaching of, especially, Shakespeare, as separate from "his contemporaries." (300).

A insistência na concreteza de um autor e numa dimensão textual de incondicionada integração orgânica como ponto de partida de um estudo acerca da ironia não deveria assim desatender o argumento (decisivo também para a formulação de um juízo estético) centrado em factores de referência como o sistema das convenções vigentes no momento em que o texto se gera ou os conteúdos intelectuais e a sensibilidade epocal de que ele é a expressão dialéctica formal. Na verdade, a reconversão «actualista» do texto dramático isabelino segundo os padrões de uma verosimilhança e de um realismo apenas condizentes com a matriz dramática com que nos familiarizamos há perto de três séculos (definitivamente emancipada das referências medievais, assumindo novos pressupostos de criação, operando num contexto teatral diferente e adoptando novos conceitos de representação e de espaço) separa-o da sua tradição própria (os contextos intelectuais e afectivos da imagem, o valor simbólico do gesto ou da caracterização, as conotações e alusões poéticas de uma idade em grande medida pré-científica) e incorre facilmente no perigo de lhe reduzir a produtividade e lhe bloquear os sentidos. Assim o espectáculo que introduz o proscénio e separa público e espectadores, destaca a perspectiva e já não vive na continuidade do espaço teatral e na relação de proximidade nela implícita, privilegia a representação do lugar (quando não a reprodução «naturalista»), a nitidez realista de quadros e ambientes e já não deixa à linguagem a tarefa de criativamente os evocar, ou subordina as atitudes e motivações das personagens e a articulação das sequências à lógica de uma consistência psicológica rigorosa ou às determinações do nexo de causalidade. E ao sistema de códigos e convenções se associa, na integração histórico-literária, o momento cultural de uma época de contradições e de hiperbólica expressão da sensibilidade.

II. 11. *Convenção, género, contextos retóricos e axiológicos: especificidade e limites de uma presença conformadora da ironia.*

Aqui talvez a relevância destes factores não careça de longa fundamentação. Eles apenas se invocam pelas lógicas ressonâncias desta empenhada reclamação de convergências e paralelos, já que o juízo do crítico literário, nos contextos teóricos recentes mais sensíveis à «morte do autor» ou à construção da leitura no texto aberto do que à soberania autoral e ao poder modelador das suas intenções, convoca particulares cumplicidades com as opções do intérprete. É um paradoxo o que daí frequentemente resulta, como se tem vindo a sublinhar. Com efeito, um e outro, interpelando um dos produtos culturais do Renascimento menos identificados, em última análise, com a sublimação estética e poética tradicionalmente associados a este período histórico-literário, e reclamando nesse esforço uma condizente fidelidade à consciência criadora revelada no rigor minucioso da composição (onde não pode caber o gesto menos ponderado ou o pormenor gratuito) e o empenho em honrar devidamente a consagrada dignidade canónica do texto, acabam por deslocar, nesse campo de forças definido por autor, texto e leitor, o centro de gravidade do objecto observado para o sujeito que observa. A leitura concebida nestes termos adequa-se a um modelo ideal que sancionará as mais reconfortantes convicções mas dificilmente suportará a pressão «dissolvente» do sistema das convenções dramáticas isabelinas. Do mesmo modo, os equilíbrios da construção teórica ou a solidez da sua base empírica só se plasmariam coerentemente nesse único plano metodologicamente justificável mediante o aplainamento da dissonância conceptual e temática e na reavaliação dos jogos formais extravagantes, sugestivamente «barrocos» mas não necessariamente construídos no desejável rigor de uma técnica compositiva amadurecida ou recondutíveis à disciplina estruturante de um foco ordenador. O juízo de Descartes, inevitável sentinela da nossa tradição racionalista, reclamará neste passo os seus direitos:

«...souvant il n'y a pas tant de perfection dans les ouvrages composés de plusieurs pièces, et faits de la main de divers maîtres, qu'en ceux auxquels un seul a travaillé. Ainsi voit-on que les bâtiments qu'un seul architecte a entrepris et

achevés ont coutume d'être plus beux et mieux ordonnés que ceux que plusieurs ont tâché de raccommoder, en faisant servir de vieilles murailles qui avaient été bâties à d'autres fins» (301).

A valoração estética é também, insista-se, fonte das perpectivas que orientam a análise textual e a interpretação.

Por um lado, «...the terms upon which author, performers and audience agree to meet, so that the performance may be carried on», na definição de convenção proposta por Raymond Williams, ou o compromisso «between writers and readers, whereby the artist is allowed to limit and simplify his material in order to secure greater concentration through a control of the distribution of emphasis», na formulação de M. C. Bradbrook, aliam, na especificidade do texto dramático isabelino, uma atitude interiorizada do leitor ou espectador que se não contém inteiramente no quadro de uma legitimação teórica e racional prévia. O mesmo ocorre em maior ou menor grau na dimensão pragmática de qualquer outro modo de expressão artística, mas ali é particularmente impressiva a fixação relativa e permanentemente aberta a uma reformulação operada pelos interesses de uma praxis de desenvolvimentos algo imprevistos(302). A liberdade de elaboração formal em que se plasmam os gestos desembaraçados e a vivacidade da imaginação do dramaturgo isabelino não são, em si mesmas, critério de valorização das suas criações, por mais peremptório que seja o juízo que sobre elas formulem os seus contemporâneos mais leais à lição clássica (e sabemos como resultam elas irremediavelmente comprometidas na desmesura que Sidney reconhece no drama do seu tempo, ou como claudicam nos arroubos retóricos e histriónicos a que Ben Jonson não deixa de associar o «mighty line» marloviano).

Motivações da mais diversa ordem serão convocadas para a formulação de um juízo de valor- o envolvimento num projecto de criação literária e o assumido deslumbramento do poeta de Weimar perante a solidez conceptual da peça de Marlowe, o rigor ético de Tolstoi e a sua proverbial reprovação de Shakespeare (303)- , mas o texto dramático isabelino não pode ser apreciado a partir de um sistema alheio à sua lógica. Poderá nele lamentar-se o exibicionismo de um talento, a fragilidade na representação de um conflito que não ultrapassa o esboço grosseiro e se deixa conter nos estreitos limites da personagem, ou a redundância

autocomplacente de um excesso que apenas quer ser sucesso («o cliente tem sempre razão»).

Deste modo, uma apreciação arguta e justa acerca de um processo de construção dramática tão recorrente no drama isabelino como o da acção secundária identificaria no texto os desenvolvimentos (quadros e sequências, motivos, figuras e sugestões temáticas, ...) que iluminam personagens, situações e relações articuladas na diegese da acção principal e que, como tal, habilmente concorrem para a produção de sentido; mas ela saberia igualmente denunciar o que não alcança qualquer produtividade e exibe, assim, as marcas de uma incursão gratuita, imatura ou simplesmente oportunista nas oportunidades oferecidas por uma imaginação apenas capaz do intricado e obscuro, não do inovador e complexo. A diversificação da acção dramática poderá corresponder a um reconhecido ensejo em se promover uma visão da vida como um todo (nos ambientes, preocupações e figuras humanas que os povoam), desta maneira se enriquecendo os dilemas da história representada com a multiplicação de perspectivas (incluindo ainda, nessa interpelação e desafio, as possibilidades tão historicamente ancoradas no tempo isabelino como as oferecidas pela inscrição metadramática). Se assim não for, ela redundará, no pior dos casos, na fácil acomodação à moda mais grosseira e volúvel, tão exemplarmente registada por Francis Beaumont na intenção satírica de The Knight of the Burning Pestle (1613?) ao gosto ingénuo e tolo de certas camadas burguesas de extracção recente, com algum dinheiro mas nenhumas luzes ou sensibilidade. No melhor dos casos a desequilíbrios que seriamente comprometem o repto adivinhado no confronto de personagens ou situações, como a descontinuidade que Norman Sanders localiza em The Two Gentlemen of Verona, entre Valentim e Proteu, o primeiro incapaz de «responder» convincentemente ao seu rival (304). Sabe-se como alguma crítica despromove de modo impiedoso o texto dramático de Christopher Marlowe procurando avaliá-lo num terreno próprio, quer no ostensivo confronto com Shakespeare (tal o conhecido exemplo de Wilbur Sanders), quer no plano mais genérico da criação dramática isabelina, em que o poeta de Cantuária nem sequer suportaria favoravelmente o cotejo de autores como Thomas Kyd (concretamente no paralelo que seria pertinente estabelecer, o do «revenge tragedy» de The Spanish Tragedy e The Jew of Malta) ou ficaria igualmente desfavorecido na comparação entre Doctor Faustus e textos de

dramaturgos dos primeiros anos do reinado de Jaime I (tal o ponto de vista de, por exemplo, T. B. Tomlinson) (305). Menos legítimo seria o destaque dos aspectos mais estranhos ao nosso tempo literário e estético como fundamento de uma avaliação depreciativa ou a recuperação das atitudes judicativas consagradoras de uma realização formal alheia a determinações contextuais. Aqui se exprime o princípio elementar a que se refere, por exemplo, Alastair Fowler quando escreve, a propósito das metamorfoses a que os géneros literários estão sujeitos na sua concretização histórica:

«In the course of time, whole repertoires of recognizable features alter. More than that: the very elements of literature, even the literary model itself, are subject to transmutation, so that the entire fabric of genre becomes involved in historical upheaval»;

ou quando observa, mais no que especificamente toca à tragédia, afinal não tão sedimentada nas suas características estéticas como a generalização tipológica o sugeriria, que

«There is a good deal to say about Attic tragedy, Elizabethan tragedy, perhaps even modern tragedy, but not much that makes sense about all tragedy. Without some historical localization, discussion of genre tends toward the vacuous»;

ou ainda quando identifica na tragédia isabelina importantes qualificações relativamente à tradição aristotélica, referindo que «English tragedy was in a more than verbal sense a tragedy of blood: it included sudden death almost by rule. Aristotle describes the distinctive tragic action as arousing pity and fear; Elizabethan tragedies seem more calculated to arouse disgust and horror» (306).

Desta forma, as criações dramáticas isabelinas, na volubilidade com que obedecem às exigências flexíveis e caprichosas da representação, não se conformam facilmente às formulações necessariamente compreensivas de uma teoria do género: nesta sede, também, a recondução destes produtos atípicos a categorias razoavelmente operativas teria que ceder bastante perante a feição algo incaracterística com que o modo dramático se realiza neste terreno acidentado em

que se geram valores estéticos próprios e se alcançam soluções expeditas e imaginosas. Factores tão dissolventes do estatuto autónomo do artista criador e corrosivas da integridade ideal da obra literária, como a responsabilidade pulverizada na autoria colectiva, a urgência indisciplinada em se responder atempadamente a implacáveis e vertiginosos interesses do mercado, ou ainda um sistema de códigos e convenções pouco atento ao registo «realista» da construção de personagens e situações ou indiferente à estrutura rigorosa e depurada da acção dramática desenham, afinal, o ponto de encontro do esforços geminados de quem interpela o texto e de quem sobre ele pronuncia um juízo de valor. Imprudente seria, por consequência, a desvalorização do que linearmente parece jogar-se no absurdo (uma personagem apenas visível para uma das que com ela contracena, apesar da mesma distância física que com todas elas mantém) mas que traduz afinal a projecção de conteúdos de natureza moral e de aproximações e sobreposições irónicas; ou a desatenção à densidade simbólica do gesto, à primeira vista gratuito e ostentatório (as atitudes estilizadas que exprimem sentimentos ou intenções) mas coerentemente integrado no processo de comunicação teatral e nos códigos de uma cultura especialmente atenta a uma expressividade e vivacidade retóricas de que participam a voz e o movimento do corpo. Ignorá-lo é ceder a uma transposição anacrónica- «modernista»-, precipitada na normalização do dramaturgo naquela condição de «nosso contemporâneo» tão frequentemente insensível à dimensão histórico-cultural do que vive segundo as regras de um tempo que decididamente não é o nosso (307). A experiência privada da leitura (submetendo o texto escrito ao livre ritmo do nosso olhar e ao exame que recupera na imobilidade e fixidez do texto escrito os momentos mais discretos de um confronto ou as modulações mais subtis de aproximações que o simples gesto de virar as páginas actualiza) dificilmente encontra paralelo no espectáculo isabelino, participado e colectivo- e ainda menos quando se proponha juízos valorativos. E mesmo no plano mais restrito do texto e representação dramáticos, as aproximações evidenciariam a desconfortável presença dos contextos, intrusa mas incontornável, reveladora a todo o momento da ancoragem do drama na sociedade e da qualificação da arte dramática como arte eminentemente social e, portanto, só historicamente iluminada. Tais as convenções que potenciam significados em objectos (o cabelo desalinhado sugere

loucura ou perturbação, as botas a urgência da viagem, o traje de noite a surpresa e impreparação da personagem, ...) ou que, mais genericamente, cultivem no jogo simbólico e na sugestão da imagem o complexo evocativo e associativo das metáforas teatrais, na expressão de Alan C. Dessen; ou o estilo de representação, que convoca sentimentos e emoções bem alheios a qualquer sistema codificado de que façam uso os nossos actores e as nossas companhias:

«The whole style was more flamboyantly expressive than we commonly find on our modern stage. In anger the brows were gathered in a menacing frown, teeth clenched, the right fist shaken, the feet stamped to reinforce the violence of emotion ; /.../ » (308).

Cada época tem o direito de ajustar contas com a sua tradição identificando nela vozes solidárias ou rejeitando aspectos em que se não reconhece já. Mas tal como no primeiro caso (o da valorização do passado, em perspectivas que viajam no vasto espaço entre o respeito supersticioso pela cultura e pelo cânone e a recepção crítica e produtiva), também no último essa desautorização pode basear-se nos melhores ou nos piores argumentos. Poderá a apreciação negativa ultrapassar a alçada dos referências genéricas que orientam o objecto, fundando-se nas vantagens comparativas dentro do subsistema da literatura: formas e géneros tradicionais filiados em preceitos poéticos que hierarquizam as criações literárias ou lhes definem códigos de composição dificilmente rivalizam com os textos que articulam a frescura de uma linguagem descontínua e plural e o estímulo de vozes contraditórias quando o plano da comparação é o de um adequado registo de um tempo precário e culturalmente centrífugo como o nosso. Aqui os padrões que guiam o juízo crítico em larga medida inverter-se-iam: a forma aprisiona o sentido no reduto do discurso autoritário e nos processos niveladores da ideologia dominante. Bakhtine denuncia a oclusão do universo hierarquizado, distante e esmagador, representado na epopeia, ao confrontá-lo com a inscrição dialógica em que é recebido o mundo vivo e mutável do romance:

«The epic world is an utterly finished thing, not only as an authentic event of the distant past but also on its own terms and by its own standards ; it is impossible to change, to re-think, to reevaluate anything in it. It is completed, conclusive and

immutable, as a fact, an idea and a value. This defines absolute epic distance. One can only accept the epic world with reverence ; it is impossible to really touch it, for it is beyond the realm of human activity, the realm in which everything humans touch is altered and re-thought» (309).

Dificilmente compatíveis esta representação e este modelo narrativo com as vozes descontínuas do romance (ou, noutro plano, com a imaginação modelada na experiência do cinema ou do espectáculo televisivo)? Sem dúvida. Mas à epopeia é inerente esse estilo grandiloquente, a «frauta canora e belicosa» camoniana, ou esse mundo imponente de deuses e heróis, ainda a unidade de ritmo e verso com o encantamento ritualístico e cerimonioso que os desenvolvimentos literários do género souberam conservar do registo oral e social que lhe terá marcado a origem. Não se lhe pode exigir outra coisa, nem, como no exemplo proverbial, aos cantores de ópera se imporá que abandonem a solenidade faustosa do *belcanto* ou a lentidão protocolar dos seus gestos, entraves a uma acção mais viva, incisiva e certamente mais «natural». Convirá apenas destacar o facto de, mesmo sem os dispensáveis bons ofícios daquela pesquisa esforçada de equilíbrios e conotações no feixe descontínuo da acção dramática e na consideração literária de um texto que, em regra, não é mais do que a matéria-prima da representação (o síndroma de Fluellen, se assim se lhe puder chamar, convocando a sugestões de Richard Levin), este reconhecimento de uma cristalização monológica como critério valorativo nem sequer se aplica ao drama isabelino. Nele a disjunção e polimorfismo exprimem a mesma disseminação do discurso da autoridade que Bakhtine louva no romance e que um tanto desconcertantemente esquece no drama de Shakespeare ou Marlowe, como oportunamente destaca Michael D. Bristol(310). Nele, ainda, falam as perplexidades de uma época, sugestivamente traduzidas numa forma aberta e heterodoxa : hipertrofia retórica e desmesura do gesto que se coligam para subverter a natureza integradora do discurso clássico e reclamar, assim, um caminho independente do prescrito no *decorum* de cortesãos e na erudição dos poetas. Neste sentido, rejeitando, como propõe, entre outros, Didier Souiller, que a Idade de Isabel corresponda a uma apoteose do classicismo renascentista (tal a agitação formal com que se exprimem as angústias e os desafios do tempo), pode reconhecer-se no drama popular e comercial a coerência formal capaz de exprimir

as angústias e os desafios de um tempo de antíteses a que respondem também as figuras prometaicas do universo marloviano, a pulsão conquistadora de Fausto ou de Tamerlão(311). Não será ainda deslocada e temerária a aproximação do sentimento de insegurança e da ideia obsidiante da transformação ao drama barroco, lugar de germinação de potenciais atitudes cépticas que frequentemente interpelam uma compreensão unificada, hierárquica e estática, do mundo e da sociedade. A reescrita do espaço, «the baroque translocalization of space» a que se refere Max Bluestone, requerida pelo aproveitamento de fontes narrativas, ilustrá-lo-ia eloquentemente:

«The Elizabethan intellectual milieu is pluralistic, replete with a sense of potential and mixture. That sense in thought, language, and art derives paradoxically from the orderly plenitude of the official world-view subjected to criticism, if not scepticism. The hierarchies on the Great Chain of Being shift through correspondences, dance with uncertainty, and dramatic adaptation aims to imitate this uncertainty» (312).

Mesmo admitindo que as coordenadas da estética e da sensibilidade barrocas se não plasmem com fidelidade na singularidade irredutivelmente assistemática de textos que mais parecem entroncar na despreocupada enumeração de Polónio do que na disciplina clássica ou nos códigos de uma qualquer poética, não deixa neles de se inscrever adequadamente o sentimento de incompletude e o descentramento ético e intelectual que unem aquela época à nossa. Tal o sentido do deslocamento do espaço e a subversão do tempo com que uma apropriação desembaraçada reescreve as fontes do drama, ou da liberdade de que se serve a imaginação inquieta para dar corpo às suas criações mais extravagantes.

Mas os desdobramentos dramáticos, a articulação da acção em quadros, a representação do espectáculo da violência e da morte, as projecções de uma obsidiante metamorfose ou a multiplicidade de desenvolvimentos com que se exprimem o cepticismo e a ilusão de valores eternos não corporizam apenas esta solidariedade entre o nosso tempo e o momento isabelino. Na livre reconversão das fontes, o processo de criação, mesmo que não parta de materiais tão desalinhados como a escrita panfletária, a balada ou quaisquer referências colhidas na vasta e dispersa tradição oral e popular, acaba por se erguer vitoriosamente na

definição do seu território próprio (313). Recuperando taxinomias tradicionais e deslocando o problema para sede geral e sistemática normalização, o exemplo de Shakespeare, eminência parda do drama isabelino e sua referência incontornável, manifestaria desde logo a conquista de uma autonomia estética deliberadamente construída na liberdade dos gestos com que escolhe as suas influências: a comédia recusa a previsibilidade e o esperado moralismo da *novella*, a tragédia busca dar expressão às perplexidades de uma natureza que se não contém nas simplificações pedagógicas medievais e a peça histórica não hesita na instituição da distância em relação ao registo da crónica para dar corpo à complexidade da figura ou ao desenho humano do acontecimento. Marlowe saberá igualmente afirmar, na incursão arrojada na tradição do *romance* ou da moralidade medieval, na apropriação da licenciosidade ovidiana, da sugestão da dissidência de Lucano ou na irónica reorientação do legado de Virgílio (314), a dignidade de uma experiência criadora. Embora sem a independência e imunidade perante a pressão dos códigos morais e estéticos do seu tempo (tão idealizadas na romantização da figura do *outsider* e iconoclasta), já que o drama experimenta a dura experiência de uma negociação quase sempre sentida como precária e o dramaturgo não se demite muitas vezes da aspiração ao estatuto mais elevado do poeta, o irredutível «free soul» da memória de Chapman soube dar à eloquência do verbo e à vitalidade de acção e personagens um alcance histórico e literário que decididamente transcende o mero significado da ruptura ou os situados contextos que as produziram. Mas reconhecê-lo não pressupõe a reconstrução de supostos equilíbrios ou a expurgação de alegadas bastardias e contaminações operadas na insidiosa intromissão de penas alheias.

O drama isabelino, como acentua G. K. Hunter, traduz, de modo necessariamente refractado, e na sua específica linguagem e estruturas da acção, «the recurrent passions of human experience», sobrevivendo na abertura a novas leituras e a uma interpelação caucionada por um espaço comum de partilha- no texto e no palco - progressivamente descoberto na representificação do universo simbólico e num sistema de representações apesar de tudo inteligível (315). Ele ocupa o lugar de um género historicamente definido na contiguidade com a tradição medieval, e daí a referência, proposta *inter alia* por John D. Cox e David Scott Kastan, de «Early English Drama», sublinhadora dessa tradição e dessa pertinência abrangente que com vantagem alegadamente se confrontará com

designações mais restritivas e imprecisas, frequentemente alheias a contextos de criação e produção(316). Todavia, o necessário realce destes contextos não deverá rasurar a figura do autor, e nem a relativização de designações como «Renaissance Drama» ou «Elizabethan Drama» afastam a inovação experimentada no estatuto de um dramaturgo que se individualiza e progressivamente se vai reconhecendo nas suas criações. Por sua vez, o recorte do poeta no pano de fundo de um tempo e de um lugar marcados por singular importância histórica e cultural não se perde inteiramente na névoa de uma autoria colectiva ou nas malhas de uma sobrevivência duramente negociada. Mesmo que o decisivo alcance do Renascimento radicasse simplesmente nas conveniências de uma avaliação póstuma e estribada na visão de progresso oitocentista e numa ainda dominante teleologia da evolução de sistemas e sociedades, ou que as representações prevalecentes na época isabelina exprimam a autocondescendência suposta num reclamado papel providencial, interessaria ainda assim considerar a força mobilizadora de uma ideia, ou seja, a tradução desta autoconsciência no pensamento e na experiência: o homem renascentista distancia-se deliberadamente da Idade Média e procura dar expressão a um novo começo, o dramaturgo isabelino participa dos entusiasmos ou frustrações do seu tempo e nele assinalará a sua presença, quer discreta na conformidade a forças que o transcendem mas que ele procurará interrogar e compreender, quer urgente e enérgica na inscrição das marcas inconfundíveis da sua voz.

É assim que, apesar do relevo alcançado por empresários, companhias, modelos de representação ou, genericamente, pelos filtros de vária natureza que intervêm entre a soberania autoral e o texto impresso, a figura do criador literário não se dissolve inteiramente nas práticas aleatórias da produção dramática. A sua autonomia deve ser, insista-se, qualificada à luz de uma escrita intimamente ligada às práticas discursivas do seu tempo, v. g. a prática da cooperação, que dificulta a discriminação da paternidade do texto, a imitação pronta, que dificulta a individualização de um estilo ou de uma obra original, as expeditas relações de continuidade ou a livre circulação de fontes, que manifestam a indiferença por preocupações de reconhecimento de dívida ou influências, ou ainda a reescrita permanente dos textos (autógrafa ou não, individual ou colectiva), que se adaptam a diversos contextos de representação ou se reformulam com vista à publicação e, simultaneamente, nesses reenvios e sobreposições, embaraçam a

datação e a identificação do texto primitivo. A sua identidade, por precária que seja, pode ser refractadamente captada nos sinais desse objecto flexível que é o texto dramático, em si mesmo conformado pelas modulações da sua afectação pragmática e com o grau variável do envolvimento do dramaturgo no itinerário e nas metamorfoses da sua escrita. A este propósito, Alan C. Dessen confronta o problema das diferentes configurações que a relação entre duas diferentes autoridades, a do dramaturgo e a dos actores e companhias, pode revestir, dificilmente subsumível a regras dado o plano casuístico em que se oferece à observação (só no exame de cada texto se poderá surpreender os interesses que concretamente o orientam) e enfatiza as necessárias descontinuidades que se instituem entre as prioridades de uma história do teatro e os objectivos subjacentes à edição e à fixação textual. Nas primeiras o documento de referência é o texto impresso ou o manuscrito em que mais claramente se revelem os contornos da representação e da praxis teatral; nos outros o centro de gravidade recai sobre a direcção autoral idealmente reconhecível no texto que se expurga dos materiais incidentais e dos acidentes de uma transmissão aleatória(317). Este modelo aberto e de tão impreciso investimento pragmático será particularmente vulnerável a atitudes críticas valorizadoras da função construtiva da leitura e da consequente despromoção das intenções conformadoras de uma consciência autoral, sobre que já não repousariam a responsabilidade e autoridade da produção de sentidos: estes se libertariam para a desmontagem de estratégias ou para a desconstrução textual. Assim exilada de um centro ordenador e de uma autoridade originária, a ironia, como de resto o cepticismo, negar-se-ia como procedimento metodológico e perderia as suas virtudes interrogativas, passando a ocupar o lugar redundante e tolerado da simples «incerteza»(318).

«The creation of a work of art, we will say the creation of a character in a drama, consists in the process of transfusion of the personality, or, in a deeper sense, the life, of the author into the character. This is a very different matter from the orthodox creation in one's own image. The ways in which the passions and desires of the creator may be satisfied in the work of art are complex and devious»,

escreve T. S. Eliot a propósito de Ben Jonson (319). Mas reconhecer a face do autor, para além da identificação deste registo refractado no texto, implicará sobretudo, no contexto da produção dramática isabelina, a aceitação das contingências de uma figura e de um processo de criação que não se subsumem às linhas firmes do autor e da obra. Não tendo o autor, mesmo no terreno aleatório da criação dramática em geral e no texto dramático isabelino em especial, padecido de uma qualquer barthesiana morte (caso em que sobreviria, quando muito, como lastro impreciso na anonimidade de uma escrita que falaria por si, anónima e autónoma), e não sendo a obra, quando não apenas referida à identidade inamovível de um sujeito criador, uma categoria despicienda, autor e obra, teoricamente solidários, instituem-se em conceitos operativos centrais (320) numa demanda dos sentidos da ironia abertos pela visão céptica de Christopher Marlowe. Não impressiona ainda a «falácia da intenção» e a atitude crítica hostil àquele investimento alegadamente especulativo baseado na localização do génio criativo de um autor empírico e na consequente deslocação de dados extratextuais para o interior do espaço da análise, instituindo forçados nexos de causalidade e relações explicativas lineares. Se o autor se não deixa rasurar para deixar falar a escrita ele não é também a nítida e inamovível figura de um qualquer biografismo positivista. Por um lado, o autor é uma construção e não simplesmente uma entidade definitiva ou ponto fixo de orientação; por outro lado, a obra não se cristaliza formal e autotelicamente por ser também discurso (intersubjectiva, portanto) e exibir descontinuidades nas diversas e por vezes contraditórias estratégias retóricas que a percorrem e, como tal, depender de um sujeito de identidade permanentemente negociada, comprometido em práticas sociais como a comunicação literária ou a experiência dramática. O pressuposto metodológico da interrogação do cepticismo e da ironia inscrita na obra de Christopher Marlowe reafirma-se aqui num princípio elementar: são os textos que falam mas é igualmente o autor quem fala através deles.

Decorre naturalmente destas considerações que não é necessário excluir nesta tarefa supostas impurezas enxertadas no texto à revelia do autor ou, pelo menos, isentando da sua responsabilidade o dramaturgo consagrado, como certo grotesco de Doctor Faustus ou a lógica aparentemente descontínua de The Jew of Malta sugeririam. A descontinuidade é, em boa medida, a lógica do drama isabelino, sobrevivendo na sua específica configuração o sentido de totalidade e de

integração matricialmente comprometido na criação dramática. As inflexões ou os processos de entretecimento vário constituem variações no corpo da acção e por regra não chegam a asfixiar o tema nem a dissolver a percepção de uma unidade compositiva na concisão paradigmática de «two hours' traffic of our stage» da representação que o Prólogo de Romeo and Juliet promete, e «Richly in two short hours», como antecipa o de King Henry VIII. A integridade do autor não resultará necessariamente hipotecada dessa aparente ausência de arquitectura conceptual. Apenas uma leitura vocacionada para a zelosa tarefa de «cata-bichinhos» e para a denúncia de minudências, elevando ao paroxismo a enxertia no texto dramático de uma lógica importada da análise da narrativa, favorecida, aliás, pela substituição progressiva de uma experiência colectiva por uma apropriação individual do leitor solitário, consumidor individual de objectos literários alienados da sua referência espectacular, poderia enfatizar o que escapa ao dinamismo da fruição do espectador(321). A observação, que vale para a definição forçada de relações e equilíbrios, envolve a fragilidade das metodologias assentes numa pesquisa formal que não procederia no incontornável plano da realização teatral. Richard Levin sublinha a este propósito:

«If episodes from separate plots have not been made contiguous, or connected causally, or given comparable functions, it is unlikely that any logical analogy between them would be noticed by an audience, and still less likely that it would significantly affect their response to the work. /.../ The response of the audience is crucial, since it must be the ultimate test and justification of all formal relationships./.../ »(322).

A reserva contempla, assim, a imposição de códigos estranhos aos ritmos da representação para se alegar supostas fracturas na concepção e integração textuais: a imobilização do texto na página abre-se ao confronto da alogicidade da construção da acção com as expectativas de um leitor que, industriado nos horizontes imediatos da coerência temporal da narrativa ou da articulação das sequências, tenderá a enfatizar as descontinuidades a que a atenção do espectador se não prenderá ou que, noutros casos, a peça acolherá numa dimensão simbólica de todo alheia a uma verossimilhança naturalista(323). Por sua vez, a consistência do autor (inevitavelmente relativa no contexto literário e cultural do tempo, e

todavia localizável na pressão unificadora das convenções, no talento desembaraçado e distinto do seu «mighty line» ou do recorte indelével da imagem que sobrevive da sua biografia) não se apaga no experimentalismo da sua escrita contraditória. O gesto iconoclasta de Tamerlão cruza-se com a inscrição do *romance* , e neste se legitimam todos os limites, o desafio de Fausto é amortecido ambiguamente na moldura persuasiva da peça, a provocação da blasfémia e do jogo perverso de Barrabás conjuga-se com a demonização da figura excêntrica do judeu, a tragédia da infeliz rainha cartaginesa alia-se à presença corrosiva do grotesco e aos peculiares efeitos do desempenho de rapazinhos actores, o melindre que envolve a representação do universo devorador das guerras religiosas em França concretiza-se no terreno mais seguro da denúncia panfletária, e mesmo a heterodoxia que suporta a acção de Edward II, temerária, sem dúvida, não pode deixar de associar o protagonista à indiferença pela sorte da comunidade de que é, *tant bien que mal*, o sumo representante, de o oferecer na fragilidade das suas paixões e na incapacidade do autoconhecimento que o redima na lucidez de um juízo final, ou de o confrontar, agora favoravelmente, com o maior pragmatismo de Gaveston ou com os equilíbrios tendencialmente compensadores do «tragicall fall of proud Mortimer». Estas máscaras de uma suspeita estratégia defensiva (demagógica, dir-se-ia, se aqui se tratasse simplesmente da verdade de ideias e convicções ou se as regras e intenções da arte se pudessem reconduzir aos imperativos de uma retórica eticamente inspirada na tradição de Isócrates ou Cícero, de tão larga fortuna no Renascimento) (324) não permitem ver na atitude céptica do dramaturgo sinais e fronteiras claramente definidoras da ironia e suas projecções, ou seja, não oferecem uma imagem nítida do cruzamento intratextual de perspectivas e seu concreto modo de articulação com a consciência que as sobredetermina. Afastadas que sejam as ilusões de uma investigação sem fissuras dessa paternidade responsável, de resto dificultada pelo lugar precoce no longo percurso histórico-literário que irá consagrando a figura do autor e o estatuto da propriedade literária que hoje nos são familiares, permanece o texto como o documento probatório único de uma autoria material. É dele que terá sempre que partir-se, não se ignorando as aporias da unicidade do conceito de autor ou a instabilidade da noção de texto dramático, aqui especialmente qualificada. Mesmo superada a representação de uma entidade fantasmaticamente dissolvida nos

contextos de produção e autoria, o nexo entre autor e obra (não trilhando, embora, um caminho sem perigos para a resolução do problema do cepticismo e da ironia no texto dramático de Christopher Marlowe), oferece-se como o terreno possível de uma interpelação.

II. 12. *Responsabilidade autoral, provocação, reserva mental: os dilemas de Proteu e os limites de uma ironia inconclusiva.*

«*Saber adaptar-se a todos.* Ser um discreto Proteu: douto com o douto e santo com o santo. É a grande arte de a todos conquistar, porque a semelhança atrai a simpatia. Observar o carácter e adaptar-se ao de cada um. Ao sério e ao jovial seguir-lhes a corrente, transformando-se delicadamente. É necessário àqueles que dependem de outros. Esta grande destreza para viver exige uma grande capacidade. É menos difícil para o homem de muita cultura e de gosto amplo e agradável.» (325):

a sabedoria prática de Gracián traduz, ressalvadas as inevitáveis qualificações de tempo e espaço, a imunidade ideal apenas caucionada por uma atitude esquiva e atenta aos perigos e enganos do mundo. Marlowe não comunga certamente da pacata sensatez advogada no aforismo do poeta e jesuíta espanhol já que, apenas tangencialmente admitido no distinto círculo glosado pela serena «sprezzatura» de Castiglione, as ilusões do mundo não lhe permitem esse gesto convencional. Assim, apenas na ousadia egocêntrica, não na integração negociada do cortesão, buscará ele uma condizente reprocidade a opor a esses perigos e enganos: à duplicidade se responde com a duplicidade e à natureza predadora se responde com o mesmo código de valores e a mesma linguagem, não simplesmente com a acolhedora fatalidade de um sentimento de desengano. «More knave than fool».

Proteu não se exprime nas cores galantes de uma identidade tão plural como o universo e tão flexível como o curso imprevisível da experiência (construída esta no obsidiante acervo metafórico do mundo como palco e da vida como representação) e não reclama a tradição humanista da liberdade e engenho com que se viaja nos vários papéis com a superioridade do actor sobre os seus desdobramentos ficcionais (326). Não se libertando da fixidez de uma atitude, ele não evitará o pendor autoreferencial denunciado nos seus «dramas de personagem». Com efeito, ele exibe, como elas, a determinação agreste de Tamerlão, absoluta como a de Coriolano, «the rock, the oak not to be wind-shaken», mas sem a densidade humana que articula a integridade do herói nas relações mobilizadoras do conflito trágico; ou a linguagem do corpo e dos sentidos, a da tentação que vence Eduardo e o prende numa unidimensionalidade bem diferente da ancoragem da paixão e morte de Ricardo Plantageneta, da tessitura das relações históricas e políticas que fundam as tensões do universo representado. A continuidade entre o autor e suas criações, ilustrando a seu modo a soberania limitada que circunscreve as fronteiras de um distanciamento irónico, desde logo enunciaria, no confronto com exemplos formalmente aparentados, a iluminação particular do olhar do dramaturgo sobre o mundo e os outros: a irredutibilidade das pulsões que arrebatam Fausto à aventura ímpia a que falta a generosidade messiânica da busca de identidade e da entrega a um destino interpretadas pelo «solid rock» de Paradise Regained, de que a demanda do sábio será, em boa medida, a inversão paródica. Também nos antípodas da experiência de Bunyon (da viagem inspirada de uma escrita que o leva aos caminhos imprevisíveis da peregrinação de Christian, à solidariedade com o herói e ao envolvimento na sua fortuna e exemplo), o percurso da criação marloviana, desenhando na sinuosidade das suas inflexões um essencial cepticismo no humano e na sua transcendência, não conhece nem a coerência de uma atitude ética e estética nem uma referência axiológica que transcenda a solidão da sua afirmação individualista. Nele se reconhecerá, nas duras contingências que lhe impuseram a representação como modo de existência e condição de sobrevivência, multiplicada no palco e fora dele, uma identidade tenazmente descentrada que todavia não deixa de projectar os seus contornos na sombra dos protagonistas dos seus textos dramáticos. Mesmo os excessos caricaturais da ousadia iconoclasta ou da voz

ímpia das personagens não chegam a inocentar a responsabilidade autoral dessas ligações perigosas. Imprecisos são os limites da provocação, a mesma da blasfémia denunciada por Baines «That Christ was a bastard and his mother dishonest....That all that love not tobacco and boys were fools, ...» ou do conselho perverso do judeu que serve de mote a este estudo. «More knave than fool»: pois não teria Cristo merecido, mais do que o ladrão e assassino Barrabás, a morte a que foi condenado, e, deste modo, «the Jews made a good choice» (327)? Em conformidade, se a máscara preserva o rosto no jogo furtivo com que a ostensiva teatralidade do desafio ou a frequente gratituidade do gesto mais radical se oferecem à «normalização» de contextos moralizantes e, com isso, se abrem à possibilidade de uma reversibilidade na leitura, o criador não logra distanciar-se de modo insuspeito e definitivo das suas criaturas: ele esconde-se para afinal se revelar nas roupagens desse disfarce que não lhe oculta a agitação dos gestos e a nitidez das formas.

Este insinuado comprometimento não conhece, insista-se, a segurança de um quadro referencial ético e estético seguro: por um lado, a sua inscrição no corpo desigual da sua obra dramática obedece também aos interesses localizados de um texto que procura surpreender pela novidade e não recua perante os interesses pontuais do público ou o efeito sensacionalista; por outro lado, o lugar indeciso de uma atitude discursiva, nos textos em que o recorte pessoal da voz autoral mais claramente se denuncie (tais serão os casos de Doctor Faustus e de Edward II), enuncia paradigmaticamente esse hiato que, rasgado pela inovação renascentista, ainda não logrou constituir-se em alternativa confiante à tradição medieval (328). Para além disto, fala a insubmissão irredutível do dramaturgo que os dados biográficos refractadamente, mas com alguma insistência, não deixam de registar. A provocação, corroborando as cores e formas dessa imagem, desloca os sentidos da ironia para um outro patamar: o que se constitui no quadro descontínuo das relações entre o dramaturgo e o seu público. Na verdade, se a autocitação nos remete para um discurso metadramático que bem poderá documentar a rivalidade que Marlowe estabelece com Spenser, na tese sustentada por Patrick Cheney (329), não deixará ela também de insistir num quadro de relações entre o dramaturgo e o seu público.

«Disdains Zenocrate to live with me ?»,
/.../
«Forsake thy king, and do but join with me,
And we will triumph over all the world»,
/.../
«/.../Thou shalt be crown'd a king and be my mate»,
/.../
«Come, gentle Ganymede, and play with me ; »,
/.../
«Stay here, Aeneas, and command as king»,
/.../
«/.../ I have an orchard that hath store of plums, »,
/.../
«I'll be thy Jason, thou my golden fleece ;
/.../ Thou in those groves, by Dis above,
Shalt live with me and be my love» :

a cena de sedução, parodiando, na sugestão ou na glosa, o conhecido «Come live with me, and be my love,», multiplica-se nos contextos manipuladores de uma retórica não confinada ao plano intradramático (330). Na verdade, o respeitável público do Prólogo de Doctor Faustus , lisonjeado no tratamento e no convite ao juízo magnânimo («...gentlemen...To patient judgements we appeal our plaud,») ou prestimosamente servido na procura de emoções e sensações, como admite o Prólogo de Tamburlaine the Great, Part II, não goza sempre do mesmo reconhecimento como interlocutor e como participante na produção de sentido a que o texto e a representação convidam. Aqui também a ironia viaja de peça para peça alterando sem cessar a sua configuração, doseando em medida sempre variável o acesso à paisagem interior da personagem, inflectindo constantemente na intenção satírica ou nas variações do sentimento trágico. Judith Weil sublinha no dramaturgo «the obscurity of his ironic methods», e reconhece que em nenhuma peça autorizadamente se lê a definitiva atitude do autor. Todavia, nas solicitações contraditórias de uma liberdade só possível na negação e da sobredeterminação apocalíptica em que se confirmará, a final, a vitória do Tempo e de Apolo sobre o idealismo individualista de Ícaro, vê ainda Weil os sinais de

uma atitude «profética», Merlim devolvendo ao público a liberdade de julgamento que o arrojo dos protagonistas sugere como provocação irónica. Erasmo não estaria, no fim de contas, muito longe. O elogio da loucura do humanista de Roterdão emergiria como sombra ambígua a partir dos bastidores do teatro e da criação do dramaturgo de Cantuária, por mais improvável que esta cumplicidade à primeira vista possa parecer:

«Letters, adages, tracts, and colloquies criticize the spiritual outrages celebrated by Marlowe's heroes. Erasmus can exhort us to the very attitudes conspicuously omitted by Marlowe. But when he writes ironically Erasmus resembles Marlowe in several essential ways. Indeed he is one of the few major Renaissance writers whom it is profitable to associate with Marlowe. The ironic moralist can help us recognize the true distinction of the more sardonic and passionate dramatist»(331).

Dificilmente, porém, se colherá nesse desdobramento caprichoso e casuístico, ambiguamente situado entre a condescendência dos *panes et circenses* e a elevação poética comprometida na construção peregrina da tragédia, a imagem firme de uma atitude.

Perderão, assim, alguma operatividade as tradicionais leituras de uma obra que, mais do que nenhuma, compromete o autor e, contraditoriamente, se abre às apreciações mais incompatíveis. Fausto e Tamerlão serão os arautos do espírito renascentista, do seu vitalismo agressivo, e o rei Eduardo a necessariamente refractada, mas corajosa, representação de uma identidade sexual heterodoxa provocatoriamente reclamada? Tal uma perspectiva «romântica»; as peças do dramaturgo de Cantuária espelharão, antes, as preocupações de um humanista cristão que denuncia as preocupações mundanas de uma existência orgulhosa prometida à morte? Ou a deliberada e irredutível ambiguidade de

«a Marlowe for the permissive society, a recorder of human folly from a position of detached ambivalence - his 'bad' reputation happily restored, but now attaching itself to a cynical outsider rather than an aspiring Renaissance man»? (332).

Neste sentido, a relativização da longa teia de atitudes críticas divergentes, quantas vezes circunscritas a aspectos muito situados da criação marloviana e longamente acumuladas na exaltação ou desvalorização do dramaturgo, constituirá uma resposta compreensível à caótica filtragem que decisivamente embaraça o esforço crítico, como entre nós Valdemar Lopes Ferreira oportunamente destaca, nas considerações iniciais do seu estudo acerca de Eduard II (333).

A relação entre o autor e os seus textos não oferecerá a coerência desejada dos lugares fixos no espaço euclidiano, mas os contornos de uma presença conformadora de juízos e valores, por fugidio que seja o foco disciplinador da consciência textual e sinuoso o ponto de vista que institui na acção dramática um qualquer terreno de possibilidades de leitura ou referências interpretativas, não constituem um desencorajante *se* mas um esquivo mas iniludível *como*. Abstraindo para já o descomprometimento (ainda assim questionável, como veremos no momento próprio) de uma incursão exploratória no tempo de aprendizagem, que marcará o experimentalismo de Dido, assinalado, *inter alia*, por Michel Poirier (334), sujeito e objecto oscilam numa lógica amoral e lúdica que ora consente a continuidade solidária do autor com o protagonista (em Marlowe o elemento estrutural da construção dramática e a instância que se oferecerá mais ostensivamente à identificação das estratégias textuais), ora se oculta na ambiguidade de uma estratégia persuasiva sem suportes definidos. E mesmo no primeiro caso a configuração das cumplicidades emergirá na diversa articulação de uma *admiratio* alheia a juízos de natureza moral (v. g. Tamerlão, a suspensão do juízo de reprovação convocada pela audácia com que o protagonista de Tamburlaine the Great, Part One, qual incarnação de um princípio, modela o seu universo) e de uma empatia que, sem revestir o decalque de uma vida reflectida nos traços de uma criação ficcional, sugestivamente aproxima autor e personagem e amortece o desvalor de uma atitude no fatalismo da paixão amorosa e na dimensão insuportável do sofrimento expiatório (Eduardo).

A ironia não chega a sugerir, deste modo, a prospecção de sentidos e o alargamento de horizontes de leitura, ou as possibilidades de realização do humano potenciadas no horizonte inexaurível da ficção dramática. A representação de uma natureza tirânica alia-se a um cepticismo negativo que retira

à ironia a visão compreensiva e exploratória que certa tradição humanista havia convocado. O dogma inviabiliza o estranhamento que clarifica, a máscara que distancia para revelar: ao contrário de Jano, aqui a instância produtora do discurso dramático não domina a paisagem do tempo, é antes o ambíguo Hermes no cruzamento dos caminhos no momento em que a retórica já não é tanto o instrumento da diversidade e da controvérsia, o método de construção do argumento ou, mais ambiciosamente ainda, a preciosa ferramenta que os humanistas haviam destinado à educação e formação do cidadão culto. E em consonância, a estratégia persuasiva não cultiva a dignidade da oratória ciceroniana ou as ilusões epistemológicas da retórica aristotélica; e menos ainda a suspensão do juízo que se acolhia na paradigmática dialogicidade da *inquisitio tentativus* por que o debate mais deliberadamente se abria à verdade permanentemente negada como resposta e incessantemente perseguida como dúvida e o humanista construia o próprio caminho caminhando (335).

Visão céptica e processos de construção da ironia comungam na mesma sorte: quando o mundo se fecha numa opacidade que é inútil interpelar e os outros se confinam a um plano discreto e inexplorado, apenas se instituindo como problema enquanto território de domínio e manipulação do herói, a ironia cede a um princípio que, nas suas metamorfoses e máscaras, acaba por reencarnar no lugar referencial do protagonista. Certamente mais activada por um desprendimento que se polarizasse menos num dos termos da disputa e assumisse mais livremente a exploração das configurações plurais de um conflito, a expressão dessa liberdade condicionada busca alguma legitimação nas convenções do género (o *romance* em Tamburlaine, a farsa em The Jew of Malta) ou é parcialmente regenerada numa oscilação dialéctica entre sujeito e mundo capaz de dificultar atitudes valorativas imediatas (Doctor Faustus, Edward II). No entanto, e como se tem vindo a insistir, a consciência disciplinadora do texto é por regra menos sensível àquela noção de equilíbrio e suspensão que Massaud Moisés descobre na ironia (336), ou à polifónica complexidade de uma realidade ou de uma experiência a que o dramaturgo responderia com a humildade da sua visão inclusiva mas inconclusiva, do que a uma intenção mais acentuadamente monológica. O homem é, na verdade, a medida de todas as coisas, como na conhecida fórmula de Protágoras, os seus valores não encontram o suporte de

padrões definidos e apenas se deixam conter na dimensão relativista e pragmática de uma existência individual autónoma mas simultaneamente atomizada.

O jogo encontra-se, assim, viciado à partida, e a eminência parda recolhida nos bastidores apenas se revela para se ocultar, aceitando uma responsabilidade limitada que se conjuga na palavra melíflua e capciosa de Sinão, «Whose ticing tongue was made of Hermes' pipe,» (337), o que constitui, de resto, uma dimensão da ironia defendida na reversibilidade do argumento e comprometida na sedução do público sem lhe oferecer as vantagens de uma abrangência crítica isenta de um «princípio do acusatório». Bem poderá, é certo, reconhecer-se no drama inglês do século XVI uma estrutura que muito deve a procedimentos retóricos do legado clássico:

«The origins of such a drama are to be found in the study of formal rhetoric, which in the sixteenth century was considered to be not only an art of persuasion, but also an art of inquiry, in which the methods of logic were employed with greater amplitude than that permitted the dialectician», como observa Joel B. Altman, enfatizando o exercício de uma concepção informada pela dialogicidade que o argumento *intra utramque partem* exprime (338).

Mas é duvidoso, como temos vindo a sustentar, que a instância responsável pelo discurso dramático, no caso de Christopher Marlowe, acate as simetrias de um debate contraditório e liberte generosamente o juízo e a atitude deliberativa do leitor. Se a apropriação de sugestões oferecidas pelo litígio forense em processo penal tem alguma pertinência, a estratégia retórica do dramaturgo de Cantuária nem sempre observa a autonomia decisória da instância que conduz a discussão e julgamento da causa e produz a sentença: a entidade que investiga e eventualmente acusa não deveria igualmente julgar. Se o processo (a construção de personagens e situações, o espaço destinado às perspectivas que se afrontam, o contexto das relações e o lugar destinado ao herói) enfatiza a identidade abonatória da figura central, nele se recortarão os suspeitos contornos de um princípio do acusatório. Neste se vem a plasmar, em última instância, a eminência do protagonista, arguente num processo viciado no seu equilíbrio pelo *parti pris* da entidade judicativa. Assim não seria, por exemplo, se em Tamburlaine a perspectiva autoral recuasse para que em Zenocrate pudesse repousar um decisivo

eixo de orientação da leitura e a ironia, defectiva e pouco convicta, não fosse a cobertura para a desculpabilização de um princípio que se não pode afirmar na sua mais desembaraçada crueza, ou se, no infortúnio do herói uma voz alternativa respondesse convincentemente ao sentido de uma grandeza que soçobra; assim não seria ainda se a estrutura da acção repousasse no desenvolvimento de oposições em dialógico esclarecimento e se não desdobrasse em procedimentos formais de eficácia algo redundante ou encontrasse o seu projecto numa trajectória vitoriosa alimentada no pretexto do combate (339). E mesmo quando a consciência autoral parece menos comprometida, as estratégias retóricas não parecem emancipar-se do sofisma de uma perspectiva que não se reformula perante a reorientação do contexto das relações em que o herói se move: o alto relevo do protagonista, monopolizando os interesses da acção dramática (um pouco à semelhança da tradicional invasão do espaço da representação pelas figuras centrais de quadros medievais ou pela estilizada majestade dos ícones bizantinos), distorce proporções e relações, amesquinhando o mundo e os outros e tornando pouco credenciada a perspectiva que a partir deles se construa. Nem o recurso a outras projecções do conflito estabelecido entre personagem e mundo representado redimiria este desequilíbrio e esta incapacidade ou recusa pela ironia de abrir o texto a novos horizontes de significado: o herói bem poderá ser vencido mas não definitivamente convencido nesse confronto. O seu infortúnio explica-se menos na referência a uma qualquer justificação ética ou social do que nos termos ditados por uma natureza que experimentou os mais voluntariosos e finalmente os sacrificou em nome da pura força e da mais redundante e fria necessidade. *Dura lex sed lex* : que valor teria a condenação de quem foi tão natural como a natureza e que, nos códigos amorais da argúcia ou da potência, foi ainda assim rei por um dia ?

A ironia obedece, em suma, a uma estratégia que se revela pouco convicta na abertura aos novos sentidos e às iluminações que potencialmente se conteriam nas perplexidades do conflito dramático seriamente comprometido na activação das dimensões contraditórias de uma natureza humana apenas reconhecida na totalidade em que dialecticamente se articulassem as suas relações. Nem poderia ser de outro modo: a reserva mental, se quisermos persistir nas aproximações com que Altman define a estrutura do texto dramático renascentista inglês (340), só se não denunciará aqui para além de toda a dúvida razoável (ilustram-no as tão

divergentes perspectivas e leituras que a obra do autor tem merecido) por não poder ou não querer a entidade que ordena e conduz o processo libertar as suas razões das razões que examina. Como resultado desta «contaminação» o argumento *in utramque partem* ostenta assimetrias estruturais que definitivamente lhe enfraquecem as virtudes exploratórias e interrogativas. E o público, rendido à ficção que o liberta das pressões do quotidiano e que o torna, como o herói de Marlowe, rei por um dia, deixa-se igualmente fascinar por uma retórica envolvente que transcende o campo de forças desenhado no texto e actualizado na representação. Na verdade, será também para ele, seduzido pelo talento do dramaturgo, que ironicamente falam os versos do conquistador tornado poeta: «Techelles, women must be flattered: But this is she with whom I am in love» (Tamburlaine the Great, Part One, I. ii. 107-108).

3. Balanço e perspectivas

II. 13. *Sinopse retrospectiva.*

Neste capítulo cepticismo e ironia foram perspectivados nas suas determinações histórico-culturais: uma atitude filosófica e um recurso estético-literário e intelectual apenas se deixam examinar num contexto preciso, como se insistiu nas considerações iniciais.

Em primeiro lugar a localização do conceito de cepticismo no quadro concreto em que ele adquire significado (II. 1). A presença da ironia (implícita, ou figurando pontualmente em remissões) procurou assinalar a inevitável simbiose das duas noções: a atitude céptica tende a esclarecer os sentidos específicos da representação irónica. A visão céptica de Christopher Marlowe foi referida a um percurso de aproximações sucessivas de que se destacam esquematicamente:

a. O quadro genérico do Renascimento e do Humanismo, terreno larvar de uma afirmação individualista ainda hipotecada pelas solicitações contraditórias da tradição medieval e da construção da modernidade (II. 2);

b. O tempo e espaço isabelinos, orientando-se o olhar segundo uma focalização mais restrita e precisa com que se procurou explicitar a dimensão das clivagens paradigmáticas instituidas entre o cortesão e o político e as coordenadas socio-culturais que estabelecem a identidade do dramaturgo e lhe definem o lugar (II. 3 e II. 4);

c. Ainda no terreno dessa contraditória teia de relações habitada pelas aspirações de liberdade de criação poética (e a condição do poeta) e pelas exigências do teatro comercial e popular (e o estatuto do dramaturgo), os pressupostos materiais e sociais da criação dramática e a consideração da natureza específica e literariamente indecisa de um texto plurivocal no seu radical de apresentação e na sua configuração material, e apenas actualizado no palco, constituiram preocupação recuperada neste novo contexto para se interrogar a figura do autor, afinal uma categoria lógica e ontológica que constitui a mais elementar condição de existência de qualquer cepticismo e de qualquer ironia. O autor, qualificado nesse particular tempo histórico e cultural, é iluminado pela cúmplice imagem biográfica, recortada no pano de fundo das representações e atitudes típicas do cortesão e poeta isabelino. Spenser, Sidney e Ralegh foram convocados para um testemunho a que se associaram, depois, outros depoimentos de contemporâneos, igualmente reveladores de uma identidade autoral inscrita na sua escrita dramática (II. 5 e II. 6);

d. A referência à inspiração de Maquiavel, eminência parda do universo isabelino, foi então retomada para se sublinhar o vitalismo amoralista de Christopher Marlowe, sugestivamente associado, ao arrepio da tradição neoplatónica e petarquista, à representação de uma natureza despojada de qualquer transcendência ou de qualquer sentido teleológico (II. 7);

e. Finalmente, e assumida a operatividade do conceito de autor em tão esquivo quadro estético-literário, insistiu-se nas metamorfoses de uma intenção autoral e nas inflexões ditadas por um sentido de oportunidade e pelo experimentalismo que marcam de fatal irregularidade o *corpus* textual marloviano. Todavia, se as estratégias retóricas do texto dramático de Christopher Marlowe desenham o terreno irregular de uma obra em que a imagem do autor parece claudicar, ela recupera a sua nitidez quando a já discutida atitude céptica perante valores sociais e morais dominantes insinua a imanência de uma natureza humana que tende a emprestar aos heróis uma forte carga persuasiva. Mas é esta que, reivindicando a

autoridade de uma voz, acaba por desequilibrar, em última análise, a estrutura contraditória do drama e a sua natureza prospectiva (II. 8).

Por sua vez, a ironia, que figurara de modo implícito na reflexão acerca do cepticismo, tal a solidariedade que com este conceito mantém a representação irónica e os sentidos que a atitude céptica nela concretamente ilumina, foi então objecto de tratamento mais específico. A discussão nos contextos considerados abriu de modo simétrico e o seu desenvolvimento obedeceu a critérios expositivos algo semelhantes.

a. A observações introdutórias em que algumas acepções de *ironia* foram muito genericamente revistas (II. 9) se seguiu a consideração do problema do autor, recuperado num domínio estético e literário aparentemente alheio à inscrição de uma consciência individual ordenadora, pressuposto da ironia e simultaneamente a garantia da unidade e integração estética do texto (II. 10 e II. 11). De modo igualmente muito breve e genérico se confrontaram aqui as atitudes críticas, aprioristicamente empenhadas na redenção de um objecto de configuração desigual, que procuram identificar, *de gré ou de force*, os sinais de uma sofisticação conceptual e uma técnica compositiva recondutoras da dispersão à unidade, supondo a unicidade da figura do autor e a sua soberania legitimadora. Procurou-se enfatizar a necessidade de uma valoração estética atenta à especificidade histórico-literária do texto isabelino: ele deverá ser aceite *qua tale*, texto irregular e descontínuo, o produto de um contexto de criação e produção em que figuram categorias tão dissolventes como a de autoria colectiva, expedientes tão desconcertantes como a apropriação desembaraçada de fontes, recursos tão heterodoxos como o hibridismo do género. Deste modo, a intromissão do cómico e do grotesco em sequências de matriz trágica ou séria não se subordina necessariamente a uma reconfortante lógica de integração: ela, quando responde a necessidades próprias da representação, *maxime* as mais directamente filiadas na liberdade gratuita do divertimento, deverá ser referida aos próprios termos em que se oferece e não «normalizada» por padrões e expectativas que decididamente se lhe não quadram.

b. Finalmente, o texto de Christopher Marlowe conjuga a estrutura dialógica e humanista de modo indeciso. A atitude irónica, supondo uma instância que transcenda criticamente os polos de um argumento e permita construir no processo de leitura uma perspectiva judicativa própria, não alcança em regra uma

dimensão prospectiva e interpelativa convicta: as estratégias retóricas, se empaticamente comprometidas com o herói (mesmo que ele seja meramente a incarnação de um princípio), denunciam uma intenção persuasiva que corresponde a uma ironia igualmente indecisa (II. 12).

II. 14. *O corpus textual: uma área canónica de recorte consensualmente estabelecido.*

A determinação da autoria das peças dramáticas isabelinas é, como se tem vindo a insistir, um problema de solução frequentemente inconclusiva. Este dado tem constituido terreno fértil às incursões teóricas mais extravagantes. Já a propósito de William Shakespeare, e como seria talvez de esperar, a investigação tem cedido por vezes direitos à imaginação, apostada em preencher as lacunas de uma biografia supostamente misteriosa, quando não mesmo suspeita, incerta nas circunstâncias da aprendizagem do poeta, dos seus interesses e referências, da sua iniciação no drama e seu percurso dentro dele. Chega mesmo a sua identidade a ser posta em causa: «there is nothing whatsoever to suggest that William Shakespeare of Stratford-upon-Avon was a writer of any kind, let alone the greatest literary genius of all time» (341). E assim se deveria insistir na disjunção entre o poeta e o homem : o poeta do amor e o dramaturgo de fina sensibilidade não poderia ter sido o frio homem de negócios, que compra propriedades em Stratford quando o dramaturgo em Londres tomava de arrendamento o quarto em que tinha de viver, nem a delicadeza do sentimento lírico se coaduna com o homem pragmático no mundo dos contratos e acomodado no mundo sentimental, ou não fosse o homem casado com quem não quis- e a quem simplesmente, e com alguma lógica, deixará em testamento «my second best bed with the furniture». A excelência da obra não poderia encontrar nos insuficientemente documentados anos de aprendizagem um suporte condigno. A formação jurídica que os seus textos revelam «descobre» a autoria de Francis Bacon e a erudição académica e humanista convoca, na lista de candidatos ao «concealed poet», a figura

aristocrática de Edward de Vere, conde de Oxford (342). A eleição deste último é, note-se, o exemplo acabado da fantasia mais arrojada: no drama, poemas narrativos ou sonetos se codificariam aspectos biográficos do nobre erudito, jogos de palavras e inscrições anagramáticas, extensivas a sugestões colhidas em subliminares e capciosas correspondências latinas. Pois não sugerem «Ver» e «verus», mesmo quando apenas oferecidos em língua inglesa, o nome do autor, «de Vere»(343)?

Marlowe, por seu turno, não tem igualmente sido poupado a esta especulação: os caminhos dos dois dramaturgos cruzam-se em inesperadas cumplicidades. A invocação de imprecisaas circunstâncias biográficas do filho de Cantuária- designadamente a sua morte- vai conjugar-se com a formulação da sedutora hipótese que vê em Shakespeare um aproveitamento secreto do legado do seu rival, assim reatando, como testa-de-ferro, uma carreira que não se teria afinal interrompido brutalmente em Debtford e teria, antes, prosseguido ocultamente sob esse conveniente novo *nom de plume*; ou se sugere, como resultado dos intricados jogos das rivalidades políticas e do envolvimento de Shakespeare e Marlowe nos círculos heterodoxos, essa relação de substituição (344). Variantes desta dissimulada sobrevivência, apadrinhada por círculos do poder, não se detêm aqui : não teria o dramaturgo procurado refúgio nos Países Baixos, tendo aí falecido provavelmente antes de 1598, afinal o ano da publicação de Hero and Leander, verdadeiro documento comemorativo do autor(345) ?

De um leque de possibilidades como este se ressente a definição do *corpus* canónico marloviano. Pode conhecer a responsabilidade de Marlowe uma drástica implosão: a atitude de Dennis Baron é neste sentido concludente quando atribui, sem pestanejar, Doctor Faustus e Edward II a Edward De Vere(346). Mas o alargamento da autoria é também frequente: a influente edição de Edward Thomas, de 1909, documenta a este respeito um cauteloso procedimento. Nela se inclui a peça The True Tragedie of Richard of York , embora com a ressalva de uma colaboração, de limites indefinidos, desse texto de feitura colectiva- «Of the many plays doubtfully or in part attributed to Marlowe *The True Tragedy* is printed here», lê-se na introdução- , depois recolhido, em termos igualmente não esclarecidos por completo, na trilogia de Henry VI, de William Shakespeare. Paralelamente se invoca a possível colaboração de Marlowe noutros textos dramáticos (347). Os paladinos mais esforçados de uma autoria, porém, são mais

temerários nas suas propostas e estendem a paternidade do dramaturgo a textos que lhe não são atribuídos pela generalidade da crítica. É o caso de A. D. Wraight, que o reconhece, como vimos (supra, II. 5), em Edward the Third, admite que Arden of Feversham, peça geralmente considerada anónima, lhe possa ser referida, lhe destina um lugar prioritário na controvertida autoria das duas últimas peças históricas da trilogia Henry VI, tradicionalmente atribuida a Shakespeare, ou ainda o favorece numa possível colaboração em Titus Andronicus (348).

Solidamente estabelecida, segundo um consenso crítico bastante generalizado, é a autoria de sete peças dramáticas, as que já E. K. Chambers enuncia, que autores mais recentes como D. J. Palmer ou Clifford Leech confirmam, e que as edições dos textos dramáticos ou das obras do autor retomam (349). É deste *corpus* textual que partimos. A metodologia expositiva, contudo, não pode filiar-se em sequência cronológica segura (sempre recomendável quando se busque surpreender o itinerário de uma atitude poética ou as metamorfoses de um processo de criação estética, e de legítima produtividade apesar das inflexões de um percurso experimental, ainda alimentado pelas solicitações de uma produção orientada para o mercado e o sucesso), e claudica diante da incerta datação dos textos dramáticos de Christopher Marlowe. Assim sendo (e talvez o devesse ser, mesmo que esse desenvolvimento, uma vez localizado com precisão e circunstância, revelasse mais as suas flutuações conjunturais de um comprometimento do que o desenho de um projecto), um outro critério se teria que eleger. Sobredeterminado pelos interesses de interpelação do cepticismo e da ironia, ele não coincidinde inteiramente na sua lógica estrutural com o de Emily C. Bartels, por exemplo, que adopta uma divisão em dois grupos, de geografia interdependente, embora, o primeiro integrando as peças de cunho mais nitidamente «imperialista» (Dido, Tamburlaine, Parte I e Parte II, e The Jew of Malta), do segundo constando as peças «domésticas», centradas em personagens, temas e atmosferas de referência inglesa ou europeia (Faustus e Edward II). Mais se aproximará, sem com ele inteiramente coincidir, com a proposta com que Patrick Cheney distribui os textos dramáticos de Christopher Marlowe no quadro de uma tese que procura explicitar um projecto ovidiano alternativo ao *cursus* tradicional e virgiliano que em Inglaterra Spenser, mais do que qualquer outro escritor, protagoniza:

«Marlowe's seven tragedies divide into three groups- two triads and a single separate play. The first group, which critics place earliest, consists of the triad *Dido* and *Tamburlaine 1 and 2* ; the second group, which critics place after the first, consists of 'the plays of policy', the triadic *Jew of* Malta, *Edward II*, and *Massacre at Paris*; and the single or separate play, which critics see as either a continuation of or a 'return' to the spirit of the first triad, is *Doctor Faustus* ...» (350).

A óptica que conduz a investigação determina a disposição do objecto e reorienta-o de acordo com a ênfase que privilegia. Modelado segundo os domínios em que se manifesta o cepticismo e se exerce a ironia (as preocupações que os textos centralizam ou os acervos temáticos neles dominantemente articulados, os sentidos neles activados pelo exercício da ironia), o critério sugere-nos a sequência Dido Queene of Carthage, Tamburlaine the Great, Part One e Part Two, Doctor Faustus, The Jew of Malta, The Massacre at Paris e Edward II. Os quatro primeiros textos aproximam-se na representação do conflito que opõe o herói a uma ordem cósmica, afinal uma referência trágica de larga fortuna, os outros enunciam os dilemas e perplexidades do homem no plano social e político (351).

III

«'Tis but the fortune of the wars, my lord,
Whose power is often proved a miracle»

Tamburlaine the Great,
Part Two, II. 3. 31-32

III. 1.

«Stout love, in mine arms make thy Italy»: dilemas da paixão e do Império.

III. 1. 1.

Apesar de ser inconclusiva a ordem de composição das suas peças dramáticas, fortes razões existem para se localizar o momento de iniciação de Christopher Marlowe como dramaturgo em Dido Queene of Carthage.

Alguns traços mais ostensivos da singularidade deste texto no conjunto do cânone marloviano tem sido repetidamente sublinhados: publicada em 1594 por Thomas Woodcock, a peça reclama, na página do título, a autoria colectiva, simultaneamente explicitando o contexto particular da sua representação.

A responsabilidade conjunta na criação de textos para o teatro era, como insistentemente se tem vindo a referir, uma prática corrente, e a atribuição a Marlowe e a Nashe da tragédia da rainha cartaginesa levantará os inevitáveis problemas de identificação da paternidade de cada um dos dramaturgos. Se raramente essa distribuição do esforço colectivo logra aceitáveis resultados (a frequente adopção de um estilo «genérico», o recurso à citação e à auto-citação ou os acidentes da reescrita ou revisão constituirão desde logo importantes factores de perturbação), mais inglória será ela ainda quando o texto se revele fruto de uma cooperação harmoniosa e se apresente configurado numa estrutura consistente. Tal será, entre muitos exemplos que neste plano poderiam ser convocados, o caso de The Changeling, de Thomas Middleton e William Rowley, ou ainda o de Philaster, «one of the most ambitious works of literary collaboration

ever written», no juízo de Andrew Gurr, e momento da longa e experiente associação entre Francis Beaumont e John Fletcher (1).

A mesma unidade orgânica exibe o texto cuja autoria conjunta o referido *Quarto* de 1594 explicitamente atribui («Written by Christopher Marlowe, and Thomas Nash. Gent. »), e aqui também têm soçobrado as tentativas de discriminação da parte que caberá a cada um dos dramaturgos, também eles aparentemente ligados na comunhão de um projecto, na aproximação de sensibilidades e no encontro de atitudes que favoreceriam uma integrada simbiose criativa. Na verdade, ambos frequentaram Cambridge e aí conviveram com a agitação intelectual do tempo, conjugaram semelhante heterodoxia na sua ligação à literatura clássica, e o seu irredutível individualismo juntou-os no mesmo terreno do excesso, da irreverência e da provocação. Mesmo que a tradicional ideia de uma forte amizade entre os dois autores não mereça unanimidade e as vicissitudes de um tempo de facções e intriga, dividindo os seguidores de Ralegh e os partidários de Essex, possam estar na base da hostilidade de Nashe para com Marlowe, muito provavelmente documentada na denúncia do «swelling bumbast of a bragging blanke verse...for what can be hoped of those that thrust Elizium into hell, ...», constante do prefácio a Menaphon, de Robert Greene (2), o certo é que a temeridade do autor dos panfletos satíricos e mordazes e das narrativas, exuberantes no estilo e grotescas e cruéis no gosto, ou ainda a iconoclastia do co-autor de The Isle of Dogs, facilmente se harmonizariam à partida com a autoria de Dido. Confirma-o ainda a dimensão física do mundo e a voracidade no registo factual que a escrita de Nashe incansavelmente reivindica, assinaladas, entre outros, por Lorna Hutson ; e o deliberado afrontamento dos modelos retóricos ou o excesso verbal que individualiza as suas criações, identificados por Neil Rhodes, encontrariam propício terreno de cooperação nessa volúpia pelo poder encantatório da linguagem que se surpreende em Marlowe e que o mesmo estudioso nele devidamente destaca e documenta (3). Não é facto acidental a associação dos dois autores por certa crítica deles contemporânea, mais sensível ao recorte tradicional da retórica humanista e mais esforçada na desautorização dessa derrapagem discursiva e estética que alegadamente fazia perigar o *decorum* da contenção e equilíbrios clássicos. É assim que o reputado académico de Cambridge, Gabriel Harvey, com quem Nashe sustenta viva e acerba polémica, não hesita, em A New Letter of Notable Contents, de 1593, em denunciar um

nexo forçoso entre o desrespeito pela religião e a incontinência estilística, para ele exemplarmente representada na desmesura extravagante da «sátira», modalidade de extensão agravada e compreensiva, filiada no discurso diabólico de Aretino e também ligada a um nome tão pouco recomendável como o de Christopher Marlowe, aliás convenientemente rasurado do número dos vivos nesse mesmo ano (4). Esta cumplicidade mais visível se tornaria ainda se uma presença equívoca na obra de Marlowe fosse ainda convocada para prestar testemunho :

«The writer whom Elizabethan demonology frequently linked with Machiavelly was his compatriot Pietro Aretino, whose name was a by-word for satire of such devastating ferocity (as well as for pornography) that he acquired the title 'the scourge of princes'» (5).

Deste modo, Marlowe é o «Lucianic blasphemer» e Nashe o irrespeitoso Aretino, agressivo e marginal como o primeiro. A parcialidade feroz da invectiva não deverá fazer esquecer, porém, as reforçadas afinidades electivas decretadas por uma existência vulnerável e permeada de ansiedades e incertezas. A estratégia de afirmação e de sobrevivência do criador de Jack Wilton vai adoptar o «flegelo dos príncipes» como pai espiritual, buscando na potência e violência da linguagem uma resposta à natureza contingente da sua condição, como escreve ainda Neil Rhodes:

«...for the violence of Nashe's language is in part the product of his precarious status of 'writer' at a time when such term had little meaning as a description of status». Everywhere his obsession with his own stylistic virtuosity testifies to the fact that his self-sufficiency is guaranteed only by the power of his pen, and it is this fact which leads to his adulation of Aretino» (6).

No entanto, se esta relação de solidariedade apenas sugere um percurso comum e não permite que a autoria conjunta de Dido ultrapasse o domínio da mera possibilidade, a referência do editor não constitui qualquer prova documental segura de uma colaboração. Assim o conclui, por exemplo, H. J. Oliver, que não esquece as vicissitudes de um complexo processo (v. g. qual o papel de Nashe na transmissão do manuscrito para publicação?) e não se deixa convencer pelo falível

critério das alusões clássicas ou das particularidades estilísticas, as primeiras esvaziadas de qualquer força probatória e dissolvidas na incerta sequência cronológica (v. g. The Unfortunate Traveller reconhece-se na peça ou apenas recolhe dela uma lembrança recente?), as segundas hipotecadas pelos acidentes da composição e pelas intromissões tipográficas, prejudicadas ainda pelo magro legado do Nashe dramaturgo, ainda por cima tão atípico como Summers Last Will and Testament (7). A generalidade da crítica tem secundado este juízo :

«Nashe's name appears on the title-page of this play, but no internal evidence suggests shared authorship. Nashe's association with it may have been preparing the text for the printer, or in writing some verses on Marlowe's death to be published with the first edition, and now, unfortunately, lost», refere a este propósito J. B. Steane, e Harry Levin é apenas um dos muitos estudiosos que lhe partilham a desconfiança perante uma colaboração substancial de Thomas Nashe (8).

O que não procederá em sede comparativa, na filtragem e distribuição de responsabilidades no contexto sincrético da criação colectiva, poderá já ter alguma exequibilidade na perspectiva de um itinerário poético. Matthew N. Proser, por exemplo, conjuga a peça com a inspiração clássica preferencialmente inspiradora das composições líricas e narrativas do autor, inscrevendo-se Dido num período de aprendizagem, depois abandonado, evoluindo Marlowe «...toward something more native and robust that was more like his dominant personality», e H. J. Oliver descobre no texto as marcas da experimentação e alguma ingenuidade no recurso a certos processos retóricos e estilísticos (9). A peça adquire, para além disso, uma óbvia especificidade na intenção que a determinou, na concepção do espectáculo que lhe presidiu e no seu destinatário ideal : «Dido, as Marlowe's only known experiment in court drama for boy actors, must appear a distinct and unique play even in the canon of Marlowe's extraordinarily diverse works» (10). Aqui interviria a segunda indicação do frontispício do *Quarto*, os contextos de representação de «The Tragedie of Dido Queene of Carthage : Played by the Children of her Maiesties Chappell », para autenticar o lugar do texto na obra.

Uma longa tradição consagrara as companhias de rapazes na representação dramática : os alunos das escolas inglesas teriam oferecido na Idade Média o mais importante contributo, depois secundados pelos jovens cantores das capelas e igrejas, porventura tidos como especialmente vocacionados para a participação nos *pageants*. A sua larga fortuna foi sem dúvida propiciada pela escassez de comediantes adultos devidamente preparados e ainda por vantagens comparativas desses pequenos actores, na verdade uma mão-de-obra dócil e destituída de poder negocial, por vezes recrutada através de métodos brutalmente expeditos, e ainda as leves e delicadas figuras em destro equilíbrio nas estruturas e construções cénicas, harmoniosamente compondo, além disso, os grandes conjuntos que actores adultos tornariam demasiado pesados. O século XVI assistiu à passagem de testemunho : da ascensão ao trono de Henrique VIII a 1590 foram estas companhias de rapazes os destacados protagonistas da cena teatral inglesa. No entanto, o seu estado de graça não poderia sobreviver à profissionalização de companhias e actores e à instituição do teatro comercial e popular (11). Neste sentido, Reavly Gair, considerando a tónica picante, arrojada e mesmo escandalosa, progressivamente eleita como recurso último da sobrevivência dos graciosos grupos de rapazinhos quando o terreno mais natural da sua afirmação (o virtuosismo da execução da música ou do exercício do canto) passa a conviver com as exigentes necessidades da representação, observa com oportunidade que :

«The most serious hidden reason for the ultimate demise of the children's companies was their miscalculation that they could compete on equal terms with the adult companies by producing similar plays, presented largely in the same way» (12).

A matriz cultural da intervenção destas companhias destina-as a um público aristocrático e erudito, circunstância que não se negará mesmo na progressiva orientação por critérios de natureza comercial com que vão explorando novas possibilidades ou vão reagindo à emergência daquela poderosa e justamente receada rivalidade que serão as companhias do teatro comercial e popular. Na verdade, a ligação destas companhias a dramaturgos que vivem junto da corte e para ela escrevem, mesmo que alarguem elas a sua actuação a outros palcos, parece ser facto estabelecido, pelo menos até 1580 ; do mesmo modo, e ainda

mais significativamente, será justo dizer que entre 1515 e 1580-1590 são ainda as companhias de rapazes quem monopoliza os esforços dos mais notáveis nomes da criação dramática (13). A dissolução, em 1590-1591, de *The Children of Paul's*, o surgimento impetuoso de Shakespeare, com Henrique VI e Comedy of Errors, e de Marlowe, com Tamburlaine, Doctor Faustus e Edward II, e os efeitos devastadores que a peste de 1593-1594 provocou nas companhias de rapazes, que não sobreviveram à proibição de representar em tempo de epidemia e, neste aspecto, seguiram o destino dos grupos profissionais de que *The Admiral's Men* e *The Lord Chamberlain's Men* serão em breve sucessores, constituem os sinais de uma mudança irreversível (14). Este contexto ajudará a firmar a ideia de que Dido Queene of Carthage será na verdade a primeira peça de Christopher Marlowe : longe da glória e do prestígio dos tempos de John Lyly, as companhias formadas por rapazes já não colhiam o aplauso do público nem os favores da elite. Parece decisivo o argumento de Vivian Thomas e William Tydemann quando articulam essa visível decadência com a representação a cargo de *The Children of Her Majesty* e ainda com a data em que o estudante de Cambridge terá deixado a universidade, 1587, concluindo que a peça não deverá ter sido escrita em altura muito mais tardia(15), o que corrobora, afinal, uma atitude generalizada, fundada em diversos critérios. Seja ela aqui xemplificativamente representada por Roma Gill, que conjuga a apresentação de «provas intrínsecas» e os resultados a que chega através do exame de um diálogo intertextual :

«The echoes of *Tamburlaine* in other sixteenth-century plays whose dates are more certain is almost the only objective means of establishing a date for the play ; the same is true of all Marlowe's works. Subjective evidence, from its style, suggests that *Dido, Queene of Carthage* was his earliest dramatic production, and that it belongs with the translations of Lucan and Ovid, perhaps accomplished while he was still at Cambridge»(16).

III. 1. 2.

O texto dramático pensado para a representação a cargo de rapazes denuncia liminarmente a intenção de produzir determinados efeitos na sua actualização espectacular. A ligação de John Lyly a *The Children of Paul's*, em muitos aspectos paradigmática, revela os sentidos de uma escolha adequada por excelência à construção de uma acção animada pelo elemento gracioso e a referência mitológica ou erudita, frequentemente não dispensando, todavia, a alusão factual e o tópico social de natureza satírica e, deste modo, vantajosamente servida pela imunidade de que gozam os rapazes-actores. É o que explica ainda Harold Newcome Hillebrand quando procura descrever o lugar de John Lyly no tempo que era verdadeiramente o seu, o do dramaturgo que orienta as suas criações dramáticas exclusivamente para as companhias de rapazes :

«We must not underestimate the debt which Lyly owed to the children of Pauls. His plays required not acting which was vivid or poerful, or even true to life, but the kind of stage presence which delivered the lines with clarity and point and which possessed the cardinal virtue of vivacity. These qualities the children had in greater degree than the men, for their shrill, well trained voices could launch the speeches with just the piquancy that was needed, and their pert and graceful bearing would show off to the full advantage the mischievous pages who today hold what sparks of life remain in the plays. The children had, in short, just what the plays needed - charm and vivacity. And most fortunately for Lyly, their very inability to portray passion or any deep emotion agreed with the same notable lack in their dramatist» (17).

Para além disso, o prolongamento de uma aptidão originária, precisamente o treino na disciplina do canto e a harmonização de gestos e atitudes adquirida na experiência coral, não deixava de merecer vantajoso aproveitamento (significativamente a música e o canto constituem momentos relevantes na economia destas peças). Ele favorecia a eleição desse grupo para uma representação em que os pequenos actores simultaneamente pudessem traduzir graciosidade e flexibilidade e, no seu distanciamento de atitudes estéticas caucionadoras de uma aproximação realista e imitativa da vida, exprimir na dicção

poética ou nas vozes despojadas de vibração emocional mas dotadas de superior domínio dos sons e dos ritmos, o artificialismo deliberado dessa arte consciente de si própria(18). E se a comunicação dramática deliberadamente exprimia uma ligação funcional à solenidade festiva da corte e ao seu codificado sistema de regras e práticas sociais (19), esse formalismo e essa rede de convenções ritualizadas poderia oferecer uma sugestiva oportunidade para a incursão subversiva : as projecções da incongruência e do desconcerto, para mais ancoradas na manipulação de actores que gozam de uma tradicional desculpabilização no que à partida se revelaria demasiado audaz e perigoso, convidam à ilusão de expectativas e ao desvirtuamento de uma atitude estética e moral impressivamente potenciados num uso impróprio das convenções. Em última análise, mesmo considerando que os actores já não exibem a cativante inocência dos meninos de coro de outrora, não seriam descuradas as possibilidades algo perversas de uma tal representação. Deste modo, por detrás de cada um desses «eyrie of children, little eyases, that cry out on the top of question, and are most tyrannically clapped for' t», do conhecido passo de Hamlet, poderia desenhar-se a natureza corruptora daquele «female wanton boy», que o Júpiter de Dido acaricia e namorisca (20), no que constituirá uma arrojada interpelação do dramaturgo, ironicamente comprometida na profanação do inominável, a sodomia, e na crua sugestão de inconfessados desejos e ansiedades convencionalmente acolhidos (e convenientemente diluídos) a uma sublimada, mas não inteiramente consensualizada, tradição de amizade masculina. Na verdade, o platonismo da amizade, que transcende a mera sensualidade e o amor físico, legitimada por Montaigne nos seus Ensaios («De l'Amitié») e aí qualificada nos pressupostos de uma relação recíproca, merecerá no Renascimento uma aceitação nem sempre pacífica :

«In Renaissance England, as in classical Greece and Rome, a sharp distinction seems to have been made between a man's love of boys and a homosexual relationship between adult males. The former, taken for granted in classical times, was often tolerated in England in situations such as that of tutor and pupil, whereas the latter was a disgraceful and punishable offense»(21).

Em Dido as conotações da inscrição homoerótica não se traduzirão naquela respeitabilidade negociada do amor físico sublimado. E será no plano de um assumido distanciamento perante modelos consolidados na memória literária e na mitologia nacional que ganharão sentido os recursos mobilizados pela intervenção iconoclasta de Dido Queene of Carthage : o recorte físico e a relação entre as personagens a que as figuras delicadas e flexíveis dos actores dão corpo, as vozes e os gestos que operam cesuras no universo representado, recuperando parodisticamente os valores de uma tradição, investindo-a de sugestões provocatórias ou, num plano mais genérico, instituindo subtis ou ostensivas descontinuidades no jogo entre o discurso e a acção.

III. 1. 3.

O início *in medias res*, com que Marlowe responde em Dido ao tradicional recurso da construção épica, corresponderá ao gesto de desafio de quem encontra na memória literária da Roma clássica não o paladino da ideia imperial e ortodoxa fonte de inspiração de tantos poetas em busca de reconhecimento mas a sensualidade libertina de Ovídio ou a atitude dissidente de Lucano(22). A «abertura de hostilidades», sublinhada pela especificidade de uma representação confiada a rapazes-actores, é declarada no próprio momento em que a cortina se afasta para descobrir Júpiter e Ganimede. Entregues, na morada dos deuses, a um jogo lascivo e alienante, em tudo diverso da esperada solenidade e gravidade com que os imortais no Olimpo de Homero ou Virgílio consideram o destino dos humanos, os dois amantes reinterpretam uma experiência homoerótica inconciliável com o afecto entre iguais socialmente caucionado pelas convenções. Na verdade, mesmo devidamente considerados os pressupostos morais e ideológicos da representação, que convocariam a inscrição histórica de um juízo flutuante acerca da conduta erótica face às estruturas sociais dominantes e ao discurso que as suporta, à intervenção qualificada desse quadro específico apenas competiria julgar para condenar.

Na Inglaterra do século XVI a moldura das representações e práticas é, neste plano, bem diferente do que as ortodoxias contemporâneas legitimam : a

homosexualidade não é então ainda uma categoria definida e exorcizada, os rapazes (não os homens) são vistos como objecto potencial do desejo masculino e as ligações entre pessoas do mesmo sexo apenas se condenam quando explicitamente prejudiquem estruturas e valores fundamentais (23). Neste caso, a ligação entre dois homens bem poderá ser demonizada no vago conceito de «sodomia», a reserva moral e punitiva de um comportamento desviante por regra associado a outros crimes, como a traição ou a heresia, só nessa conjunção adquirindo relevância e sentido ; ou ainda desvalorizada em função da sua capacidade corrosiva dos interesses de óbvia funcionalidade institucional : quando, por exemplo, for responsável pela inobservância dos deveres conjugais ou pelo abandono das obrigações inerentes ao papel do magistrado ou do governante (24). Ou de patriarca dos deuses, o Júpiter de Marlowe brincando com a bola do mundo como o Grande Ditador de Chaplin.

A relação amorosa com que abre Dido, por não corresponder àquela indiferença axiológica que lhe retiraria carga ética e visibilidade, é fonte de corrupção : ela é fonte de uma desordem potencial e ameaça dissolver as hierarquias, retirando, no contexto da acção dramática, autoridade ao pai dos deuses e narcotizando simultaneamente a sua responsabilidade. Seguramente que os contornos dessa responsabilidade apenas se desenharão com nitidez à medida que a acção evolui e com ela se afirmam as aproximações estimuladas por uma situação inicial de recorte paradigmático, moldura ética e mote que indelevelmente estenderá a sua tutela a personagens e conflitos e emprestará forte autoridade a uma leitura. A experiência de Júpiter e Ganimede, sobredeterminada, como veremos, pela referência isotópica e simbólica das chamas e do fogo, reviverá no par Dido/Eneias e prolongar-se-á em figurações tão diversas como o desencontro amoroso entre Jarbas e Dido ou de Anna e Iarbas, ou ainda na fugaz e burlesca cena da inclinação da velha ama por Cupido. A potência destruidora e implacável da paixão amorosa, acentuada no fatalismo tão impressivamente evocado nos versos de Hero and Leander («Who ever loved, that loved not at first sight? /.../ Love is not full of pity (as men say)/ But deaf and cruel where he means to pray») ou talvez ainda na sedução capciosa de «Come live with me, and be my love, », poderão não revelar ainda claramente a sua natureza na abertura da peça, e o malicioso, proteico e sádico filho de Vénus não teve ainda tempo para se constituir na figura cómica central da peça (25). Seja como for, a

impropriedade de um arrebatamento lúdico e erótico que subjuga o pai dos deuses a um rapazinho caprichoso e venal, devidamente sublinhado por uma semântica do prazer dos sentidos, não deixará por certo de suscitar reprovação e dúvida (26). E mesmo na pertinência relativa de uma relação intertextual perturbada pela incerta sequência das criações de Marlowe, os ecos de Hero and Leander não deixariam talvez de se ouvir aqui : as imagens de dissolução e do inebriamento sensual plasmadas nas paredes do templo de Vénus, convenientemente interpretadas por Proteu ou Baco, ou as de traição e envolvimento sexual desordenado e promíscuo, como a de «Jove slyly stealing from his sister's bed, / To dally with Idalian Ganymede, » ainda as da violência e agressão erótica ou o fogo do deus da guerra cometido a Vulcano e seus Ciclopes, «Love kindling fire, to burn such towns as Troy ; » (27). Esta inversão na abertura de Dido, provocada pela desordem sexual e pelo imediatismo da paixão física, bem poderá reconstituir um *topos* bastante comum na discussão acerca da «sodomia», articulado, como enfatiza Bruce S. Smith a propósito da figura de Ganimede, num recorrente «Myth of Master and Minion», a perturbadora relação do mestre e discípulo e do senhor e servo, emblemático de uma relação de poder que adquire um sentido pejorativo especialmente qualificado quando o objecto sobre que ele se exerce é uma figura servil e socialmente inferior :

«Just as important as the age-graded distinctions that inspire pictures of Ganymede as an adolescent, just as important as the gender-marked distinctions that render him smooth of face and lithe of body, are the class-ranked distinctions that make him a 'boy'» (28).

O poder do jovem camareiro e amante aproxima-o das versões mais sinistras da tentação subversiva, que poderá ser aqui dignamente representada pela definição de *catamite* proposta por Thomas Blount em 1670 e recordada por Gregory W. Bredbeck :

«Ganymede(Ganymedes)the name of a Trojan Boy, whom *Jupiter* so loved(say the Poets)as he took him to Heaven, and made him his Cup-bearer. Hence any Boy, loved for carnal abuse, or hired to be used contrary to Nature to commit the detestable sin of *Sodomy* , is called *Ganymede* , or ingle» (29).

Ovídio espreita dos bastidores : renascentista e ovidiana, a representação falocêntrica de uma relação erótica que é fatalmente também uma relação de poder parece desde logo destacar-se na abertura de Dido para exprimir as ansiedades de uma identidade ameaçada pelas metamorfoses operadas pela acção dissolvente do desejo (30). Todavia, a consciência íntima do texto não se esgota na denúncia de um *amor illegitimus et praeternaturalis*, desde logo relativizada na ambígua comédia que atinge a inversão de posições das duas personagens, tão expeditamente arrastadas da memória épica e trágica para o plano da farsa e do burlesco, circunstância que não impede a projecção tutelar deste microcosmos temático na acção (31). A tornar este quadro ainda mais complexo, a desenvoltura com que se oferece este *infatuation* desregrado e extravagante não preclude a insinuação de uma ironia que não é somente a implicada na carga premonitória de uma situação fundadora de paralelos e desdobramentos conformadores de uma leitura e de um juízo acerca do papel da vontade e da determinação das figuras humanas no universo representado. «Come, gentle Ganymede, and play with me ; » introduz, com efeito, um universo que é uma paródia do amor cortês e dos jogos de sedução e enamoramento petrarquista, para além de, como nota Roma Gill, mostrar as criações da vileza e da hipocrisia, assim traduzidas no jogo tortuoso dos deuses que os homens criam à sua imagem e semelhança para por detrás deles se ocultarem na desculpabilização das suas acções(32).

Mas também a outro nível se projecta a visão céptica e a ironia. É assim também com uma desconstrução metadramática que decididamente intervém na inversão iconoclasta, mesmo admitida uma fundamental invulnerabilidade da cultura isabelina ao traje feminino do actor, mais a convenção lúdica do que o desafio do patriarcado e a transgressão (33). Um suspeito enlevo se detém nesta exibição da licenciosidade e do vício, e se as alegadas preferências e inclinações do dramaturgo encontram no palco o lugar de um jocoso exercício para consumo restrito, não menos impressiva será a satisfação ambígua de um público saciado no seu *voyeurismo* e simultaneamente enredado na exposição das condições de sujeição dos actores, interpelado na reversibilidade da sátira e na despudorada revelação das fantasias eróticas que a sedução pelos corpos, gestos e vozes dos pequenos actores desenha no seu imaginário, como observa Jackson I. Cope a

propósito da primeira das interpolações com que Marlowe subverte a fonte virgiliana. A especificidade de um grupo como *The Children of Her Maiesties Chappell* oferece oportunos recursos, e a ironia metadramática, na primeira cena da Tragedie of the Queene of Carthage, poderia ser traduzida na desproporção entre a figura de um adulto (no papel de Júpiter) e a de um rapazinho ; os efeitos cómicos de uma farsa do amor não se deteriam aqui : imagine-se uma Dido representada por um adolescente assediando um Eneias representado num menino imberbe e delicado(34). Por sua vez, a configuração do palco, assente numa distribuição horizontal do espaço cénico, não muito diversa por certo da consagrada na tradição do teatro humanista e académico (v. g. as «casas» ou zonas demarcadas que designam os lugares representados), reforça a sugestão céptica na promíscua convivência de deuses e homens que, um pouco à maneira de Eurípedes, amesquinha os primeiros sem engrandecer os últimos (35). E definitivamente a imagem dos deuses não concede grandes oportunidades ao mais condescendente juízo nem abre grandes expectativas ao mundo dos humanos : Júpiter é precipitado e fútil na sua incondicionada entrega aos caprichos do amante, «the darling of my thoughts» (I. i. 11), nele depositando fervorosamente o Tempo, o Destino, deusas e deuses, assim reconvertidos a tarefas bem diversas das que tradicionalmente lhes cabem, e não hesitando em ofertar ao seu pajem as jóias usadas por Juno no seu casamento, condimentando a façanha com a despudoroda confissão de que as furtou. É clara a antecipação de um momento significativo da ligação de Dido e Eneias, afinal uma das muitas projecções de uma ironia que estende a farsa dos deuses à farsa dos homens : a raínha de Cartago oferecerá as vestes do seu marido, Siqueu, ao hóspede troiano (II. I. 79-80). Mercúrio não destoa deste universo : repousando aos pés do dono como um podengo indolente e anafado, o mensageiro dos deuses é uma peça decorativa a quem o impulso generoso de Júpiter arranca subitamente uma pena.

É então que Virgílio irrompe na cena através de uma Vénus irada e veemente na denúncia do escandaloso idílio e na defesa do seu filho troiano :

> «Ay, this is it : you can sit toying there,
> And playing with that female wanton boy,
> Whiles my Aeneas wanders on the seas,

And rests a prey to every billow's pride,
....
», I. I. 50 ss

O artificialismo do discurso da deusa (I. I. 71-81) e a atitude pouco convicta do seu interlocutor emprestam a esta sequência um sentimento de desconforto. Na verdade, o lamento que o poder envolvente da graça feminina enxerta estrategicamente na apologia de Eneias e da sua missão - «Ay, me ! the stars suppris'd, like Rhesus' steeds, / Are drawn by darkness forth Astraeus' tents. / ...», I. I. 72-81) - rodeia-se convenientemente de uma sensualidade muito ovidiana sem deixar, porém, de trair as formas de uma pose deliberada sugerida na regularidade dos seus dísticos (36). O patriarca replica-lhe em espécie, na pompa declamatória com que reafirma o seu compromisso-

«Content thee, Cytherea, in thy care,
Since thy Aeneas' wandering fate is firm,
Whose weary limbs shall shortly make repose
In those fair walls I promis'd him of yore»
I. i. 84-86 (37)

- , no zelo súbito com que desperta Hermes e o devolve às suas incumbências habituais e, finalmente, no modo talvez ambíguo (aqui a representação cooperaria decisivamente na orientação de uma leitura) com que se despede («Venus farewell; thy son shall be our care. / Come, Ganymed, we must about this gear.», I. i. 120-121), não sendo difícil imaginá-lo em feliz regresso àquele abandono erótico em que Vénus o surpreendera fora das horas de serviço. A solene eloquência e a dignidade da hipérbole não chegam nunca a exercer uma força persuasiva que conquiste o espectador : ao contrário de Tamerlão, a força persuasiva do discurso de Júpiter atenua-se no distanciamento e na ironia (38).

E bem poderá o herói troiano ser contemplado com os epítetos de uma antiga dignidade (as virtudes do pio Eneias de Virgílio são recuperadas na voz de sua mãe, v. g. I. i. 79-81) que a sua estatura bem pouco épica e os limites da sua gesta são irrevogavelmente desenhadas nesta cena inicial, ou Mercúrio ser devolvido à sua missão de mensageiro dos deuses, que a apresentação pouco auspiciosa do repousado servidor, arbitrariamente molestado por Júpiter, que lhe arranca uma

pena a instâncias do caprichoso e mimado Ganimede, o afastam decididamente da nobre incumbência de revelar junto dos humanos a voz dos deuses. Quando Vénus, nascida das águas, invoca o Oceano intercedendo pelos náufragos, a musicalidade evocativa do airoso apaziguamento dos mares, progressivamente cedendo na sua feroz energia para finalmente acariciarem em movimento propício as costas de Cartago, abre-se uma sequência quase operática percorrida por uma pose declamatória e formal que, no juízo de Brian Gibbons, potencia nessa economia dos gestos, a intensidade emocional das personagens (39). Mas não será menos verdade que a acção se desloca, num movimento horizontal talvez sugestivo de uma miscigenação de homens e deuses, do espaço etéreo para o abrigo vulnerável dos náufragos, para exibir os indefesos objectos do jogo dos imortais, naquele preciso quadro das paixões dos heróis masculinos que é sempre traduzido de modo artificioso e é veiculado pela ironia com que a arte dramática revela os seus processos. Na verdade, os movimentos e as vozes dos rapazinhos actores, se não se adequam à expressão da autenticidade passional, revestem-se em contrapartida de um formalismo e *savoir faire* de que uma atitude irónica irá socorrer-se para os eleger como instrumentos da produção de efeitos estéticos de distanciamento e crítica (40). A deusa parece reafirmar o desamparo destes bichos da terra, tão pequenos, quando se oculta para assistir ao espectáculo do livre curso dos seus lamentos e angústias :

> «Here in this bush disguised will I stand
> Whiles my Aeneas spends himself in plaints,
> And heaven and earth with his unrest acquaints»,
>
> I. 1. 139-141

Mas não será muito temerário perceber nesta expectativa de um exibicionismo histriónico, que afinal a tensão vivida no diálogo dos troianos não confirma, o sentimento reconfortante do observador que se sabe imune às vicissitudes de uma situação de abandono e ansiedade, usufruindo em deleite mal dissimulado do seu desenvolvimento e escolhendo serenamente o momento de intervir para neutralizar o *antimasque* da perda e sofrimento vividos por Eneias e seus companheiros. As criaturas humanas que nos serão apresentadas neste palco

interior da acção parecem, no seu isolamento e na sua fragilidade, cultivar padrões morais bem superiores aos dos deuses imortais. Imediatamente reagem ao infortúnio e buscam na paisagem os sinais propiciadores de um mundo a refazer, acalentados pela firmeza do seu «Brave prince of Troy» e pelo testemunho inscrito nas terríveis ordálias a que a sua condição de exilados os condenou :

> «Pluck up your hearts, since Fate still rests our friend,
> And changing heavens may those good days return,
> Which Pergama did vaunt in all her pride»
>
> I. i. 159-161

A presença subliminar do herói virgiliano, chamado a cumprir um destino que lhe é dolorosamente imposto(41), não se oferece ainda para sublinhar os contornos mesquinhos de um tímido herói acidental : o náufrago responde à situação com o instinto do homem comum, denotando sentido prático e capacidade de chefia. Decididamente a sorte destes homens não careceria do jogo das intrigas e rivalidades dos deuses ; todavia, a intromissão de uma desconcertante providência, revelada de modo eloquente na abertura da peça, verdadeiro mote que a acção dramática glosará no tom que a percorre e no acervo temático que a estrutura, irá contribuir para que a acção humana se veja desprovida de autonomia e sentido. O motivo condutor do fogo não projecta ainda nitidamente as metamorfoses equívocas do elemento : o lume que aquece, protege e prepara os alimentos, emblema de civilização e elemento que humaniza a paisagem desolada(«Hold, take this candle and go light a fire ; ... », I. i. 171) fora já a chama que inflamara as paixões desgovernadas de Júpiter (I. I. 23ss), o «cruel fire» que consumira, aliado às vagas e ventos irados, os navios dos troianos (I. ii. 4 ss), e será o fogo insaciável que Eneias ateará no peito de Dido -

> «Prometheus hath put on Cupid's shape,
> And I must perish in his burning arms.
> Aeneas, O Aeneas, quench these flames ! », III. iv. 21-23

- para reviver, finalmente, nas labaredas que devorarão a pira funerária da infeliz raínha de Cartago(V. I. 292ss)(42). Na verdade, se neste passo a ironia apenas se

esboça, a notação discreta já insinua uma formidável presença simbólica recorrentemente sublinhada ao longo do texto. Do mesmo modo, o olhar nostálgico a um passado que é o único sustentáculo possível de uma identidade naufragada no trânsito brutalmente interrompido -

> «Of Troy am I, Aeneas is my name,
> Who, driven by war from forth my native world,
> Put sails to sea to seek out Italy ; », I. i. 16-18

- não se fechará totalmente, neste passo ainda incoativo, às sugestões de um regresso que a hecatombe de Tróia afinal não sepultou : os leitores de Virgílio e espectadores de Dido sabem que o fugitivo e os seus companheiros transporão, como outrora o cavalo grego o fizera na cidade sitiada, os portões da desprevenida Cartago (43). E será significativo que seja o fogo de uma paixão funesta - «And Helen's rape doth haunt ye at the heels», I. i. 144 - o que persegue, como expiação de um acto sacrílego original, estes sobreviventes em tantas guerras e perigos esforçados ; ou que a ilusão de Tróia se imponha em Eneias à realidade de Cartago, imediatamente sugerindo um nexo que mais tarde a despeitada Dido tornará mais explícito -

> «...
> So Thou wouldst prove as true as Paris did,
> Would, as fair Troy was, Carthage might ba sack'd,
> And I be call'd a second Helena ! », 146-148 - ,

qualificando retrospectivamente reverberações de sentido insidiosamente inscritos no relato de Eneias na cena do banquete (II. I.) e aproximando figuras e situações que insinuam a determinação do percurso e das atitudes das personagens por um comando que lhes é superior. Assim a fúria destruidora dos guerreiros que emergem do ventre do cavalo, « ... the quenchless fire / That after burnt the pride of Asia, », II. i. 186-187, o fogo que devorará a cidade ; e também, nessa ironia

de um retorno gravado no destino ou na vontade dos deuses, Hecuba, «the frantic queen», sacrificada à sanha homicida dos invasores num quadro descritivo emocional que antecipará a autoimolação da rainha de Cartago, mulheres que os esforços do herói (a lembrar alguma «incompetência» e algo cómicos na repetição do insucesso ?) não lograra salvar, Creusa, Cassandra ou Polixena, que se perfilarão como imagens discretas de uma Dido, abandonada às chamas por um Eneias que se afasta, um pouco como o Pirro que deixa finalmente a Tróia incendiada. São prolongamentos intratextuais como este, oportunamente identificados por William Leigh Godshalk, que autorizarão a ideia de uma reiteração inapelável de situações e suporão uma ironia de ubíqua expressão, inconscientemente acolhida no entusiasmo emocionado do relato do herói e nos protestos da anfitriã, horrorizada pela violência do testemunho (44) mas certamente fascinada, tão irresistivelmente como Desdémona quando escuta a narrativa aventurosa de Otelo, pela gesta do sobrevivente. É neste contexto que a sorte da infeliz Dido seguirá inelutavelmente a das mulheres troianas, e esse determinismo, fundador de uma ironia articulada em primeira instância na cumplicidade com que no corpo da acção se unem situações ou se fazem ouvir a cada passo ecos conformadores de sentido ou indícios de alcance premonitório, parece revelar-se bem cedo numa inscrição misógena que ultrapassará a conhecida disputa entre os direitos do amor e os imperativos da missão épica, de tão firmada tradição na memória literária (45). Esta disputa, confrontando os destinos de quem esculpira a sua identidade na acção heróica e nas masculinas virtudes do combate com a castração implicada na entrega a uma mulher que significativamente inverte, na iniciativa que conquista o amante e na sexualidade activa que subverte os papéis do jogo amoroso (46), é eloquentemente enunciada pelo zeloso Achates :

> «Banish that ticing dame from forth your mouth,
> And follow your foreseeing stars in all ;
> This is no life for men-at-arms to live,
> Where dalliance doth consume a soldier's strength,
> And wanton motions of alluring eyes
> Effeminate our minds inur'd to war. », IV. iii. 31-36.

Por sua vez, a fragilidade e inconstância da mulher, repetidamente exibidas no pronto gesto com que absolutiza o objecto da sua paixão e procura investir o troiano de uma nova identidade -

> «Stout love, in mine arms make thy Italy,
> Whose crown and kingdom rests at thy command ;
> Sichaeus, not Aeneas, be thou call' d ;
> The King of Carthage, not Anchises son. », III. iv. 57-60

- , persistindo no desesperado culto de uma arrebatadora ilusão que a exila do papel de raínha -

> « If he forsake me not, I never die,
> For in his looks I see eternity,
> And he' ll make me immortal with a kiss.
> .....
> But, though he go, he stays in Carthage still ;
> And let rich Carthage fleet upon the seas,
> So I may have Aeneas in mine arms. », IV. iv. 121-123 ;
> 143-145

irá alcançar até alguma consistência na voz do despeitado Jarbas, na verdade não inteiramente desautorizada nos lugares comuns e da representação estereotipada da mulher com que a mágoa e o ressentimento povoam o seu discurso :

> «O love ! O hate ! O cruel O cruel women' s hearts,
> That immitate the moon in every change,
> And, like the planets, ever love to range ! », III. iii. 63-68.

Poderá aqui censurar-se o artificialismo evidente de uma construção em que ao oxímoro e às apóstrofes iniciais se virão juntar a rima e a comparação excessivamente trabalhada, com o que se produz alguma incongruência entre a emoção vivida pela personagem e a deliberada forma que a veicula, ou sublinhar-

se em Jarbas uma efeminização que ameaça Eneias (47), circunstâncias que atenuariam a credibilidade da invectiva, na verdade em tudo diversa de um juízo independente. Esta figura de segunda linha, porém, não distorce inteiramente a imagem de Dido que a acção vinha desenhando, nem será o seu testemunho cabalmente desmentido pelas inflexões experimentadas por uma sensibilidade à deriva, já esquecida dos seus deveres de raínha e plenamente abandonada a uma devoção feminina que pressurosamente se converte a novas divindades :

«...
And in my thoughts is shrin'd another love,
...
His glistering eyes shall be my looking-glass ;
His lips an altar, where I'll offer up
As many kisses as the sea hath sands ;
...», III. I. 86 ss

Além disso, Jarbas (e a sua devota Ana, também vítima de um amor não correspondido, ou a velha ama, figura córica, que na última cena do quarto acto alimenta por um momento uma paixão que os anos não permitirão recuperar) ilustra a presença ubíqua dessa potência invisível que insidiosamente se abriga dentro das muralhas de Cartago, apenas aguardando que Cupido a inflame e liberte para a sua incursão destruidora.

A posição de Dido nas relações construídas na acção dramática é, porém, diagnosticada de forma ainda mais decisiva quando o ritual de confirmação com que Dido e Eneias, consumado o amor na caverna onde a tempestade e os bons ofícios de Vénus e Juno os tinham reunido, solenizam a sua ligação, é ironicamente iluminado pelos ecos de uma situação estruturalmente similar :

«Hold, take these jewels at thy lover' s hand,
These golden bracelets, and these wedding-ring,
Wherewith my husband woo' d me yet as a maid,
And be thou King of Libya, by my gift. »,
III. iv. 61-64.

O par Júpiter-Ganimede regressa discretamente para comentar a cena e para imprimir nela um sentido de desculpabilização do destino funesto de Dido que apenas seria convincente se os juízes fossem melhores que os culpados. E não o são. Mesmo que não se aceite a sugestão de Emmanuel B. Asibong segundo a qual «Marlowe is definitely not exposing Dido to ridicule»(será na verdade ridícula a sua paixão por Eneias, sobretudo no contexto da representação, e talvez tão ridícula como as cartas de amor, que não seriam de amor se não fossem ridículas), a ironia paralelística e de situação não tenderá apenas a viciar o envolvimento passional da heroína, nem o desejado ingresso de Eneias no lugar de Siqueu ferirá a dignidade de um amor que transcende as limitações do erotismo desenfreado de Júpiter e Ganimede :

«The ironic juxtaposition of the queen with Jupiter, Aeneas with Ganymede, and Sichaeus (Dido's late husband) with Juno (Jupiter's absent wife)are calculated to exalt the image of the protagonist...

The values of romantic love are simply being reinstated, and they establish a contradistinction between the lecherous middle-aged Jupiter and the erotically sublime Carthaginian queen» (48).

Tudo milita, assim, contra Dido, ela não poderia sequer invocar uma Vénus que lhe disputa Eneias e, nessa medida, participa empenhadamente na intentona que afastará o troiano dos braços da raínha e de uma Itália reconhecida no horizonte doméstico e familiar da costa líbia ; e Cupido não é aqui também o de Veronese, aquele petiz delicado e solícito que sustém a fogosidade do cavalo de Marte enquanto a sua mãe aplaca e conquista para o amor o deus da guerra. Ignorante da sua natureza vulnerável, daquela contraditória identidade que é fonte de uma ironia intrapessoal - «intrapersonage irony» (49) - , será com desespero que reconhecerá o seu trágico isolamento e insitirá na ilusória vacuidade de uma predestinação incompatível com o silêncio e a indiferença olímpica dos imortais, afinal a suposta vocação que o falso Eneias apenas utilizará como cobertura e argumento da sua deslealdade :

«The gods ? What gods be those that seek my death ?
Wherein have I offended Jupiter,
That he should take Aeneas from mine arms ?
O no ! The gods weigh not what lovers do :
It is Aeneas calls Aeneas hence,
.... », V. i. 128-133.

E se quisermos aceitar a tese de Mario Digangi e quisermos ler, na bem pouco recomendável história familiar do afastamento de Hebe e na consequente promoção de Ganimede às funções de camareiro de Júpiter, o registo original de um princípio misógeno, melhor poderemos compreender a inelutabilidade da sorte de Dido (e a estatura ética dos protagonistas do mito) :

«Jupiter's love for Ganymede constitutes a single homoerotic affair among numerous heteroerotic affairs that angered Juno. Yet because Jupiter replaces his female servant with a male servant and his wife with a boy, the story of Ganymede uniquely links the offense of a husband's marital infidelity with his rejection of women» (50).

Mas a perversidade ou o cinismo dos deuses não iliba necessariamente os homens, e o dramaturgo vai dividindo os sentimentos do público entre as forças superiores que dominam as personagens e a susceptibilidade de uma natureza humana que se abre à tentação e facilmente claudica, como sugere Judith Weil (51) ; e esse doseamento de efeitos acompanha a acção desde o início, revelando-se logo na distribuição de momentos de ironia na apresentação diálogo de Eneias e seus companheiros :

«Aeneas, we know, is the gods' plaything ; and we know what the gods who play are like. The switchback of attraction and withdrawal continues. How are we to take the behaviour of gods and men for the rest of the play ? » (52).

Assim, o passado responderá prontamente à chamada quando evocado na desolação da costa líbia, e a ironia recorta-se com esmero em projecções tão sugestivas como a de uma Vénus que adopta a imagem de Diana quando se

decide a uma intervenção redentora («Now it is the time to play my part», I. i. 182), anunciando a caçada e a cena de enamoramento (III. iv), talvez caprichosamente lembrada na indumentária do actor que representa a raínha entregue ao seu idílio na caverna, insidiosas como a de uma identidade que se transfere nas vestes de Siqueu que Dido oferece ao seu hóspede e no lugar que lhe concede à mesa(II. I. 79ss), ou tão meticulosas como a de um Jarbas, conduzindo inconscientemente a sua infelicidade para dentro das muralhas de Cartago (I. ii.).

A supremacia dos imortais, exprimindo-se nos gestos desencontrados com que frequentemente esgrimem a rivalidade de caprichos e vontades, na indiferença cega de um Cupido, a verdadeira eminência parda de uma tragédia de enganos, ou ainda na contaminação com que as figuras humanas replicam as fraquezas divinas e sugestivamente reconstituem as suas atitudes -

> «Now looks Aeneas like immortal Jove :
> O where is Ganymede, to hold his cup,
> And Mercury, to fly for what he calls ? » ,
>
> IV. iv. 44- 47

- corresponde certamente a um jogo viciado. Contudo, a desventura e o sortilégio não elevam a vítima aos olhos do público nem a futilidade dos deuses neutraliza, por uma qualquer lei dos vasos comunicantes, o distanciamento em relação às figuras humanas, como desde logo o exemplo de Eneias o ilustra.

III. 1. 4.

A construção da personagem masculina, num contexto de actualização dramática que imediatamente a sublinha enquanto artifício estético e a desvaloriza como veículo de expressão autêntica e intensa de atitudes e emoções, adequa-se habilmente a um distanciamento paródico já suposto na sobreposição da quase picaresca figura marloviana ao grave e solene herói virgiliano.

A relação entre as personagens seria desde logo traduzida na sua configuração física e dimensão, e se neste plano o desenho das proporções é sempre recurso elementar na produção dos efeitos espectaculares (um raquítico Tamerlão ou uma Bellamira adolescente seriam fonte de natural perplexidade), em Dido o tratamento das personagens masculinas e femininas seria especialmente marcado pela intenção de introduzir nas engrenagens de uma acção conhecida elementos de perturbação e incongruência. Mais maduras e de superior estatura, as figuras femininas assumem uma superioridade que tenderia liminarmente a inverter os equilíbrios tradicionalmente estabelecidos entre dois espaços rivais, o dos aconchegados limites de um horizonte doméstico e a visão grandiosa de um destino a realizar no grande mundo. Ascânio ao colo de Vénus, Cupido no da ama ou no regaço de Dido acusam a comicidade de uma representação cujo recorte plástico denuncia igualmente as relações de força entre dois universos, exemplarmente convocada nas inflexões de atitude da raínha cartaginesa perante Jarbas e o troiano (III. 1.), ou no idílio da ama cativada pela graça do pequeno Cupido (IV. v.), situações que definem a farsa do amor referida por Jackson I. Cope, ou ainda, não menos significativamente por certo, a ironia cómica protagonizada por uma Dido adolescente, titubeando a sua paixão diante de um Eneias perplexo e inocente, e pela delicada figura de menino sobre que se debruça a relativamente avantajada forma da rapariga (III. iv.). Este desenvolvimento culminará na bem pouco inocente recuperação de uma cena familiar, a de um adulto contracenando com uma criança, a que se referem os versos há bem pouco transcritos :

> «Now looks Aeneas like immortal Jove :
> O where is Ganymede, to hold his cup,
> And Mercury, to fly for what he calls ?»,
>
> IV. iv. 45-47(53).

Situações tão impressivas como esta, e tão comicamente desconcertantes no paroxismo de um enlace amoroso que a desproporção das personagens aproximará, na imaginação do espectador do nosso tempo, de certos quadros de um qualquer «baile dos bombeiros», já localizariam o herói em dilemas menos enfatizados pela fonte clássica, mesmo que se não esteja tão convicto como

Constance Brown Kuriyama da identidade arquetípica de uma entidade feminina castradora, reconhecível em Dido, Vénus ou Juno (esta última um pouco à maneira da madrasta hostil dos contos populares), ou da condição fatal de um amor heterosexual e inerentemente incestuoso que condena Dido, Iarbas ou Anna e de que Eneias se terá que libertar :

«Although the play is named for *Dido* , and is very much devoted to her, it also grapples with a problem of which she is a particularly disturbing part. This problem is essentially one of defining or confirming identity, and in this play, as usual, Marlowe presents only two alternatives. One can either become a man, in the special Marlovian sense, or one can become a "wanton female boy, " the passive, dependent, castrated lapdog of a seductive, strong-willed mother» (54).

Na verdade, a natureza sufocante e agressiva do universo feminino, logo traduzida na desproporção física das figuras e na intimidação que um vacilante Eneias experimenta diante da capacidade de iniciativa de uma Dido protectora e afirmativa, sugerem as inegociáveis condições de sobrevivência de uma identidade masculina. À ameaça de dissolução no magma materno e primitivo responde o culto da diferença, a ruptura com as origens, já que «...the male's problem is one of differentiation. He must prove that he is not female», como refere Walter Ong, que Michael Neill cita, a propósito de Anthony and Cleopatra , quando avalia a inscrição neste texto dramático de Shakespeare das tensões entre os dois princípios rivais :

«Any threat to the boundaries of gender will thus be experienced as a threat to identity itself ; and the collapsing of gender distinctions must entail an annihilation of the self which is ultimately no different from death» (55).

E aqui não é fácil a tarefa de Eneias, e impossível seria ela se o troiano não soubesse airosamente superar os dilemas éticos exigidos pelas provas a que a sua demanda, na tentadora estadia na costa líbia, o sujeita. Na verdade, o protagonismo da soberana de Cartago já o empurra para uma periferia defensiva, recortada no *pathos* da retórica do discurso da raínha, padrão decisivo na

apreciação da peça, como assinala G. S. Rousseau, relação que formalmente se revela até no «tempo de antena» de que a sua presença dispõe na economia da acção : o centro de gravidade segue o itinerário infeliz de uma figura feminina que a paixão destrói (a peça é «The Tragedie of Dido Queene of Carthage», não os «arma virumque» do texto virgiliano) (56). Depois, a mãe espiritual que disputa o herói a Vénus, lhe rouba a identidade ao procurar convertê-lo num segundo Siqueu e ao desviá-lo da sua missão, insinuada já no momento em que lhe oferece as vestes do esposo que perdera e lhe destina o seu lugar no banquete (II. i. 89 ss) e depois paradigmaticamente revelada na sedução da cena da caverna e na sugestão do espaço uterino em que a ligação amorosa se consuma (III. iv.), desloca as preocupações do conflito para o terreno em que Dido reina incontestada, o que seria precisamente a sua maior glória se não fosse a sua maior fraqueza (57). Brian Gibbons sintetiza as aporias da representações do herói na memória literária clássica e medieval e profere, a propósito do relato da queda de Tróia por Eneias, em II. I. , um dos mais severos veredictos alguma vez produzidos pela crítica. Valerá a pena transcrever um largo extracto do texto dessa sentença, radical mas bem longe de exprimir atitude isolada :

«The apparent hero, ancestor of the British race, loyal defender of Troy, founder of Rome, breaks down and betrtays his guilty cowardice ! It is, we may think, characteristic of Marlowe to treat Aeneas, a very *type* of the Renaissance hero, with sardonic irreverence ; but this is not mere caricature. Aeneas' account of the Fall of Troy combines Virgilian grandeur and range with medieval details of horror and violence which derive from popular romances, especially the well-known *Troy Book* of Lydgate ; and this must remind the audience that the Aeneas of medieval legend was a notorious villain not an epic hero. Aeneas knows the frightful details of Priam's death because he and Antenor had led Pyrrhus to the king's place of refuge and stood by, consenting, as he was murdered. By interweaving Virgil and Lydgate Marlowe fuses contradictory attitudes to Aeneas, and Aeneas himselself is consequently radically unstable, Protean : a hero, a wretched and impotent coward, a tragic victim of destiny» (58).

Dante, como se sabe, reune as duas figuras no limbo, o troiano junto do primeiro círculo que rodeia o abismo do Inferno, comungando da sorte dos que,

como Heitor ou César, Homero, Horácio ou Ovídio, não puderam ser baptizados mas que conheceram a grandeza em vida, Dido em lugar inferior, junto do segundo círculo e na companhia de Semiramis, Helena ou Cleópatra, e de quem não soube responder com a razão aos apelos da sensualidade e da carne. E Marlowe poderá, por seu lado, não ter acolhido a imagem de um Eneias perverso e dúplice, tão vincado nessa tradição medieval exemplarmente glosada em John Lydgate e em Geoffrey Chaucer e resistindo, como emblema do engano ou da traição amorosa, na companhia de Sinão, Teseu ou Jasão -

«As by ENEAS first of all,
who dyd poor DIDO leave
Causing the queene by his untrueth
with Sword her hart to cleave, » (59)

Mas nem será necessário aceitar tal partilha no benefício de inventário dessa perturbadora herança medieval para surpreender a mesquinhez de uma figura que seria simplesmente aviltante se os contextos específicos da representação não lhe oferecessem atenuantes. Resgatando o seu herói da moldura moral chauceriana medieval, e um pouco à semelhança do que Shakespeare faz em relação à sua Cressida, o dramaturgo de Cantuária liberta-o num mundo mais complexo e perigoso, «in the disorder of mortality». Nele, porém, as atitudes com que desliza por entre os escolhos do conflito, imune a considerações de natureza moral ou à fatal influência que corrói Dido, localizam-no ambiguamente entre a zona da duplicidade e, sobretudo na acentuação lúdica da representação, quase lhe retiram imputabilidade (60).

«It lies not in our power to love or hate, / For will in us is overruled by fate» : o amor poderá ser tudo para a rainha de Cartago, mas não certamente para Eneias. Para ela os deuses guardam a mais soberana indiferença, para ele o sorriso complacente de quem conhece o destino daquela criatura franzina, hesitante como o rapazinho que no palco oferece, na sua voz maviosa e cândida, os mais solenes protestos de fidelidade («O Dido, patroness of all lives, / When I leave thee, death be my punishment ! », IV. iv. 55-56), mas que soubera exprimir-se no entusiasmo e na intenção persuasiva de uma retórica de conotações suspeitas («with Achilles' tongue», II. I. 121). E ele fugirá prontamente dos braços da mulher em nome de

uma vocação que, na embaraçosa e precipitada cerimónia do adeus, se decide no apelo derradeiro «And wilt thou not be mov'd with Dido's words (V. I. 155) e na resposta definitiva, que sugestivamente convocam a temerária relação do dramaturgo com uma venerável herança, agora apropriada para servir o espectáculo da farsa do amor («In vain, my love, thou spend'st thy fainting breath : / If words might move me, I were overcome»(V. I. 153-154), e insinuam essa heterodoxa relação com uma venerável herança que resolutamente se investe no espectáculo da farsa do amor.

III. 1. 5.

No critério adoptado neste estudo para a determinação de uma sequência das peças de Christopher Marlowe a comentar, enunciado no final da segunda parte deste estudo, figurava a relação que primordialmente orientava o conflito. De acordo com a distribuição então proposta, Dido juntar-se-ia aos textos em que se articulariam as tensões entre a afirmação do protagonista e as exigências de uma ordem cósmica. A ênfase temática, porém, não deveria esquecer as naturais confluências de outros interesses : a tensão entre o apelo do amor e os imperativos do destino, conducente a uma inapelável ruptura de conteúdo trágico que a fonte virgiliana impressivamente inscreve, abre-se a leituras que procuram reconhecer no tratamento dramático da história de Dido e Eneias as marcas de procupações de natureza política. Mesmo que se queira atribuir, como o faz por exemplo William Leigh Godshalk, uma dimensão simbólica às divindades de Dido (as forças íntimas que governam a acção humana, com o que se aproximaria a natureza das personagens do próprio destino) (61), o dilema emblematicamente cunhado em «Stout love, in mine arms make thy Italy, » (III. iv. 57) transcenderia o plano considerado das paixões que agitam as personagens e se legitimam numa

ordem universal de sentido flutuante e libertino, para se projectar em representações do Outro, do colonizado ou o inimigo e, paralelamente, na expressão de uma ética nacionalista.

A urgente definição política de uma identidade colectiva, no complexo quadro histórico da disputa entre império e soberania, dinastia e nação, ou monarca e Estado, marcado ainda pela oscilação das próprias noções de «cristianismo» ou «Europa», fruto da agitação trazida pela Idade Moderna, recorta na Inglaterra das duas últimas décadas do século XVI a especificidade de uma afirmação religiosa reformadora, «anglicana», e uma atitude de resistência à ameaça papista, sobretudo representada no poder de Castela (62). Tudo isto é bem conhecido, e também que a reacção a essa formidável presença inimiga, titular de importantes interesses em solo europeu (e de relevância estratégica tão decisiva para a coroa inglesa como os Países Baixos) e de vastíssimas possessões coloniais, consolidara a necessidade de ver traduzida a vocação providencial da nação libertada na aventura expansionista. Refira-se aqui apenas o testemunho e a atitude de Richard Hakluyt, que em Voyages and Discoveries - The Principal Navigations, Voyages, Traffiques and Discoveries of the English Nation lembra aos ingleses a sua longa tradição de viajantes e exploradores, celebra os feitos de personagens tão intrépidas como Drake, Hawkins, Frobisher ou Ralegh, e exorta os seus compatriotas a uma empresa tornada oportuna pela ambição colonial de outras nações, desde logo a castelhana, e visivelmente compensadora sob o ponto de vista político e económico. E o próprio Ralegh, em The Discovery of Guiana , e a propósito dos espantosos relatos acerca da saga dos *conquistadores*, assumirá também essa necessidade de uma frontal rivalidade com a perigosa expansão do império espanhol (63).

Esta emulação suscitada pelo desafio castelhano favorece naturalmente a recuperação de *topoi* míticos nacionais, e precisamente num momento em que o conceito de «raça», como acentua, por exemplo, Margo Hendricks, emerge de acepções imprecisas (também «nação» ou «povo», ou mesmo «classe») para se firmar em conotações tipológicas e em marcas de identificação nacional e biológica (64). Em Dido Queen of Carthage a oposição Eneias-Dido e Inglaterra-Espanha consagrariam desde logo uma visão profética de um império britânico que as circunstâncias do tempo viriam a conferir inabalável carteza (65). E na mesma lógica, Bruto, filho de Anquises e lendário fundador do reino da Grã-

Bretanha, manifesta a relevância da linhagem de Eneias para a idealização de uma supremacia, tão cedo afirmada em essencial pureza étnica e cultural, em relação à africanidade e à miscigenação sobretudo representada por uma Espanha de tradição arabizante(66).

Dido, a princesa africana, opor-se-ia a Eneias, o troiano em providencial trânsito para a fundação de uma nova raça e de um império. Júpiter invocara essa «raça de Heitor» a quem se confiará a perpetuação da memória troiana (I. i. 103 ss), e se Eneias, recém chegado ao palácio da raínha de Cartago, só pode exprimir uma identidade aparentemente sepultada no passado de uma Tróia perdida («Sometime I was a Trojan, mighty queen, / But Troy is not, what shall I say I am ?»), ele não perderá nunca o sentido de uma ascendência especialmente ilustre : afinal fora a custódia divina que lhe permitira a sobrevivência diante da fúria dos gregos (II. ii. 220-222) e que o acompanhará na sua demanda, e o seu exercício de humildade diante da sua anfitriã, que significativamente evoluirá na investidura de símbolos de poder e não apenas de emblemas de hospitalidade, apenas se justificará na táctica expectativa de um reconhecimento da sua condição singular, como ainda observa Margo Hendricks(67). E Achates, mais do que Mercúrio a consciência vigilante do guerreiro e da sua missão, cataliza a decisão do irresoluto herói no momento da fuga («Banish that ticing dame from forth your mouth, / And follow your foreseeing stars in all ; /...», IV. iv. 31-32) e intervirá para lembrá-lo no momento em que o chefe troiano parece fraquejar perante a entrega incondicional de Dido (IV. iv. 61 ss) e a perspectiva de uma autoridade absoluta no reino de Cartago, e no do amor e do prazer sem limites : «Aeneas for his parentage deserves / As large a kingdom as is Libya», IV. iv. 79-80.

A leitura política consentiria ainda o confronto entre a legitimação patriarcal da identidade de Eneias, «...the offspring of our kingly loins,», I. I. 116, «Thus in stout Hector's race...», I. i. 104, cuja estirpe é sempre definida em termos masculinos, «Then here in me shall flourish Priam's race ; », IV. iv. 87, e o significativo hiato de uma origem que Marlowe silencia no tratamento da narrativa virgiliana, na verdade mais generosa na identificação da genealogia da raínha. Na verdade, esta rasura introduziria a discriminação na identidade feminina marcada pela dissolução das suas origens numa suspeita africanidade, palimpsesticamente inscrita na intenção persuasiva de Dido e ainda subjugada na ausência de referências masculinas concretas. O lugar, não a origem rácica ou a

linhagem, são os mais elementares factores de identificação da raínha de Cartago, e este nexo primordial entre a soberana e o seu reino surge bem cedo no texto, na voz de uma Vénus disfarçada, activamente cúmplice do projecto patriarcal, informando então o náufrago, seu filho :

> «But for the land whereof thou dost inquire,
> It is the Punic kingdom, rich and strong,
> Adjoining on Agenor's stately town,
> The kingly seat of southern Libya,
> Whereas Sidonian Dido rules as queen. », I. ii. 209-213.

Dido de Sidon, a mulher cartaginesa, outrora a fenícia. O elemento humano ou dinástico do nascimento e ascendência oculta-se numa suspeita, porque vaga e menos qualificada, referência ao lugar :

Even when there is an allusion to Dido's pre-Carthaginian past, the reference is to a city, Sidon, rather to a family. All in all, the name of Sichaeus is the only reference to a person Marlowe makes in the telling of Dido's history» (68).

Paralelamente, o desejo de gerar um filho, angustiadamente despertado em Dido quando Eneias ouve, impassível, os seus últimos apelos («Had I a son by thee the grief were less, / That I might see Aeneas in his face. », V. i. 149-150) justificar-se-ia em função da relevância da linha paterna no discurso colonial : a reputação de uma segunda Helena, fruto estéril de amores condenados, contrasta com a anunciada fertilidade da profecia de um Ascânio prometido ao futuro de uma nova Tróia e do império (V. i. 27-41) . Do mesmo modo, só por breves momentos sobreviria a possibilidade no cumprimento da maldição de Dido. Na verdade,

> «And now ye gods that guide the starry frame
> And order all things at your high dispose,
> Grant, though the traitors land in Italy,
> They may be still tormented with unrest ;

And from mine ashes let a conqueror rise,
That may revenge this treason to a queen
By ploughing up his countries with the sword, »,
V. I. 302-309,

são afinal palavras que, apesar da solenidade ritual do testamento produzido no intenso momento da morte, acabam por neutralizar-se no sacrifício de Iarbas e Ana. Amílcar ou Aníbal Barca, flagelos do poder imperial romano, não descendem de Dido e a maldição não poderia viajar na história. O segundo Eneias surgirá em Cipião, o destruidor de Cartago, o terceiro em Drake, o destruidor de Cartagena (69).

Propostas como a de Margo Hendricks integram coerentemente as «soluções» da ficção dramática marloviana de que é exemplo a aproximação da personagem feminina a uma africanidade sexualmente excessiva e promíscua, a irreprimíveis tendências irracionais e à incapacidade de governar sensata e racionalmente. Elas servem o entendimento de um texto que, embora possa oferecer uma intenção algo cifrada, não deixará por certo de ser minucioso e enfático na representação de Dido enquanto instrumento de revelação da raça do troiano, sua vocação e destino(70). A eleição destes pares alternativos, Eneias/Inglaterra versus Dido/Espanha, consequência última da descodificação das estratégias persuasivas de Dido, não se exime, porém, a sérias dificuldades. Como reconhecer uma ética tão convictamente nacionalista numa peça em que a delicadeza poética se alia desconcertantemente ao requinte da farsa, numa experiência de «teatro total» injustamente exilada para as margens da criação marloviana, como incipiente obra de aprendizagem, pela generalidade da crítica ? (71). E como descobrir nesse Eneias, que nada tem de heróico, o titular de uma vocação que cruza o tempo e se acolhe numa Inglaterra Tudor que reivindica o heroísmo da missão colectiva ? E, finalmente, que consequências se retirarão, ainda neste contexto, da centralidade de uma figura feminina, sobretudo se nela habitar maior riqueza e complexidade do que no pusilânime «joguete dos deuses», acomodado a um destino simplesmente oferecido ?

III. 1. 6.

Na verdade, nem os imortais se recomendam.

Júpiter, adúltero impenitente e divindade incompetente, esquecido das suas obrigações - as conjugais e as outras - , entrega-se às lúbricas fantasias que lhe oferece o alienante envolvimento com o capcioso e vicioso Ganimede. Quando o protesto de Vénus se faz subitamente ouvir, o pai dos deuses procura recuperar a sua antiga dignidade : empertiga-se num discurso convencional e defensivo, desperta com rudeza o seu esquecido bicho doméstico (em tal se tornara Hermes) e retira-se, com o seu companheiro de folia, para os bastidores do Olimpo. Vénus e Cupido, a primeira indiferente à sorte dos mortais e apenas atenta ao destino do seu filho, o segundo uma criança perigosa que encontra na perturbação do universo dos humanos a sua principal diversão, intervêm na tessitura da acção e na manipulação das personagens. O disfarce e a traição, como em Juno, mulher e irmã de Júpiter, inimiga jurada de Tróia, contam-se entre os seus principais atributos. Esta última, esposa rejeitada e mulher preterida, revelará no modo como procura satisfazer ressentimentos antigos erros de carácter bem humanos :

> «Here lies my hate, Aeneas' cursed brat,
> The boy wherein false Destiny delights,
> The heir of Fame, the favourite of the Fates,
> That ugly imp that shall outwear my wrath,
> And wrong my deity with high disgrace.
> But I will take another order now,
> And raze the'eternal register of Time.
> Troy shall no more call him her second hope,
> Nor Venus trumph in his tender youth ; »,
>
> III. ii. 1-9.

O seu rancor e a sua inveja não conhecem limites nem admitem impedimentos quando finalmente se lhe oferece a possibilidade de eliminar Ascânio, «in spite of heaven», III. ii. 10, não esquecendo a bela Vénus que a superou («Say, Paris, now shall Venus have the ball?», III. ii. 12) ou o Júpiter infiel e pederasta, «lustful Jove and his adulterous child», III. ii. 18, que de modo tão humilhante afastara a sua

Hebe para favorecer esse odiado «Trojan Ganymede», III. ii. , e que de modo tão infame a rejeitara a ela própria. Quando Vénus, alertada pelas suas pombas como os romanos pelos gansos do Capitólio, regressa para salvar o seu filho da ira de Juno, irá celebrar com a rival uma aliança *contra natura* , já que os interesses de ambas momentaneamente convergem : a mãe de Cupido incumbira o menino de, nas suas travessuras mais sádicas que inocentes, inflamar o coração de Dido (não fossem os encantos de Eneias insuficientes para cativar a raínha, que afinal recusara tantos pretendentes ilustres, e assegurar a protecção do herói durante a sua permanência em Cartago) e para a mãe dos deuses a retenção do troiano na costa africana paralizaria a sua missão. Roma Gill caracteriza com argúcia o comportamento das deusas no terceiro acto :

«Their malice, hipocrisy, and selfishness show them to be women ; only their power is supernatural as they plot the storm which is to unite their protégés. The fishwife hatred which turns to sugared frienship adds a touch more of comedy to the scene, underlining again Marlowe's refusal to be highly serious»(72).

Um compromisso muito conveniente e sem princípios («Sister, I see you savour of my wiles; », III. iii. 96, concluirá a pragmática Vénus na conclusão da agitada e pouco edificante, mas finalmente reconciliadora entrevista)acompanha a manipulação dos gestos das personagens ; mas é também de apoios como este a que Eneias terá de recorrer para cumprir uma demanda ordenada pelos deuses e pelo destino. Se o universo dos imortais é vulnerável às fraquezas humanas, nem por isso usará ele da solene discrição que ao menos disfarce perante os mortais tais inconveniências : fundamentalmente brusco e intrometido, o Olimpo prescindirá da dimensão do mistério e da solenidade com que na tradição comunica com os homens. E também Hermes, acrescente-se, não respeita as mais nobres convenções em que se exprime a comunhão entre tempo e eternidade, acção humana e intervenção divina. Na abertura da peça ele já aparecera como personagem algo supranumerária, aí jazendo, indolente, aparentemente só para fornecer a pena que lhe é arrancada para satisfação de uma fantasia extravagante, permanecendo mudo quando é imcumbido da missão que o levará junto de Eneias. O mensageiro de Júpiter, longe de exibir as virtudes do orador, insinuar a argúcia que o associa à hermenêutica ou, em tradição menos favorável, à

equivocidade e ao enigma, assemelha-se aqui mais a um moço de recados que procura recitar com fidelidade as suas instruções (73). Muito longe está a excepcionalidade de uma presença que intimida e convoca veneração e respeito, como o Mercúrio de Virgílio, que com grave eloquência, anuncia junto de Eneias a vontade dos deuses e, quando se dissolve no ar, o deixa esmagado perante a formidável visão(74). É certo que as figuras divinas nem sempre usam do distanciamento majestoso perante os homens, em boa medida por não lhes ser indiferente a vontade destes, como refere Thomas Grenne a respeito de Hermes na Odisseia(75), mas o deus alado de Dido que surge em V. i. lado a lado com Ascânio(e qual será a dimensão relativa destes dois rapazinhos actores?) abre o discurso com uma familiaridade algo despropositada, apesar do convencional formalismo das formas de tratamento, respondendo, aliás, às joviais boas-vindas do herói desobediente (ou não tivesse sido já em sonhos visitado, como o revela em IV. iii. , mas pelos vistos com poucos resultados) :

«*Aeneas.* Whom do I see? Jove's winged messanger!
Welcome to Carthage new-erected town.
Hermes. Why, cousin, stand you building cities here,
And beautifying the empire of this queen,
While Italy is clean out of thy mind?
Too too forgetful of thine own affairs,
Why wilt thou so betray thy son's good hap?»
V. i. 25-31

E será neste baço e timorato funcionário que reside a visão de um destino heróico ! Definitivamente os caminhos dos deuses não são mais rectos do que os caminhos dos homens e bem difícil será justificar um projecto e uma missão gloriosas quando eles se legitimam em função de um universo tão mesquinho e de procedimentos tão rasteiros. Mas até o próprio Eneias parece ter sido educado numa boa escola, e a frágil Dido não perderá, em boa verdade, no confronto com o herói. Dois exemplos, localizados, respectivamente, no início e no fecho de uma relação, poderiam ilustrar a insuficiência da imunidade da figura masculina aos acidentes da fortuna e da vulnerabilidade da figura feminina, impotente perante o

destino e a inconstância essencial da sua natureza, como critério de avaliação crítica.

Investido nas funções do bardo clássico à mesa hospitaleira de Dido, o herói, após uma convencional e táctica demonstração de humildade (*parrhesia*) e convenientemente estimulado por uma anfitriã que o arranca dessa pose recatada (v. g. «Remember who thou art ; speak like thyself : / Humility belongs to common grooms», II. i. 100-101) para lhe destinar o papel de *orator* , excede as expectativas dos ouvintes ao mesmo tempo que exibe oportunas virtudes diplomáticas (76). A criação de um ambiente receptivo e propício requer o *ethos* do narrador e o *pathos* do ouvinte : o carácter do orador, e os sentimentos e emoções despertados no ouvinte associam-se, recuperando e completando a tríade da retórica aristotélica e quinhentista, o *logos* do discurso, assim se gerando uma força persuasiva a que o contexto de situação empresta valiosa cumplicidade (77). Conquistado o terreno da aceitação do ouvinte, a eloquência elaborada do testemunho do troiano não precisará de tactear caminho. Confiante, e generosamente caucionada por Dido («May I entreat thee to discourse at large, / And truly too, how Troy was overcome?», II. i. 106-107), ela irá desdobrar-se numa expressão arrebatada a que falta a espontaneidade do relato da experiência vivida : «O Priamus, O Troy, O Hecuba ! », II. i. 105» abre o curso pleno da emoção conduzida e doseada pelo proverbial e equívoco talento de Aquiles («Then speak, Aeneas, with Achilles' tongue ; » , II. i. 121), e a abertura rimada, que se segue ao verso por último transcrito, introduz elementos de um suspeito artificialismo que o desenvolvimento do discurso apenas confirmará. Assim a tangencialidade com a caricatura, já identificada por T. S. Eliot quando a propósito desta narrativa intradramática discute a especificidade estilística do autor(78) ; também a rendição ingénua e algo cómica da raínha, que responde tão empaticamente ao poder envolvente das palavras («Nay, leave not here ; resolve me of the rest.», II. i. 160, «O end, Aeneas ! I can hear no more. », II. i. 243), sugestivamente acompanhada de uma réplica («O, th'enchanting words of that base slave») que ironicamente traduz a um tempo a situação dramática e a relação com o público estabelecida pela representação, ou seguida da intensificação sadicamente doseada do relato («At which the frantic queen leap'd on his face, / .../»)(79) ; ou ainda que Jarbas, de sobrolho carregado e céptico, neutralize a unanimidade receptiva com o anticlímax da perturbação e da dúvida(«How got

Aeneas to the fleet again?», II. ii. 291). Natural, por tudo isto, que a extravagância de um episódio como o de Pirro abra exemplarmente o flanco à paródia de Hamlet, que aconselha os actores recém-chegados a Elsinore ; ou ainda que o descrédito do herói, assim distanciado em relação ao seu antepassado virgiliano, imediatamente o hipoteque na consciência do espectador, e apesar da pouca benevolência que Dido merece, como o explica, por exemplo, Clifford Leech (80). J. B. Steane chama a atenção para a superficialidade do envolvimento intelectual ou moral que as imagens de crueldade, humilhação e horror convocam, amarradas, como estão, ao imediatatismo da sensação e ao painel variável da emoção forte, erótica, sádica, de horror ou outra (81). E é também em comentário à atitude estudada do eloquente narrador das desventuras troianas, que na verdade não se distanciará claramente da do insidioso Sinão, com cuja intenção retórica mantém, aliás, irónica e sugestiva relação, que Emily C. Bartels observa :

«It is scripting himself into a position of dependency that Aeneas, paradoxically, can impose his own terms and agendas upon Carthage and erase Dido's. For however much his desires come into play, as he vacillates between staying in Carthage or pressing on to Italy, his dilemma is not to give himself to love or to duty, but how best to fulfill his duty» (82).

Porém, nem esta sinuosa estratégia de sobrevivência, recortada no talento capcioso do orador e diplomata, se conciliará facilmente com a alteração da relação de força entre as personagens, inscrita com nitidez no texto dramático e postulada na especificidade da sua actualização teatral. É certo que as objecções a uma leitura política recuperadora de um mito nacional e de um sentido de nacionalidade, assim brevemente enunciadas, não atravessariam tão decisivamente uma perspectiva como a de Bartels, apoiada no reconhecimento de um discurso do colonizador em Dido severamente qualificado na intersecção e reversão de fronteiras do familiar e do estrangeiro, na neutralização das oposições binárias que identificam colonizador e colonizado (Jarbas é um perturbador terceiro termo no que diversamente se limitaria a uma relação binária e de cunho maniqueísta entre a «raínha africana» e o troiano) e, por consequência, na definição do «politicamente correcto» (83). Incontornável será, de todo o modo,

o factor da representação e as descontinuidades que ele sugere em aparentes equilíbrios no *decorum* do texto dramático e na adequação de uma leitura que claramente enfatize tais estratégias de persuasão. Referiu-se supra, em III. 1. 4. , a desproporção entre os actores como fonte de uma incongruência de efeitos cómicos, que incluía a inversão de expectativas na tradicional distribuição de papéis entre as personagens masculinas e as femininas. Sufocado nos braços protectores de Dido, depois sem grande coragem para enfrentar a despedida(em IV. iii. hesitará entre o melodrama da despedida, «To leave her so and not once say farewell / Were to transgress against all laws of love : », e a menos escrupulosa e mais abrupta partida, «I may not dure this female drudgery : / To sea, Aeneas ! Find out Italy»), inflectindo fugazmente na retratação do rendido amante («O Dido, patroness of all our lives, / When I leave thee, death be my punishment», IV. iv. 55-56) e finalmente, na última cena da peça, lacónico e implacável no adeus (também embaraçado diante de uma eloquência a que não consegue responder?) e convenientemente entrincheirado no argumento da vontade dos deuses : na verdade, o percurso de Eneias não poderá iludir as dimensões risíveis que perturbam a imagem do arguto manipulador. H. J. Oliver refere o que apenas levemente deixa adivinhar os efeitos caricaturais potencialmente acolhidos no tratamento das personagens em palco :

«A schoolboy has no difficulty in conveying the distress of Dido ; but a schoolboy Aeneas, perhaps no taller than his Dido and Anna, cannot be much more than a puppet-like figure, no matter how good an actor he may be, and is bound to seem somewhat artificial and even stiff in comparison» (84).

A intenção política pulveriza a sua atenção no espaço menos comprometido do *ludus* e do jogo dramático da provocação. E perverso ou ridículo, este Eneias, se obviamente não está à altura do protagonista de Virgílio, também não envergará confortavelmente, mesmo na reconfiguração simbólica e refractada com que se procure desculpabilizar o tratamento da personagem ou imunizar os seus gestos em projecções cifradas do mito, as vestes de um herói fundador em que profeticamente se desenhe a gesta e o destino da Inglaterra.

A coerência de quem é indiferente a paixões que não sejam a de uma Tróia perdida ou a visão obsidiante de um mundo para além do mar separa

definitivamente o troiano da raínha de Cartago. Mas esta escolha de um caminho que supõe a rejeição do amor e permite a Eneias sobreviver, como observa Constance Brown Kuriyama, à desdita dos apaixonados (85), sugere mais a inexpugnável insensibilidade da natureza morta do que a humanidade, sem dúvida mais vulnerável, mas mais vibrante, da personagem feminina. Nela vive a ironia do desconhecimento de si mesma e da sina que nela os deuses escreveram e, tocada pela seta dourada de Cupido (86), ela lutará ainda para resistir ao sortilégio de um sentimento novo,

> «O, here he comes. Love, love, give Dido leave
> To be more modest than her thoughts admit,
> Lest I be made a wonder to the world»,
> III. i. 94-96,

e manter o distanciamento e a compostura inerentes à sua condição, que ela outrora de modo tão soberano comandara :

> «Aeneas, think not Dido is in love ;
> For if that any man could conquer me,
> I had been wedded ere Aeneas came»,
> III. i. 136-138.

A raínha cederá à mulher, nela se projectará a sombra de Helena, ironicamente convocada, «O, had that ticing strumpet ne'er been born!», II.i. 300, misteriosamente insinuada como presença expectante (v. g. a sequência dos quadros dos ilustres pretendentes rejeitados, III. I. 139ss), dando vida à quimera de um amor eternizado na magia de um beijo, que renascerá no «Sweet Helen, make me immortal with a kiss» de Fausto,

> «If he forsake me not, I never die ;
> For in his looks I see eternity,
> And he'll make me immortal with a kiss»,
> IV. iv. 121-123,

para depois a possuir quando ela finalmente se tornar uma segunda Helena aos olhos do mundo (V. I. 140ss), «made a wonder to the world».

Como Eneias, a personagem feminina, apesar de um protagonismo que diminui o interesse concitado pelo herói, não pode furtar-se às consequências de uma representação a cargo de rapazinhos actores, e o assinalado formalismo e estilização do seu desempenho, ao retirar-lhes, também aqui, a vocação e o talento da expressão de emoções e sentimentos, prejudicaria insanavelmente a construção da personagem e a autoridade de uma acção que se perde ou se impõe no *pathos* e no sacrifício da figura trágica. Com efeito, a insensibilidade do troiano ao sentimento amoroso e a secura da sua paisagem interior serão apenas, como nota G. S. Rousseau em elucidativo confronto com Tamburlaine, uma das razões que tradicionalmente o diminuem face a Dido :

«Reason, or logos, is hardly consonant with the subject of this play : passionate love. Pathos would be a much more impressive mode in which to tell the story of the famous pair of lovers, and Marlowe realizes this. Marlowe no doubt learned how to adapt rhetorical figures to the theme of a play before he wrote Tamburlaine. In those plays, hyperbole, a figure from the realm of logos, is the chief rhetorical device, and splendidly conveys the necessary sense of Tamburlain's greatness and the vastness of his conquests. But in Dido, Marlowe needed dramatic verse of quite another nature ; verse which would bring out the pathetic elements of the story being told. For this reason, Dido, and not Aeneas, is the hero of the play and the more captivating of the two personalities. It is Dido's pathetic rhetoric on which the play stands or falls» (87).

A vida do texto dramático no palco preservará alguma fidelidade à imagem de uma vítima de amores infelizes, resgatando alguma grandeza dos gestos solenes dos pequenos actores ou da grandiloquência discursiva entoada nas vozes aflautadas dos rapazes ? Ou, muito diversamente, acentuará o grotesco e a caricatura de uma heroína «em bicos de pés», inevitável quando o protagonista é o adolescente travestido que assume, concentrado e grave, o papel de uma figura clássica que só pode resultar parodiada na graciosidade e na delicadeza do actor? O teste da representação, ancorado numa leitura e numa interpretação, e não na

simples e mimética actualização de uma ideia ou projecto definitivamente estabelecidos no texto dramático, tenderia, no caso de Dido, a favorecer a personagem feminina(88). Não poderia, é certo, residir aqui argumento decisivo para uma valorização comparativa, solidária com a desautorização da tese que vê na raínha cartaginesa o inimigo espanhol ou no troiano o mítico antepassado do inglês. Mas tal especulação não é, de resto, apenas legítima quando a atenção se desloca para a dimensão evanescente e aleatória do espectáculo : no plano literário os pressupostos de uma tal apreciação existem já.

Deste modo, não parece dever atribuir-se especial significado à rasura das origens de Dido, assim desapossada de uma estirpe masculina que, em deliberado confronto com a linhagem de Eneias, a exporia como a eleita projecção do Outro na inscrição no texto da paça de um discurso colonial. Certamente que a Eneida, também nas traduções inglesas a que Marlowe teria tido acesso, é explícita na definição da árvore genealógica da raínha, como bem sublinha Margo Hendricks, que Dido não enfatiza a rasura do passado como pressuposto de um novo começo, como na história da Elissa errante de Fawzi Mellah, a fugitiva que finalmente se acolhe à morte como recusa de uma forçada união com o africano Hiarbas, ou que o texto de Marlowe não é nem podia ser tão generoso na identificação dos contextos que alimentam o conflito da romântica filha de Amílcar, como Dido vítima sacrificial do amor, e chamando a si, como a heroína de Élissa, la Reine Vagabonde, o gesto último que a liberta do poder do renegado Narr'Havas, e pelo qual expia o sacrilégio de ter tocado o manto de Tanit (89). Mais judicioso seria admitir, embora o público de formação académica e humanista, privilegiado destinatário da peça, se familiarize intimamente com o quadro cultural e literário em que o texto vive e saiba recuperar os palimsestos e referências de uma tradição, que omissões como esta não serão fatalmente portadoras de tão cifrado projecto. O comprometimento do espectador no ritmo da acção representada reforçaria a ideia de uma «biografia» assumida como pressuposto vivamente acolhido na memória literária. Se a esta se reage não será tanto em discretas insinuações que estrategicamente se disseminem nos interstícios do texto (e dificilmente se deixem localizar pela atenção do espectador que «persegue» o ritmo da acção) como no frontal desafio, em grande medida incompatível com tais processos de intenção, da trivialização a que obedece a construção da personagem masculina e da representação do seu destino. Porque,

a aceitarmos a apreciação de William Leigh Godshalk acerca do desfecho, é nela que efectivamente reside grande parte da responsabilidade neste incumprimento da unidade do tema heróico e na frustração de um alcance mítico e nacionalista da história de Dido e Eneias :

«...Behind him, he leaves three lives destroyed, and Dido's curse will lead, in the historical world beyond the play, to the Punic Wars in which Rome itself will be threatened. There is no tragic resolution, only the sense of recurrent destruction and alienation» (90).

Poderá igualmente resultar por vezes algo forçada a busca de «dividendos interpretativos» na competição esmagadoramente desigual estabelecida entre a figura feminina e a Raínha Virgem.

No seu exigente estudo acerca da influência do teatro medieval inglês em Marlowe, Kyd e Lyly, Sybil Truchet insiste na ubiquidade do parelo que desfavorece Dido : embora atenuada a sua responsabilidade pela corrupta autoridade de Júpiter exibida na moldura dramática da cena inicial, o amor platónico imposto a Jarbas seria uma réplica do distanciamento estudado de Isabel relativamente aos seus pretendentes, o Eneias que ela quer reter em Cartago sugeriria Drake ou Ralegh, que a soberana Tudor só muito relutantemente liberta para a distância e para o mar. Por sua vez, a invocação de «Eliza» por Jarbas(IV. ii. 10), em lugar de «Elissa», expressão mais consagrada, buscaria as associações intencionais que a atitude déspota motivada pela irrupção das paixões («Those that dislike what Dido gives in charge / Command my guard to slay for their offense», IV. iv. 71 ss) , e o arrebatamento suicida da mulher, num final menos feliz da reacção em cadeia que acumula os corpos de Dido, Jarbas e Ana, consumaria o sentido destes prolongamentos mobilizados para uma leitura política:

«Cet holocauste ne pouvait que rappeler aux spectateurs la supériorité de leur Eliza vertueuse sur cette Elise paienne désespérée. De plus, le chaos ainsi engendré justifiait négativement le choix du célibat de la Reine Vierge qui barrait le chemin au mal et sauvait le royaume anglais du destin tragique de Carthage» (91).

O desfecho tem na verdade merecido sérias objecções críticas: para J. B. Steane a última cena acentua decisivamente a frouxidão do quinto acto, o mais insatisfatório da peça, Emmanuel B. Asibong, embora reconheça em Dido o estatuto de vítima trágica, vê nas mortes sucessivas de Jarbas e de Ana um anticlímax que diminui o impacto do sacrifício da raínha, o que também Clifford Leech observa, denunciando a insinuação cómica de tal solução; finalmente, Roma Gill e Jackson I. Cope descobrem na frenética precipitação dos gestos e no desencontro caprichoso de atitudes que animam o cruzamento da farsa e da tragédia do amor a antecipação do juízo de Puck («Lord, what fools these mortals be ! » (92).

A fragilidade da mulher, já expressivamente documentada no desregramento das suas emoções, não conseguiria sequer na morte, assim rodeada de factores de trivialização, redimir-se para alcançar dignidade trágica. E o troiano, que atravessara vitoriosamente o dilema que o dividira entre o amor e a sua missão (e daí, segundo Sybil Truchet, a relevância atribuída às suas hesitações antes da partida, que não ocorre sem uma primeira tentativa, o que sublinharia a sua resistência perante a cruel necessidade) sairia naturalmente favorecido na comparação : «Enée parvient à dominer ses passions, ce que Didon ne peut faire, il part donc vers la gloire, tandis que la reine doit périr»(93). Ao contrário de António, se quisermos seguir a sugestão de Constance Brown Kuriyama, Eneias não experimentará esse irresistível fascíneo pela figura maternal a que o romano se renderá incondicionalmente (94).

A referência da figura feminina à soberana Tudor poderá abrir-se, contudo, a leituras menos confortáveis na sua adequação ao tempo político isabelino e à exaltação nacionalista representada em Eneias e, deste modo, o confronto entre a mulher e o herói e a valorização comparativa das personagens podem conhecer matizes indecisos.

Retomando a axiomática ideia de uma susceptibilidade feminina que desqualifica a mulher para o ofício de governar, Simon Shepherd chama a atenção, porém, para a valorização do lamento de Zenocrate em confronto com o quadro desolador das vítimas de Tamerlão, e para a desvalorização de uma Isabella que vai perdendo a capacidade de se emocionar. O juízo acerca de Dido ou Eneias não se desprenderá do contexto simbólico e mítico em que vivem as duas

personagens, mas uma cativante Dido poderá introduzir o desequilíbrio de sentimentos mistos. Na verdade, se :

«The problems of value are highlighted in *Dido, Queene of Carthage*, for Dido was supposedly a woman whose desires tried to obstruct the project of empire by delaying Aeneas on his way from Troy to Italy. The relevance of this story to an English audience derives from the myth of London as the new Troy, so Dido takes her place as yet another type of the passionate woman, the antithesis of the virginal rule» (95),

o triunfo do herói será amortecido por outras considerações, desde logo a que define o centro de interesses da acção dramática, emblematicamente renovado no final da peça, na representação de uma Dido abandonada que entrega às chamas os outrora acarinhados testemunhos da sua relação com o troiano antes de ela própria a elas se entregar. A violenta cerimónia do adeus compromete o viajante que se afasta, indiferente, rumo a Itália, e vitupera implacavelmente o amante infiel. À raínha de Cartago se juntarão Iarbas e Ana, cabendo a esta o último discurso, que prolonga o sentido de uma fidelidade no amor que se não detém perante a experiência limite da morte:

«The imagery of the flames and self-destruction is a moral labelling of desire, but nevertheless it is the passion not the empire-builder which occupies the dramatic focus» (96).

Por outro lado, a valoração positiva de uma personagem que é também protagonista, não deixando por certo de influenciar as estratégias persuasivas do texto, apenas concorreria para a exaltação da grandeza do humano representada no sofrimento trágico de Dido e, sem grande esforço de adequação, igualmente exibiria a face dolorosa de uma gloriosa gesta desenhada no vasto mundo e de incalculável alcance histórico a que o plano dos interesses individuais ou o universo acolhedor e doméstico dos sentimentos terão de render-se. Afinal o Eneias de Virgílio terá de enfrentar, na descida aos infernos, o silêncio magoado de uma vítima necessária, a da infeliz Dido, a que ostensivamente o ignora para se recolher ao bosque escuro das regiões inferiores onde a aguarda o compadecido

Siqueu ; e maculará a sua piedade no acto sanguinário e gratuito com que envia para o reino das sombras a alma irada de Turno (97).

Mas o texto de Marlowe não consagra nenhum destes equilíbrios, e uma intenção persuasiva aparentemente tão pouco convicta suportará, com visível desconforto a coexistência de uma figura masculina apenas redimida como expressão simbólica de valores nacionalistas e uma figura feminina que, denunciada como agente da tentação ou representada como vítima da alienação das paixões, claramente supera como personagem o reclamado intérprete de um mito fundador. Numa opção crítica decididamente apoiada em Dido, não se veria que o mito e o exemplo pudessem sobreviver a uma promoção que a destacasse no arrojado confronto com os heróis de outras peças do dramaturgo, implacavelmente atingidos por uma ironia que os desmascara e comicamente os subjuga, e que agora a ilibasse do efeito contaminador exercido pela moldura que introduz a acção, elevando-a acima das fraquezas, ilusões ou vícios das outras figuras. Esta relação entre Dido e Eneias, reformulando o sentido da acção dramática e nela identificando outros centros de interesse, poderia até, não fosse a militante parcialidade com que advoga a causa da personagem feminina, conduzir a uma leitura que com alguma força argumentativa desarmaria essa vocação histórica e política do texto :

«The comedy of inversion in *The Tragedy of Dido* is, in a sense, a reversal of what has been noticed in the other plays. Unlike Faustus and Barabas, Dido refuses to desintegrate either morally or spiritually. She is elevated by virtue of her romantic sincerity which stands in contradistinction to the silliness and perversions of gods and men. Like a lightning against a black sky, her passionate seriousness points up to the irresponsibility of Jupiter having a *tête-à-tête* with Ganymede ; the lewdness of a toothless aged Nurse fooling herself about rejuvenation ; and the perverse gesturing of Iarbas and Anna killing themselves for nothing» (98).

Mesmo julgada improcedente, por tendenciosa, a perspectiva de Emmanuel B. Asibong, ela iria um tanto paradoxalmente colher valioso aliado no que, não fosse a pontual convergência na desautorização de teses como a de Margo Hendricks ou a de Sybil Truchet, a negaria no essencial das suas propostas : uma concepção

dramática peculiar e o decisivo plano do espectáculo e da representação. Com efeito, a ancoragem do texto nas mais ostensivas preocupações políticas do tempo isabelino, fundadora das aproximações em que a raínha de Cartago soçobra perante a Raínha Virgem ou a demanda providencial do troiano corporiza um mito nacional, teriam que evitar as poderosas objecções fundadas numa concepção dramática digressiva e servida por estratégias retóricas pouco interessadas em subordinar o jogo lúdico da representação à coerência do tema heróico (99). Será aqui verdadeiramente que a proverbial inadequação dos rapazes actores para a expressão sincera e intensa de emoções se torna virtude e constituirá argumento para fecundos expedientes técnico-dramáticos. A solenidade cómica e a paródia, nascidas da incongruência entre as figuras pequeninas que evoluem no palco e a gravidade do tema, entre a opulência clássica de um discurso e a airosa delicadeza das vozes e gestos adolescentes ou infantis, concorrem para a subversão de expectativas legitimadas no *decorum* sugerido na fonte virgiliana de que se parte. Deste modo, mesmo admitindo o tradicional código binário que vê em Dido a tentação feminina, em última análise hostil à obrigação pública, e em Eneias a ideia imperial, a leitura de Dido não se reconduz às mais simples realidades de um mundo concreto, justificado nos seus valores e opções fundamentais :

«The play is a tragedy only for Dido, who gives herself up to passion. The higher claims of epic duty over romantic passion is the trite message of literally dozens of plays acted before Elizabeth after it became clear she would never marry. As Marlowe manages it, however, Virgil's sonority never quite succeeds in drowning out Ovid's laughter» (100).

Poderá o amor trágico de Dido constituir réplica do erotismo idealista de Spenser no contexto de um *cursus* poético recuperador da rivalidade de Ovídio e Virgílio, assim registada no plano da ficção dramática naquela oposição entre Dido e Eneias, como sustenta Patrick Cheney (101)? Ou a ironia resvala perigosamente para a ambiguidade numa insidiosa estratégia em que as figuras e metáforas adquirem as dimensões plásticas e literais da realidade e o verbo, assim feito carne, opera a iconoclasta sobreposição de planos referida por Harry Levin :

«Similes and metaphors are links, explicit or implicit, which connect the plane of literal reality with a plane of figurative cross-reference. Marlowe's habit is to abolish the boundaries between these two planes, elevating the human to the divine or vice-versa, and freely and frankly pitting the moderns against the ancients. He restores the classical pantheon only to despoil it; he seeks out the great archetypes of humanity in order to challenge them, one by one, on the very grounds of their mythological fame. He storms the heavens by piling Peleon on Ossa» ? (102).

Se é talvez em Tamburlaine que esta dimensão da linguagem, sobretudo na sua expressão hiperbólica, adquirirá o seu mais nítido relevo, ela não deixa em Dido de se manifestar : o fogo que ilumina os náufragos, o fogo que devora Tróia, que ameaça os navios troianos, que é a paixão de Dido e a consome, no arrebatamento passional e na pira do sacrifício, é referência obsidiante que se não conforma à imagem ou à metáfora: invade e contamina a própria realidade representada. Se a visão céptica se despoja da sua dimensão interrogativa, a ironia negar-se-à como a forma extrema da consciência trágica de que fala, por exemplo, Guillaume Le Blanc, o herói não será também o ser dividido, a um tempo culpado e inocente, lúcido e cego, sujeito a uma produtiva exploração interrogativa e dialógica (103). Poderá ter razão Patrick Cheney quando vê na atitude poética marloviana a afirmação de uma *libertas* incompatível com a ortodoxia virgiliana de Spenser. Ovídio ou Lucano inspirariam essa alternativa às pretensões de poeta oficial e de intérprete de um destino do autor de The Faerie Queene (104). Mais difícil será, todavia, surpreender o modo como se articula essa alternativa e explicitar o seu sentido : a resposta sistemática a determinada tradição, recebida no acervo dos valores políticos e estéticos de uma época, não raro se esvasia no cepticismo negativo que projecta a associalidade e a irretudibilidade individualista no eixo da ironia. A ironia volve-se em sarcasmo quando o cepticismo que a constrói se despojar de conteúdos morais: «I am as true as any one of yours», V. I. 223, proclama a injustiçada ama num juízo mais devastador e acutilante do que aparentemente a discreta posição da personagem autorizaria. Assim será quando o brilhantismo da energia e da emoção não ultrapassarem o patamar algo gratuito que da vacuidade moral e da indiferença trágica : em Dido «...there is no real

sense of dignity in life or the possibility of a tragic dignity in the loss of it». E este perigo, que J. B. Steane alarga a Tamburlaine (105), poderá ainda reviver quando o herói escalar o Olimpo só para ouvir afinal o silêncio dos deuses.

III. 2.

«View but his picture in this tragic glass,
And then applaud his fortunes as you please. »
/... /
The strangest men that ever nature made !
I know not how to take their tyrannies»:

uma ironia «in mezzo del camin».

III. 2. 1.

A criação de Tamburlaine the Great datará do tempo em que Marlowe frequenta a universidade de Cambridge, sem dúvida correspondendo já, todavia, a uma decisiva iniciação nos perigosos e fascinantes labirintos da acção clandestina e simultaneamente, no percurso de aprendizagem do dramaturgo, ao apelo de uma arte capaz de satisfazer o seu génio arrogante e combativo. Anthony B. Dawson inclui-se entre os muitos a assinalar este envolvimento temerário de um jovem de vinte e dois anos, e M. R. Ridley, outro editor dos seus textos dramáticos, sublinha devidamente o ineditismo desse ritmo poderoso e versátil do *blankverse* (1) que depressa conquistaria os favores do público londrino do teatro popular e mereceria a reprovação moral, a inveja ou, na melhor das hipóteses, o cauteloso respeito dos seus rivais.

Nas águas agitadas do escândalo trazido por esse «Atheist Tamburlan» multiplicam-se as conhecidas invectivas que acerbamente denunciam a impiedade do novo Merlim, não se deixando, porém, de tentar reproduzir-lhe os sortilégios nessa vasta galeria de réplicas do conquistador que lhe procuram copiar a retórica sem o arrojo de lhe recuperarem a atitude iconoclasta. A fórmula do êxito não se

conteria na salvaguarda de convenções morais ou nos conteúdos compromissórios veiculados por uma linguagem que, desse modo neutralizada na sua lógica provocatória, apenas se exibe na superficialidade e gratuitidade do excesso. Mesmo quando se não quer ou não pode ver no desafio aos códigos sociais e morais uma dimensão essencial da ruptura estética e ideológica, condicentemente articulada, no contexto da experiência total da representação, na desmesura violenta da acção e na força interpeladora do discurso dramático, e se localize, diferentemente, o sentido da inovação (e uma suposta receita do sucesso) apenas na grandiloquência do discurso heróico e no aparato militar e na bravura guerreira da acção (2), esse primeiro «tragical discourse», cuja generosa receptividade imediatamente convocaria um segundo, não deixaria, na verdade, ninguém indiferente. Como a história de Hierónimo (o Saint Jeronimy do vagabundo Christopher Fly de The Taming of the Shrew), que divide com Tamburlaine uma reputação indiscutida nos finais dos anos oitenta e no início da década seguinte, a do implacável conquistador cita merecerá ainda a atenção qualificada e algo defensiva de um Ben Jonson, ainda apostado na desautorização desses

«...*Tamerlanes*, and *Tamer-Chams* of the late Age, which had nothing in them but the *scenicall* strutting, and furious vociferation, to warrant them to the ignorant gapers»,

mas crítico avaliador desse «mighty line» de que censurará a despropositada exuberância mas em que implicitamente reconhecerá as virtudes de uma inovação apenas subjugada pelas virtudes daquele «gentle Shakespeare», «not for an age, but for all time !» (3). A visão céptica e a atitude irónica de tão irreverente como bem sucedido intruso chamará à colação uma constelação de valores organizada em torno da *virtù* guerreira e da gesta das armas como espaço de afirmação do herói, e não somente animada por um sistema de representações dominante, o frequentemente invocado *Elizabethan world picture* (genericamente definido por noções axiais de legitimidade e hierarquia no universo cósmico e seus prolongamentos no mundo dos homens, mas também mediatizados por preocupações de natureza conjuntural que lhe dão um sentido histórico mais preciso).

Este específico sentido histórico vai colher-se em grande medida na mobilização da consciência colectiva que para o final da década de noventa responde à ameaça da *Armada Invencível* : o ambiente agitado que culmina nesse ano providencial de 1588 é terreno larvar de um patriotismo fatalmente reflectido na destacada tribuna do palco isabelino, e vozes oportunas não deixariam de explorar esses sentimentos e preocupações. Publicado em 1590, Tamburlaine, Part One terá conhecido as primeiras representações em 1587 ou 1588: como refere, entre outros, J. S. Cunningham, é deste ano a impiedosa invectiva de Robert Greene oferecida em Perimedes the Blacksmith, e a escolha do alvo não deixa de sugerir com nitidez a popularidade do já referido «Atheist Tamburlan» (4). Mas a viva actualidade da peça não aproveita simplesmente os convenientes frutos sazonados do entusiasmo patriótico, e a representação da poderosa independência do herói, num tempo político que exige uma indefectível lealdade à rainha e às instituições, tornaria até particularmente delicadas quaisquer ambiguidades que neste plano ousassem sequer insinuar-se.

Os príncipes e soberanos do Renascimento nunca negligenciaram a guerra e as oportunidades de feitos gloriosos, as *obras valerosas* dos que «Se vão da lei da Morte libertando», ou simplesmente o mais pragmático recurso à solução militar olhado como cruel e oportunista necessidade na neutralização de conflitos ou a despudorada concretização de ambições políticas. Fazer a guerra era mandato de legado ancestral num mundo em que a condição humana, viciosa e corrupta, a expunha à fatalidade do combate e da morte. Claro que a amoral e prosaica *virtù*, alheia a qualquer nobreza das armas, pareceria à primeira vista, em sociedades que zelosamente maquilham as suas atitudes mais sórdidas em solenes justificações ideológicas, encerrar-se na periferia dos casos extremos. Assim, Maquiavel e os seus conselhos ao príncipe acerca dos incontornáveis aspectos militares do poder (v. g. capítulo XIV de O Príncipe), ou as suas frias- e ao que parece, diga-se de passagem, mal fundamentadas e tecnicamente pouco avisadas- considerações acerca da arte da guerra (5), exibiriam o lado mais sinistro do Humanismo, afinal em plena consonância com o pensamento de uma figura anatematizada como elemento espúrio mas, como já vimos, sempre embaraçosa nas inconfessáveis insinuações recortadas no horizonte autoreprimido das representações e práticas do cortesão. Aliás os princípios cristãos não se revelariam, por via de regra, incompatíveis com a aventura militar, e nem sequer

o intuito piedoso da cruzada ou a consagração do cavaleiro a Deus se perfilavam ainda como pressupostos do uso das armas: todas as justificações eram possíveis, desde a profilaxia defendida por figuras tão insuspeitamente religiosas como Ulrich von Hutten- o conflito bélico se encarregaria de resolver o problema do excesso populacional - às mais «civilizadas» discussões em torno das virtudes comparadas da pena e da espada, inscritas nas preocupações dos cortesãos de Castiglione e de tão larga fortuna no tempo (6). E o próprio chanceler florentino não esquece o exemplo definitivo do Papa Júlio II, celebrizado pela sua apetência do combate e não renunciando à participação moralmente mais discutível nas coisas do mundo. «Julius II, even as pope, loved war, loved to get on his horse, to feel the weight of his armour and hear the blood-call of battle»- eis a impressiva imagem que dele nos dá J. H. Plump (7).

«É a guerra aquele monstro...»: o sentimento de horror que as palavras do conhecido sermão de Vieira plasticamente traduzem não tinham, assim, ainda qualquer expressão no contexto cego aos protestos de Thomas More ou de Erasmo, o primeiro denunciando, é certo que no contexto dialógico e retórico de Utopia, mas pela voz convicta e persuasiva de Rafael Hitlodeu, o belicismo destruidor dos soberanos da Europa, insensíveis ao sofrimento dos fracos, o segundo incansável, em Educação de um Príncipe Cristão, Um Protesto da Paz ou mesmo Acerca da Guerra contra os Turcos , na desautorização dos subterfúgios e prontos argumentos com que os poderosos da terra forjam nos interesses dinásticos e pessoais as suas ruinosas alianças ou iludem a sua piedade cristã no flexível e enganoso expediente do clássico *justum bellum* (8). Neste aspecto, as crispações operadas pela Reforma e pela reacção tridentina viriam compreensivelmente estremar os campos opostos, agora povoados pelo arrebatamento combativo de Lutero ou Calvino, apostados em fazer a guerra «de acordo com as Sagradas Escrituras»; e os católicos, abandonada a tolerância e o compromisso, convertem-se finalmente a uma oportuna tradição, já presente em Aristóteles mas ratificada, no duelo de morte com o hereje, em Santo Agostinho e mais eloquentemente ainda em São Tomás de Aquino. Na verdade, como sublinha James A. Freeman, «... pacifism and sentimental benevolence had almost no part in mainstream Christianity until very recent days» (9).

Em Inglaterra More é na verdade uma excepção que confirma a regra, mas quando o futuro chanceler escreve o seu *opus majus* o seu envolvimento na coisa

pública ainda se deixa comover pelas ilusões humanistas de uma influente acção do filósofo junto do príncipe. Depois, quando o humanista se torna cortesão, esses pruridos da cultura que enobrece e humaniza darão lugar a uma atitude muito mais pragmática e muito menos idealista, mesmo em teoria. Tal a visão acomodada, e na verdade nada surpreendente, da figura ambiciosa que no seu ensaio de 1607, Of True Greatness of Kingdoms and Estates, escreve sem hesitação:

«But above all, for empire and greatness, it importeth most that a nation do profess arms as their principal honour, study, and occupation ... No body can be healthful without exercise, neither natural body nor politic; and certainly to a kingdom or estate, a just and honourable war is the true exercise... in the great frame of kingdoms and commonwealths, it is in the power of princes or estates to add amplitude and greatness to their kingdoms ; ... » (10).

A seu modo o teatro isabelino saberá dar corpo aos valores de uma ética patriótica e da fidelidade política sempre que essa necessidade se faça sentir. Deste modo, a nação inglesa, entidade perene no seio das vicissitudes e do redemoinho da mudança política, evoluindo como personagem na representação da peça histórica, encontrará em figuras exemplares, «maiores que a vida», e nas suas virtudes heróicas esse sentido de continuidade que transcende o sofrimento e a morte. Assim o Talbot, «the terror of the French», convocado pelo Thomas Nashe de Pierce Penniless, regressa do reino dos mortos onde permanecera dois esquecidos séculos para ensinar agora os vivos, confirmando a legitimidade e utilidade moral do teatro: «...there is no immortality can be given a man on earth like unto plays» e nada mais excelente se oferece do que o palco quando se queira expôr e fustigar os males do mundo e os vícios dos homens, documentando com proveito e exemplo, em «... sour pills of reprehension, wrapped up in sweet words»,

«... the ill success of treason, the fall of hasty climbers, the wretched way of usurpers, the misery of civil dissension, and how just God is evermore in punishing of murder» (11).

É certo que na interpelação de um texto informado por específicos contextos de criação e produção o presente não raro tende a ignorar embaraçosas descontinuidades em nome da liberdade de «construção da leitura», revalorizando tensões e contradições em que supostamente ele viva. Assim, por exemplo, no Coro de Henry V estaria mais a semente de clivagens e subtis estratégias interrogativas com que uma consciência dividida se abre a perplexidades acerca do herói e suas atitudes do que a integração funcional da acção dramática numa dimensão épica e num sentido celebratório da gesta dos súbditos desse memorável «warlike Harry» que os conduz vitoriosamente pelos vastos campos de França. Todavia, como observa T. W. Craik a este propósito, reagindo a visões inconformadas com a simplicidade do texto, como a de Harley Granville-Barker, e sublinhando a necessidade na consideração da peça nos seus próprios e desembaraçados termos, não na incredulidade perante o que constituiria, sem condimentos de subtil profundidade, a decepcionante rudeza de um texto de segunda ordem no cânone do dramaturgo,

«For him, as for Hazlitt and many others, *Henry V* is one of the Shakespeare's second-rate plays. Perhaps, judged by the highest Shakespearean standards, it is. But to regard it, as modern criticism predominantly regards it, as a problematic play full of ambiguities and ironies surely does not make it a better one»(12).

Afinal, mesmo quando o tempo que habitamos não fale exactamente a linguagem dos isabelinos ou os nossos padrões de sensibilidade e cultura não reconheçam correspondências imediatas no texto dramático de Shakespeare ou Marlowe, o confronto de expectativas não se deverá resolver simplesmente com a formatação do que vive em tradição e contexto próprios, reapropriado em pressurosa enxertia no terreno moderno da crise da ideia de identidade ou do jogo esquivo das descontinuidades textuais. Assim, bem poderão J. Dover Wilson e G. L. Kittredge ter alguma razão quando defendem da alegação de mau gosto e crueldade os alegres foliões da taberna de Boar's Head, Poins e o príncipe Henry, airosamente apostados em troçar do pobre empregadito, Francis, vítima indefesa do capricho e do riso dos mais poderosos (Henry IV, Part One. II. 4):

«...Sentimental readers ... need not to distress themselves. When Francis grew up and became an innkeeper himself, we may be sure that he often told with intense self-satisfaction how he had been once been on intimate terms with Prince Hal»

é o juízo do segundo generosamente subscrito pelo primeiro(13).

Mas se a guerra não é apenas aquele monstro que ceifa vidas, devora a fazenda e arruína as comunidades, ela não deixa, porém, de se reger também por certos códigos de legitimação historicamente definidos. A particular experiência do protagonista das narrativas heróicas e das epopeias medievais, com motivações para um combate necessário, por norma referido a um ambiente aristocrático ainda não inteiramente distinto, na conduta e na linhagem, da esfera da gente simples: eis o que, em breves traços, individualiza o herói e a sua aventura, habitantes de uma Idade Média ainda ignorante da sofisticação dos códigos de cavalaria e da sua simbiose com o sentimento cristão. W. P. Ker exprime argutamente essa diferença, e a correspondente mudança que a transição entre o poema épico e o romance de cavalaria de modo impressivo registará :

«A gentleman adventurer on board his own ship, following out his own ideas, carrying his men with him by his own power of mind and temper, and not by means of any system of naval discipline to which he as well as they must be subordinate; surpassing his men in skill, knowledge and ambition, but taking part with them and allowing them to take part in the enterprise, is a good representative of the heroic age. This relation between captain and men may be found, accidentally and exceptionally, in later and more sophisticated forms of society. In the heroic age a relation between a great man and his followers similar to that between an Elizabethan captain and his crew is found to be the most important and fundamental relation in society. /.../ As society becomes more complex and conventional, this relation ceases» (14).

O herói do *romance*, evoluindo no específico contexto de representação que o eleva, em construção mais aproximada das fronteiras da figura mítica (mas sem

com ele verdadeiramente comungar) e naquele ideal de superior humanidade que o lança numa demanda mais conduzida pela corajosa solicitação da aventura do que por uma qualquer necessidade precisa, não desenha apenas um novo paradigma nas suas relações com o mundo narrativo. A superioridade da figura humana entre os humanos, a sua livre incursão no vasto e compósito universo da aventura, lugar em que o seu valor permanentemente se joga, inevitavelmente envolvido numa paixão amorosa em que se completa a generosidade e a fidelidade do cavaleiro, conjugam a imprevisibilidade da imaginação ficcional com uma identidade potencialmente alheia às recentes lealdades exigidas pelo príncipe, pelo Estado ou pela nação. Deste modo, esse plano alheio a relações de causa e efeito e aberto à dimensão do maravilhoso, conformado pela vontade do herói e coerentemente espraiado numa sequência episódica, é também a imagem da irredutibilidade do cavaleiro, e não surpreenderá que o *romance* venha a sofrer, no quadro ideológico, político e estético do Renascimento, uma pressão que o tende a reintegrar nas novas ortodoxias da tragédia ou da epopeia, como a este propósito escreve, por exemplo, Northrop Freye:

«Fictions of romance dominate literature until the cult of the prince and the courtier in the Renaissance brings the high mimetic mode into the foreground. The characteristics of this mode are most clearly seen in the genres of drama, particularly tragedy, and national epic» (15).

Spenser conhecerá, como já se sugeriu (supra, II. 5), os dilemas de uma forma estética em cuidadosa negociação no domínio perigoso da exaltação do poder da coroa e do culto da figura real: «to fashion a gentleman or noble person in vertuous and gentle discipline» é objectivo que se não compaginará imediatamente, como em Malory, com uma qualquer nostalgia de valores perdidos expressa na demanda solitária do cavaleiro andante, tão livre nos seus movimentos e determinações como os livres gestos da imaginação do narrador (16). O sofisticado arcaísmo procurará organizar-se solidamente em torno dos valores que assumidamente os Livros de The Faerie Queene reclamam sem deixar, como sublinha Richard Helgerson, de manifestar um difícil compromisso entre a legitimidade triunfante da nova aristocracia e a exuberante tradição gótica desses heróis autónomos que, traduzidos no mundo pragmático da Inglaterra isabelina,

recuperam os antigos gestos com um elevado preço, como os exemplos Essex ou um Leicester o documentariam eloquentemente (17). E em Marlowe, adversário implícito- ou explícito, na tese de Patrick Cheney, no projecto de realização poética que o distanciaria radicalmente de Spenser (v. supra, II. 5.)- , o *romance* adquire mais os tons do desafio e da provocação, habilmente refractados num herói que resiste a conjugar referências históricas concretas e simultaneamente se afasta do sensato compromisso de uma reclamada voz oficial. A virtude do guerreiro cita, tão misterioso como o Melquisedech do Livro do Génesis, saído do nada para saudar Abraão, não é certamente a nobreza exemplar do cavaleiro Artur do *romantic epic* de Spenser, entregue à descoberta da sua identidade na sua demanda de Gloriana; ou o idealismo de uma ordem aristocrática sancionada pela Providência, como a que acompanha os heróis de Sidney (18).

A imagem de Tamerlão (1336-1405), o filho de um pequeno e obscuro chefe de clã tornado o condutor temível dos exércitos conquistadores e o senhor do império, o que o tornará o mítico filho espiritual de Gengis Khan, inflamou desde cedo a imaginação dos europeus (19). Mas a própria origem étnica do herói se confunde na imprecisão de representações tão exóticas como a de «cita», «tártaro» ou «turco». Aos isabelinos pouco importaria, na verdade, especiosas distinções neste universo bárbaro e estranho: que por exemplo os citas sejam um ramo tártaro, ou que estes últimos mantenham apertadas relações com os tártaros e com os mongóis, ou, mais precisamente, ainda, que a pequena tribo dos Barlas de que era chefe Tamerlão se encontre precisamente na confluência do tempo mongol e do tempo turco(20). Muito recentemente procurou Miguel Urbano Rodrigues desfazer alguns equívocos que acerca deste período com frequência se cometem:

«Tamerlão assumiu-se sempre como um turco, mas muitos historiadores apresentam-no como mongol.

A sua tribo pode ser definida como uma comunidade cujos antepassados eram Mongóis turquizados. A própria palavra *Barlas* é mongol. Mas a assimilação cultural pelo mundo turco da Transoxânia foi tão rápida e profunda que eles se expressavam apenas na língua da região quando Tamerlão nasceu» (21).

Tanto ou mais do que a sóbria verdade dos factos importavam as verdades fascinantes da ficção e do mito. No Renascimento, a história e a lenda contribuiriam para que «bárbaro» e «cita» constituissem verdadeiros sinónimos, como nos informa Kristian Aercke; todavia, a impressionante violência e a crueldade sem limites do guerreiro oriental, aqui e ali mescladas pelo registo deslumbrado ante a grandiosidade de Samarcanda ou pela estranheza perante uma civilização penetrada por exóticos rituais mas, apesar do seu excesso oriental, dotada de algum sentido de justiça, vai cruzar-se com a ambiguidade de uma figura que dificilmente se define perante Deus ou a Fortuna (22). É certo que nas duas fontes literárias de que Marlowe primordialmente se terá servido, a de Pedro Mexía, Silva de Varia Lección, publicada inicialmente em Sevilha em 1542 e depois recolhida e adaptada em 1571 por Sir Thomas Fortescue (The Forest or Collection of Histories) e por George Whetstone em 1586 (The English Mirror), e a de Petrus Perondinus, Magni Tamerlanis Scytharum Imperatoris Vita, de 1553, as referências didácticas e moralizantes iluminam a biografia de Tamerlão e a sorte dos seus inimigos. A mão divina e as lições da Fortuna, a segunda verdadeira expressão de uma insondável Providência, acompanham o relato biográfico de um *overreacher* que não conhece outras leis que não as suas: para Mexía, o infortúnio de Bazajeth ilustra a vanidade da grandeza e do poder e a destruição de Damasco e seus habitantes confirma a incarnação do flagelo de Deus na figura do guerreiro; em Whetstone a derrota turca e o humilhante cativeiro do chefe vencido é igualmente «...a notable example of the incertainty of worldly fortunes»(«Fortune had always been with him and them as a faithful companion and their ally in the thousand combats they had experienced», diz dele e dos seus soldados Perondinus), e é o próprio Tamerlão quem reclama a terrível missão de castigar os males do mundo, «...I am none other than the ire of God, and the destruction of the world» (23). A mensagem não se apresenta, por conseguinte, unívoca, e a origem modesta, assinalada pelos dois autores e mesmo pelo mais ortodoxo Perondinus, de um modo geral mais enfático na denúncia da fúria bárbara do guerreiro e vontade de poder (24), conduzi-lo-á a uma temerária ascensão de que se não censura o orgulho negador de um lugar na ordem do mundo : nela se exalta, antes, uma coragem invencível (25) manchada pela crueldade extravagante e pela prepotência caprichosa do senhor da guerra. Não

surpreenderá talvez que este «most just and best Emperor of the Tartars» desempenhe ainda o papel de libertador dos cristãos e mereça a preferência do Imperador de Constantinopla, ameaçado por um inimigo muito mais terrível, «the most evil, monstrous and unjust tyrant Turks» (26). Se os tiranos sanguinários, ainda que inconscientes mandatários divinos, não se furtam, cedo ou tarde, à punição neste mundo e no outro, a verdade é que a impiedade e a violência do tártaro não conhece a exemplaridade do castigo terreno: «he never saw the back of Fortune», escreve Mexía, «In the end this great personage, without disgrace of fortune, after sundry great victories, by the course of nature died», regista Whetstone, «...amid such great and amazing success in his affairs, in which Fortune was his ever-present, never failing, and remarkably faithful companion», assevera ainda Perondinus (27).

Este legado é recebido por Marlowe a título de um capcioso inventário que rejeita os aspectos mais acentuadamente moralizantes da história e da lenda. O herói de Tamburlaine, que desde logo rasurou o inconveniente aleijão etimologicamente associado ao seu nome (Timur - I Lang, o coxo, possivelmente a marca do intrépido guerreiro mas também o estigma de uma imperfeição que é também moral, como no Ricardo de Gloucester de Shakespeare), invade com a sua energia o espaço da dialogicidade textual e a sede persuasiva do texto para fazer ouvir a sua voz. E em consonância, a tragédia (*de casibus*, na conhecida formulação com que habitualmente se refere a história exemplar que a tradição medieval transmitiu ao drama isabelino), afirmando-se ainda nesse campo de referência que o título da publicação de 1590 sublinha nos seus «Tragical Discourses of the Scythian shepherd Tamburlaine», acaba por chamar a si, e de modo decisivo, como ajuíza Frederick Kiefer, a «biografia épica» ou a «peça do conquistador». Neste contexto de uma criação dramática, por certo marcada pela tradição recentemente reavivada em The Mirror for Magistrates (inicialmente publicado em 1559, depois com várias adições), revelando essa memória, por exemplo, na recuperação de expressões tão significativas como «glass» e «mirror», vai afinal estabelecer um afrontoso distanciamento com essa fonte e com o legado de que ela é expressão. Deste modo se inverte a tradicional relação do herói com a Fortuna (e mais do que noutro lugar retomará o termo «herói» as conotações guerreiras da origem grega, o *heros* de que nos recorda Katharine Eisaman Maus a propósito de Coriolanus): em golpes de audácia e bravura, o

protagonista modela o seu universo, sobrepõe a sua vontade às leis do mundo e se define como padrão aferidor da conduta humana. Deste modo se negam os padrões da tragédia como dramatização da ambição e do vício competentemente soçobrando na retribuição e no castigo. Marlowe oferece em Tamburlaine the Great, Part One a representação de uma demanda que não conhece a derrota e se não consuma na morte exemplar do protagonista, bem à revelia do que informa a prática generalizada dos seus contemporâneos; e a expressão retórica e visual ou a vivacidade da acção dramática giram em torno da potência vital e da imaginação do herói, factores de uma matriz inovadora que levam Douglas Cole a escrever:

«To label Tamburlaine an ambitious tyrant is somehow both an understatement and a tautology. Even when such labeling takes place on stage, as it does in the frequent diatribes leveled against Tamburlaine by his numerous enemies, there is a paradoxical sense of futility in the censure, as the irresistible waves of superior rhetoric and force wash over the protesters»

Correspondentemente, o lugar da Fortuna recua para dar passagem ao conquistador, que a ela se exime, e a jurisdição desta formidável figura emblemática restringe-se, afinal aos outros, como oportunamente escreve ainda Kiefer:

«While his victims may belong to the *de casibus* world, Tamburlaine himself does not; he repudiates it. Clearly, Marlowe portrays the protagonist against a *de casibus* background in order to demonstrate Tamburlaine's uniqueness: only this man defies the hitherto universal laws of change and decay. To the extent that the 'tragic glass' of the play reflects Tamburlaine, then, it represents a negation of the tragic spirit. In him the audience witnesses triumph instead of defeat, aspiration instead of limitation» (28).

São conhecidos os termos em que ostensivamente, no Prólogo de Tamburlaine, Part One , a ruptura com o drama contemporâneo se institui: esses processos retóricos gratuitos e rotineiros, «...jigging veins of rhyming-wits /... such conceits as clownage keeps in pay», são enfaticamente rejeitados; também a tradição pedagógica e moralizante, em que as figuras profanadoras da ordem moral de

modo inequívoco se exibem como espelho dos males do mundo e epifania regeneradora, cede perante a abertura a leituras mais complexas e controversas («View but his picture in this tragic glass / And then applaud his fortunes as you please»). E o que poderia simplesmente corresponder à atitude convencional de quem publicita a inovação de uma proposta e procura estimular o interesse do público, expediente bem conhecido do tempo, como anota J. S. Cunningham a este propósito, faz-se acompanhar daquela agressividade mesclada de desprezo que Anthony B. Dawson reconhece no tom arrogante de «...as you please» ou na autoridade insinuada no tempo futuro de «We'll lead you...», bem diversas do presente característico dos Prólogos de Shakespeare(29) e do humilde convite à imaginação: «Piece out our imperfections with your thoughts», «...Still be kind, / And eke out our performance with your mind», vede o reino num palco, os vossos pensamentos alados cruzem connosco o mar e empreendam a viagem de um tempo de conspiração ou de campanha, no espaço de Londres ou campos e praças de França... Na verdade, o Prólogo da peça não convida à simpatia do público ou à benevolente comunhão de interesses, por regra convenientemente caucionadas por referências axiológicas dominantes, e nele não se reconhece a voz hermenêutica do comentário córico legado pela tradição dramática medieval. Para além disso, e de modo nada surpreendente, uma ironia que envolve o público, o seduz e engana como no jogo de desvelamento e negação em que na verdade se traduzirá a vida ambígua do espião da rainha (30). Por outro lado, a pena rude, «my yet rude quill», e a imaturidade do poeta, «...I believe that I can achieve more than my unripe natural talents are accustomed to bring forth...», da dedicatória à Condessa de Pembroke acompanhando o volume Amintae Gaudiae, do seu amigo Thomas Watson(31), serão brevemente invocadas como estádio de passagem, reiterando-se um projecto poético talvez construído deliberadamente à revelia do modelo virgiliano de Spenser. Mas ainda que essa rivalidade se não aceite na articulada formulação proposta por Patrick Cheney, já referida noutro lugar (supra, II. 5.), o distanciamento relativamente ao cortesão emerge num herói de origem social humilde e de irredutível independência, apenas munido de energia e vontade para proclamar a superioridade de uma condição. E a guerra, longe do imperativo patriótico que vibra nas palavras de Henrique V diante de Harfleur (III. i.) ou do esplendor efémero de que goza o valoroso soldado de que

fala o soneto 25 (32), brevemente esquecido no infortúnio e na morte após mil triunfos, é insidiosamente celebrada no entusiasmo com que Tamerlão circunstanciadamente descreve a seus filhos a arte do combate e da edificação de fortificações, o deleite com que antecipa a glória de conquistador com que entrará em Persépolis ou o arrebatamento com que fustiga a pusilanimidade de Calyphas, ainda o inconfessada sedução com que a memória do foragido de Tróia revisita as imagens de horror e morte da urbe sitiada.

Quando a leva ao palco, em 1976, Peter Hall lê a peça como «an immorality play» (33), tais os abismos de crueldade, amoralidade e profanação rasgados pelo cepticismo irredutível do dramaturgo isabelino. Importará, sobretudo, identificar os conteúdos da atitude céptica de Marlowe, reconhecida nos processos de construção da ironia. Os chefes de guerra conquistam estatuto quase divino ou são apenas engenhosos patifes? A interrogação de Kristiaan Aercke (34), que implicitamente afasta o texto de Marlowe como a simples demonstração de um teorema, leva-nos ao breve e sucessivo exame das duas peças do conquistador.

III. 2. 2.

O texto dos dois «tragical discourses of the Scythian shepherd Tamburlaine», impresso em 1590 por Richard Jones, abre com uma oportuna dedicatória aos «Gentlemen readers», confessadamente destinada a afastá-los do receio de uma leitura imprópria de uma condição distinta e culta, devidamente expurgada dos «fond and frivolous gestures» que gratificaram os «vain-conceited fondlings», esses espíritos rudes e acríticos da plebe londrina. A apresentação do responsável pela versão impressa vem a corresponder a uma tendência, ainda algo imprecisa, afirmada nos finais dos anos oitenta e inícios dos anos noventa: os dramaturgos vão paulatinamente reclamando o estatuto de autores de textos para uma representação que não deve ser já usurpada pela verve e iniciativa dos actores. A desautorização, no Prólogo de Tamburlaine, dos expedientes populistas e acomodados ao gosto fácil do público, reveste em Marlowe, já o vimos, o

significado de uma premente libertação do mercenarismo e da inferioridade social e intelectual associados a um mero *entertainer* de multidões ignaras. Sob o estigma dos que produzem para um mercado de ilusões e contingências, «...such conceits as clownage keeps in pay», o universitário que alcançou uma respeitabilidade social relativa procura agora distanciar-se do meio que o alimenta e que os seus talentos alimentam. Recuperar-se-ia aqui brevemente o que noutro lugar se referiu já(supra, II. 5)a respeito do terreno ambíguo em que se movimenta o dramaturgo de Cantuária e seus companheiros de ofício. Como Tamerlão, o autor cultiva aspirações bem diferentes do que as que à partida a sorte aparentemente lhe ditou e, como bem refere Richard Helgerson a propósito da atitude desses «university wits», descontentes ou *enragées*,

«The very uncertainty of gentle status so precariously established may have lent a special urgency to their claims. But whatever the reason, these men constructed a self-presentational dialectic in which the author was defined by his social superiority to the institution for which he wrote.

....

In setting 'high astounding terms' against 'jigging veins', printed texts against staged plays, Marlowe, Nashe, Greene, and their fellow university wits tried to ignite that symbolic charge in such a way as to project themselves out of the base company of theatrical clowns and into the orbit of gentility» (35).

As expectativas criadas no Prólogo estendem-se ao próprio discurso dramático e ao papel central que a linguagem irá conquistar na economia da acção, comungando ela decisivamente da experiência total da representação. David Daiches sublinha-o claramente quando reconhece inscrita no plano retórico a própria acção, tão conjugados nos surgem os dois domínios e tão essencial a cumplicidade que esses «high astounding terms» estabelecem com os sucessos da acção dramática(36). E se a tradicional ironia de um desejo que se frustra, porque confinado ao universo da linguagem, cede provocatoriamente a um verbo feito carne e quando, afinal, a materialização das aspirações do herói se consuma através do poder demiúrgico da linguagem, dificilmente sobrevirá o moralismo da tragédia *de casibus* e com ela a denúncia da profanação dos limites do humano.

III. 2. 3.

A acção de Tamburlaine abre com a solenidade ritual de um palco povoado de figuras majestáticas e previsivelmente hieráticas nos gestos e palavras. Não será, porém, exactamente assim: o rei persa, Mycetes, logo revelará a fragilidade de uma autoridade insubstancial, repousando nos atributos formais de um trono ou de uma coroa, e a sua inabilidade como centro unificador da comunidade de nobres e guerreiros revelar-se-á bem cedo nos movimentos centrífugos dos seus acompanhantes.

A competência linguística, que no aventureiro cita constituirá poderosa arma, é um factor que decisivamente caracteriza o complexo de forças instável e, verdadeiramente, a ameaça interna a acrescer aos ecos crescentes da presença ausente que reune ali o rei e seu séquito. Hermes, na verdade, não figurará nas referências astrológicas do rei, nascido sob o signo da inconstância lunar e da estupidez de Saturno(37). E quem o proclama é precisamente um dos seus súbditos mais próximos, o seu irmão Cosroe, a quem o monarca delegara a palavra para ouvir, afinal, o diagnóstico de um reino ferido pela governação irresponsável e o aviltamento e ridicularização do monarca. Em Mycetes repousa a inversão dos valores marciais e soberanos, como nota Sybil Truchet(38), e à dispersão da autoridade, revelada na insegurança e no improviso dos gestos e simbolicamente traduzida nesta delegação de poderes (Cosroe, Meander, depois a pomposa investidura de Theridamas na missão de enfrentar Tamerlão, numa retórica incompetente e algo rocambolesca), irá replicar, na cena seguinte, o revoltoso cítio com a disposição de travar combate *in persona* , com a imagem de unidade das suas forças e o crescimento dos seus aliados. Por enquanto, ele será, na visão distorcida dos seus adversários, somente o ladrão e a besta predadora e astuciosa, ainda o *parvenu* arrogante, chefe de bandos indisciplinados,

«Hoping (misled by dreaming prophecies)

To reign in Asia, and with barbarous arms
To make himself the monarch of the East» ,
I. i. 41-44

Este será o mundo decadente e corrupto que Tamerlão virá redimir. Nele irromperá na hora mais oportuna o nobre selvagem, inconscientemente ajudado pela conspiração de Cosroe e depois secundado pela mudança de lealdades de Theridamas.

A retórica do ambicioso conspirador apoia-se no interesse público (I. i. 155-159), bem diferentemente do discurso frontal do guerreiro cítio, como nota Roger Sales, e o seu triunfo, que manifestará o cepticismo marloviano na intervenção da providência nos assuntos dos homens, acabará por se frustrar na incompreensão da natureza insaciavelmente expansiva de Tamerlão (39). Na verdade, o anticlímax que a supressão de Mycetes constitui pouco nos diz acerca da virtude do vencedor, que encontra, aliás, no solícito Tamerlão, o instrumento de uma vitória que a superioridade do cita e a pusilanimidade do vencido tornam uma farsa. Nela a pirâmide que define o lugar dos homens de acordo com o seu valor é oferecida por Mycetes às avessas («But I will have Cosroe by the head, / And kill proud Tamburlaine with a point of sword», II. ii. 12-13), uma inversão que as cenas seguintes irão prontamente desfazer, e a sua inabilidade retórica («Tell you the rest, Meander: I have said», do verso seguinte), patenteada repetidas vezes, irá revelar-se decisiva, sobretudo numa acção em que a linguagem é também poder. *Rex populi stabilimentum est, Rex insipiens populum perdet* é máxima conhecida no tempo, invocada por Sybil Truchet para sublinhar os contornos de uma antítese, ancorada já na tradição dramática medieval, entre o eloquente Tamerlão e o incompetente Mycetes(40). O rei persa, arauto de um súbito pacifismo quando a batalha já começou e acolhido à «anti-retórica» de que fala David Daiches (41), copiando os movimentos de um cachorro ameaçado que esconde o seu osso quando procura preservar o poder enterrando a coroa, objecto fetiche e não símbolo de autoridade efectiva, é a negação mais radical de Tamerlão. Para este «coreógrafo do poder», que é o sequaz conjuntural de Cosroe, não é ainda o momento de prodigalizar os seus méritos(42). O gato diverte-se com o ratinho indefeso e ridículo: o seu talento persuasivo e histriónico já se exerceram convincentemente na sedução de Zenocrate e Teridamas, de que

se falará em seguida, e agora esta vítima que diante dele gesticula desastradamente e gagueja patéticas ameaças não é sequer digna da sua espada.

Mycetes, o mais legítimo titular do poder à luz das regras da realeza e da hereditariedade, ocupa verdadeiramente o último lugar de uma escala de valores definida por uma outra nobreza, a que deve ser conquistada para ser merecida. Os polos extremos de uma oposição, estrategicamente dispostos na apresentação que deles se faz na acção, recebem algum acolhimento no registo metadramático do Prólogo, como sublinha J. B. Steane quando escreve:

«By presenting him first, Marlowe defines the base of a pyramid of which Tamburlaine will be the apex. Mycetes is treated with contempt and is a shame to mankind: in him the species is humiliated by the un-Tamburlainian within it. Human nobility of promise rises from Mycetes through Meander, Cosroe, Ortigius and Theridamas, to Tamburlaine. The move from Mycetes to Tamburlaine involves a typical Marlovian extreme: it is the move, sketched in the Prologue, from Clownage to the stately tent of war»(43)

«And then applaud his fortunes as you please»: a fulgurante ascensão do protagonista, por entre o ruído do combate e os gritos das vítimas, constituirá, na verdade, um desafio aos códigos morais do espectador, assim chamado a valorar uma potência destruidora que, todavia, vai abrindo caminho no convidativo terreno da fraqueza humana e política.

Mas a astúcia da raposa terá que juntar-se à coragem e à força do leão. O formidável guerreiro, que surpreenderamos na versão depreciativa dos seus inimigos(44), surgirá em palco na segunda cena do primeiro acto como o cortesão, amante e diplomata. Apesar de ser espectacular e triunfal a procissão que o introduz, a sua figura inicial é ainda incongruente, já que as vestes humildes de pastor contrastam com a altitude altiva e o porte majestoso que fazem hesitar Zenocrate («Ah shepherd, pity my distressed plight/ If, as thou seem'st, thou art so mean a man», I. ii. 7-8). A revelação súbita da essência de um formidável chefe de guerra será ainda mais esmagadora na surpresa desse gesto decidido com que se renuncia a um estatuto pacífico mas obscuro e se proclama uma condição suprema :

«Lie here, ye weeds that I disdain to wear!
This complete armour and this curtle-axe
Are adjuncts more beseeming Tamburlaine. (I. ii. 41-43)

As roupagens do guardador de rebanhos ocultavam o leão que ameaça os desprezíveis rebanhos de homens (o pastor não vem guiá-los, vem castigá-los por mandato divino) e submete ao seu olhar implacável tronos e potentados: a visão de Techelles, «o ardiloso» (45), que inverte a imagem dos reis magos adorando o Menino, é também o comentário córico anunciando os valores da guerra (que purifica e redime) e regista o abandono do mundo pastoril (que cede ao mundo heróico emblematicamente representado na armadura e nas armas de Tamerlão). Zenocrate deixar-se-á hipnotizar pelo brilho das armas e pela retórica envolvente do orador.

A liberdade incondicionada de Tamerlão («...I live to live at liberty, /.../ And must maintain my life exempt from servitude») irrompe num estado natural e puro, soberanamente indiferente à indumentária como emblema arquetípico da identidade, repelida em simbólico e expedito gesto de desafio, emergindo em seu lugar os sinais distintivos do guerreiro e conquistador. Neste inconformismo J. W. Harper, por exemplo, leria o desatendimento de um básico princípio aristotélico redutoramente vinculando uma *natura naturata*, poderosa e definitiva na sua pulsão expansionista, em desfavor da acção conformadora de equilíbrios de uma *natura naturans* (46), eloquentemente confirmado no tão conhecido discurso pronunciado diante do agonizante Cosroe:

«What better precedent than mighty Jove?
Nature, that fram'd us of four elements
Warring within our breasts for regiment,
Doth teach us all to have aspiring minds»,
/.../ II. 17 ss

Sybil Truchet (47), sensível à tradição dramática medieval, sublinha a herética ruptura com que o cita investirá Zenocrate em «emperess of the East»(I. ii. 46) e identifica as expectativas do público isabelino perante a garbosa exibição dos

emblemas do poder, juízo que concorda com o de Richard F. Hardin, atento à sugestão parodística do Anticristo do drama medieval:

«Tamburlaine is a parody, but in the same sense that Antichrist was; his humour is that of the mocking devils who populate both mystery and morality play. Behind his mockery is his own will to absolute play» (48)

A mesma atitude crítica é subscrita por Emmanuel B. Asibong quando se refere a uma *hubris* trágica revelada, no momento dramático em apreço, no afrontoso exibicionismo do protagonista (49). E no mesmo sentido se pronunciam ainda, por exemplo, J. R. Mulryne e Stephen Fender, estendendo a desvalorização moral do gesto do herói à «cena de tentação» de que será objecto o enviado do rei persa:

«Tamburlaine throwing off his shepherd's clothes would suggest to the Elizabethan audience, which idealised the shepherd's existence and took seriously the type of Abel(as the first shepherd), and of Christ (as the Good Shepherd), that Tamburlaine was casting aside the lowly, meek, and good life. Tamburlaine tempting Theridamas with treasure would remind the audience of Satan tempting Christ with the kingdoms of the world».

Todavia, a inscrição intradramática deste *pageant* destaca os efeitos paradoxais de uma *admiratio* que transcende a valoração moral e empresta aos sentidos da leitura o gratificante sentimento da liberdade por procuração, como bem observa Matthew N. Proser a propósito daquela ufana proclamação de uma irredutível identidade que não conhece poder exterior que a legitime («I am a lord, for so my deeds shall prove,/ And yet a shepherd by my parentage»)-

«The play's dialectic of cruelty and glory is acted out in the eyes of Tamburlaine's admirers, embodied at this point in the captured Zenocrate. It is the world's amazement that also helps transform the negative into the positive and validates Tamburlaine's role in the estimation of his worshipers; but what the worshipers are in fact kneeling at is the altar of their own pent-up aggression, the image of

which they can freely applaud in the glorious conqueror Tamburlaine, the incarnation of their own "base Scythian" dreams» (50).

E é assim a própria Zenocrate, a nobre e indefesa prisioneira, instância que à partida se candidataria à corrosão do herói através da perspectiva irónica, quem intui, nessa segunda cena do primeiro acto, uma grandeza que deslumbra antes da formulação de qualquer julgamento. Interpela inicialmente Tamerlão como a um pastor se dirigisse, com a hesitação já assinalada, mas logo a forma de tratamento evolui para o respeitoso «my lord», o que verdadeiramente cataliza a irrupção epifânica daquela figura majestosa oculta sob as vestes suspeitas do pastor. A prometida entronização da princesa cativa como rainha do Oriente repete, num diferente contexto retórico, o que figurava já ominosamente na invectiva de Mycetes contra as pretensões desse «ladrão cítio» e bárbaro intruso que deseja ver cumpridas as vãs profecias anunciadoras da sua ascensão a monarca do Oriente(I. i. 43), e renascia depois na venal autocomplacência de Cosroe(I. i. 161), também ele coroado nesse título e numa arrogante inflacção de distinções. Porém, as palavras de Tamerlão recuperam a ressonância quase mágica de uma expressão(I. ii. 184), agora inscrita num discurso pragmaticamente investido nessa acção que se transforma pela força modeladora do verbo: as palavras são espadas e é com elas que o orador combate. Quando a princesa, encantada, se submete ao brilho das armas e à figura admirável do guerreiro, ela responde ao poder hipnótico de uma linguagem de poética eloquência. E de virtudes oraculares, como irá o guerreiro confiante e orador exímio sublinhá-lo mais tarde no incitamento dos seus homens antes da decisiva peleja com Bajazeth: «Fight all corageously and be you kings:/I speak it, and my words are oracles», III. iii. 101-102.

Mas esta situação de domínio, que inverte a função dos intérpretes do jogo amoroso de recorte petrarquista, mesmo na manifestação qualificada que ele alcança no mundo isabelino assinalada, por exemplo, por Philippa Berry (51), refere a mulher à condição de valioso objecto de conquista e de instrumento do poder. Em Marlowe, a beleza da mulher é expressão da violência masculina de domínio erótico e social, associada à denúncia de Spenser como falso poeta do Império. A devoção do amante não poderá independentizar-se daquela atitude poética e política afirmada na biografia escrita pela energia rebelde do herói pagão

e em última análise negadora do percurso virgiliano e das pretensões aristocráticas que enlaçam as mais típicas representações isabelinas do poder e os valores patriarcais dominantes:

«What Marlowe contests *is* the famous flight, with its élitist artistic progression through the aristocratic Virgilian genres, its tyrannical political program of *translatio imperii*, its hypocritical Protestant doctrine of wedded love, and its huge claim to link poetic and martial fame with Christian glory» (52).

E na verdade a sublimação da amada, proclamada em I. ii. 82ss, poderá justificar-se na ostensiva consagração de Zenocrate como símbolo das mais inefáveis ambições e da misteriosa presença da beleza e da virtude que incitam o herói aos mais grandiosos cometimentos, como sublinha Sybil Truchet (53); mas não deixa ela de evoluir na pletórica afirmação de uma liberdade que impiedosamente se não permite aos outros, fruto de um heroismo defectivo e obcecado pela sua própria legitimação, na verdade algo patético na sua aspiração de grandeza e poder:

«What is Marlovian 'heroism', then, but a capacity for believing one's own propaganda, the better to impose it on others? The only thing defeated in Marlowe more often than heroic aspiration is common sense»(54).

Não evita esse arroubo lírico curiosas ambiguidades, como a envolvida na invocação dos amores de Júpiter ou nas imagens extravagantes do frio e da neve das altas montanhas, condicentemente mobilizadas por um pastor de momento entregue a delicados avanços amorosos, ou ainda a que ressalta na promessa de vestidos com pérolas engastadas no momento em que nem sequer foram ainda devolvidas as que por certo se encontrarão no precioso saque. É o que leva Emmanuel B. Asibong a concluir que

«Viewed in the context of Tamburlaine's frequent comparisons of himself with Jove, it suggests the coldness of the relationship between the deity and Juno. What the Scythian desires actually is not love, but an outward symbol of the status he is seeking» (55).

A mulher, vulnerável figura entre a imponente massa da falange de Tamerlão, é imperiosamente conduzida pelo guerreiro, como desde logo a indicação cénica inicial sugere, e sujeita a um ostensivo processo de intimidação. «But now you see these letters and commands/Are countermanded by a greater man» (I. ii. 21-22) são versos que constituem a definitiva constatação de um poder não admitindo réplica, secundado pela exibição do machado de guerra, pelo coro visionário dos seguidores de Tamerlão que exaltam o seu chefe, ou pelo friso de soldados rodeando os prisioneiros. Eis a moldura de uma cena de sedução bem pouco cavalheiresca, devidamente sublinhada pelo silêncio de Zenocrate e pelo distanciamento do sedutor para confidenciar com o companheiro de armas («Techelles, women must be flattered:/But this is she with whom I am in love», I. ii. 107-108), condicionada ainda pela adesão fascinada de Theridamas aos gestos e palavras do conquistador e categoricamente rematada na rendição da princesa cativa perante a ameaça explícita (56). «E tudo isto te darei se me adorares»: aqui Zenocrate já não suplicará a piedade do seu raptor (I. ii. 8ss) e apenas terá de escolher, sem tergiversações, entre a submissão e a morte (I. ii. 252-259)(57). Os deuses benfazejos e justos cuja protecção solicita (I. ii. 68-73) permanecerão mudos perante o escolhido de Júpiter, a quem a divindade magnanimamente oferece, como precioso despojo de guerra, a própria Zenocrate (I. ii. 184-187) (58).

É certo que o protagonista não mantém uma relação unívoca com os deuses, e nesta cena eles ora surgem como adjuvantes e protectores(vv. 178-181), ora como testemunhas (vv. 232-234). Nele a referência mitológica adquire o recorte simbólico de uma imaginação sem limites desbravando o caminho das aspirações humanas, como refere David Daiches(59), embora a concreta expressão das relações que o herói mantém com as realidades transcendentais caucionadoras da sua aventura e a exacta natureza e limites do herói sofram alguma flutuação ao longo da acção dramática, como se constituissem factores apenas clarificados no percurso do conquistador. Tamerlão busca em si próprio, como outrora Alexandre, os traços divinos de uma humanidade sublimada nas virtudes heróicas.

Marte não cederá a Vénus. E muitas razões poderão aduzir-se para justificar a introdução da figura feminina numa acção sobredeterminada pelo valor da coragem testado no combate: a personificação da beleza que o conquistador

busca ou a influência de Virgílio, traduzida explicitamente na aproximação do par Tamerlão-Zenocrate a Eneias-Lavínia (V. ii. 316-320), sugeridos por Frederick S. Boas, ou a introdução de um elemento delicado, representado depois em Olympia também, que modere o ambiente de rudeza e brutalidade que percorre a acção dramática (60). Mas o que, de todo o modo, lhe não poderá estar associada é a função de permitir um olhar irónico que decisivamente permita valorar o protagonista ou iluminar de forma consistente o sentido dos seus gestos. Mesmo quando a cativa finalmente se rende a um instante ledo e cego, ela apenas poderá oferecer o testemunho indirecto da grandeza do herói, e a sua voz nunca interpretará consistentemente as intenções persuasivas do texto. «Frailty, thy name is woman»: a representação da mulher, fragiliza a sua candidatura enquanto arauto de valores alternativos.

Por sua vez, a conversão do «valiant Theridamas», que ironicamente inverte o sentido das palavras com que a confiança de Mycetes o despedira para a sua missão («Go, stout Theridamas, thy words are swords, / And with thy looks thou conquerest all thy foes», I. i. 74-75), (61), anuncia-se no valor estratégico de uma figura em que assenta em grande medida o factor militar. Esse «monster of nature», com que a visão reducionista de Mycetes o qualificava, surgirá aos olhos do valoroso soldado e novo discípulo de Tamerlão como a estranha mas hipnótica epifania de «A Scythian shepherd so embelished /With nature's pride and richest furniture!» (I. ii. 155-156), sugerindo irresistivelmente a imagem contrastiva do reino degradado de que é porta-voz: «In thee, thou valiant man of Persia, /I see the folly of thy emperor», lhe dirá o seu antagonista e futuro guia (II. ii. 165-167). O inútil e caprichoso rei persa, eminência paradigmaticamente reveladora da fraqueza dos adversários de Tamerlão, foi já superado por um rival cuja superioridade apenas significa um degrau numa instável hierarquia.

O episódio de Theridamas evidencia os dotes estratégicos do rebelde cita, astuciosamente conquistando para o seu campo uma figura respeitada da corte persa e abrindo as portas de uma insuspeitada aliança. Como a raposa em tempo de colheitas (I. i. 31), o antigo pastor que soubera já ascender a temível chefe de guerra vai agora aproveitar o ensejo para confirmar o carisma de quem tem o destino escrito nas estrelas, aprisionou o próprio destino e faz girar a roda da Fortuna com a força da sua mão (I. ii. 92;174-175). Ele doseará sabiamente os seus movimentos tácticos, não cedendo ao impulso do combate sem explorar as

possibilidades de cativar pela imagem e pelo discurso os seus opositores: não surpreende que o enviado de Mycetes se deixe impressionar pela figura altiva do pastor que exibe o seu traje de guerra e as suas armas como uma segunda natureza(62) e deslumbrar pela capacidade persuasiva deste Hermes armado («Not Hermes, prolocutor of the gods,/Could use persuasions more pathetical», I. ii. 210-211). À recepção, a que não falta igualmente, como observa Emmanuel B. Asibong (63), a subversão insinuada da Anunciação do nascimento de Cristo e a revelação do Seu destino, é meticulosamente articulada como se de um drama dentro do drama se tratasse, e recorre ao condimento simultaneamente decorativo e convincente da bela Zenocrate, oportunamente introduzida no séquito do chefe rebelde (64).

Nesta cadeia ascencional figura agora Cosroe, defectivo aprendiz de Maquiavel. Será bem efémera a glória deste usurpador, inimigo de cristãos e figura gananciosa e sem escrúpulos (II. v. 41-44), com que os súbditos persas na verdade pouco terão a ganhar. A sua coroação, ainda na primeira cena do primeiro acto, fruto de um acto expedito de transferência do poder, se introduz uma legitimidade bem diferente da fossilizada formalidade do direito divino de Mycetes, não deixa porém de accionar uma lógica perigosa. A soberania do mais forte abrirá espaço a uma outra, e bem mais decisiva, aventura. O tributo prestado ao seu suposto aliado, na primeira cena do segundo acto, carregará as fortes cores da ironia, e a sua ignorância de que está minado o caminho para a entrada triunfal em Persépolis(«And ride in triumph through Persepolis», II. v. 49, ironicamente retomado no verso seguinte pela voz de um novo e mais ardiloso conspirador que desenha já o seu próximo gesto) confirma a perigosa ilusão enunciada na caprichosa ambiguidade de «And, till thou overtake me, Tamburlaine», de II. v. 44. O guardador de rebanhos é agora condutor de homens, e a condescendência com que o novo rei trata o seu aliado, logo o esquecendo após a vitória, sublinha o perigoso inebriamento de quem não consegue reconhecer a grandeza quando com ela priva (65). E, todavia, a deslumbrada descrição do formidável guerreiro, temível máquina de combate, de rosto vagamente humano, insuspeita na voz córica de Menaphon,

«Of stature tall, and straightly fashioned

Like his desire, lift upwards and divine

... ...

His lofty brows in folds do figure death,
And in their smoothness amity and life;

... ...

His arms and fingers long and sinewy,
Betokening valour and excess of strength,
In every part proportion'd like the man
Should make the world subdu'd to Tamburlaine», II. I. 7-30

deveria pelo menos inspirar algumas precauções. Na verdade, Tamerlão não se contentará qualquer poder derivado (e que ambiguidade se acolhe, por exemplo, em «That guides his steps and actions to the throne/Where honour sits invested royally;», II. I. 17-18!), e o louvor de uma natureza que tão generosamente culminou o cita de tais predicados confrontar-se-á ironicamente com a representação dessa natureza vitalista e amoral, «that fram'd us of four elements/Warring within our breasts for regiment», fundada ela própria numa rebelião permanente já exemplarmente documentada pelos próprios deuses. Assim se justifica uma resposta aos protestos amargurados de um Cosroe vencido, desconcertado perante o ineditismo do seu adversário («The strangest men that ever nature made!/I know not how to take their tyrannies», II. vii. 40-41). E é articuladamente que Tamerlão opõe às perplexidades do moribundo

«Barbarous and bloody Tamburlaine,
Thus to deprive me of my crown and life.
Treacherous and false Theridamas,
Even at the morning of my happy state,
Scarce being seated in my royal throne,
To work my downfall and untimely end!

... ...

Bloody and insatiate Tamburlaine», II. vii. 1-11

o seu incontrovertível argumento, como nota Kimberley Benston:

«Belatedly sensing the essential relations among power, being, and voice, Cosroe reveals the fault of his quest to be the end implicit in its means, the need for a secure, final, thus finite position (the very "sitting" on "my royal throne" *is* the quest's "untimely *end"*).

Tamburlaine's response employs similar terminology ("thirst", "crown", "state", "Nature", "chair", "Elements", as well as the allusion to Jove's unseating of Saturn, all form an explicit re-inscription of Cosroe's language) but expresses a contrary ethos of "restless" movement through techniques of *energeia.* He answers Cosroe's contradictory claim for harmonious ambition by enunciating the more profound (and heretical) paradox of natural discord, a striking catachresis of the Renaissance theory of *discordia concors* in its assertion that the elements' permanent instability, their insistent and incessant rivalry, is the very *telos* of nature» (66).

A destruição da velha ordem não concede sequer espaço a qualquer lamento pela sorte e sofrimento dos vencidos, como assinala Emmanuel B. Asibong (67). Poderá surgir aos olhos das vítimas como bárbaro e sangrento, mas a sua natureza, a um tanto humana e divina, oferece-lhe algo da grandeza misteriosa e insondável dos deuses, como defende, entre outros, Eugene Waith(68). Nestes termos, a clamorosa superioridade do conquistador, já manifestada no divertimento com que sujeitara o inútil Mycetes, projecta-se agora no gesto lúdico com que arrebata uma coroa apenas retida pelo seu rival para permitir a continuação de um jogo sem parceiros à altura (II. v. 81-106). Por seu turno, a exaltação de um «humanismo da guerra», teste último dos valores humanos, solenemente proclamado nesse emblemático discurso que abre com «The thirst of reign and sweetness of a crown» e fecha com «That perfect bliss and sole felicity,/The sweet fruction of an earthly crown»(II. vii. 11-29), exprimirá aparentemente a incongruência de uma ambição que se rebaixa agora ao plano da *gloria mundi* e do poder político (69). O conquistador da Ásia e terror do mundo (I. ii. 37-38), que passeia, como Júpiter, incógnito entre os homens, para depois escalar os céus e conquistar a imortalidade divina (I. ii. 199-201;236-237), apenas ensaia ainda o teste que o confirmará como emissário ou rival dos deuses. «Ay, in the catalogue ye go for men; ...», dirá Macbeth aos matadores que contrata e

exorta, inventariando a diversidade dos cães, de tão variadas aptidões e qualidades, como os homens «...every one/According to the gift which bounteous Nature/Hath in him clos'd;» (70), e a mesma visão implacável de uma natureza de generosidade desigual distribui as figuras masculinas, todas elas, no entanto, vivendo na sombra ameaçadora de Tamerlão, dele constituindo pobres réplicas.

São seguros os passos do guerreiro: a vitória sobre Cosroe, manifestando a unicidade de um poder originário, espectacularmente traduzido na cerimónia da coroação, esvaziara de qualquer sentido a legitimidade formal do rei persa, cuja reacção se mostrará de antemão condenada. Os deuses não terão a glória dos reis, como diz Theridamas (II. v. 57ss), finalmente conquistado para a rebelião contra o seu antigo senhor, talvez por serem incontornáveis a fruição do mundo e o sabor de uma conquista no plano da experiência imediata e vital. A descoberta de si mesmo passa inevitavelmente por aqui, pelo domínio do mundo e dos outros, e tem razão Felix Bossonnet quando, em comentário ao tributo que o cita dispensa à ambição legitimada pela natureza, em II. vii. 12-29, sublinha a intrínseca relação entre a busca do poder e a procura do saber (71). E se tem razão ainda Virginia Meeham quando destaca em Tamerlão uma imaginação que se exprime fundamentalmente em termos físicos e concretos, vendo na coroa terrena a projecção de uma bem-aventurança para além do próprio Júpiter, não é menos certo que a suposta inflexão de interesses da demanda, ou a natureza errática de um percurso conduzido por uma vontade desenhada na lógica inevitável de uma força gravitacional da pedra que cai, no juízo de M. C. Bradbrook, encontrarão algum fundamento na progressiva definição de uma identidade que por vezes não evita o antagonismo dos deuses (72). Assim a rivalidade insinuada nos versos finais do segundo acto, a reivindicação do valor absoluto da sua espada, sobreposto à vontade de Júpiter, de IV. iv. 74-75, ou ainda as reverberações ambíguas do «flagelo e ira de Deus», de III. iii. 44. O poderoso guerreiro não saberá formular com exactidão os contornos de um plano, ele entrega-se incondicionalmente a uma experiência dos limites apenas conhecedora dos obstáculos de um caminho que, na verdade, só se fará na caminhada.

Mycetes é dado secundário da acção e Theridamas apenas refractadamente concorre para o triunfo de Tamerlão (73). Os dois primeiros actos de Tamburlaine constituem verdadeiramente uma acção completa, isto é, «an action in which every explicit or implicit (but distinct) problem receives a satisfactory solution»,

na análise actancial de Thomas G. Pavel (74). Deste modo, o centro unificador dos dois primeiros actos desta peça sem «configuração polémica» é o protagonista, o dado constante recortado na evolução flutuante dos acontecimentos:

Since the spectator expects the action of this historical play to follow the polemical configuration course, the quick disappearance of Mycetes and the conflict between Tamburlaine and Cosroe set an unanticipated mood of loosely bound actions. In contrast to the vagaries of the events, Tamburlaine's personality emerges as the only constant element of the first two acts. Every action of both Mycetes and Cosroe is taken advantage of Tamburlaine, so that at the end of act II, he is strongly in control, having assesrted his charisma and his strategic qualities, in sixteenth-century words, his *virtue*» (75).

Neste momento da acção dramática o itinerário vitorioso do herói já se impõe como iniludível expectativa, iludindo ironicamente os desenvolvimentos convencionalmente introduzidos pelo paralelismo de situações (emblematicamente plasmado no Mirror for Magistrates): sobre Tamerlão não recairá a tradicional *peripeteia* e a sua *hubris* emancipa-se da acção da Roda da Fortuna, que ele, aliás, reclamadamente domina (Bossonnet, 76).

III. 2. 4.

À conquista do poder se seguirá, na economia da acção dramática, o confronto com Bajazeth (77).

Dos escombros da derrota de Cosroe emerge um novo desafio, introduzido na solenidade do ritual e na majestade das personagens que povoam a primeira cena do terceiro acto. O soberano turco, Bajazeth, exibe um poder que, estabelecendo

uma relação de contraste com a miserável sorte do persa, contiguamente representada, não deixa de exibir as fraquezas de uma pomposidade formal e de uma arrogância injustificável (se, ainda segundo o mesmo critério, a altivez de um Tamerlão, que junta a intrepidez da acção à eloquência da palavra, for de algum modo justificável). Assim, por exemplo, as hipérboles algo ridículas de um poder que se quer exibir esmagador e invencível (78), a ostensiva bajulação dos súbditos e a enumeração autocomplacente e gratuita dos títulos do monarca definem relações de poder assentes numa ordem natural e estática, como salienta David Daiches (79), em tudo diversa do vitalismo titânico que anima o universo político e militar de Tamerlão. A tapeçaria de títulos ou a invocação de multidões em marcha, essa massa humana de guerreiros que cobre o solo e exprimiria também a inexpugnável potência do turco, apoiam a ameaça mas revelam-se afinal o prólogo de um possível compromisso: «Tell him I am content to take a truce,/Because I hear he bears a valiant mind;», III. I. 31-32.

Bajazeth é igualmente uma figura implacável, representando o feroz Tamerlão um elemento que perturba decisivamente o seu esforço de guerra contra Constantinopla. Neste plano, a desvalorização da atitude do turco perante o libertador objectivo dos cristãos sitiados nem sequer é confundida pela cólera destruidora do cítio, da cena seguinte. Nessa altura, aquele *coup de foudre* que irresistivelmente prendera os destinos de Zenocrate à sorte do seu raptor evoluira rapidamente (e no tempo representado não existe verdadeira cesura entre o segundo e o terceiro actos) para a desmesura do sentimento que não consegue organizar-se verbalmente senão através dos ecos de Tamerlão. A amada encontra no herói a sua definitiva razão de viver-

> «Ah, life and soul, still hover in his breast,
> And leave my body senseless as the earth,
> Or else unite you to his life and soul,
> That I may live and die with Tamburlaine!» (III. ii. 21-24)

-e integra no seu discurso e na sua visão o olhar e a voz poética do seu senhor:

> «As looks the sun through Nilus' flowing stream,

Or when the morning holds him in her arms,
So looks my lordly love, fair Tamburlaine;
His talk much sweeter than the Muses' song
They sung for honour 'gainst Pierides,
Or when Minerva did with Neptune strive;
And higher would I rear my estimate
Than Juno, sister to the highest god,
If I were match'd with mighty Tamburlaine» (III. ii. 47-55)

Ao empenho de Agydas, que debalde procura recuperar a voz paterna na denúncia de um bárbaro sangrento investido da falsa nobreza do boçal pastor inebriado de poder, confundindo o amor com a mais degradante necessidade, responde o desconcertante encantamento da prometida do rei da Arábia, que recorre às imagens mais queridas da terra-mãe e às situações arquetípicas da mitologia para tentar explicar os laços de uma paixão inexplicável (80). A morte desenha-se acto contínuo impressiva na fronte irada do novo deus da guerra, como mais tarde habitará as lanças dos seus soldados diante das virgens de Damasco. Quando ele surpreende em flagrante a traição e a heresia do acompanhante da princesa egípcia (81), tornando-se de espectador na peça dentro da peça em dramaturgo, accionando a acção que suprimirá Agydas, a perspectiva da vítima e a sua autoimolação perante o imperativo categórico de uma condenação muda e irrevogável, competentemente sublinhada pelo tributo fúnebre a quem soube morrer pelo ferro («it was manly done;/.../we will honour him», não chegam verdadeiramente a relativizar o juízo acerca de Tamerlão. Ele é também julgado pelo contexto das relações em que se move, e desde logo Bazajeth não lhe ficará muito atrás na crueldade e no sadismo, esses tão singulares como fundamentais elementos do património espectacular da peça. A diferença é que o turco nem sequer terá o ensejo de o exibir.

A estrutura duelística da terceira cena, distribuindo simetricamente os dois campos inimigos, oferece aos antagonistas a oportunidade de invocar o favor dos deuses rivais, emprestando ao embate um sentido aparentemente religioso, um pouco à maneira das moralidades medievais, e permite-lhes esgrimir argumentos no equilíbrio contraditório das suas posições. Antes, porém, a entrada de Tamerlão e seu séquito, para além de reafirmar a confiança inabalável das hostes

dos revoltosos, indiferentes à temível reputação do exército turco e à ameaça de um inimigo que largamente as superioriza em número, apresenta-nos o guerreiro cítio como defensor dos cristãos e, mais do que isso, formalmente investido no estatuto e numa missão que neste momento adquirem já uma forte carga emblemática:

«...
For *will* and *shall* best fitteth Tamburlaine,
Whose smiling stars gives him assured hope
Of martial triumph ere he meet his foes.
I am term'd the scourge and wrath of god,
The only fear and terror of the world,
Will first subdue the Turk, and then enlarge
Those Christian captives which you keep as slaves,
... ... », III. iii. 41ss.

O discurso de Tamerlão, sempre enérgico e urgentemente orientado para a acção, como de resto o revelam, e de modo bem expressivo, o futuro com que categoricamente exprime uma vontade, anatematiza agora o jurado inimigo da cristandade. Não se entendendo claramente por que se impressiona o bárbaro cítio com o sofrimento dos cristãos, sendo que a piedosa referência mais parecerá a justificação canhestra para a sua revolta e o recurso oportuno de um dramaturgo que procura cativar o sentimento do espectador, não é menos certo que na sua atitude se reactualiza a imagem mais desfavorável de que o turco goza entre os isabelinos (82). Vagamente identificados aos habitantes de «Barbary», uma vasta zona do norte africano sob domínio otomano, e esconjurados nas suas ligações e alianças (v. g. os judeus)- e, acima de tudo, na capacidade de corromper e islamizar os cristãos (83)- , incutindo-lhes uma proverbial malignidade, a representação desta figura é geralmente interpretada, num palco isabelino que generosamente a recebe, por chefes poderosos agindo no seio de uma civilização exótica mas solidamente organizada. O turco, ensina Emily C. Bartels, é a personagem oriental que exibe os traços mais aterradores e imponentes, e o cítio conjuga igualmente essa visão de um bárbaro destruidor e inclemente. A pulsão insaciável da conquista, indiferente ao imenso sacrifício humano nela envolvido,

juntará Bajazeth ou Tamerlão nos mesmos padrões de avaliação (84). O preciso contexto da terceira cena do terceiro acto parece autorizar, no entanto, outra valoração. Aqui Bajazeth, perseguidor de cristãos, distingue-se ainda do seu rival quando, suportado pela estudada opulência e ostensiva majestade de um ilustre séquito, finalmente se colocar lado a lado com o rival (85). Como duas feras enormes agigantando-se em exercícios de mútua intimidação antes do combate, os antagonistas ensaiarão bem a seu modo o jogo da morte. Ele afastará definitivamente o desprezível intruso, esse «villain», e «Scythian slave» que ousa agora ferir com corrosiva insolência a figura magnífica do soberano e os intocáveis símbolos do seu poder ou, inversamente, castigará a petulância autoritária autoridade do grão-turco. Esta, anote-se de passagem, encontra-se bem provida daquela imaginação cruel e sanguinária capaz de sugerir aqui explicitamente, segundo Constance Brown Kuriyama, o complexo de castração subliminarmente inscrito no texto (86). E às ameaças desbragadas do turco, ironicamente pairando sobre a sua própria sorte, responde o cítio, mais comedido, adensando a expectativa e prometendo a surpresa ao remeter o tratamento do seu adversário para altura oportuna (III. iii. 82-87).

A disposição simétrica dos contendores, depois repetida nas musas inspiradoras dos guerreiros e fiéis depositárias das suas coroas, Zabina e Zenocrate, e devidamente sublinhada pela invocação das divindades protectoras, Maomé e o santo Alcorão para o turco, significativamente a própria espada para o rebelde cita, estende o significado da peleja à conflagração de princípios irreconciliáveis(87). E mesmo no tributo do paladino, que defende as cores da sua dama, e nas reverberações cavalheirescas deste combate, se manifesta a diferente constelação de valores que separa Tamerlão de Bazjazeth: Zenocrate é exaltada como musa inspiradora do combate e nela reside a suprema beleza da imperatriz do mundo, Zabina reside a força da descendência e a ela solenemente se promete uma glória anunciada nas credenciais do soberano turco.

Recairá por fim sobre Tamerlão o castigo de Deus? Nas armas do discurso ele terá levado a melhor sobre o seu antagonista, com as implicações na valorização dos contendores-

«The sympathy of the audience is enlisted for the hero in this short debate, for Bajazeth is represented as a man whose thoughts are solely of destruction,

whereas Tamburlaine is represented as one who would choose to conquer by beauty rather than force. The same spiritual contrast is evident throughout the episode, for even when Tamburlaine boasts of his martial power, his images transcend those of Bajazeth» (88)

-e na batalha ele recorda a universalidade de uma missão redescoberta nos mesmos lugares da Pharsalia, interpretada por um novo Júlio César sobre cuja tenda repousará inevitavelmente a figura alada da Vitória (89). No diálogo com que Zabina e Zenocrate, e respectivas criadas, renovam o combate dos seus senhores, o deus de Maomé ou os «deuses e poderes que governam a Pérsia», permanecerão mudos às súplicas deste coro de mulheres(90). Zenocrate, para quem Tamerlão se desumanizara para adquirir natureza divina, experimenta apenas a breve ansiedade que antecede a terrível ordália do seu senhor. Nada tem na verdade a recear. O palco ainda representará um momento fugaz mas significativo da batalha, hierarquizando categoricamente os dois combatentes, como oportunamente sublinha Eugene Waith:

«The stage directions tell the story:'BAJAZETH *flies and he pursues him. The battle short and they enter.* BAJAZETH is overcome'(III, 3, 211ff). This contrast brings out what was suggested by the contrast with Cosroe, the truly extraordinary nature of Tamburlaine. For Bajazeth is what Mycetes would like to be but cannot be for lack of natural aptitude. He is what Cosroe might become in time with a little luck. As a sort of final term in a mathematical progression, he presents the ultimate of monarchs, and in himself sums up the others. That he even should fall so easily defines the limitations of the species and sets Tamburlaine in a world apart. He is not merely more angry, more cruel, more proud, more powerful. Though sharing certain characteristics with his victims, he embodies a force of a different order» (91).

As coroas são arrebatadas das frontes dos vencidos como se de frutos durante a colheita. Tamerlão recebe de Zenocrate a coroa turca e o olhar do vencedor alarga-se, inebriado, a outros horizontes de conquista. «Ah, villains, dare ye touch my sacred arms?/O Mahomet!O sleepy Mahomet!»: o profeta guardará silêncio, indiferente à profanação da autoridade sagrada ou à sorte dos seus seguidores, e

os infiéis cristãos bem poderão agora regozijar-se com as suas idolatrias e superstições e celebrar a derrota imperial. A Bajazeth apenas restará sofrer os rigores da Fortuna e seguir, como miserável despojo de guerra, o invicto conquistador que triunfantemente proclamara, em premonição agora revelada, «I hold the Fates bound fast in iron chains,/And with my hand turn Fortune's wheel about;» (I. ii. 173-174).

III. 2. 5.

O quarto acto recupera um recurso familiar: como no acto anterior, o contramovimento à ameaça de Tamerlão organiza-se em redor de um chefe que com ele interpretará novo e decisivo combate. Agora, porém, os ecos vivos de um poder que se estende como devoradora enxurrada não poderá merecer do Sultão do Egipto a confiança arrogante do turco. A exortação de umas hostes adormecidas e impreparadas que urge despertar para que se trave o avanço daquelas «hordas de ladrões e vagabundos» cruza-se com o desencorajante relato do mensageiro ou o diagnóstico alarmado do conselheiro. O pai de Zenocrate, que pelo menos tem a força moral e a justificação de resgatar a sua filha cativa das garras do cítio e honrar a sua palavra entregando-a ao rei da Arábia, não deixa porém de agir contra a lesa-majestade de um bárbaro sem credenciais e sem nobreza-

> «Merciless villain, peasant ignorant
> Of lawful arms or martial discipline!
> Pillage and murder are his usual trades.
> The slave usurps the glorious name of war»
>
> (IV. i. 64-65)

- e, nessa medida, o seu confronto com quem ascendeu ao poder e à glória militar sem quaisquer títulos ou privilégios de nascimento não lhe será favorável (92). Agora o sultão não esmorece na sua vontade mesmo perante as imagens

aterradoras de um código bélico tão implacável como estranho: a cor das tendas e do pendão do inimigo é branca no primeiro dia de combate, sem a rendição exigida será vermelha a cor do segundo dia, significando-se que nenhum soldado será então poupado, e no terceiro dia o negro dos exércitos cítios assinala o extermínio universal de quem ousou tão insensatamente resistir.

O que era percebido como sinistra ameaça é, quando a acção regressa ao campo cítio, representado em forma de aparatosa e cínica crueldade.

Já diante das torres de Damasco (IV. ii. 102ss), e presumivelmente vestido de branco, porque de branco são as tendas que ordenam a rendição da cidade (IV. ii. 111ss), Tamerlão deleita-se na humilhação de Bajazeth. Talvez lembrando o procedimento ritual de uma procissão de magistrados dirigindo-se ao local da execução, logo seguida da réplica do desfile dos condenados enjaulados e submetidos à chacota e às invectivas da populaça, como sugere Roger Sales (93), a entrada sucessiva do séquito triunfante de Tamerlão e do grupo dos cativos e seus guardas desenha uma atmosfera de cerimoniosa ostentação. As inúteis invocações do prisioneiro, arrancado por dois mouros da jaula em que o seu captor o exibe no percurso de conquista, encontram como resposta a suprema humilhação que dobra o vencido à poeira do solo e o transforma no apoio com que o vencedor ascende ao trono. Na sua agonia se alojam momentos de uma ironia claramente sugestiva da direcção de um *work in progress,* concretamente a insinuação de Tamburlaine, Part Two no processo criativo do primeiro dos «discursos trágicos» do pastor cítio Tamerlão:

> «Great Tamburlaine, great in my overthrow,
> Ambitious pride shall make thee fall as low,
> For treading on the back of Bajazeth,
> That should be horsed on four mighty kings», IV. ii. 76-79
> (v. ainda Part II, IV. iii.)

O senhor da vida e da morte, tão absoluto como o Júpiter que destrói os altos cedros (IV. ii. 24-25), exibe agora um poder que se quer manifestar na sua mais espectacular dimensão física, revogando a conotação poética e simbólica do discurso da ambição e do império e dissolvendo a hipérbole e a metáfora na mais crua e ostensiva factualidade.

Esta literalização da metáfora, assinalada, entre outros, por D. J. Palmer (94), poderá corresponder a uma fraqueza do protagonista, como pretendem J. R. Mulryne e Stephen Fender quando apreciam esta «transformação da hipérbole em facto» e a aventura de uma palavra cujas potencialidades correm também o perigo de deixar confinar-se aos limites de uma jaula:

We might have expected to take all his talk about making Bajazeth his footstool, or harnessing the kings of Trebizon and Soria, as figures of speech for his assumption of their political power, or as metaphors for any number of ways in which he might humiliate them. But what the audience gets in Tamburlaine *really* using Bajazeth as a footstool, *really* making the kings pull his chariot, and again and again. His relentless turning of metaphor into fact is both glorious and ridiculous. His ability to carry out his word emphasises his power and suggests its limitations, in that it forces him to carry out his promises literally. And we cannot resolve this ambivalence by choosing to interpret or produce the play in one way or another. The ambivalence is built into the text» (95).

Todavia, o intérprete da vontade divina, flagelo e terror dos grandes do mundo, quando traduz no drama o que John Foxe já celebrara como a presença misteriosa mas inflexível do Deus castigador do tirano e redentor dos cristãos oprimidos, em Acts and Monuments, (1570, sucessivamente reeditado), não concede qualquer espaço a uma revalorização moral que o despromova (96). No sofrimento gratuitamente imposto ao seu cativo indefeso, contido num episódio que na verdade em nada contribui para o desenvolvimento actancial da acção dramática, como acentua Thomas G. Pavel (97), o conquistador retoma, em torrenciais referências cósmicas e em imagens de conflagração apocalíptica, a eloquência que procura dar consistência simbólica ao seu gesto:

«Now clear the triple region of the air,
And let the majesty of heaven behold
Their scourge and terror tread on emperors.
....
Then when the sky shall wax as red as blood,

It shall be said I made it red myself,
To make me think of naught but blood and war»
(IV. ii. 30-55)

Na coreografia da humilhação de Bajazeth se segue curiosamente a própria expressão utilizada pelo teólogo e reformador inglês («footstool», de IV. ii. 1 e 14), e a tradição protestante inglesa evocaria aqui a imagem do Anticristo, o Papa, prostrado diante de Henrique VIII e por ele pisado como se de um escabelo se tratasse (98). E Sir Walter Ralegh, em The History of the World recordaria o infortúnio do imperador turco como uma história exemplar no grande teatro do mundo:

«For seeing God, who is the Author of all our tragedies, hath written out for us, and appointed us all the parts we are to play:and hath not, in their distribution, been partial to the most mighty Princes of the world; ...that appointed *Bajazeth* to play the *Grand Signior* of the *Turks* in the morning, and in the same day the *Footstool* of *Tamerlane*...; of which examples many thousands may be produced: why should other men, who are but the least worms, complain of wrongs? Certainly there is no other account to be made of this ridiculous world, than to resolve, that the change of fortune on the great Theatre, is but as the change of garments on the less. ...» (99).

O sofrimento do vencido, nunca observado a partir da sua perspectiva, no juízo de M. C. Bradbrook, é aqui também o instrumento da glória de Deus manifestada na espada punitiva de Tamerlão («footstool», de IV. ii.1 e 14) (100).

«Yet would you have some pity for my sake,
Because it is my country's and my father's.
Not for the world, Zenocrate, if I have sworn»:

a figura soberba e esmagadora do bárbaro cítio, rompendo os limites da casta ou da origem, renova agora no discurso profético e no imperativo categórico de uma vontade inamovível e dogmática um ideal de virtude a que

são estranhos os tímidos apelos de uma Zenocrate cuja voz não articula qualquer visão alternativa ou irónica ao seu deus e senhor. E as cores vermelhas do exército invencível, depois as negras mensageiras da morte cobrirão em breve as torres de Damasco.

III. 2. 6.

O percurso de Bajazeth, estruturalmente vinculado à unidade da construção dramática dos três últimos actos, como bem acentua Thomas G. Pavel (101), iria conhecer ainda outros desenvolvimentos. Antes disso uma breve cena introduz-nos no campo adversário e oferece-nos os movimentos preparatórios da investida que agora une o sultão do Egipto e o rei da Arábia.

A conjunção de esforços estará muito longe, porém, de uma tenaz que poderosamente ameace os sitiantes de Damasco. A representação do poderoso inimigo recupera as imagens animais que ironicamente o rebaixam ao simples plano da presa a ser perseguida e eliminada e, mais do que isto, simplificam o percurso do protagonista e reincidem na leviana subestimação da sua natureza:

> «The scum of men, the hate and scourge of god,
> Raves in Egyptia, and annoyed us.
> My lord, it is the bloody Tamburlaine,
> A sturdy felon and a base-bred thief,
> By murder raised to the Persian crown,
> That dares control us in our territories», IV. iii. 9-14.

Nesta aliança de notáveis se respira a intuição do triunfo: «My mind presageth fortunate success;/And, Tamburlaine, my spirit doth foresee/The utter ruin of thy men and thee», proclama confiantemente Alcidamus, o rei da Arábia, em palavras que se revelarão ironicamente trágicas. A cena, que se despede com o desejo convicto na erradicação da besta triunfante, anunciado numa solidária

disposição combativa, dará lugar ao ambiente de inaudita ferocidade com o qual os paladinos de Damasco terão de medir forças.

É numa atmosfera de elaborado sadismo que decorre a cena do banquete: Bajazeh será, com Zabina, a estrela deste «goodly show at a banquet» (IV. iv. 56), teatro da crueldade oferecido ao gáudio dos convivas e ao insigne anfitrião, agora trajando significativamente de vermelho diante da cidade sitiada. Momentos como este instituem tradicionalmente uma ideia de poderoso significado social e até religioso, traduzindo frequentemente em codificados rituais a comunhão na harmonia de indivíduos e grupos. O perturbado banquete de Macbeth, inaugurado na entrada e disposição ordenada dos convidados e disperso na debandada confusa e desordenada (III. iv.), é um exemplo de escola, correspondendo ao que Naomi Conn Liebler descreve como «a constitutive element in the ecology of social life». Também o será o da reunião dos cavaleiros do rei Artur à volta da Távola Redonda, na sequência narrada por Thomas Malory no capítulo XIII de Le Morthe D'Arthur, introdutor da secção dedicada à demanda do Gral: o encontro decorre na vigília de Pentecostes e celebra a unidade dos convivas (102). E também, como situação arquetípica, seria evocada naturalmente a Última Ceia, de que o banquete de Tamerlão será um provocatório travesti.

No humor cruel que humilha Bajazeth e Zabina, a volúpia sádica dos cruéis foliões convida à suspensão do juízo moral de que fala Bergson a propósito da comédia, já que as imagens grotescas da violência e do sofrimento tendem na verdade a dissolver contextualmente no riso do excesso e do absurdo um destino infausto que nunca é levado a sério. A comida não é ingrediente de qualquer ritual sagrado, adquirindo até propriedades sinistras quando o prisioneiro é forçado a ingerir os restos oferecidos na espada do carrasco (103), e neste frenezi orgiástico, que atinge grotescos paroxismos antropofágicos, se insinuam as hóstias da Eucaristia nas coroas que o chefe bárbaro distribui pelos seus fiéis. O rebelde cítio, com insitência descrito como uma fera, encerra ironicamente Bazajeth numa jaula, exibindo-o agora como um prodígio aos convivas deste repasto singular, eliminando nele a sua condição humana para o domesticar (e há sobretudo que mantê-lo vivo, «don't feed the dog»), ou não fosse a superioridade manifestada sobre o animal uma projecção arquetípica de todas as formas de domínio social, como nota Keith Thomas (104). *Vae victis!*:

Tamerlão, sumo sacerdote de uma religião sem deuses, ensaia um rito selvagem que, não podendo demonizar a vítima no sacrifício que a exorciza, apenas sublinha o bárbaro radicalismo de uma situação. Seria isto bem pouco, mas não para ele nem para os seus sequazes se o prolongamento do espectáculo da degradação do inimigo indefeso nele provocar a imprecação desesperada, por sua vez o alimento da glória do senhor da guerra (e, noutra perspectiva, não certamente a acolhida na intenção persuasiva do texto, o seu insuportável narcisismo sádico):

> «I glory in the curses of my foes,
> Having the power from the empyreal heaven
> To turn them all upon their proper heads», IV. i. 29-31

Nesta fantasia, que é a um tempo um «travesti do trágico» e uma «paródia da comédia», Marlowe parece deliberadamente introduzir um elemento de perturbação no juízo do espectador, manipulando expectativas que o recurso teórico a um distanciamento cómico não chega a explicar satisfatoriamente (105). Mas o «valor», a «magnimidade» ou a «honra» que adornam a oferenda das coroas aos seus seguidores (IV. iv. 103 ss), se parecem objectos deslocados do catálogo de uma situação tão marcada pela mais desapiedada violência, não deixam de corresponder à absolutização de um itinerário que não depende, como num qualquer sistema de vasos comunicantes, da despromoção dos antagonistas, na verdade subespécies da figura omnipotente de Tamerlão (106).

Aqui a extrema brutalidade caprichosamente doseada *au ralenti*, desconcertante fonte de excitação e deleite, não merece sequer da delicada Zenocrate qualquer reserva: ela é bem a voz do dono, como já o evidenciara em III. iii. , no diálogo acintoso que mantivera com Zabina, e agora junta as suas invectivas às imprecações divertidas da horda bárbara quando exorta o seu senhor, qual Herodes regressado dos mistérios medievais, a silenciar os protestos desesperados dos cativos (IV. iv. 26-27). A sua intercessão pelo pai ou por Alcidamus não pode merecer outras concessões que não as previstas nos códigos da guerra tão definitivamente estabelecidos pelo conquistador. Na verdade, a princesa egípcia não pode entender o que naturalmente escapa à sua natureza: a afirmação dos valores masculinos, que transcendem os mesquinhos

afectos pessoais ou a canga de uma legitimação meramente formal e que encontram na palavra fundadora de Tamerlão o seu arauto mais genuíno. «For virtue is the fount whence honour springs,/And they are worthy she investeth kings», IV. iv. 122-123.

III. 2. 7.

É deveras longo o quinto acto: nele se representa a destruição de Damasco, os últimos momentos da paixão e morte de Bajazeth e Zabina, a vitória sobre o sultão do Egipto e Alcidamus, finalmente a entronização de Zenocrate e a magnânima trégua universal com que o conquistador detém a sua fulgurante marcha vitoriosa.

Aos sitiados não chegam os tão ansiados reforços, e na esperança vã o governador deixou que as sombras da morte irrevogável se estendessem sobre a cidade. Ele, que concede ao inimigo o epíteto de «deus da guerra», envia agora para a primeira linha o lacrimejante coro das virgens de Damasco, último recurso de uma estratégia oportunista reclamadamente apoiada no interesse comum (V. i. 34ss). A visão daqueles seres indefesos e suplicantes, respeitosamente dirigindo à sublime figura do guerreiro os mais veemeentes apelos, nada pode contra a mais inexpugnável *virtus heroica* do anjo da morte que ali se perfila, aterrador, envolvido no seu simbólico traje negro e numa não menos premonitória e fatal melancolia. *Alea jacta est*: qualquer cerimónia purgativa se desfigura perante a matança indiscriminada já que a insensatez do governador não permitira o envio daquela lamentosa delegação na óptima conjunção astrológica de Marte e Vénus e as virgens mais não são como caricaturas da deusa buscando em vão seduzir e aplacar o deus da guerra (107). Tarde de mais: agora é o momento da fúria bélica, invicta porque estranha à influência efeminizante do amor ou incorruptível na sua indiferença pela riqueza, numa reafirmação da superioridade de Marte sobre Vénus que antecipa o solilóquio da invocação da beleza de Zenocrate:

«I will not spare these proud Egyptians,
Nor change my martial observations
For all the wealth of Gihon's golden waves,
Or for the love of Venus, would she leave
The angry god of arms and lie with me.
They have refus'd the offer of their lives,
And know my customs are as peremptory
As wrathful planets, death, or destiny», V. i. 121-128.

Mas o certo é que a verdade do texto não residirá paradoxalmente na reprovação deste holocausto gratuito, na verdade apenas mais um «efeito colateral» da aventura do herói. Poderão estas mulheres agir como marionetes e declamar friamente uma lição estudada, mais evidenciando um formalismo descarnado do que verdadeiro terror, e a sua morte, que o palco não representará, atenuar o choque do seu implacável e brutal extermínio. E não parece, com efeito, que nelas e na sua sorte repouse qualquer substancial cepticismo ou sólida fonte de ironia capazes de desautorizar, no plano ético ou outro, a atitude do protagonista. Toda a fraqueza será castigada. Terá, deste modo, alguma pertinência o juízo de A. D. Hope quando nelas reconhece uma débil representação do género humano, aquele estrato indiferenciado cuja existência se revela inteiramente irrelevante perante o génio titânico do conquistador:

«The virgins perish in their lesser degrees of beauty and appeal as the other kings of the earth perish in their lesser degrees of force of character and genius for arms. In fact it is wrong to talk of degrees in this world in which what is not perfect is without meaning and without value. There is no middle way and no compromise in such a world. Beauty is the rival of beauty as force of force, and only the supreme and perfect survives. Defeat, like victory, is total, absolute, final» (108).

O massacre dos inocentes, que não se harmoniza facilmente com o recorte poético e o investimento lírico do solilóquio que imediatamente o segue (109),

reafirma, pois, a inflexibilidade de um código pessoal activando a morte que habita a sua espada e as lanças dos seus guerreiros e as anima com a potência cega do cataclismo (V. i. 110 ss). Mas o episódio, que oferecerá outras insinuações, como a da entrada triunfal de Cristo em Jerusalém ou o tributo das virgens ao Cristo-rei dos mistérios medievais, com a importante inflexão de nesta peça elas se manifestarem em estreita ligação com a vontade do governador, na apreciação de Sybil Truchet (110), será ainda veículo de uma discreta intrusão autorial na acção dramática. Tamerlão, que se propusera reescrever o mapa do mundo e confundir os geógrafos, rebaptizando cidades e províncias com a sua pena (IV. iv. 71-78), reedita os traços de uma natureza inamovível e fixa que aproxima a espada da pena, o guerreiro do escritor. Aqui Marlowe surgirá também nas vestes da sua criatura, e as virtudes de uma espada que escreve o destino nos céus ou nos corpos dos inimigos, ou o confronto da eloquência do herói com a afasia e o demissionismo de Mycetes, a vacuidade retórica e demagógica de Cosroe ou Bajazeth recuperam agora o sentido de um projecto poético sugerido nas cores de que a progressão do conquistador emblematicamente se acompanha. Assim se inscrevem simbolicamente no corpo da acção o negro de uma escrita que finalmente se consuma e que evoluira do vermelho da maiúscula gótica, agora lembrado no sangue que tinge as armas exterminadoras, e o vermelho do branco original da página de papel ou pergaminho (111).

Esta solidariedade entre as letras e as armas irá em breve organizar-se mais detidamente no longo solilóquio de Tamerlão (V. i. 135-190), momento cuja vigorosa expressão lírica redime o que de outra forma implicaria uma articulação algo discutível na construção da acção dramática (112). O primeiro «movimento» desta reflexão poética do guerreiro centra-se na amada («Ah, fair Zenocrate, divine Zenocrate!/Fair is too foul an epithet for thee, ...»), sublime emblema de uma beleza agora magoada pelas lágrimas que comovem o céu e a terra, a natureza e os astros e introduzem no espaço cósmico uma luta que no espírito inflexível do conquistador se projecta em breve mas doloroso lampejo de incerteza:

«There angels in their crystal armours fight

A doubtful battle with my tempted thoughts
For Egypt's freedom and the Soldan's life,
His life that so consumes Zenocrate,
Whose sorrows lay more siege unto my soul
Than all my army to Damascus' walls;
And neither Persian's sovereign nor the Turk
Troubled my senses with conceit of foil
So much by much as doth Zenocrate», V. i. 151-159.

Nesta altura as virgens massacradas já estarão esquecidas, e a memória do público delas se vai afastar ainda mais quando a atenção do protagonista inflectir para zonas mais abstractamente implicadas na acção, suspendendo a imagem sangrenta do guerreiro e impondo a face do poeta, como se de uma significativa intrusão metadramática do próprio Marlowe se tratasse (113).

Mas esta interrogação acerca da natureza da poesia e do seu lugar no percurso heróico de Tamerlão («What is beauty, saith my sufferings, then?/...» poderia suscitar algumas perplexidades. Assim, Roy W. Battenhouse avalia a fruição terrena de uma beleza, (.../«Wherein as in the mirror we perceive/The highest reaches of a human wit;/...», V. i. 167-168) como fraquezas de perspectiva redutoramente pagã, derrogadora do humanismo spenseriano que liga a poesia a uma certa ética humanista, aqui denunciada pela relação sequencial que estabelece com o episódio do sacrifício das virgens de Damasco. M.M. Mahood, por seu lado, descobre no elogio de uma beleza inatingível a manifestação de incontornável impossibilidade de criar, limitação estrondosamente documentada no contexto, quer no estéril extermínio do coro das suplicantes, quer mais tarde no suicídio de Bajazeth e Zabina, que foge ao comando de quem se proclama senhor da vida e da morte. Virginia Meehan identifica na linguagem poética de Tamerlão um oportuno expediente que tende a reabilitar o protagonista quando a sua estrela parece perder algum brilho e Matthew N. Proser surpreende nela, como, aliás, no sacrifício das virgens de Damasco ou nas atitudes mais cruéis ou sádicas do bárbaro cítio, o exorcismo das fraquezas e dúvidas do guerreiro, que deverão ser prontamente sufocadas na violência ou, como neste debate íntimo, sumariamente rejeitadas como ameaça à sua identidade e à sua potência destruidora (114). Finalmente, Kimberly Benston

vê no tributo a uma entidade inatingível e irredutível à expressão linguística e poética a corporização de um desaire, o sentimento de privação e impotência face a um Outro insondável, imune à retórica do herói, o que particularmente se evidenciaria no «soneto interior» que exalta as virtudes inefáveis de Zenocrate (115):

> «If all the pens that ever poets held,
> Has fed the feeling of their masters' thoughts,
> And every sweetness that inspir'd their hearts,
> Their minds, and muses on admired themes;
> If all the heavenly quintessence they still
> From their immortal flowers of poesy,
> Wherein as in a mirror we perceive
> The highest reaches of a human wit;
> If these had made one poem's period,
> And all combin'd in beauty's worthiness,
> Yet should one there hover in their restless heads
> One thought, one grace, one wonder, at the least,
> Which into words no virtue can digest»,
>
> V. i. 161-173.

Mas se o verbo feito carne soçobra agora perante o indizível, o perigo é pressurosamente exorcizado naquele *tour de force* a que Benston chamará «a sublime act of sublime revision and restitution»(116). Noutra perspectiva, a esteticização da linguagem que se sobrepusera à violência misógina responsável pelo sacrifício das virgens de Damasco (na altura convenientemente transferido para as lanças dos guerreiros), constituiria agora, no entendimento de Constance Brown Kuriyama, o conveniente disfarce e a pronta sublimação do apelo erótico exercido por Zenocrate (117). Seja como for, o certo é que a formosa princesa egípcia não poderá nunca opor a sua lógica aos axiomas existenciais de Tamerlão:

«He believes that she will make him "effeminate". It is as if her flowing tears threaten to dissolve and engulf his masculinity. He is not just worried about

being thought to be "faint" or weak. He is also concerned that he will become a feigned, or counterfeit, man. The speech finds a place for a remarkably idealised version of beauty in the masculine scheme of things, although it is still subordinated to manly virtue. Tamburlaine's thoughts then immediately return to Bajazeth and the progress of the siege» (118).

Tamerlão resolve, pois, o dilema como se de um nó górdio se tratasse: pois não é também a própria beleza que incita os deuses aos cometimentos gloriosos e simultaneamente os inclina ao amor e à piedade? A sombra neoplatónica é prontamente afastada pelo *furor animi* do herói e do poeta. Ele submete a uma apressada síntese o fascínio pela beleza e pelo amor e a inevitável *virtù* conquistada na guerra, «My discipline of arms and chivalry,/My nature, and the terror of my name, », na verdade sacrificando o primeiro à segunda, já que «...virtue solely is the sum of glory,/And fashions men with true nobility».

A súbita mudança na direcção do olhar («Hath Bajazeth been fed today?», V. i. 192) não corresponde, assim, a qualquer movimento desgarrado, em abrupta enxertia operada no corpo da acção dramática com o fito de se procurar uma saída airosa para aquele interlúdio monopolizado pelas reflexões de Tamerlão. O regresso de Bajazeth à cena, devidamente sublinhado pelo recurso à área semântica da comida e da digestão, conotando simultâneamente o apetite pela linguagem e suas possibilidades e a voracidade do poder, como nota Kimberly Benston, reintroduzem a nota sinistra que reabrirá o percurso atormentado dos prisioneiros. A maldição de Bajazeth e Zabina, respondendo ao sardónico convite do cita que de novo se apresta a dar combate a um inimigo de antemão vencido («Pray for us, Bajazeth; we are going», V. i. 212), desdobra-se em imprecações inúteis, a que não falta mesmo a ironia inconsciente (119); e o diálogo que precede o suicídio dos soberanos cativos evolui segundo um figurino retórico de cerrada elaboração formal, abundante em recursos iterativos, rimas, assonâncias e jogos consonânticos, que destacará a inelutável impotência do discurso. Os ecos do silêncio dos deuses povoam agora a voz de Zabina-

«Then is there no Mahomet, no God,

No fiend, no fortune, nor no hope of end
To our infamous, monstrous slaveries? ,
V. i. 238-240,

-e as imagens sombrias das regiões inferiores ou dos fantasmas com que o desejo de morte se exprime associam-se à ironia inconsciente que juntará a morte de Damasco à morte que invade a jaula de Bazajeth e que depois sorverá a raínha cativa: «Why should we live? O wretches, beggars, slaves! Why should we, Bajazeth, ...», V. i. 247-53.

Poderá o turco não ter escolhido a romana morte de Agydas, a que Theridamas e Usumcasane haviam rendido o devido tributo no final da segunda cena do terceiro acto, ou o arrebatamento da enlouquecida Zabina (desintegrada na sua identidade e naquela linguagem fragmentada em lampejos de desejo inútil e de farrapos sincréticos de memória, a lembrar irresistivelmente Ofélia ou Lady Macbeth) não mobilizar a vontade de querer e entender para realizar um último gesto de lúcida coragem. Mas será de todo o modo difícil iludir a ideia de que aqui se morreu melhor do que se viveu. Neste sentido se pronuncia, por exemplo, Michael Cameron Andrews, ressalvando nestas personagens e na forte intensidade dramática da cena que protagonizam uma elevação que genericamente as outras não revelam no momento da morte: «Here Marlowe surprises us by humanizing these hitherto unsympathetic figures, and emphasizing the love each has for the other»(120). Por sua vez, Sybil Truchet localiza nos últimos momentos de Bajazeth uma significativa superação das representações mais típicas do teatro medieval:

«Face à la mort, il révèle une nouvelle grandeur d'âme en exprimant son attachement profond et sincère pour sa femme, de sorte que son suicide désespéré inspire la pitié et le respect, comme, d'ailleurs, la folie et la mort de Sabine. Cette attitude généreuse envers l'ennemi paien non converti, souligne la différence qui sépare les principes rigides du drame médiéval de l'oeuvre pré-shakespearienne» (121).

Esta dignidade assim tão tardiamente conquistada não revoga, porém, a natureza grandiosa do herói, pois nela falará acima de tudo ainda a potência

esmagadora de Tamerlão num universo de que os deuses parecem ter-se definitivamente demitido (122) para lhe deixar o caminho livre e desimpedido-

«Ah fair Zabina, we may curse his power,
The heavens may frown, the earth for anger quake;
But such a star hath influence in his sword
And rules the skies and countermands the gods
More than Cimmerian Styx or Destiny»,
V. i. 229-233-,

- o que a seu tempo motivará a perplexidade de Alcidamus, também ele sacrificado por uma autoridade insondável e misteriosamente invicta:

«What cursed power guides the murdering hands
Of this infamous tyrant's soldiers,
That no escape may save their enemies,
Nor fortune keep themselves from victory?»,
V. i. 403-406.

E não será igualmente o olhar estupefacto e horrorizado de Zenocrate capaz de dar outro sentido a este poder tão impressivamente gravado nos corpos das vítimas. Deslumbrada pelo brilho do herói, um pouco à semelhança de Dejanira, fatalmente tiranizada na incondicional *admiratio* por Hércules (123), a consistência e autenticidade do sentimento experimentado pela personagem feminina apenas desenha em relevo, como ainda escreve Truchet, a inadequação do julgamento de uma frágil mortal para o entendimento do pleno significado da missão do guerreiro (124). Deste modo, a invocação convencional da *hubris* do herói, mesmo produzida naquele momento elegíaco, sem dúvida estratégico e convincente, iluminado tematicamente pelo pungente *sic transit* da litania fúnebre da princesa egípcia-

«Behold the Turk and his great emperess!
Ah Tamburlaine my love, sweet Tamburlaine,

That fights for sceptres and for slippery crowns,
Behold the Turk and his great emperess!»

V. i. 352-355

-, não constituirá igualmente qualquer ironia desestabilizadora da posição do herói, assim se reorientando significativamente a leitura. Como sabemos, a aia de Zenocrate não lerá como a sua senhora esta obscena hecatombe-

«Madam, content yourself, and be resolv'd,
Your love hath Fortune so at his command,
That she shall stay and turn her wheel no more,
As long as life maintains his mighty arm
That fight for honour to adorn your head»,

V. i. 370-374.

- e será mais a confiança de Anippe do que os dilemas de Zenocrate o que verdadeiramente, segundo Frederick Kiefer, condensa a «dição» do texto (125).

É assim que Frederick S. Boas, relativizando o ponto de vista da personagem feminina enquanto decisivo ponto de articulação de um cepticismo gerador de ironia dramática, comenta oportunamenta o distanciamento instituído pelo dramaturgo em relação à tradição moralizante das suas fontes:

«...But such moralizing was incidental and was in contradiction with the essential spirit of the play. In it Marlowe achieved the revolution of bringing on the English public stage a figure, who was not the sport of Fortune but her lord; who held the Fates fast bound in iron chains, and who throbbed with a stupendous vitality that made him the mouthpiece of the dramatist's own tumultuous energies and aspirations» (126).

Por sua vez, a reedição do triângulo desenhado por Eneias, Lavínia e Turno, anunciada pelo mensageiro e por Zenocrate (V. i. 375ss), sobrepondo a história providencial do fundador de Roma à aventura do guerreiro cita, virá ainda sancionar a inamovibilidade e a imunidade do herói a qualquer juízo que nitidamente o desfavoreça. Tipicamente, o flagelo de deus não deixará de

proclamar ufanamente, na iminência da trégua universal que celebrará, a sua independência e a sua grandeza, como de resto convém a esse magnânimo e soberano gesto:

«The god of war resigns his room to me,
Meaning to make me general of the world.
Jove, viewing me in arms, looks pale and wan,
Fearing my power should pull him from his throne»,
V. i. 448-451.

E quando a fúria de Tamerlão ceder perante a intercessão da Virgem, consumando-se deste modo a influência apaziguadora da beleza a que nem os deuses se furtam, como o protagonista alegara no seu longo solilóquio (explicitamente em V. i. 183ss), a outra face do senhor da guerra manifestar-se-á generosamente na piedade que reconhece no sultão inimigo outro estatuto: «Come, happy father of Zenocrate,/A title higher than thy soldan's name, (V. i. 433-434). A mulher, para além de instrumento de poder e emblema precioso dos triunfos de Tamerlão(127), surge aqui como a esplendorosa Virgem, mesericordiosa e redentora, que sossega a espada do conquistador(128). Finalmente coroada em toda a glória dos eleitos, ela atenuará a visão sangrenta dos corpos de Bajazeth, Zenocrate e Alcidamus, afinal os custos humanos inevitáveis da missão heróica purificadora dos males do mundo que o guerreiro, na crua linguagem da violência que lhe é própria, reorganiza em função do seu triunfo:

« ....
All sights of power to grace my victory.
And such are objects fit for Tamburlaine,
Wherein as in a mirror may be seen
His honour, that consists in shedding blood
When men presume to manage arms with him»,
V. i. 471-475.

Mesmo recusada a ideia de um paladino dos cristãos que acaba por fixar-se na demanda de valores egoístas, como sustenta Sybil Truchet, desatendida a relevância de um insinuado tributo dos grandes da terra ao Anticristo, reconhecível na homenagem do sultão egípcio a Tamerlão, como defende Richard F. Hardin (129), ou ainda afastado qualquer sentido irónico no silêncio de Zenocrate, o certo é que o desfecho da acção deixa no leitor um sentimento de incompletude e desconforto. Zenocrate constituirá, como decorrerá da leitura de Tamburlaine, Part II, uma incontornável referência do herói, modelando em grande medida o sentido da sua aventura. Não o sabemos ainda; apenas que a transformação do herói, abandonando a indumentária de guerreiro para envergar o traje do magistrado-

> «And now, my lords and loving followers,
> That purchas'd kingdoms by your martial deeds,
> Cast off your armour, put on scarlet robes,
> Mount up your royal places of estate,
> Environed with troops of noblemen,
> And there make laws to rule your provinces»,
>
> V. i. 520-525,

-, como outrora o pastor repelira as suas vestes humildes para surgir na armadura do soldado, promete deter a pulsão expansionista que fazia parte da sua indomável natureza. Finalmente o repouso de Marte nos braços acolhedores de Vénus, ou, diversamente, uma retemperadora e estratégica pausa antes de um novo começo, convenientemente temperada na retórica capciosa da grandiloquência e na imponente representação de uma grandeza esmagadora? Kington Benston escreve a este propósito:

«Upsetting formal and "moral" patterns, Tamburlaine returns to the soaring idiom of those visions of unqualified subjugation which motivated his career at its inception. Speaking thus in defiance of all forces of externality, Tamburlaine stands outside the "lawe" his word alone authorizes, enunciating not finally but once more the inner principle of the perpetual beginner»

E J. B. Steane não é menos céptico acerca de um grande final manchado pela insidiosa reserva mental que acompanha a proclamação solene e triunfal do herói quando observa:

«He has taught a lesson to those who "presume to manage arms with him". Again there is an utter disregard of any possible moral criticism- a typical trick of words or crookedness of thought throws any possible blame on to the others. The magnanimity, magnificence and magniloquence are dazzling, and the assumption of righteousness can appear less monstrous than it is only because of the stardust in the eyes of author and audience alike» (130)

O vermelho constituíra uma das insígnias daquela iconografia tripartida do conquistador, a cor das armaduras dos soldados de Jeová quando se aprestam a destruir Nínive, do imponente exército de Xerxes nos relatos de Heródoto, e é com «A military vest of purple»(Paradise Lost, XI, 238ss) que Miguel, o arcanjo guerreiro, surge a Adão para se cumpra a implacável expulsão da primeira mulher e do primeiro homem do Paraíso (131). Não será na verdade muito convincente a *Pax Tamerlanis* com que encerra a acção de Tamburlaine the Great, Part One: a ironia, irresoluta, permanecerá «in mezzo del camin».

III. 3.

«'Tis but the fortune of the wars, my lord,
Whose power is often prov'd a miracle.
....
Come, let us march against the powers of heaven,
And set black streamers in the firmament,
To signify the slaughter of the gods»:

sentidos de uma ironia indecisa.

III. 3. 1.

As relações entre Tamburlaine the Great, Part One e Tamburlaine the Great, Part Two oferecem uma relação de continuidade ostensivamente registada no Prólogo da segunda peça:

«The general welcomes Tamburlaine receiv'd
When he arrived last upon our stage,
Hath made our poet pen his second part,
... »

O sucesso cria expectativas a que tem agora que responder uma experiência dramática digna da tão acarinhada história do indomável conquistador, necessariamente atenta à necessidade de renovação de temas e problemas e empenhada em explorar outros níveis de experiência: *the show must go on.*

Este quadro de uma solidariedade criativa articulando a sorte de vários textos dramáticos está longe do ineditismo, como desde logo as chamadas tetralogias históricas de Shakespeare o documentariam. Aí, porém, o sentido de continuidade definia-se numa elaborada moldura conceptual que de modo claro assinalava a representação de um determinado painel histórico e humano, expressão de uma herança colectiva revelada explicitamente no título de peças de contígua lógica dramática (v. g. Henry IV, Part One, Henry IV, Part Two, ou as três peças de Henry VI). Por vezes será mesmo a unidade conceptual e a matriz compositiva, responsáveis por essa integração e articulação num mesmo princípio moral e político de vários textos dramáticos, o argumento determinante para a atribuição da autoria, como escreve Andrew S. Cairncross quando defende a paternidade exclusiva de William Shakespeare da primeira tetralogia histórica e nela procura discutir o lugar de Henry VI, Part III (1). O grau de autonomia estética e temática poderia variar significativamente e a construção dramática de Richard III, Richard II ou Henry V oferecer uma acção integrada capaz de as distinguir enquanto «histórias» no acervo genérico das «crónicas»; mas mesmo aqui o percurso histórico da nação se revia em remissões intertextuais, como a que se surpreende no final da peça do herói de Agincourt:

«Henry the Sixth, in infant bands crowned King
Of France and England, did this king succeed,
Whose state so many had the managing

That they lost France and made his England bleed,
Which oft our stage hath shown; and for their sake
Your fair minds let this acceptance take»,

(2)

Embora abunde a prática de uma representação que agrupe as duas peças de Marlowe, refundindo-as e adaptando-as, as íntimas relações que entre si estabelecem não as diluem num acervo comum, e nesta independência Tamburlaine, Part One emergiria naturalmente como a criação original, completa em si mesma, com isto resultando notoriamente empobrecida a segunda parte, inapelavelmente afastada dessa construção genuína:

Part I is the original play, and complete in itself: in continuing it Marlowe had to modify the purity of his original conception and introduce elements which if examined closely take us far from the essential play as first conceived and written»(3).

A aproximação estrutural entre os dois textos é no entanto evidente, e Thomas G. Pavel resume os traços mais distintos de uma filiação apoiada num jogo de semelhanças e contrastes que recolheu de uma construção dramática sólida, embora algo enfadonha na sua progressão uniforme, o figurino do desenvolvimento episódico:

«Superficially, the plot of *Tamburlaine II* resembles that of the first part. In both plays the first scenes open with a secondary episode, leading, next, to a major confrontation between Tamburlaine and the Turks, after which a siege against a powerful city ends in a complete massacre of the population. Both plays conclude with a strong episode contradicting the previously assumed conventions and containing a main existential event. The initial episodes are the conflict between Mycetes and Cosroe in the first part and that between the Turks and the Christians in the second. Tamburlaine confronts first Bajazeth and later, in the second part, his avengers. The besieged cities are, respectively, Damascus and Babylon. Tamburlaine's magnanimity toward the Soldan contrasts with his usual ferocity in the same way in which his weakness when

confronted with disease and death contrasts with his previous invincibility. The main existential events concluding the tragedies are marriage and death» (4).

Esta inevitável cumplicidade intertextual, assim enunciada no confronto de situações e personagens, irá povoar abundantemente a acção de Tamburlaine the Great, Part Two e é assumida enfaticamente na referência concreta, elevando aos olhos do espectador uma proposta avalizada pela autoridade e o sucesso da sua antecessora. Deste modo se conduz um esforço de leitura inevitavelmente condicionado pela memória recente da biografia do conquistador. A figura de Tamerlão e seus mais destacados seguidores, ainda a de Zenocrate, aliam-se à continuidade temática e às correspondências estruturais para reforçarem as relações entre as duas peças. Outros expedientes, mais localizados, despertam incansavelmente o público para a grande sequência. Assim a presença do filho do grã-turco ou os sucessores do pacifismo cobarde do rei persa: embora não figure na primeira cena, Callapine recebe a herança de Bajazeth e ingressa na sua posição, desenhando o eixo de um conflito depois solenizado na cena da coroação, em III. i. , e sucessivamente reactualizado (v. g. III. v. 91-92 ou V. iii. 19ss); ou o próprio Mycetes da quarta cena do segundo acto da primeira peça, que já estaria presente em Callapine ou em Almeda e é agora convocado explicitamente em III. v. 154-156.

Claro que nem sempre a criação derivada soçobra perante a excelência do seu credor original, e mesmo uma perspectiva tão difícil como a que defenda a superioridade de Henry IV, Part II sobre a consagrada peça em que brilha plenamente a genial comicidade de Falstaff (e terçam armas os direitos da vida, da honra ou do poder) encontra o seu fiel advogado(5). Seja como for, o arrojado desafio que apresenta a receptividade entusiástica do primeiro dos «tragicall discourses» imporia desde logo o reconhecimento de que o filão do invicto flagelo de Deus se teria esgotado, amarrado às contingências dramáticas de uma autoafirmação em que se recortará com especial relevância a repetição do gesto heróico (6). Como prender agora o interesse do público por um herói investido no poder e na glória? Poderá até não se revelar com nitidez o quadro em que se lançam as sementes para uma nova colheita: se aceitarmos que no Prólogo não está o zelo da pena editorial de Richard Jones, aquela que expurgara do texto impresso

«...some fond and frivolous jestures, digressing and, in my poor opinion, far unmeet for the matter, which I thought might seem more tedious unto the wise than any way else to be regarded....»,

a confessada filiação do triunfo da morte sobre a pletórica energia do guerreiro não implicará por força um propósito desenhado no estímulo das representações apoteoticamente saudadas, não invalidando assim inteiramente a hipótese, adiantada por Clifford Leech, de uma sequência já concebida no decurso da composição de Tamburlaine the Great, Part One (7). O que dificilmente se desmentirá, de todo o modo, é que quando Tamerlão regressa à cena, mais por assumidas exigências de uma procura comercial do que para o cumprimento de um projecto integrado e de antemão delineado, a frescura imaginativa que acompanhara a viagem do herói parece claudicar seriamente. Assim o julga, por exemplo, M. C. Bradbrook, para quem o desenvolvimento em quadros semelhantes ao figurino medieval dos *pageants* não favorece a progressão da narrativa, obrigada a refluir em situações em grande medida decalcadas da primeira peça, como as protagonizadas pelos quatro reis, réplicas de Bajazeth, ou a refugiar-se em incidentes de duvidosa relevância, como o de Olympia(8). Os aspectos formais da concepção e construção dramática estão, assim, inevitavelmente comprometidos com a transmissão de determinados conteúdos, e são os dois planos que se abrem simultaneamente ao exame crítico das credenciais do herói e, por essa via também (dado o lugar do protagonista como elemento estrutural do drama marloviano), à interrogação de uma voz autorial. Este jogo solidário era argutamente identificado na perspectiva actancial de Thomas Pavel, lida por Wlad Godzich. Nele o agente, investido de uma autonomia que o liberta para a modelação da acção dramática, proclama os direitos de um mundo despojado de sentidos morais e amputado da milenar sobredeterminação divina:

«...Literary criticism has not been kind to this figure, whom it has contrasted with Faust. Whereas the latter's striving has been presented to us as an instance of the human existential predicament, Tamburlaine's apparent lust for power has

been described in decidedly negative psychological and philosophical terms. But what if Tamburlaine were nothing but the rediscovery of agency as an autonomous force? His lack of a moral dimension would precisely correspond to the amorality of the world flux and be free of any pathos. Marlowe may well have represented at the beginning of our modernity the loosening away of what had until then been an attribute of God....» (9).

Mas o que mais importará sublinhar, e para além de qualquer juízo crítico acerca das virtudes estéticas comparativas das duas peças, é a descontinuidade que separa as referências heróicas do primeiro da modulação trágica do segundo, podendo a acção daquele configurar um desenvolvimento linear e reiterativo (a irresistível trjectória ascencional do herói a isso convidaria) e a de Tamburlaine, Part II, por já representar uma aspiração humana sujeita a desafios mais perigosos, finalmente cedendo perante a morte, poder exigir uma estrutura global mais complexa, como bem sugere Helen Gardner (10).

III. 3. 2.

A primeira cena, densamente povoada e de grande impacto visual e ritual, opõe turcos e cristãos, os primeiros chefiados por Orcanes, rei da Natólia(11), os segundos pelo rei húngaro Segismund.

Tamerlão, fisicamente ausente, como na abertura da peça anterior, é insistentemente recordado, e o texto desperta na memória do espectador uma integradora moldura de referências: Callapine, o filho do malogrado Bajazeth, encontra-se em cativeiro e deste modo o maometano exerce um poder interino e delegado, e a sombra do temido e sempre irrequieto conquistador, impressivamente traduzida em notações precisas

« ... ...a greater foe to fight against,
Proud Tamburlaine, that now in Asia
Near Guyron's head doth set his conquering feet,

And means to fire Turkey as he goes:

....»,

I. i. 16-18,

projecta-se neste compromisso de ocasião, agora celebrado entre reis inimigos que não conseguem disfarçar profundos ressentimentos. O perigo comum, iminente e avassalador, «He brings a world of people to the field: /.../All Asia is in arms with Tamburlaine;/.../All Afric is in arms with Tamburlaine», une-os assim numa pouco convicta recomposição táctica. A solenidade e o gesto estilizado, a pompa e o discurso hiperbólico, inicialmente na voz de Orcanes para traduzir a ideia do vasto espaço ou de enormes massas em movimento, depois retomado pelo rei cristão, também solícito em oferecer do seu exército a poderosa imagem de uma larga seara ondulante, recuperam tons familiares e poderão convocar no espectador um sentimento de algum cepticismo: é suspeita a retórica enfática, e não é muito auspiciosa uma tensão mantida pelos antagonistas, facilmente degradada na fanfarronice de quem não quer perder a honra (ou a face) (12).

É certo que a representação seria aqui decisiva, podendo destacar a impressionante dignidade das personagens e a seu espirito belicoso, mas nem por isso esta barreira ao avanço de Tamerlão merecerá incondicional confiança. Para os cristãos o turco é o implacável carrasco (e o protagonista a esperança libertadora) e o húngaro já conhecera o revés diante de Orcanes. E a unidade forjada na solene invocação de Maomé e Cristo, formalmente traduzida em documento e ainda devidamente selada na emblemática confraternização e no banquete, será afinal, na primeira cena do terceiro acto, traiçoeiramente denunciada pelo rei cristão.

Na segunda cena aproximamo-nos de Tamerlão, mas franqueamos o seu mundo para nos apercebermos da sua relativa vulnerabilidade. Aqui o guerreiro invencível não é omnisciente e o cativo Callapine, a quem sobra no arrojo da decisão o que de algum modo lhe falta na eloquência(esta limitação é por ele reconhecida em I. ii. 9-11), consegue iludir a vigilância e corromper o seu carcereiro. O inimigo interior desafia Tamerlão e acomete a sua rectaguarda (13). Nesta cena de tentação, paródia evocativa do encantamento de Zenocrate ou Theridamas pelo discurso do senhor dos exércitos, da segunda cena do

primeiro acto de Tamburlaine the Great, Part One, os protestos enérgicos de Almeda cedo se renderão à sensualidade viciosa e à extravagância oriental das promessas do sedutor. Este, ao constituir-se em antagonista, jurará por Maomé

> «As I am Callapine the emperor.
> And by the hand of Mahomet I swear,
> Thou shalt be crown'd a king, and be my mate»,
> I. ii. 63-65

e será fiel ao seu compromisso. Para além de uma óbvia recriação do tema da palavra e da traição, esta cena, ao acolher a apropriação de uma linguagem visionária, até então na privativa titularidade do protagonista, sublinhará o desgaste do seu fascínio quase divino e contribuirá, pelo menos aparentemente, para a erosão dos seus ideais. Na terceira cena os ecos dessa contaminação e desse desgaste já se farão ouvir (14).

A abertura desta cena é marcada por uma leve mas perturbadora ironia que permite já, embora de modo apenas insinuado, um olhar céptico sobre o protagonista. Se o esvasiamento retórico de Callapine vem produzir, pelo menos na apreciação de Michael Hattaway, efeitos corrosivos na exaltação de Zabina («Now, bright Zenocrate, the world's fair eye, ..., I. iii. 1ss) (15), essa luz do mundo que é objecto da contemplação do guerreiro não segue fielmente as linhas do papel que lhe é distribuído e responde com o desencanto perante a guerra e os seus perigos. Fala sobretudo a mãe dos filhos de Tamerlão, por eles rodeada e com eles mantendo uma desencorajante atitude protectora, não partilhando da encenação da glória e do triunfo nem da visão da paz como decadência e o universo mundano da música e do amor como a castração das virtudes masculinas.

Certamente que é o ponto de vista feminino, como tal secundarizado na sua autoridade, que ousa agora, timidamente mas com alguma firmeza, manifestar-se na reivindicação da experiência sedentária e doméstica, e é a voz materna que acorre, solícita, em defesa dos filhos, que o guerreiro quer ver criados à sua imagem e semelhança. Por outro lado, a imanente mobilidade do conquistador, que se detém para reavaliar a fidelidade dos seus a um projecto, poderá não deixar ainda uma nítida impressão de perda de ritmo e vigor, mas o elemento

desestabilizador que ameaça a reprodução do seu universo viril emerge em discreta conspiração com a fuga de Callapine, representada na cena anterior. «When I am old and cannot manage arms,/Be thou the scourge and terror of the world»(I. iii. 59-60), dissera o reconfortado pai diante do decidido Celebinus, numa rara consciência da finitude que exige a eternidade delegada nos descendentes, e Amyras renovará a segurança nessa passagem de testemunho. Na ceremónia iniciática em que os meninos se deverão tornar soldados, a absolutização do paradigma de uma coragem guerreira retemperada no exemplo de feitos recentes (e oportunamente reactivados na memória do espectador) afasta mesmo a primogenitura (não falando já, claro, da titularidade aristocrática):

> «If thou wilt love the wars and follow me,
> Thou shalt be made a king and reign with me,
> Keeping in iron cages emperors.
> If thou exceed thy elder brother's worth,
> And shine in complete virtue more than they,
> Thou shalt be king before them, and thy seed
> Shall issue crowned from their mother's womb»,
>
> I. iii. 47-53.

Uma nota perigosamente dissonante, ainda ensaiada apenas, virá de Calyphas, que é bem o menino de sua mãe, provocando «...one of Tamburlaine's most brutally consonantal, agressively polysylabic, and expansively periodic speeches in the entire play», na formulação de Bruce R. Smith (16), e lembrando que o inimigo interior, paradoxalmente representado neste segundo Mycetes, afinal mora aqui também:

> «But while my brothers follow arms, my lord,
> Let me accompany my gracious mother.
> They are enough to conquer all the world,
> And you have won enough for me to keep»,
>
> I. iii. 65-68.

Esta fractura no organismo social e moral de Tamerlão, assinalado no elemento cómico trazido pela voz dissidente do filho degenerado, confirmada na resposta perturbada do progenitor, um *pathos* recheado de imagens excessivas e desajustadas a qualquer formulação argumentativa, e ainda talvez sugerida na emulação algo caricatural do discurso da tribo (Amyras e Celebinus, crias imitando a voz da fera), é bruscamente suspensa com a chegada dos «reis magos». Neste reencontro, a prestação de contas, relato épico dos feitos dos reais súbditos do cita nas longínquas paragens conquistadas, para além de registar o tempo que passa e que universaliza a fama do herói, permite recuperar no vasto mundo as energias e reordená-las para o combate. O banquete reafirma a solidariedade nas fileiras de Tamerlão e a voracidade conquistadora regressa na área semântica da comida e da bebida. Um revés bem mais sério, que a confraternização ruidosa e a celebração não deixam ainda adivinhar, aguardaria o protagonista.

III. 3. 3.

Esse revés é ironicamente diferido nas primeiras cenas do segundo acto.

Na rectaguarda turca, o fundamentalismo traiçoeiro dos cristãos, que se não julga vinculado pelos mais solenes tratados celebrados com os infiéis ou desencorajado perante o mais flagrante perjúrio, prepara uma surtida demolidora no campo dos recentes aliados. Os escrúpulos do rei húngaro são facilmente superados pelo pragmatismo sem concessões dos seus conselheiros, apoiados na tese oportunista de que é providencial o ensejo tão generosamente oferecido e que é um dever cristão dar combate aos seguidores de Maomé num contexto tão favorável. Dividem-se os inimigos de Tamerlão.

Os turcos, por sua vez, reagem com natural estupefacção à inacreditável perfídia dos antigos aliados-

«Can there be such deceit in Christians,

Or treason in the fleshly heart of man,
Whose shape is figure of the highest God ?», II. ii. 36-38

-, e, não esquecendo Maomé na sua ecuménica súplica, apressam-se a convocar o imortal filho de Júpiter, chamando à sua causa a divindade ultrajada. «If there be Christ, we shall have victory», assim conclui Cosroe a veemente invocação antes do combate.

A derrota e morte de Segismundo podem ser lidas desde logo como a expressão imediata do castigo de Deus, assumida na voz do perjuro arrependido, e como a ilustração de um princípio consagrado na ética reformadora, já proclamado por William Tyndale, segundo o qual a palavra deve ser respeitada mesmo quando dada a um maometano:

«God will avenge the wrong done unto Turk or Saracens...Let Christian kings therefore keep their faith and truth and all lawful promises and bonds, not one with another only, but even with the Turk, or whatsoever infidel it be»(17).

Mas será por certo ir longe de mais identificar-se no triunfo de Orcanes a resposta divina à impiedade do rei húngaro ou a satisfação do pressuroso sentimento de piedade do turco(como mais tarde será demasiado temerário encontrar na morte do protagonista a consequência da profanação por que se desafia Maomé e se sacrifica o Alcorão em auto-de-fé). Roger Sales observa com oportunidade que o turco será clamorosamente derrotado quando voltar a solicitar o favor divino (IV. iii.. 32ss, na edição de E.D. Pendry e J. C. Maxwell)(18). E Frederick S. Boas, por seu turno, em comentário à generosa invocação do deus cristão por vozes maometanas e à superior estatura moral dos infiéis, oferece a sugestão de uma provocação insinuada:

«...in his revolt against the orthodoxy of his age Marlowe may well have taken an ironical pleasure in an episode which showed the followers of Mahomet in favourable contrast with those who bore the name of Christ»(19).

E é assim que o discreto Gazellus, contrariando a alegação de um Orcanes ainda deslumbrado que quer ver reconhecido no sucesso das armas a eleição de

um destino, limita-se a um epigramático mas lúcido comentário: 'Tis but the fortune of the wars, my lord,/Whose power is often prov'd a miracle», II. iii. 31-32 (20). Na verdade, o interesse dramático do episódio não residirá exactamente na insinuação de uma presença activa dos poderes divinos mas na problematização da tradicional ascendência cristã sobre o herege e na progressiva «selecção natural» que acompanha a aproximação de combates decisivos entre Tamerlão e os seus inimigos:

This episode affects the general debate in two ways. It undermines Christian assumptions of superiority, for here you have heathens acting more admirably (by Christian standards) than Christians themselves; and it again works pyramidally, establishing a scale of manhood, in which Sigismond is placed appreciably lower than Orcanes who in turn becomes as nothing when brought face to face with Tamburlaine» (21).

Na verdade, o combate decisivo será travado com a morte, esse monstro invisível contra que nada pode a frontalidade brutal da espada de Tamerlão. A primeira investida dessa entidade fantasmática e terrível no universo do herói é-nos representada na última cena do segundo acto.

A quarta cena abre-se para o espaço interior, descoberto pela cortina, e desenha a imobilidade das estátuas na simetria da disposição das figuras e na sua solenidade e recolhimento. Aí Zenocrate, no leito de morte, o protagonista que a vela, silencioso, e três médicos preparando as suas poções; mais aquém, os três principais companheiros de Tamerlão, imóveis e atentos, como os três filhos do herói, que os acompanham naquela expectativa muda e pesada. O conquistador, assim estranhamente incluído numa asfixiante atmosfera doméstica, levanta-se para se juntar aos seus bravos e quebrar, com o discurso magoado que nele não tínhamos ainda surpreendido, essa imobilidade ritual e esse silêncio ominoso.

«Black is the beauty of the brightest day», com as aliterações a oferecer o mote de um intenso *pathos*, introduz na invocação de uma dança cósmica, ceremonioso *pageant* celestial, as imagens de uma luz sufocada pelas trevas, a luz do mundo que o guerreiro exaltara na sua musa agora ironicamente arrebatada pelo poder invencível da noite eterna, igualmente as que haviam construído a representação apocalíptica no diálogo entre os desesperados

cativos, Bajazeth e Zabina, em Tamburlaine the Great, Part One, V. i. 213ss. Ao lamento do semi-deus, por fim atingido pelas leis de uma natureza implacável, outrora o princípio vital que tão definitivamente «...fram'd us of four elements/Warring within our breasts for regiment,/Doth teach us all to have aspiring minds», de Tamburlaine the Great, Part One, II. vii. 21ss, regressam outros ritmos e cadências familiares, desde logo a dolência do refrão «.../To entertain divine Zenocrate», dos versos 17, 21, 25, 29 e 33 , que evoca a elegia pungente de Zenocrate diante dos cadáveres daqueles prisioneiros: «Behold the Turk and his great emperess», da mesma peça, V. I. 354, 358 e 362.

«Never does Marlowe come so near to striking a note of pure tenderness as in this scene where Zenocrate dies to the sound of music, kissing her lord and blessing her 'sweet sons',

escreve a este propósito Frederick S. Boas (22): os deuses chamam para junto de si os que lhes são mais queridos e Orfeu irá perder a sua Eurídice para perder-se depois, quando no desfecho da acção a morte de Tamerlão for sublinhada pelo canto fúnebre lamentando uma perda universal irreparável.

A presença da morte, que se irá adensando no cerco do protagonista antes do golpe final, já vive, assim, no herói, inconformado com a sorte de Zenocrate, estupefacto perante uma dura necessidade que fulmina os mortais «...with enforc'd and necessary change», v. ii. 46, e finalmente o alcança também, esvaziando de sentido uma existência apenas justificada no combate e na conquista:

> «May never such a change transform my love,
> In whose sweet being I repose my life;
> Whose heavenly presence beautified with health,
> Gives light to Phoebus and the fixed stars;
> ... ...
> Live still, my love, and so conserve my life,
> Or, dying, be the author of my death»,
>
> II. iv. 47-56

A morte de Zenocrate, em que T. McAlindon vê o momento verdadeiramente axial da acção da peça(23), poderia sugerir a ascensão da Virgem e implicar desse modo um olhar à reacção ímpia de Tamerlão, como pretende Sybil Truchet, ou denunciar a presença insondável do divino, como mais consistentemente é proposto por J. B. Steane (24). Ela merecerá do protagonista a explosão ditirâmbica e arrebatada que transfigura a sua amada e a eleva a um sublime estatuto mítico: cesse tudo o que gregos e romanos cantam, Helena, Lésbia ou Corinna, que outro valor mais alto se alevanta, afinal o de uma beleza terrível, embalsamada, o corpo inerte que assiste à destruição de Larissa. Como um coro trágico das penas do guerreiro, as chamas devoram furiosamente a cidade numa perigosa esteticização da vida celebrada no espectáculo da hecatombe. E a iconografia, perigosa quimera vilipendiada pela sensibilidade protestante e ambiguamente acolhida nas imagens de intenção exemplar e prosélita, ou na expressão estética, como acentua Huston Diehl, e que Marlowe explorará argutamente, sobretudo em Doctor Faustus (25), irá inevitavelmente colorir a entronização de um signo sem referente vivo.

De súbito transformada em ícone e talismã, Zenocrate segue agora a rota sangrenta deste novo Átila que, enlouquecido pela dor, acomete os céus com a espada, mais feroz do que Pedro diante da sua Inês assassinada e doravante animado da energia absurdamente destruidora de um *bulldozer* desgovernado. E entretanto parece ter-se invertido a relação de forças entre o poderoso titã e os deuses, é Júpiter quem arrebata ao guerreiro a sua amada, «/.../For amorous Jove hath snatch'd my love from hence,/Meaning to make her stately queen of heaven» (II. iv. 107-108). Tamerlão precisaria de ser despertado pela prosaica frieza de Theridamas e pelo diagnóstico implacável de uma situação:

> «Ah, good my lord, be patient! She is dead,
> And all this raging cannot make her live.
> If words might serve, our voices hath rent the air;
> If tears, our eyes have water'd all the earth;
> If grief, our murder'd hearts have strain'd forth blood.
> Nothing prevails, for she is dead, my lord»,

II. iv. 119-124.

Em vão, porém: «Though she be dead, yet let me think she lives,/And feed my mind that dies for want of her»(vv. 127-128). Na quarta cena do segundo acto se representa também a primeira morte de Tamerlão.

III. 3. 4.

A acção dramática não progride linearmente e o terceiro acto irá corresponder a nova inflexão no percurso do herói.

A coroação de Callapine bem poderá revestir-se da dignidade e elevação que lhe atribuem, por exemplo, Félix Bosonnet e Victoria Meehan, o primeiro destacando a solidez de um contramovimento que poderosamente se estrutura, a segunda distinguindo os ecos significativos do discurso de Tamerlão no soberano turco(26). A tríplice legitimidade em que se investe o sucessor de Bajazeth (a razão hereditária, a solene consagração ao deus maometano e seu profeta e finalmente a entusiástica eleição dos súbditos), com a possível capacidade evocativa junto do público isabelino que Sibyl Truchet lhes atribui, poderá documentá-lo com alguma justeza:

«Les trois titres qui donnent droit au trône sont rappelés ici: la sucession héréditaire vient maintenant en premier, suivie par la désignation par le Dieu des Turcs, et la salutation finale correspond à l'élection par la nation du souverain anglais, quand la foule devait crier "Fiat, fiat, et vivat Rex". Grâce à cette scène, le pouvoir militaire que Callapine peut désormais commander, représente une force considérable, digne de se mesurer avec l'armée de Tamerlan» (27).

Uma conjugação de factores particularmente favorável autorizaria ainda tal ideia: a agitação do guerreiro cítio representada na cena anterior, ou a bem sucedida fuga de Callapine, desde logo atribuída à caprichosa mudança da Fortuna, revelada com nitidez suficiente para permitir acalentar perspectivas seguras de uma vitória retumbante e de uma justa vingança. É certo que este

quadro não se oferece imperturbado, comprometido como está com sentimentos divididos, simultaneamente de respeito e suspeição (gerados no espectador por esta catarata de títulos e honrarias), extensivos ainda à enumeração épica de um poder grandioso, hiperbolicamente distribuído na nomeação de lugares e de exércitos. No mesmo sentido jogará a invocação das qualidades militares e políticas do infeliz Bajazeth em nome do qual se prossegue o combate, ou ainda a reafirmação de um compromisso que honra a palavra de Callapine (e recordará a deslealdade de Tamerlão para com Cosroe) mas receberá do reconhecido e humilde Almeda uma ironia tão inconsciente como desastrada: «That's no matter, sir, for being a king; for Tamburlaine came up of nothing», III. I. 74. A réplica de Jerusalem, dos versos seguintes, não será também, aliás, muito brilhante «Your majesty may choose some 'pointed time,/Performing all your promises to the full;/'Tis naught for your majesty to give a kingdom». A superior magnanimidade do soberano ou simplesmente os títulos e honrarias ao desbarato?

Seja como for, as hostes cerradas e confiantes do crescente sob o firme comando de um chefe carismático assumem agora a iniciativa:

> «Our battle then in martial manner pitch'd,
> According to our ancient use, shall bear
> The figure of the semi-circled moon,
> Whose horns shall sprinkle through the tainted air
> The poison'd brains of this proud Scythian»,
>
> III. i. 64-68.

A mudança operada com a passagem da primeira para a segunda cena dificilmente poderia ser mais radical: é a morte que passeia nas martirizadas planícies de Larissa quando o cortejo fúnebre, devidamente emoldurado pela cidade em chamas, se oferece como um emblema tão devastador como a peste ou as patas do cavalo do flagelo de Deus. Zenocrate inspira um rasto de destruição e a demanda do herói dissolve-se na autoreferencialidade de uma energia arbitrariamente derramada no mundo, não resultando já convincentes sequer as palavras de recorte profético e apocalíptico, agora de tom melancólico

e sinistro, com que a fúria homicida do conquistador procura ainda exprimir a glória sublime da sua espada:

> «So burn the turrets of this cursed town,
> Flame to the highest region of the air,
> And kindle heaps of exhalations,
> That being fiery meteors, may presage
> Death and destruction to th'inhabitants!»,
> III. ii. 1-5.

A este propósito comenta oportunamenta Félix Bosonnet:

«It is Tamburlaine's will to remain true to his 'heroic' nature and to react to the death of his wife with anger rather than with grief; but the attempt to 'destroy destruction by destruction' concludes miserably with the banality of impotent curses. The sacrifice of the city is a vain attempt to escape from banality»(28).

E nem a homenagem que os filhos prestam à rainha se harmoniza com o retrato que dela colhemos no momento da morte, como se a desajustada exaltação de uma memória tornada fonte de desolação (flagrantemente atraiçoada: pois não rogara Zenocrate ao empedernido soldado o abandono da guerra e das armas, em I. iii. 9-11?) exprimisse a confusa gramática do mundo agora instituída por um discurso que é menos a articulada segurança do orador triunfante do que o urro da besta ferida. Neste contexto, a decisão do herói de instruir os filhos nos «rudimentos da guerra»(III. ii. 54) surge, apesar da iminência de nova batalha, investida de um sentido algo intempestivo e precipitado. A enumeração dos procedimentos e dos incidentes do combate será fastidiosa, como um longo desfile militar (29), sendo recebida no entanto com a esperada compostura e com respeito por Amyras e Celebinus. Mas não por Calyphas.

«My lord, but this is dangerous to be done; /We may be slain or wounded ere we learn», III. ii. 93-94: o anticlímax aberto numa atitude, certamente desconcertante na atmosfera de intimidação em que ela se produz, não confirma apenas a incorrigível «ovelha ronhosa» e degenerada de uma estirpe guerreira como a infame seguidora de Mycetes e, assim, como o arauto vil de um

pacifismo cobarde e oportunista; nele se plasma igualmente um momento de corrosiva e parasitária comicidade instalada à revelia no universo de Tamerlão. E manifesta o seu efeito subversivo precisamente quando nova e decisiva batalha se avizinha. O herói responde a essa inesperada desestabilização com o horror gratuito do sangue brotando do golpe que a si mesmo inflige. E bem poderá constituir a insuportável dissonância que é esta espécie de Ganymede mais crescido, na designação de Bruce R. Smith (30), apenas exorcizável na morte representada na primeira cena do quarto acto, a imagem invertida de Callapine, o bom filho que segue fielmente os passos do pai (31). Mas nesta comédia da crueldade, como a classifica Emmanuel B. Asibong, em que o novo Cristo, orgulhoso, exibe insistentemente as suas chagas a um Tomé irredutivelmente céptico-

> «Come boys, and with your fingers search my wound,
> And in my blood wash all your hands at once,
> Why I sit smiling to behold the sight.
> Now, my boys, what think you of a wound?»,
>
> III. ii. 126-129(32)

- o anti-herói é o incontornável protagonista. Deste modo, as virtudes de uma pedagogia, desdobrada em aforismos dogmáticos que esteticizam o combate (v. g. «Blood is the god of war's rich livery, III. ii. 116) e que não dispensa o mórbido exibicionismo das feridas, esse manto dourado do herói tão relutantemente mostrado por Coriolano à plebe de Roma, recebem de Calyphas a réplica oportuna e desagregadora do senso comum, talvez um pouco à maneira de Falstaff: «I know not what I should think of it; methinks 'tis a pitiful sight» (III. ii. 131).

O desafio é por agora ignorado (a resposta do cobarde desarmou «the argument of war»?) e a atenção volve-se de pronto para «that accursed traitor Almeda» e para aquele «coward Callapine»(e desde quando se preocupa Tamerlão com tais vermes?), afinal os objectos ostensivos de um inimigo ironicamente reconhecido na insidiosa pusilanimidade de Calyphas.

As movimentações militares já se iniciaram. O cerco de Balsera, replicando estruturalmente o de Damasco em Tamburlaine the Great, Part One, é de início

conduzido pela guarda avançada de Tamerlão; e se no episódio da quarta cena do terceiro acto as últimas palavras do Capitão, oferecidas com o distanciamento clínico de que fala Michael Cameron Andrews- «Only the sudden sense of human immediacy created by the last line gives this speech dramatic force»(33)- não impressionarão significativamente o espectador, já a figura de Olympia, a Zenocrate de Techelles, se revelará funcionalmente desestabilizadora, investindo de irónicas iluminações os temas da guerra e do amor. A um tempo vítima e glória da guerra, testemunha impiedosa da crueldade que ceifa vidas inocentes e exemplo de uma coragem que só os dilemas dessa experiência extrema podem testar, Olympia suplanta o próprio Tamerlão quando sacrifica seu filho, voluntário e cúmplice na morte que se furta ao poder do bárbaro cítio, em breve imolando friamente Calyphas.

Neste momento suspende-se a «tragédia doméstica» e a acção dramática regressa ao campo turco. A impaciência dos inimigos de Tamerlão, traduzida nas imagens da perseguição e da caça, e a demonstração do imenso poder revelado na enumeração épica das multidões que respondem à chamada, significativamente rematadas por imagens de incrível violência-

> «Then welcome, Tamburlaine, unto thy death!
> Come puissant viceroys, let us to the field,
> The Persians' sepulchre, and sacrifice
> Mountains of breathless men to Mahomet,
> Who now with Jove opens the firmament
> To see the slaughter of our enemies»,
>
> III. v. 52-57

- são bruscamente interrompidas pela chegada de Tamerlão e seu séquito. Neste momento a acção exercida por Calyphas e Olympia, cada um operando a seu tão diverso modo sobre uma posição já ameaçada no episódio da morte de Zenocrate, ainda se manifesta de modo incoativo e exploratório, e bem poderá colher simpatia do público aquela pronta demolição da visão grandiosa e arrogante do massacre- «How now, Casane! See, a knot of kings,/Sitting as if they were a-telling stories», III. v. 58-59(34). Da mesma forma, a insistência de Orcanes em pecados velhos, relembrando a origem supostamente indigna do

cítio, ou a imaginação perversa que antecipa os tormentos do vencido(ironicamente o sujeito se tornará depois objecto, já na terceira cena do quarto acto)caucionam a superioridade do protagonista aos olhos do espectador. E se afinal um pastor se pode tornar rei, por que razão um carcereiro não poderá fazer o mesmo? A manipulação da leitura ainda não aprisiona a aventura do herói no cepticismo de um combate sem sentido: ele resiste no temor que a sua simples presença infunde(como prolongamento de uma autoridade natural estendida ao interior do campo inimigo), aqui eloquentemente manifestado na cómico e desconcertante gesto do aterrado Almeda, que respeitosamente solicita a sua autorização para receber de Callapine a prometida coroa.

A ironia subversiva, tão discretamente inscrita na centrifugacidade do filho réprobo do conquistador ou na voz indomável da mulher do Capitão de Balsera, não vai tardar a exprimir-se mais abertamente.

III. 3. 5.

Calyphas regressará, na primeira cena do quarto acto, para manchar a glória de seu pai e hipotecar a demanda triunfal do flagelo de Deus.

Obstinado na recusa de representar o papel que lhe é destinado, e neste sentido em aberto conflito com a herança paterna e com a teologia do conquistador, ele responde ao fervor mimético e ao temor referencial dos seus irmãos com a mais despudorada indiferença. Quando entregue ao sono, na iminência da batalha, ele é a imagem medieval da preguiça. Fallstaff despertará na taberna só para perguntar as horas, a informação mais dispensável a uma vida vagabunda e despreocupada; Calyphas apenas desperta para exibir os dotes de um airoso instinto de conservação que desarma as fogosas convicções de Amyras e Celebynus, um pouco como o que o celebrado «coward on instinct» afirmava, oferecendo em perspectiva as desbragadas pretensões desse «king of honour», o temperamental Hotspur que iria colher a honra onde fosse preciso, «By heaven, methink it were an easy leap/To pluck bright honour from the pale-fac'd moon» (35).

«What is honour? A word. What is in that word honour? What is that honour? Air. A trim reckoning!...»: o senso-comum do alegre folião da taberna de Boar's Head ou do bosque de Gad's Hill iria interpelar a honra em combate, que não dá vida nem saúde a ninguém, e a cria tresmalhada de Tamerlão sabe traduzir o seu cepticismo cobarde e o seu amoralismo hedonista e cínico na provocadora e ambígua bajulação com que fustiga o ardor dos seus irmãos (36):

> «I know, sir, what is to kill a man;
> It works remorse of conscience in me.
> I take no pleasure to be murderous,
> Nor care for blood when wine will quench my thirst»,
> IV. i. 27-30.

E se o Vício medieval iria emergia por detrás daquele corpo maciço e disforme, ou se o corruptor de *Juventus* se percebia na face rubicunda e ébria do prazenteiro companheiro de folia do príncipe, também a sombra tutelar da Preguiça e da Loucura se projecta nos dois venais parceiros nas cartas(em que ironicamente o destino se escreve?) que voltam ostensivamente as costas à batalha e celebram descontraidamente as mulheres, o vinho e o jogo.

Este *Carpe diem* é tão desconcertante e certamente mais insensato do que o jogo da morte a que se rende o cavaleiro do «Sétimo Selo» (37), e poderá perguntar-se que função irónica personagem tão degradada, símbolo vivo da preguiça, «...one of the most distasteful of all vices to an Elizabethan audience»(38), poderá afinal desempenhar. Nestes termos, mesmo que o discurso sacrificial autojustificativo do seu pai e carrasco redunde afinal num academismo da prelecção académica, de todo incongruente no teatro de guerra e no campo cítio, como bem sustenta Frederick S. Boas (39), não é menos certo que não será ainda esta degenerescência do vigor espartano de Tamerlão a voz enunciadora de uma perspectiva irónica de profundo alcance:

«Again, it is significant that the only thorough-going nonconformist to the conventions of Tamburlaine's world is the utterly despicable Calyphas. He could well have been an effective spokesman for the opposition, but his hatred for all his father stands for has no status whatsoever: it is given as the self-indulgent

evasions of a pathetic, ludicrous decadent whose cowardice serves also to flatter his brothers' manliness. His lines,

I know sir, what it is to kil a man,
It works remorse of conscience in me, /.../

are there to be laughed at. The whole concept of conscience is ridiculed in Calyphas' advocacy»(40).

O sacrifício ritual de Calyphas, oficiado por um Abraão implacável e zeloso na supressão do intruso momento pastoril protagonizado pelo filho, confirma a descendência como a expressão indefectível do poder do patriarca (Zenocrate, a mulher, também o era) e proclama, no exorcismo sangrento de uma ameaçadora efeminização, os valores inexpugnáveis da glória das armas, «the argument of arms», IV. i. 98. Aqui se plasmariam convidativamente as homologias entre Tamerlão e o seu criador que Matthew N. Proser enuncia em tese geral, os dois buscando no gesto prometaico a ruptura das grilhetas da origem social (significativamente, o herói cítio irrompe do nada, não se lhe conhecendo a família ou, mais especificamente, os pais) e a construção *ex novo* de um espaço que seja seu, e os dois exorcizando na violência e na proclamação bombástica os dilemas de uma consciência insegura:

«Still, the essential point for the argument is that Tamburlaine's destructiveness is the shape of Marlowe's creation, and that Marlowe's destructiveness is the shape of the Tamburlaine he creates. In this regard *Tamburlaine* embodies the co-existence of its main terms, destruction and creation, or better yet, realizes its dynamic in the valency of tension that exists between them from point to point in the play./.../Self-doubt and feelings of insufficiency stimulated by Marlowe's class consciousness and by the complexity of his biographical family relationships, along with the aggression attending these, are transformed into an assertion of heroic identity».

E deste modo, Tamerlão reafirma a sua identidade e a missão divina de que é investido (IV. I. 144ss), procedendo friamente à amputação de um ramo doente da sua árvore genealógica (41), com o que devolve a Júpiter um elemento impuro e bastardo, e mantendo-se olimpicamente insensível aos rogos de

clemência dos filhos e ao clamor horrorizado dos prisioneiros. «Thou show'st the difference 'twixt ourselves and thee,/In this thy barbarous damned tyranny» (IV. i. 136-137): as palavras de Orcanes poderão não fazer inteira justiça a uma situação que, caso a sorte das armas tivesse sido diversa, se poderia ter repetido com a simples inversão de posições de carrascos e vítimas.

Não faltará, desse modo, alguma coerência a uma inflexível justiça marcial, bem distinta da tirania de que o acusam, em última instância comprometida em observar com fidelidade o mandato divino, «To scourge the pride of such as Heaven abhors;» (IV. i. 147). Os imperativos dessa vocação, articuladamente defendida pelo protagonista, ditam agora a eliminação da impenitente e grosseira sensualidade de Calyphas (cujo nome conterá, de resto, na sugestão de T. McAlindon, vibrações e eufonias turcas, v. g. «Calymath»), anunciando o rigor punitivo de que serão alvo as prostitutas que acompanham os combatentes turcos, em IV. iii. (42). Todavia, a representação da cena poderia sublinhar uma perturbante comicidade na descontraída atitude do indolente jogador de cartas, fonte de uma ironia «that scourges the scourge», banalizando perigosamente os sonhos de conquista do herói (43); do mesmo modo, a crueldade exercida sobre o corpo adolescente e indefeso de uma vítima que se não retrata(mas que se contorce e grita, ferindo o silêncio terrível do sacrifício? ou acompanha, mudo de terror, a desdita que fatalmente o atinge?) produzirá os desconfortáveis efeitos que o correspondente episódio das virgens de Damasco não lograra ainda produzir. O implacável «argument of arms»(IV. I. 99) ainda é o argumento central do drama, mas aquela impoluta força da natureza que emergia, invencível, no mundo povoado de soberanos arrogantes e inúteis, ou de indiferenciados figurantes, desprezíveis epifenómenos da mesma condição, frágil, corrupta e indigna de viver, cede agora o flanco a uma insidiosa ironia. Esta fragilização do herói ainda se insinuará na ideia de regresso contida na referência à terra natal, pela primeira vez invocada, nostalgicamente, no momento em que a sua espada purificadora devolve a Júpiter o espírito degenerado de Calyphas; a ela Tamerlão finalmente regressará após a sua livre incursão nos caminhos do vasto mundo (IV. I. 103).

A fuga de Callapine, a morte de Zenocrate, a sugestão de um círculo que se fecha, ominosamente inscrito na invocação de Samarcanda, e a irredudibilidade de Calyphas, com o insucesso nele representado: eis alguns indícios da graça

empaledecida do conquistador. E neste último caso o dramaturgo bem poderá ter querido também escrever direito por linhas tortas: mesmo que o «testemunho» do degenerado filho de Tamerlão possa ser relativizado na desautorização de tal testemunha, ele acabará por alcançar algum valor probatório se articulado com «outros meios de prova». E um outro se perfilará de imediato.

O desfavor com que a sequência interpretada por Olympia e Theridamas, inspirada em Ariosto, exalta valores alternativos, «the chivalric ideals of the family, and death before dishonour» (44), e atinge o braço direito de Tamerlão; para além de distinguir algo comicamente a estatura dos dois guerreiros e amantes, não deixa ainda este confronto de convergir de modo refractado na depreciação do conquistador do mundo e sedutor de Zenocrate. A atitude sublime da mulher subjuga de imediato Theridamas, ou não fosse a ética guerreira especialmente solicitada por estas atitudes tão radicais como espectaculares, como aliás o documentara o respeito experimentado por Techelles e Usumcasane diante do sacrifício que a si mesmo se impõe Agydas na segunda cena do terceiro acto de Tamburlaine the Great, Part One. Logo o incompetente e desastrado cavaleiro reassume uma posição que nos é bem familiar («Madam, I am far in love with you,/That you must go with us; no remedy», III. iv. 90-91), e esta subsunção no estatuto do sedutor tende a reduzir ao absurdo a reclamada grandeza do original, como sugere Emmanuel B. Asibong(45). Theridamas procura redefinir a felicidade da sua dama e, ignorante dos códigos de honra e do amor por que se pauta esta cativa, na realidade bem diferente da «gentle Zenocrate», oferece-lhe o privilégio da contemplação da face divina, «a man greater than Mahomet», e a dignidade e riqueza de uma exaltada condição (III. iv. 39-42); e para completar a tentação apetecida, promete-lhe ainda uma ração favorecida nos despojos de guerra- «'This lady shall have twice so much again/Out of the coffers of our treasury», III. iv. 90-91. O discurso amoroso é percorrido por imagens sangrentas, talvez a única linguagem que Theridamas entende, e será em boa verdade excessivo, mesmo para a viúva de um soldado. A sequência, representada já na segunda cena do quarto acto, oferecer-nos-á um Theridamas obsessivo e pouco imaginativo, acumulando estratégias de sedução desencontradas e incapaz de dar consistência a um esforço persuasivo que arranque Olympia de uma honra apenas redimida

na morte. A credulidade e imaturidade do amante fará dele um instrumento da desdenhosa amada, autosacrificada em situação evocativa dos contos populares (46), desta maneira se iludindo também, como no episódio de Bajazeth e Zabina, a soberania de Tamerlão sobre a vida e a morte. E nem a elegíaca homenagem se furta à insubstancialidade autocomplacente de um gesto, derivado e espectacular(ou não estivesse a morte de Zenocrate, na quarta cena do segundo acto, ainda viva na memória do espectador), somente apostado em atribuir um sentido cósmico ao que parece ser esquecido na cena seguinte:

«What, have I slain her? Villain stab thyself!
Cut off this arm that murdered my love,
....
Now hell is fairer than Elysium;
A greater lamp than that bright eye of heaven,
From whence the stars do borrow all their light,
Wanders about the black circumference;
.... , IV. ii. 82ss,

Thomas G. Pavel procura tornar explícita a relevância desta sequência na economia da acção dramática:

«The most probable function of the Theridamas and Olympia episodes is to insist on the spread of death around Tamburlaine. The lieutenants of the great hero pursue his work. But Theridamas failure to conquer Olympia can be seen as signaling the absence of magic in the second part of the tragedy. The rising Tamburlaine diffused an irresistible charm around him. Now this is gone, and the aging hero, even if he can delegate to his vassals the power to win wars, does not imbue them with his dissipating charisma» (47).

Uma transição cruamente grotesca para a cena seguinte, como assinala Frederick S. Boas(48). Mas é nesta que atinge o paroxismo o júbilo selvagem que inflama os sentidos e desarma o sentido moral do espectador.

O Tamerlão que irrompe no seu carro de guerra na última cena do quarto acto constitui, na verdade, a expressão mais arrojada do som e fúria do espectáculo da crueldade. As imagens a um tempo brutais e cómicas, tais as virtudes espectaculares do jovial sadismo do herói, recuperam a metáfora consumada em acto: a revolta contra a autoridade plasma-se na humilhação dos reis vencidos, acorrentados como bestas de tiro ao veículo em que se passeia o feroz cítio, fustigados pelo seu chicote e silenciados nas rédeas ou açaimes que os atrelam, lhes embaraçam a língua e os sufocam. O quadro grotesco assim construído poderá ser a um tempo a imagem subvertida de um cortejo real, a sugestão colhida no terrível quotidiano dos isabelinos dos carros transportando os condenados para o local da execução ou a evocação da descrição do profeta Isaías do carro de guerra de Nimrod (49). E o movimento do carro de guerra, descrevendo círculos no palco, sustentando o longo discurso do herói, poderá evocar a futilidade de uma visão (50), já incoativa nos episódios de Calyphas ou Olympia e agora eloquentemente representada na extravagância do gesto e na retórica demencial do Tamerlão orgulhoso e ímpio. Recuperemos brevemente o sentido de integração que Helen Gardner surpreende no diálogo estabelecido entre esses episódios e a última cena do quarto acto:

«In the general development of the play, the two episodes of Olympia and Calyphas taken together prepare us for the dénouement; they both show the limitations of human power, here twarted by other human wills. Occurring as they do, at the moment of Tamburlaine's first military success in this play, they hint at the hollowness of such triumphs; and, in this context, the mad bombast of Tamburlaine, which, in the last scene of the fourth act, culminates in the yoking of the conquered kings to his chariot, is seen for what it is: an impious assertion of human pride, ludicrous in its excess, and by its exaggeration revealing the palpable falseness of his claim to absolute power», (51).

Mas a versão plástica resiste a consumar-se na teia evocativa e simbólica ou no registo moral da violência e do excesso: a imagem e o movimento não convidam a que se pare para reflectir e parecem sufocar os direitos da memória cultural. A energia divina parece ter regressado a Tamerlão, e por isto deve-lhe o amável público, que afortunadamente ingressou na posição dos comensais diante da

jaula de Bajazeth, alguma gratidão. O que arrebata os sentidos e monopoliza a atenção, libertando-a perigosamente para o jogo puro, é a sedução pela incongruência e pela estranha ferocidade de um diabólico espectáculo de circo, dirigido pelo chicote do domador, e a gratificação incondicionada oferecida pela visão dos grandes do mundo, assim amestrados e comicamente rendidos à posição quadrúpede. O público não se rirá de Tamerlão e das suas vãs quimeras: relativamente imune a juízos de natureza ética, ri sadicamente com ele, inebriado e inocente, irresistivelmente seduzido por aquela imaginação perversa que inverte os sinais da civilização(o canibalismo, o vinho servido em baldes, os grunhidos dos reis acorrentados...), ou compraz-se na ironia que se abate sobre os infelizes, já mergulhados no abismo da humilhação e da tortura, invocando em vão os poderes infernais e acompanhados por um coro dos infernos dos companheiros deste novo Herodes que se diverte divertindo.

Esta matriz sado-cómica vai moderar-se, todavia, com uma nota dissonante, e o memorável verso que inaugurava, iluminando-a, a entrada triunfal do herói- «Holla, ye pamper'd jades of Asia!»-não se harmonizará com o desfecho da cena, mais reflexivo e expectante. O próximo alvo de Tamerlão é Babilónia, a cidade cuja queda as profecias anunciam, e o conquistador parece usurpar as vestes de Cristo e repetir hereticamente as imagens de uma entrada triunfal em Jerusalém quando promete a destruição da cidade do vício, acompanhando-a da visão serena da sua terra natal. Discretamente se desenham os sinais de uma morte anunciada, convenientemente recolhida, contudo, nas imagens de uma ascensão libertadora e transcendental (e obviamente ímpia nas aproximações bíblicas que propõe). O herói prepara a vitória na morte, essa última viagem no carro dourado, belo e terrível, que percorrerá o caminho das estrelas e demandará, em triunfo e glória, a radiosa morada dos deuses:

«Then in my couch, like Saturn's royal son
Mounted his shining chariot gilt with fire,
And drawn with princely eagles through the path
Pav'd with the bright crystal and enchas'd with stars
When the gods stand gazing at his pomp,
So will I ride through Samarcanda streets,

Until my soul, dissever'd from his flesh
Shall mount the milk-white way, and meet him there.
To Babylon, my lords, to Babylon!»,
IV. iii.125-133.

E esta via sinuosa por que caminha a sorte do protagonista, argutamente descrita nas suas sugestões intertextuais e nas suas conotações bíblicas por Emmanuel B. Asibong, merece ao estudioso da «sensibilidade cómica» de Christopher Marlowe uma justa observação conclusiva(que deverá ser, no entanto, qualificada):

«The final irony of the passage is in the last cry, 'To Babylon, my lords, to Babylon!'...This bathetic exclamation registers a gap between the Scythian's imagination and his achievement. In spite of his vision of his birthplace as the trimphal gateway to the heavens, Marlowe makes it clear that it is not to Samarcanda that his hero is going now. Actually he is approaching Babylon, the ancient city of sin, the gateway to Hell. The cry also anticipates the fact that Tamburlaine will die outside the walls of Babylon, never having returned home with his 'troops of conquered kings», (52).

Na verdade, a constatação de uma perspectiva irónica, obrigando à reconsideração de um percurso e à interpelação crítica de uma identidade e vocação, carecerá ainda da explicitação do modo como concretamente opera a ironia e a definição do seu alcance preciso. O herói, amarrado às leis que ele próprio dita, irá soçobrar sem que um qualquer momento epifânico o obrigue a uma redentora *anagnorisis* . A morte pressentida será recebida na revolta e no protesto, não na humilde percepção de uma ordem cósmica ou de uma justiça divina. A valoração moral bem poderá subsumir-se nesse desafio solitário e absoluto, e no fatal mas sublime revés de uma natureza enérgica que não pôde ser tão grande como o desejo absoluto de quem sabe habitar dentro de si «The power of heaven's eternal majesty» (IV. i. 158).

III. 3. 6.

A primeira cena do último acto reconduz-nos a uma situação familiar: o Governador da Babilónia, surdo, como antes o de Damasco e o de Balsera, aos apelos angustiados da cidade, e entrincheirado no argumento, em breve revelado falacioso, do patriotismo e do interesse da comunidade, resiste insensatamente ao cerco das forças de Tamerlão.

As exaltadas imprecações em que se projectam a obstinação integrista e a hipocrisia deste rude aprendiz de Maquiavel (53)-

> «Villains, cowards, traitors to our state,
> Fall to the earth, and pierce the pit of hell,
> The legions of tormenting spirits may vex
> Your slavish bosoms with continual pains!
> I care not, nor the town will never yield
> As long as any life is in my breast»,
>
> V. i. 43-48,

- vibram na cruel ironia que fará do lago betuminoso e ardente, sólido bastião da cidade, o imenso túmulo dos seus habitantes, e fará dos protestos de firmeza e honestidade a mais patética expressão do interesse egoísta e a mais humilhante busca da sobrevivência pessoal. No seu carro de guerra puxado por dois reis cativos, impressionante emblema de uma potência destruidora e implacável, surgirá prontamente o herói (versos 63ss). O tom sombrio e terrível de um discurso inaugurado no radicalismo devastador de uma violência castradora em breve se derramará na fúria orgiástica que suplicia o Governador (54) e, mais tarde, irá desafiar, em ímpio auto-de-fé que lança nas chamas o Alcorão, o profeta de Maomé, para depois volver o olhar aos céus e oferecer combate aos próprios deuses.

Aqui também a hipérbole se reduz ao plano literal e o excesso grotesco da acção roça por vezes a farsa: atente-se no alvo humano suspenso, perfurado como S. Sebastião pela pontaria dos participantes neste estranho jogo de feira,

na expedita muda das «cavalgaduras», com a imediata condução das «bestas» exaustas ao «matadouro», ou no relato de um lago que transborda para receber os cadáveres. Porém, a imagem de Tamerlão, cúmplice do espectador na gratificante humilhação dos poderosos ou no recorte poético contagiante do seu discurso, não sairá ainda categoricamente diminuída desta prova. O domínio dos gestos poderá já não ser tão firme (aspecto denunciado na enfermidade discreta mas incontornável que o final da cena regista e articula depois com o novo procedimento táctico dos seus inimigos, revelado nos versos finais da curta cena seguinte)-

> «Come soldiers, let us lie in wait for him,
> And if we find him absent from his camp,
> Or if we find him absent from his camp,
> Or that it be rejoin'd again at full,
> Assail it, and be sure of victory»,

- , o que explica, de resto, uma pronta retirada que o cítio erradamente interpretará como aterrada debandada diante do brilho terrível do seu olhar(V. iii. 106-108 e 115-118). Nem será imperioso descobrir entre a sua tão inopinada morte e a interpelação blasfema e iconoclasta de Maomé (V. i. 171ss) um evidente nexo de causalidade, já que todas as ortodoxias religiosas são fustigadas pela impiedade do conquistador, como sublinha Frederick S. Boas, ou, noutra perspectiva, todos os poderes divinos se reconduzem a uma repressiva figura paterna, como propõe Constance Brown Kuriyama (55). Dessa forma, a obscura relação entre a atitude ímpia do guerreiro e a sua morte, se não sugere indiferença perante uma interrogação ociosa, pelo menos desautoriza uma directa intervenção dos deuses: «'Tis but the fortune of the wars, my lord,/Whose power is often prov'd a miracle». E não certamente apenas por ser o Islão, invocado por Callapine (V. ii. 11), medievalmente encarado pelo dramaturgo como uma derivação abastardada do cristianismo, como observa Truchet (56). O herói que invoca os deuses recuperando a vibração apocalíptica da voz dos eleitos:

«There is a God, full of revenging wrath,
From whom the thunder and the lightning breaks,
Whose scourge I am, and him will I obey»,
V. i. 181-183

- não enuncia, deste modo, a sugestiva ironia de um castigo que o fulmina (57). É certo que a investida contra a cidade se apresenta como a única iniciativa de Tamerlão, em Tamburlaine the Great, Part Two, e a acção, polvilhada de episódios localizados no exterior de um conflito principal, se revela desprovida de um centro epistemológico visível (o protagonista não detém a omnisciência fundadora de estratégias planificadas e independentes). A este propósito, e confrontando a sintaxe da construção dramática das duas peças do guerreiro cita, escreve Thomas G. Pavel

«The hero no longer occupies the epistemic center of the play, knowing everything and planning the events according to copious information, as was the case in the first part. The second part does not even possess an epistemic center: no character knows everything the spectator knows.
This results in the lack of a "command" center in the second tragedy. In the first play it seemed that Tamburlaine had almost supernatural powers in perfectly planning his successes and bringing them about. Nothing after the first act happened without being caused to happen by the hero. He was fully in control and worked in a perfect identification with Providence. For this reason, in the first play one does not need a separate principle of action, apart from Tamburlaine's will. In the second part, on the contrary, the events impose themselves, so to speak, upon Tamburlaine, who does not control the main stream of the action» (58).

Mas mesmo aqui, na destruição purificadora da Babilónia (59), a aventura de Tamerlão convoca ambiguamente a descida de Cristo aos infernos e a derrota de Satã (v. g. The Harrowing of Hell, dos ciclos dramáticos medievais). Eis como Sybil Truchet lê a teia de relações que, assim estabelecida com a memória literária e cultural, complexifica os sentidos da leitura e desautoriza a simples

demonização de um herói, afinal o condutor de uma «guerra santa» fortemente evocadora daquela vitória fundadora sobre o Mal:

«L'arrivée de Théridamas devant les portes de la ville remplace le premier appel du Christ; comme le démon, le Gouverneur persiste dans son obstination et s'apprête à livrer combat. Le spectacle saisissant de l'escalade des murs par les soldats de Théridamas, et l'entrée de Tamerlan sur son char célèbre répondent à la chutte fracassante des portes de l'Enfer. La bataille est suivie d'une entrevue entre le Gouverneur fait prisonnier et le Conquérant, et leur dialogue rapelle le débat entre la Christ et Satan» (60).

Assim, a alteração do estatuto do herói no corpo da acção dramática, em confronto com a peça precedente, apenas autorizará um julgamento acerca de uma utopia individualista que a morte deixará, afinal, impoluta nessa derradeira capacidade de sublimar a própria morte num bem-aventurado rito de passagem-

«But I perceive my martial strength is spent;
In vain I strive and rail against those powers
That mean t'invest me in a higher throne,
As much too high for this disdainful earth»,
V. iii. 119-122.

III. 3. 7.

Tamerlão morre como sempre viveu: se outrora a sua vocação se estribara no definitivo «argumento das armas» e se firmara no dogmatismo de uma vocação caucionada pelo teste supremo da experiência, o herói brande agora a espada contra a avassaladora evidência da morte, opondo o sonho derradeiro da fama imortal às inexoráveis leis da natureza.

O coro trágico formado por Theridamas, Techelles e Usumcasane oferecem o mote a uma cena em que o tributo prestado ao herói se cruza com a atitude crítica da ironia sem com ela procurar soluções de articulação muito consistentes. Aqui a acção, que já evidenciara desconcertantes pressões sobre a inteligência e a sensibilidade do espectador, vem a consumar-se na *concordia discors* de um sentimento de perda, de todo o modo mais subsumível ao reino da necessidade da tragédia clássica do que ao reino da possibilidade de uma «tragédia cristã»(61), e de uma desautorização do herói, com ele conflituante e textualmente articulada de modo precário, traduzida no jogo insistente de um comentário irónico de alvo algo incerto. A litania destaca a iminência de uma ruína de dimensões cósmicas, que atinge os próprios deuses, e desenha-se numa atmosfera pesarosa a que o refrão «But if he die, your glories are disgrac'd,/Earth droops, and says the hell in heaven is plac'd» (V. iii. 15-16 e 40-41) empresta vibrações solenes e rituais. Todavia, o pano de fundo impõe o negro das tendas de Tamerlão, e esta promessa de extermínio revela-se na reversibilidade que ironicamente atinge agora o herói. O triunfo sobre a Fortuna, que Frederick Kiefer descobre na poderosa carga simbólica do carro de guerra conduzido pelo conquistador naquela entrada gloriosa e retumbante no palco, em V. iii. , será emblema do Triunfo da Morte quando o chefe cítio(62), ainda elevado no seu terrível trono de combate mas enfraquecido e limitado nos seus movimentos, reaparecer para exprimir o seu vigoroso, todavia inútil protesto:

> «What daring god torments my body thus,
> And seeks to conquer mighty Tamburlaine?
> Shall sickness prove me now to be a man,
> That have been term'd the terror of the world?
> Techelles and the rest, come, take your swords,
> And threaten him whose hand afflicts my soul»
> ... ... ,
>
> V. iii. 42 ss

Ele precisa de ser, como no episódio da morte de Zenocrate, reclamado dos arroubos visionários em que a dor o mergulha para realidades mais imediatas e palpáveis (V. iii. 54-55 e V. iii. 64-65; cf. ainda II. iv. 119-124). A linguagem estruturalmente discursiva da causalidade e da ciência, do microcosmos humano

e dos elementos, intervém para afastar esta visão distorcida pela dor. Os médicos que rodeiam Tamerlão, muito provavelmente na evocação irónica das três figuras que haviam assistido a raínha agonizante, apenas documentarão os direitos de uma natureza que, embora reconhecida, nos termos da fisiologia e da medicina do tempo, nessas afinidades e cumplicidades cósmicas lidas no desequilíbrio dos humores, não deixa de se afirmar vitoriosamente na mais prosaica dimensão das suas leis físicas e biológicas. Neste sentido, terá razão Richard F. Hardin quando reconhece no desfecho da acção as reverberações irónicas de uma natureza que regressa para condenar o herói, embora a catástrofe não se acolha imediatamente ao horizonte de uma ordem superior e, como tal, não evidencie tão convictamente a supervisão cosmológica de uma justiça divina como em Shakespeare ou no drama medieval:

«...Marlowe's irony has a harder edge than the medieval dramatists' or Shakespeare's in that the author refuses to allow his audience to see the larger scheme in the flesh. No saviour descends to comfort widows and orphans. Yet, with a remarkably Sophoclean irony, Marlowe makes Tamburlaine's death answer to the scheme the conqueror himself acknowledged in his speech on 'Nature that framed us of four elements'. Tamburlaine finally falls victim to the nature described in that speech-the 'universal wolf' of Shakespeare's *Troilus*, whose own insatiableness destroys him» (63).

Contra essa inimiga, «...my slave, the ugly monster Death,», V. iii. 67, outrora aquela indefectível servidora da sua espada (cf. Tamburlaine the Great, Part One, V. i. 450ss), ele realmente nada poderá: a entidade fantasmática e esquiva, mais do que a Lua ou os exércitos guerrilheiros de Callapine, furta-se à materialidade do objecto que se suprime no campo de batalha. Inconformado com a mesquinha condição que o aproxima, afinal, dos massa indiferenciada dos seres humanos que dominou ou a quem deu a morte(64), e encolerizado perante a traição dos deuses, o herói exprime prometaicamente a sua revolta na última reivindicação de um destino autónomo e fundador, a que uma vida que se esvai ironica e prontamente responde:

«Come, let us march against the powers of heaven,
And set black streamers in the firmament,
To signify the slaughter of the gods.
Come, carry me to war against the gods,
That thus envy the health of Tamburlaine»,
V. iii. 48-53.

«And shall I die, and this unconquered?» (V. iii. 150 e 158): o protagonista, ainda no seu trono de guerra, confronta-se pela primeira vez com uma pergunta retórica sem alternativas, ou não se apresentasse a conquista da morte como o pressuposto urgente de todas as conquistas, e examina o mapa do mundo, inscrição gráfica do espaço de uma comunidade estruturada sucedendo à errância conquistadora do herói (65). É a inevitável passagem de testemunho, num momento em que se reafirma o privilégio absoluto da *virtù* do herói como padrão valorativo, indiferente à solidez lógica de um argumento que há bem pouco convocava a linguagem bíblica e profética para reconhecer no conquistador o mandatário de um poder divino (V. I. 181-183; *vide supra*, p. 402 e passagem já aí citada)

Ele agora investirá contra os deuses(«Come, let us march against the powers of heaven, ...») e, finalmente, dissolverá o rosto antropomórfico da divindade na representação impessoal do destino ou da necessidade, como salienta Constance Brown Kuriyama (66). Segundo o juízo de Irving Ribner, assumidamente estribado na tradição crítica de F. S. Boas, Paul Kocher e Williard Thorp, aquele olhar impotente que viaja pelo mapa do mundo não traduz a submissão a qualquer ordem cósmica, designadamente a cristã:

«There is nothing here of Christian recognition of sin and repentance before death. If there is any tragedy in the play it is in the tragedy of man himself, the recognition that all men, no matter how great or noble, must inevitably die. Marlowe's Tamburlaine is a victorious hero. Unless we regard him as such the play has no meaning, for it is certainly not a morality play illustrating the sins of ambition and pride, although that suggestion has been made. And Tamburlaine is a hero not because of any Christian virtues, but because a Machiavellian *virtù*,

and this theme places *Tamburlaine* outside the Christian world of divine providence which rewards man for good and punishes him for evil» (67).

E mesmo que o amoralismo do texto não se exprima numa deliberada ou segura filiação no pensamento do chanceler florentino (v. g. dissonâncias em relação a uma arguta e flexível *praxis* concebida para a conservação e consolidação de um poder apenas justificado no bem público da comunidade, desenvolta visão do sistema de representações religiosas que o reconduza a factor de conformação e legitimação políticas, ...), este cepticismo no entendimento dos deuses e na consideração das suas relações com a sorte dos homens perturba a ironia de um supremo dramaturgo. Assim, esta recusa obstinada de se identificar na morte a epifania do trágico, ou o silenciamento de qualquer arrependimento sob os auspícios de uma providência divina, empresta à voz autorial uma outra recusa, não menos significativa: a de produzir, na eleição de uma perspectiva moral (e religiosa) alternativa, um juízo crítico do bárbaro cita. Deste modo, a morte do herói é devidamente emoldurada pelo sentido de uma perda irreparável para o mundo e sublinhada pela ansiedade, debalde exorcizada pela invocação bem pouco convicta da continuidade de um projecto:

> «My flesh, divided in your precious shapes,
> Shall still retain my spirit, though I die,
> And live in all your seeds immortally»,
>
> V. iii. 172-174

Ela transfigura-se numa realização plena, culminando uma visão que finalmente soçobra, gloriosa, ou não insinuasse o texto um julgamento dos pecados de Deus, a nobreza inalterada de Tamerlão se não revelasse consumadamente nesta «mutilação do seu ser decretada pelos céus implacáveis», ou a inevitável queda não fosse redimida pela grandeza das ambições que «permanecem como a parte mais preciosa da existência» (68). Neste contexto, o irredutível individualismo que procura construir uma identidade originária através da reiteração permanente de actos fundadores, de que fala Stephen Greenblatt, se exprime historicamente o impulso mercantil e conquistador da incoativa mas brutal e voraz experiência expansionista do capitalismo comercial da Inglaterra, não

deixa igualmente de transgredir, nessa atitude sem concessões a referências nacionalistas, nobiliárquicas e religiosas, qualquer sentido de comunidade política ou cumplicidade nas constelações morais e axiológicas dominantes (69). Outras aproximações, que procuram surpreender na aventura do bárbaro cítio não já o derramamento sem controle da energia conquistadora mas a presença refractada da estratégia das companhias comerciais inglesas em direcção à imprecisa vastidão asiática, dificilmente poderão ultrapassar a mera sedução especulativa por comprometerem o livre jogo de uma vontade sem a «mácula» de um projecto colectivo. A marcha em direcção à Pérsia através da Arménia e do Mar Cáspio, que o moribundo Tamerlão recorda diante do mapa do mundo conquistado e a conquistar, traduziria o desenho preciso desses interesses estratégicos, o caminho para Samarcanda evocaria, no contexto considerado, uma rota comercial privilegiada; do mesmo modo, a panóplia bélica descrita na cena em que o guerreiro inicia os filhos nos duros «rudiments of war» convocaria os apetrechos de guerra de Ivã, o Terrível, e a feroz destruição de Novgorod, acometida e arrasada em 1570 pelo czar, enlouquecido pela morte de Anastásia (também ela elevada, como Zenocrate, à condição de divindade inspiradora de morte), seriam traços de óbvia inscrição na acção dramática de Tamburlaine (70). Não abraça tais causas este «rebel without a cause», obsidiantemente independente como a voz que o criou.

Por outro lado, nem a moralidade nem a tragédia oferecem satisfatória identificação genérica do texto de Marlowe, e na construção atípica da tragédia isabelina, discutida por Madeleine Doran, o sentimento trágico, por regra culminando na morte do herói, não ultrapassa aqui uma formulação rude e incipiente:

«The conception of death as tragic in itself is seen in a crude form in *Tamburlaine*. So far as this conqueror of kingdoms and scourge of God knows any tragedy, it is only the tragedy of impotence before the universal fact of death (71)

A moralidade parece apenas capaz de introduzir-se insidiosamente nos interstícios da tragédia heróica sem que as vozes deste *memento mori* verdadeiramente traduzam qualquer sentimento piedoso e cristão e, depois, sem

que o protagonista nessa experiência última e decisiva reformule o sentido de uma existência que se extingue e se prepare para um itinerário que terá de percorrer sozinho. Este *pageant* iconoclasta é, como escreve M. C. Bradbrook, um repto provocatório lançado à ortodoxia e baseia a sua energia precisamente na tradição contra a qual se insurge. Decididamente, Tamerlão não é Todo-o-Mundo (72). Mas Fausto também o não será.

III. 4.

«A sound magician is a mighty god.

.... **....**

My God, my God, look not so fierce on me!»:
nas margens da ironia e da ambiguidade.

III. 4. 1.

O cepticismo perante a exaltação de valores nacionalistas, plasmados na recuperação da memória virgiliana do império ou no *cursus* poético de um bardo oficial, primeiro, e a atitude inconclusiva perante a energia arrebatada de uma *virtù* de incondicional autonomia (e, como tal, dificilmente reconduzível a um projecto colectivo), depois, manifestavam o inconformismo da voz autorial nos contextos éticos, estéticos e políticos do seu tempo. Furtando-se a uma leitura concludente, o cepticismo do dramaturgo viaja no jogo esquivo da representação e do espectáculo e refracta-se, sem todavia se deixar dissolver, na multiplicidade das vozes das personagens. Sem se deixar dissolver: porque esta presença oblíqua, provocatória ou chocante na sublimação de uma natureza humana que apenas conquista o direito à existência no risco total com que se afirma e individualiza (e inevitavelmente exclui, destrói e purifica), projecta-se no estatuto destacado do protagonista, verdadeiro centro estruturante da acção dramática. O rasgo de destruição aberto pela vulnerabilidade emocional da rainha de Cartago ou pelo movimento implacável da espada do herói cítio ainda ofereceria o flanco ao cepticismo e insinuaria a ironia, mas este horizonte convencional é também a caução previdente do que nas difíceis condições de

criação e produção para o teatro na Inglaterra isabelina poderia significar um verdadeiro salto sem rede. A terrível mas cativante aventura num universo amoral onde só os ousados e os fortes ganham sentido, suspendendo as relações de um quotidiano penoso ou opressivo vivido pelo público de Londres, na evasão libertadora de constrangimentos e paixões, legitima-se nessa liberdade flexível mas vigiada da ficção dramática.

Se as peças anteriores convocavam os sentimentos mistos de uma *admiratio* para além do bem e do mal e paradoxalmente gravada num percurso semeado de sofrimento e morte, terríveis «efeitos secundários» de valores absolutos, também a interpelação do mais conhecido texto dramático de Christopher Marlowe não revelará de modo transparente os sentidos de uma atitude céptica e a configuração dos processos da ironia em que ela se articula. Assim seria desde logo por se oferecerem duas questões prévias incontornáveis: o da datação, com relevância na determinação do lugar da tragédia do sábio na criação marloviana e na construção lógica e cronológica de um itinerário poético; e o da própria escolha do texto, atenta a circunstância, afinal tão comum no drama isabelino, de uma fixação e transmissão instáveis e da sobrevivência de versões alternativas de dividida aceitação. Aqui pouco mais se fará do que recordar o que noutros lugares foi sumariamente referido (supra, I. 3 e II. 14).

A expressão «Terminat hora diem; terminat author opus», que encerra o texto de The Tragical History of Doctor Faustus, constituiria, para além de solene premonição da sorte do autor, um precioso esclarecimento acerca da datação da peça de Marlowe. Todavia, por mais convidativa que seja o suposto testemunho e o conteúdo profético de um destino irmanando autor e obra, o problema cronológico persiste teimosamente, resistindo à imposição de um registo coerente no que se apresenta como desenho irregular no gráfico de um *cursus* poético menos fiel à lógica da maturação e crescimento do que às inflexões de um irredutível e desconcertante individualismo, às vicissitudes da experimentação e aos ditames da criação e produção dramáticas.

Assim, e referindo de modo lacónico e exemplificativo breves momentos da crítica no último meio século, o estudo seminal de W. W. Greg situa o texto em 1592 ou 1593, afastando como improvável uma sequência que viaje directamente da indisfarçável imaturidade de Tamburlaine para a sofisticada elaboração simbólica de Doctor Faustus. Essa localização temporal é também

preferida, embora com inevitáveis hesitações, por estudiosos como John D. Jump ou por Roma Gill, o primeiro atento ao jogo inconclusivo dos ecos intertextuais e empréstimos e sensível a provas formais e à métrica, a segunda baseando o seu argumento no factor interno da natureza do verso, em certa medida contrariando uma data mais recente sugerida nas afinidades que o herói mantém com Tamerlão (e não tanto com Barrabás ou Eduardo), e na prova externa da relação mantida com The English Faust Book, de 1592, que igualmente milita em favor de uma data tardia(1). No mesmo sentido se pronunciam vozes mais recentes, mas sempre prudentes, como a de Michael Keefer, para quem «...although a late date (1592-93) is more probable, the possibility that Marlowe's *Doctor Faustus* was first composed as early as 1558 cannot be wholly discounted»(2). Já para William Empson ou David Omerod e Christopher Wortham, porém, a data mais provável é anterior a 1592, momento apenas hipotético em que surge a primeira tradução inglesa da Historia von D. Iohann Fausten (de resto talvez acessível a Marlowe, em versão manuscrita, antes da publicação) (3). No mesmo sentido pugna o argumento de uma solidariedade, fortemente sugestiva de contiguidade criadora, entre os textos de Tamburlaine the Great e a tragédia do sábio, como escreve, por exemplo, J. B. Steane:

«*Tamburlaine* and *Faustus* are, then, to some extent complementary plays: both are fundamentally religious and philosophical, placing man in relation to his creator and the rest of creation; both focus upon a single person; and both embody a secondary scale of values that works against the primary scale. Both present men of stature placed in a large world-setting. Both give these men fervent and imaginatively powerful lines to speak»

In *The Jew of Malta* and *Edward II,* most of this, most of the time, is not so. The men are smaller, the world is narrower; no world beyond this one is involved, and as we look at the villainy, hipocrisy, pettiness and weakness of life as seen here we can hardly conceive of a reason why heaven should bestow a thought on such a poor and tainted object» (4).

Com referência à inscrição de um percurso dialéctico e tensional no drama de Christopher Marlowe, o mesmo lugar lhe é assinalado por Constance Brown Kuriyama:

«Certain advantages also follow from regarding *Doctor Faustus,* at least for expository convenience, as a pivotal work in Marlowe's canon rather than as a final burst of genius. For it seems to stand exactly halfway between the positive synthesis imaginatively pieced together in Part I of *Tamburlaine* (the ideal of heroic conquest) and the negative synthesis, the resignation and defeat, of *Edward II*, holding for a moment in magical suspension the entire range of possibilities in the Marlovian universe. When Faustus plunges or is plunged into the hell mouth, the martial music of *Tamburlaine,* which echoes dimly now and then through Faustus's lines, is stilled forever, and we can turn with better understanding to the brisk, crackling cynicism of *The Jew of Malta*, and finally to the muted, somber vein (Marlowe's *Symphonie pathétique*) of *Edward II*».(5).

Esta orientação, que recolocaria a peça entre Tamerlão e The Jew of Malta, conta com defensores menos recentes, como Paul Kocher, e tem vindo a ser reforçada, ainda em termos cautelosos, por outros autores, como C. L. Barber, Simon Trussler ou David Bevington e Eric Rasmussen, constituindo hoje um consenso crítico maioritário (6). Esta última opção é subscrita neste trabalho, correspondendo, como se notou supra, II. 14, *in fine*, ao modo de inscrição do cepticismo do dramaturgo e ao modo de actuação dos procedimentos da ironia numa ordenação cronológica apenas provável do *corpus* canónico.

Não se furta igualmente à polémica a escolha face à rivalidade entre o chamado texto A, publicado em 1604, e o texto B, de 1616. As considerações feitas a propósito do autor e da escrita dramática isabelina e acerca das vicissitudes na fixação e transmissão textuais (I. 2) recuperariam aqui alguma pertinência: a apreciação contrastiva das duas versões, empreendida, *inter alia*, por Leah S. Marcus, descobriria nelas, como então se escreveu, a autonomia de dois textos, subordinados a intenções e lógicas diversas e exibindo marcas teológicas e políticas diferentes (7). Deste modo, a preferência manifestada por Leo Kirchbaum ou W. W. Greg não poderiam ancorar-se na exclusiva

perseguição do texto ideal, devolvido à sua configuração estética genuína. A prioridade conferida ao texto mais longo e aparentemente mais articulado (e nem os critérios serão, nesta sede, definitivos) parece em boa medida ignorar os contextos que ditaram a sua produção e os filtros de natureza vária que, no caso em apreço, se interpõem entre as duas versões. Não será, desse modo, muito convincente a ideia, defendida por W. W. Greg na introdução à sua histórica edição paralela das duas versões da peça, de 1950, segundo a qual o texto A é o resultado precário de reconstituição memorial e o fruto do expedito esforço de reconversão exigido por representações fora de Londres, encontrando assim no público mais popular e menos exigente da província o destinatário mais indicado dessa revisão simplificadora (8). O certo é que esta perspectiva é recolhida no essencial por J. B. Steane (embora curiosamente moderada pela consciência da superioridade estética do texto «derivado»), e a supremacia estética e ontológica do texto B alicerça também o «conflated version» ou versão híbrida de John D. Jump e François Laroque, ou ainda as opções editoriais de E. D. Pendry e J. C. Maxwell, explicitamente devedoras da lição de Fredson Bowers e da sua referência matricial ao texto B (9).

Em alguns aspectos, porém, a relação entre os dois textos parece mesmo ser a inversa da que Greg propõe. É o que sublinha o confronto oferecido por Eric Rasmussen ao denunciar na versão posteriormente publicada uma diversa acentuação indeterminista que decisivamente ilumina a aventura do herói, na verdade significativamente mais pressionada pelo imediatismo das situações, mais explicitamente modelada pelos factores externos que neutralizam a sua vontade e consciência e- aspecto nada dispiciendo por indiciar o sentido de uma expansão a partir de uma formulação relativamente contida e sóbria- mais generosa no desdobramento das cenas cómicas e no elemento da farsa. Esta nova avaliação, aproximando o texto A da criação do dramaturgo mas reconhecendo no texto B virtudes e produtividade críticas de vário alcance, determinaria o sentido de qualquer esforço editorial e definiria metodologicamente o ponto de partida na interrogação e estudo do drama de Christopher Marlowe:

«Since the A-text apparently derives from the authors' foul papers, it must now be presented as the text with primary authority. Scholars who are chiefly

interested in Christopher Marlowe will have to concentrate exclusively upon the A-text, which preserves the original version of what is arguably his supreme achievement as a playwright. Since the B-text appears to be at many removes from Marlowe's hand(three quartos, possibly one or more playbooks, one transcript, and untold non-authorial revisions), it is severely weakened in authority. And yet, for scholars of Elizabethan and Jacobean drama the B-text will remain significant as one of the best preserved examples of a play that was extensively revised in and for the Renaissance theatre. Scholars with a more general interest in English Renaissance history and society will find attractive material for analysis in the ways in which the textual changes made over time are interrelated with larger cultural processes. Both versions of *Doctor Faustus* were read and performed in the Renaissance, and both texts continue to deserve our divided attention» (10).

Significativa desta mudança de paradigma, sintetizada por Vivien Thomas e William Tydeman(«Critical opinion as to the relative merits of the two texts has swung first one way, then the other, but it is now generally accepted that the A-text is the more authentic and aesthetically coherent of the two») (11) encontrará na atitude editorial de Roma Gill uma eloquente ilustração: se o texto que servia de base à edição de 1965 era o da versão B, e em 1971 era ainda este o que se adoptava na edição dos textos dramáticos do autor, já em 1989 a segunda edição da peça aceita como base a outra versão. É certo que esta reorientação convive com atitudes mais eclécticas, como a da recentíssima edição dos textos dramáticos reunidos, da responsabilidade de Mark Thornton Burnett, que não deixa todavia de sublinhar o perigo de uma conciliadora mas pouco criteriosa *tertia via* :

«Behind both versions, either in a lost manuscript or a past consciousness, is another *Doctor Faustus*, which is irrecoverable. Previous tradition tended to combine the plays to produce a single entity, an 'edited highlights' *Doctor Faustus* which incorporated the 'best bits'. The unhelpfulness of such a procedure is clear, since the resultant conflated play represents a composition that Marlowe never wrote, a hybrid that a subjectively minded editor has assembled. In the absence of the 'original' *Doctor Faustus* we have two plays,

both of which merit scrutiny, both of which are worth study in their own right»(12).

Ainda assim, uma opção como a de Paul H. Kocher, que merecia ainda em 1950 um consenso generalizado, exprimindo-se depois minoritariamente em grande medida devido ao impacto exercido pelo estudo de W. W. Greg, tem vindo recentemente a ganhar terreno a ponto de se constituir em tendência crítica dominante nos nossos dias: as influentes edições de David Ormerod e Christopher Wortham, de 1985, de Michael Keefer, de 1991, ou de David Bevington e Eric Rasmussen, de 1993, confirmam a reabilitação do texto A, afinal a tendência crítica e editorial mais influente nos nossos dias(13).

Claro que mesmo uma escolha acertada pode ser ditada pelas piores razões, por se olhar pelo lado errado da lente que observa, operando-se a selecção do texto de acordo com as conveniências de uma atitude estética ou de uma leitura construidas previamente(14). E a escolha errada pode decorrer de um contexto crítico dominante, de tradição neoclássica, tendendo a relegar as zonas textuais informadas pela comicidade burlesca e popular ao colaborador ou colaboradores de Marlowe: a ligeireza do «fait divers» ou a licenciosidade seriam estranhos ao brilhante contemporâneo e rival de Shakespeare, na verdade só possíveis em espíritos mercenários ou menos polidos como o de Thomas Nashe (a pena do talentoso e cáustico narrador e polemista insinuaria a sua presença no humor de certas cenas em prosa) ou de Samuel Rowley e William Birde, os dramaturgos a quem em 1602 foi, pela *The Admiral's Men*, cometida a tarefa de revisão do texto para reposição nos palcos londrinos (15). E se esta última circunstância explica em boa parte, como pensam muitos estudiosos, a expansão que o texto B conhece relativamente ao de 1604, e se o primeiro não exibe perante este último aquela óbvia superioridade estrutural assinalada por W. W. Greg (16), os sentidos de uma escolha parecem perfilar-se com alguma nitidez. É o que sugerem ainda, por exemplo, David Ormerod e Christopher Wortham, para quem os contextos da reconfiguração do texto a que procedem Rowley e Birde estão bem longe das intenções de um qualquer apuro da concepção dramática e não traduzem qualquer aperfeiçoamento formal e estético ou doutrinal. O preço de cada escravo no mercado de Malta estava-lhe escrito nas costas e era o vil metal o que fazia correr Ferneze e os turcos; ressalvado o abuso da

aproximação, os interesses da reconversão da peça são aqui também definitivamente outros, nela falando as ligações entre o teatro popular isabelino e as exigências do público e estímulos de natureza comercial que delas dependem, aspecto em que se insistiu supra, em I. 3. :

«*Doctor Faustus* was a very popular play in the 1590s, as the large amounts of the takings and the frequency of performance show. However, takings tailed off in 1597, so badly evidently that the play was dropped thereafter. It is not hard to see why: the plot of the play would by then have been too well known to retain any element of shock or surprise to theatre-goers; the growing taste for larger and more sensational works would have demanded more for what the audience felt to be its money's worth; and the towering figure of Shakespeare, by now very well established, would have put pressure on rival companies to offer in excitement what they could not emulate in dramatic quality. Henslowe's decision to commission Birde and Rowley to re-vamp *Doctor Faustus*, when seen in this context, makes as much sound business sense as everything he did. His dealings with the players testify that Henslow would have given no thought to aesthetic or intellectual sensibility, at least not where money was involved. From the circumstances of the commission that resulted in the B-version of *Doctor Faustus*, no great degree of conjecture is required to deduce that the brief he gave to Birde and Rowley was: more magic, effective magic to astonish the vulgar; more knock-about farce; and some anti-Catholic stuff to appeal to growing antipathy. Within these terms, Birde and Rowley succeeded admirably, but they did violence to Marlowe's play» (17).

A versão de 1616 acusa, em suma, a fragilidade conceptual de um cristianismo popular e quase supersticioso, deixando-se ainda seduzir pelo exibicionismo do espectáculo e recuperando de The English Faustbuch a incoerente personagem dos artifícios prodigiosos e da impenitente e condenável blasfémia (18). Bem poderá Doctor Faustus não ser apenas o produto da pena de um autor e seus colaboradores por nele estarem implicados os esforços de sucessivos editores que procuram oferecer ao leitor uma versão consensual, frequentemente já sem a ilusão de se restaurar um texto original, como escreve Michael Mangan; o que mais dificilmente se aceitará, atento o sentido das diferenças que separam os

dois textos, é a tese deste estudioso e a sua alternativa de uma simbiose editorial que hibridamente combine a moralidade e a tragédia, o texto B e o texto A (19). É o texto A da edição de David Bevington e Eric Rasmussen que teremos, salvo indicação em contrário, como referência.

III. 4. 2.

A fixação do mito de Fausto, que conhece na criação de Christopher Marlowe um dos seus lugares fundadores, convoca imediatamente os dilemas e perplexidades do Humanismo no conflituoso diálogo com o sentimento religioso da Reforma (supra, II. 3). Uma constelação de valores fundamentais na tradição ocidental recupera os ecos distantes da experiência dos grandes iniciados, a do gnóstico Simão Mago, rival de Pedro e registada nos Actos dos Apóstolos, ou a o Fausto Maniqueu, disputando as razões de Deus e do mundo com o Santo Agostinho das Confissões (20), prolongando-os na piedade vigilante da Idade Média para depois os projectar no tempo de interrogações e dúvidas marcado pelo individualismo da reflexão filosófica e pela linguagem ainda balbuciante mas perturbadora da aventura científica. Por seu lado, o desejo milenar do domínio sobre a natureza ou, nas suas expressões mais extremas e heréticas, sobre a vida e a morte, ou ainda a sedução pelas virtudes de heróis e deuses que protagonizam mitos da criação, sempre encontraram os seus rostos humanos: os magos do Oriente, as figuras sagradas da tradição hebraica ou os sábios da Grécia, as personagens misteriosas e cativantes de Cipriano de Antioquia, Teófilo de Adana ou do papa maldito Silvestre II, ou ainda os esotéricos Merlim e Virgílio (21), recuperados para um universo cristão que os utiliza em proveito próprio.

Mas se o sacerdote é ainda a entidade que por excelência estabelece uma relação com o sobrenatural, a insinuação progressiva de um Livro da Natureza ao lado da referência tutelar do Livro de Deus e das lições das Escrituras irá operar uma significativa mudança de paradigma. Não surpreende, pois, que numa época povoada pela especulação filosófica de Marcilio Ficino, Picco della

Mirandola e Giordano Bruno, pelo saber alquímico de Paracelsus, Cornelius Agrippa de Nettesheim ou John Dee, ou ainda pela revitalizada memória de Roger Bacon, a suspeição vá deslocar-se paulatinamente do padre e do clérigo para o sábio e alquimista, numa altura em que a Reforma projecta a sua sombra tutelar sobre o homem e o seu destino. Como refere a este propósito Hans Meyer, o sacerdote no novo contexto dialéctico iniciado pela rebelião luterana já não é o portador dos sacramentos, da tradição católica, e não se apresenta perante a comunidade como uma figura dotada de poderes mágicos:

«Todas as dúvidas do homem da era da Reforma convergem na nova figura de um prodigioso mestre da magia negra, que já não é sacerdote nem falso monje, como no universo católico, mas *leigo* e representante de todas as ciências e artes, das profanas como das espirituais. *A partir de então o seu nome foi Fausto.* Ele extraiu as consequências da exclusão dos sacramentos e da mediação, ampliou decididamente, muito para além de Lutero, o alcance da auto-responsabilidade do homem. Em nome da razão, protestou contra a violação desta pela fé. A sua resposta ao pecado original foi o afastamento da vida cristã. Ele encarou com terrível seriedade o mal da natureza humana. O mal latente nele gerou, consequentemente, o mal. O resultado foi o pacto com o diabo» (22).

É conhecida a assumida vinculação da experiência alquímica a uma dimensão moral, e toda a incursão no perigoso domínio do saber empírico, pressupondo no iniciado um itinerário de aperfeiçoamento interior, empresta à sabedoria profana o sentido da demanda da epifania do Criador através das sua criação. Porque, como Francis Bacon proclamará em The Advancement of Learning,

«God hath framed the mind of man as a mirror or glass, capable of the image of the universal world, and joyful to receive the impressions thereof, as the eye receive light; and not only delighted in beholding the variety of things and vicissitude of times, but raised also to find out and discern the ordinances and decrees, which throughout all those changes are infallibly observed»(23).

«The spirit of man is as the lamp of God, wherewith he searcheth the inwardness of all secrets», como se lê no Salmo a que se refere ainda, no mesmo passo, o filósofo e ensaísta inglês: e o saber é a via redentora do género humano, ferido na queda original mas apostado na recuperação desse estado abençoado a que lapidarmente John Milton ainda prestará entusiasmado tributo em Of Education:

«The end, then, of learning is, to repair the ruins of our first parents by regaining to know God aright, and out of that knowledge to love him, to imitate him, to be like him, as we may the nearest, by possessing our souls of true virtue, which, being united to the heavenly grace of faith, makes up the highest perfection» (24).

Mas este entendimento da conhecida parábola dos talentos, a que o poeta de Paradise Lost fará explícita referência no soneto When I consider how my light is spent, de 1652(?) ou no manifesto The Reason of Church Government, de 1641(25), nunca pôde verdadeiramente resolver as discrepâncias instituídas por uma afirmação intelectual que imanentemente carrega as marcas da subversão. Bem poderão, a seu modo, Picco della Mirandola acentuar no acto de vontade a actualização de potencialidades do ser humano que se procura definir na cadeia aberta da criação, ou Francis Bacon invocar o próprio Lutero para defender a legitimidade do discurso científico e a necessidade do conhecimento, instrumento das mais nobres causas (26). A alquimia e a ciência, porém, se configuram as novas possibilidades historicamente abertas ao espírito humano na sua obstinada *imitatio Dei*, manifestam inevitavelmente, na ultrapassagem do plano conhecido da mimese aristotélica e na incursão na terra incógnita da experimentação, uma direcção inevitavelmente subversiva das ortodoxias morais e sociais. John S. Mebane destaca nesta problemática tentativa de conciliação entre a autoridade e a inovação os esforços de Marcilio Ficino, obrigado a uma cautelosa pose defensiva que procura separar a magia da feitiçaria mas não consegue superar definitivamente as aporias de um neoplatonismo consagrador da responsabilidade individual na interrogação da natureza e do cosmos(e na busca da salvação) em disputa com as exigências da graça divina e da autoridade institucional da Igreja (27).

Quando por volta de 1592 Fausto desembarca em terras inglesas pela mão de «P. F. , Gent», o anónimo tradutor do texto alemão (Historia von D. Johan Fausten, editado por Johann Spiess em Frankfurt, em 1587), os elementos constitutivos de um poderoso mito ocidental já se encontravam consolidados: as terríveis circunstâncias da sua morte, os sucessos burlescos que acompanham as suas aventuras de prestidigitação e magia, o fatídico pacto com o demónio (28). Os contornos da figura histórica e lendária, na verdade indissociáveis, registam um espírito irreverente e truculento, um pouco como o criador de The Tragicall History of D. Faustus, perseguido pelo zelo luterano e divulgado no testemunho inclemente e prosélito de Melanchthon, numa errância que igualmente lembra a marginalidade de Christopher Marlowe ou a condição nómada de actores e companhias, em vários lugares deste estudo referida (v. g. I. 3.):

«...The evidence about the life of Christopher Marlowe is almost as puzzling, and yet richly suggestive, as that for George Faust; it allows us to infer that- for all the differences of period, education, and career -the two men had many basic intellectual and moral attitudes in common. Restless, vain, ambitious, they both waged a lonely, devious, and bitter warfare against many of the established opinions of their time, and the circumstances of their own dangerous and disappointing lives»,

comenta a este propósito Ian Watt(29).

Dele se não ausentará ainda a sugestão de uma prática maldita e goética susceptível de aproximar as virtudes capciosas do mágico do poder envolvente do espectáculo e da retórica do actor, ironicamente dirigidos pela autoridade demiúrgica do dramaturgo. O tratamento de uma personagem que a acção condena sem realmente convencer marcará os limites de uma ironia de formulação inconclusiva, originada num cepticismo que, por não conhecer uma só direcção, se abre perigosamente aos caminhos de uma leitura reversível de dois sistemas de valores alternativos, isto é, a uma verdadeira e própria ambiguidade (30).

III. 4. 3.

O mote da acção dramática, contido no Prólogo, apesar do seu inevitável laconismo poderia instituir desde logo algum espaço de indeterminação.

Severa e moralizante, a figura vestida de negro e de coroa de louro a ornamentar-lhe a fronte (pelo menos assim a define Hattaway) (31), procura cativar o público oferecendo o ineditismo de uma peça que abandona os lugares familiares da guerra(Tamburlaine?)e da corrupção erótica, subvertora de príncipes e Estados(Dido?) para representar uma história exemplar de crime e castigo. Todavia, a nota de apresentação, sensatamente dirigida a esses «Gentlemen» demasiado ruidosos que urge adular e sossegar(32), não se esgota na severidade pedagógica mais ostensiva e alia-se à necessidade de uma leitura a construir: «Only this, gentlemen: we must perform/The form of Faustus' fortunes, good or bad.». Para além disto, a identificação do herói, cujo orgulho repete o pecado de Adão e segue os passos do *Everyman* medieval (33), adquire igualmente a consistência de uma experiência individual e concreta afirmada num contexto particularmente adverso. Traçado nas origens humildes da infância («base of stock», como Tamerlão) e na ascensão que o conduzirá aos mais altos voos do saber e da glória, depois à arrogância que finalmente o precipitará numa justa queda, o desenho sóbrio da biografia ímpia não deixará de insinuar o elemento heróico negado nos primeiros versos(a ambição, mas também o arrojo de Ícaro)e a censura de uma divindade insidiosa(«...heavens conspired his overthrow»).

Esta intromissão de uma incongruência subversiva na intenção devocional do texto seria, de todo o modo, ainda bem precária no momento em que o Coro se dirige aos espectadores, familiarizados com a tradição do sábio e do reino interdito da magia negra ou industriados na instabilidade do signo inscrita nos contextos da alusão mitológica e na subversão dessa memória literária e cultural (34). O que essa voz impressivamente destaca na aventura do protagonista é a dimensão semântica e moral da gula e do excesso, do fogo da ambição e da ascensão e queda, jogando com uma reversibilidade literal e metafórica desses motivos condutores que só o desenvolvimento da acção dramática permitirá surpreender com nitidez. Na verdade, será no plano espectacular que as marcas dessa sugestão provocatória podem talvez ser reconhecidas de modo mais concludente.

À intervenção do Prólogo (viajando da expressão de um destino consumado à referência ao presente da representação e procurando situar o ponto de articulação entre o arquétipo devocional e o interesse despertado pelos acidntes de um percurso individual), no momento em que afasta a cortina para mostrar Fausto no seu gabinete e inaugurar a acção dramática (35), poder-se-ia na verdade emprestar uma configuração irónica. Trata-se de uma figura anónima? Será Wagner, o submisso ajudante de Fausto, como provavelmente na abertura do terceiro e quarto actos e de modo mais explícito no solilóquio que inaugura o quinto? Ou, ainda mais perfidamente, o actor que representa o Coro seria o que depois surgiria na pele de Mefistófeles (36)?

À generalização do comentário córico sucede a subjectividade de uma condição paradoxal: o sábio, encerrado no seu escritório, percorre com impaciência os livros em que se contêm as disciplinas mais acarinhadas pelo saber humanista, e sucessivamente vai afastando o formalismo da lógica, as limitações da medicina, a esterilidade do direito ou o fatalismo e imobilismo da teologia. Nessa implacável e sumária condenação se erige como alvo uma autoridade sufocante e castradora, plasmada na circularidade do exercício lógico(«*Bene disserere est fines logices*»), na finitude desencorajante do pensamento filosófico e na mesquinhez dos horizontes da medicina(«*...ubi desinit philosophus, ibi incipit medicus./.../Summum bonum medicinea sanitas*»), da venalidade mundana do direito, «A petty case of paltry legacies», ou ainda os pressupostos deterministas de uma religião abstracta e repressiva(«The reward of sin is death. That's hard./.../Ay, we must die an everlasting death»). A legítima celebridade do teólogo e académico, já relatada pelo Coro-

> «So much he profits in divinity,
> The fruitful plot of scholarism grac'd,
> That shortly he was grac'd with doctor's name,
> Excelling all, and sweetly can dispute
> In th'heavenly matters of theology;»

-e agora confirmada pelo erudito recluso explicitamente a propósito da ciência médica e da sua distinção estratégica (historicamente advinda de um decisivo

combate contra o pesadelo da peste, insistentemente evocado no texto, como nos adverte Christopher Ricks) (37) -

> «Is not thy common talk sound aphorisms?
> Are not thy bills hung up as monuments,
> Whereby whole cities have escaped the plague
> And be eternised for some wondrous cure»
> And thousand desp'rate maladies been eased?»,
>
> I. i. 19-22,

-ignora deliberadamente as conquistas do legado humanista e renascentista e a ideia de um progresso construído no exercício contínuo da razão. Do mesmo modo, a partir das eventuais lacunas do direito não constrói o jurista qualquer ideal de justiça: mutila a letra da lei para nela destacar o descarnado formalismo(e a vontade paterna de uma deserdação subliminarmente inscrita na mente de um filho que ordena razões para uma revolta contra o pai). Porém, a crítica vem ironicamente a incorporar as alegadas limitações do objecto no seu próprio argumento: a nebulosa compreensão das referências clássicas e da sua reescrita moderna iluminada pelo pensamento cristão(Aristóteles e Galeno, Aristóteles lido por Petrus Ramus,...), o reducionismo suspeito da leitura do código justiniano, e depois a truncagem do texto bíblico, retendo-se nele a expressão fatalista da condenação e dele se exilando a nota redentora da salvação, devolvem ao sábio as acusações de formalismo, recurso ao sofisma retórico e esterilidade discursiva (38). De créditos firmados, bem industriado nas mais diversas disciplinas do saber, o protagonista renuncia, não obstante, a qualquer projecto humanista para se acolher à lógica tortuosa e dogmática, afinal o argumento que lhe abre um caminho para além de toda a dúvida, transcendendo os «*finis logices*», «end of physic», os limites do filósofo ou do médico e quaisquer outras marcas de finitude do conhecimento e incompletude do humano.

O solilóquio, espelhando um momento de crise devidamente recortada na apóstrofe com que se interroga o íntimo do protagonista e se lhe procura conferir objectividade e consistência(«Settle thy studies, Faustus, and begin/ To sound the depth of that thou wilt profess»), consentirá ainda momentos de

subversão parodística do itinerário da figura de Cristo, já introduzidos na apresentação córica do protagonista(«So soon he profits in divinity,/.../») e agora reafirmados no percurso invertido da Incarnação(39). Do mesmo modo, a insubmissão perante a condição perecível do ser humano, também evocadora do milagre da ressureição dos mortos relatado nos Evangelhos-

> «Yet art thou still but Faustus, and a man.
> Couldst thou make men to live eternally,
> Or being death, raise them to life again,
> .... », I. i. 23-25

- cruza-se com a adulteração do sentido das passagens bíblicas, violentadas no seu espírito e contexto para oferecerem, na invocação de uma condenação liminar irrevogável, o envólucro teórico e a caução de uma fuga para diante:

«From his opening to his closing soliloquy, he weaves around himself a suffocating web of self-deception, so dense that even the grace of God cannot penetrate. Faustus' all-too-human tendency toward self-delusion is revealed in his first soliloquy. Here he quotes Scripture out of context, ignoring the promise of grace expressed in the omitted section of each of the cited verses in order to convince himself that he is doomed to die eternally and thus to offer a convenient rationalization for his subsequent actions. As the play progresses, Faustus' reason will continue to pander to his overreaching will, distorting the meaning of Scripture to provide "rational" reasons for his irrational strivings»(40).

A graça divina não se compatibiliza facilmente com a salvação conquistada pelo esforço individual. O entusiasmo adolescente do sábio e as imagens extravagantes com que ele exprime a sua ambição, na verdade mais associadas ao poder e à riqueza do que ao fascínio pelo saber (denunciando simbolicamente, no juízo de Douglas Bruster, a evolução materialista de uma sociedade que se reconhece tanto na linguagem sumptuosa do desejo como na opulência de roupagens e adereços) (41)-

«O, what a world of profit and delight,
Of power, of honour, of omnipotence,
Is promised to the studious artisan!
All things that move between the quiet poles
Shall be at my command. Emperors and kings
Are but obeyed in their several provinces,
Nor can they raise the wind or rend the clouds;
But his dominion that exceeds in this
Stretcheth as far as doth the mind of man»,

I. i. 55-63,

- , localizam o ponto de articulação de um novo nascimento. E nem a conformidade aos interesses políticos da militância protestante, desgarradamente inscritos na arrebatada e sincrética proclamação de intenções, esconde a derrapagem egotista do capricho e da vanglória, ou não culminassem a reunião de um exército para a expulsão do temível príncipe de Parma ou a evocação de uma guerra patriótica contra o domínio espanhol afinal na entronização bem pouco generosa de quem se propõe «... reign sole king of all our provinces;»(I. I. 96). Na vontade titânica e incondicionada de ruptura, apenas oferecida no esforço heróico da blasfémia, que C. L. Barber vê dramatizado na peça, aqui igualmente traduzido na usurpação dos poderes de Jeremias e na inversão do relato das hagiografias, se enlaça a pose histriónica do herói, ameaçando pulverizar a autenticidade da sua revolta e perturbando uma leitura inequívoca do texto, como insistentemente refere David C. Webb (42).

«A sound magician is a demi-god./Here, tire my brains to get a deity» não é decisão colhida num arrebatamento passageiro, observa pertinentemente Roma Gill (43), mas o fruto de amadurecida reflexão empreendida por um erudito respeitado, facto que se confirmará na convocação longamente diferida das figuras sinistras de Valdes e Cornelius. A invocação dos sinais de um tenebroso código gnóstico, franqueando as portas do interdito, responde à insatisfação perante uma condição humana que soçobra na estagnação e no conformismo: «Yet art thou still but Faustus, and a man». Ela simultaneamente recupera, na antecipação do universo alternativo representado na convocação de

Mefistófeles, duas cenas depois, as marcas de uma tradição maldita e os novos rostos que a impiedade e a heresia assumem na Inglaterra de John Fox, Richard Hooker e William Cecil. Deste modo, o domínio de Satã sobre o mundo e a carne, já definido desde Santo Agostinho, e a crença na existência eterna do anjo rebelde, oficializado como dogma da fé no Concílio de Constantinopla, no ano 547, dotariam de novas iluminações a sedução pela magia quando a Reforma eliminar os acolhedores intermediários entre Deus e o homem, criando entre eles o vazio e forçando o último à angustiada e solitária interpelação da sua consciência (44). Em Doctor Faustus o sentimento da condenação antecede a convocação de Mefistófeles, como oportunamente sublinha J. B. Steane, e o pacto demoníaco apenas virá ratificar o desespero teológico do protagonista (45).

Na expectativa intensa do iniciado, a emergência do Anjo Bom e do Anjo Mau(46), figuras recolhidas da tradição medieval da *psychomachia*, desenha uma estrutura contraditória imperfeita na ordem invertida das suas intervenções e na solidariedade que a exortação à aventura («Go forward, Faustus, in that famous art/.../I. i. 76ss) mantém com o solilóquio inicial, simultaneamente exibindo uma vontade irrevogável e de antemão definida:

«Marlowe utilise le schème médieval pour conférer une certaine universalité à son héros, mais l'attitude inattendue de Faust qui invente ses propres tentations, souligne le fait que contrairement à ce qui se passe dans le Jardin d'Éden, Faust tient absolument à se mettre entre les mains du démon. C'est pour cette raison que Marlowe inverse l'ordre traditionnel des tentations, pour les diviser entre le séducteur et sa victime. On ne pourrait illustrer plus clairement la folie obstinée qui habite Faust à ce moment précis, et le fait courir au-devant de la faute» (47).

A voz da interdição e da virtude(«Read, read the Scriptures. That is blasphemy», talvez insinuando a resposta providencial dada pelo texto bíblico ao autor de As Confissões no seu momento de conversão)(48), não tem a capacidade apelativa desses «necromantic books»(I. i. 52) em que se oculta a inebriante promessa da passagem proibida. Valdes e Cornelius(Cornelius Agrippa?), surgidos num momento de êxtase do protagonista, limitam-se a alimentar-lhe o delírio e as fantasias e não precisam de grandes dotes

persuasivos para o recurso a um poder que eles significativamente apenas irão exercer por procuração.

Todavia, o rito de passagem na última ceia maldita e o gesto radical de Fausto -«This night I'll conjure, though I die therefore», I. i. 168- não prescindem do quadro religioso de que o herói se procura libertar, e esta dependência em relação às representações do universo cristão projectam-se na obsidiante paródia dos seus símbolos e códigos ao longo da acção. Os livros mágicos eram «heavenly» (I. i. 52), «And make me blest with your sage conference» (I. i. 101) figura no convite aos dois tentadores, à convocação de Mefistófeles o iniciado responderá, em encorajante deslumbramento, «I see there's virtue in my heavenly words» (I. iii. 28), e a Helena despertada do reino das sombras para exorcizar a sombra da morte próxima será «heavenly», trará o céu nos lábios (V. i. 96) e fa-lo-á «immortal with a kiss» (V. i. 85) (49). Mais ainda do que uma já de si poderosa inscrição da referência cristã na alusão clássica, o refúgio no universo de Homero ou Ovídio assinalará um implacável retorno do reprimido, como é, pelo menos, a apreciação de Yves Peyré, que a esse propósito escreve:

«Les mythes classiques devaient montrer que l'eschatologie chrétienne n'est qu'un mythe, au sens de fable; ils se sont retournés contre Faustus en se transformant en symboles de la vérité chrétienne, images que Faustus voit bien, mais sans être capable de les comprendre et de les déchiffrer» (50).

A polissemia de uma expressão como «resolute» exemplificaria o implacável movimento circular do protagonista, apostado em iludir o sentimento angustiado da condenação e a esta ironicamente se estregando.

«Then fear not, Faustus, but be resolute,/And try the uttermost magic can perform» (I. iii. 14-15): a invocação de Fausto culmina um processo de aprendizagem eloquentemente ilustrado na decisão invencível do desejo de uma aventura para além da dúvida («Shall I make spirits fetch me what I please,/Resolve me of all ambiguities/ Perform what desperate enterprise I will?»(I. i. 81-83). Ela ver-se-á sucessivamente confirmada na exortação feita por Valdes e Cornelius («If learnèd Faustus be resolute», I. i. 135), na

perseverante interpelação de Mefistófeles pelo protagonista ou na recusa de retratação e arrependimento-

«Go and return to mighty Lucifer,
And meet me in my study at midnight,
And then resolve me of thy master's mind», I. iii. 100-102
....
Now go not backward. No Faustus, be resolute.
Why waverest thou?... , II. i. 6-7
....
Why should I die, then, or basely despair?
I am resolved Faustus shall never repent, II. iii. 31-32
....
Well, resolve me in this question: ...», II. iii. 62

soçobrando finalmente na ironia de uma resolução que se revelará, sobretudo, como dissolução e aniquilamento, e que iluminará o sentido da aventura de Ícaro e suas asas de cera, emblema do desejo de elevação que a voz córica inicial já censurara (51). Por enquanto, o que se manifesta é a ironia de uma separação da criatura do universo do criador (e não a sua solene inclusão pelo rito), de uma visão simbólica que inverte o momento de iluminação do herói na sua demanda(aqui também as sombras da noite, não o caminho da luz), ou ainda da epifania do santo que se aproxima do divino. A inversão do rito é emblematicamente sublinhada pelos poderosos símbolos do livro que o oficiante segura, pelo círculo contendo inscrições cósmicas e anagramas, pela água benta e pelo sinal da cruz, e pelas ressonâncias misteriosas da linguagem sagrada que quebra, com o ribombar dos trovões e o lampejo dos relâmpagos, o silêncio e a obscuridade premonitórias do bosque solitário. A presença de Lúcifer e dos demónios, dominando superiormente a cena, sublinharia a dependência de Fausto de um envolvente universo maligno, de configuração física e medieval, mas ela só aparece no texto de 1616, não no texto A. Os gestos do protagonista são aqui mais livres-

«Know that your words have won me at the last
To practise magic and concealèd arts.
Yet not your words only, but mine own fantasy,
That will receive no object, for my head
Ruminates on necromantic skill», I. i. 103-107

-asseverara ele enfaticamente aos seus tentadores; e as reverberações irónicas da terceira cena do primeiro acto destacam a rebeldia iconoclasta do herói: a invocação de Mefistófeles sugere a Anunciação, a cumplicidade entre o agente da sedução e a sua vítima, numa curiosa inversão de papéis, torna Mefistófeles um discípulo de Fausto e convoca subversivamente a relação de Cristo e seus apóstolos, o pacto com o demónio insinua parodicamente o baptismo e, mais genericamente, a incursão do herói no universo sortílego da magia lembra o tradicional motivo da descida aos infernos ou a descida triunfal do Filho de Deus ao reino das trevas para desbaratar o demónio e resgatar as almas da tirania do Mal.

III. 4. 4.

A epifania oferece-se na figura de um demónio horrendo, logo despedido pelo sábio que, como mais tarde o Volpone de Jonson, não perde nunca a oportunidade de uma boa piada:

«I charge thee to return and change thy shape.
Thou art too ugly to attend on me.

Go, and return an old Franciscan friar;
That holy shape becomes a devil best», I. iii. 24-27.

A exploração de um sentimento católico não deixará de conjurar outras insinuações, colhidas na referência histórica da Reforma luterana, como a proposta por Jan Kott:

«The man who sold his soul to the devil is a 'conjuror laureate', Doctor of Theology, tutor of 'the flowering pride of Wittenberg'. Wittenberg was one of the great Renaissance centres of learning, and later, of course, of Protestant orthodoxy. It is apparent that the Mephostophilis who appears in Faustus's university study of Wittenberg is akin to the devil who attempted to dispute with Luther, that very architect of Protestantism in Germany. At Wartburg Castle, one can still see the stain from the inkwell that Luther is said to have hurled at the fiend. He supposedly appeared before Luther as 'a grey monk', like Mephostophilis in *Doctor Faustus* » (52).

O furtivo Mefistófeles, misterioso na estranha eufonia do seu nome, também impreciso ele na sua origem e significado- «Mephotophiles», inimigo da luz, «Mephaustophiles», inimigo de Fausto, «Mephiz-Tophel», o que mente e destrói- (53), não surge, na verdade, na metamorfose consagrada pelo teatro medieval, a do cão, depois recolhida por Goethe(54). As vestes de um frade franciscano, para além de construirem satiricamente a imagem ideal de um conselheiro espiritual, adequam-se à esquiva figura que ascende, solícita e atenta, de pronta iniciativa(«... I came now, hither of mine own accord», I. iii. 45), em fiel representação daquele mal insidioso e sem rosto, referido por Wilbur Sanders, que o confronto da consciência individual na sensibilidade protestante favorece (55). Esta força subitamente activada revela-se na desconcertante franqueza do «servo do grande Lúcifer»(I. iii. 41), exemplo de um castigo eterno que é também o sofrimento espiritual de que o Satã de Milton dará pungente testemunho (56). Ela oferecerá o exemplo incontornável da experiência, o «ver claramente visto» tão procurado por Fausto(II. i. 130ss); na leitura arrojada de Harold Bloom, nesta espécie de demónio pessoal de Fausto

residiriam mesmo as virtudes reveladoras de um destino prometido e de uma identidade em perigoso trânsito:

«Mephostophilis has uncanny insight into Faustus, indeed he seems to be the Deamon or Genius of Faustus, perhaps the spiritual form that Faustus will take on in hell» (57).

Mas a possessão demoníaca iminente passa despercebida a quem sobrepõe o inferno cristão e os Campos Elísios da mitologia pagã (I. iii. 60-62), na visão alternativa que nele a mitologia clássica representa em face do imaginário cristão, até o «crime continuado» tiver paulatinamente arrastado o herói a um lugar físico e espiritual a que ele também chamará seu(V. i. 78). Mefistófeles é bem o «agent provocateur» do sábio arrogante e ambicioso, o eterno espírito da negação, como ele próprio se definirá no poema de Goethe, «Ich bin der Geist, der stets verneint!» (58), e o sábio intermediário entre homens e demónios, recatado mas vigilante, aliciando os ousados («resolutos») com o formalismo da intercessão e com a solenidade na manifestação da vontade dos iniciados.

O respeitoso e dedicado seguidor de Fausto («How pliant is this Mephistopheles,/Full of obedience and humility», I. iii. 28-30) cedo se insinua junto do seu «mestre», e a estratégica preocupação pela sorte do iniciado, que apenas lhe desperta a vã curiosidade pelo proibido, virá prolongar-se na radiosa solidariedade que liga os dois companheiros na viagem ao Vaticano(«my good Mephistopheles», III. i. 1), apadrinhada pelo tom distanciado e descritivo, não já zeloso e doutrinário, do Coro da abertura do terceiro acto, e depois do quarto, que introduz uma sequência que viaja na corte de Carlos V e no ducado de Vanholt. A réplica subversiva da relação entre Cristo e seus discípulos vem apoiada, como bem observa Sara Munson Deats, na judiciosa disseminação de referências aos textos sagrados, desde a invocação de uma inexpugnável fortaleza junto de Mefistófeles, ou a expectativa da boa nova trazida pelo emissário de Lúcifer, em I. iii. 23-28, até aos ecos da profecia paulina na convocação de Helena, «in twinking of an eye», em V. i. 90, ou à adulteração da letra e do espírito de passagens dos Evangelhos, como em IV. i. 143-144(59).

Por sua vez, a paródia do baptismo na invocação de Mefistófeles e na celebração do pacto demoníaco, assinalada, por exemplo, por Susan Snyder ou

Emmanuel B. Asibong, reafirma o assumido radicalismo de uma transgressão que se deleita por vezes no especioso decalque da ordem contra a qual reage: ao rito do conjuro(I. iii.) seguir-se-á o período de prova e experiência e, finalmente, o acolhimento do novo membro(60). *Consummatum est*: a celebração do contrato será emblemática dessa inversão parodística, e simultaneamente a ironia de uma existência comprometida por um prato de lentilhas e confirmada no caminho da danação(61). Ao pacto se aliam as «tentações» chamando o réprobo à retratação: o solilóquio na abertura do segundo acto neutralizará a crise espiritual e afogará o desespero religioso na proclamação de um novo culto, pagão e de fortes ressonâncias sacrificiais-

> «The god thou servest is thine own appetite,
> Wherein is fixed the love of Beelzebub.
> To him I'll build an altar and a church,
> And offer lukewarm blood of new-born babes», II. i. 12-14.

Depois a evocação da entrega redentora de Cristo ao sofrimento e à morte, reconhecida no sangue coagulado, caprichosamente renitente à formalização do contrato, a inscrição dissuasora «homo fuge», logo dissolvida na diversão da dança dos diabos, pressurosamente orquestrada por Mefistófeles (62), consumarão este jogo irónico e sinistro de sentidos. Mas nele se denunciará a ironia de um Fausto zelosamente atento à letra e forma do texto, contra as quais no início da acção se insurgira, naquela invectiva a que sujeitara o Código Justiniano ou os preceitos bíblicos, e agora ignorando talvez a irrelevância contratual das condições impossíveis: a titularidade plena de uma alma de que livremente se dispõe, a assunção de uma natureza que ilusoriamente pretende exorcizar a matéria para reter o espírito, ou ainda a entrega do corpo, alma e bens ao poder das trevas (63). Se a consagração a Lúcifer corporiza a decisão por um universo alternativo, nela resistem, porém, as estruturas de pensamento e as categorias típicas do pensamento cristão que, como na irresistível insinuação operada nos interstícios da tentação mitológica clássica identificada e discutida por Yves Peyré, decisivamente hipotecam o destino de Fausto:

«...the insistent references to Christian ritual keep reminding us that Faustus's rebellion is futile, that he cannot escape God's power and his own damnation, for his flight from divinity only confirms the fate that seems to him intolerable»(64).

Na condução de uma leitura, e na desvalorização do herói, assim entregue a uma demanda sem outro princípio que o da negação, o Prólogo encontraria neste jogo de inversões e na paródia de situações arquetípicas da tradição cristã importantes aliados. E outros poderiam ainda ser coligidos: assim o já referido motivo da descida aos infernos, da tradição clássica(66) ou, talvez ainda mais sugestivamente, do legado medieval dos «miracle plays» e do Cristo triunfante de The Harrowing of Hell, no registo irónico de um conhecimento do reino de Satã apenas contido nas referências às regiões infernais no contexto das facécias do *Grand Tour* a Itália e da comicidade folgazã da sequência na corte papal(III. i. 44-46); a evocação do Museu virgiliano no diálogo que sustenta com Valdes e Cornelius, em I. i. 117, ou o burlesco *antimasque* do desfile dos Sete Pecados Mortais, simples manobra de diversão que merece de Fausto um entusiasmado comentário evocativo: «O, might I see hell and return again, how happy were I then», II. iii. 168-169. Ou como a identificação de um Salomão degradado na figura de Fausto, obliquamente revelado na manipulação do nome de Deus na invocação dos espíritos(I. iii. 8ss), na veneração de Belzebu e na nota sacrificial que lembra o Moloch do Primeiro Livro dos Reis(II. i. 5-14), na lascívia do pedido de uma consorte(«As wise as Saba,...», II. ii. 160, proporá Mefistófeles), que lembra a proverbial fogosidade erótica do soberano bíblico, mesmo no beijo solicitado a Helena, na fama que precede a visita do sábio ao Imperador alemão(IV. i.), ou ainda na homenagem de um Fausto generoso e solícito, prodigalizando a sua sabedoria perante a duquesa de Vanholt («v. g. ...in India, Saba, and further countries in the East;», IV. ii. 25) (66).

Não é tudo, porém: nesta desautorização da figura do herói e da sua arrojada empresa outro factor decisivo interviria ainda. Ele atravessa a acção e, na sua relevância por vezes tangencial, não deixa de ser portador de sentido e centro gerador de ironia. É a linha de acção secundária, pontuada pelo burlesco e pela farsa, já presente nos dois primeiros actos mas com mais evidente projecção no terceiro e no quarto actos. Nela se acolhe o espectáculo vivo mas gratuito dos

«milagres de Fausto», recolhido ao passado das meras sombras de Alexandre e sua amante ou ao escapismo da figura inefável de Helena (não ao futuro das profecias de Cristo), e instalada nos truques do prestidigitador que faz surgir a armação na testa de Benvolio ou que expulsa o aterrado vendedor de cavalos, momentos de uma ironia inscrita no tema do desmembramento e da mutilação, (e não, ainda na mesma constelação de aproximações, os prodígios com que o Filho do Homem interpela os homens e mulheres de pouca fé) (67).

III. 4. 5.

É entre os dois primeiros actos e o último que se interpõe essa zona textual aparentemente incaracterística. Ela corresponde, na economia da acção dramática, ao exercício dos poderes de Fausto e à sua deambulação pelo mundo, e concentra no tempo representado os vinte e quatro anos de vigência do contrato que formalmente une o herói ao reino das trevas.

Estes episódios, de recorte humorístico e obedecendo ao gosto popular, serão para muitos de eficácia algo redundante, e discutíveis até no modo como concretizam um suposto alívio dramático, tornado necessário por uma tensão e intensidade longamente sustentadas na exposição da acção dramática que em boa verdade poderia fazer perigar a atenção do espectador. Esta preocupação estará naturalmente registada no anúncio de momentos espectaculares: «...but mark this show», II. iii. 105, «Be silent then, for danger is in words», V. i. 25, não são apelos somente dirigidos aos interlocutores de Mefistófeles ou de Fausto, espectadores de uma peça dentro da peça. Na verdade, a acentuação espectacular do trivial e do burlesco vive no teatro isabelino em apertada cumplicidade com o sério e o trágico, plasmando-se numa experiência dramática que vive sem a caução de rigorosas filiações aristotélicas ou neoclássicas, como se notou já(v. g. supra, I. 5 e II. 11). Por outro lado, a herança medieval, que acentua não tanto um olhar dirigido à realidade física dos seres e das coisas

como uma visão através dela, e que parte, na empenhada decifração de uma floresta de símbolos, do pressuposto gnosiológico da unidade essencial da criação (legitimadora simultâneamente da aventura do astrólogo e do alquimista e da perseguição dos sinais do divino na natureza), vai oferecer em grande medida essa *concordia discors* através da exploração do exorcismo do riso e na convocação do grotesco para a arena de um conflito moral.

Deste modo, se nestas «cenas intermédias» reside a fraqueza de um texto descontínuo (e seria difícil negá-lo, nelas se acolhendo, de resto, as variações de um tema e nelas se localizando a sede mais apropriada da expansão ou reformulação documentada na existência de mais de uma versão da peça), a incongruência de tom e atitude e os inerentes desequilíbrios estético-formais, não retirando à acção dramática um específico sentido de integridade, articulam um diálogo entre planos que se iluminam reciprocamente e, nessa relação, complexificam ou subvertem perspectivas de leitura. Acompanhando a errância das fantasias do protagonista e espelhando a inconsistência de um projecto que soçobra na prestidigitação, a viagem de Fausto pelo Vaticano e pelas cortes alemãs não dissolve uma estrutura que, apesar da sua atipicidade, deixa perceber aquele desenvolvimento em cinco actos de que falam David Bevington e Eric Rasmussen:

«Act I is expository; Act II centres on the signing of the contract that sets the tragedy on its inexorable course; Act III is spent in Rome, Act IV in the courts of Germany; Act V is the dénouement» (68).

E esta contribuição para uma «unidade de efeito» (69) comunicar-se-ia, diga-se de passagem, à versão mais dilatada do texto B, mais generosa nas cenas no Vaticano, aditando-lhes as sequências pontuadas pela figura do legado imperial, Bruno, prolongando os rocambolescos infortúnios de Malvolio ou juntando-lhe a frustação do desforço ensaiado pelos companheiros do vendedor de cavalos sobre Fausto. Esta unidade, mesmo quando vista mais no plano temático do que no de uma integração estrutural, mobilizaria uma capacidade capaz de interrogar, na enumeração digressiva dos «unconsecutive events» em que se espraia a aventura errática do herói, a produtiva sugestão de uma «estrutura

indutiva», e construir a partir da enumeração fragmentária, como na metodologia baconiana, a coerência de uma leitura(70).

Do mesmo modo, não se deverá retirar ao dramaturgo de Cantuária a paternidade do humor cru e da ruidosa farsa que percorre essa vasta zona textual, como escreve William Empson a propósito de uma alegada distribuição de serviço entre Marlowe e seus apressados colaboradores por que o artista se dispensaria de sujar as mãos com tão indigna e tão pouco compensadora tarefa:

«Marlowe was a great success as a playwright, but he had to sell each play outright for &5 or so. Probably he went on earning money as a spy (a document to secure his MA testifies that he was working abroad for the Queen) because otherwise he would have starved, and he was finally murdered in a huddle of spies; but such work was very ill-paid. Each play would be a sum of money to him, and of course he would not share it out. He would certainly believe he could make better jokes than the next man, however wrong he was; I cannot see him wanting these hacks, even if he had been rich. The belief results from the mandarin superstition that one can always 'spot' an author, as if he were a glass of port, whereas young men caught up in a literary movement, as Marlowe was, spend half their time imitating one another. Besides, the bad parts have flashes in them which I would 'spot' as Marlowe» (71).

A liberdade condicionada do cómico popular, evocando o drama medieval e abrindo-se à flexibilidade e ao improviso da representação da *commedia dell'arte*, já havia percorrido os dois primeiros actos e neles se revelara numa ironia apoiada na multiplicação de perspectivas. Assim, por exemplo, na segunda cena do primeiro acto Wagner e os estudantes respondiam a seu modo ao optimismo visionário e à arrebatada oratória de Fausto, o criado, como os *zanni* da tradição popular italiana, imitando grotescamente o seu amo, os outros revelando sincera preocupação pelo destino do mestre. É uma cena de comentário, revelada como tal nas ressonâncias sinistras de «the place of execution» (I. ii. 25), nas conotações sagradas e sacrificiais da ceia e do vinho, na possível evocação em «For is not he *corpus naturale ?* » (I. ii. 20-21) de «Yet art thou still but Faustus, and a man», de I. i. 23, no poder sugestivo e premonitório de «God in heaven knows» (I. ii. 6), com que Wagner responde à

primeira interpelação dos estudantes, depois na atitude esquiva com que conduz o diálogo, furtando-se, como Mefistófeles, às perguntas dos seus interlocutores, articulando um discurso apoiado na mais estéril retórica escolástica e convenientemente rematado na paródia da retórica puritana.

Este jogo contrapontístico comunica-se à representação da aventura de um Fausto munido dos poderes de que foi investido pelo pacto: nas cenas do Vaticano, a figura do papa é bem uma síntese dos vícios capitais, designadamente do orgulho e da gula, na presença de um Fausto galante e obsequioso junto da corte do imperador se evidencia o esboroamento da visão grandiosa do poder e da riqueza(cf. «All things that move between the quiet poles/Shall be at my command....», I. i. 58ss, «How am I glutted with conceit of this!/ ...I. i. 80ss; ainda as expectativas enunciadas por Valdes, I. i. 121ss), aqui traduzido nas solícitas habilidades do *entertainer* e na humilde aceitação do mecenato imperial, uma atitude depois reiterada na caprichosa futilidade dos senhores de Vanholt. Desta digressão pelo espaço e pelo tempo nunca se ausentam motivos e *topoi* estruturantes da acção dramática, e assim o livro maldito do sábio, réplica invertida dos Livros sagrados, que ele toma antes da decisão que mudará a sua vida (I. i. 51ss), examina após a celebração do pacto fatal e do primeiro debate com Mefistófeles(II. ii. 161ss) e finalmente rejeita no último gesto do condenado(«I'll burn my books. Ah, Mephistopheles!», V. ii. 123), surge na posse de Robin para uma desastrada invocação dos espíritos(II. iii), reaparecendo em III. ii, e o invisível Fausto é, por sua vez, exorcizado «...with bell, book, and candle»(III. i. 82-83); o cálice é arrebatado das mãos do Papa(III. I. 72), orienta os ardis de Robin e Rafe perante o taberneiro ludibriado(III. ii), e as uvas oferecidas à duquesa de Vanholt acolhem-se a uma compreensiva área semântica do vinho e da comida, da ceia e da gula, e da correspondente subversão do sagrado; e o *topos* do desmembramento, já insinuado na voz de Wagner no «place of execution» há pouco referido ou na ameaça que garante a sujeição de Robin a um contrato (I. iv. 25-28), é recuperado através do mito de Diana e Ácteon, expressão dos dilemas do conhecimento interdito, e no encontro com o vendedor de cavalos, recreação da vã mas invencível curiosidade, em IV. i. .

Não cessaria aqui o painel de aproximações e a dimensão simbólica e moral do episódio ou da sequência, ou a expressão do motivo, da alusão e da

referência temática, uns e outros articulando a unidade conceptual e a composição da acção dramática. É certo que nem sempre é nítida a fronteira entre um diálogo revelado no seio de uma concepção dramática interrogativa e a sobreposição circunstancial de cenas, nos seus motivos ou na vaga e compreensiva sugestão temática relevando daquele *fluellenismo* vocacionado para a reabilitação das rugosidades textuais e para a pressurosa articulação de significados (supra, II. 10). O arguto estudo de Roy Erikson, centrado, embora, no texto de 1616, parecerá a esta luz ferido de algum «excesso de zelo» na pesquisa de paralelos deliberadamente estabelecidos entre a acção principal e as cenas burlescas, como o que relaciona a recusa do Bobo em colocar-se ao serviço de Wagner e a pronta convocação dos diabos pelo criado de Fausto com o tratamento que o sábio merecerá às mãos de Mefistófeles, ou o que vê nas figuras animais invocadas na mesma cena(IV. i, texto-B, na edição de Gregg, utilizada pelo autor) a insinuação de uma progressiva degradação moral do herói. Do mesmo modo, surgirá algo forçada e especiosa a atribuição às cenas na corte imperial, sobretudo quando considerado o contexto híbrido e aleatório da criação e transmissão textuais, de um sofisticado sistema de equilíbrios estruturais e subtis projecções de sentido que alegadamente habitarão as cenas da corte imperial e se exprimirão na sorte de Benvolio, o cavaleiro céptico malevolamente castigado pelo mago com o emblema infamante das hastes no alto da testa, animalizando a vítima e nisso despertando a esperada explosão de riso na turba-multa apinhada nos *groundlings* e nas galerias (72). Mas a difícil identificação dos contornos destas relações não anula liminarmente uma ironia que convoca para o comentário, recupera para o diálogo ou para o confronto, desdobra situações ou institui paralelos para alargar as perspectivas do leitor e do espectador.

Assim a configuração horrenda do Mefistófeles que inicialmente surge diante de Fausto, logo despedido no gesto súbito e galhofeiro- «I charge thee to return and change thy shape,/Thou art too ugly to attend on me», I. iii. 24-25 -, por certo de efeitos tão hilariantes como as aventuras e desventuras do *vice* e dos diabos medievais, e afinal bem estribado numa tradição que sabe conciliar o terrível com o jocoso e não prescinde da representação do «demónio bufo» ao lado das faces medonhas das gargáluas (73); ou as conotações diabólicas das figuras animais, comprometidas no sortilégio da metamorfose («I will teach thee

to turn thyself to anything, to a dog, or a cat, or a mouse, or a rat, or anything», promete a Robin o criado de Fausto, aprendiz de feitiçeiro, em I. iv. 61-62) ou evocativas de situações familiares dos espectáculos de circo, como o cão e o macaco em que Rafe e Robin são transformados, em III. ii., por um Mefistófeles inconformado perante o conjuro gratuito e inoportuno dos dois *zanni* (74).

E todavia é o inferno que regressará, numa fealdade bem menos inocente, para pôr fim à inversão carnavalesca e para reclamar os seus direitos junto de um Fausto aterrado («Ugly hell, gape not. Come not, Lucifer!», V. ii. 122) (75), arrancado brutalmente à ilusão de uma aventura recompensada no troféu da beleza das cortesãs prometida ao seu desejo, «...as beautiful/As was bright Lucifer before his fall» (II. ii. 160-161) ou da beleza sortílega de uma Helena «sublime» e «divina» aos olhos deslumbrados de Fausto(V. i., vv. 14, 21, 30 e 85), todavia a forma quimérica e efémera despertada por um demiurgo de derivada condição, investido nos seus poderes a termo certo; também os animais, insistentemente referidos no fabulário medieval como projecções simbólicas da aberração da natureza, da adulteração do humano ou suportes alegóricos de vícios, habitando em secreta promiscuidade com o anjo maldito e partilhando das transformações sinistras discretamente reveladas nas asas do dragão hediondo (76), irão igualmente convergir na agonia do herói, recortando-se no sonho inútil e fugaz de uma *metempsychosis* que o devolva, finalmente «resolute», à dissolução na massa inerte do que não tem alma para sofrer as penas eternas; ou ainda o humilhado cavaleiro(o Benvolio, do texto de 1616), que carregara a marca desonrosa da traição feminina, e agora reviverá na refracção mítica do conhecimento interdito e do *topos* da mutilação, ironicamente também no encantamento funesto que une a lendária mulher grega à execução e desmembramento iminentes do herói (77).

Nas airosas andanças de um herói sem futuro, porque encerrado na dimensão totalizante num presente vivido «in all voluptuousness» (I. iii. 94), e desintegrado desde logo no nomadismo e excentricidade de uma condição errante, a pose exibicionista do actor e o deleite experimentado diante da superficialidade do espectáculo ou do poder capcioso da palavra associam-se à inversão das histórias exemplares e arquetípicas do universo cristão, à utilização subvertora da linguagem bíblica, à paródia antisalomónica do mito do sábio ou à negação de uma epifania ancorada na tradição da descida às regiões inferiores.

O protagonista sugere-o logo na cena de abertura, numa expressão que se revelará depois suspeita («...be a divine in show», I. i. 3), e parece confirmá-lo num solilóquio apoiado na oratória pomposa e na pose narcísica e autocontemplativa de um discurso na terceira pessoa(nele também, no entanto, a instituição do distanciamento que permite a lucidez e a frieza da análise?) (78), logo viajando para a insistência anafórica de uma primeira pessoa de vocação afirmativa e expansionista e para o arrebatamento histriónico de um actor deleitado na sua representação e nos gesto largo e seguro com que abarca o mundo (v. g.I. i. 80ss). Depois, a sua aventura evolui sob o signo de uma diversão espectacular que pulveriza a ambição grandiosa da rebeldia inicial: «Then fear not, Faustus, but be resolute,/And try the uttermost magic can perform», propusera-se ele a si mesmo no limiar da sinistra experiência da convocação de Mefistófeles; e a missa negra a que se entrega o oficiante dos poderes malignos rodear-se-á de uma competente solenidade ritual e espectacular em que o dramaturgo, encenador e actor não dispensa a conformação e supervisão da acção dramática (é ele quem conduz o diálogo com uma «criação» despertada das trevas pela sua palavra demiúrgica). A disposição das figuras no palco transformará, em conformidade, o dragão no frade franciscano, reservando-se sempre o herói, nesse papel de catalizador da acção, a atitude arrojada que já exibira perante Valdes e Cornelius-

> «Yet not your words only, but my own fantasy,
> That will receive no object, for my head
> But ruminates on necromantic skill»., I. i. 105-107

- , recuperada para recriminar a suposta timidez do seu antagonista e proclamar, triunfal e fanfarrão, o desejo insaciável do conhecimento dos limites(I. iii. 36ss). O seu companheiro de percurso, humilde servidor de inefáveis poderes, responderá convincentemente à propensão hedonista do herói, sabendo dosear-lhe a curiosidade na promessa de prodígios que deverão ser conquistados («No more than he commands must we perform», I. iii. 43), satisfazendo o seu deleite na exibição gratuita e no *fait divers* (como a dança dos demónios, sublinhada pela ironia e cumplicidade metadramática de «I'll fetch him somewhat to delight his mind», II. i. 82, ou, pouco depois, o desempenho exuberante do travesti, «a

Devil *dressed like a woman, with fireworks*), ou ainda inebriando-o com a extravagância de uma visão simbólica, a dos Sete Pecados Mortais, «in their proper shapes» (II. iii. 103), que inverte o sentido da revelação no percurso iniciático das figuras iluminadas por um destino providencial. Na verdade, nem por a extravagante cerimónia de entronização (insatisfatória no sofisma da evasão que nela vive, como a inconclusiva lição acerca do inferno, os redundantes e escolares esclarecimentos acerca da estrutura e movimentos do cosmos ou a desconcertante reserva de um terreno interdito à discussão, o das origens do mundo, I. iii. 56ss, II. i. 119ss, II. iii. 33ss), vai adquirir qualquer sentido, e a interpelação directa, «Speak, Mephistopheles. What means this show?» vai afinal merecer da voz da tentação a cândida sinceridade de «Nothing, Faustus, but to delight thy mind withal/And to show thee what magic can perform»(II. i. 84-85). O herói não poderá renunciar a um radioso protagonismo, mesmo que ele apenas seja caucionado pela gratificação absoluta dos sentidos («sport», «merriment» e «charm», III. I. 54-56), sufocando uma liminar ansiedade com a sempre oportuna alienação da magia: «Has not sweet pleasure conquered deep despair./.../», II. iii. 25ss. Do mesmo modo, o actor emprestará ao discurso encantatório e ao dinamismo vitalista da sua atitude iconoclasta uma extravagância retórica que perigosamente incorre na insubstancialidade esquiva de uma *inopia*, na distorção da abertura retórica e racionalista da *copia* erasmiana (79) e na clausura de uma lógica apenas sensível ao universo das pulsões subjectivas e a uma correlativa dimensão física do mundo. A recusa dogmática do saber e da vocação humanistas da primeira cena da peça já o manifestara, a incompreensão da natureza do inferno que lhe era proposta por Mefistófeles na terceira cena do primeiro acto confirmara-o, e o entusiasmo perante o espectáculo do seus novos talentos ou das diversões que insidiosamente lhe são oferecidas(v. g. «I see there's virtue in my heavenly words», I. iii. 28, «O, this feeds my soul!», II. iii. 166, ...)acompanhará a ilusão de uma liberdade que soçobra clamorosamente no círculo de fogo da condenação, ironicamente negada pelo inferno que o herói transporta dentro de si e pela sombra emblemática que o segue no seu percurso leviano e digressivo. No protagonista de Doctor Faustus a retórica e o espectáculo dissociam-se, e o poder articulado na simbiose do verbo feito carne, de Tamerlão, cede ao

imediatismo da autosatisfação histriónica. Será também por isso que Harold Bloom desloca temerariamente o verdadeiro centro intelectual da acção do protagonista para o seu tentador, assim elevado a um estatuto que correlativamente despromove o mago ambicioso mas inoperante e impotente:

«Marlowe is not representing himself in or as Mephostophilis and yet clearly Mephostophilis, not Faustus, is the play's intellectual, its advanced, or modern, thinker. He cannot exactly be called desinterested and yet he is remarkably detached, while carefully always knowing both his limits and his allegiances. Though a loyal follower of Lucifer, his rhetoric indicates a personal and poignant distance from his own camp and conveys a more formidable pathos than Faustus himself will evoke until his final speech» (80).

Esta perspectiva só não se subscreveria sem qualificações se a humanização do emissário dos poderes infernais não fosse também acompanhada dos talentos de um *agent provocateur* soberanamente industriado na arte do fingimento e do espectáculo. O mundo de Fausto é, pois, o da imagem e da representação, o desses «shadows» ou actores que ele dirige em garbosa encenação, mas a experiência deleitosa e gratificante dos sentidos volver-se-á fatalmente em evasão e recolhimento. Já na sua via sacra, Fausto ainda encontrará breve apaziguamento e desesperado abrigo no mundo clássico da beleza e do prazer, na representação da inefável beleza da Helena homérica, na fugaz memória literária de um amor cantado nas elegias ovidianas ou numa também quimérica e efémera transubstanciação que finalmente o arrebate às leis do Tempo e da Morte inscritas num inflexível universo cristão.

III. 4. 6.

No percurso do herói construído nas «cenas intermédias» se recortará já o desenho de uma decadência progressiva- tal é, pelo menos, a apreciação de J B. Steane ou de Emmanuel B. Asibong (81)- , viajando da corte papal para a corte imperial e, finalmente, para o domínio dos senhores de Vanholt, acompanhando, de resto, a imagem de um herói que perde fulgor e vivacidade. Mas se é airoso e galhofeiro o jovem, mundano e convencional o homem maduro, mais cansado e esmorecido o velho que procura, num lampejo de amarga reflexão subitamente introduzido no som e fúria da sua inócua aventura («What art thou, Faustus, but a man condemned to die?», IV. i. 139), a paz e o esquecimento ironicamente ameaçados pela sua Samarcanda (...let us make haste/to Wittenberg», IV. i. 104-105, no regresso que completará o círculo, fechado no gabinete que magneticamente o clama para a sua última representação), não é menos certo que a relação do público com o herói, nessa zona textual tão visivelmente marcada pelo protagonismo da representação e emoldurada pela atitude moralmente neutra (para dizer o mínimo) do Coro, não deixa de exibir o paradoxo da cumplicidade e da gratificação pelo espectáculo, a facécia e o grotesco. Depois, na abertura do quinto acto, a voz córica de um Wagner, certamente intrigada pela incongruência de um banquete folião e ruidoso que imediatamente sucede à expressão das últimas vontades, e talvez mais compassiva do que divertida e trocista (82), articula as ressonâncias óbvias de uma última ceia subvertida nas imagens da gula e do prazer com insistentes referências temporais. Aí se conterão as insinuações de uma morte anunciada (que realmente não necessita dos trovões e relâmpagos ou da azáfama dos demónios que circulam com os pratos de iguarias, do texto B) a que se aliarão a ironia de uma riqueza obsidiantemente perseguida de que o herói agora se despoja («O, what a world of profit and delight,/Of power, of honour, of omnipotence,/ Is promised to the studious artizan!, clamara ele inebriado em I. i. 55-57) e as expectativas geradas na sobreposição da construção cénica de uma

situação dramática que, como escreve Michael Hattaway, fortemente sugerirá a sequência do banquete no Vaticano e o desbaratamento que se lhe segue (83).

O Tempo e a Morte revelam-se agora na figura do Velho, emblema da inevitabilidade de um fim diferido quando este *Christian monitor* recuperado das moralidades medievais ainda consegue por um breve momento suspender a desesperada vertigem suicida do herói (84).

O cepticismo dogmático da leitura truncada das Escrituras, sublinhando em Fausto uma condição de pária, prolongara-se no orgulho e desespero teológico que o precipita na aventura e lhe bloqueia qualquer regresso(v. g. «Ay, and Faustus will turn to God again./To God? He loves thee not, II. i. 9-10, «*'Homo, fuge!'* Wither should I fly?/If unto God, he'll throw thee down to hell.», II. i. , 77-78, «My heart's so hardened I cannot repent./.../II. iii. 18ss, «What art thou, Faustus, but a man condemned to die?», IV. I. 139)(85). Mas não é possível qualquer retratação: as formas diáfanas de uma Helena, inicialmente convocadas para deleite dos discípulos de Fausto, num último gesto exibicionista do mestre para concitar as atenções e oferecer o protagonismo nas suas artes encantatórias, irão depois regressar no desesperado exorcismo de uma morte próxima e na contemplação derradeira de uma beleza clássica, ilusória transcendência do punitivo universo cristão e promessa de imortalidade na criação poética. Mediando esta progressão se interpõe a confirmação sacramental da devoção a Lúcifer, a ominosa automutilação que evoca, num outro sentido de urgência, o *consummatum est* do pacto diabólico e desvia do horizonte do herói a visão de um humilhante regresso que dissolveria a aspiração heróica na inanidade piedosa da ordem moral, de que o Velho é o importuno arauto (86). E se naquele primeiro momento, fútil e mundano, o encenador, contrastando com o distanciamento festivo e a serenidade lúdica do público, já emudecia no magnetismo da sua personagem (87), no segundo conjuro (V. i. 91-110), estimulado pelo desejo de um eterno presente que parece reconstituir parodicamente uma união mística(88), a imortalidade conquistada no beijo de Helena -«Sweet Helen, make me immortal with a kiss», V. i. 93- dissolve o herói na sua própria criação e carrega a epifania com as cores irónicas do apocalipse. A autodramatização assimila definitivamente o actor ao seu papel, como sugere David c. Webb (89), e as chamas que consumiram Tróia, a beleza do ar matinal, a candura inefável das estrelas, o brilho incandescente de

Júpiter e a sorte infausta das ninfas consumidas no fogo divino da paixão recuperam a beleza imaculada de Lúcifer antes da Queda (II. ii. 160-161) ou a imagem das chamas purificadoras do fim do mundo, separando definitivamente céu e inferno-

> «...when all the world dissolves,
> And every creature shall be purified,
> All places shall be hell that is not heaven», II. i. 127-129

Nesta inversão sortílega, que celebra em arrebatada comunhão erótica a entrega do criador à sua criatura, sombra antropofágica desconcertantemente acompanhando o momento único em que o cepticismo do herói experimenta a consciência de separação da alma e do corpo(90), se manifestarão os dilemas de uma sensibilidade protestante reprovadora da idolatria e da superstição mas, simultaneamente, reconhecendo na representação um veículo de transmissão de conteúdos edificantes (91). E na desconfiança pelo fascínio enganador da imagem (que nem sempre evita o paradoxo da visão de um grandioso drama cósmico orquestrado pelo supremo dramaturgo ou da matriz dramática e espectacular do conflito onde se joga a salvação do crente e o destino da nação providencial, como se notou em I. 3. e I. 4) (92), se acolherá a axiomática superioridade da Palavra, do texto ou do livro, exemplarmente documentada no itinerário do herói, e o esvasiamento progressivo de uma ambição que se esvai na alienação histriónica, suporte de uma identidade que só consegue exprimir-se no gesto autoreferencial com que caminha para a dissolução e para o nada.

Frederick Kiefer observa, a propósito da relevância do Livro enquanto lugar de escolhas morais e emblema do destino do protagonista, que a recusa liminar de um saber humanista, plasticamente traduzido nos volumes que povoam o gabinete de Fausto, regressará na decisão pelo livro maldito e na rejeição das Escrituras (I. i. 72-79), na presença visual do volume que o mago segurará no momento da invocação dos espíritos (III. i), e na oportuna oferta de Mefistófeles que sucede à exibição do diabo travestido de mulher (II. i. 162-168) ou ao *pageant* dos Sete Pecados Mortais (II. iii. 170-173). Do mesmo modo, a leitura truncada do texto bíblico, subvertido na sua letra e espírito, ou a descontextualização redutora da citação e da referência erudita, da cena inicial,

relevam da mesma relação viciosa com o texto sagrado (e uma atitude distorcida perante o lugar da razão na construção da existência humana e o cepticismo mais venal a que se condenam as fontes do conhecimento). E é para os livros que sinistramente o assistiram no seu percurso que o sábio volve finalmente o seu olhar desesperado: «...Come not, Lucifer!/I'll burn my books....»(93). Por seu lado, o diletantismo e a sofreguidão narcísica com que o herói prodigaliza os seus talentos aproximá-lo-ão progressivamente do abismo da negação absoluta, afinal o nada do pecado e da morte da lição agostiniana, sublinhada na tradição da comédia e do grotesco e na inversão carnavalesca, versão especular da presença ausente da graça divina(94).

Um veredicto sem apelo nem agravo?

Assim o será por certo à face irada do Deus que finalmente se revela, e também no juízo do poder infernal que vem reclamar os seus direitos ao soar da décima segunda badalada, e mesmo as expectativas de uma violência dionisíaca, consumada na execução ritual do condenado, não ofendem a sensibilidade de um tempo cruel bem familiarizado com as expressões mais extremistas da edificação e do exemplo do *theatrum mundi*. A responsabilidade não é conscientemente assumida nas tersiversações em que viaja a mente torturada e confundida de Fausto(o precipitado e extemporâneo desejo de arrependimento, de V. ii. 73, não é realmente muito convincente no contexto em que surge), e o palco das visões e terrores que habitam os últimos momentos junto dos discípulos no seu Monte das Oliveiras não se consumará na retratação do condenado: ele, qual paciente mortalmente infectado pela ausência da imunidade redentora da fé, não se humilha na súplica da mesericórdia divina e apenas implora a dissolução e o aniquilamento, na impressionante agonia do último solilóquio eloquentemente traduzida na irregularidade do verso, na ironia com que debalde se esconjura a marcha implacável do tempo ou se contempla em solidão e horror a visão epifânica da morte. A sua desesperada obstinação em suster um presente de volúpia terrena recuperando em irónica incongruência contextual a memória de Ovídio e dos seus Amores -«*O lente, lente, currite noctis equi!*»- (95) e revisitando, também ominosamente, a desdita de uma Semele reduzida a cinzas pelo olhar do deus ou a de uma Aretusa apenas livre da cupidez divina à custa da sua própria dissolução (96), acentua definitivamente a irresolúvel clivagem entre o actor e a sua personagem (97). E isto será assim mesmo sem as

correspondentes soluções consagradas no texto B, o rugir dos trovões e o brilho terrível dos relâmpagos ou a formidável presença, em palco superior, da trindade maldita a emoldurar a cena final, correspondendo a uma bem oportuna resposta ao apelo visual de um gosto popular (a representação tradicional do inferno e das penas infernais acentuaria de sobremaneira o determinismo dos movimentos e decisões do herói, esmagado por implacáveis forças exteriores, e a mesma lógica preside, diga-se de passagem, à cena xix, versos 92 a 96, do texto B).

A solidão da hora derradeira não oferece realmente a segurança e o distanciamento com que Fausto opõe a quimera pagã dos Campos Elíseos ao Inferno de Mefistófeles (I. iii. 60-61) ou conjura a ilusão redentora de Homero(II. iii. 23-30), que o arrebatara à morte, depois reencarnada na trancendência poética rodeando a visão da diáfana Helena. Se o herói ainda recorre a uma autodramatização potenciada na apóstrofe e na ênfase do verso incompleto («Ah, Faustus,/...»), esse domínio de um papel, precariamente garantido numa construção monossilábica, aliterante ou paralelística, cedo derrapa na fluência retórica neutralizadora da cesura inicial e na vibração pulverizadora de uma serenidade discursiva dificilmente conciliável com o investimento emocional da repetição, do paradoxo ou do sentido esmagador de uma gradação decrescente-

«Fair nature's eye, rise, rise again, and make
Perpetual day; or let this hour be but
A year, a month, a week, a natural day
.... »

- , e definitivamente comprometida no ritmo perturbado e irregular, na sucessão precipitada de invocações incompatíveis ou no investimento na vibração expontânea da exclamação, da súplica e da visão torturada e apocalíptica:

«O, I'll leap to my God! Who pulls me down?
See, see where Christ's blood streams in the firmament!

One drop would save my soul, half a drop. Ah, my Christ!
Ah, rend not my heart for naming of my Christ!
Yet will I call on him. O, spare me, Lucifer!»

Paralelamente, a dimensão teatral da representação (o olhar estarrecido, a paralisia aterrada ou as contorções, a prostração que permite ver os sinais inscritos no céu, ...) (98) ou o despojamento cénico, talvez mais consentâneo com o texto de 1604, sugeririam plasticamente, sem o artifício populista e gratuito do excesso e do horror, o desmoronar de um universo íntimo(99). E no momento em que as imagens da mutilação, do fogo ou da gula regressam para decepar o ramo outrora promissor, consumir os louros perdidos de Apolo («Cut is the branch that might have grown full straight, /And burnèd is Apollo's laurel bough», proclamará sentenciosamente o Coro final) ou para tragar o mago ambicioso, já não haverá lugar à sobreposição do símbolo à realidade ou ao imediatismo e evasão do gesto histriónico: as asas de cera de Ícaro ou o carro de Faetonte afastam a fruição reconfortante da quimera intelectual para se revelarem como terrível princípio da realidade.

David Ormerod e Christopher Wortham, comentando esta renúncia ao festim diabólico proposto pela versão de 1616, sublinham que o texto não nos revela explicitamente o modo como Fausto morre e insistem nas razões de uma catástrofe alheia ao poder de Lúcifer. Se só a fé nos pode salvar, na conhecida formulação paulina da epístola aos Coríntios, e a salvação não poderia nunca ser merecida ou conquistada, será verdadeiramente a fé de Fausto em Mefistófeles, no suporte alternativo de um aliado que permita afastar por vinte e quatro anos o cálice do tormento e exorcismar a certeza da morte eterna, o que determina empresa tão audaz como insensata; e se no texto se projecta a sombra terrível da peste, como defende Christopher Ricks, a imunidade perseguida por Fausto não será tão despicienda e venal como à primeira vista pareceria, sobretudo quando a epidemia se oferece nas cores nítidas de um inferno na terra, afinal um «darkness visible» de inomináveis horrores, assim escancarados num espectáculo bem mais consistente do que o cenário hipotético das regiões infernais. Por vezes a vida neste mundo dispensa o além e seus medos, torna-os abstractos e distantes, como replicam os cépticos habitantes de Mahagonny à inútil ameaça do visitante celeste: «An den Haaren kannst du uns nicht in die Hölle

ziehen/Weil wir immer in der Hölle waren» (100). Terá igualmente razão Roger Sales quando, em comentário à admoestação do Ancião(«No mortal can express the pains of hell, de V. i, 44, no texto de 1616, também aplicável à matriz córica moralizante da intervenção, mais suavizadora, embora, da figura do texto de 1604, vv. 36ss»), e integrando-a no contexto da inscrição devocional do texto, contrasta o sentido da Providência nas peças do conquistador e na tragédia do sábio:

«The Old Man may have the kind of choric authority that was granted to characters like Good Counsel in earlier drama and yet, rhetorically, he is eminently forgettable./.../Elizabathan spectators who were familiar with the plague pits, scaffolds and prisons might have disagreed with him. He also neatly sidesteps the real problem, which is how to express the pleasures of Heaven. He is unable to do this, certainly to Faustus's satisfaction, and so his voice is both granted and denied authority. Faustus's adress to Helen is more memorable than either the Old Man's speeches or Mephostophilis's admission of impotence. It is a problem that is only compounded by the eloquence of Faustus's final soliloquy. The gods appear to be silent in the *Tamburlaine* plays. The voice of religious orthodoxy can certainly be heard in *Doctor Faustus*, although here it lacks the rhetorical power of the competing voice» (101).

A consciência de uma orfandade irremediável, terreno larvar de uma decisão pelo recurso último às forças ocultas, obedecerá desse modo à mesma lógica de sobrevivência desse sincretismo mágico e religioso despertado por um quotidiano de privações e ameaças a que, por exemplo, Gamini Salgado se refere, e corresponderá à construção da «identidade negativa» percebida por Constance Brown Kuriyama em Doctor Faustus(102). E nesta construção da identidade se perfila a ideia obsidiante de uma alma em ambígua relação com a mais segura referência do corpo, oferecida com ele ao poder de Lúcifer, depois viajando no prazer gratificante dos sentidos, ironicamente em perigoso desprendimento no beijo de Helena, finalmente oferecido «...as an eat-or-be-eaten bargain: you may eat my body if you will save my soul» (103), inaceitável penhor de uma alma que afinal só se liberta da sua prisão para o sofrimento eterno. Margaret E. Owens surpreende na «morte eterna» a heresia de uma alma

que perece com o corpo, numa unidade que explica a susceptibilidade do herói à ameaça física ou ao entendimento do mundo numa dimensão puramente material:

«It is impossible to tell whether Faustus's heresy is a matter of choice or a condition of his imagination over which he has little control. This question may be anachronistic; nonetheless, Faustus seems to experience remarkable difficulty in imagining the afterlife of the soul, in other words, in imagining a distinction between body and soul. It is likely this resistance- whether we identify it as foolish hubris, heroic blasphemy or an imaginative peculiarity- against accepting the Christian duality of body and soul that renders him so vulnerable to the demonic threats of physical punishment» (104).

Mais radicalmente, ainda, o herói dá livre curso a uma natureza que fala mais alto do que a determinação moral, e habitará o inferno na terra se a sua escolha não for entre a salvação e a condenação mas entre duas condenações, como observa ainda Constance Brown Kuriyama:

«Faustus can either defy God and continue his allegiance to Lucifer, in which case he will be damned, or he can throw himself on God's mercy and be damned anyhow. The possibility of salvation, because it exists and yet dangles enigmatically beyond his reach, only identifies his anguish. Therefore it should not surprise us that Faustus seems so willing to be distracted from thoughts of salvation, for salvation is doubtful at best, and the power he has, while it falls far short of his expectations, is at least better than nothing» (105).

A ironia da inversão e da paródia ou a teatralidade narcísica que no percurso do herói abundantemente se manifestam(e que decisivamente concorrerão para a condenação de Fausto aos olhos do leitor) merecem deste modo importantes qualificações; e virão ainda a cruzar-se, na lógica do argumento, com as perplexidades suscitadas pela representação dessa autoridade misteriosa e distante que apenas se revela para accionar uma brutal acção punitiva.

III. 4. 7.

«My God, my God, look not so fierce on me!» (V. ii. 120): a visão da justiça divina(presença real ou expressão visionária da agonia e da confusão do condenado?) não reintroduz facilmente a *hubris* ou o pecado na reconciliação catártica do indivíduo com uma ordem universal ou na interiorização piedosa da interdição «To practise more than heavenly power permits», do último verso da peça. Dispensada a exibição do coro trágico de Lúcifer, Belzebu e Mefistófeles do texto A, espectadores de uma tragédia de vingança que finalmente se consuma (recuperando a conhecida disposição cénica do Fantasma de Andrea e da Vingança em The Spanish Tragedie), ou a participação do emissário celeste na voluptuosa e sádica visão da tortura de Fausto, denunciada por William Empson(106), a capacidade persuasiva do texto imobiliza-se entre solicitações contraditórias de duvidosa superação.

De um lado perfila-se aquele juízo que, partindo da consideração da insidiosa subversão do itinerário de Cristo ou de figuras exemplares, da paródia da linguagem bíblica, da tradição do sábio, do motivo arquetípico da descida aos infernos ou da visão simbólica e epifânica, ou apoindo-se ainda na orgulhosa pose retórica e histriónica, conclui pela despromoção dos paradoxos de uma ambição articulada em energias insensatamente derramadas na fruição estética do comediante, no deleite autocomplacente do prestidigitador ou na provocação gratuita do réprobo. Aqui se manifesta o sentido demoníaco de uma tentação a que se cede por entrega voluntária -«Yet not your words only, but mine own fantasy, ...», I. i. 105, «Say he surrenders up to him his soul», I. iii. 92, «*Consummatum est.* This bill is ended, /And Faustus hath bequeathed his soul to Lucifer», II. i. 74-75 -reconstituindo-se no negativo do exemplo a memória da resistência de Cristo às capciosas investidas de Satã no deserto ou o sacrifício redentor do deus feito homem (107). Poderia então reconhecer-se no controverso matemático, mago e antiquário John Dee (1527-1608), credenciado nos círculos herméticos de Robert Dudley, conde de Leicester, de Sidney ou de Spenser mas alvo da fúria popular que lhe destrói a casa em 1583, o alvo de uma

desconfiança que mobiliza a atenção de Doctor Faustus, como pretende Pierre Béhar (108)?

Do outro lado do pleito se erguem as razões geradas no centro moral do drama representado no divino juíz que finalmente vem, como na redenção final de um *masque*, afastar as sombras da rebelião herética. Mas ele é uma instância lacónica e autotélica, desconcertante nas suas *liaisons dangereuses* com o poder instrumental do demónio, aquele espírito do mal inexplicavelmente vinculado a uma providencial realização do bem, «Ein Teil von jener Kraft, /Die stets das Böse will und stets das Gute schafft», na autodefinição do Mefistófeles de Goethe; ou como aquele «homem grande e velho, de barbas fluviais espalhadas sobre o peito, a cabeça descoberta, cabelo solto, a cara larga e forte, a boca espessa, que falará sem que os lábios pareçam mover-se» que surge diante do protagonista de Saramago para o instruir nos seus insondáveis desígnios (109).

A menos que, evidentemente, nesta matéria os inimigos dos nossos inimigos sejam nossos amigos, na inamovível mente irónica do Criador, como sugere Arthur Lindley (110). Na verdade, a sobreposição do julgador e do carrasco, à semelhança de cenas do quotidiano londrino e do palco de uma vontade soberana que, por mais inquestionada e legítima que seja, não dispensa a corda e o cutelo do sinistro e desprezível encapuzado, desvela no espectáculo da condenação o triunfo de uma justiça que condena sem verdadeiramente convencer. E na realidade não resulta incólume o juízo de um justo castigo num contexto em que tendem a diluir-se as fronteiras entre a autoridade e a repressão, sendo que aquela encontra na última um precioso aliado: as estratégias de poder, nas relações entre o Estado isabelino e o teatro, exibiam, afinal, o quadro ambíguo de uma dissidência que se consente ou mesmo estimula para se neutralizar e reprimir no jogo dialéctico de uma reafirmação da legitimidade. Na sua herética e indomável vontade de elevação e transcendência (v. g. «Yet art thou still but Faustus, and a man/.../A sond magician is a mighty god./Here, Faustus, try thy brains to gain a deity», I. i. 23 e 63-64), ela própria suspeitamente qualificada na sugestiva imagem da representação («...be a divine in show,», I. i. 3, e temporalmente confinada aos vinte e quatro anos do pacto), o herói não é em Doctor Faustus o intérprete de um desafio consciente da divindade ou a assumida interpelação blasfema dos espaços celestes. O alvo do seu repto é, mais especificamente, Lúcifer e a realidade em que se apoia a sua

autoridade («This word 'damnation' terrifies not him,/For he confounds hell in Elysium», I. iii. 60-61), será na subtil dependência de Mefistófeles que a sua dissidência evolui, e é sobretudo no reforço e confirmação do poder das trevas que a sua revolta será funcionalmente integrada numa ordem universal (111). E seria na brecha assim aberta na muralha claudicante de uma «consciência íntima» textual que a dimensão trágica veria a sua oportunidade para visivelmente se distanciar da integridade prosélita da sua fonte escrita, como escreve, entre muitos, Roslynn D. Haynes quando comenta o desfecho da peça:

«Paradoxically, as Faustus sinks further into despair, the one unforgivable sin of Christian orthodoxy, his moral honesty and human decency increase. As he insists that his fellow scholars leave him to his fate and faces the full horror of the consequences of his past deeds, he arouses compassion and respect rather than condemnation. Indeed, in the subtext of *Doctor Faustus*, if not explicitly, the alchemist has effectively attained the moral status of a tragic hero» (112)

É desta indecisa condução da leitura que decorrem as aporias de uma ironia sem definição precisa e sem envolvimento consistente, pulverizada por um distanciamento autorial que liberta o texto para um julgamento ambíguo e sem pistas seguras. «The form of Faustus' fortunes, good or bad» permanece fórmula enigmática e provocatória, oscilando entre a reprovação moral da profanação hiperbólica e vazia e o intolerável sofrimento prometido à rebeldia iconoclasta. Neste repousaria, não fosse o recuo deliberado de uma voz de equívocos compromissos (menos sob o signo de Jano que do de Proteu, parecendo querer furtar-se a uma visão compreensiva, aberta mas informada pelo sentido crítico e pela subtil imanência de uma estratégia retórica e persuasiva para se refugiar nas equívocas inflexões da metamorfose), a inconclusiva articulação de uma resposta ao quadro ético e institucional dominante, repressivo e paralizante, depois confirmado numa vitória bem pouco gloriosa, pelo menos na dimensão de recusa daquela alegre mediania dos Wagner ou das figuras anémicas, pias e retraídas dos anónimos estudiosos (não falando já dos *zanni*, imunes, na sua boçalidade ingénua, à punição cominada para uma afirmação subjectiva). E se o texto pode, na lógica singular do drama isabelino, reclamar com alguma justeza a integração temática ou a unidade

estrutural, já resulta imprecisa a configuração da fonte geradora e conformadora dessa unidade de contrários, *concordia discors* que associa o grotesco e a farsa à gravidade e densidade trágica. Sendo assim, espreitará, até, a possibilidade de uma reversibilidade judicativa no diálogo entre a «acção principal» e as cenas burlescas, reveladas estas na sua irreparável insanidade e vacuidade (113). Retomemos agora estas notas em breve conclusão.

III. 4. 8

A superioridade de uma consciência céptica orquestradora dos processos de ironia abandona o lugar de supervisão crítica para dissolver a leitura na imobilidade do protesto. Nos interstícios deste caso julgado, paradoxalmente despojado da responsabilidade de uma voz autorial arbitrando, implicitamente que seja, os direitos incritos numa equilibrada estrutura acusatória, se insinua a consciência heterodoxa que exalta a independência do pensamento e da vontade numa expressão formal e conceptual equívoca. Na moralidade vive simultaneamente a moldura doutrinária (a construção de um herói impulsivo e venal, a subversão de motivos e símbolos sagrados e o afrontamento provocatório de referências dogmáticas, a autoridade da voz córica, ...) e uma representação ambiciosa de um herói que, na sua vulnerabilidade hedonista e no seu irredutível amoralismo, não compreende a alternativa edificante da moldura córica final- «Cut is the branch that might have grown full straight, /And burnèd is Apollo's laurel bough...» -e articula, em conformidade, o radicalismo de uma opção que apenas se jogará entre a inaceitável passividade conformada e piedosa e os riscos do gesto heróico e suicida. Afinal, nem no desfecho da acção se terá resolvido inteiramente a confusão entre céu e inferno, e o herói não experimenta a reconfortante *anagnorisis* trágica. Não surpreenderá que assim seja: a libertação da energia prometaica não evolui sempre no sentido da reconfiguração estética e na sublimação do compromisso de Epimeteu, e o dramaturgo que abre o seu herói ao caos da rebelião (reiteradamente confirmada na proclamação compulsiva de uma identidade fundadora) não o redime na

expressão de valores universais, apenas lhe oferecendo a crispação egotista e um autismo psicológico e moral que não cederão nunca, permanecendo irredutíveis até no momento da agonia e da condenação (114). Deste modo, o cepticismo do dramaturgo, recortado na avaliação inconclusiva do herói nas suas relações com o poder, a linguagem e o saber, apenas vagamente define estratégias persuasivas no terreno de uma disputa atravessada pelas reivindicações da ortodoxia anglicana ou calvinista e das ambições regeneradoras da retórica humanista:

«What we can say with some certainty is that his pioneering demonstrations of the power of eloquence must be placed in the context of his intellectual scepticism, and that the context of that scepticism is a field of conflict between rhetoric and religion. Marlowe's fascinations work both to excite the appetite and then to impose boundaries upon it» (115).

«Only to wonder at unlawful things,/Whose deepness doth entice such forward wits/To practise more than heavenly power permits»: se a aventura de Fausto não é simplesmente a alienação do homem da sua fonte divina ou a mais flagrante negação heróica, seguindo coerentemente o desenho na acção dramática de uma figura quiasmática, como pretende Arthur Lindley (116), e se na sua demanda do mundo da fruição estética e do conhecimento do bem e do mal equivocamente se recorta o sortilégio de uma arte que é simultaneamente criação e destruição, exigindo tiranicamente o preço mais alto aos seus cultores (117), a instância que sobredetermina os sentidos da ironia apaga-se para construir o terreno livre mas indefeso da leitura. A recuperação autorial furta-se a uma identificação precisa; diversa e contraditória, como observa Richard F. Harding a propósito das refracções da ironia no conjunto de uma obra (118), a voz do dramaturgo dissimula-se no corpo irregular da acção dramática e viaja um tanto parasitariamente nas inflexões e acidentes que experimenta a sempre inconclusiva interpelação moral do herói. A exortação final não poderá eximir-se a uma vacuidade redutora, silenciando a agonia de uma condenação que parte do ponto de vista do condenado, mas a inanidade moral e a impotência do arrebatamento extravagante e imaturo do herói não deixará por certo de ouvir-se distintamente num julgamento final que ameaça dissolver-se na *discordia*

concors da ambiguidade, irresoluta e paralizante equivalência de sentidos incompatíveis.

«...for danger is in words»: John S. Mebane terá alguma razão ao identificar em Doctor Faustus uma estratégia de contornos indefinidos, construída na interpelação crítica de uma sociedade hostil à independência individual, prontamente rotulada de pecadora e *atheist*:

«*Dr. Faustus* is neither a morality play nor an unambivalent celebration of radical humanism; it is a tragedy which dramatizes two irreconcilable systems of value, each of which, we may feel, has at least partial validity and a genuine claim to our allegiance. ... Marlowe's verse paints beguiling portraits of sensual delight and of infinite knowledge and power, and at the same time it brings us to feel pity and terror as we realize the extent of Faustus' self-delusion. If we respond fully to all aspects of the text, we participate in the protagonist's spiritual conflict» (119).

Mas a voz heterodoxa e radical, articulada com sensata discrição na moldura ostensiva da moralidade e defensivamente interpretada por um demónio ou mesmo pelo ímpio *conjuror laureate*, não poderá erguer-se em fonte supervisora da ironia: o texto, cristalizado na imobilidade do protesto, oferece a tragédia heróica e a moralidade sem decidir e, pior do que isso, sem permitir que se decida. O herói sem causa pode evocar a figura truculenta denunciada por Kyd ou o réprobo do testemunho torcionário de Baines, convocando uma solidariedade que hipoteca em maior ou menor medida as potencialidades de uma leitura irónica; mas o poder que o condena pode legitimar-se na negação de um gesto heróico narcisicamente apoiado no autoconvencimento fantasioso e incoerente e alimentado na vacuidade do espectáculo. A estrutura contraditória detém-se nas imediações do diálogo, não progredirá muito para além do enunciado de proposições reversíveis e iludirá uma síntese que, por precária que fosse, apenas a superioridade conceptual de uma supervisão irónica poderia viabilizar. Diversamente, a ambiguidade sugerida por uma atitude dogmaticamente céptica determina que se arquivem os autos por falta de provas.

Quando os deuses emudecerem nos céus opacos de Malta, o herói já não poderá, como Tamerlão, invocar o poder de Júpiter e da Natureza («What better

precedent than mighty Jove?/.../») para a realização de um sonho grandioso, edificado em torres mais altas que as de Tróia, ou nas armas solares e no carro de guerra em que viaja, qual filho real de Saturno, o conquistador rumo ao seu último combate; nem mesmo terá sentido a busca desesperada de uma breve ilusão no seio de uma qualquer divina Helena, desesperadamente convocada para afastar a visão aterradora do castigo eterno. E do plano desse Olimpo degradado e caprichoso, representado em Dido, finalmente se descerá à cidade dos homens. Em The Jew of Malta Barrabás evoluirá nos perigosos labirintos de uma vida material sem a supervisão divina. Inimigo entre inimigos, sobrevivendo na radiosa malignidade de um olhar horizontal apenas dirigido pela cupidez e pela brutalidade, o protagonista será por convicção e necessidade «more knave than fool». E quando Maquiavel projectar, em epidémico contágio, a sua sombra sobre a acção e seus intérpretes ou os céus forem indiferentemente invectivados no discurso teatral do judeu ou hipocritamente glorificados na homenagem do cristão, o cepticismo da voz do dramaturgo, adoptando as cores de um cinismo agressivo a que não faltará o deleite sádico da violência e do excesso, aliará aos sentidos da ironia a equivocidade de uma inocência feita espectáculo.

III. 5.

«More knave than fool»: nos fragmentos de um discurso enganoso.

III. 5. 1.

O texto encontra a sua mais antiga versão no *quarto* de 1633, o que desde logo dificulta a sua localização no percurso da criação dramática de Christopher Marlowe. Uma referência com alguma credibilidade permitirá situá-lo entre 23 de Dezembro de 1588, altura do assassinato do duque de Guise («And now the Guise is death...,», lê-se no terceiro verso do Prólogo de Maquiavel) e 1592, tendo aqui em consideração a nota que no seu célebre Diário o empresário teatral Philip Henslowe insere a respeito das trinta e seis representações que a peça mereceu entre Fevereiro de 1592 e Junho de 1596. A composição de The Jew of Malta poderá então datar-se de 1589 ou 1590, pelo menos de acordo com um juízo maioritário da crítica (1).

A este dado extrínseco acrescerá o desenho de uma sequência identificada por Patrick Cheney sob o signo de Maquiavel e da manipulação política, «the play of policy», unindo numa tríade iniciada na peça do judeu, prosseguida na de Guise e das guerras religiosas em França e concluída na tragédia do rei Eduardo, e definindo igualmente a especificidade do itinerário poético marloviano, alternativo ao modelo virgiliano e spenseriano. Ao tradicional processo de aprendizagem e maturação, evoluindo conscientemente do género pastoril para a consumação no discurso épico, opor-se-ia um trajecto de aperfeiçoamento que abriria na experimentação e na lírica amorosa de inspiração ovidiana, se consolidaria na maturidade da tragédia, com fortes evocações de Séneca, e remataria na épica lucaniana e em Hero and Leander, em apertada solidariedade

com a fase anterior, e inconclusiva pela morte precoce do autor (2). Mesmo não subscrita sem objecções uma leitura que confronte de modo sistemático e deliberado a rebeldia de Marlowe com a ortodoxia de Spenser (no contexto oferecendo argumento suplementar para a tese de uma fase da criação trágica no *cursus* ovidiano do poeta e dramaturgo e, dentro dela, de uma direcção determinada que se seguiria às peças de Tamerlão), e prescindindo da irredutível flutuação de que Doctor Faustus tem padecido, não será difícil aceitar a colocação cronológica de The Jew of Malta no conjunto das peças dramáticas do autor após Dido e Tamburlaine. À localização, quase óbvia não fossem as qualificações e reservas que o problema sempre tem exigido, se junta o problema da fidelidade autorial e da fixação textual.

O largo hiato que medeia entre 1594, data da entrada no *Stationer's Register* de 'the famouse tragedie of the Riche Jewe of Malta', e a data da publicação, sendo ocupado pelas sucessivas representações de uma peça de raro sucesso, imediatamente sugere as inevitáveis revisões e adaptações de um produto modelado pela experiência teatral e pelas exigências comerciais feitas à indústria da cultura. Assim, quando em fins de 1632 se regista oficialmente o título que anuncia a publicação iminente da então já designada 'The Jew of Malta', a peça já viajara nos palcos dos anos noventa, interpretada por diversas companhias, e havia mantido, pelo menos na década inicial do século dezassete, a mesma presença entusiástica que justificaria ainda o seu regresso à cena do Cockpit e ao espaço lúdico da corte de Carlos I. A estas últimas representações, não assinaladas mas provavelmente datando de 1632, se referem a epístola dedicatória, e os Prólogos e Epílogos com que Thomas Heywood (1575?-1641) faz acompanhar a publicação, endossando oportunamente esta criação sem rival, «in that age thought second unto none», ao dramaturgo de Cantuária, «the best of poets in that age», «so worthy an author as Mr Marlowe» (3), igualmente a recuperando no seu prestígio através da reconfortante memória do actor Edward Alleyn (1566-1626), que lhe dera viva e inabalável expressão (retirara-se definitivamente dos palcos, já em 1606, o mais famoso intérprete de Tamerlão, Fausto e Barrabás).

Não se identifica de modo concludente a origem textual do *quarto* de 1633 (uma preservada cópia de guião anterior, uma sua transcrição ou revisão, a fidelidade a um texto original com adições posteriores?), e as descontinuidades

na construção dramática ou o diverso critério de impressão(v. g. variações na utilização do itálico ou da grafia do nome das personagens) poderiam legitimar a ideia de uma criação marloviana descaracterizada pelo hibridismo de intervenções posteriores. A mediação do prolífico Heywood, reclamadamente o desembaraçado autor de duzentas e vinte peças, ou pelo menos nelas colaborador (4), poderia igualmente sugerir um filtro deturpador de uma pena original. Nada de substancial, porém, resulta de qualquer destes planos especulativos: nem as corruptelas do *quarto* sugerem mais do que práticas editoriais algo erráticas e imprecisas (e é globalmente satisfatória a fixação textual que dele parta), nem os alegados desequilíbrios estruturais recuam perante a lógica criadora do dramaturgo, e nem mesmo as suspeitas enxertias de Heywood numa vinha original se oferecem com nítida força probatória (5).

The Jew of Malta recupera, no contexto histórico de uma violenta acumulação primitiva e nas indefinições abertas pelos caminhos do capitalismo comercial, as tradições populistas que demonizam o judeu, associando-lhe agora as compatíveis e vantajosas tonalidades do amoralismo de Maquiavel.

A utilização deste filão no teatro comercial e popular, segura expectativa de uma crueldade e perversão talvez sugestivamente coniventes com a polivalência conveniente de um espaço teatral que facilmente se reconverteria em palco de lutas de galos, cães ou ursos (The Rose), não deixa de suscitar algumas perplexidades. As apelativas conotações sinistras de uma personagem maldita, arquetipicamente ancorada numa cultura de exclusão mais antiga que o Barrabás dos Evangelhos (6), abundantemente recriada no Vice medieval e fonte de terrores e aversões que a ligam a um catálogo abrangente de crimes, não têm afinal qualquer referente visível na Londres isabelina. Sofrendo uma discriminação que flutua com os interesses estratégicos de uma coroa endividada ou com as pressões do preconceito popular, os judeus partilham em Inglaterra a sorte que no continente europeu os faz herdeiros do hediondo crime da Cruxificação, os cumula com a herança da feitiçaria ou a de cultos canibalescos e rituais antropofágicos (7), ou que os sobrepõe ao implacável usurário, numa altura em que ainda recaía o anátema sobre uma prática de suposta essência judaica (8). Essa comunidade sem terra, entrincheirada nos seus *ghettos* e crispada na cultura dos seus antepassados, industriada na arte de sobrevivência aberta pela experiência no comércio e na banca (ou seja, as actividades residuais

que lhes não são vedadas por lei) e cultivando uma riqueza móvel que facilmente pode carregar quando expulsa ou vítima de *progroms*, é alvo privilegiado da catarse violenta com que a Europa exorciza os seus males ou aproveita no bode expiatório oportunidades bem pouco nobres. Pois não tinha sido a Peste Negra do século catorze espalhada pelos inimigos de Cristo? E o massacre da comunidade judaica de York (1190), na sequência de alegados sacrifícios humanos de cristãos, anulara providencialmente as dívidas que os zelosos justiceiros tinham para com as vítimas; do mesmo modo, a expoliação e expulsão dos judeus de Inglaterra, em 1217, contemplara outras ofertas, designadamente a dos banqueiros italianos (v. g. lombardos, e daí o topónimo 'Lombard Street'), assim chamados a ingressar no papel outrora desempenhado por aquela mal tolerada comunidade que desde os finais do século treze ostentava obrigatoriamente ao peito um sinal distintivo votado a triste celebridade, a infamante insígnia amarela, a estrela de David.

Expressão de uma marginalidade essencial, e de uma transgressão consumada na simples existência e independente de qualquer vontade de assumir a diferença (9), o judeu é também, por conseguinte, um estereótipo, realidade distante do quotidiano dos súbditos de Isabel I, convocando na época o sencionalismo que certa cultura popular noutro tempo iria descobrir nos peles-vermelhas do Oeste americano. É certo que a reposição de The Jew of Malta não deixaria de colher oportunisticamente na realidade cruel do tempo os seus expeditos apoios: o julgamento do físico da rainha, Rodrigo Lopes, o *lupus* conspirador e traiçoeiro com que o baptizaram os seus inimigos, alimentaria de alguma realidade esta antropofágica criação dramática (10), também competentemente representada numa peça que todavia ultrapassa francamente o simples imediatismo sensacionalista e o primarismo xenófobos, The Merchant of Venice(11). A verdade é que o herói, à revelia do que com as outras peças do dramaturgo sucede, não empresta sequer o seu nome ao título da peça de Christopher Marlowe. Ele une-se culturalmente ao turco circuncidado(III. iii. 215) para sublinhar o seu estatuto alienado, invoca ironicamente os lugares-comuns do preconceito e os aforismos de um sistema de representações dominante como estratégia de insinuação e auto-preservação (a pestilência do ar provocada pela infecta respiração do judeu, a sua proverbial capacidade bajuladora, ...), e sobre ele recaem os mais banalizados atributos físicos de uma condição segregada (o

nariz proeminente, a cabeleira vermelha, o característico barrete, depois o próprio caldeirão, com as suas conotações infernais, onde o vilão expiará de modo condizente a sua perfídia e os seus crimes). E na verdade a identidade do protagonista irá deslizar progressivamente para uma configuração típica e categorial: Barrabás irá tornar-se no judeu de Malta, como sugere Stephen Greenblatt, e nessa despersonalização suicidária, constituída em alvo privilegiado de uma cultura dominante que prontamente a reconverte em estereótipo e vítima (12), o herói partilhará da mesma construção simplificadora de Maquiavel (Machevill, «make-evil»), outro monstro para consumo popular.

«I am a Jew. Hath not a Jew eyes? hath not a Jew hands, organs, affections, passions? fed with the same food, hurt with the same weapons, subject to the same diseases, healed by the same means, warmed and cooled by the same winter and summer as a Christian is? -if you prick us do we not bleed?...» (13):

se o picarem ele por certo não sangrará, ao contrário do Shylock de Shakespeare, como bem nota Erich Segal (14). Nem o seu riso sádico e triunfal se poderá comparar ao dos cristãos, ou a vingança, temperada pela solenidade terrível e pelo juramento irredutível dos filhos de Abraão, o sombrio «olho por olho, dente por dente» do protagonista de The Merchant of Venice (no entendimento cristão sempre identificado à mais implacável justiça e nunca lido como princípio histórico e teológico geral tutelando a justa medida e uma legítima reacção do ofendido que nunca deverá exceder a ofensa) se poderá cotejar com a generosa misericórdia solicitada, e na verdade imposta, por esse promotor público e julgador de ocasião que será Portia (IV. i. 180ss). É logo patenteada nos primeiros momentos da acção dramática a idiossincrasia deste Barrabás que invoca simultaneamente «the blessings promis'd to the Jews,» (I. i. 103) e despreza o coro humilde e assustadiço dos membros da sua comunidade(«Why flock you thus to me in multitudes?», I. i. 143), para depois confiar ao público, em aparte (I. i. 150-151 e 171) ou em solilóquio (I. i. 175-188), um egotismo sem concessões que matricialmente definirá os seus movimentos e apenas irá soçobrar quando o fascínio do desafio descobrir o flanco a rival mais pragmático e talentoso.

Esta última nota, devidamente sublinhada, entre muitos, por M. M. Mahood, exprime-se na rasura do sentido providencial que, por ambíguo ou mesmo insondável, projectara a sombra na aventura do conquistador cítio, ou daquela misericórdia divina, também ela de conteúdos imprecisos, que interpelara Fausto (15): nos conflitos gerados num pervertido universo moral em que «Every one's price is written on his back,» (II. iii. 3), o divino é simplesmente irrelevante, subjugado ao obsidiante materialismo que faz correr cristãos, judeus ou turcos, «The wind that bloweth all the world besides,/ Desire of gold» (III. v. 3-4). Do mesmo modo, o triunfo sobre o marginal, que perde no mesmo terreno depravado da traição e da astúcia, como acentua J. B. Steane (16), neutraliza as dialécticas de uma ironia que no texto de Shakespeare identifica no judeu as marcas de uma perturbadora humanidade e desenha no universo cristão dos seus adversários uma potencial alternativa aos valores crispados do herói. Assim, o mundo representado em The Jew of Malta é em larga medida o criador dos seus anti-corpos, que os favorece numa tolerância consentida, reabsorvida e finalmente legitimada no sacrifício do herói, um pouco como aquela algo paroxal disfunção representada no teatro popular e comercial isabelino, potencialmente subversiva e como tal vigiada pelo poder político e fiscalizada pela censura, mas reorientadora de energias que se libertam no palco de The Rose e na alegria livre mas com hora marcada da ficção, significativamente relegadas para a marginalidade autorizada dos *liberties* (17).

Deste modo, Barrabás existe também para alimentar uma existência colectiva baseada no expediente e na trapaça. Será por certo muito forte a tentação de, no sugestivo e quase inevitável confronto com a peça de Shakespeare, destacar a afrontosa e oportunista simplicidade de uma criatura a que falta a dimensão contraditória mas ainda assim humana do judeu de Veneza, como o faz Charles Lamb numa formulação tornada quase proverbial:

«Shylock, in the midst of his savage purpose, is a man. His motives, feelings, resentments, have something human in them. 'If you wrong us, shall we not revenge?' Barabas is a mere monster, brought in with a large pointed nose, to please the rabble» (18).

Mas nesta sobrevivência de um velhaco entre velhacos, esse «self-delighting Jew of Malta, humorist of evil», na expressão de Harold Bloom (19), é a alma da acção dramática e a fonte irradiadora de uma energia cativante que, na justa apreciação de J. B. Steane, o eleva acima do mundo que o cerca:

«Barabas is monstrous in a comic or melodramatic context; the Establishment's monstrosity has a context much closer to reality. Moreover, Barabas has the wit to amuse us; the Establishment has not» (20).

Neste sentido, o desdobramento da ironia plasmado na cumplicidade potencial estabelecida com o público ainda manifestaria a intimidade insinuante mas capciosa e enganadora do vilão; mas a pulverização de um núcleo moral da acção dramática num texto em que a multiplicação de alusões se traduz naquela «gigantesca inversão» a que se refere Judith Weil, ou na subversão da linguagem bíblica, em que tanto insiste G. K. Hunter, que exibe o judeu como uma figura tipológica de anti-Cristo (21), abre o caminho ao puro jogo do espectáculo, submetendo à verve sádica do actor as frágeis insinuações homiléticas de uma história de crime e castigo.

III. 5. 2.

«I crave but this: grace him as he deserves,
And let him not be entertain'd the worse
Because he favours me.»:

a solicitação final de Maquiavel, evocando o gesto convencional inscrito já nos Prólogos de Tamburlaine ou Doctor Faustus, vem agora insidiosamente rematar um bem suspeito apoio interpretativo e propor uma divertida como intrigante cumplicidade com o público.

O texto é marcado liminarmente pela incongruência, e este Satã em vestes modernas e renascentistas, como o define T. McAlindon (22), apresenta-se, desenvolto e frontal, na imagem popularmente cunhada no tempo isabelino:

desprezando a religião e as suas restrições morais («I count religion but a childish toy,/ And hold there is no sin but ignorance») ou exaltando o privilégio de um poder assumido como simples realidade factual, construído para além dos consensos, garantido na violência e no embuste. Simultaneamente, a sua voz é a do intruso que vem a formalmente ocupar o lugar tradicionalmente reservado à moldura exortativa e moralizante das moralidades medievais. Maquiavel não morreu com o mestre florentino nem com o seu discípulo Guise, e viajando dos Alpes através das terras de França, ele agora aporta a Inglaterra, não para dar lições a quem delas certamente não precisará, mas para abrir cerimoniosamente «the tragedy of a Jew» e pedir a compreensão do simpático público para este seu valido, que não deverá ser julgado na severidade do preconceito.

Algumas perplexidades levantará este discurso enganoso de um Maquiavel filiado na tradição populista de Innocent Gentillet e promovido a mestre de cerimónias de um espectáculo iniciado sob o signo da provocatória interpelação do público, assim desafiado nos seus valores mais elementares e convidado a seguir viagem na companhia de tal cicerone (23). Reiterando os assumidos atributos da traição e do veneno, do crime e do ateísmo e da concepção de um direito que se reduz à desembaraçada afirmação positivista de uma energia amoral traduzida politicamente, o mentor espiritual de Barrabás, que dissolve de modo discreto a identidade dos seus seguidores na formulação ambígua e genérica-

> «But such as love me, guard me from their tongues,
> /.../
> Admir'd I am of those that hate me most.
> Though some speak openly against my books,
> Yet will they read me, and thereby attain
> To Peter's chair; ... ...»

Ele exulta no sensacionalismo de uma argúcia perversa que, todavia, não se exprimirá consequentemente no percurso de Barrabás, na verdade evoluindo o protagonista nas pulsões e tentações que a frieza inexpugnável do florentino, mesmo nas roupagens sensacionalistas em que é oferecido, nunca na verdade consentiria (24). As distorções operadas na figura histórica seriam ainda mais

visíveis se o distanciamento crítico da massa entusiástica do público isabelino pudesse ou quisesse distinguir a cópia do original e identificar a impropriedade de uma religião despojada da sua função política ou de uma actividade acumuladora e rapace desenvolvida sob os auspícios de Maquiavel («...a Jew,/.../Which money was not got without my means») (25). E a intangibilidade de uma consciência íntima textual não se detém aqui.

«Faith, here's an equivocator, that could swear in both the scales against either scale; ...», diz o porteiro do castelo de Macbeth, em II. iii. 8-10 (26), e a mesma relação insidiosa se poderia surpreender quando os planos da ironia se articulam na manipulação algo diletante de uma imagem estereotipada, e no jogo frívolo com que jocosamente se namora uma ideia sem dela se descrever, sequer implicitamente, uma reconfortante demarcação (27). Neste sentido, a filiação no legado tradicional das moralidades não será tão homilético como pretende, por exemplo, Sybil Truchet, que vê um fundo devocional inscrito na peça e propõe uma leitura de sentido moral que denuncia os crimes do vilão, finalmente expostos em aparatosa frustração dos propósitos de Maquiavel e seu associado por procuração, Barrabás («Birds of the air will tell of the murders past./ I am asham'd to hear such fooleries») (28). Numa atmosfera ubiquamente percorrida pelo pragmatismo dúplice e o engenho vicioso, animado pela vivacidade da farsa e do burlesco, terreno larvar de um cepticismo absoluto, o herói não será o mais credenciado representante daquela eminência parda vinda de Itália, como abundantemente a crítica tem vindo a sugerir (29). Por seu lado, sua conivência equívoca estabelecida entre a voz córica e o público relevará da mesma ironia com que Barrabás se relaciona com o público, simultaneamente convocando a sua cumplicidade e sonegando-lhe informação ou iludindo-o acerca dos seus gestos e intenções.

III. 5. 3.

Os bons ofícios de Maquiavel conduzem-nos à cena do rico mercador: instalado no seu bem recheado centro de operações ('counting-house'), abundantemente rodeado de cofres e mercadoria e entregue a uma reflexão «in progress» («So that of thus much return was made;» define o momento aberto pelo gesto que inaugura a acção) (30), o herói pondera teres e haveres e lança luz sobre os seus valores e atitudes.

As riquezas que se amontoam no palco constituem pequena fracção dos interesses movimentados pelo protagonista, e o seu solilóquio abre-se ao grande mundo da aventura comercial, prenhe do dinamismo e arrojo de investimentos e riscos. Vastas e longínquas paragens convocadas pelo olhar abrangente desta figura solitária, que oferecem uma imagem ancorada no quotidiano isabelino da grande urbe comercial e das novas da aventura marítima, convergirão na simbiose da riqueza e do poder, afinal aberto no emblemático *policy*, evocado imediatamente pela presença do Prólogo e sua confessada inspiração na prosperidade do judeu, «Wich money was not got without my means». Deste modo, as moedas de prata e ouro que atafulham os cofres representam metonimicamente o exotismo e a diversidade dos lugares enumerados pelo judeu, significativamente rematados em «our Mediterranean sea», e os circuitos mercantis parecem dirigi-las em movimento centrípeto para Malta; mas elas exprimem também um valor sujeito a monótona quantificação («Fie, what a trouble 'tis to count this trash!», I. i. 7), alheio a formas mais elaboradas de acumulação e domínio, exemplificativamente incorporadas nos metais preciosos, pérolas, topázios ou esmeraldas que creditam os argutos comerciantes indianos e mouros e lhes garantem o desafogo. A relação com a riqueza não se esgota na sensualidade e fisicalidade da posse, e o herói ergue em atitude reflexiva aquela pedra preciosa que «May serve in peril of calamity,/To ransom great kings from captivity» (I. i. 31-32), expressão pura e dura dos valores que incessantemente fluem para esta gruta de Ali-Babá, milagre da multiplicação que o judeu traduzirá na paródia da Incarnação, «...so inclose/ Infinite riches in a little room» (I. i. 36-37) (31).

Riqueza e poder são duas faces da mesma moeda, cunhada para uma circulação a que as conotações de «policy» (v. g. evocações do termo em I. i. 138 e 179) destinam uma esfera compreensiva incompatível com as práticas

defensivas do judeu, acolhido a uma ilusória imunidade do universo privado e da iniciativa económica individual que o mestre florentino certamente não subscreveria (32):

> «I must confess we come not to be kings;
> That's not our fault: alas, our number's few,
> And crowns come either by succession,
> Or urg'd by force; and nothing violent,
> Oft have I heard tell, can be permanent.
> Give us a peaceful rule; make Christians kings,
> That thirst so much for principality», I. i. 127-133

A autoridade política é instrumento poderoso de conformação das relações económicas e da apropriação da riqueza, e uma das ironias da acção é que o protegido de Maquiavel não aproveitará este ensinamento aparentemente tão elementar. Haverá quem o faça com proveito e exemplo. O turco Calymath invocará, na exigência do tributo junto de Ferneze, o mesmo respeito pelas relações pacíficas e pela estabilidade a que Barrabás se acolhera («And 'tis more kingly to obtain by peace/ Than to enforce conditions by constraint», I. ii. 25-26), e em breve o chefe cristão ilustrará eloquentemente a justeza da desconfiança do herói perante a vocação do herege-

> «For I can see no fruits in all their faith,
> But malice, falsehood, and excessive pride,
> Wich methinks fits not their profession», I. i. 114-116

- quando opuser aos protestos do judeu espoliado que receia pela sua vida os escrúpulos e a moderação que todavia se exprimirão no discurso monológico e inflexível do magistrado e do governante: «No, Barabas, to stain our hands with blood/ Is far from us and our profession» (I. ii. 145-146).

O diálogo sustentado pelo judeu com os mercadores que lhe anunciam o regresso dos seus barcos e a boa nova de uma bem sucedida empresa confirma a sua autoridade no mundo comercial do «judeu de Malta», como ele próprio se identifica (Maquiavel igualmente lhe não atribuira nome próprio). Na sua

linguagem até os movimentos da natureza são regidos por metáforas do universo financeiro- «.../But at the entry there into the sea,/Where Nilus pays his tribute to the main,», (I. I. 73-74)- , como bem observa Constance Brown Kuriyama, e a superioridade retórica e histriónica que lhe permitem estabelecer, no juízo de Roger Sales, uma privilegiada relação com o público, não o investem necessariamente da fome espiritual do infinito que muitos autores querem descobrir logo no solilóquio inicial do herói (33). Reincidindo na blasfémia impenitentemente materialista, agora atribuindo aos filhos de Abraão os frutos sazonados de uma eleição divina, de que se não alheia a imagem de um dinamismo predador que profana o ventre da terra (34) ou violenta os elementos-

> «These are the blessings promis'd to the Jews,
> And herein was old Abraham's happiness.
> What more may heaven do for earthly man
> Than thus to pour out plenty in their laps,
> Ripping the bowels of the earth for them,
> Making the seas their servants, and the winds
> To drive their substance with successful blasts?»,
>
> I. i.103-109,

- o judeu de Malta faz profissão de fé na riqueza ao mesmo tempo que verbera os cristãos, significativamente apoiado na equação riqueza=felicidade. A bem-aventurança negada aos inimigos da fé, alegadamente fundada na duplicidade da vocação («profession») dos senhores de Malta e na mendicidade com que são recompensados os espíritos mais escrupulosos, infelizes excepções a uma regra ferozmente pragmática («Who hateth me but for my happiness?/Or who is honour'd now but for his wealth?/.../, I. i. 110ss), dilui diferenças baseadas na religião e confundirá o terreno e o divino quando o universo da ilha se revelar tão homogéneo nos seus valores de acumulação e na amoralidade dos seus comportamentos. Por enquanto, o Messias parece ter chegado já na forma de opalas rutilantes e de verdes esmeraldas, como salienta Wilbur Sanders (35).

O círculo das relações pessoais do judeu acusa a mesma esterilidade afectiva: resulta irónica a equiparação de Abigail a Ifigénia, que o Agamennon de Malta

não ofertará em generoso e necessário sacrifício aos deuses; muito ao contrário, frequentemente sobreporá a sua filha única ao ouro que recupera da sua casa reconvertida em convento (II. ii. 46-53), não hesitará em utilizá-la como um diamante numa intriga de funestas consequências, finalmente imolando-a, não na pira de madeira da memória clássica (II. iii. 52-53), mas no veneno que expeditamente elimina uma testemunha incómoda (III. iv). E com os membros da sua nação dispersa e exilada ele não se comporta propriamente como um patriarca bíblico. É certo que o povo judeu, na sua longa errância pelo mundo, conheceu fatalmente desencontros em matéria teológica, na afirmação própria de cada comunidade ou no entendimento das suas relações com os gentios (36); mas as necessidades de sobrevivência potenciaram uma solidariedade entre os seus membros, revelada a cada passo, dessa experiência e memória se alienando o protagonista de Marlowe ao preferir a descaracterização histórica e a inerente conformação tipológica do judeu, qualificado vilão isabelino (37). Deste modo, na primeira cena de The Jew of Malta o «bom pastor» recebe com condescendente ironia e mal disfarçado desprezo aquele rebanho assustado que pressurosamente lhe vem dar notícia da chegada das velas turcas («Why flock you thus to me in multitudes», I. i. 143) e repreende sentenciosamente esses homens de pouca fé («Fond men, what dream you of their multitudes?» (I. i. 155). Barrabás exibe a duplicidade do actor, insinuando o mesmo desprezo pela multidão rude e bárbara que muitas vezes vivia nos criadores dramáticos isabelinos (38). O egotismo do aparte, que exclui a ainda há bem pouco exaltada nação escolhida («Nay, let'em combat, conquer, and kill all./So they spare me, my daughter, and my wealth»,I. i. 150-151; v. tb. 171), confirma a mesquinhez de uma existência esquiva, alheia aos interesses daqueles homens simples, agora intimidados, como judeus oprimidos, por uma convocatória de mau agoiro.

Aquele «good Barabas» de que se despedem «These silly men», e que no final da cena se exprime em elucidativo solilóquio, supera-os na visão astuta de quem não conhece qualquer sentido de comunidade: «*Ego mihimet sum semper proximus*» (I. i. 187).

«Ile trust myselfe, myselfe shall be my friend,/ For die they shall, slaves are ordaind for no other end», dissera o perverso Lorenzo de The Spanish Tragedy quando envia para a morte os seus crédulos servidores (III. 2. 133-134), «Richard loves Richard, that is, I and I», dirá o tirano de Shakespeare, em V.

III. 184, antes da sua última batalha (39). Bem terá razão Peter J. Smith quando compara a humanidade de Shylock, reconhecidamente judaica, buscando nos seus irmãos na fé o empréstimo que o creditará depois junto de António, ao monstro marloviano: se Shylock se aproximasse de Barrabás para lhe pedir ajuda, por certo que o judeu de Malta teria fingido não estar em casa (40).

III. 5. 4.

Na segunda cena, solene na disposição simétrica dos representantes cristãos e turcos, a moratória de um mês na satisfação das exigências do sultão (o tributo em dívida) suscita do governador de Malta o recurso a um pronto meio de pagamento. No diagrama quiasmático do palco os judeus ingressam na posição de interlocutores, deixada vaga pelos emissários muçulmanos, mas a relação de força não permite agora a mais leve negociação: sobre a comunidade ferida pelo estigma da heresia, a colecta far-se-á segundo uma lei-medida que ferozmente a discrimina. Ao grosseiro simulacro de discussão melifluamente aberto com tons diplomáticos e persuasivos («.../And therefore are we to request your aid», I. ii. 49) responde inicialmente Barrabás com estudada e provocante ingenuidade, depois com uma viva indignação que contrasta com a atitude resignada dos outros judeus. Tudo já havia sido decidido, e o texto do decreto oficial que despoja as vítimas de metade dos seus bens já ali se oferece para produção de efeitos imediatos. «Read these articles of our decrees» (I. ii. 68) é bem a manifestação de uma injustiça premeditada e soez, agravada pela má fé de quem aproveita um esperado e instintivo gesto de resistência para converter arbitrariamente o confisco de metade dos bens do réu na espoliação da totalidade dos seus haveres: a retratação de um Barrabás encurralado que se procura decidir por um mal menor («*Corpo di Dio,* stay, you shall have half;/ Let me be us'd but as my brethen are», I. ii. 91-92) apenas merece a confirmação triunfal e caprichosa de uma vontade que não necessita de justificação ou argumento («No, Jew, thou hast denied the articles,/ And now it cannot be recall'd», I. ii. 93-94). O lobo com pele de cordeiro, que Maquiavel

representa para os isabelinos, encontra aqui um formidável candidato, e o judeu, que há bem pouco se ufanara de uma riqueza só concedida aos eleitos («...but we have scambled up/ More wealth by far than those that brag of faith» (I. i. 120-121), experimenta amargamente os limites da sua estratégia defensiva, soçobrando clamorosamente diante do poder puro e duro de Ferneze. Irá aproveitar a lição?

A incidência especial de um imposto sobre esta comunidade oprimida tem raízes históricas bem conhecidas: exemplos que de imediato ocorrerão serão o do resgate de Ricardo I durante as Cruzadas, custeado de forma particularmente agravada pelos proverbiais inimigos de Cristo, como lembra Simon Trussler, os escrúpulos convenientemente tardios do rei Henrique II de França, piamente recusando o pagamento de um empréstimo ao judeu Joseph Nasi (41) com o argumento de que não era permitido a tais herejes exercerem o comércio no reino, ou ainda a oportuna insistência de Pedro, o Venerável, junto de Luís VII, exortando o monarca a confiscar os bens da comunidade judaica para o financiamento das Cruzadas (42). Mas se o judeu é uma figura estranha ao quotidiano isabelino, a do estrangeiro, sobretudo a do hugenote francês ou a do refugiado protestante oriundo dos Países Baixos, já era um tipo familiar na Londres dos finais do século XVI. A censura que mutila a peça anónima Sir Thomas More está parcialmente ligada à incómoda sobreposição da agitação xenófoba, dramatizada no texto, e da inimizade de que nos finais de 1592 são alvo aqueles exilados empreendedores e dinâmicos, alegadamente responsáveis, aos olhos de muitos súbditos de Isabel I, por ruinosa concorrência e pela redução de oportunidades dos artesãos ou comerciantes ingleses (outro motivo para a intervenção zelosa do *Master of the Revels*, Edward Tilney, estará na admiração com que é representado o mártir da Igreja de Roma e na dissolução da atitude do católico chanceler de Henrique VIII, que levará à sua morte, numa vaga oposição da consciência individual à razão de Estado, o que satisfaria o sentimento protestante) (43). Também a prisão de Thomas Kyd (com a descoberta da documentação comprometedora que o companheiro de quarto de Christopher Marlowe imediatamente atribui ao dramaturgo de Cantuária) está ligada à necessidade de reprimir a hostilidade sentida por muitos súbditos de Isabel I para com estes estrangeiros alegadamente responsáveis por ruinosa concorrência e pela redução de oportunidades dos artesãos e comerciantes

ingleses (44). Colocado na intersecção do poder e da actividade comercial e concitando a suspeita influência que banqueiros e prestamistas gozam no século XVI e no tempo isabelino, Barrabás não precisará de ser judeu para constituir-se em alvo de medidas discriminatórias, como bem observa Lisa Jardine. Bastará que seja o estrangeiro titular daquela misteriosa empresa que ultrapassa as fronteiras de Malta e que modela a sua economia, ou ainda o detentor de informações tão preciosas como a que respeitam às fortificações da cidade, aos movimentos dos turcos ou ao processo de feitura de decisões políticas. O antisemitismo, construção cultural gerada num contexto que historicamente compromete o judeu, comerciante e usurário, exprime as ansiedades de uma civilização capitalista que ainda não racionalizou e compreendeu inteiramente os processos do investimento e do lucro. As ocultas virtudes destes circuitos da troca, acumulação e ganho diferido, movimentados por esta figura tão intrigante, constituem fonte de ansiedade e desconfiança numa Inglaterra que já experimentara a dura ofensiva mercantil da Hansa germânica ou que convive com a industriosa população de exilados protestantes. E muito difícil se torna a identificação das lealdades por que se pauta quem é parte activa numa tessitura de relações e prolongamentos internacionais, simultaneamente comerciante, usurário e informador (45). O inimigo tem de ser exteriorizado, exibido como o Outro para poder ser confortavelmente exorcizado.

«Strangers» e «infidels», «Jew», «accursed in the sight of heaven» ou «thy inherent sin» são expressões ideologicamente carregadas que povoam o discurso de Ferneze e seus acólitos (os cavaleiros que o rodeiam, mais brutais na frontalidade das suas intimações e ameaças do que o capcioso governador de Malta), e o extremismo do sofisma que sujeita a punição do acusado a uma lógica silogística de pressupostos tão evidentemente distorcidos e parciais desclassifica de forma peremptória tal juíz aos olhos do público. «Will you then steal my goods?/ Is theft the ground of your religion?» (I. ii. 95-96) e «What, bring you Scripture to confirm your wrongs?» (I. ii. 111) surgem neste contexto como protestos dotados de alguma coerência; mas eles são inúteis diante de um poder inexpugnável embrulhado na falsa devoção («the timeless voice of pious devotion», na expressiva formulação de Wilbur Sanders) articulado no preconceito antisemita a descoberta no Outro de uma apetecida oportunidade de apropriação (46):

«No, Jew, we take particularly thine
To save the ruin of the multitude.
And better one want for a common good,
Than many perish for a private man.
Yet Barabas, we will not banish thee,
But here in Malta, where thou got'st thy wealth,
Live still; and if thou canst, get more»,

I. ii. 97-103.

A hipocrisia que vê a origem dos males de que padece Malta no acolhimento generoso prestado aos judeus, em última instância a causa das exigências turcas, revelara subliminarmente a lógica tortuosa de uma alegada tolerância da comunidade oprimida, fonte de riqueza e alvo de oportunas espoliações futuras (I. ii. 63-67). Por seu lado, a evocação de Anás e Caifás, identificada, entre outros, por Sybil Truchet, reactualiza a tradição do drama medieval para sublinhar a iniquidade do julgador, vinculada à memória da odiosa velha lei judaica, desconcertantemente esgrimida pelos cavaleiros de Malta, e associada a um anti-catolicismo de que não estarão ausentes a associação a práticas inquisitoriais (47). Esta reincarnação do grande sacerdote do Sinédrio, do Evangelho segundo S. João (xi. 50), irá ainda operar a transferência para o réu de um sacrifício redentor, ironicamente convocando Barrabás a uma missão para que a vítima se não voluntariou (48), para depois opor às suas exigências de um tratamento justo, independente de um simplista e massificador anátema original, a improcedência do direito invocado em face da irretratável vocação do judeu (49), e a inacreditável exortação à paciência de um novo começo:

«Out, wretched Barabas,
Sham'st thou not thus to justify thyself,
As if we knew not thy profession?
If thou rely upon thy righteousness,
Be patient, and thy riches will increase.
Excess of wealth is cause of covetousness;

And covetousness, O, 'tis a monstrous sin!»,

I. ii. 119-125.

A perversidade caricatural de Ferneze não ilibará o judeu aos olhos do público. Na abertura da cena ele surgira remetido a uma defesa egotista, circunscrevendo as suas preocupações perante a notícia do confisco de metade dos bens de cada membro da sua comunidade («How, half his estate? I hope you mean not mine», I. ii. 70), e a sua resistência perante o malévolo decreto, que o traz ao protagonismo do conflito e lhe dá oportunidade para momentos de tenacidade e coragem, dota-o de alguma dignidade e eleva-o acima de companheiros e adversários. A invectiva lançada ao conformismo dos seus irmãos na fé ou o desafio a uma conversão forçada, a interpelação sem resposta lançada ao tribunal, a integridade indomada que recusa o papel resignado de Job, ou a própria denúncia das artimanhas como sistema de governação («policy») e da ingenuidade («simplicity») como a antítese conformada e indigna das incursões sem escrúpulos dos poderosos: na verdade, a atitude do réu concorre decisivamente para a condenação dos seus juízes. Todavia, a emoção e a teatralidade do gesto, que acompanha o juramento e a maldição (I. ii. 161-167), é de um excesso melodramático ridículo, como bem ajuíza Emmanuel B. Asibong (50), a sua recusa na identificação com Job investe-se de vibrações salmódicas sem que todavia as lamentações evitem quantificações grotescas, como refere oportunamente Edward L. Rocklin, ou deturpações grosseiras, como salienta Emmanuel B. Asibong (51), acabando depois por se revelar o fruto dos talentos histriónicos do actor, enganando e desprezando o público que com ele convivera no palco (e fora dele?):

«See the simplicity of these base slaves,
Who, for the villains have no wit themselves,
Think me to be a senseless lump of clay,
That will with every water wash to dirt.
No, Barabas is born to better chance,
And fram'd of finer mould than common men
That measure naught but by the present time»,

I. ii. 216-222.

Ele é de outra têmpera, não participa da fraqueza e resignação daqueles «earth-metalled villains, and no Hebrews born» (I. ii. 79), e o sentido da eleição destina-o a outros fados. Aqui ressuscita triunfantemente, como o irá depois fazer diante das muralhas da cidade que o expulsa (V. i. 60ss). E mesmo perante Abigail, a sua filha, ele continuará a representar.

É longa a tradição da virtuosa filha do judeu, e também a da estranha beleza da mulher judia: os leitores de Walter Scott depressa recordarão a íntegra Rebecca, de Ivanhoe, a verdadeira heroina do romance; e Hans Meyer localiza na expressão literária do motivo da bela judia textos de Lope de Vega, Racine, Franz Grillparzer e Gerhardt Hauptmann, descobrindo em The Jew of Malta e The Merchant of Venice as referências tão associadas da bela judia e do ouro do judeu (52). O único espírito verdadeiramente livre e generoso, como sugerem, por exemplo, T. McAlindon ou M. M. Mahood, nela residindo em exclusivo os valores autênticos da tragédia, no dizer de Yves Peyré, ou personagem insubstancial, como tendem a ser as figuras femininas do dramaturgo, neste caso verdadeira marioneta ao serviço de Barrabás, como dela dissera J. S. Symonds (53)? A sua passagem fugaz pelo universo de traição e violência não a sufocará, afinal, como centro moral do texto ? E a sua mudança de lealdades, sobretudo na opção por que se exprimirá, em III. iii. , não acolherá a ironia capaz de a afastar da «consciência íntima» textual, não falando já da abertura ao riso oferecida pelo burlesco da morte que finalmente a vitimará em III. 6?

Encontre ou não a sua origem no Primeiro Livro de Samuel (a conciliadora viúva de Nabal, depois uma das esposas do rei David), faça ou não o seu nome jus à tradução que dele propõe o quadro de nomes próprios que encerra a bíblia de Genebra («a alegria do pai»), e seja ou não consistente a exegese que a define como um tipo do judeu conquistado para a fé cristã (54), o certo é que mesmo a doce Abigail de Marlowe não tem sido vista unanimemente como a excepção moral à regra do vício. Mas não será ainda esta imagem dividida a que dela recolhemos na sua primeira presença no palco. Quando a jovem entra, evidenciando genuína preocupação pela sorte de seu pai, Barrabás é o patriarca afectuoso que a conforta no infortúnio e lhe lembra um futuro apesar de tudo acautelado pela prevenção do judeu. A notícia de que a casa onde se encontra o

pecúlio escondido foi confiscada e convertida em convento e, como tal, lhe está definitivamente vedada (e não o sabe ele já?) é ocasião de uma inflamado lamento que parece desdizer a consciência de um destino superior, ainda há bem pouco invocada-

> «My gold, my gold, and all my wealth is gone.
> You partial heavens, have I deserv'd this plague?
> What, will you thus oppose me, luckless stars,
> To make me desperate in my poverty?
> ...»
>
> I. ii. 257-260.

Mas ele não seguirá o conselho dos seus timoratos companheiros e a figura de Job não lhe é decididamente muito grata. Ressuscita novamente da sua prostração e desespero («No, I will live;.../.../I'll rouse my senses, and awake myself», I. ii. 275-278), e confia os seus propósitos à boa alma de Abigail (e como se não deleitará ele na aparência do improviso, de um lampejo subitamente gerado na sua mente!), instruindo-a na arte da dissimulação, procurando incutir-lhe os seus valores e depressa a convertendo a novas estratégias de sobrevivência. Porque a religião, assevera ele, «Hides many mischiefs from suspicion» (I. ii. 281) e «A counterfeit profession is better/ Than unseen hypocrisy» (I. ii. 291-292), a menina de seu pai deverá introduzir-se no redil do inimigo para resgatar o tesouro cativo e ser convincente no desempenho desse novo papel(«...be so precise/ As they may think it done of holiness», I. ii. 283-284, «be cunning, Abigail», I. ii. 298). Não poderá haver cedências ou conveniências morais nessa empresa, embora Barrabás, quando recupera o tom do discurso de Maquiavel (e «policy» é palavra chave do seu programa de intenções), o seu entusiasmo pela sedução da intriga não prolongue o rigor conceptual do Prólogo ou a frieza dogmática de Ferneze, como destaca a este propósito Thomas Cartelli (55) :

> «Daughter, I have it: thou perceiv'st the plight
> Wherein these Christians have oppressed me:

Be rul'd by me, for in extremity
We ought to make bar of no policy.
... .»

I. ii. 269ss

A inocente donzela parece ter aprendido depressa, e quando frades e freiras entram (de mão ridiculamente postas e deslocando-se aos passinhos, em fila indiana, depois reunidos em conclave circular? a encenação pode também aqui retirar decisivos efeitos cómicos do texto dramático), imediatamente a filha do judeu se insinua junto deles, zelosa e obediente, para abjurar do seu erro e buscar o caminho da salvação.. «No doubt, brother, but this proceedeth of the spirit» (I. ii. 326), proclama a ingenuidade de Jacomo (ou o seu «unseen hipocrisy»), logo replicando o seu émulo, Bernardine, com a malícia deslocada de «of a moving spirit too». A estes frades, ridículos na sua semelhança(como Dupont e Dupont ou, pelo menos, o Rosencrantz e o Guildenstern, de Shakespeare ou de Stoppard), responde a ironia inconsciente da jovem com a invocação da «indústria» e do «proveito» esperados da orientação espiritual solicitada e da sua nova via de retratação e penitência («I do not doubt, by your divine precepts/ And my own industry, but to profit much», I. ii. 331-332) (56). O judeu aproveita a deixa a seu modo («As much, I hope, as all I hid is worth», concorrendo para a aproximação de «Precise», «profession», «holiness», ou «religion» de «gold» e «fortune», «price» ou «diamond», que colorirão os valores que fazem correr os habitantes de Malta.

Ele adopta uma atitude ofensiva, e aproveitará agora a oportunidade para fazer valer os seus talentos: jogando simultaneamente em diversos tabuleiros, Barrabás resiste às pretensões dos frades, simula invectivar a sua degenerada filha enquanto secretamente lhe dirige os passos no convento e lhe dá instruções acerca da localização do seu pecúlio escondido (57). Entretanto, Mathias, pretendente à mão de Abigail, entra para um breve solilóquio em que lamenta a beleza tão mal empregada da donzela judia, seguramente ela também «of a moving spirit» mas definida também noutro não menos significativo atributo, «the rich Jew's daughter» (I. ii. 361, 379), expressão que, como sinal de uma identificação já cunhada pelo hábito, não terá perdido todo o seu sentido em face da conhecida espoliação do mercador:

«Tut, she were fitter for a tale of love
Than to be tired out with orisons;
And better would she far become a bed
Embraced in a friendly lover's arms,
Than rise at midnight to a solemn mass»,
I. ii. 366-370.

Ludowick, o filho do governador, junta-se ao desolado amante que o acaba por interessar na sorte da bela filha de Barrabás, e a amizade confidente entre os dois cortesãos, devidamente reorientada na conquista da «jóia» do judeu, acabará por degenerar em mortal rivalidade.

III. 5. 5.

A primeira cena do segundo acto combina a solenidade da atmosfera nocturna com uma discreta comicidade grotesca.

Uma figura avança cautelosamente na escuridão segurando um archote, e os seus gestos, sentimentos e intenções (o corvo agoirento e a vítima sofredora que transporta dentro de si uma injustiça somente aplacada na vingança) recortam-se no plano ambíguo de uma ostensiva carga simbólica, assim dramaticamente exibida, e a representação de um sentimento genuíno, confiado na solidão essencial do herói. A luz realça as tonalidades misteriosas da noite, e as imagens sombrias ou as cadências graves do discurso aliam-se à invocação ceremoniosa do judeu, emprestando-lhe alguma autoridade e dignidade:

«O Thou, that with a fiery pillar led'st
The sons of Israel through the dismal shades,
Light Abraham's offspring, and direct the hand
Of Abigail this night; or let the day
Turn to eternal darkness after this !», II. i. 12-16

Mas a gravidade da situação logo se atenuararia no reconhecimento cómico da identidade do embuçado, projectada naquela silhueta talvez algo curvada e recolhida no segredo dos seus passos, sugerindo caprichosamente os contornos de um corvo (o palco surgiria aqui mais uma vez como qualificada instância interpretativa), no longo e característico gibão ou o não menos proverbial nariz. O compreensível ressentimento vem moderar-se na extravagância tétrica dos espíritos que visitam os tesouros escondidos (58) ou na incongruência de uma Terra Prometida representada no ouro e nas jóias, na nação escolhida agora interpretada por um eleito assim recortado na sombra e conduzido pelo pilar de fogo do seu archote. A busca de iluminação, que no espírito perturbado de Lady Macbeth e de Othelo adquiriam ressonâncias trágicas (59), irá finalmente arrancar o judeu da prostração e erguer-se airosamente na visão simbólica dessa estrela do oriente -«...what star shines yonder in the east?/ The loadstar of my life, if Abigail», II. i. 41-42 -, nascida com uma noviça atarefada, carregando os sacos que em breve jogará para baixo onde os olhos esbugalhados de seu pai os contemplarão com avidez e as suas mãos frementes os acariciarão com volúpia:

«... ....O my girl
My gold, my fortune, my felicity,
Strenght to my soul, death to my enemy.
Welcome the first beginner of my bliss.
O Abigail, Abigail, that I had thee here too!
Then my desires were fully satisfied:
But I will practise thy enlargement thence.
O girl! O gold! O beauty! O my bliss! », II. i. 46-53.

No espírito do protagonista se fundem planos e hierarquias, «gold» e «girl», e se cruza sincreticamente realidade e metáfora, como assinala Virginia M. Mehan (60). O que não parecerá tão segura será a elevação do herói no infortúnio, estrategicamente se preparando os efeitos da sua queda, ou o destaque conferido à inocência de Abigail, que tornaria especialmente brutal a sua morte (61). As vibrações sálmicas do seu hino jubiloso («Strenght to my soul, death to my enemy») associam-se, num contexto arquetípico bem próximo dos contos populares, a uma restituição vital de sugestões incestuosas, operada pela sua filha, na verdade a antítese dessa Jessica desnaturada que abandonará o judeu de Veneza e simbolicamente o castrará (62). O certo é que o desespero de Shylock e a sua confusão de valores, aliás filtrados pelo relato malicioso e hostil que Solanio oferecerá da reacção do «cão judeu» à fuga da filha com Lorenzo(«My daughter! O my ducats! O my daughter! /.../And jewels, two stones, two rich and precious stones,», II. viii. 12-22), rodear-se-ão de uma incontornável dimensão humana de sofrimento, ausente das incertezas de Barrabás ou da expressão delirante e alarve do seu triunfo (63).

Quando a alvorada romper e o doce cantar da cotovia puser fim a este idílio, antecipador daquele célebre «balcony scene» interpretado pelos infelizes amantes de Verona (64), o judeu de Malta poderá finalmente rejubilar no seu *hermoso placer de los dineros*, fórmula que ironicamente insinua a presença espanhola e as mudanças políticas e estratégicas a que os senhores da guerra submeterão a ilha.

Essas mudanças surgem brutalmente com a chegada do garboso Martin del Bosco, «Vice-Admiral unto the Catholic king» (II. ii. 7), irrompendo em cena com o seu intimidante séquito de oficiais. Ferneze invoca diplomaticamente a ameaça turca e o tributo devido ao sultão, impedimentos a um desembarque espanhol e à venda de escravos no mercado de Malta. A empresa bélica é devastador sorvedouro de recursos, como Barrabás e os judeus já haviam sido laconicamente informados em I. ii. 45 ss, mobilizando facilmente entusiasmos, como o dístico final de III. v. o ilustrará eloquentemente. Agora, o assentimento do governador, previsivelmente no desfecho de uma breve encenação e, de todo o modo, cedendo a irrecusáveis argumentos-

«Del Bosco, as thou lov'st and honour'st us,
Persuade our governor against the Turk.
This truce we have is but in hope of gold,
And with that sum he craves might we wage war»,
II. ii. 24-27

- reforça a indiferença a quaisquer considerações de natureza moral de uma autoridade que vive no ciclo da guerra e do ouro, aqui em reafirmação de profissão de fé e condimentada com a hipócrita retórica da guerra santa. A exortação moralista do *grande* espanhol, que verbera os cavaleiros de Malta por comprarem ao infiel a trégua com o vil metal («Will Knights of Malta be in league with Turks,/ And buy it too for sums of gold?» (II. ii. 28-29), adianta o exemplo heróico da Rodes martirizada mas indomável e, mais do que isso, oferece as garantias do rei católico («Threrefore be rul'd by me, and keep the gold:»(II. ii. 39), não deixará de produzir rápidos efeitos. Assim, a honra dos cavaleiros de Malta poderá ser redimida, o tributo retido, a ameaça espanhola neutralizada em vantajosa cumplicidade e os interesses comerciais mais cruamente materialistas (no caso a venda dos escravos recentemente capturados) prosseguidos sem restrições e com excelentes expectativas de lucro. Os ainda bem recentes aliados são agora «these barbarous misbelieving Turks» (II. ii. 46), e o cristianíssimo governador de Malta proclama, em solene conclusão, que Calymath receberá fogo em lugar do ouro reclamado: «Claim tribute where thou wilt, we are resolv'd:/ Honour is bought with blood, and not with gold» (ficando, não obstante, o heróico e piedoso cavaleiro com o ouro, evidentemente) (65).

«Every one's price is written on his back» (III. iii. 3): o grupo lastimoso dos cativos prolonga em comentário irónico a imponente assembleia de notáveis que lhe define o preço e o destino. Barrabás, entretanto renascido das cinzas do infortúnio, é também atraído a este cativante espaço aquisitivo. Embora o protesto diante dos seus tendenciosos juízes não exprimisse fielmente a situação de penúria absoluta -«Christians, what or how can I multiply?/Of naught is nothing made» (I. ii. 104-105)- , a irreal capacidade de recuperação, aliada agora ao formidável desejo de vingança, empresta-lhe uma dimensão inumana que as convenções dramáticas não hesitam, contudo, em adoptar airosamente

(66). O herói enverga as roupagens do judeu, nas cores arquetípicas de uma potência destruidora e de um ódio traiçoeiro elevado ao paroxismo. Respondendo ao preconceito com o preconceito e corporizando a expressão etnocêntrica mais extrema, como sublinha Constance Brown Kuriyama (67), ele reconquista o ângulo favorável a uma vingança que se comunica, em irónica reversibilidade de uma vítima tornada carrasco, ao ingénuo descendente de Ferneze («Having Ferneze's hand, whose heart I'll have;/Ay, and his son's too, or it shall go hard», II. ii. 16-17), no momento em que o vilão esgrime a memória florentina e a sedução pelo engano:

> «In spite of these swine-eating Christians
> (Unchosen nation, never circumcis'd,
> ... ...)
> ....
> I am not of the tribe of Levi, I,
> That can so soon forget an injury.
> We Jews can fawn like spaniels when we please,
> And when we grin we bite; yet are our looks
> As innocent and harmless as a lamb's.
> .... », II. iii. 7-29.

Del Bosco soubera despertar facilmente junto do governador o orgulho nacionalista e o sentimento anti-turco, Ferneze e seus sequazes haviam manifestado uma xenofobia antisemita fundadora da expoliação de Barrabás e dos judeus, Katharine, também ocupada na aquisição da mercadoria humana exposta, censurará no seu filho, Mathias, o mais episódico contacto com o ímpio («Converse not with him; he is cast off from heaven», II. iii. 160) e Ithamore, num desconcertante eco do pragmatismo desembaraçado de Baldwin e Frederick, e finalmente Segismund (Tamburlaine the Great, Part Two, II. ii. 33ss), irá lapidarmente traduzir esta ubíqua crispação estimulada pelas conveniências: «To undo a Jew is charity, and not sin», IV. iv. 85. Mas também Barrabás responderá condizentemente a esse sentimento-

«It is no sin to deceive a Christian;
For they themselves hold it a principle,
Faith is not to be held with heretics:
But all are heretics that are not Jews», 311-314

- e é do judeu a cena do ódio, derramado na mesquinhez cultural e gratuita («The slave looks like a hog's cheek new singed», diz ele do filho do governador, em II. iii. 42-43), na insidiosa aproximação a Ithamore, de que se não ausenta uma lógica cultural de estigma e exclusão-

« ...make account of me
As of thy fellow; we are villains both:
Both circumcised, we hate Christians both.
Be true and secret, thou shalt want no gold», II. iii. 215-218

- ou no fundamentalismo que suporta as suas obsessões quando utiliza despudoradamente a sua filha nas suas sinistras maquinações(a isca que atrairá a presa, o «diamante», mas também, se necessário, uma nova Ifigénia ou um novo Isaac sacrificados nas aras da vingança: «...but ere he shall have her/I'll sacrifice her on a pile of wood:», I. iii. 52-53).

«Now I will show myself to have more of the serpent than the dove; that is, more knave than fool», II. iii. 36-37: ele irá agora mostrar quanto vale, e os seus talentos histriónicos recriar-se-ão na facilidade com que manipula Ludowick e Mathias, inconscientes personagens da peça encenada pelo judeu (68). O seu olhar já visará mais longe («I'll have a saying to that nunnery-», II. iii. 91 (69), mas é o filho do governador e, por arrastamento, Mathias, quem serão o alvo do primeiro lance (II. iii. 244-252). A semente da discórdia projectar-se-á mais tarde na orquestração das divisões entre cristãos e turcos, no último acto. Finalmente o governador de Malta parece ter encontrado um rival à altura. Por enquanto, porém, Barrabás, recuperada a sua fortuna e actividade(II. iii. 7ss; «I have as much coin as will buy the town», II. iii. 202), passeia-se no mercado, observando e avaliando, interessado, a generosa e variada oferta («Our fraught is Grecians, Turks, and Afric Moors;», II. ii. 9). Negociara Abigail, o «diamante» polarizador da fatal desavença entre os filhos de Ferneze e Katherine

(70); agora nos despojos de guerra exibidos no mercado de Malta ele colherá o seu novo cúmplice e instrumento («we are villains both»), aquele escravo trácio, companheiro de percurso do herói picaro e seu alter-ego cuja tradição o protagonista, em boa verdade, não deixará de insinuar (71). O judeu irá sondá-lo em airosa provocação, enumerando as façanhas de um invejável curriculum povoado pelos estereótipos mais brutais do antisemitismo popular e por imagens tão grotescamente excessivas que se tornam forçosamente suspeitas. Barrabás titula o discurso da desordem, o «misrule» carnavalesco que enfatiza a inversão e a desmesura na sua oposição à autoridade emblematicamente representada no governador de Malta (72). Como tal, as referências contidas na sua carta de apresentação não se harmonizarão com qualquer sentido literal- «They are less sinister and threatening: the effect is partly due to the dramaturgical image of the Vice that lies behind them», no juízo de Emmanuel B. Asibong- , e a galeria de horrores assim exibida destinar-se-á sobretudo a impressionar Ithamore e a favorecer a sua disponibilidade para as tarefas mais extremas, como refere J. C. Maxwell (73):

> «As for myself, I walk abroad a-nights,
> And kill sick people groaning under walls;
> Sometimes I go about and poison wells;
> ... ...
> Being young, I studied physic, and began
> To study first upon the Italian;
> ... .
> And after that, was I an engineer,
> And in the wars 'twixt France and Germany,
> Under the pretence of helping Charles the Fifth,
> Slew friends and enemy with my stratagems»
> ... ... », II. iii. 176-200.

Mas o percurso na acção do monstro isabelino não deixará de fazer jus a essa perversidade doentia e monstruosa, rubricada na insidiosa duplicidade com que intriga e divide os amigos e excita a sua fatal competição, na mudança de lealdades políticas e seu funesto alcance, no envenenamento das freiras e de

Abigail ou da prostituta e seu agente, e finalmente de um Ithamore que se revelará desleal. A esta «aria of evil», como lhe chama Eric Segal (74), responderá, em emulação igualmente delirante, o solícito escravo, personagem para qualquer papel («Faith, sir, my birth is but mean, my name's Ithamore, my profession what you please», II. iii. 167-168). Ele saudará entusiasmadamente o amo (com uma conhecida marca infamante atenuada na jovialidade jocosa do admirador sincero, «O, brave, master, I worship your nose for this», II. iii. 175) para depois se deleitar na extravagância sádica, um pouco à semelhança do Jack Wilton, de Thomas Nashe, o narrador-protagonista de The Unfortunate Traveller (75). Ithamore rivaliza com o seu senhor para oferecer no seu painel de habilitações, como Maquiavel o havia feito na moldura dramática inicial, um prólogo da vingança do judeu (76).

Novos interesses mobilizam agora a atenção do herói. Ele tornou-se imune às novas do prejuízo comercial ou ao incumprimento de acordos, por, na verdade, apenas se concentrar nas vantagens negociais de Abigail (77). Felix Bosonnet procura explicitar o sentido e alcance desta mudança experimentada pelo protagonista:

«He has been presented up to this point as a financial *gourmand* in the opening scene, as a money-crazed miser in the recouping scene and as a hard bargainer at the slave-market. Now he suddenly takes an entirely new attitude. The loss of a huge cargo of wine leaves him indifferent in view of the prospect that the son of the hated Governor is approaching his catastrophe. Revenge has gained the upper hand over his financial passion»(78).

A dedicada filha do judeu é ignorada nas suas afeições e sentimentos («O father, Don Mathias is my love», protestará ela, tímida e angustiada, em II. iii. 239, ao penoso dever de agir «like a cunning Jew»), e o seu apelo erótico constituirá precioso factor de movimentação estratégica (v. g. II. iii. 226-231) e, como tal, ele não hesitará em transaccioná-la sucessivamente, em fraudulenta e sobreposta «venda», ao filho do governador e a Mathias (de resto à semelhança do procedimento de Ferneze e os cavaleiros de Malta, que facilmente revogam os vínculos contratuais estabelecidos com os turcos para se aliarem aos espanhóis). Como Iago, Barrabás rejubilará na trama bem urdida e na intriga de retumbante

sucesso, a sua linguagem triunfal associa promiscuamente o lucro e o sentimento religioso («...I'll think upon the account», II. iii. 243), transcendendo os limites do pragmatismo contidos na lição do mestre (79), e o sentimento de urgência é sublinhado no mote que sublinha a obsessiva direcção dos gestos de Ithamore(«...it shall be cunningly perform'd...do it cunningly...And like a cunning spirit feign some lie,» (II. iii. 368, 379 e 382).

É então que a acção dramática se precipita vertiginosamente, abrindo-se àquela descontinuidade, algo atípica mesmo no contexto livre da construção dramática isabelina que o juízo inclemente de F. P. Wilson fustigou em termos tão conclusivos-

«To suppose that the same man who wrote the first two acts was wholly responsible for the last three is revolting to sense and sensibility, for these belong to a different world of art, if indeed they can be said to belong to the world of art at all» (80).

III. 5. 6.

Bellamira, a cortesã, e Pilia-Borza, seu agente, interpretam um outro plano desta sociedade governada por tiranos corruptos e povoada por súbditos pouco escrupulosos. «Courtesan» equivale a «prostituta», mas também significa «One attached to the court of a prince», como refere Patrick Cheney, e mesmo que, por seu turno, *Bellamira* não seja a deliberada inversão da virtuosa e formosa *Mirabella,* do Livro VI de The Faerie Queene, que ilustraria aqui também uma rivalidade estabelecida por Marlowe em relação a Spenser (81), dificilmente se resistirá à ideia de uma sobreposição do Estado, da Igreja e do bordel na católica Malta e, mais insidiosamente ainda, a uma projecção destas relações na Inglaterra isabelina (82). O submundo flagelado pelo bloqueio turco e pela crise exprime-se na voz nostálgica da prostituta, que conheceu melhores dias e mais distinta e abundante clientela(«But now against my will I must be chaste; », III. I. 4, comenta ela com amarga auto-ironia a sua reforma compulsiva), e na figura

decadente de Pilia-Borza, *cut-purse* e parasita de serviço, que irrompe solícito para depositar no regaço desta desgastada e anafada matrona um saquinho de prata. Do escritório do judeu, que ele escalara por conhecido artifício do bem típico *hooker* , ou *angler*, do universo da delinquência da Londres quinhentista(«...and in the night I clamber'd up with my hooks (III. i. 19-20), o proxeneta o furtara, e o cruzamento destes marginais com o escanzelado Ithamore (II. iii. 131), por um momento imobilizado no fascínio que sobre ele exerce a roliça Bellarmina, não nos introduz apenas no novo espaço da Vénus mercenária e do seu agente, atmosfera igualmente informada pelo mais degradado materialismo. Um outro desenvolvimento se cruzará com o das maquinações do judeu, e quando o escravo, no jeito rasteiro que lhe é peculiar, exprime o seu tirânico deslumbramento pela «formosa dama dos seus pensamentos» («...now I give a hundred of the Jew's crowns that I had such a concubine», III. i. 27-28, ironicamente o seu preço no mercado, II. iii. 133), igualmente se distancia ele, e perigosamente, do seu senhor. De tal escravo, dotado de uma malignidade gratuita e remetido a uma condição alienada pouco receptiva a lealdades seguras, pouco seria na verdade de esperar. E se Barrabás conhece bem Mathias ou Ludowick, sobre quem airosamente triunfará, ou os frades Jacomo e Barnardine, que também incautamente se lhe atravessarão no caminho, o mesmo não se não passará com este Ithamore, de natureza tão esquiva e imprevisível que se deixa possuir grotescamente pela imagem da grotesca Ballamira. A experiência do judeu não o poderia aqui ajudar (nem o ajudará na avaliação da sua filha, dos sentimentos que a unem ao filho de Katharine ou na previsão dos intentos de uma Abigail que se recolherá, então em decisão livre, ao convento), e a memória das suas relações pessoais no círculo apertado e brutal do seu universo masculino reduz-se a bem pouco: «Fornication? But that was in another country, and besides the wench is dead», responderá ele expeditamente aos frades seus inquiridores em IV. i. 41-42.

Um pouco à semelhança do fantasma de Andrea que, com a Vingança, em The Spanish Tragedy, assiste à representação dos infortúnios dos seus inimigos (e certamente com o mesmo deleite com que os apostadores confiantes seguiam as lutas de galos ou de cães, ou o *bear-baiting*, autorizados pela versatilidade de The Rose, ou como a trindade maldita que, no texto de 1616 de Doctor Faustus, aguarda com visível volúpia, o fim sangrento do protagonista), o supremo

orquestrador daquele «brave sport» antecipado por Ithamore (III. i. 30) contempla satisfeito, na eminência olímpica do palco superior, o sucesso retumbante da sua obra. O cinismo jovial do comentário («O bravely fought! /.../So now they have show'd themselves to be tall fellows», III. ii. 5-7) é seguramente atenuado pelo ritmo fulgurante da acção dramática, como acentua Emmanuel B. Asibong (83), e as modulações na expressão de dor dos pais perante o espectáculo da morte, «burlesque of sentimentality», na expressão de Constance Brown Kuriyama (84), repassadas de gestos teatrais que viajam rapidamente do desejo de morte à sede de vingança, ou ainda a piedade do vilão que promete encher o resto dos seus dias com lágrimas e suspiros e interpelar os céus, «impartial heavens» (I. ii. 33) com as suas preces, estarão bem longe de emprestar cores trágicas ao episódio (85). Mas Barrabás não se apoia em rectaguarda segura. Abigail e Ithamore não cabem nos limites de uma lógica egotista e fechada, e a ironia *interpessoal*, tão argutamente sintetizada por Alexander Shurbanov, vem articular-se decisivamente com a ironia de uma acção construída no paralelismo de situações e com a *intrapessoalidade irónica* e dúplice do actor e do seu papel representada no protagonista:

«The interpersonage scheme involving Barabas and Ithamore is in fact triple, because Abigail is also drawn into it. The Jew's ill advised choice of the treacherous slave instead of his loving daughter for a trusty companion reflects unfavourably on his overrated intelligence. Abigail is herself an important source as well as target of interpersonage irony» (86).

O trácio, empolgado pelas virtudes do seu amo («O, my master has the bravest policy», III. iii. 13), não reprime a inconfidência e traz à jovem judia a dolorosa *anagnorisis* que a empurra para uma conversão escapista. Nela Abigail iniciará a expiação de um pecado fatal: o de, um pouco à semelhança da Ofélia de Polónio, ter observado cegamente as instruções do senhor seu pai. O solilóquio da infeliz donzela (III. iii. 41-53), rodeado pelos remoques brejeiros do escravo(...have not the nuns fine sport with the friars now and then?», III. iii. 36-37, em que ele reincidirá em III. iv. 66-67 e III. iv. 112, recuperando solidariamente a malícia do judeu, de II. iii. 81-86, versão acintosa do «crescei e multiplicai-vos» bíblico) e pela presença do oportunista (e lúbrico?) Jacomo,

revelam o seu mais irremediável desamparo e, simultaneamente, a bem discutível opção a que a sua fraqueza conduz:

«Abigail herself is the one character in the play who is not ruled by greed, and her conversion represents an attempt to break free from the limitations of the narrow, materialistic society which surrounds her. The attempt is rendered pathetic by the fact that the religious, amongst whom she hopes to find release, are as mercenary as the outside world which they pretend to shun»,

escreve a este propósito M. M. Mahood (87).

«But I perceive there is no love on earth,/ Pity in Jews, nor piety in Turks» (III. iii. 52-53); e nos cristãos, o que lhe terá ensinado «experience, purchased with grief,»: a ver claramente visto «the difference of things» (III. iii. 66-67)? O seu novo caminho mais sugere tormento de consciência do que libertação espiritual.

Ela ainda não trairá seu pai(III. iii. 78-80); só o fará na confissão ao lascivo Bernardine, em III. 6. , e mesmo aí no gesto nobre de um testamento moral que espera redimir o herói,, «Hart-hearted father, unkind Barabas» (III. iii. 41):

> «.... ....ah, gentle friar,
> Convert my father that he may be sav'd,
> And witness that I die a Christian», III. vi. 38-40.

Entretanto, a área de acção do judeu reduzir-se-à visivelmente, já que limitado se vai revelando, afinal, o seu ângulo de visão: a extensão trifásica das suas referências (eu, a minha riqueza e a minha filha) confinar-se-á a uma solidária dualidade (eu e a minha riqueza, grandezas de natureza complementar); e a redução do espaço de liberdade, igualmente documentado no seu instrumento, Ithamore, substituto bastardo de Abigail, irá relegá-lo significativamente para a periferia dos Pilia-Borza e das Bellamiras, habitat natural da decadência e da marginalidade (88). É a auto-defesa que agora determina os seus gestos, reagindo ele com a desconfiança e a truculência de uma besta encurralada perante a suposta deslealdade dessa «False, credulous, inconstant Abigail!» (III. iv. 27). Imediatamente sobre ela profere a sinistra

maldição (III. iv. 30-33), entregando-se ao jogo de sedução com o seu divertido mas cauteloso «herdeiro adoptivo», mensageiro que transportará, na estratégia maquiavélica da raposa conduzida pelo herói, o caldo fatal para o mosteiro, em sinuosa investida explorando as fissuras do campo inimigo («There's a dark entry where they take it in,», III. iv. 80), depois repetida na introdução do turco na cidade sitiada (V. i. 86-94) (89). Na invocação encantatória com que Barrabás acompanha, no ritualismo de missa negra, a preparação do veneno e a «última ceia» das freiras (III. iv. 97-106) (90)- por certo cozinhadas no caldeirão recuperado no final para ironicamente o receber como condenado ao fogo do inferno -, a linguagem bíblica, que na acção dramática é veículo recorrente da subversão de valores e expressão da mesquinhez materialista, dá lugar à evocação mitológica e à referência clássica. Do mesmo modo, o objecto com referências uterinas e simbolicamente ligado à nutrição e à abundância volve-se, como nas misteriosas figuras que estimulam ambiguamente a imaginação de Macbeth (91), em icónico instrumento do mal. Porém a lucidez parece dissolver-se nesta fuga para diante, como a este respeito observa com inteira pertinência Yves Peyré:

«...la rhétorique passionelle de la vengeance, ici dure et sèche, martelée d'allitérations, marque chez le Maquiavel une perte de maîtrise qui annonce un glissement: le personnage dont le langage perd sa frideur calculatrice pourra-t-il continuer à dominer toutes les situations? Ce début d'«emballement» est un pas vers sa chutte» (92).

Poderia sustentar-se que a escalada de destruição perseguida pelo herói ilustraria uma progressiva decadência moral a que acresceria, nas cenas finais do quarto acto, a impressão despertada pela bárbara e gratuita eliminação de Abigail. Não será necessariamente assim, porém. O *pathos* de uma morte, à partida sem dúvida cruel e revoltante, ameaça perder-se na resposta brejeira do frade(«Ay, and a virgin too; that grieves me most»(III. vi. 41), como observa, entre outros, Michael Cameron Andrews (93). De modo mais compreensivo ainda, a farsa brutal e a *pantomime noir* da representação podem hipotecar decisivamente a empatia convocada pela triste donzela, inicialmente apoiada nos joelhos do seu confessor para depois deslizar, inerte, quando o frade traça um apressado e

distraído sinal da cruz e toma posse ávida do documento que compromete Barrabás (94), não falando já de possibilidades mais arrojadas, como a que liberta no envenamento colectivo a dança frenética, a um tempo agónica e hilariante, das freiras moribundas, volteando e tombando no palco como galinhas tontas para o ruidoso gáudio e a sádica gratificação do público (95). No contexto definido pela totalidade das suas relações, Barrabás, judeu e confidente, permanece o núcleo vivo da acção e o seu mais vibrante e imaginativo intérprete.

Mas os acontecimentos precedem agora a sua iniciativa e as suas decisões, volvidas num difícil e pressuroso exercício tendente a iludir um avolumar crescente de ameaças. Quando Abigail desaparece de cena já os turcos, atraídos pelo móbil que obsidiantemente conduz os destinos de Malta,«The wind that bloweth all the world besides,/ Desire of gold» (III. v. 3-5), aportaram à ilha para reclamar o acordado tributo e foram também recebidos com a típica solenidade dos hipócritas («Basso, in brief, shalt have no tribute here,/ Nor shall the heathens live upon our spoil: », III. v. 11-12), desenhando-se em consequência uma perspectiva bem pouco auspiciosa («And naught is to be look'd for now but wars,/ And naught to us more welcome is than wars», III. v. 35-36). O quadro político representado mudou (o «overplot», na expressão de Harry Levin), e as pressões de uma transformação de imprevisível alcance e desenvolvimento vão encontrar o judeu amarrado às vicissitudes de uma acção estranhamente fluída e esquiva. Barrabás será sucessivamente arrastado para o submundo de Ithamore, Bellamira e Pilia-Borza, reino de uma chantagem que replica o percurso e actuação dos Ferneze ou dos Calymaths, e será finalmente sacrificado quando emergir nessa instância do poder e da autoridade, terreno de uma competição para a qual o judeu não está preparado (96). Mas por enquanto outras preocupações o afligem.

III. 5. 7.

A chantagem é em Malta um mal epidémico e não se restringe ao carenciado lupanar da cortesã.

Bernardine não soubera guardar um trunfo precioso e observar uma regra de ouro de Maquiavel, a necessidade de actuar sózinho; e essa lição, desatendida igualmente por Barrabás ou por Ithamore(na verdade só o arguto Ferneze se imunizará à tentação da inconfidência), é condição de êxito e sobrevivência, como se lê nas palavras do Prólogo (v.g. «...I am Machevill,/And weigh not men, and therefore not men's words» (97). Agora os dois frades, detentores dos segredos da confissão de Abigail, oferecem-se como sôfregos candidatos às riquezas do judeu. *Radix malorum est cupiditas*, brocardo inscrito em The Pardoner's Tale, de Geoffrey Chaucer, regressa na representação destes clérigos degradados e corruptos, como lembra J. B. Steane (98), e a rivalidade pela conversão de Barrabás iluminará a farsa com as cores da psicomaquia da herança dramática medieval.

O quarto acto é introduzido pelo deleite sádico e o comentário mórbido de Barrabás, que celebra, ufano, a sua mais recente façanha:

> «There is no music to a Christian's knell.
> How sweet the bells ring now the nuns are dead
> That sound at other times like tinkers' pans!
> I was afraid the poison had not wrought,
> Or though it wrought, it would have done no good,
> For every year they swell, and yet they live;
> Now all are dead, not one remains alive», (IV. i. 1-7)

Fala como do extermínio de ratazanas se tratasse, sublinhando o discurso da abjecção com as imagens grotescas da intumescência de corpos envenenados e da adequada punição da transgressão sexual das freiras, e evocando a sinistra premonição de II. iii. 86, confidenciada em aparte no diálogo com o crédulo Lodowick, como nota Constance Brown Kuriyama (99). A volúpia mórbida de senhor e escravo, certamente tão chocante como a frieza das personagens de Loot (1966), de Joe Orton (1933-1967), afadigadas no velório em esconder o produto do assalto entre caixão e armário, removendo o corpo a enterrar da mãe da vítima de acordo com os perigos de uma revelação sempre iminente, é subitamente interrompida pela entrada pressurosa e ofegante dos dois frades, «two religious caterpillars», como observa com desconcertante mas irrecusável

justeza Ithamore (IV. i. 21-22), oportunamente «farejados» pelo judeu (IV. i. 23). Eles irão importunar Barrabás como dois rafeiros, colando-se-lhe obstinadamente à perna, mas o herói irá aparar os golpes da suas insinuações ameaçadoras com o malabarismo retórico da penitência e do arrependimento, ao mesmo tempo que lhes excita a imaginação gananciosa e os faz salivar com os aromas de tanta riqueza, prometida a uma venturosa candidatura. Batendo no peito, compungido na sua vibrante e passional *mea culpa*, e reinvestindo naquela voz toda cheia de mágoa e piedade os lugares comuns da estigmatizada heresia e do preconceito (a fé judaica, a impiedade, as práticas usurárias,...), Barrabás lança o pomo da discórdia junto de quem, como observa Sybil Truchet, é receptivo ao engano por nele habitar permanentemente (100). Ele será arrebatado e convincente, como no diálogo com os seus pusilânimes irmãos na fé, em I. ii. 161-209, excessivo e enfático, como na apresentação das suas provocantes credenciais ao seu recém-adquirido servo, em II. iii. 176-200, e revelará o soberano domínio da modelação discursiva, das inflexões de voz e atitude e a pronta adequação aos destinatários do seu gesto envolvente e versátil, como eloquentemente o exibira já, em I. ii. 337-362. O próprio Ithamore, menos ingénuo no relacionamento com o perigo e a duplicidade («...the proverb says, he that eats with the devil had need of a long spoon; I have brought you a ladle», havia ele dito aquando da preparação do caldo da morte, em III. iv. 58-60), irá deixar-se impressionar com o excesso de zelo de tal acto de contrição, procurando morigerar o virtuoso entusiasmo do penitente.

A urdidura talentosa da intriga e a sedução pelo jogo e pelo risco vão cruzar-se com o desejo de vingança e com a necessidade de auto-defesa-

> «So, now the fear is past, and I am safe;
>
> ....
>
> Now I have such a plot for both their lives
> As never Jew nor Christian knew the like:
> One turn'd my daughter, therefore he shall die;
> The other knows enough to have my life,
> Therefore 'tis not requisite he should live», IV. i. 114-121

- e os acontecimentos parecem prestar tributo à sua inteligência perversa e dar-lhe razão. A expectativa do êxito nas suas patifarias é ainda partilhada pelo escravo, de pronto empenhado no lance imediato, o estrangulamento de Bernardine («You loiter, master; wherefore stay we thus?/O how I long to see him shake his heels!», IV. I. 139-140), redobrando depois em escrupuloso e eficiente serviço no «trabalho limpo» de uma execução improvisada mas competente(«'Tis neatly done, sir; here's no print at all», IV. i. 150); finalmente, quando Jacomo se aproximar alegremente do abismo, magnetizado pela alegria do seu tão piedoso como compensador ofício («O happy hour, wherein I shall convert/ An infidel, and bring his gold into our treasury!», IV. i. 160-161), Ithamore chegará mesmo a assumir a paternidade da operação que atrairá e eliminará o segundo frade (IV. i. 152-154) (101).

A jocosa confraternização demoníaca do final da primeira cena do quarto acto, elevando ao paroxismo a paródia da hipocrisia do mundo de Malta, remata uma sequência especialmente informada pela ironia: o judeu e o seu escravo apaziguam os frades que a feroz competição tornou agressivos pugilistas (IV. i. 96-98), o turco será padrinho do judeu convertido (IV. i. 111), afinal o seu dedicado cúmplice no envolvimento fatal dos rivais na renovada conquista do «diamante» do judeu, e Barrabás e Ithamore promovem a justiça levando o suposto assassino, bem como o instrumento material do crime, junto dos juízes que prontamente o condenarão. A inscrição irónica do episódio vai, no entanto, caminhar noutros sentidos, e a solidez desta irmandade maldita irá subverter-se na traição do trácio.

Esta mudança súbita de lealdades ocorre logo na cena seguinte.

Se os frades não são exactamente os bobos de The Jew of Malta(pelo menos numa funcional adequação crítica geralmente associada aos desenvolvimentos paralelos da acção dramática- eles não desarticulam ironicamente quaisquer projectos grandiosos do protagonista nem acusam refractadamente o seu declínio moral), também Ithamore não será o Wagner de Barrabás, ao contrário do que pretende Charlotte Spivack (o seu lugar e sua função apenas distantemente se poderá aproximar do distanciado e córico discípulo de Fausto) (102). O esfarrapado e indigente Ithamore («a poor Turk of tenpence», na expressão de Bellamira, IV. ii. 41-42), lisonjeado pelas atenções da cortesã, mesmo que veiculadas por tão desautorizado e excêntrico mensageiro(«...a

fellow met me with a muschatoes like a raven's wing, and a dagger with a hilt like a warming pan;», IV. ii. 30-31), revelará a sua vulnerabilidade na timidez virginal e na perturbação com que comicamente reage aos talentos capciosos da sua tentadora. Fulminado pelo olhar da experimentada matrona, o amante dedicado logo se abrirá a outras perspectivas, envolvendo a sorte do seu amo («Sweet Allamira, would I had my master's wealth for thy sake!», IV. ii. 57-58), vencendo as resistências do temor reverencial para com o seu «master Barabas» (IV. ii. 74) (103) até recuperar a linguagem desembaraçada e soez do marginal «...Did the cow give down her milk freely», 106-107).

«Faith, sir, my birth is but mean, my name's Ithamore, my profession what you please» (II. iii. 167-168): a identidade da personagem viaja nas metamorfoses oportunistas do seu papel. Porém, quando o escravo fugido se acolhe, inocente, ao regaço traiçoeiro de Bellamira, ou quando experimenta o doce êxtase na alvorada dos amantes, sublinhado pela hipérbole petrarquista de uma paixão inefável («That kiss again; she runs division of my lips. What an eye she casts on me! It twinkles like a star./.../O, that then thousand nights were put in one, that we might sleep seven years together afore we wake!»,), o que o espectador vê é o vilão ridiculamente dobrado às rudes e rocambolescas contorções de um desejo tirânico. A versatilidade que o transporta agora aos arroubos poéticos mais caricatos e incompetentes-

« ... ...but we will leave this paltry land,
And sail from hence to Greece, to lovely Greece.
I'll be thy Jason, thou my golden fleece;
Where painted carpets o'er the meads are hurl'd,
And Bacchus' vineyards overspread the world;
Where woods and forests go in goodly green;
I'll be Adonis, thou shalt be Love's Queen;
The meads, the orchards, and the primrose-lanes,
Instead of sedge and reed, bear sugar-canes:
Thou in those grooves, by Dis above,
Shalt live with me and be my love»,

IV. ii.92-102

- recupera parodisticamente, numa situação de dependência afectiva e na animalidade grotesca de uma metamorfose regressiva, o conhecido «Come live with me, and be my love,» marloviano, tantas vezes glosado nos textos dramáticos do autor (104). O velo de ouro deste Jasão que estranhamente ruma à Grécia vê-o como instrumento de lucro- ou se não aplicasse ao trácio a tão desembaraçada como brutal extorsão ironicamente presente na sua voz cínica, «Did the cow give down her milk freely?», IV. ii. 106-107 -, a natureza idílica surge emaranhada e confusa, como confusa é, no mínimo, a localização de Dis, exilado das entranhas da terra para habitar a sua superfície; e o amor deste Adonis sórdido cruza-se com a materialidade digestiva e infantil das guloseimas colhidas na cana de açucar (105). «Ithamore addresses Bellamira as if she were Zenocrate or Helen of Troy, instead of a woman whose professional habit is to do persuading on her own behalf», como nota Harry Levin (106), e Yves Peyré, numa compreensão mais genérica da mítica viagem dos argonautas, paradigmaticamente inscrita na demanda e na frustação do herói marloviano, sublinha devidamente a irónica e significativa inversão das referências clássicas:

«The image is reversible; what Ithamore has in mind is the amorous interpretation, but the context reveals that what Bellamira is intent on is the gold of Ithamore's master, whom she intends to fleece properly. At the same time, Ithamore unwittingly reverses the tale of glorious adventure and discovery, cancelling it out by substituting Greece for Colchos, or the point of departure for the goal to be attained» (107).

Ainda há bem pouco o judeu oferecera «...the most grotesque of Marlowe's variations on the tune of 'Come with me and be my love'», ainda no dizer de Levin, quando tornara o amador na coisa amada, devolvendo a disputa dos frades pela sua conversão num inverso movimento que os cativa e ilude: «All this I'll give to some religious house,/ So I may be baptiz'd and live therein» (IV. i. 75-76) (108). Mas esta superioridade envolve-se em contextos de progressiva complexidade. Barrabás terá que abandonar o seu território e intervir em domínio alheio, precisamente onde se sente mais vulnerável e inseguro, como argutamente escreve Thomas G. Pavel (109), sujeitando-se ao

fogo cruzado dos inimigos com os quais terá de medir forças. Eles, na verdade, invadem agora sem cerimónia a sua área privativa, e Pilia-Borza não necessita agora de escalar a habitação do judeu a coberto da noite: esta figura hedionda e disforme, plasticamente descrita na abertura da terceira cena do quarto acto, emerge frontalmente como o mais despudorado e assumido chantagista. «Who hateth me but for my happiness?», reflectira o herói em I. i. 110, na justa avaliação de uma riqueza invejada por todos e fonte jurada de inimizade. A vítima esgrime agilmente os argumentos do sentimentalismo e da promessa, inúteis diante deste adversário empedernido e soturno, e, finalmente sufocada por uma raiva impotente(«Was ever Jew tormented as I am?», IV. iii. 62), terá de apelar com a máxima urgência a todos os seus dotes para congeminar novo expediente que elimine em definitivo esse perigoso delator, o que prontamente fará aguçando de modo vivo e provocante a expectativa do público(«I will in some disguise go to see the slave,/And how the villain revels with my gold»).

Estimulado pelo vinho, pela atmosfera de voluptuosa descontracção que impera no covil de ladrões a que se acolhera e pela insidiosa interpelação da rameira e do proxeneta, o antigo escravo, rei por um dia, desdobra em generoso e completo inventário os crimes de Barrabás. Por certo que Ballamira e Pilia-Borza o ouvem em confissão tão atentamente como outrora Barnardine escutara Abigail. E quando o judeu entra em cena, reconhecível na sua indumentária de menestrel ou trovador francês (mas ocultando a sua identidade das outras personagens de acordo com as convenções dramáticas do disfarce no palco isabelino), com a produção de efeitos cómicos mais ostensivos do que a sombra inconfundível que segurara o archote em II. i., o impacto assim criado não deixaria de ser hilariante. Na verdade, a representação não deixaria perder a oportunidade para explorar devidamente esta súbita e incongruente aparição no espaço festivo e ruidoso do fumo e do vinho, destacando os gestos algo desencontrados do suposto músico, embaraçado no seu instrumento e a contas com o seu discurso remendado e de ressonâncias exóticas, ou o olhar fuzilante e o comentário em aliciante confidência (o aparte que verbera o escândalo da dissipação do seu querido ouro por estes inebriados gentios, entretidos ainda a difamá-lo em remoques tão ridículos como ofensivos). Barrabás não partilha com Shylock da hostilidade à máscara e à representação, como bem refere Roger Sales (110); ele irá investir os seus conhecidos talentos histriónicos num

seu papel ironicamente evocador da sua condição de judeu e marginalizado (essas afinidades definem-se na errância e na segregação) (111) e aparentemente vai sair-se airosamente do apertado lance. No momento em que os chantagistas sobem a parada em nova carta dirigida àquela providencial galinha dos ovos de ouro, o destinatário da missiva, ali perfilado diante deles, incógnito e atento, já os sentenciou com o veneno das flores, delicadamente condimentando o trinado harmonioso do alaúde com o gesto elegante do trovador. «*Pardonnez moi, monsieur*; me be no well» (IV. iv. 76): o génio do ironista não poderia deixar de acompanhar a sua despedida (112).

Deste modo, quando os alegres canalhas retomam o argumento oportunista do estigma religioso e rematam em triunfo a cena («Come, let's in:/To undo a Jew is charity, and not sin», IV. iv. 84-85), a morte a termo certo já os habita (113); mas o virtuoso encenador não dominará por completo os caprichosos tempos da acção. «One dram of powder more had made all sure: What a damn'd slave was I!», V. i. 22-23: um pequeno detalhe irá ditar a sua queda, o presente envenenado não actuará tão prontamente que impeça Bellamira e Pilia-Borza de o denunciarem junto de Ferneze.

III. 5. 8.

Malta encontra-se febrilmente agitada com a organização da defesa perante o iminente assalto turco e o governador multiplica-se na direcção das operações. É então que a meretriz e o ladrão oferecem prestimosamente o seu depoimento, o que arrastará para a vara do improvisado tribunal Ithamore e Barrabás, o primeiro como testemunha de acusação, o segundo como o réu avidamente convocado por um Ferneze ainda atónito («Had we but proof of this-/.../Go fetch him straight», V. i. 16).

O universo representado exibe, mesmo nas notações mais banais do quotidiano, uma estrutura hierárquica fortemente apoiada na discriminação e no

preconceito, e é assim que a mãe de Mathias procura acautelar com todo o zelo as relações do filho («Converse not with him; he is cast off from heaven», I. iii. 160), que Lodowick denuncia, com arrogância e indignação aristocráticas, aquele indigno plebeu que o ousa desafiar («What, dares the villain write in such base terms?», III. ii. 3) ou que agora os dois marginais têm que superar as barreiras sociais que liminarmente os afastariam da presença do governador («Away with her, she is a courtesan», V. i. 8). O judeu não deixará, em desesperado recurso, de invocar os valores dominantes para procurar desautorizar o testemunho dos seus delatores-

> «...You men of Malta, hear me speak.
> She is a courtesan, and he a thief,
> And he my bondman; let me have law,
> For none of this can prejudice my life», V. i. 36-39 (114)

- mas a solenidade do gesto não responde sequer vagamente à orgulhosa elevação de um Othello perante os patrícios de Veneza ou à convicção de um Shylock, queixoso diante de um tribunal que o transforma em réu, e não recupera mesmo a defesa de uma essencial humanidade injustamente ofendida no brutal acto de confisco de Ferneze, da segunda cena do primeiro acto. Todavia aqui se lançam as sementes de uma ironia subvertora das relações de força entre os antagonistas, em bizarro simulacro de uma presença providencial, e um golpe de teatro irá dar novo fôlego a uma acção dramática que, ressalvada a óbvia redundância, definitivamente não pode viver sem o herói. Esquivo e sinuoso, ele conseguirá furtar-se a uma sorte que parecia inevitável, e a estupefacção perante a morte por atacado dos três condenados, comentada em sentencioso e hipócrita epitáfio pelo governador («...the heavens are just./Their deaths were like their lives;...», V. i. 54-55), é logo seguida de medida impiedosa e infamante que distingue o judeu e que encerraria definitivamente um desagradável interlúdio:

> «...
> For the Jew's body, throw that o'er the walls,
> To be a prey for vultures and wild beasts.

So, now away and fortify the town», V. i. 57-59 (115).

Na dissimulação da morte de Barnardine diante do crédulo Jacomo, em IV. i. 162-171, o Anticristo dos falsos milagres e do drama medieval surgira palimsesticamente no protagonista (116), mas eis que ele agora, um pouco como o Falstaff renascido das cinzas na sexta cena do último acto de The First Part of Henry IV, regressa à vida para oferecer uma paródia da Ressurreição e ao mesmo tempo evocar insidiosamente a sobrevivência obstinada do Maquiavel do Prólogo(«Albeit the world think Machevill is death,/...»). Quando se ergue, em desafio a um Ferneze a quem furtara a satisfação do tormento e agora esvazia de sentido a pretensiosa voz oficial e edificante, Barrabás olha em volta(«What, all alone? Well fare, sleepy drink!», V. i. 60), reconstruindo a cena do ódio, retomando o discurso fervoroso e vibrante do Anticristo e da maldição (V. i. 61-67) e exprimindo uma demolidora vontade bem mais genuína do que o exibicionismo e a extravagância da declaração de princípios com que sondara Ithamore em II. iii. 166-202. Como espíritos convocados pelo encantamento do judeu, os turcos surgem de pronto, expeditamente se celebrando a nova aliança baseada na existência do inimigo comum. Mas esta nova Tróia, inexpugnável e de inestimável valor estratégico («And now I see the situation,/And how secure this conquer'd island stands,/Environ'd with the Mediterranean sea,/.../, dirá radiante o novo senhor de Malta, em V. iii. 6ss), terá de ser conquistada numa incursão tortuosa e esquiva que explore fendas e passagens. E que batedor mais ardiloso e furtivo, «one that can spy a place/Where you may enter, and surprise the town» (V. i. 70-71), que melhor conhece todos os segredos da defesa e acidentes do terreno-

> «...for here, against the sconce,
> The rock is hollow, and of purpose digg'd
> To make a passage for the running streams
> And commom channels of the city» (V. i. 86-89)

- , do que este veterano de Ancona e seus venenos, com uma brilhante folha de serviços na arte de acometer o inimigo por caminhos laterais e ínvios («/.../There's a dark passage where they take it in,/.../», III. iv. 80)? Ele agora

posa, orgulhoso da sua capacidade de dissimular, provocante e disponível para mais uma delicada operação secreta (V. i. 80-83). Mas os turcos, emblema da ferocidade e da traição nas representações isabelinas, constituem em The Jew of Malta a desconcertante excepção à duplicidade com que se movimentam os seguidores de outros credos, como observam, por exemplo, Roger Sales e Coburn Freer (117). Calymath será *more fool than knave* ao recompensar generosamente a suposta fidelidade do seu aliado; do mesmo modo, Barrabás, ao arrepio de um princípio elementar («...I am Machevill,/And weigh not men, and therefore not men's words»), afinal tantas vezes enunciado nos solilóquios e apartes com que o herói confidencia com o público, repetirá o erro de não agir sozinho e em absoluta discrição.

O poder de que é investido o herói transporta-o a uma situação inédita, e na cadeira de governador ele regressa à fatal ilusão de um distanciamento entre a empresa comercial e a autoridade política que ele outrora ingenuamente cultivara-

> «I must confess we come not to be kings:
> /.../...and nothing violent,
> Oft have I heard tell, can be permanent.
> Give us a peaceful rule; make Christians kings,
> That thirst so much for principality», I. i. 127-133

- , e que soçobraria brutalmente depois, corroborando aqui também o sentido e o alcance que Hans Mayer atribui à construção marloviana do judeu:

«Marlowe avait besoin du marginal juif pour esquisser un monde essentiellement politique, où tout ce qui relève du privé, et même la réalité du pouvoir économique, n'a d'importance qu'en tant qu'instrument de décision: *de pouvoir sur la vie et sur la mort.* Toutefois, malgré son plan, le riche Juif de Malte échoue dès lors qu'il doit exercer un pouvoir politique, en plus q'un pouvoir économique, donc dérivé. A la lumière de l'expérience ultérieure, on discerne déjà, dans cette première et grandiose création du Juif dans la littérature européenne, la loi qui régira la vie du judaisme bourgeois en Europe occidentale» (118).

Agora este magistrado e político *contra natura*, amarrado a um cargo que lhe define limites à imaginação e para o qual não se sente nada vocacionado, vai acumular erros desconcertantes: Malta odeia-o (V. ii. 29ss) e ele quer conquistar-lhe a gratidão libertando-a dos turcos, e não acautelando o poder, como a argúcia maquiavélica imporia, submetendo pelo terror, se necessário, os seus súbditos; detém sobre Ferneze um direito de vida e morte e, em lugar de suprimir o seu inimigo, como a lógica de uma tão implacável rivalidade imporia, vai ignorar a experiência recente, e desde logo o exemplo de Ithamore, também firmado no terreno de uma inimizade comum (II. iii. 170-175; 216-218), que teria ensinado que os inimigos dos nossos inimigos nem sempre são nossos amigos. O herói vai enxertar canhestramente as leis da concertação negocial e do interesse comum(aqui também a do inimigo comum) no mundo de alçapões e punhais ocultos que o sobredetermina, por vezes de modo caprichoso, como ele deveria saber melhor do que ninguém (cf. I. ii. 122-125). Aos sinais de insubmissão do cativo, que oscila entre o reconhecimento lúcido e positivista das realidades políticas (V. ii. 6) e a esperança num castigo divino (V. ii. 25), vai ele responder com a libertação suicida de tão suspeito e perigoso inimigo em troca de ouro, soltando-o também para as suas desimpedidas e ondulantes andanças conspirativas («Go about the city, see thy friends», V. ii. 89), não se esquecendo de aditar a esse gesto imponderado a confidência mais precipitada e comprometedora («And thus we cast it: to a solemn feast/I will invite young Selim-Calymath,/Where be thou present, only to perform/Our stratagem that I'll impart to thee,/.../V. ii. 92-96, e mais tarde, em momento igualmente decisivo,«And Governor, now partake my policy:/.../»,V. v. 24ss). «Ainda há por aí turcos que se possam matar?»: o protagonista parece ceder ao irresistível fascínio pelo jogo puro da destruição, como sugere Erich Segal, e o acto gratuito, num universo onde apenas o pragmatismo do crime e a espoliação compensadora se permitem, torna incongruente, na justa perspectiva de Thomas G. Pavel, uma figura conduzida por tais fantasias (119).

Barrabás levita, assim, alegremente à beira do abismo. Que credibilidade pode revestir o formalismo contratual das garantias mútuas («Here's my hand that I'll set Malta free», V. ii. 92; «Here's my hand; believe me, Barabas,/I'll be there, and do as thou desirest», V. ii. 99-100) e o ritual das proclamações recíprocas

no processo de uma transacção alienada dos seus contextos. Ou que sentido pode adquirir a manhosa declaração de princípios de uma raposa que, finalmente podendo aliar os seus predicados aos do leão, se remete aos mais inconsequente truismos da actuação política («And since by wrong thou got'st, authority,/Maintain it bravely by firm policy;/.../But Barabas will be more circumspect», V. ii. 34-35; 42), logo negados no clamoroso passo em falso que definitivamente a sorverá. E mesmo o solilóquio em que inscreve a defesa das suas opções-

> «And thus far roundly goes the business:
> Thus loving neither, will I live with both,
> Making a profit of my policy;
> And he from whom my most advantage comes,
> Shall be my friend.
> This is the life we Jews are us'd to lead;
> And reason too, for Christians do the like», V. ii. 107-113

- ou o dístico final,«To what event my secret purpose drives,/I know; and they shall witness with their lives» (V. ii. 119-120), que noutros momentos similares do percurso do herói surgiriam prenhes de uma expectativa de retumbantes desenvolvimentos, perdem aqui muito do seu vigor e acutilância. Eles revelam-se agora mais esvaziados e exaustos porque operando num contexto tornado mais desfavorável por uma inteligência estranhamente desatenta (120), já não agente de ironia mas ela própria vulnerável a uma inconsciente ironia que inevitavelmente a envolve.

O convite que Calymath recebe para o banquete ainda transporta a ironia da última ceia das freiras envenenadas, o mosteiro, cenário da prevista confraternização, evoca inevitavelmente o convento dizimado pelas artes malas do solícito anfitrião, e a pérola que atrai o convidado, «So precious, and withal so orient,» (V. iii. 28), terá o mesmo brilho sinistro do «diamante» que perdeu Ludowick; mas no jogo cruzado e furtivo Ferneze age de modo independente(V. iv.), conferenciando com os seus sequazes, definindo movimentos e expectativas com a mesma prontidão com que organizara a defesa de Malta, e reabrindo um novo terreno na competição que sustenta com o novo governador.

Barrabás surge também como foco organizador de entradas e movimentos: ele é o narigudo mestre de cerimónias, martelo em punho, que apronta com escrúpulo e precisão a sua máquina destruidora. Encenando e dirigindo a cena, ágil por entre os andaimes e roldanas da sua complexa maquinaria, o irrequieto dramaturgo afasta os figurantes dispensáveis, como os faraós os escravos construtores das pirâmides («For so I live, perish may all the world», de V. v. 10, é comentário bem familiar, ornando cinicamente o envenamento dos carpinteiros) enquanto prepara, ofegante e entusiasmado, o grande final. Quando Ferneze surge com a quantia reunida entre a sua gente, terá ainda de ouvir as explicações com que o judeu, ufano de uma inteligência e engenho(«Say, will not this be brave?», V. v. 43), pressurosamente o industria, revelando-lhe os segredos do grande mecanismo e a precisão implacável que precipitará Calymath «Into a deep pit past recovery»(V. v. 37).

Entretanto, o herói não deixará de prodigalizar os seus méritos junto do seu auditório, embora as ressonâncias metadramáticas da sua voluptuosa e ufana confidência («Now tell me, wordlings, underneath the sun/If greater falsehood ever has been done», V. v. 50-51) já não o instituam como o supremo dramaturgo, abrindo-se elas a breve trecho à ironia da troca de posições numa relação de forças que em definitivo recolocará um actor rebelde no centro das operações:

«The conflict between Barabas and Ferneze is given specifically theatrical dimensions. Barabas's overflowing rhetoric, reconstruction of the stage and ability to cue entrances at will signify his power. It is a power which resembles that of the dramatist. Barabas and Ferneze are rival playwrights who compete with each other for the authorship of the play in general and its final scene in particular» (121).

A azáfama de Barrabás será lida como uma expressão de hospitalidade pelo incauto Calymath (122), talvez ele também apegado ainda ao reconfortante aforismo enunciado em I. ii. 25-26 («And 'tis more kingly to obtain by peace/Than to enforce conditions by constraint»), e o turco pisa o terreno minado desenhado na suspeita ironia da deferência e da cordialidade (v. g. «For I will show you greater courtesy», de V. v. 62, depois consumada em V. v. 109,

«A Jew's courtesy») e flagrantemente patenteado no aparte traiçoeiro do astuto Ferneze(«How the slave jeers at him!», V. v. 56) (123).

«Stay Calymath;/For I will show thee greater courtesy/Than Barabas would have afforded thee» (V. v. 61-63): o gesto de Ferneze, irrompendo subitamente no palco à revelia da coreografia do judeu, resgata *in extremis* Calymath do «deep pit past recovery» a ele destinado e corporiza afinal a preferência estratégica dos cristãos em negociar com o turco, capitalizando a vantagem do precioso refém, a entender-se com aquele imprevisível Barrabás que muda de campo tão caprichosamente.

É o vingador que ironicamente se perde na sua trama simultaneamente mais aparatosa (porque causadora de maior número de vítimas) e mais desastrada(porque nela perece ele próprio), em apropriado mergulho no caldeirão, muito provavelmente também o panelão com que na missa negra o oficiante maldito cozinhara o caldo envenenado que Ithamore introduziria depois no convento. Tal solução, sem conformar qualquer desfecho trágico, inexistente no figurino grotesco e fárcico da acção, sugere apenas a tradição do «homiletic drama» nas suas constelações mais ambíguas, como ensina David M. Bevington (124). Do mesmo modo se compromete a sedutora moralização de um episódio estruturalmente irónico- o do caçador aprisionado na sua própria armadilha, como o Hamon do Livro de Ester, suspenso na forca que destinara ao seu inimigo, e evocado por Thomas Dekker (125)- à partida também argumento de uma qualquer reconfortante justiça poética. É certo que no caldeirão residem as conhecidas associações que o tornam o sorvedouro ideal de uma vida tão especializada na mais traiçoeira morte, como escreve Sybil Truchet:

«Marlowe utilise le chaudron à la fin du Juif de Malte pour fournir un châtiment digne de ce traître luciférien, qui fut en même temps un empoisonneur, car d'après les livres d'emblèmes, ceux qui tuaient par le poison étaient éblouillantés dans le plomb fondu ou dans l'eau bouillante» (126).

Mas a carga simbólica de tal objecto, fazendo parte do mobiliário tradicional dos lugares infernais, bem familiar nas representações dramáticas medievais e ainda presente, como nota Roger Sales, no espectáculo das execuções públicas que,

entre 1530 e 1537, previam o suplício dos acusados do crime de envenenamento na fornalha ardente (127), ou as aproximações irónicas da sorte do judeu da do Phalaris, evocada no Prólogo, vv. 24-26, não demonizam convictamente o Anticristo nem convocam o herói a uma expiação final reconciliadora, pacífico exorcismo do mal e reconstituição de um universo político e moral ameaçado. Neste sentido, escreve Constance Brown Kuriyama que

«If Barabas is going to hell (and in this play, while the cauldron may be taken as a conventional symbol of hell, Marlowe seems relatively casual and noncommittal about the prospect of an afterlife), he will surely have a great deal of pious company. The backhandedness of this line of defense is clear. It is not an affirmation of one's goodness, but an assertion that others are as evil as oneself» (128).

Fausto sucumbira inconformado com o seu destino, incapaz de oferecer alternativa redentora ao implacável universo cristão e ao jogo bipolar de céu e inferno. Barrabás claudica na apreciação dos outros, ignorando as suas paixões e motivos, não representando nos adversários a mesma duplicidade que vive nele próprio, entregue finalmente ao arrebatado e desgovernado entusiasmo pelo risco e pelo êxito. Também o judeu morre protestando, raivando agonizante contra os seus inimigos que ele ainda logra torturar na pressurosa lembrança dos crimes com que os atingiu. E se a morte do herói poderá para muitos ser apenas capaz de provocar no espectador efeito semelhando ao que suscitaria o suplício nas labaredas da bruxa de Hansel und Gretel , como escreve J. B. Steane, o riso cómico perante a eliminação do vilão, como pretende Edward L. Rocklin, ou pelo menos o distanciamento bem próprio a um *noli me tangere play*, como sugere Michael Cameron Andrews, (129), não poderá ainda assim negar-se alguma dignidade ao estertor de um vencido que proclama a sua irredutibilidade perante a besta triunfante, o perverso Ferneze:

> «Then, Barabas, breathe forth thy latest fate,
> And in the fury of thy torments strive
> To end thy life with resolution», V. v. 79-81.

O texto enuncia, deste modo, questões que não pode ou não quer resolver.

O protagonista é o monstro egotista, burlesco na facécia e no escárnio das suas façanhas, sinuoso no laço com que atrai e brutal no golpe com que esmaga as suas vítimas, e todavia ele destaca-se no xadrez das suas relações com a exuberância dos gestos, o talento da representação e a cativante retórica do seu discurso enganoso. Da generosa confidência mantida com o espectador resulta igualmente um veredicto de configuração menos severa do que o seu percurso faria supor:

«To keep the spectator informed about *some* of the oncoming actions is certainly a powerful means of attaining certain effects. A spectator who knows everything tends to be ready to judge the characters. When one knows less, the usual tendency is to suspend judgment at least until the relevant facts become known. But when the spectator shares all the knowledge and all the ignorance with a given character, it is only natural that a sort of complicity will establish itself between the audience and the character in question, a complicity that diminishes the repulsion the acts of the character would otherwise inspire. This "complicity through shared information" is often put to use by Elizabethan dramatists who want to make the villain of the play less repugnant. But never has a play been so constantly written *from the epistemic point of view of the villain*» (130).

Por outro lado, insista-se ainda, se as falsas partidas com que ironicamente se furta o protagonista à avaliação das outras personagens se compaginam com o ingrato estatuto do vilão isabelino, já a sua necessária supressão não purga uma comunidade que o alimentou, dele se serviu, lhe estimulou o ânimo destruidor e finalmente o rejeitou como corpo estranho (131). Negar a negação não é afirmar, e é justa a reflexão de Constance Brown Kuriyama que, a propósito do vazio moral e da ausência de uma clara intenção pedagógica, identifica na sátira a diversão e o entretenimento como a atitude mais adequada perante uma natureza humana que é, em última instância, impenitentemente depravada (132). Ferneze, que representa a ordem restaurada, promete a continuidade da prepotência e da corrupção. Mas não será paradoxalmente ele, no fim de contas,

«Marlowe's admired man of destiny», na expressão de David Bevington, a projecção mais consequente do mestre (133)? É dele o grande final, e nas últimas palavras de um herói tradicionalmente portador das esperanças da multidão nasce a leitura mais tortuosa e cínica da acção dramática: «So march away; and let due praise be given,/Neither to Fate nor Fortune, but to Heaven» (V. v. 124-125). «I count religion but a childish toy,/And hold there is no sin but ignorance»: mesmo que nelas não se percebam com nitidez, em registo insidiosamente refractado, os ecos de uma provocação tornada quase proverbial- «...the first beginning of religion was only to keep men in awe»- nelas pelo menos se reitera genuinamente a lição do Prólogo, cartografia do vilão com sucesso e do vilão sem ele, de Ferneze e Barrabás, o primeiro *more knave than fool*, o segundo *more fool than knave.*

E bem poderá sustentar-se que Barrabás se prolonga no presente do espectador isabelino, tão vivo e surpreendente como quando ressuscita diante das muralhas inimigas de Malta- «Albeit the world think Machevill is dead,/Yet was his soul but flown beyond the Alps;». Mas o discurso enganoso não é apenas o de Barrabás mas também o do Prólogo acerca de Barrabás (134) e, convém sempre lembrá-lo, a presença no quotidiano destas figuras de afrontosa malignidade é mediatizada pelo exotismo do espaço que habitam, esse Mediterrâneo de turcos e judeus, e ainda de católicos, nestes residindo o viveiro de perigosos oportunistas que o êxito leva à cadeira de Pedro, em breve selvaticamente representados em The Massacre at Paris, e caucionado pela imunidade de um criador que, afinal, aqui também «nothing affirms, and therefore never lieth» (135). O texto pode hoje abrir-nos à dissidência de uma voz crítica, sugerindo uma «obscene tragedy for our times» particularmente atenta à descontinuidade entre o discurso humanista, inviamente recortado na elevação poética do herói e na inovação retórica e dramática marloviana, e a acção política, hipocritamente amarrada à imoralidade dos compromissos, como sugere Peter Whelan em comentário à sua peça *The School of Night*, levada à cena em 1993, por ocasião do centenário da morte do dramaturgo de Cantuária (136). Mas a leitura do texto enreda-se na denúncia que atinge todas as personagens e credos e, deste modo, dissolve a precisão do alvo, e na crítica insinuante que, na verdade, se detém às portas da cidade, aos limites ficcionais dos *liberties*, domínio de uma tolerância condicionada, com hora marcada, de

recorte tão carnavalesco como a ruptura política implicada na subversão de Barrabás :

«The power of drama gulls the audience. Barabas's victory is temporary, even illusory. His greed will cause a final self-destructive attempt at gain and glory and the Catholic Christians will regain the city; their sacred wall- the Religious State Apparatus- remains intact too. The two enclosures, city and theater, remain discrete and undamaged» (137).

Deste modo, Maquiavel retirou-se e não regressa para um Epílogo assim devolvido à consciência dividida do espectador, a contas com uma estratégia de sentido inconclusivo, prudentemente caucionada pelas dimensões esquivas da construção ficcional, sobredeterminada pela atitude céptica do dramaturgo e pelo sistema de reenvios que percorre a delegação córica de Maquiavel e se estende à ubiquidade da denúncia inscrita no corpo da acção dramática.

III. 6.
«Ah, this sweet sight is physic to my soul»:
a glória divina e os louros de César.

III. 6. 1.

«And now the Guise is dead,...»: no Prólogo de The Jew of Malta se conjuga a ligação desta peça com o que é unânimemente considerado o artefacto mais modesto de Christopher Marlowe.

O estatuto de desfavor que atinge The Massacre at Paris advém em grande medida da sua natureza francamente precária, fruto da reconstituição memorial do texto impresso, talvez datado de 1602, se adoptada a perspectiva de H. J. Oliver (1). Escrita por volta de 1592, representada pela primeira vez em Janeiro de 1593, segundo a informação do Diário de Philip Henslowe, e posta em cena dez vezes no verão de 1594, na reabertura dos teatros após um dos mais gravosos surtos da peste que periodicamente assolava Londres (2), a peça foi particularmente fustigada pelas específicas condições de fixação do texto dramático isabelino. A autoria de Christopher Marlowe vem atribuída no frontispício do *octavo*, mas a existência de um manuscrito, provavelmente não autógrafo, de que consta uma cena mais longa e mais apurada do que a sua correspondente na peça impressa (a cena xix), e ainda as repetições, a presença de outros textos dramáticos contemporâneos, a configuração perfunctória de muitas passagens e mesmo a dimensão textual visivelmente reduzida aliam-se para sugerir fortemente amputações e reformulações ditadas pelo esforço de reconstrução de actores. Esta circunstância, quando não rasura pura e simplesmente a peça dos estudos centrados no texto dramático de Christopher

Marlowe, reserva-lhe pelo menos um lugar residual ou remete-a à mera referência episódica ou documental. Trata-se, sem dúvida, de «the most unreliable text within the Marlovian canon», como escreve Emily C. Bartels, «a sadly mutilated text», na igualmente sintética constatação de G. K. Hunter (3). Que resposta mereceria este «singularly crude and unpoetic potboiler», na impiedosa expressão de Harry Levin, a lamentável exploração oportunista dos sentimentos mais brutais e chauvinistas do público, no juízo não menos categórico e implacável de Wilbur Sanders, o produto de um entusiasmo panfletário que denuncia «Marlowe at his most reductive, and exemplifies English popular sentiment of the period», como escreve Thomas Healy, ou ainda, numa exemplificação que naturalmente se poderia desdobrar consideravelmente, «a crude spectacle of sensationalistic propaganda (Douglas Cole)? (4). E o que vale para a crítica estende-se naturalmente à edição do texto: se por vezes, como na já distante apreciação de M. R. Ridley, a inevitável relativização da peça ainda surge atenuada pela generosa concessão de um valor «unduly neglected by the critics» e pela admissão de uma talentosa dramatização das fontes, critérios bem mais definitivos não faltam, como o de Roma Gill, para quem tal objecto estético padece de tal deformidade que inviabiliza quaisquer esforços na identificação das intenções do autor e na formulação de um juízo acerca da peça; ou ainda a recente opção editorial de David Bevington e Eric Rasmussen, significativamente omitindo The Massacre at Paris (e Dido Queen of Carthage), atitude que, sobretudo quando considerada a inclusão para cotejo das duas versões de Doctor Faustus, releva de uma concepção algo questionável aos olhos de James Shapiro, já que as exigências de uma edição para o grande público teriam legitimado outras prioridades (5).

A ligação a The Jew of Malta é explicitamente caucionada pela referência temática às representações de Maquiavel e do maquiavelismo, desde logo inscrita na provocante sugestão de uma viagem para além dos Alpes que aproxima o espírito do florentino de Inglaterra, localizando ainda na França de Guise um decisivo ponto de passagem, e confirma-se mais latamente nas preocupações de natureza política, factor que igualmente o aproxima de Edward II. Com a peça do judeu The Massacre at Paris põe em comum o protagonismo do vilão ambicioso e sem escrúpulos, naquela mais seduzido pelo artifício e pela urdidura da trama subversiva, nesta mais determinado pelos fins e mais firmado

na conquista do poder e da glória, mesmo que o herói, o duque de Guise, destacado no título do *octavo* publicado por Edward White, tenha que repartir, em medida variável, o seu lugar na acção dramática com outras figuras do universo de Maquiavel. Com a peça do rei Eduardo ela exibe também a instabilidade da comunidade política, atravessada pelas fracturas violentas e pelo conflito histórico, insuflando-lhe a dimensão pessoal de uma autoridade perturbada pelo excesso e pela lascívia, representada em Henrique III e sua corte, ou mesmo pela misoginia de um poder invadido pela presença sediciosa da mulher, a tristemente célebre Catarina de Médicis (1519-1589), demonizada na tradição hugenote e protestante como uma formidável projecção do monstro italiano (6); mas o olhar sobre o vizinho rival, desordeiro e «feminino» na sua inconstância e capricho (7), associada ao irónico silêncio a que vota a ideia da nação-personagem, sobrevivendo à contingência e agitação, ou a omissão de qualquer imagem de um ideal de autoridade, afastá-la-ia, bem mais ainda do que Edward II, do figurino da peça histórica isabelina, mesmo atenta a imprecisão teórica de que inevitavelmente padece uma criação tão devedora, na sua expressão mais consagrada que é a que se colhe em Shakespeare, da exploração temática e da oscilação da ideia de «história providencial» (8).

A localização cronológica da sua composição no contexto destes *plays of policy* permanece incerta. Se o *terminus a quo* de The Jew of Malta é a data da morte do duque de Guise (23 de Dezembro de 1588) e o *terminus ad quem* a da primeira representação, averbada no Diário Philip Henslow (23 de Fevereiro de 1592), em The Massacre at Paris (cujo tempo histórico representado se abre com a morte de Coligny e com a matança de São Bartolomeu, em 1572, se prolonga no episódio da morte do duque de Guise, em 1588, encerrando no ano seguinte, o da morte de Henrique III e a sucessão ao trono de Henrique de Navarra) o horizonte temporal correspondente recupera essas referências: entre 2 de Agosto de 1589 (morte de Henrique III) e a data da primeira representação registada (Janeiro de 1593). Edward II, que no juízo de Hans Meyer estará já presente em esboço na peça do duque de Guise (9), poderá datar, como teremos ainda oportunidade de referir, de 1592.

A configuração material tão defectiva e corrupta do *octavo* não inviabiliza uma discussão acerca do cepticismo do dramaturgo e a interpelação das projecções irónicas do texto. É certo que o seu recorte literário é incipiente,

acusando de modo nítido os acidentes da fixação e transmissão, mas a rugosidade do objecto despertaria de imediato as habituais tentações redentoras, suprindo lacunas, polindo descontinuidades e descobrindo as subtis relações ou discretas intenções que lhe devolvam integridade conceptual e dignidade estética. Numa acção decepcionante na sua construção aditiva, como a de The Massacre at Paris , esse «'atomic' approach to formal unity» de que fala Richard Levin (10) dispensaria até o labor da circulação ao longo de uma estrutura dramática de múltiplos desenvolvimentos. Outra opção, arrancando da autoridade conquistada pelo texto no plano da sua actualização em espectáculo, procuraria alargar a dimensão literária às suas possibilidades de existência enquanto texto teatral, afastando processos apriorísticos de «construção da leitura» e apenas fazendo à peça as perguntas a que ela pode responder.

III. 6. 2.

A extrema violência da acção dramática de The Massacre at Paris encontra o seu clímax nas curtas cenas que representam o episódio central das guerras religiosas em França, tornado emblemático da crueldade católica na consciência protestante dos súbditos da rainha Isabel e incontornável argumento da defesa da nação inglesa face ao perigo da subversão papista. O formidável impacto em Inglaterra deste martírio sofrido pelos irmãos na fé, de pronto abençoado pelo papa Gregório XIII e recebido com enorme satisfação pelo soberano espanhol, genro de Catarina de Médicis (11), estará significativamente documentado na própria fortuna do termo «massacre», que veio a adquirir por esta altura as terríveis conotações herdadas destes sangrentos acontecimentos (12).

Às fontes literárias, identificadas, *inter alia,* por Vivien Thomas e William Tydeman, que Marlowe utiliza criativamente - no lugar destacado conferido ao duque de Guise, na exploração do privilégio de que este goza aos olhos de Catarina de Médicis, ferida de morte com a morte do seu valido (13), - acrescerão fontes orais. Aqui falará a preciosa experiência do dramaturgo ao serviço da coroa em terras gaulesas, fundamento da já assinalada suspeição das

actividades académicas e da lacónica mas definitiva intervenção do Conselho Privado, e esse contacto com as fontes vivas, revelada em refractada mas insinuante inscrição autobiográfica (14).

Diferindo das restantes textos dramáticos do autor, The Massacre at Paris não abre com um Prólogo, como em The Jew of Malta, Doctor Faustus e as peças do conquistador cítio, ou com moldura estrutural e funcionalmente semelhante, como o diálogo entre Júpiter e Ganimede, em Dido, e o solilóquio de Gaveston, em Edward II (15). O início em *medias res* transporta-nos abruptamente a um momento de um processo, oferecendo-nos uma cena ritualizada, povoada por figuras aristocráticas, iniciada na proclamação real de uma aliança matrimonial reparadora dos conflitos que opõem facções rivais. A reconciliação e a promessa de futuro, emblematicamente representadas no casamento, encerra frequentemente a acção dramática da comédia. Aqui o efeito de tal colocação adensaria certamente a expectativa prometida no título da peça, e mesmo que a «cena de estatuária» não distribua simetricamente as personagens, plasticamente desenhando a sobrevivência de crispações e ressentimentos, a harmonia aparente surge de imediato tingida por factores de perturbação. Assim a ironia inconsciente de Carlos IX, que invoca uma comunhão de sinistras conotações para um público protestante («this union and religious league» evocará a «Santa Aliança», «Holy League» de xix.33) e formula o solene voto de uma união que perdure «till death dissolve our lives»; assim também a reverência de Henrique de Navarra para com a rainha-mãe, a relutância e a caução na resposta de Catarina ou o gesto pressuroso do rei que afasta as sombras de uma tensão latente (1-21). A eminência parda do regime, como se revelará esta sinuosa personagem feminina, neutraliza em incisivo aparte (verso 26) as ilusões de uma harmonia reconquistada, e o anúncio do serviço religioso deixa em palco por breves momentos o príncipe hugenote e seus mais destacados seguidores. A confiança garantida pela paz recente cruza-se com algum desconforto e apreensão e com a ameaçadora presença ausente do duque de Guise: ele é o carrasco dos adeptos da nova fé, aliado desse orquestrador invisível da violência que é o papa, e a representação dos perigos desta força rebelde deixa-se aplacar ironicamente na suposta fidelidade de Catarina à nova aliança. «But He that sits and rules above the clouds/.../ (i. 42ss). Será ao paladino da causa protestante a quem significativamente caberá encerrar a primeira cena: nos três últimos versos

(i. 55-57), repassados de alguma ansiedade. O príncipe recomenda-se à providência divina, numa atitude devocional que ele reiterará com uma insistência nem sempre convincente.

Estas incertezas e apreensões confirmam-se aparatosamente quando se viajar do espaço público das convenções e protocolos para o domínio privado e confessional da personagem anunciada, «th'aspiring Guise» (i. 36).

É flagrante o contraste com Henrique de Navarra, mesmo não admitidas sem mais as virtudes redentoras desta figura (16): isolado nas suas congeminações conspirativas, o vilão empresta energia e convicção ao seu discurso, apoiado na invocação de estrutura anafórica, nas imagens contrastivas e de dissociação, na disposição paralelística ou na gradação encantatória do verso (1-7), e imediatamente se define como temível agente de destruição. Ele é o supremo egotista, revestindo as suas motivações do combate de morte a travar com a heresia (iii. 24), mas o solilóquio não deixa de abrir o flanco a outras razões bem menos idealistas (iii. 60-65), dando aqui razão a Frederick S. Boas e à sua ideia de que o duque não conhece verdadeiramente fidelidades ou alianças: no fundo o que ele vitupera no casamento da irmã do rei com Henrique de Navarra é a união política dos Valois e dos Bourbon e, em boa verdade, a sua atitude perante católicos e protestantes na acção dramática de The Massacre at Paris aproxima-se, sem com ela se identificar por completo, da adoptada por Barrabás perante turcos e cristãos (17). Este vazio axiológico, todavia, não compromete ainda a consistência da personagem ou a solidez do seu protagonismo.

É certo que a vontade poderosa de quem se propõe ascender a uma condição superior («What glory is there in a common good/ That hangs for every peasant to achieve?», ii. 40-41) e a entrega total a uma empresa tão grandiosa como temerária-

> «Set me to scale the high Pyramids,
> And thereon set the diadem of France,
> I'll either rend it with my nails to naught,
> Or mount the top with my aspiring wings,
> Although my downfall be the deepest hell»(ii. 43-47)

- não evitam a erosão provacada pela formulação extravagante e pela visão alucinada. Destas igualmente padecem o desafio absoluto (... and at last have learn'd/ That peril is the chiefest way to happiness,», ii. 37-38) ou a chama insaciável de uma turbulência interior («those never-dying flames/Which cannot be extinguish'd but by blood», ii. 35-36; «my quenchless thirst», ii. 50) com que o solilóquio do herói, teatral como Fausto («Now, Guise, begins those deep-engendered thoughts/.../», ii. 34ss; v. g. «Settle thy studies, Faustus, and begin/To sound the depth of that thou will profess./.../Faustus, begin thy incantations,», Doctor Faustus, I. i. 1-2; I. ii. 5), exterioriza os seus desejos e emoções. Do mesmo modo, a sugestiva inscrição do familiar motivo da ascensão e da queda ou a cerrada cortina de palavras («For this I wake,/.../For this I wait, ...», ii. 48ss), martelar obsessivo da anáfora que se detém na inflexão brusca («Religion: *O Diabole!*, ii. 66) ou se espraia no gesto exibicionista de quem ufanamente enumera apoios e influência, poderão retirar alguma credibilidade e grandeza ao duque (18). Assim o julgam, *inter alia*, Emmanuel B. Asibong e Michael Hattaway (19). Porém, Guise não é simplesmente o Maquiavel mesquinho e pretensioso, erguendo-se desesperadamente na sua pequenez. Na verdade, a sua rectaguarda é poderosa- o papa, a Igreja e a Espanha - , a sua astúcia de Gaveston diabólico serve-se habilmente desse «gentle king» sobre que ele exerce um ascendente tão absoluto como sobre uma criança-

> «Him as a child I daily win with words,
> So that for proof he barely bears the name;
> I execute, and he sustains the blame», ii. 73-75

- e conta com o apoio incondicional da rainha-mãe. Reclama o olhar esmagador de Tamerlão e imagina-se no lugar soberano do astro-rei («Give me a look when I bend the brows/Pale death may walk in furrows of my face; /.../», ii. 101ss), mas quando antecipa a usurpação da coroa, reivindica um poder actuando insidiosamente nas sombras e distribuindo papéis no xadrez conspirativo, ou quando identifica claramente o seu mais decisivo rival -

> «Since thou hast all the cards within thy hands,

To suffle or cut, take this as surest thing,
That right or wrong, thou deal thyself a king.
Ay, but Navarre, Navarre- 'tis but a nook of France,
Sufficient yet for such a petty king», ii. 89-93

- as suas aspirações, exuberantes e deslocadas que pareçam, ameaçam traduzir-se numa acção rápida e fulminante. Afinal o espaço do solilóquio apenas se interrompe para deixar ouvir a expedita voz de comando que dirige o farmacêutico e o soldado, orquestrando com precisão a investida do veneno e da bala traiçoeira de que serão vítimas na cena seguinte a rainha Margarida e Coligny. Na escrupulosa e sistemática encenação dos movimentos dos seus agentes, a morte que se dá aos inimigos («death», de ii. 15 e 21, «dies», de ii. 17, prolongando as imagens sinistras do solilóquio inicial), é a medida da fidelidade exigida («love», de iii. 12 e 21), e as referências à representação e ao drama («Now come thou forth, and play thy tragic part», ii. 28; «Discharge thy musket and perform his death», ii. 31) acentuam a perigosa duplicidade do conspirador (20) .

O mecanismo mortífero do duque de Guise foi accionado e a primeira vítima sucumbe ao presente envenenado, as luvas discretamente oferecidas à rainha Margarida de Navarra pelo farmacêutico, tão eficazes como as flores de Barrabás. Não serão necessários mais de vinte versos para que se consume esta morte anunciada (21), e entretanto o segundo assassínio encontra-se já agendado: o tiro que fere Coligny responde ironicamente ao lamento e à estupefacção de Henrique («O gracious God, what times are these?» (iii. 23), e quando as personagens abandonam o palco, em movimento precipitado, está dado o sinal para a marcha desgovernada que ceifará vidas e acumulará cadáveres até à saciedade. A farsa e o grotesco espreitarão por detrás do ritmo quase histérico da representação, da violência exponencial e saturada da acção dramática e do espectáculo alucinante da cintilação de espadas e punhais, da corda e do veneno e da sucessão de corpos em queda.

A atmosfera da cena seguinte, recuperando a tradição dos maus conselheiros, de tão larga fortuna na peça histórica, patenteia a dimensão formidável da energia assassina: o impulso destruidor origina-se no patamar superior da comunidade política, factor deveras impressionante no contexto de valores e

representações fundadas numa hierarquia divinamente legitimada. A imagem da caça, introduzida no discurso inaugural, de Catarina de Médicis, destaca a brutalidade dos conspiradores, entusiasmados com a festa da morte; por seu lado, as da representação e do drama (v. g. , no seio da explícita cenografia que dirige a aventura dos matadores, iv. 4, 29 e 49) constroem no massacre um drama dentro do drama, como bem assinala Emmanuel B. Asibong (22). A acção é escrita e dirigida pela rainha-mãe e por Guise, este na condução estratégica das operações, relegando-se o monarca titubeante e indeciso, e finalmente conquistado e servil, para o elenco das figuras secundárias, também ela dirigida na traiçoeira visita que deverá fazer a um Coligny convalescente e iludido pela palavra perjura do rei. Afinal Guise, como Barrabás, apenas exprimia os valores dominantes, traduzindo em palavras a prática inconfessável dos grandes de França.

A carga simbólica que suporta os gestos codificados dos matadores evoca fortemente, na perspectiva de Sybil Truchet, o Massacre dos Inocentes da história bíblica, tipologicamente associado ao da Cruxificação (23), talvez ainda a Páscoa e a fuga do Egipto, pelo menos no motivo de sinais codificados que permitem distinguir os matadores, e o delírio homicida traz as cores do Juízo Final, ironicamente avocado pelos demónios que erguem a cruz da espada. As cenas vi. a ix, construídas na fragmentação do discurso e no entrechoque de vontades, aditam-se em rápido desdobramento- em «snapshots», como diz Frederick S. Boas (24)- , produzindo um estranho efeito de irrealidade e incongruência. O humor negro recorta-se na vivacidade dos movimentos e no desdobramento frenético de situações e figuras, oferecendo em instantâneos alucinados as arrebatadas incursões dos caçadores assassinos, agindo com uma alegria selvagem e com o zelo de empenhados funcionários dos serviços de desratização, e os tropeções das vítimas, dispersas como galinhas espavoridas. Aqui também a paródia de um gesto sacramental a traduzir no golpe da espada (v. g. «Then pray unto our Lady; kiss this cross» é a resposta que o moribundo Coligny, entretanto precipitado do alto, como o judeu, mas com menos sorte que ele, recebe ao desejo de dizer as últimas orações), na sinistra adequação da graçola à fé ou profissão dos infelizes ou nas evocações deslocadas das penas infernais, competentemente secundada pela referência aos náufragos, divertido alvo das flechas dos seus perseguidores, que pejam as águas ensanguentadas do

Sena como as vítimas no lago betuminoso da Babilónia conquistada (Tamburlaine the Great, Part II , V. i.) ou a representação do episódio das Barcas do Inferno da tradição medieval. Na voragem é tragado Petrus Ramus (Pierre de la Ramée, 1515-1572), segundo Patrick Cheney uma presença que articula simultaneamente uma emblemática resistência do intelectual protestante e o pedantismo alienado de uma condição, exprimindo assim a axial rivalidade que o escritor de Cantuária manteria com Edmund Spenser (25). A defesa do réu, inapelavelmente condenado face a um libelo acusatório tão tortuoso como o que Ferneze atinge Barrabás, e a sua execução sumária, tão «higiénica» e competente como a de Jacomo às mãos do judeu e seu escravo (The Jew of Malta, I. ii. e IV. i., respectivamente), combinarão o jogo sádico dos matadores com o fugaz e estrangulado argumento de uma verdade aristotélica reformulada, não abolida, bem à semelhança das verdades de uma fé recuperada da pureza das origens. A breve imagem de um Taleus católico, que escapa à matança e não participa do fanatismo demencial generalizado, introduzirá uma nota irónica na sequência. Insista-se, no entanto, nos efeitos perversos desta sequência de instantâneos brutais (lembrando insidiosamente, se representado, o estertor das freiras de Malta), talvez exemplificados na cena x, a dos fiéis em oração que entram segurando os livros de orações e ajoelham («five or six Protestants», como se lê na permissiva didascália) para logo serem massacrados (como cordeirinhos pacatos e estúpidos? rebolando grotescamente no palco? e que ritmo se imprimiria à cena?).

Desbravado o terreno em volta, ergue-se, nítido e a descoberto, o próximo alvo: Henrique de Navarra (ix. 65-68). As sementes desta derrapagem criminosa estão entretanto também lançadas, convenientemente envolvidas nas estratégias do engano e da duplicidade: Anjou, o futuro rei Henrique III, acolhido à máscara protectora do assassino, ergue a espada anónima («I am disguis'd, and none knows who I am,/And therefore mean to murder all I meet», vi. 5-6) e participa apaixonadamente deste bacanal sangrento («I swear by this cross, we'll not be partial,/But slay as many as we can come near», vi. 52-53). Ele busca protagonismo quando diligentemente sacrifica Ramus (ix. 56), representa diante de Henrique de Navarra e do príncipe de Condé quando falsamente protesta a sua inocência(ix. 70ss) e denuncia os valores e interesses que mobilizam a sua acção quando, soberano eleito da Polónia, acautela a sua posição e apenas acede

«por empréstimo» a um cargo, prontamente abandonado no caso de falecer o seu irmão (x.).

A sua oportunidade não tardará. Enquanto Guise vai liquidando o remanescente dos inimigos e prosseguindo airosamente na sinistra caçada, Catarina e o irmão do duque, o cardeal de Lorena, ensaiam o próximo acto. «For Catherine must have her will in France» (xi. 39): eminência parda, a rainha-mãe vai colocando ou retirando os actores de cena. Os escrúpulos e as hesitações do rei aconselham o seu imediato afastamento. Quando a morte o visita, na cena xiii, a sua agonia exprime-se numa plana mas intencional convencionalidade, segundo Sybil Truchet, traduzindo para o sentimento popular isabelino o reverso do sofrimento dos protestantes e elevando nos seus últimos momentos a personagem, finalmente arrependida («I have deserv'd a scourge, I must confess;», xiii. 9), sem deixar de convocar nesta vítima de uma corte traiçoeira o desconfortável tema do regicídio (26). A um homem fraco sucederá um monstro vicioso, lúbrico e sem escrúpulos (27) e a mudança «espantará a caça»: Henrique de Navarra abandonará precipitadamente o reino.

O regresso de Anjou da Polónia (28), separando claramente as águas entre os dois Henriques, não deixará, todavia, de conjugar discretas perplexidades no juízo do espectador. Se a desproporção de forças e a inutilidade da resistência ainda ajudariam a explicar, em ix. 80 («Come, let us go tell the King»), a saída pressurosa de Navarra e Condé de cena, libertando Guise para a sua cruel «operação de limpeza», agora a fuga do paladino da causa protestante, inevitavelmente ornamentada do fervor piedoso, vai ganhando uma tonalidade afirmativa e pessoal (a primeira pessoa, insistentemente articulada nos versos 30-41 da cena xiii, documentá esta progressiva ênfase) significativamente prolongada no «royal we» de uma condição antecipada: «But God, that always doth defend the right,/ Will show his mercy and preserve us still» (xiii. 40-41). Para Andrew M. Kirk a personagem do devoto e pusilânime duque evolui do fatalismo religioso e da transigência perante a ameaça para um duro pragmatismo emoldurado numa religiosidade algo hipócrita, emulando paulatinamente a atitude de Guise, seu verdadeiro antagonista, com quem disputa a alternativa à instauração da ordem no proverbialmente desordenado reino de França. Entendimento semelhante é o de Julia Briggs: santidade tão afectada torna-se suspeita, insinuando a ardilosa exploração política de

sentimentos religiosos (29). E mesmo não admitido a evidência do paralelismo na relação mãe-filho, aproximando-se a influência exercida por Catarina sobre o duque de Guise da atitude reverencial manifestada por Henrique de Navarra em relação a Margarida, ou relevada a potencial rivalidade de Coligny, sublinhadas por Constance Brown Kuriyama, não oferecerá já grande contestação a ideia, oferecida pela mesma estudiosa, que retira ao triunfo do nobre protestante a autoridade de uma estatura heróica tornada dispensável pela destruição mútua dos seus mais destacados rivais (30).

III. 6. 3.

A cerimónia da coroação, estratégico ponto de viragem na economia da acção dramática (31), é saudada no coro triunfal de povo e principais; porém, e abstraindo da voz tutelar mas enganosa de Catarina de Médicis, a apoteose do novo monarca é perturbada por circunspectos sinais premonitórios.

O episódio do ladrão exposto e da orelha cortada, de ressonâncias bíblicas e evocações na tradição dramática medieval, introduzirá maus presságios numa ocasião por regra abrilhantada pelo gesto magnânimo de uma amnistia, como bem observa Sybil Truchet (32). A oportunidade de exercer o perdão real em tão mísera e caricata situação, informada pela comicidade ambígua que nela descobre Emmanuel B. Asibong (33), neutralizará a solenidade espectacular da proclamação real, não se vendo em que exiba o último dos Valois, na cerrada floresta dos seus vícios, a centelha de dignidade e a discreta elevação que a autora lhe descobre (34). E não deve impressionar-nos a futura aliança do soberano com o duque de Navarra, mais ditada por conveniências de natureza estratégica do que animada por um sentimento genuíno (que seria surpreendente no sádico matador de Ramus e no lascivo e corrupto mecenas dos seus validos), ou a sua confessada admiração pela rainha Isabel de Inglaterra, fruto dos escolhos por entre que manobra o leme do dramaturgo e do quadro político de cauteloso e diplomático entendimento em vigor entre as duas coroas.

Ele não faz segredo das suas inclinações: a fidelidade aos seus íntimos («minions», xvi. 16, 46) é invocada na sua primeira intervenção pública (xiv. 12-22), e os movimentos conspirativos da rainha-mãe e do cardeal de Lorena («His mind, you see, runs on his minions,/And all his heaven is to delight himself;», 46-47), que Mortimer e os barões irão reeditar perante o rei Eduardo, apenas confirmarão uma dependência que o torna uma peça menos segura do xadrez político de Catarina de Médicis, ditando a imperiosa necessidade do seu afastamento. E não foge à verdade o próprio Guise quando coincidir na qualificação do seu rival («So will I triumph over this wanton king,», xxii. 53). O termo *mignon* começera por esta altura a adquirir em Inglaterra um significado pejorativo, como ensina David Potter (35), e se a mulher cruel e ambiciosa ganhou funesta celebridade, é difícil iludir uma reputação, tão impressivamente cunhada pela pena implacável do escritor hugenote e soldado nas guerras religiosas, Agrippa D'Aubigné (1552-1630), umbilicalmente ligada à da progenitora:

> «Bien heureux les Romains qui avoyent les Cesars
> Pour tyrans, amateurs des armes et des arts:
> Mais mal-heureux celui qui vit esclave infame
> Sous une femme hommace et sous un homme femme!
> ... ...
> Pour nouveau parement il porta tout ce jour
> Cet habit monstrueux, pareil à son amour:
> Si qu'au premier abord chacun estoit en peine
> S'il voyoit un Roy femme ou bien un homme Reyne»
> (36).

A sua resistência à influência da mãe, flagrante no modo como secunda o afastamento de Guise, reclama uma identidade política plena («I ne'er was King of France until this hour», xxii. 99), denuncia as faltas do perverso duque e humilha uma Catarina destroçada pelo filho desnaturado que lhe retirou o mais precioso aliado e acarinhado «filho», não chega verdadeiramente a reabilitá-lo. A eliminação do perigoso inimigo nem sequer parte de decisão por si claramente assumida e o ardil que atrai e perde o nobre rebelde nem sequer é da paternidade

do rei, como nota pertinentemente Andrew M. Kirk- «And, Epernoun, I will be ruled by thee» (xx. 65) (37)- necessitando ele de recobrar alguma compostura e respeito diante do seu arguto subordinado («And Epernoun, though I seem mild and calm,/Think not but I am tragical within», xx. 73-74). A inversão da ordem dos factos colhida nas fontes intervém para realçar a má-fé do soberano: o duque é agora assassinado quando teve já a entrevista com o rei, não quando a ela se dirige (38); e mesmo que na sequência se desenhe a ironia de uma situação que se reproduz (Guise visita o rei e dele recebe o beijo da morte, na quinta cena o rei Carlos visitara Coligny para igualmente o condenar, na sexta cena o duque triunfara sobre a sua presa, calcando-a a seus pés, como agora Henrique III dele triunfa, e talvez com o mesmo e certamente o mesmo júbilo), a convocação do jovem Guise, forçado a contemplar o cadáver do pai, é acto gratuito que releva do mais puro sadismo (39). Do mesmo modo, as sentenças que atingem os irmãos do duque de Guise, o cardeal de Lorena e o duque de Dumaine (40), não aproximarão o rei do próprio inimigo, que na segunda cena víamos expedito na orquestração da morte de Margarida de Navarra e de Coligny? De resto, a representação de quinze anos do reinado de Henrique III (1572-1587) operada pelo dramaturgo, disciplinando-os no espaço das cenas xiv a xx (que não de dispensam de incluir, ainda por cima, episódios de conteúdo tão mesquinho ou pouco edificante como o da orelha do ladrão ou o do marido ultrajado), decididamente não enobrecem a figura do monarca, o que leva Julia Briggs a aproximar essa fragilização da acção dramática (intencionalmente recaindo sobre a valoração da personagem que a interpreta) do esvaziamento das «cenas centrais» de Doctor Faustus (41).

Nem a morte o logra redimir. A desconcertante mudança de lealdades despertara-lhe o fervor anti-liguista, mas a nova orientação em boa verdade não parece ir além do pragmatismo exigido pelo desconfortante prestígio de um rival vitoriado nas ruas de Paris (xxi. 251-258)- um pouco como aquele Bolingbroke que parte para o exílio saudado pelas gentes de Londres, em Richard II, I. iv. 20-36 -, e de uma segurança perigosamente comprometida na construção de uma rectaguarda conspirativa e de um poder paralelo, fonte de uma ansiedade que a entrevista da cena xx não chega a dissolver. Respondera depois com a traição a essa ameaça, exibindo a seus pés o inimigo como troféu de caça e adoptando, no libelo condenatório do justiçado (na verdade um relatório

produzido após a execução da sentença), a gravidade suspeita de uma autojustificação pública (42), certamente mancomunada com a pose metadradramática que Frederick S. Boas nele reconhece (43). Finalmente, quando a sua hora chega, ironicamente trazida no ferro envenenado de um frade (o dominicano Jacques Clément, das crónicas) que generosamente se oferecera ao ressentido duque de Dumaine, providencial sobrevivente à perseguição movida pelo rei (xxiv), Henrique II conjuga no seu testamento político, significativamente aberto na presença muda do emissário inglês, a advertência do exemplo edificante, a solidariedade política («I'll send my sister England news of this,/And give her warning of her treacherous foes», xxv. 51-52) e a apologia da rainha «Whom God hath bless'd for hating papistry» (xxv. 70). Mas serão convincentes as suas palavras, que não apresentam na sua biografia grandes credenciais de fidelidade e constância, agora ao serviço de uma representação literalmente construída «para inglês ver», percorridas ainda pelo proselitismo feroz da exortação ao duque de Navarra (xxv. 56-70) e pela vingança patológica e extravagante, delegada no seu sucessor instituído (xxv. 90-106)?

Por sua vez, o duque de Guise alcança um protagonismo que a segunda cena anunciara já, e a acção dramática vai-se organizando em torno do eixo sustentado pela rivalidade mantida com o duque de Navarra. Nele reside o maior foco de subversão no contexto centrífugo das relações de poder articuladas no texto, sobrevivendo naturalmente à efemeridade dramática de Carlos IX, Henrique III e mesmo Catarina de Médicis, e Constance Brown Kuriyama assinala o seu relevo e ambígua grandeza quando o destaca do friso de intérpretes da festa selvagem de The Massacre at Paris para nele localizar o bode expiatório dos mais radicais impulsos anti-sociais do dramaturgo (44). É certo que esta figura tão irredutível no seu isolamento e misantropia é sujeita à corrosão da ironia. O usurpador será a vítima de uma usurpação e em lugar da tão almejada coroa será um par de cornos o que lhe adornará a fronte, como escreve Harry Levin (45). Na verdade, o ardiloso intriguista que amaldiçoara o matrimónio de Henrique e Catarina de Navarra, na abertura da segunda cena, descobre com consternação e horror que a sua mulher o atraiçoa («Is Guise's glory but a cloudy mist,/In sight and judgement of thy lustful eye?», trovejará ele no ridículo da sua fúria, em xv. 30-31), pulverizando a sua *virtù* no desrespeito da partilha do seu território exclusivo (na expressiva formulação do soldado, na

cena xix, e no manuscrito que lhe corresponde) e enfatizando a ironia de uma espada, tantas vezes invocada e exibida como emblema da fortuna e do combate vitorioso, volvida em humilhante índice fálico de proezas menos felizes. Mas à sua morte não falta a grandeza do destemor com que a ela se dirige, a reafirmação orgulhosa de uma identidade aristocrática com que a enfrenta-

> «Yet Caesar shall go forth.
> Let mean conceits and baser men fear death:
> Tut, they are peasants. I am Duke of Guise;
> And princes with their looks engender fear» (xxii. 67-70)

- e a irretratável coerência das suas lealdades(«/.../Ah, Sixtus, be reveng'd upon the king./Philip and Parma, I am slain for you./.../», xxii. 77-87) com que o vilão se furta, como Barrabás diante de Ferneze (e apesar ainda do canhestro e pressuroso empenho de Henrique III), à apropriação da sua sorte para a oficialização do exemplo. Aqui fala uma voz pessoal, a única capaz de gravar na memória do espectador a sua imagem, como observa Michael Cameron Andrews (46), condizentemente apoiada numa invocação, depois revivida na segunda cena do segundo acto de Julius Caesar. Mas a ironia de um regresso a este momento nodal da acção dramática (cf. ii. 99-109) não deixará de caucionar uma bem marloviana exaltação dos fortes (47). «Ah, this sweet sight is physic to my soul»: a sádica gratificação do novo defensor dos justos bem poderia constituir mote de uma peça que não sabe ou não quer definir explicitamente o lugar dos louros de César e o da glória divina.

Abstraindo da ironia histórica que fará do virtuoso paladino da causa protestante o soberano pragmático para quem, a partir de Julho de 1593, Paris passou a valer uma missa (48), será arrojada a identificação de uma ordem restaurada no desfecho da peça e, com ela, uma leitura que consagre sem mais a exaltação da causa protestante. O herói providencial, que Sybil Truchet descobre em Henrique de Navarra, não se isenta porém da suspeita do oportunismo sinuoso e da retórica melíflua que utiliza os sentimentos religiosos na formulação de estratégias de poder, e essa mácula poderá dificultar o registo, refractado que seja, da «acção de graças» de um povo em grato tributo à sua rainha (49). A sua legitimidade teria de merecer a consistência da fonte

originária, esse antigo perseguidor de herejes que se retrata mais desconcertantemente ainda que Saulo na estrada de Damasco. Wilbur Sanders parecerá ter razão quando fala numa desastrada e pressurosa reabilitação de Henrique III, com que se adequa o texto a propósitos de propaganda política (50), mas essa ideia convive penosamente com uma acção dramática a que se imprimiu um ritmo tão frenético que roça a comicidade e o grotesco, que explora os efeitos da repetição e da vertiginosa multiplicação de figuras e situações, banaliza a morte na saturação dos corpos no estertor do sofrimento e narcotiza o juízo moral na agitação alucinante da farsa. Nela não faltará a volúpia da profanação, e não apenas na representação do regicídio: a morte do pacífico Ramus, solitário entre os livros, ou, mais explicitamente, ainda, a eliminação do cardeal de Lorena, que protesta inutilmente uma imunidade já invocada pelo crédulo Jacomo diante de Barrabás e Ithamore, depois retomada pelo bispo de Coventry diante do rei Eduardo (e depois por este diante dos seus carcereiros). E a voz destemperada e moribunda do último dos Valois reduz-se à arenga furiosa de um desditoso Tamerlão diante das muralhas de uma outra Babilónia sitiada que ele quer também ver desvastada numa hecatombe purificadora. Ao cepticismo irredutível da voz do dramaturgo confere Constance Brown Kuriyama uma compreensão que inclui a revolta contra as projecções da figura paterna e a recusa em ceder à pressão dominadora do feminino, esgotando-se a referência divina na invocação convencional e a imagem maternal da rainha Isabel numa formulação pouco convicta e mesmo equívoca:

«The true Protestant turns from the Pope, the bad father, with his endless agents and intercessors, to direct communion with the good Heavenly Father, whom he serves faithfully. Marlowe is obviously incapable of such a step, because to Marlowe the good father simply does not exist; the only possible response to any father is rebellion, for the only possible alternative is to sucumb meekly to one's destruction. To Marlowe, there is no way of loving God without becoming God's slave. Thus the positive assertions Marlowe's characters make about God generally have the empty ring of denial. The same, I think, may also apply to Henry's and Navarre's statements about the good mother, Queen Elizabeth» (51).

Das ruínas do devastado reino ergue-se uma figura redentora para dirigir a piedosa tarefa de sepultar os mortos e cuidar dos vivos. Contrariando a leitura de Kuriyama, poderia outra perspectiva oferecer-se, e com não menor força argumentativa: a volubilidade e a inconstância «femininas» da França, tradicionais na memória de uma rivalidade que outrora legitimara a intervenção «masculina» da Inglaterra, são finalmente superadas na afirmação viril do novo monarca. A autoridade, inglesa e masculina, garante o triunfo de Henrique de Navarra, significativamente interpretado pelo olhar frio e pelo silêncio atento do agente inglês (52). Poderá ser assim, mas o providencialismo do herói- «But God, that always doth defend the right,/Will show his mercy and preserve us still», xiii. 40-41 -que agora requer a decisão implacável e a vingança dos justos(xxv. 109-112), não abriu afinal os ditosos horizontes da reconciliação (53). No desfecho de A Massacre at Paris se acolhe o sentimento inquietante de um apocalipse por cumprir. Não é esta a linguagem homilética do panfleto ou a oportunista gratificação da sanha populista.

Sybil Truchet sugere que a peça, aparentemente ingénua e truncada, poderia corresponder a uma reconversão operada em objecto originalmente mais elaborado por companhia itinerante laborando em contextos de representação específicos (54). Não se poderá negá-lo categoricamente, nem que a incompletude corrupta do texto suponha «the suppression of the coherent sense of nation and of moral order as a counterstatement to providential histories», de que fala Simon Shepherd (55). Documentada fica a inútil demanda de conteúdos e estratégias num objecto que se oferece apenas numa das suas hipotéticas metamorfoses; mas neste quadro esbatido se recortará a sombra de um sorriso, o do céptico espião de Sua Majestade, observando de perfil o público que se entrega, satisfeito nos seus instintos de som e fúria, a um episódio do triunfo dos justos sobre as legiões do Anticristo.

III. 7.

«Sweet father here, unto thy murdered ghost,
I offer up this wicked traitor's head;»
- as grotescas simetrias da morte.

III. 7. 1.

A data da composição de Edward II é também incerta, decidindo-se os estudiosos por uma localização aproximada, dividida entre os anos de 1591 e 1592.

Charles R. Forker, estribando-se no argumento das influências de outras peças reconhecidas no texto marloviano ou percebidos nos ecos deste na obra dramática de contemporâneos do autor, e reconhecendo, embora, a indefinição irredutível da exacta direcção de empréstimos ou reenvios, propõe a data menos recente. Ao contrário, e também de modo muito cauteloso, Martin Wiggins e Robert Lindsey recuperam o testemunho intertextual cruzando-o com a referência tópica para sugerirem a data mais tardia, chegando Roma Gill a igual conclusão, mas baseando a sua escolha em critérios de apreciação estrutural e de construção dramática. A mesma opção é a de Vivien Thomas e William

Tydeman, que destacam a relevância de uma obra de 1592, The Annales of England , de John Stow (título da segunda edição das suas Crónicas, de 1580), nela residindo, a tratar-se de uma das fontes de que o dramaturgo se serviu, indicação valiosa para a localização cronológica da peça, articulando-se pertinentemente com a informação acerca das suas primeiras experiências de representação:

«A late date for the play (which may well be Marlowe's last) is in any case indicated by the statement on the title page of the 1594 edition that 'it was publicly acted' by the Earl of Pembroke's Men, since no London productions by this company are recorded before the winter of 1592-3» (1).

Esta flutuação no estabelecimento de uma prioridade cronológica entre The Massacre at Paris e Edward II coexiste com uma nítida relação de contiguidade lógica, não certamente fundada em juízos de uma complementaridade maculada pelo negativo do exemplo, como a que J. B. Steane quer ver na ligação da peça do rei inglês com a do judeu de Malta (2), mas na mesma dimensão histórica e política, na aproximação do momento da sua criação ou ainda na sedução da ideia conformadora de um percurso. É assim que das paragens exóticas do Oriente, habitadas por Tamerlão e Barrabás, ou pela mítica Dido, a acção dramática, que se detivera em momento indeterminado na Alemanha de Fausto, prosseguiria a viagem anunciada no percurso do vilão, do Prólogo de The Jew of Malta, atravessaria os Alpes para se instalar na França de Guise e seus pares, aportando finalmente à Inglaterra de Mortimer e Gaveston.

III. 7. 2.

O conflito em Edward II constrói-se em grande medida numa insanável descontinuidade entre as exigências da dimensão pública do soberano e a afirmação centrífuga do indivíduo, e a figura solitária que no início da acção dramática surge em palco lendo e comentando uma carta (do rei, nos informa a indicação cénica, desfazendo expectativas só oferecidas ao espectador) introduz

desde logo um sentido de subversão narcísica no implacável universo da autoridade política.

Gaveston exulta nos favores do seu ilustre protector que, indiferente ao luto e à cerimónia das exéquias de seu pai, agora tão entusiasmadamente o reclama junto da corte. É na morte do bom rei Eduardo I, de grata memória a projectar-se em perturbadores estímulos e nostalgias no reinado de seu incompetente herdeiro, que reside a oportunidade do antigo exilado, e a incongruência entre o momento político vivido pela comunidade e o entusiasmo do cortesão seria por certo visualmente traduzida na exuberância e na pompa do traje e na alegre vivacidade da sua atitude. No valido reabilitado a arrebatada antecipação do prazer e da glória assume a fruição plena de uma relação pessoal que de modo explícito ignora o reino e as suas gentes mas que muito convenientemente se instala junto do trono, nessa desconcertante partilha tão generosamente prodigalizada nos «amorous lines» do novo soberano. A linguagem do prazer e do excesso constrói a voluptuosa moldura de uma inclinação afectiva de obsidiante exclusividade («/...The King, upon whose bosom let me die,/And with the world be still at enmity», I. i. 14-15); todavia, a libertação da autoridade e reverência devidas aos nobres do reino («Farewell base stooping to the lordly peers/My knee shall bow to none but to the king», I. i. 18-19), o confessado desprezo pela plebe (I. i. 20-24) ou o exaltante privilégio aberto na nova eleição («What greater bliss can hap to Gaveston/Than live and be the favourite of a king?», I. i. 4-5) denunciam o intuito menos nobre da promoção e o pragmatismo nada escrupuloso do arrivista. Ser *primus inter pares* não questiona ou critica as imperfeições da ordem estabelecida, apenas a aproveita para benefício próprio; a bajulação, as promessas falsas ou o cinismo com que se responde às súplicas dos três humildes súbditos que oferecem os seus serviços junto da corte expõem a arrogância do *parvenu*; e o erotismo que elege a figura do soberano como objecto manifesta-se na assimetria de uma relação de poder (assim o proclama a distribuição de papéis instituída na alusão mitológica e intertextual que aproxima Gaveston de Leandro e Eduardo de Hero) e exibe as premeditadas artes de manipulação de um «pliant king» (I. i. 52) olhado como presa fácil de práticas oportunistas. O espectáculo orgiástico de nocturnos «masques» italianos, de poesia licenciosa e opulenta representação, condimentado por sedutoras ninfas-rapazinhos, por agressivos e maliciosos

sátiros ou pela cativante ambiguidade de uma Diana andrógina, se confirma na capciosa encenação a arte como ostensiva mistificação e engano, revela igualmente em Gaveston uma sexualidade predadora, conscientemente utilizada como instrumento de domínio. À constância de um sentimento tão frontalmente declarado na carta de Eduardo vai corresponder a elegância e o brilho da prestidigitação, a multiplicação das figuras e papéis, o encantamento da música e a gratificação sensual: regressa à cena um Ganimede lascivo e perverso, na verdade mais experiente e industriado do que o seu ingénuo amante, Júpiter sem vocação, para construir uma relação afirmada à revelia do legado clássico e renascentista da amizade masculina, eroticamente inspirada, é certo, mas sublimada num ideal que transcende a realização física (3). O hedonismo da figura seria, insista-se, eloquentemente confirmado na opulência e sofisticação da indumentária, traço distintivo de uma condição social fixada na «degislação sumptuária» isabelina e poderoso emblema visual da ascensão usurpadora do valido, e a busca do patrocínio real do espectáculo acrescenta à prometida exuberância da representação o parasitismo de uma arte que, bem à revelia de um teatro comercial progressivamente afirmado na sua auto-suficiência económica, se acolhe à generosidade libertina do erário público. Gaveston será bem o Proteu das formas excessivas e enganosas denunciado na voz insubmissa de Mortimer (I. iv. 410).

Não deixa, porém, de alojar-se neste discurso apoteótico do desejo de poder e do poder do desejo, e na situação dramática que o rodeia, a ironia insidiosa de um destino sombrio. Inscrita de modo circunspecto naquelas imagens da morte colhidas na referência mitológica ou traduzidas em expressão metafórica do êxtase amoroso (4)-

«...
And like Leander, gasp'd upon the sand,
So wouldst smile and take me in thy arms.
The sight of London to my exil'd eyes
Is as Elysium to a new-come soul.
... ...
The king, upon whose bosom let me die,

... ... ». I. i. 8 ss

- ela viverá também na profética maldição do Terceiro Mendigo, «Farewell, and perish by a soldier's hand,», de I. i. 36 (5), assim brutalmente parodiadas na execução de Gaveston às mãos dos soldados de Warwick, como se anuncia em III. i., ou no suplício do herói, em V. v., sugestivamente consumado na penetração anal pelo ferro em brasa com que a natureza das suas paixões se castiga e exorciza. A evocação do mito de Ácteon acolhe igualmente os sentidos de uma ironia inconsciente de dupla incidência, convocada no desmembramento do ambicioso iconoclasta, qual veado perseguido e dilacerado pelos «yelping hounds» (I. i. 66-69) da aristocracia ressentida, ou na degradação animal de um rei, vítima de paixões destrutivas e bode expiatório num rito sacrificial purificador do reino (6). Neste «visual world of visual splendor and of secret hipocrisy», como lhe chamam David Bevington e James Shapiro, a vibração premonitória habita uma natureza despojada da inocência pastoril e atravessada pela anomia de uma ambivalência sexual caucionadora da mais bestial sensualidade (7). E nem a luz de um sol eterno, acolhedor emblema da realeza, se imuniza desta ubíqua ironia (8): «What need the arctic people love star-light/To whom the sun shines both by day and night?», I. i. 16-17), a glória do brilho solar de Eduardo descerá dos vastos e claros horizontes ao atroz confinamento do mais sombrio dos cárceres (9).

Do mesmo modo, as auspiciosas expectativas de Gaveston concorrem para uma definição do ambiente político e moral da corte, implicando, também, uma valoração negativa do monarca. O encontro com os três pobres, talvez as silhuetas inquietantes daquela presença cifrada e ominosa a que Sybil Truchet se refere, ilustrará a mais clamorosa denegação da caridade, tradicionalmente exigindo reparação e atraindo a punição do faltoso, e classifica moralmente um valido que sumariamente admite ao serviço o bajulador e mentiroso, com o impressivo argumento das credenciais oratórias do candidato, como acentua Valdemar Lopes Ferreira, e despede os outros com as falsas esperanças de hipotéticos favores (10). Mas simultaneamente a representação de uma corte instituida como centro de transacções e interesses materiais, atraindo como moscas os infelizes em demanda de sobrevivência (ou os aventureiros que a acção dramática depois exibirá em Spencer e Baldock, no início do segundo

acto), denuncia implicitamente um soberano que delega a gestão das relações da autoridade com os súbditos a tão desqualificada e corrupta instância.

O tom celebratório do favorito, por seu lado, de pronto se negará no conflito aberto: quando Eduardo e os seus conselheiros entram em cena, inconscientes actores do arguto espectador que se protege para observar e comentar, a retórica do poder e da hierarquia relama com inflexível rudeza os seus direitos junto deste *Lord of Misrule* que desatende as leis e tradições do reino e desrespeita o testamento político de seu pai (11). Aqui o discurso real parece confirmar a escandalosa volubilidade anunciada no seu protegido, e a imagem de uma insuportável inversão emerge desde logo na abdicação da prerrogativa soberana («Will you not grant me this?», I i. 76), a que acresce uma perigosa cumplicidade ilustrada na duplicidade do aparte ou na pose histriónica da ameaça. No entanto a posição dos nobres, mesmo que caucionada pela necessidade de salvação do reino, seria já frágil num contexto de legitimação política desfavorável à rebelião; o que mais claramente se perfila como móbil da acção subversiva, e diferentemente do relatado por Holinshed, como acentua, entre muitos, Michael Hattaway (12), são os privilégios e interesses de casta. A crispação aristocrática, que bem cedo encontrará no jovem Mortimer o seu intérprete mais destacado, manifesta-se no ultimato de uma espada renitente a bater-se pelo rei e pela grei e na obsessiva fiscalização do mérito, liminarmente reprovadora desse «base and obscure Gaveston» (I. i.) e «base peasant» (I. iv. 14), constituindo verdadeiramente a reacção a uma ameaça que potencialmente esvazia de conteúdo os atributos e regalias da condição nobiliárquica. Bem poderá a voz legitimista do irmão do rei, Kent, invocar o tutelar exemplo de Eduardo I: o encontro dissolve-se no ultimato e a profecia ameaçadora do revoltoso Lancaster (I. i. 129-132) deixa Eduardo entregue à agitação de uma raiva muda. O olhar do espectador viaja entre os dois campos adversários; mas a situação dramática não permite a segura articulação de um juízo moral acerca da contenda e seus intérpretes. Essa indecisão não se quebrará facilmente.

O rosto do monarca ilumina-se e os dilemas da autoridade soberana logo se dissipam com a entrada em cena de Gaveston. É sob o signo do caos, revelado na turbulência do mar galgando limites e usurpando a terra, e do barco, tradicional símbolo do Estado, agitado pelas ondas bravias-

«I have my wish, in that I joy thy sight,
And sooner shall the sea o'erwhelm my land
Than bear the ship that shall transport thee hence!»

(I. i. 150-152)

- que o agente da subversão, indiferente aos interesses do reino e aos seus nobres, recebe calorosamente o seu amigo. Ele, que de modo tão leviano prometera a partilha do trono com o seu protegido («And share the kingdom with thy dearest friend», I. i. 2), e virá depois a exibir insistentemente a sua provocatória inclinação (v. g. I. iv. , 7ss, enfatizada na indicação cénica da edição de Charles R. Forker, ou na parte final da acção da segunda cena do terceiro acto, quando Spencer ingressar na posição de Gaveston) (13), reafirma agora as suas prioridades, afastando o ritual cerimonioso do poder com a rejeição do tratamento respeitoso ou a genuflexão protocolar e envolvendo em íntimo abraço o *Vice* tentador (14). Perante o olhar crítico do irmão, ele próprio desconcertado em face de tão afrontoso desgoverno, o rei promove o valido na mais precipitada e exuberante catadupa de títulos e honrarias, assim derramados como moedas na fronte do seu amante, estendendo depois a embaratecedora generosidade às riquezas da coroa.

Neste diálogo amoroso formalmente recíproco mas descontínuo nas intenções e conteúdos, a espontaneidade passional de Eduardo não deixa de acolher sugestões pouco auspiciosas («Not Hylas was more mourn'd of Hercules/Than thou hast been of me since thy exile», I. i. 143-144), e a entrada do bispo de Coventry (que vai celebrar as exéquias do velho rei, sublinhando desse modo a impiedade e o despropósito da situação), vem interromper um idílio impressivamente encerrado na ironia premonitória de uma invocação familiar -

«It shall suffice me to enjoy your love,
Which whiles I have, I think myself as great
As Caesar riding in the Roman street
With captive kings at his trimphant car», I. i. 170-173

(15).

O desrespeito e a violência de que é alvo o clérigo não representará apenas uma arrojada profanação de figuras e símbolos sagrados, de resto atenuada no contexto de uma instituição desautorizada no tempo isabelino («Ah, brother, lay not violent hands on him,/For he'll complain unto the See of Rome», proclama a voz cautelosa de Kent em I. i. 188-189). Neste sentido, o destempero agressivo da resposta e a investida de Gaveston («Let him complain unto the See of Hell;/I'll be reveng'd on him for my exile», I. i. 190-191), devidamente caucionadas pelo rei, ou depois a explosão de fúria de um Eduardo abertamente desafiado pelas forças combinadas da nobreza e do clero («Why should a king be subject to a priest?/.../», em 96-105), mais sugerirão na sensibilidade protestante do público um ajuste de contas por procuração do que a dessacralização e a impiedade (16). É certo que, como acentua Sybil Truchet, a violenta iconoclastia de tal procedimento poderá envolver algum desconforto da parte do público, mas a insinuada ofensa das instituições político-religiosas isabelinas teria de conjugar-se, nota-o oportunamente Roger Sales, com a volúpia experimentada pela subjugação e o sádico desnudamento de uma figura identificada com o poder herege de Roma, alcançando ainda alguma relevância a evocação de um vivo referente histórico, ainda sublinhada por Truchet: o de uma diabólica aliança entre a poderosa feudalidade do norte de Inglaterra e o catolicismo (17). Decisiva contribuição para a formulação de juízos morais será a arrogância insultuosa do valido, subversiva das relações de autoridade e usurpadora de uma soberania que se limita a exultar, em desconcertante confirmação do gesto de Gaveston, o desforço e o ressentimento do exilado; e quando o conflito definir Eduardo e o jovem Mortimer nos polos opostos de um eixo da relação de forças (18), mais nítida será, como também de Ricardo e Bolingbroke se diria, a ponderação de protagonista e antagonista segundo a razão inversa da sua proximidade do poder. O desenvolvimento da acção dramática irá, naturalmente, conjugar em caprichosa ironia o despojamento e a humilhação do bispo («Throw off his golden mitre, rend his stole,/And in the channel christen him anew», I. i. 185-186) e o rebaixamento sádico da figura real a uma condição animal aviltante, na terceira cena do quinto acto, não implicando a sobreposição, por sugestiva que seja, a valoração inequívoca das personagens e das causas que sustentam. Nesta inversão de atitudes se convocaria ainda para

confronto o abandono de um rei perseguido, buscando a protecção, a renúncia e o esquecimento na figura paternal do clérigo, em IV. vi. 20-21 e 39-40 («Father, this life contemplative is heaven-/O that I might this life in quiet lead!/.../...Good father, on thy lap/Lay I this head, laden with mickle care»).

No primeiro acto o poder espiritual junta-se ao poder temporal dos grandes do reino. A Igreja é poderoso baluarte da acção dos revoltosos, articulando o argumento de uma legítima defesa que eles subscreverão entusiasticamente em solidária conspiração («What, will they tyrannize upon the Church?», proclama o exaltado Lancaster em I. ii. 3; «...God himself is up in arms/When violence is offered to the Church», na axiomática justificação da revolta dada pelo bispo de Cantuária em I. ii. 40-41) (19), e a autoridade do arcebispo de Cantuária, que em I. iv. 59-62 ameaça libertar os súbditos da obediência ao monarca, não deixaria de evocar de modo bem impressivo a bula papal de 1560 e a excomunhão da rainha Isabel (20). Este jogo de alianças não dignificará, em boa verdade, uma posição que se escudará na suspeita ênfase conferida à invocação dos interesses do reino.

A instabilidade da governação e a insensibilidade do monarca às necessidades do seu cargo vai, assim, cruzar-se com o pragmatismo feroz de grupos organizados. É difícil hierarquizar os valores em disputa, distribuir o mérito dos argumentos opostos. O que é destacado no conflito é a sua dimensão factual, os equilíbrios perturbados no potencial ascendente do partido da sedição, favorecido pela incompetência de Eduardo. O monarca, entregando-se a Gaveston na dupla condição de amante e de titular do poder soberano, como observa T. McAlindon, pulveriza as relações e a identidade políticas no hibridismo de uma gratificação erótica (21). A sua fragilidade, aparentemente insanável, encontrará eloquente confirmação na pose defensiva com que responde ao desafio dos seus adversários na quarta cena do primeiro acto. Aqui a sua actuação é mediatizada pelo subterfúgio do fingimento e pelo expediente dilatório, pela histriónica e caricatural distribuição de benesses com que provocatoriamente ameaça abdicar do seu trono para abraçar a felicidade de uma utopia privada-

«It boots me not to threat; I must speak fair

... ...

If this content you not,
Make several kingdoms of this monarchy
And share it equally amongst you all,
So I may have some nook or corner left
To frolic with my dearest Gaveston.», I. iv. 63-73

- ou ainda pelo recurso ardiloso mas defensivo com que procura iludir o exílio do seu protegido («Be Governor of Ireland in my stead,/And there abide till fortune call thee home» (I. iv. 125-126)

Bem poderá essa busca de um lugar para além da prisão de um estatuto, «a quest for selfhood and wholeness», como Claude J. Summers a define (22), revelar a impossível convivência de uma reivindicada autenticidade do homem com as exigências públicas do rei, atraindo alguma simpatia a reivindicação, cega, embora, de um elementar desejo de amar e ser amado («Because he loves me more than all the world», em I. iv. 77, é a singela resposta à interpelação de Mortimer «Why should you love him whom the world hates so?»). Do mesmo modo, esse progressivo isolamento, fruto mais de uma desconcertante incompreensão da natureza incontornável do poder e da sofisticação dos seus mecanismos do que da perversão criminosa ou de uma tirânica ambição, apenas irão atenuar a severidade de um juízo forçosamente negativo. Um pouco à semelhança do Barrabás que alimentava a ilusão da imunidade perante o arbítrio da autoridade («Give us a peaceful rule; make Christians kings,/That thirst so much for principality», The Jew of Malta, I. i. 132-133) para depois abdicar suicidariamente do poder, e com o mesmo insucesso, o rei negligenciará uma prudente utilização dos instrumentos formais que asseguram a autonomia individual e o domínio sobre os outros. Eduardo exerce displicentemente as suas prerrogativas, confundindo direitos privados com públicas obrigações. «Am I a king and must be overrul'd» (I. i. 134), «Beseems it thee to contradict thy king?» (I. i. 91) ou «Was ever king thus overrul'd as I ?» (I. iv. 38) soam como protestos de um caprichoso adolescente que reclama, em quadro abstracto de garantias formais, a emancipação e o livre exercício do princípio do prazer.

O titular do poder confunde igualmente a conveniência da imagem e do símbolo com os penosos desafios da realidade. Ele reivindicará a intangibilidade

da sua coroa, em nítido contraste com a vocação pragmática com que os seus fogosos adversários invocam ou agitam a espada, e refugiar-se-á na imagem extravagante e desajustada (v. g. I. iv. 46-49 e I. iv. 311-317), numa característica atitude que nem mesmo na perda se extinguirá. As lágrimas, como sublinha Douglas Cole, marcam significativamente a distância psicológica entre a vítima passiva e isolada, que é Eduardo, e os seus inimigos, críticos insistentes do envolvimento afectivo do rei e da exteriorização das suas paixões (23). No despojamento definitivo dos emblemas da sua identidade política, a deposição de V. i., ele ainda irá, em desesperada mas inútil estratégia de resistência, opor ao assédio decidido e imparável dos seus opositores a inglória verbosidade do discurso e a solenidade oca do gesto teatral. Eduardo alienou clero, nobreza e povo, as ordens tradicionais do reino e os necessários aliados da coroa (24), abrindo igualmente caminho ao esboroamento sistemático e implacável do seu universo privado e público, tragicamente indissociáveis. Os seus adversários saberão tomar partido das suas fraquezas e da sua precipitação, e neles reside irrefutável pertinência quando avaliam uma entrega passional tirânica. O velho Mortimer exprime o seu desconcerto na denúncia de uma paixão sortílega que afasta a rainha («Is it not strange that he is thus bewitch'd?» (I. ii. 55) e a lança posteriormente nos braços de Mortimer. Se o adultério não figura nas preocupações de Eduardo, como nota Sharon Tyler, a entrega passional de quem abdica da sua identidade para a fundir simbioticamente na do seu valido rompe os limites do corpo místico do monarca e da sua axial referência aos destinos da comunidade e projecta-se na irrupção dissolvente e excessiva do desejo («Why shouldst thou kneel?Know'st thou not who I am?/Thy friend, thy self, another Gaveston», I. i. 141-142) (25). Uma identidade pública negada na desmesura corrosiva da paixão oferecer-se-á depois no inevitável abismo de uma tragédia pessoal: «But what are kings, when regiment is gone,/But perfect shadows in a sunshine day?» (V. i. 26-27)

Em esperada consequência da desgovernada incursão do rei no universo mais tirânico e insubmisso das paixões humanas novas aproximações se desenharão e outras alianças se reformularão no espaço da anomia política assim aberto: «...let us leave the brainsick king, /.../The king is love-sick for his minion», comenta Mortimer em I. i. 124 e I. iv. 87. Isabella irá também exprimir esta ligação perigosa na eloquente assimetria de um Júpiter vencido pelas artes de sedução

de Ganimede (I. iv. 180-181), de resto em aproximação de justeza e pertinência ironicamente confirmadas nas mais suspeitas conotações da invocação mitológica com que Eduardo celebra o segundo regresso do amante (II. ii. 50-58).

Aqui ressurgem as ansiedades suscitadas a propósito de Dido Queene of Carthage (III. 1. 2. e III. 1. 3.): a sexualidade entre homens adquire especial relevância e visibilidade quando contende com valores e representações dominantes do sistema patriarcal e quando, mais concretamente, ofende estruturas fundamentais do edifício político, ideológico, económico ou moral da sociedade isabelina. Quando as movimentações em torno de uma rainha capaz de produzir um herdeiro (nesse contexto tão marcado pela conquista de posições e pelas disputas entre famílias rivais e tão prenhe dos receios sugeridos pela situação francesa das guerras civis) vão finalmente dar lugar à quase mitificação do corpo imaculado da filha anglicana de Henrique VIII, o paralelo com a vulnerabilidade viciosa de um rei Eduardo, para mais aprisionado entre dois reinados de grata memória, não poderia deixar de estabelecer-se com provocante nitidez (26). Em Edward II a sexualidade adquire também uma forte carga política, e a inclinação erótica e afectiva do protagonista é transgressora por subverter a ordem do reino e suas hierarquias (27): «...The cess of majesty/Dies not alone, but like a gulf doth draw/ What's near it with it./.../...Never alone/ Did the king sigh, but with a general groan» (28). Deste modo, a tradição das ligações eróticas masculinas evocada pelo velho Mortimer, em I. iv. 387-400 (a que não faltará, apesar de tudo, a ironia insinuada no contraste entre a grandeza das figuras clássicas identificadas como exemplo e a mesquinhez do monarca) (29) apenas caucionaria uma leviandade passageira se a ela se não acorrentasse uma mobilidade social de alcance insuportavelmente nefasto. Não faltam sinais ostensivos desta usurpação desestabilizadora, já traduzidas no afrontoso contraste entre a opulência festiva de Gaveston e o luto dos súbditos de Eduardo I, confirmados depois, e abundantemente, na pose exibicionista de um favorito que passeia a versatilidade cortesã do seu cativante *savoir faire* e a riqueza do seu traje por uma corte que se lhe rende em ignominosa e injustificada homenagem (I.iv.ii.17-22). Cumpre-se afinal o programa teatral e hedonista do valido, anunciado no seu primeiro solilóquio, e o perdulário e desastroso mecenato do monarca responde à sinuosa intromissão

desse «abject villain» (II. ii. 106) no universo dos notáveis do reino. Isto mesmo denuncia a voz ressentida de Mortimer, atenta ao poder materialmente constitutivo dos símbolos e à humilhante inversão de sujeito e objecto sugerida no rosto risonho do valido que assoma à eminência da janela com o seu príncipe, divertido e trocista, para daí olhar o espectáculo dos despeitados nobres do reino, pobres actores no palco da *basse cour*; inconformada ainda pela insolência provocatória de quem devassa livremente o tesouro público e airosamente responde ao capricho suspeito de um tempo em que o hábito também faz o monge, «...a short Italian hooded cloak/Larded with pearl; and in his Tuscan cap/A jewel of more value than the crown» (I. iv. 412-414). A matriz cultural da corte de Inglaterra deixou seduzir-se pela atracção epidémica de uma arte do fingimento, tão virulentamente vituperada nos escritos moralistas do tempo, e os dispendiosos e provocatórios «idle trimphs, masques, lascivious shows/And prodigal gifts bestowed on Gaveston,» (II. ii. 156-157), de uma eficácia epidémica (lembrada no impiedoso quadro traçado por Mortimer em II. ii. 181-186), capaz de envolver as hostes reais que, de tão garbosas e festivas-

> «When wert thou in the field with banner spread?
> But once; and then thy soldiers marched like players,
> With garish robes, not armour; and thyself,
> Bedaub'd with gold, rode laughing at the rest,
> Nodding and shaking of thy spangled crest,
> Where women's favours hung like labels down»

- mais se assemelharão a uma companhia de comediantes em alegre digressão do que o exército de uma nação fustigada por sucessivos revezes (30). E se o *decorum* protocolar, emblemática expressão da ordem social, é assim flagrantemente ofendido pela venalidade do rei e pela insolência do seu valido, os conselheiros do monarca responderão com o ultimato, ou com o exercício ostensivo da pressão e da resistência políticas tão eloquentemente documentado na segunda cena do segundo acto, momento de subversão do ritual e anúncio de incursões de maior alcance no terreno do poder (31) .

Mortimer exibe alguma autoridade quando se insurge, no pano de fundo de uma revolta retoricamente apoiada no discurso legitimador da defesa do

interesse colectivo, contra a calamitosa degradação de uma soberania alienada e perigosamente evoluindo para o caos e a desagregação da comunidade política. É certo que nele também falam os privilégios da nobreza de nascimento-

> «Thy court is naked, being bereft of those
> That makes a king seem glorious to the world-
> I mean the pears, whom thou shouldst dearly love;»,
>
> II. ii. 173-175

-, como mais tarde falará a mais despudorada e fria ambição (v. g. V. ii. 1ss e V. vi. 11-14). Mas não se lhe pode negar, durante o «consulado» de Gaveston, a coragem com que oferece o desafio ao rei, e as virtudes masculinas tradicionais, (de resto plasmadas naquela intrepidez guerreira feudal tão vivamente inscrita no coro que invectiva a corrupção e efeminização da corte ou do exército, em II. ii. 151), o respeito que lhe tributam os seus aliados (o próprio tio não o contrariaria, como o velho barão o admite em I. iv. 32) ou a reputação de que desfruta entre as gentes do reino (Eduardo não ousa seguir o conselho de Gaveston e encarcerar o revoltoso, «I dare not, for the people love him well», II. iii. 234) confrontam-no vantajosamente com o monarca e argumentam decisivamente em seu favor. A estrutura quiasmática da acção, essa correspondência invertida das posições de força que as personagens alcançam na tessitura das relações do universo representado, e a empatia ou envolvimento despertados no público (Shakespeare, em Richard II, recuperará a mesma estrutura e concepção) (32) irão reformular decisivamente esta valoração interdependente.

No final do primeiro acto a vitória efeméra do soberano, verdadeiramente uma tensa e precária suspensão das hostilidades, enfatizava a provocatória indiferença de Eduardo aos interesses da coroa e do reino. Depois, a acção dramática, por certo reflectindo conhecidos dilemas do universo social e político isabelino, iria introduzir, ao lado dos barões e pares do reino que Marlowe conhecera nos rostos de aristocratas e nobres orgulhosos da sua linhagem e pergaminhos, esses novos agentes da administração e do poder, de extracção mais recente e expeditos intérpretes da lição de Spencer («You must be proud, bold, pleasant, resolute- /And now and then, stab as occasion serves», II. i. 42-

43), que o antigo estudante de Cambridge conhecera igualmente de perto. A primeira cena do acto seguinte permitira, no diálogo entre Spencer e Baldock, surpreender a atmosfera de oportunismo e de cruel pragmatismo da corte, simultaneamente estabelecendo um vivo contraste entre a cultura feudal dos nobres e a desembaraçada *virtù* de quem busca romper aquele exclusivo círculo de notáveis com as armas do cortesão intruído, decidido e enérgico («My name is Baldock, and my gentry/I fetch'd from Oxford, not from heraldry», II. ii. 242-243). Na segunda cena, o regresso triunfal do valido (recolocando no seio de rei e principais uma descontinuidade logo sublinhada, por certo, nos efeitos combinados do discurso e vénia untuosos e bajuladores e do traje italianizado e exuberante no conjunto relativamente austero dos nobres, confirma os mais sérios receios alegados pela casta nobiliárquica e militar, oferecendo-lhe simultaneamente uma excelente oportunidade para intervir. Ao apelo incisivo de Mortimer-

> «Nothing but Gaveston! What means your grace?
> You have matters of more weight to think upon;
> The King of France sets foot in Normandy», II. ii. 7-9

- responde Eduardo com uma leviandade caricata («A trifle; we'll expel him when we please») e com o febril entusiasmo que lhe despertam as cerimónias e festejos com que prepara a recepção de Gaveston (depois sabotadas pela insidiosa manipulação dos símbolos heráldicos feita pelos nobres). E quando Marte e Vénus se afastam, desavindos, numa oposição que fere decisivamente uma unidade vital do universo representado em Edward II, como propõe T. McALindon (33), o espectador sentir-se-á aprisionado numa *discordia concors* que pouco lugar deixará ao distanciamento de uma visão compreensiva e irónica.

O juízo acerca do protagonista e do antagonista ainda conhecerá oscilações e modulações de vária sorte. Deste modo, Eduardo guarda para Gaveston as lágrimas que negara a seu pai, articulando uma aproximação suspeita e pouco dignificante: o Gaveston choroso de III. i. lembra capciosamente o amante inconsolável de I. iv. 304ss («*Enter* Gaveston *mourning...Enter King* Edward *mourning...*»), nota-o David Hard Zucker, e a insinuação irónica suscitada por

uma devoção a quem dela não é digno não se atenua sequer no *pathos* da morte do valido, tingida, como bem sublinha Constance Brown Kuriyama, por uma desesperada vontade de salvação, última vantagem ainda a conseguir do rei (34). Por outro lado, se da morte do cortesão se ausenta a ressonância grave das últimas palavras, a perfídia e a deslealdade de Warwick («Yet not, perhaps,/If Warwick's wit and policy prevail, responderá ele secretamente, no aparte de II. v. 96-97, ao último desejo do condenado), autor do golpe-de-mão que retira a custódia de Gaveston a Pembroke (35), antecipará a violência que atingirá Eduardo (36) e inviabiabilizará o partido dos nobres como alternativa legítima (37). Porém, à notícia da desdita que atinge o seu valido reage o monarca, competentemente incitado pelo seu novo protegido («Strike off their heads, and let them preach on poles;», diz o novo homem forte, em III. ii. 20, mesmo antes da indignada consternação provocada pelas notícias da execução sumária de Gaveston) com a ira vingativa, nele desconcertante e incongruente, na perspectiva de Wilbur Sanders (38), reeditando-se no combate iminente as terríveis imagens da caça solicitamente oferecidas por tão diligente conselheiro («Advance your standard, Edward, in the field,/And march to fire them from their starting holes», III. ii. 126-127). Numa pronta reformulação dos seus afectos, o rei irá investir Spencer no poder e glória do antigo amante (III. ii. 49-56), sublinhando a freudiana substituição, em desafio perante o emissário dos nobres revoltados, com a intimidade de um abraço (III. ii. 173-180) (39). Depois, nesse segundo movimento da acção dramática, o assomo viril e combativo do monarca que o conduzirá à vitória sobre os revoltosos não se enobrece na generosa defesa dos interesses do reino, e o seu triunfo estará hipotecado pela ironia de uma reacção politicamente organizada e metodicamente orientada (40). O próprio Mortimer, objecto da cínica e humilhante denegação de uma pretensão tão elementar quanto legítima junto de Eduardo, em II. ii. 140ss, a de ver resgatado o seu tio, prisioneiro dos escoceses, goza de um estranho como benevolente tratamento às mãos do rei, atentas sobretudo a agressividade do revoltoso e o destaque que a sua acção merece aos olhos do rei (v. g. I. iv. 45-46 e 54-55, II. ii. 231-232 e III. ii. 5-7). A incoerência da decisão real, que prolonga a longa exibição das fraquezas do

herói, contrastará com o carácter afirmativo de seu filho e corresponderá verdadeiramente a um erro fatal do monarca:

«Mortimer, in many ways Edward's polar opposite, resorts to "secret means" and Machiavellian cunning to remove the threat to his sovereignty. Edward III's resolute, public beheading of Mortimer exemplifies the correct royal response- the honorable ruler need not placate the people nor resort to intrigue- foiling both Edward II's irresolution and Mortimer's treacherous machinations. Again, therefore, Edward's momentary faltering in Act III, like his fluctuations between weakness and wilfulness in Acts I and II, leads directly to the catastrophe of Act V» (41).

O orgulhoso aristocrata terá ainda a sua oportunidade para se afirmar favoravelmente junto do público. À ufana procamação moralista de Eduardo-

> «Now, lusty lords, now, not by chance of war,
> But justice of the quarrell and the cause,
> Vail'd is your pride. ...», III. iii. 36-38

-replicará o protesto enérgico e a altivez indomável do prisioneiro, personagem que Marlowe herda do relato da crónica de Holinshed para lhe insuflar nova vida, e nesta recriação dramática da figura histórica, na apreciação de Frederick Kiefer, se perceberá o fascínio que o dramaturgo experimenta pelas qualidades do orgulhoso vencido (42). Prometido a um destino que ironicamente inverterá mais tarde a posição dos antagonistas-

> «What, Mortimer, can ragged stony walls
> Immure thy virtue that aspires to heaven?
> No, Edward, England's scourge, it may not be;
> Mortimer's hope surmounts his fortune far», III. iii. 71-74

- Mortimer aproveitará a desaparição de Gaveston da cena para ocupar, na economia e estrutura da acção dramática, um lugar estratégico que viria depois a ser recolhido por Shakespeare nas suas fecundas sugestões conceptuais e

formais (43). Clifford Leech, a propósito da terceira cena do terceiro acto, momento que encerra o segundo movimento da acção dramática, lembra oportunamente a insensatez de um rei que nada parece ter aprendido com a dolorosa experiência recente (assim se compreenderá que Spencer ingresse prontamente no lugar de Gaveston) e a instabilidade da restauração de uma supremacia minada por poderosos factores de desestabilização. Deste modo, na abertura da terceira cena do quarto acto se oferece a impressiva ironia de uma confiança legitimada pelo recente triunfo (quando paralelamente se arregimentam, imparáveis, as forças invasoras). Mais eloquentemente, ainda, o fogoso desejo do combate que apenas o tempo irritantemente suspende-

> «Gallop apace, bright Phoebus, through the sky,
> And dusky night, in rusty iron car,
> Between you both, shorten the time, I pray,
> That I may see that most desired day
> When we may meet these traitors in the field», IV. iii. 44-48,

- , depois evocado, na cena da abdicação, numa última súplica inútil perante um fluir implacável, e em versos que trarão à consciência os ecos da agonia de Fausto (44)-

> «Stand still, you watches of the element,
> All times and seasons, rest you at a stay,
> That Edward may be still fair England's king.
> But day's bright beams doth vanish fast away,
> And needs I must resign my crown», V. i. 66-70,

- virá qualificar drasticamente o sentido e o alcance de um triunfo.

Mortimer não foi suprimido e em breve se encontrará em liberdade; a rainha, enviada em missão diplomática a França (III. ii. 69-71), reagirá às intrigas de Spencer e da corte e, iludindo o seu isolamento (v. g. III. iii. 83-86), conspirará na aliança com o perigoso foragido das prisões de Eduardo e na reunião de forças hostis ao monarca; finalmente Kent, de início o arauto da legitimidade real, depois oferecendo os seus serviços ao campo inimigo, em II. iii (e vindo,

algo inexplicavelmente, a sobreviver à derrota dos nobres e seu implacável castigo), mas agora ressentido pelo infamante tratamento de que fora alvo («Proud Edward, dost thou banish me thy presence?», IV. i. 5) e vivamente impressionado com a cruel leviandade no extermínio dos chefes rebeldes («Unnatural king, to slaughter noble men/And cherish flatterers!..., V. i. 8-9), reorientou já as suas lealdades para se ligar de novo a Mortimer e aos insurrectos.

Caberá nesta sequência reflectir brevemente acerca do conde de Kent e sua função dramática, interrogando o seu estatuto córico e o seu contributo para uma valoração do protagonista que, como possibilidade extrema, o subtrairia ao determinismo moral e político e o tornaria, na conhecida fórmula do rei Lear, «a man/More sinn'd against than sinning» (45). Ele não será o desprezível oportunista que muda de campo de acordo com as circunstâncias: defende a legitimidade axiomática do rei sem deixar de manifestar-se perante a sua precipitação e excessos (v. g. I. i. 188-189, II. ii. 207-210, 214 e 216-217), mas no início do quarto acto adere à causa dos vencidos, vindo mais tarde, na quinta cena do quarto acto, a denunciar acerbamente a duplicidade conspirativa dos vencedores, a defender o jovem príncipe e a verberar com frontalidade e veemente coragem, em V. ii. 81ss, os propósitos sinistros de Mortimer e Isabel, acabando por ser vítima, na cena seguinte, da sua arrojada tentativa de resgatar Eduardo da prisão. Nem será ele, assim, o cata-vento nele reconhecido por Harry Levin, «...a sort of weathervane whose turnings veer with the rectitude of the situation», «to some extent a choric weather-cock», na expressão de J. B. Steane, que denuncia as suas hesitações e fragilidade: «His rightmindedness does not always stand the test, and he has not sufficient energy and courage to command much respect» (46). Ele exprimirá a anomia do universo representado em Edward II, a ausência de seguras referências morais que orientem o espectador na avaliação da justeza dos argumentos inimigos, e mais parece escolher, nos desconcertantes contextos que lhe são oferecidos, a situação que se lhe afigura menos má ou desastrosa: «In such an unrelenting and escalating dissolution of church and state, Edmund's own indecision is not only understandable but perhaps unavoidable», considera a este propósito Arthur F. Kinney (47). O irmão do rei não pode resistir satisfatoriamente ao teste da coerência e da probidade de uma figura córica, e a invocação da natureza ou a

impiedosa desqualificação moral e política do rei («desnaturado», «carniceiro dos seus amigos», ...), do início da primeira cena do quarto acto, podendo corresponder ao nadir da valoração autorial do herói, como sugere Valdemar Lopes Ferreira (48), em breve se negará em novas inflexões abertas na agónica humilhação do protagonista. A autoridade da voz de Kent pouco mais fará, na verdade, do que enunciar a perplexidade despertada pela lógica incompreensível de um mundo invertido.

Deste modo, novos e decisivos equilíbrios na valoração comparativa do rei inábil e do ambicioso rebelde começarão entretanto a desenhar-se. Todavia, mesmo cumprida que seja a via sacra de Eduardo e a sua reabilitação no desamparo e no sofrimento, e correlativamente afirmada sem tergiversações a tirânica ambição do seu antagonista, resultará algo inconcludente a dignidade reconquistada do herói e o seu estatuto trágico:

«...Edward and Mortimer, though contrasted in personality and aims, are complementary in the unscrupulous pursuit of their own egocentric wills: sensuality and brutality are two sides of the same coin in a natural state where men are little more than savage beasts...»,

propõe em juízo sumário D. J. Palmer (49). O cepticismo dogmático do dramaturgo coloca os dois antagonistas face a face para uma destruição mútua.

Quando o rebelde, na primeira cena do quarto acto, oferece os seus préstimos à rainha, na autoconfiante invocação do fausto destino que o arrancara às masmorras de Londres, a dedicação à causa nobre de Isabel e do príncipe vinha já tingida pela ambição e pela equivocidade. A timidez e a relutância do jovem Eduardo, traduzidas na coloquialidade reconhecida por J. B. Steane em IV. ii. (50), exporá, no registo ingénuo do seu discurso timorato, a destemperada agressividade dos conspiradores (51), que ultrapassará os alegados propósitos da regeneração do reino e que em Mortimer já insinuadamente reveste sentidos de mais largo alcance («But by the sword, my lord, it must be deserv'd;/The king will ne'er forsake his flatterers», IV. ii. 59-60). Precipitando o vazio de poder, o novo homem providencial saberá dosear uma presença conformadora dirigindo com cautela as operações que suprimem progressivamente a ordem anterior («But as the realm and parliament shall please,/So shall your brother be

disposed of», responderá ele em IV. v. 45-46 à desconfiança de Kent); o mais emblemático sinal desta, o prisioneiro que viaja incógnito na degradante via dolorosa que o conduzirá à masmorra e ao suplício, será oportunamente rasurado com a reconfortante caução de Isabel (V. ii. 42-45). Na abertura da segunda cena do quinto acto o Protector do jovem Eduardo já se exprimirá como o titular de um poder absoluto (sentimento ainda mais abertamente confirmado em V. iv. 48-71, acrescentando aqui à volúpia da autoridade a sedução pelas artes da encenação e do fingimento outrora condenadas em Gaveston, v. g. em I. iv. 401-418), bem documentado no acto soberano com que sumariamente sentencia Kent (aligeirando a responsabilidade com a insubstancial e ambígua invocação de «our command», V. iv. 102). Arrogando-se aquele domínio sobre a Fortuna (V. ii. 54-55, V. iv. 69) que nem o irónico malogro da mais inabalável confiança diante do perigo fará claudicar, este usurpador, assassino e intriguista recusa aceitar a derrota mesmo diante do cadafalso. À ufana proclamação do eleito, no curto solilóquio que antecede a sua queda(e que, em muito diverso contexto recuperará, ironicamente também, as sugestões inscritas nas imagens vegetais do seu sentencioso discurso de II. ii. 14-20) -

> «As for myself, I stand as Jove's Huge tree,
> And others are but shrubs compar'd to me;
> All tremble at my name, and I fear none;
> Let's see who dare impeach me for his death», V. vi. 11-12

- responderá a sua «tragédia», fruto sazonado da sorte do seu rival («I see my tragedy written in thy brows», dissera o infeliz Eduardo diante do seu sinistro carrasco, em V. v. 73) e agora anunciada no pressentimento aterrado de Isabel («Now, Mortimer, begins our tragedy»,V. vi. 23). Mortimer, que apenas verá na sua desdita a aceitação da vitória final daquela misteriosa entidade, a Fortuna, na verdade a única inimiga reconhecida da sua *virtù* , e não qualquer sentido de retribuição, exprime bem o apagamento da referência providencial em Edward II, como observa Frederick Kiefer (52). Os versos com que se despede da vida e dos outros-

«Base Fortune, now I see, that in my wheel
There is a point, to which when men aspire,
They tumble headlong down; that point I touch'd,
And seeing there was no place to mount up higher,
Why should I grieve at my declining fall?
Farewell, fair queen, weep not for Mortimer,
That scorns the world, and as a traveller
Goes to discover countries yet unknown», V. vi. 59-66

- traduziriam, mais radicalmente, até, na perspectiva de Felix Bosonnet, a deliberada metamorfose da dura realidade e uma reivindicação do orgulhoso aristocrata que se recusa a aceitar a passividade da morte e reclama nesse país desconhecido de onde nenhum viajante voltou, depois tão impressivamente evocado pelo cepticismo do príncipe da Dinamarca, o terreno de mais uma arrojada demanda (53). Esta corajosa ficcionalização do irremediável, que documenta a indomável resistência do perverso inimigo do rei e retira autoridade a uma leitura sentenciosa ou exemplar (o jovem Eduardo, como Ferneze diante do agonizante Barrabás, não se impõe como o definitivo exegeta de uma história de crime e castigo), contrasta com o desejo de evasão do herói acossado pelos seus perseguidores, na sexta cena do quarto acto, com o fatalismo e a magoada autocomiseração exibida na primeira cena do quinto acto, ou ainda com a ansiedade e terror diante do seu implacável carrasco, na quinta cena.

A representação do brutal processo de desumanização que atinge Eduardo, sugerindo uma via sacra da vítima sacrificial (54), não exprime apenas a crueldade de uma situação modelada pela potência ou inteligência do vencedor e pela inferioridade do vencido. Eduardo não é o desprezível Mycetes ou os grotescos reis de Trebizon e Soria, acorrentados ao carro de guerra do flagelo de Deus, nem o coro dos infelizes, Orcanes ou Olímpia, celebrando a seu modo, no paroxismo do sofrimento, o arrojo inquebrantável do conquistador; muito menos o judeu que sucumbe com a maldição nos lábios, ou ainda as desastradas vítimas de Guise, tombando precipitadamente na morte como seara de trigo maduro. De tão infamante e degradante na sua expressão e na gratuito excesso da tortura e da cínica profanação do corpo, o suplício do herói sublinha a indignidade e a vileza dos seus inimigos.

Sobre o perseguido, que busca o refrigério na contemplação filosófica e na renúncia às coisas do mundo («Father, this life contemplative is heaven-/O that I might this life in quiet lead!», IV. vi. 21-22), se projectará a sombra tutelar de uma morte anunciada, alegoricamente representada no sinistro denunciante (e muito provavelmente traduzida plasticamente no *chiaroscuro* do jogo cénico), vigilante e silencioso, o Tempo/Saturno que devora os seus filhos e segura o temível e emblemático instrumento da castração (55). Aí, surpreendido pela presença ameaçadora dos seus inimigos, inicia Eduardo a sua dolorosa marcha para o abismo. Conta ainda com os sentimentos divididos do conde de Leicester e com a piedade do abade, e depois com o generoso e suicida gesto de Kent, mas a separação de Spenser e de Baldock, convocados à comunhão um simbólico e derradeiro gesto de desalento («...come sit down by me;/.../», IV. vi. 16ss) (56), sublinham um isolamento irreversível, depois acentuado na cena da abdicação (a primeira do quinto acto), na ultrajante cerimónia invertida da terceira cena, finalmente no suplício selvagem e sádico com que o seu demoníaco algoz profana o seu corpo indefeso para nele «escrever» o poder tirânico de Isabela e Mortimer (a quinta cena do quinto acto).

Não faltam momentos de amarga ironia na captura do rei. Às palavras de consolação do abade e do monge responde a premonição daquele «gloomy fellow in a mead bellow» (IV. vi. 29), que logo irrompe no palco acompanhando as figuras intimidantes dos perseguidores armados. Quando o monarca, finalmente descoberto, se liberta do seu disfarce («Hence feigned weeds, unfeigned are my woes», IV. vi. 96), invertendo a ufana autoinvestidura de Tamerlão («Lie here, ye weeds that I disdain to wear./This complete armour and this curtle-axe/Are adjuncts more beseeming Tamburlaine» Tamburlaine the Great, Part One, I. ii. 41-43), a pose teatral não a torna por isso menos sugestiva de um irreversível despojamento dos filtros protectores que elevam o rei acima do homem, mais tarde repetido na solidão essencial daquele velho rei sem trono que vagueará na campina flagelada pelos elementos em fúria («...Off, off, you lendings: ...», King Lear, III. iv. 106) (57); também os ventos adversos e a dura procela(IV. vi. 34), com que a natureza conspira contra a sorte dos foragidos, barrando-lhes agora a fuga para a Irlanda e negando-lhes os ventos propícios que outrora dela haviam trazido Gaveston, o exilado (II. ii. 1), lembram os ventos que haviam favorecido a demanda de Kent em terras de França («Fair

blows the wind for France; blow, gentle gale,/Till Edmund be arriv'd for England's good», IV. i. 1-2) e haviam saudado o regresso dos revoltosos a Inglaterra (IV. iv. 2). Ou ainda a liteira, adereço que no contexto dramático parodia a honra devida ao monarca (mais sugerindo o seu confinamento ou, mais insidiosamente, ainda, o leito da tortura e da morte em que o lugar do amor se metamorfoseará na quinta cena do quinto acto), e que o protagonista imediatamente refere ao seu irremediável infortúnio:

> «A litter hast thou? Lay me in a hearse,
> And to the gates of hell convey me hence;
> Let Pluto's bells ring out my fatal knell,
> And hags howl for my death at Charon's shore,
> For friends hath Edward none, but these, and these,
> And these must die under a tyrant's sword» (IV. vi. 86-91)
>
> (58)

A ironia regressará na subversão ritualística da abdicação, paródia da investidura por que o outrora orgulhoso monarca renuncia perigosamente ao seu estatuto, arrastando com isto a pulverização de uma identidade pessoal que o reduz a uma condição humana insuportavelmente vulnerável («But what are kings, when regiment is gone,/But perfect shadows in a sunshine day? », V. i. 26-27). A teatralidade inútil do gesto que agora procura suster a irreversível marcha do tempo-

> «Continue ever, thou celestial sun,
> Let never silent night possess this clime;
> Stand still, you watches of the element,
> All times and seasons, rest you at a stay,
> That Edward may be still fair England's king»,
>
> V. i. 64-68

- ou o protesto que vê na renúncia à coroa um crime de traição («/...Here, receive my crown./Receive it? No, these innocent hands of mine/Shall not be guilty of so foul a crime», V. i. 97-99), atitude logo rectificada em mais uma

patética e autocompassiva inflexão, aliam-se às lágrimas que sugestivamente, como se referiu já, o aproximam de Gaveston. Assim a didascália que segue I. iv. 304 («*Enter King Edward mourning...*»), logo confirmada na exibição patética e hiperbólica das lágrimas (vv. 311ss), fará ouvir os seus ecos em III. i., cuja indicação cénica inicial logo refere o cativo em lamentoso pranto.

As suspeitas aproximações por último referidas, na verdade pouco favoráveis ao reconhecimento do estatuto de herói trágico no protagonista de Edward II, e em boa medida concordantes com a indigna cumplicidade mantida com Gaveston, primeiro, e Spencer, logo depois, desenham a imagem de uma instabilidade e fragilidade moral, política e humana que se não apaga inteiramente no processo de sistemático e brutal esmagamento que acompanha o último acto. Também aqui Eduardo nada parece ter aprendido, dando razão a Constance Brown Kuriyama e à denúncia da mente infantil indiferente aos assuntos de Estado, ao impenitente egoismo que lhe retira a compreensão dos outros ou das suas necessidades, à inscrição no titular do poder supremo dos traços «efeminados» e perigosos de uma «identidade negativa» (59): «...No, this innocent hands of mine/ Shall not be guilty of so foul a crime», proclama ele naquele exibicionismo da recusa em abdicar por alegadamente negar a participação no acto sacrílego da usurpação (V. i. 98-99); «Yet how have I transgress'd,/Unless it be with too much clemency?», protesta ele na passagem de testemunho para o seu filho (V. i. 122-123). E neste contexto seria legítima a desvalorização do herói e da sua sorte, atento o distanciamento aberto pela pose autocompassiva de Eduardo ou pela sua flutuação emocional e intelectual; ou mesmo caucionada, parcialmente que seja, pela sugestiva ironia de uma imersão forçada nas águas fétidas dos esgotos do castelo (V. iii., fortemente evocadora da sorte do bispo de Coventry, no final da primeira cena do primeiro acto), pelo lamento perante o frio desprendimento da rainha durante o seu cativeiro (irresistivelmente lembrando as mágoas de Isabel provocadas pela repetida indiferença do rei) (60). E o suplício, por bárbaro que seja, não deixaria de sugerir, na força alegórica dessa espécie de Ithamore de Mortimer (61), o cruel Lightborn que desce aos negros infernos do cárcere com o archote, em irónica visitação do prisioneiro («To comfort you and bring you joyful news», V. v. 42) (62). Deste modo, também no ferro incandescente (qual metamorfose selvática do ramo de oliveira da Diana dos *masques* italianos e das fantasias eróticas de

Gaveston, em I. i. 50-70) que viola mortalmente o prisioneiro residiria um princípio grotesco e caprichoso de justiça retributiva: Ácteon regressa para ser punido por uma figura italianada como o amante do rei (63), armada das artes criminosas mais subtis e capaz, como Ithamore, de um «trabalho limpo» e discreto (V. iv. 29-37 e V. v. 112-113). Nicholas Brooke, embora noutro contexto (considerando a «cena do porteiro» de Macbeth e a tradição das representações dos demónios oferecidas nos ciclos dramáticos medievais que nela se inscreve), deixa-nos ainda assim sugestões de alguma pertinência acerca da sobrevivência de uma figura e seu significado na peça de Marlowe:

«...At York, Lucifer acts alone in Heaven, but after his fall he emerges from Hell-mouth with a companion who is not named; in Chester they are together in Heaven as Lucifer and Lightburn, which is simply an Anglicization of Lucifer(Marlowe used that too, in the last act of *Edward II* , where Lightborn is the mysterious joker who murders the King- seemingly a reincarnation of Edward's male lover, Gaveston: buggery was, and all too often still is, associated with the devil)....» (64).

Mas será a imagem de um ser humano desfigurado, na metódica e perversa dessacralização que o humilha e reduz a um despojo criado à imagem e semelhança de nada e de ninguém, ou no indescritível sofrimento só traduzível na urgência aterradora do grito («I fear me that this cry will raise the town», comentará, alarmado, Matrevis, em V. v. 113), o que verdadeiramente redime Eduardo. E também a instintiva e obstinada resistência, o «poder dos impotentes» assinalado por Constance Brown Kuriyama, inflexibilidade que outrora lhe retirara a capacidade de viver. Agora aquele ser frágil e amarfanhado surpreende pela teimosa capacidade de sobrevivência (V. v. 1-12):

«I would suggest that once his crown is taken, Edward's ability to cope with his situation increases, not because Edward grows but because his horizons shrink: he is no longer asked to do something that he is incapable of doing, and therefore we begin to respect him more. Edward at the end of the play is just as egocentric, vain, and self-pitying as ever, but his condition has worsened to such a degree that we no longer blame him for it: anyone, under such circumstances,

would be preoccupied with himself, and would consider his treatment a legitimate cause of complaint. Moreover, since Edward no longer has responsibilities, he can no longer be accused of irresponsibility. ...» (65).

À via sacra de Eduardo não faltará a ironia mais extrema e cínica daquela ultrajante cerimónia de inversão oficiada por Guerney e Matrevis (V. iii.), a castração simbólica do infeliz (a barba aparada), a sua unção ritual na água fétida, esta emblematicamente associada no universo isabelino à prisão e ao marginal, como ensina Roger Sales (66). Nela também a imagem tradicional das regiões inferiores, presente na queixa da vítima, qual criança assustada perante o seu confessor de ocasião («This dungeon where they keep me is the sink/Wherein the filth of all castle falls», V. v. 55-56), e tão vivamente consagrada nas representações mais bárbaras e grotescas do Inferno, incluídas no conhecido passo de A Portrait of the Artist as a Young Man e recordadas por Alice K. Turner no sugestivo exemplo jesuita e barroco:

«...In a dank, claustrophobic amalgam of dungeon and cesspool, dainty aristocrats and prosperous merchants jostled, cheek to jowl buttock to belly, mouth to mouth, with course, foul smelling, verminous peasants, lepers, and slumdwellers. Just as the bodies of the saved were to be glorified at the Ressurrection, those of the damned would be deformed, bloated, flabby, diseased, repugnant, "pressed together as like grapes in a wine-press"(a favorite image). There were no latrines. The infernal stench was human stench, and it was disgusting and everlasting and composed of filth and feces and pestilence and running sores and bath breath...» (67).

Nela não faltam igualmente a pungente memória de dias mais felizes-

«Tell Isabel the queen, I look'd not thus
When for her sake I ran at tilt in France,
And there unhors'd the duke of Cleremont», V. v.67-69

-, escandalosamente sublinhada pela degradação do corpo torturado e pela lastimável forma humana do prisioneiro, ou a invocação ingénua, de fortes ressonâncias bíblicas, de uma entrega sacrificial redentora e generosa-

> «O Gaveston, it is for thee that I am wrong'd,
> For me, both thou and both the Spencers died;
> And for your sakes, a thousand wrongs I'll take», V. iii. 41-43,

o que de resto explicará a generosa apreciação que Claude J. Summers faz do herói no seu momento último e do significado dramático atribuido ao seu suplício:

«Edward's murder is indeed a martyrdom for his friends, and for his choice of passion over power./.../the debasement of the king meaningfully joins the opposed worlds of eroticism and political violence, crystallizing in a single act the divisions of Edward's personality. The execution brilliantly illuminates the conflict between Edward's real identity as a lover and his social identity as a king, and validates the choice of love over power. The "anal crucifixion" combines elements of sexual desire and violent "policy" into a horrible triumph of the will./.../In the intersection of sex and politics in his murder, Edward is transformed into a tragic victim of his divided self. Yet he is not merely a victim, for his agonizing cry raises the town and helps effect the restoration of order and distribution of justice on which the play ends» (68).

III. 7. 3.

Mortimer é reconhecidamente, como se insistiu, o assumido antagonista de Eduardo, o centro organizador de uma oposição a um homem que recusa ser rei, e a face decidida da sublevação. Mas outra figura emerge, mais discreta e mais arguta, na progressiva alteração de relação de forças inscrita na acção dramática.

Se não é só no plano das relações com os seus nobres e conselheiros que Eduardo claudica gravemente, a intersecção do público e do privado irá precipitar a queda do protagonista. Num outro plano, solidário com o choque de armas e a ostensiva disputa do poder, se irão afirmar outros talentos e possibilidades. Aquela paixão obsessiva que de modo consistente rebaixa o herói aos olhos do leitor (69) arrasta inapelavelmente a ruptura de laços pessoais que se revelarão em importantes projecções de natureza política. O casamento, instrumento de firmação de alianças ou de salvaguarda de conveniências, como o ilustra o patrocínio real da ligação entre Gaveston e Lady Margaret de Clare (v. g. II. i.), é também uma instituição publicamente sancionada, transcendendo o domínio privado dos indivíduos e das afeições; e Isabella, a rainha, não é apenas a mulher ignorada mas a irmã do rei de França e a mãe do jovem herdeiro ao trono de Inglaterra.

Já em I. ii. a rainha rejeitada e chorosa, quando se retira para a floresta do seu desalento (70), definirá insinuadamente uma relação preferencial com Mortimer (71) a que o desenvolvimento da acção dramática poderá conferir algum significado se nela residir a acutilante visão de uma escolha política. Na verdade é o jovem Mortimer, de resto bem acompanhado pelo conde de Lancaster (historicamente o tio de Isabel, que assim conjugaria o motivo pessoal e a causa política na oposição a Gaveston) o catalizador desse descontentamento fundado numa investidura arbitrária e ofensiva dos privilégios de uma elite-

> «Were all the earls and barons of my mind,
> We'll hale him from the bosom of the king,
> And at the court gate hang the peasant up,
> Who, swoln with venom of ambitious pride,
> Will be the ruin of the realm and us», I. ii. 28-32

É dele a formulação mais radical das exigências dos nobres («Curse him if he refuse; and then may we/Depose him, and elect another king», I. iv. 54-55), é dele também a mais incisiva identificação dos objectivos dos revoltosos e das implicações de um malogro (I. ii. 27-32), é dele a mais ufana e agressiva exibição de pergaminhos em plena atmosfera de sublevação (II. iii. 21-26) e é dele ainda, para não multiplicar os exemplos da sua privilegiada condição de

aliado potencial, a temerária iniciativa de afrontar na presença do rei o odiado *parvenu* (em I. iv. 18ss retribuindo o ultrage sofrido pelo bispo de Coventry e, mais tarde, em II. ii., respondendo com a espada ao insulto de Gaveston). À magoada Isabel, que não será exactamente a madona sofredora de Pembroke («Hard is the heart that injures such a saint», observa o impressionado fidalgo em I. iv. 190), parecerá desde muito cedo revelar, se é deliberada a escolha da peça nodal da estratégia de subversão que Mortimer constitui, intuição política ou a engenhosa capacidade persuasiva e negocial. Não lhe faltam razões e não lhe faltarão os recursos. A astúcia da raposa precisará da coragem e da força do leão (72), mas permanece ambíguo o sentido dos seus movimentos e incerta a localização da sua ruptura com o estatuto passivo de que o início da acção a investe.

Sufocada na marginalidade do estatuto de rainha consorte, afastada do leito conjugal e dos negócios do reino e aparentemente recolhida ao sacrifício de uma renúncia que virtuosamente se oferece como o preço da paz (I. ii. 64-67), a mulher de Eduardo saberá adequar-se a um duro contexto que pouco mais conhecerá do que carrascos e vítimas (73). A confidencial troca de palavras entre a rainha e Mortimer, na quarta cena do primeiro acto, é vista por Frederick S. Boas como o início de um envolvimento amoroso que afinal glosaria, numa variante específica, a posição oferecida por Marlowe às suas personagens femininas mais destacadas, mas não poderá deixar de atribuir-se alguma razão a Roma Gill quando a autora avalia como demasiado temerária a atribuição de segundas intenções à ternura do «gentle» ou «sweet» com que a personagem feminina se dirige ao seu potencial aliado, afinal quem mais solícito se mostrará às suas queixas e confidências (74). Isabel terá de suportar a agressividade de um marido que a insulta e escorraça («Fawn not on me, French strumpet; get thee gone», I. iv. 145) e que prontamente adopta as insinuações malévolas de Gaveston (I. iv. 156), (75), ou que a usa despudoradamente para uma reconsideração da atitude dos nobres («But I wish thee reconcile the lords,/Or thou shalt ne'er be reconcil'd to me», I. iv. 156-157) ou como mediadora entre a coroa inglesa e o monarca francês que acontece ser irmão de Isabel («Valois and I will be friends again./.../...Madam, in this matter/ We will employ you and your little son», III. ii. 67-70) (76). Mas nos interstícios da sua atitude lamentosa emergirá a ironia do poder cativante das lágrimas com que centra sobre si a

atenção dos nobres em revolta (e em primeiro lugar a do «gentle» e «sweet» Mortimer de I. ii. 47 e 81, e mais confiadamente ainda de II. iv. 59). Nesta medida, a invocação de «charming Circes» ou de «frantic Juno» no discurso magoado da rainha («O miserable and distressed Queen!/.../», I. iv. 170-186) registará uma discreta potência destruidora que apenas aguarda que a despertem (77), embora a sugestão de uma crueldade latente habite uma situação-limite do desespero e da injustiça que desumaniza e degrada a vítima:

> «I must entreat him, I must speak him fair,
> And be a means to call home Gaveston;
> And yet he'll ever dote on Gaveston,
> And so am I for ever miserable»

Ela resistirá na humilhante subordinação de uma relação a três quando o amante do rei regressar do exílio, apenas compensada no restabelecimento da harmonia entre Eduardo e os seus nobres, como bem observa Sharon Tyler (78), e não se lhe negará autenticidade na emoção com que solitariamente se entrega às lágrimas, no passo referido, ou na dolorosa expressão da perda, do solilóquio de II. iv. 15-21. A pungência dessa atitude sobrevirá aqui apesar das leves reverberações, na linguagem superlativa da paixão ou na hipérbole de uma dolorosa frustração, do arroubos inflamados de um Eduardo que repetidas vezes confessa o sofrimento da ausência do amigo-

> «How heavens can witness, I love none but you.
> From my embracements thus he breaks away;
> O that mine arms could close this isle about,
> That I might pull him, to me where I would;
> Or that these tears that drizzle from mine eyes
> Had power to mollify his stony heart,
> That when I had him we might never part»

-lamento que admite finalmente a ruptura de uma relação obstinadamente defendida até ao limite. Isabel mudará sem ter plena consciência disso, como sustentam, *inter alia*, F. P. Wilson e Clifford Leech (79), embora o último

solilóquio da quarta cena do segundo acto («So well hast thou deserv'd, sweet Mortimer,/As Isabel could live with thee for ever./.../», II. iv. 59-69) denuncie insinuadamente, segundo Wilson, uma culpa estrategicamente mantida em reserva pelo dramaturgo?

O compromisso de um regresso do exilado a uma liberdade vigiada e provisória, logo tingido na desconfiança e na insinuação ameaçadora com que os nobres recebem Gaveston na segunda cena do segundo acto, é o fruto do laborioso e sábio investimento das artes femininas da sedução junto do fero Mortimer («She smiles; now for my life his mind is chang'd», comenta o atónito Warwick aquela cena muda, em I. iv. 236), apaziguado e convertido nos sorrisos e nas susurradas confidências da rainha a uma estratégia de neutralização de um valido assim chamado das obscuras e conspirativas paragens da Irlanda para a fatal visibilidade da corte (v. g. I. iv. 256-262). Lisa Jardine observa, a propósito das insidiosas consequências de uma representação da rainha por um rapazinho actor, o provável destaque, conferido pelo recorte visual da cena, a uma corrupção sexual fortemente sugerida na imagem do jovem travesti abraçando e beijando o protagonista. Em conformidade, mesmo a insultuosa e brutal rejeição da rainha se abriria a outros sentidos:

«Isabella hanging on Edward's neck, and then kissing him is as sexually tainted as Gaveston. And when Edward rebuffs her crudely with: 'Fawn not on me, French strumpet', her innocent reply ('On whom but on my husband should I fawn?') cannot retrieve her stage innocence. She is 'French strumpet' not merely if she is 'too familiar' with Mortimer, but by virtue of her dubious stage role. Is she Queen, or 'quean'(prostitute)? The answer depends on whether or not we can ignore the fact that 'she' is a boy player and I think that Marlowe sees to it that we cannot do so» (80).

Mesmo que se não subscreva leitura tão forçosamente vinculada às convenções do espectáculo teatral isabelino, sempre seria possível uma avaliação extrema dos motivos e intenções da personagem feminina (81). A sua intercessão junto dos revoltosos, que de outro modo estariam bem satisfeitos com o afastamento do valido, estaria subordinada à necessidade de reafirmação de um protagonismo liminarmente negado no esboroamento da sua posição de esposa

do rei pela afrontosa indiferença e hostilidade de Eduardo e por uma solução política que a esquece e apaga. Estando a importância de Isabel estrategicamente dependente do conflito entre o monarca e os nobres, haveria que recolocar no terreno o irretratável Gaveston para depois favorecer um *faux pas* do impulsivo Eduardo e, em movimento arrojado que comprometerá o homem forte e verdadeiro rosto do novo regime, Protector do reino e finalmente o «Sweet Mortimer, the life of Isabel,» (V. ii. 15), poder esgrimir na sombra o precioso trunfo de mãe do príncipe herdeiro. Do mesmo modo, o contra-movimento que no quarto acto se ergue, em irónica resposta à vitória retumbante de Eduardo sobre os revoltosos no acto anterior, é da sua iniciativa, e da talentosa eficácia daquela imagem de inocência e fragilidade que concita a solidariedade de João de Hainaut, agrupa as forças aliadas do irmão do rei, Edmundo de Kent, o do perigoso fugitivo, Mortimer, o comandante «natural» dos exércitos na sua incursão vitoriosa. Pode a sua tardia descoberta de uma vocação oratória política não revestir a eficácia do discurso do seu atencioso campeão(ele, na verdade, interrompe bruscamente um protagonismo ensaiado na solene mas previsivelmente longa e redundante oração aos exércitos, de IV. iv.) (82), explicando em certa medida o recurso da rainha à protecção da figura masculina e à delegação nesta do poder que em primeira linha lhe caberia encabeçar como intérprete habilitada dos interesses ofendidos (83); mas a retórica suspeita da salvação do reino já se exibe na atitude dúplice de uma rainha que muito lucrará com a deposição de Eduardo (84), saberá representar a dor pela sorte do monarca vencido e aprisionado («Alas, poor soul, would I could ease his grief», V. ii. 26) e insinuará junto do seu truculento e ambicioso aliado as medidas mais drásticas e remetendo-se a um cauteloso anonimato quando for necessário desferir o golpe definitivo no empecilho do marido («But, Mortimer, as long as he survives/ What safety rests for us, or for my son?/.../..., so it were not by my means», V. ii. 42-45). Se o amante da rainha explora a nota patriótica para arrebatar a coroa de Eduardo como Ferneze utilizara a religião para confiscar os bens de Barrabás (85), Isabel não hesitará também no recurso ao compensador expediente da máxima moralizante e piedosa ou à confirmação providencial do sucesso do seu partido e da justeza dos seus movimentos («Successful battles gives the God of kings/ To them that fight in right and fear

his wrath; ...», IV. v. 28-38). E é ela também, rainha consorte sem plena legitimidade soberana, quem mantém sob a sua alçada o jovem príncipe Eduardo, formidável escudo negocial e baluarte de uma posição que ela consolidará numa progressiva cumplicidade com o novo homem forte:

«Sweet Mortimer, the life of Isabel,
Be thou persuaded that I love thee well,
And therefore, so the prince my son be safe,
Whom I esteem as dear as these mine eyes,
Conclude against his father what thou wilt,
And I myself will willingly subscribe»,

V. ii. 15-20

A mulher humilhada e sofredora, empurrada para uma situação em que tem que negociar a sua sobrevivência como esposa do rei Eduardo e mãe do príncipe herdeiro, vai afinal recuperar de modo superior as lições de um Gaveston que aspirava a conduzir «/.../ the pliant king which way I please» (I. i. 52), de um arrivista como Spencer, que bem conhecia os segredos e as exigências do êxito («And now and then, stab as occasion serves», II. i. 43), ou de um Mortimer instalado no vértice de uma estrutura de poder ardilosamente supervisionada («The prince I rule, the queen I do command,/.../», V. iv. 48ss) (86). Não admira, assim, que a invectiva contra os revoltosos («Unnatural wars, where subjects brave their king: God end them at once./.../», III. ii. 86-87) mais tarde se volva em sentencioso comentário caucionando o partido da revolta («Successful battles gives the God of kings/To them that fight in right and fear his wrath;», IV. v. 28-29). O desiludido trânsfuga do campo revoltoso, Edmundo de Kent, denunciará tarde de mais a triunfante paisagem política e seus mais qualificados habitantes:

«Dissemble or thou diest; for Mortimer
And Isabel do kiss while they conspire,
And yet she bears a face of love, forsooth;
Fie on that love that hatched death and hate!»,

IV. v. 21-24

E a pervertida cerimónia que pressurosamente investe o renitente Eduardo, eloquentemente emoldurada pela voz arrogante da eminência parda do regime e pela prisão de Kent e protestos inúteis do jovem rei, percorrida ainda pelos movimentos de assassinos a soldo de um poder que limpa o terreno em que usurpadamente se instalou, é bem a imagem do admirável mundo novo que Isabel ajudou a construir. Nele encontrará ela um lugar privilegiado, subtil dominadora parecendo dominada, engenhosa intriguista parecendo ingénua:

«We are left with a powerful political figure who uses her sexuality, her son, her position, and all of the gender stereotypes available to her to get an hold on power. This portrait of Isabella is as Marlovian as are those of Barabas the Jew, the Duke of Guise, and Tamburlaine. The only difference is gender» (87).

III. 7. 4.

A duplicidade viciosa de Isabel, a ambição destrutiva de Mortimer ou a implacável violência dos nobres, simbióticas expressões de um poder autolegitimado na lei do mais forte, tenderiam a favorecer no juízo do leitor o direito, corajosamente assumido, a uma inclinação sexual transcendendo as exigências da ortodoxia política, ou a conquista de um lugar no terreno dos eleitos, arrojadamente instituida à revelia do privilégio do nascimento e do sangue. Assim seria no caso de o desfavor em que incorre um argumento ou partido implicasse forçosamente a valorização do argumento ou partido rival. Porém, quando as alternativas não se perfilam com nitidez, pouco mais resultará do desmerecimento simultâneo de teses incompatíveis do que a imagem de uma situação anómica e brutal, um universo apenas governado pela lei inexorável em que perece o que não mata. Repetidamente os notáveis do reino reivindicam os privilégios tradicionais e apelam a uma regeneração da autoridade, como nas vésperas de um decisivo afrontamento-

«... ... ...
To cherish virtue and nobility,
And have old servitors in high esteem,
And shake off smooth dissembling flatterers
... ... », III. ii.156-171,

replicando sempre Eduardo com a reclamação da sua autonomia pessoal e o exercício do poder absoluto incondicionado («Rebels, will they appoint their sovereign/ His sports, his pleasures, and his company?», III. ii. 174-175), e é sob o mesmo lema que os dois exércitos travam batalha («St George for England and the barons' right/St George for England and King Edward's right», III. iii. 34-35). Todavia, este afastamento mútuo apenas gerará um campo de forças tão instável que dificulta seriamente a instalação de uma visão compreensiva e irónica. E deste modo, se Kent representava a flutuação intelectual e afectiva perante desconcertantes inflexões operadas num contexto paradoxal (lembre-se aqui apenas que o revoltoso clamando contra esse «Unnatural king», em IV. I. 8, virá depois a solicitar a Providência «To punish this unnatural revolt», IV. v. 18), também o jovem Eduardo não logrará superar em gloriosa síntese os antagonismos gerados num ambiente eticamente rarefeito.

O jovem príncipe surge em momento já avançado da acção dramática (na segunda cena do terceiro acto), e aí se revela bem o menino de sua mãe: o rei, que envia Isabel e o filho em missão diplomática a França, assume então o privilégio do vínculo que une a rainha e o infante, revelando ainda, como bem sugere Charles R. Forker, o distanciamento do pai em relação ao príncipe:

« ... Madam, in this matter
We will employ you and your little son;
You shall go parley with the King of France»
III. ii. 69-71 (88)

O jovem parece algo arrogante, suscitando a sua temeridade receios na sua protectora mãe (III. ii. 74-80), mas a sua superioridade em relação ao monarca documentar-se-á desde logo na diversidade das suas preocupações: a atenção do

pai volve-se para os seus protegidos enquanto aguarda ansiosamente as notícias de Gaveston, a do filho centra-se orgulhosamente na sua grave incumbência. O desamparo da rainha em terras de França merece-lhe a exortação a um regresso reconciliador (IV. ii. 4-9), defende a legitimidade do seu pai ao resistir à insidiosa oferta de Mortimer (IV. ii. 40-44), em antecipação da veemente recusa, já em tempo de aberta conjura contra o rei, de um papel que não entende como seu («Mother, persuade me not to wear the crown;/ Let him be king. I am too young to reign», V. ii. 90-91), e manifesta a sua relutância e falta de convicção na operação alegadamente regeneradora do reino («I think King Edward will out-run us all», IV. ii. 68). Encontra-se ainda dependência de Isabel (IV. ii. 21-25), que sempre o protegerá, mesmo na hora da conspiração regicida (V. ii. 15-20), mas a investidura, repassada de obscuras sugestões estratégicas, com que a mãe o distingue na vitória-

> «Ere farther we proceed, my noble lords,
> We here create our well-beloved son,
> Of love and care unto his royal person,
> Lord Warden of the realm; and sith the fates
> Have made his father so infortunate,
> Deal you my lords in this, my loving lords,
> As to your wisdoms fittest seems in all», IV. v. 32-38,

- não pode afastar uma visível inquietação perante os gestos expeditos desses vencedores que parecem excluir seu pai da nova situação («Madam, without offence if I may ask,/How will you deal with Edward in his fall?», IV. v. 39-40; «Shall I not see the king my father yet?», IV. v. 70). O ascendente exercido pela mãe claudica decisivamente quando ao príncipe é recusada autorização de ver o rei ou quando Kent, que secunda a pretensão do jovem, é desautorizado (V. ii.) e depois aprisionado e mandado executar, mantendo-se a rainha sempre em atitude cúmplice diante do autoritarismo de Mortimer (V. ii. e V. iv.). Finalmente, na última cena da peça, o jovem monarca reage às notícias do assassínio de seu pai assumindo plenamente a sua autoridade: acusa e julga sumariamente Mortimer e não se deixa aplacar pelos protestos de inocência ou

impressionar pela invocação do respeito filial, de Isabel, a qual terá de aguardar na prisão o apuramento das suas culpas.

A personagem que no desfecho da acção dramática ingressa na posição do herói pode não alcançar a solidez e desenvolvimento de Eduardo, de Mortimer ou de Isabel, e pode o seu triunfo em parte ser devido ao acaso (a fuga de Guerney, a divulgação das novas do assassinato do rei e a imputação do crime à rainha e seu amante); mas o príncipe é uma nota dissonante no ambiente perverso da corte e do poder, como propõe J. B. Steane, e nele que reside uma esperança de regeneração (89). E Sara Munson Deats, atenta ao efeito produzido pela justaposição da morte de Eduardo e da condenação de Mortimer, destaca a honrosa excepção que é o jovem sucessor ao trono, conjugando-a depois com os sentidos de um conflito finalmente superado, último movimento da Roda da Fortuna em recuperação da sua posição inicial e consumação da caprichosa simetria em que se traduz a estrutura circular da acção dramática:

«The structure of the drama reflects the concentric form of the play's dominant emblems. The final funeral, ascension, and confrontation of Act V will restore the precarious balance violently fractured in the opening scene. A father's funeral will be re-enacted, this time with proper filial mourning; a rebellious upstart will receive appropriate punishment; order will be reinstated. The action of the drama thus brilliantly comes full circle, like the turning wheel of fortune, like the rising and setting sun, like the shining golden round» (90).

O ódio bem poderá aqui ser a medida do amor, mas que sentido de justiça se colherá da mórbida imagem da cabeça decepada do vilão que agora ornamenta o esquife do desditoso monarca, qual efígie de Zenocrate diante das chamas de Larissa, ou que sinais de uma ordem restaurada se perceberão no assumido acto de vingança com o rei menino (figura de sinistras ressonâncias bíblicas) extermina o assassino de seu pai? O texto abrira com a representação das exéquias de um Eduardo para fechar com as exéquias de outro Eduardo; ali as cerimónias fúnebres haviam sido interrompidas e profanadas, aqui apenas se cumprirão em ambiente elegíaco e consternado (com os trajes negros e a marcha fúnebre das personagens que soturnamente abandonam o palco, sugere

Michael Hattaway) (91). E ainda assim com a suspensão destacada por Roger Sales:

«The play ends not with Edward's funeral itself, but merely with the preparations for it. The ending thus self-consciously breaks, or disrupts, a ceremony that might have been used to provide a more harmonious resolution» (92).

III. 7. 5.

O cepticismo em Edward II, exprimindo-se explicitamente no terreno delicado da natureza e função do poder na conformação da comunidade política e da autoridade que circunscreve implacavelmente a esfera da autonomia individual, não logra igualmente traduzir-se na ironia de uma visão abrangente e princípio activo agindo no universo da ficção dramática.

A verdade do herói é subjectiva e a sua busca de uma identidade alimentada no princípio do prazer dificilmente partilhável, mas a sua chocante alienação e indiferença encontram como alternativa o universo degradante da hipocrisia, traição e ambição políticas, coerentemente emoldurado por «a more profound scepticism about inherited religious categories than Shakespeare normally expresses», como escreve Charles R. Forker (93). Esta *discordia concors*, mal ultrapassando, na verdade, a enunciação de perspectivas contraditórias, nega a abrangência do argumento *in utramque partem* para deixar ouvir a denegação simultânea de pretensões mutuamente exclusivas: o herói não experimenta qualquer iluminação trágica e apenas se eleva como vítima, na barbaridade do sofrimento que o atinge. E de um lado perfilam-se a inacreditável irresponsabilidade do monarca e a provocatória afirmação do amante, o arrivismo do valido e as lealdades fundadas no pragmatismo da sobrevivência; do outro, a insuportável arrogância da casta nobiliárquica, o uso talentoso e perverso da arte do fingimento e o desejo vicioso do poder. Pelo meio, a indecisão que se distribui no juízo reprovador da corrupção real e na fidelidade

às tradicionais representações da autoridade, ainda as fraquezas humanas e políticas que contaminam os dois campos inimigos. Não se reconhecerá na exuberância espectacular e no hedonismo obsceno de Gaveston- «/.../Such things as these best please his majesty» (I. i. 70)- a mesma volúpia e o mesmo exibicionismo provocatório que testemunhos contemporâneos do dramaturgo lhe atribuem (v. g. a blasfémia extravagante que Baines nele denuncia)? E aquele perverso mestre de cerimónias não regressará, afinal, em terrível metamorfose, no Lightborn que desce ao sinistro espaço íntimo do cárcere para consumar a derrapagem erótica da vítima (quando «die», metáfora isabelina do orgasmo, se volve na mais literal e bárbara morte) no gesto sádico que a entrega ao clímax do sofrimento (94).

Entre as partes litigantes se estabelecem, em suma, as insinuantes cumplicidades que dissolvem as marcas em que se apoiaria a valoração do herói e a discriminação de uma leitura, e se nas peças anteriores a irrupção criadora comprometia a ironia na libertação do espectáculo, na afirmação titânica ou na unilateralidade de uma visão subjectiva que não admitia nenhum poder para além de si própria, agora a voz autoral não se distancia igualmente da solidária cumplicidade com o infeliz Eduardo e com aquele universo privado que denodadamente nega a sua inscrição pública e política. A firmeza do jovem príncipe não supera, assim, a parcialidade da tese, e a verdade inegociável do herói transporta para os limites da agonia e da morte a tese negadora da dialogicidade em que a supervisão irónica e crítica poderia viver. A passividade do herói, invertendo a relação de Tamerlão e o seu mundo, diminui a estatura trágica do herói, como nota, entre muitos Harry Levin (95), sem deixar de confinar simultaneamente o reino a um palco degradado de luta cega e absurda, bem diversa daquela nação feita de necessidade e sofrimento, mas também grandeza e perenidade, que Shakespeare exalta nas suas peças históricas: «*Edward II* is narrowly personal: the people are small, and beyond them is nothing greater. England are sometimes mentioned, but they are not emotionally or dramatically involved», como bem ensina J. B. Steane (96). No final deste conflito sem verdadeira resolução, um gesto redentor que sugestivamente responde à acção de excesso e violência com a morbidez punitiva e reclamadamente exemplar.

Na bifurcação moral e ideológica de Edward II a voz autorial distribui prudentemente a sua responsabilidade com a autonomia das suas criaturas, caucionando nesta peça de reis e príncipes (em que enfatizou o sofrimento e a desdita privada em detrimento da tragédia do soberano e da sorte da nação, e de que extraiu o protagonismo e o sentido de continuidade de uma entidade colectiva), a ínvia exploração de referências temáticas perigosamente ancoradas no tempo histórico isabelino. Na verdade, a ausência de qualquer preito ao direito divino dos reis ou a desembaraçada representação do mais amoral pragmatismo («You must be proud, bold, pleasant, resolute-/ And now and then, stab as occasion serves», II. I. 42-43) convivem desconfortavelmente com as ortodoxias da obediência e da lealdade à coroa e à rainha, e nesta difícil negociação entre as heterodoxias do drama e a pressão niveladora do poder, para retomarmos os contextos em que insistimos em I. 3. e I. 4. , a peça é, na justa perspectiva de Arthur F. Kinney, elucidativo exemplo:

«On November 12, 1589, the Privy Council wrote to the Archbishop of Canterbury that players were offering their own interpretations of political and theological matters. Surely *Edward II* is a case in point. For one thing, it is one of the first visual stagings of the murder of an English monarch. For another, it supplies arguments for opposing the state. For a third, it interjects into a wholly masculinist history the portrait of a Queen who, like Elizabeth I, needs to establish and tailor a regime that is personally satisfying. ...» (97).

«But what are kings, when regiment is gone,/ But perfect shadows in a sunshine day?» : a visão de uma história providencial interpretada pela nação eleita é substituida pela imagem de um fervilhar desamparado de seres atomizados, a dimensão pública da vida de uma comunidade que se regenera nas duras provas da divisão intestina e da guerra cede os seus direitos à experiência privada do sofrimento e ao vitalismo desesperado da sobrevivência; e a presença demiúrgica perde sentido quando se oculta na ironia de um mecanismo insondável e esmagador, misteriosa congeminação sugerida no acervo de caprichosas sobreposições. O dramaturgo olha, com ironia e algum cinismo, o perfil entusiasmado do seu público, e lança as pedras sem saber bem onde podem elas cair, oferecendo todavia aquela desconcertante possibilidade sublinhada por

Douglas Cole a propósito da autopromoção do carrasco, ufano da sua subtileza assassina:

«Is his invitation to an extraordinary execution the model of the tragic artist's more cynical side, suggesting that we are all keenly interested in watching destruction and violence? Do we approach what is to come- the repulsive, the gratuitously cruel- as a fascinating work of art? Marlowe has offered us, through his artful deceiver and destroyer Lightborn, as he has done through *Doctor Faustus*, the fascination of what is damnable» (98).

«Thus we'll gratify the king: /We'll send his head by thee; /.../Brother, revenge it; and let these their heads/ Preach upon poles for trespass of their tongues. /.../ Strike off their heads, and let them preach on poles; »: não se separam águas quando o excesso e a violência invadem a tragédia e nela inscrevem, mais do que qualquer sentido regenerador, as orgias do sofrimento e as simetrias grotescas da morte, emblematicamente proclamadas na liturgia a um tempo lacrimosa e sinistra do novo monarca-

> Sweet father here, unto thy murdered ghost,
> I offer up this wicked traitor's head;
> And let these tears distilling from mone eyes
> Be witness of my grief and innocency».

IV- Conclusões

A consideração da figura do autor foi, na primeira e segunda partes do nosso estudo, pressuposto lógico da interrogação do cepticismo e da ironia no texto dramático de Christopher Marlowe. A pluralização que distribui as personagens no palco e nele articula perspectivas contraditórias supõe uma instância criadora primordial e uma qualquer consciência ordenadora resistentes às pressões desintegradoras da figura do autor exercidas pela especificidade da produção e criação dramáticas no tempo isabelino. O nexo entre autor e texto mais se acentuaria quando a presença criadora se oferecia em cúmplices aproximações (sempre oblíquas e refractadas, é certo, mas ainda assim significativas) entre a energia e afirmação dos protagonistas e sua capacidade na conformação da acção dramática: o arrojo do conquistador cítio ou a temerária ambição de Guise, de Mortimer ou mesmo Gaveston, a visão orgulhosa e iconoclasta do sábio, a marginalidade provocatória e desmistificadora do vilão, ou ainda a decisão pelo absoluto da paixão e pelos abismos de uma existência à revelia do dogma social ou dos imperativos morais dominantes, como Eduardo ou Dido. A terceira parte do nosso trabalho procurou mostrar estas «afinidades electivas» em actuação, as homologias entre criador e suas criaturas, que na verdade constituem factor decisivo no esbatimento da atitude irónica do dramaturgo.

Os textos acolhiam, deste modo, a rebeldia do artista e *malcontent*, rasgado entre as frustradas aspirações do intelectual numa sociedade aristocrática e elitista e a cruel necessidade desse mercenarismo do artista obrigado a investir os seus talentos no infamante mercado da cultura. O reconhecimento do autor no texto permitiria conhecer os passos de um *cursus* poético de incerta configuração e indagar os possíveis sentidos de uma visão céptica tutelada pela vigilância exercida pelas estruturas do poder mas sempre articulada nas cautelosas inflexões com que a voz do dramaturgo se disseminava nas vozes dissonantes das personagens. A eleição do herói como elemento estrutural privilegiado da acção dramática, terreno larvar da exaltação individualista e do desafio heterodoxo, aparecia sempre modulada pela variável distância entre a voz autoral e a figura do protagonista, caucionada ainda pelo malogro

implacável de uma aventura que exprimia definitivamente a clivagem entre os vastos horizontes do desejo e as reivindicações niveladoras e punitivas da realidade política ou moral.

Na hábil negociação com as margens instáveis da tolerância consentida, o cepticismo inscrito na consciência textual oferecia sucessivamente a imagem parodiada de uma tradição literária, firmemente ancorada nos mitos do providencialismo nacionalista da Inglaterra isabelina (Dido), a representação do poder de um herói sem lei nem grei, indiferente à legitimação de qualquer presença transcendental e derramando irresistivelmente as suas pulsões destruidoras no mundo, modelando-o e modelando os outros à sua imagem e semelhança (Tamburlaine), o arrojo intelectual e o inconformismo do sábio, fustigados com a estéril circularidade com que evolui a sua revolta e, finalmente, com a sua neutralização na formidável exibição do suplício do réprobo e da espectacular manifestação do castigo (Doctor Faustus). Numa segunda área da criação dramática, de inseguras fronteiras mantidas com a primeira (dada a solidariedade entre o cepticismo gnosiológico, moral e religioso e a pressão centrífuga de uma afirmação subjectiva irredutível às exigências sociais e políticas que modelam papéis e funções), o lugar do indivíduo na sociedade e a interpelação da natureza do poder conduziam às «peças de Maquiavel», a do perverso cinismo do judeu e da farsa selvagem, paradoxais instrumentos da denúncia da hipocrisia e manipulação políticas, e a das guerras civis em França, sobreposição do panfleto dramático à exposição do génio ambíguo do ambicioso e conspirador; por fim, a dramatização da «queda e morte de reis», delicada *mise-en-scène* da vulnerabilidade de uma autoridade despojada de qualquer sentido providencial e reduzida à materialidade das relações de força e dos interesses de casta, para mais interpretada pelo escândalo das livres inclinações e do excesso destrutivo das paixões de um homem que chama a si a tragédia do sofrimento e nega protagonismo à gesta colectiva da nação inglesa.

O cepticismo dogmático da voz autoral, origem de uma estética da negação que atinge valores centrais do sistema ideológico e da ordem moral e política do tempo isabelino sem lhes abrir sequer o vago princípio de soluções alternativas, explicaria que a representação do infortúnio não implique a irónica condenação do prevaricador. Na assimétrica formulação dialéctica da acção dramática, a estrutura dialógica que distribui as razões das partes em conflito e opõe os

direitos do rebelde às prerrogativas do mundo apenas consegue oferecer o insidioso paradoxo de uma punição que tende a redimir a vítima. O indeterminismo da vontade e o determinismo de uma natureza instável e insatisfeita não se abrem à construção de sínteses regeneradoras, e a cumplicidade da instância judicativa com o arrebatamento passional e auto-destrutivo de Dido ou Eduardo, com a energia agressiva e expansionista de Tamerlão, com o riso blasfemo de Barrabás, com a ambição desmedida de Guise e Mortimer ou com a temeridade suicida de Fausto apenas testemunham a distorção dos equilíbrios do contraditório e retiram ao leitor ou ao espectador os horizontes compreensivos de uma *disputatio in utramque partem*. E assim o reino da possibilidade tinge-se com as cores do dogma e a abertura irónica tende a fechar-se na tese e na irresolução da ambiguidade.

O leitor de Dido- e mais ainda certamente o espectador- não reconhecerá facilmente na peça a consagração da simbiose entre a beleza e a intenção moral com que por regra o legado greco-latino se exprime na teorização e na *praxis* renascentista. Marlowe e Nashe, o primeiro recuperando o arrojo blasfemo de Luciano e o segundo o excesso libertino e a virulência provocatória de Aretino, reinterpretam na exibição lúdica e subversiva a memória virgiliana, esvaziando da solene autoridade e da severidade moral a fonte de um dos mitos estruturantes do nacionalismo Tudor. Na sua livre reconfiguração, a história de Dido e Eneias sobrepõe a paródia à tragédia e dissolve os equilíbrios da construção clássica: a dramatização da promíscua convivência entre deuses e homens, assim unidos na confusão cósmica de interesses mesquinhos, alia-se à representação bem pouco abonatória das personagens e à insustentável banalização de situações, afastando liminarmente o primeiro termo do conhecida formulação binária *prodesse aut delectare* em favor do segundo e contribuindo para a perturbação de distinções e para a fusão de categorias.

A intervenção de uma ordem cósmica legitimadora da ordem do mundo escancarava a morada dos deuses para expor os imortais na sua vaidade e capricho, depois a concepção horizontal do espaço cénico abria caminho à existência e preocupações dos humanos, pobres joguetes de projectos venais ou simplesmente viciosos. O arrebatamento passional de Júpiter e Ganimede, exuberante e caricato, imprimia o tom aos desencontros e rivalidades amorosos

da acção dramática e aos dilemas da identidade neles implicados, o desgoverno patenteado pelo desnaturado pai dos deuses renascerá no percurso da heroína e as imagens obsidiantes do fogo estender-se-ão em semântica propagação ao destino de Dido e Eneias. Os pólos do conflito- os direitos do amor, representados na rainha de Cartago, e as exigências do dever, impostas ao herói troiano- são desse modo sujeitos à erosão operada pela moldura dramática, que funcionalmente se aproximará das cenas burlescas mais tarde a povoarem a acção dramática de Doctor Faustus e que se oferece agora, porém, na sobredeterminação de um *overplot* protagonizado pelos imortais. Amarrados a esta olímpica presença conspirativa, herói e heroína trilham um caminho que não é exactamente o seu. Ele reage à situação de abandono convocando as suas capacidades de chefia, e diante da rainha saberá catalizar a generosa hospitalidade com as virtudes persuasivas da retórica e depois, quando instado pelo mensageiro celeste, abandonará sem grandes angústias a amante a quem jurara fidelidade eterna. A eternidade que Dido verá nos olhos de Eneias e o beijo do herói que a tornará imortal encontrarão no troiano uma volubilidade que oscila entre a acomodação oportunista e a preservação de uma identidade masculina apenas materializada no cumprimento de uma vocação heróica ameaçada pelos avanços sufocantes da matrona cartaginesa. Ela, por sua vez, irá prontamente despojar-se da memória de Siqueu como das vestes do marido falecido, que oferece ao náufrago. Enlevada pelo relato das desventuras do herói, a rainha ironicamente associa na ligação a Eneias a sua sorte à sorte das mulheres troianas evocadas na narrativa e, mais tarde, o fogo que a consome- «Aeneas, O Aeneas, quench these flames!»- às chamas que outrora haviam devorado Tróia e hão-de consumir a mulher despeitada na pira funerária que ela para si própria erguerá.

Dido exibe as fraquezas e a volubilidade femininas, e não fossem os contextos da representação a sublinharem a farsa e a parodiarem os dilemas da personagem (e a actualização espectacular é decisiva na interpelação da consciência textual), a superioridade da heroína atestar-se-ia desde logo no plano estético e ético: é nela que reside a beleza do discurso e a mais generosa entrega amorosa. Mas a transfiguração parodística da memória épica é convincentemente conjugada com a expressão plástica, explorando o dramaturgo os efeitos cómicos decorrentes de uma representação a cargo de adolescentes. Os corpos e as vozes delicadas e

o figurino declamatório do discurso dos actores emprestam à acção dramática uma airosa e provocante incongruência, certamente aliada à sugestão andrógina que capciosamente se constitui em ambígua réplica aos dilemas da identidade erótica inscritos no texto; e um Eneias enfezado e hesitante que se confronta com a sensualidade ávida de uma Dido maternal e possessiva, devidamente destacada do pequeno herói na idade e estatura, ou uma velha ama carregando desastradamente ao colo um cupidozinho quase do seu tamanho, para só retirar dois exemplos desta Eneida de pequeninos, não se harmonizariam nunca com a matriz trágica do conflito. De todo o modo, e no plano do texto literário, é Dido a heroína da peça, estatuto que conquista ao pio Eneias da tradição heróica e da memória clássica, rompendo ainda com as determinações da classe, do sexo ou do mito. Sobre o troiano repousará uma nobre missão, mas a sua ruptura com a sedução doméstica e feminina, que ameaça sufocar a masculinidade do protegido dos deuses, é devidamente condimentada pela retórica capciosa e enganosa do amante e pelo apagamento do herói, servil instrumento da vontade divina. Não existe voz córica e bem pode Iarbas invectivar a rainha negligente ou a amante infiel, que a não apoucará, ou o príncipe troiano decidir-se finalmente a cumprir o mandato divino, a que Achates o exortara, que não sairá daí enobrecido. Dido ganha o centro da acção dramática para não mais o abandonar.

É ainda noutros planos que a localização da voz autoral na complexa geografia de argumentos e afectos se torna particularmente difícil. A sinuosa atitude do herói não deixa de acolher os traços de uma inscrição metadramática: ele representa diante de Dido, o discurso, a voz e o gesto unem-se num simbiótico acervo de recursos colhidos na arte de cativar e persuadir (II. i.). Simetricamente, a retórica da paixão, do enlevo ledo e cego ou do sentimento inflamado (v. g. na cena da gruta, III. iv., ou na cerimónia do adeus, V. i., ou no investimento poético que o delírio amoroso paradoxalmente conquista, em V. i. 243ss), eleva Dido acima do troiano, claramente intimidado perante aquela autenticidade e veemência passional manifestada no encontro derradeiro entre os dois amantes. De resto, o infiel Júpiter denunciado por Vénus na cena inicial («False Jupiter, reward'st thou virtue so?», I. i. 78) encontrará um lídimo seguidor no traiçoeiro Eneias («...famous through the world/ For perjury and slaughter of a queen», V. i. 293-294), aquele rapazinho que tranquilamente se afasta para cumprir, obediente, a vontade dos deuses. E aqui, como mais tarde

em Edward II, a atitude do dramaturgo acusará uma significativa omissão: a demanda arquetípica do herói associar-se-ia convidativamente às preocupações mais urgentes de uma comunidade que se organiza diante do iminente perigo espanhol, mas a farsa e o burlesco da versão marloviana de Virgílio ilude aproximações e neutraliza a possibilidade de sugestivos contrastes. Dido e Cartago não serão o Outro e a Espanha, a rainha vencida pela sensualidade e pelas emoções a imagem invertida da pragmática rainha virgem, o triunfo de Eneias sobre a infeliz amante não exibe a gloriosa confirmação da superioridade do patriarcado e das virtudes viris e racionais, a Inglaterra não se reverá na prolepse mítica da nova Tróia procurada pelo submisso títere dos deuses.

«I am as true as any one of yours» (V. i. 223): a ama injustiçada resume emblematicamente o vácuo axiológico de um *divertimento* que pulveriza a integridade do tema heróico e se furta à reafirmação do mito virgiliano. A amoralidade iconoclasta, originada num cepticismo indiferente ao trágico e ao humano, é também a insinuação irónica que se multiplica ubiquamente na farsa de Dido e Eneias e se volve, afinal, no sarcasmo do riso ovidiano.

O protagonista dos «two Tragicall Discourses» não usará de qualquer temor reverencial perante os imortais nem deixará que a sua identidade se defina na moldura social e cultural de títulos, hierarquias e privilégios. O dramaturgo cumprirá a promessa do Prólogo de Tamburlaine the Great, Part One quando cede o palco à figura e ao discurso poderosos do rebelde que ameaça o mundo e fustiga os poderosos com a sua espada conquistadora. Nessa ruptura assumida com uma tradição assepticamente burlesca ou tímida e moralizante, as lealdades de uma época são desautorizadas de um modo mais arrojado e ofensivo. Os epítetos com que os seus inimigos o cumulam- «that paltry Scythian», «this devilish shepherd», «the rogue of Volga», «a base usurping vagabond»- respondem ao ineditismo de um percurso independente da caução divina ou da legitimação do príncipe, apenas informado pelas pulsões intrínsecas de uma natureza e de uma vontade que interpelam as tradicionais representações de um universo hierarquizado e, na energia predadora que as libertam para a destruição e a conquista, desfiguram os valores de uma sociedade aristocrática ou os ideais humanistas na gloriosa empresa da guerra.

A autonomia incondicionada do protagonista manifesta-se no voluntarioso acto fundador- «I am a lord, for so my deeds shall prove,/ And yet a shepherd by my parentage», I. ii. 34-35- que revoga o passado para decretar um destino singular, recuperando nele o proveito e exemplo da memória mítica de uma revolta contra o pai e a autoridade. Na sua espectacular transfiguração-

> «Jove sometime masked in a shepherd's weed,
> And by those steps that he hath scal'd the heavens
> May we become immortal like the gods», I. ii. 199-201

- se anunciam as ordálias que farão do herói o ambíguo adjuvante dos deuses e do seu projecto («...the scourge and wrath of God», III. iii. 44) ou o seu temível rival («/.../Yet would I with my sword make Jove to stoop», IV. iv. 75). Esse indeciso estatuto não lhe embaraça os movimentos: a sublimidade do ser heróico reconfigura a relação entre o humano e o transcendente e amarra Fortuna e Destino à sua invicta caminhada («I hold the Fates bound fast in iron chains,/ And with my hand turn Fortune's wheel about;», I. ii. 174-175). Deuses e homens não habitam domínios sepsrados quando uma natureza voraz e indomável revive e experiência dos imortais («What precedent than mighty Jove?/.../, II. vii. 12-29) e empreende a ferro e fogo a construção de um reino que é e não é deste mundo.

A visão deslumbrada dos seus aliados (v. g. Techelles, em I. ii. 52-57, e Theridamas, em I. ii. 154ss) ou dos seus companheiros de percurso (Cosroe e Manaphon, na primeira cena do segundo acto) pressente uma insurreição apocalíptica, depois confirmada no olhar perplexo dos seus inimigos, nisto se emprestando alguma força probatória ao testemunho (v. g. o depoimento de Bajazeth, em V. i. 231ss, ou o de Alcidamus, em V. i. 403-406). As súplicas, lamentos ou protestos das vítimas não chegam a oferecer-se como decisivo comentário ao itinerário fulgurante do herói. A própria Zenocrate, inicialmente a inconformada prisioneira do bárbaro cítio, não se poderá furtar ao sortilégio desconcertante do herói: resistindo com a paixão à razão (v. g. diálogo com Agydas, na segunda cena do terceiro acto), ligando-se depois à sorte do seu senhor (vejam-se, por exemplo, o duelo verbal que a opõe a Zabina antes da batalha, III. iii. 166ss, ou a sua presença cúmplice na orgia sádica da quarta cena

do quarto acto), ela não articulará, mesmo na dolorosa litania pronunciada diante dos corpos de Bajazeth e da rainha turca («Behold the Turk and his emperess»), a ironia que desautorize uma potência vital paradoxalmente só vocacionada para a destruição. O seu horror e desconcerto exprimirão a mesma incompreensão revelada pelas infelizes virgens de Damasco, da primeira cena do quinto acto, vítimas secundárias da implacável lei das armas interpretada pela figura sinistra do guerreiro. A bela cativa não é, assim, a Laura de Petrarca ou aquela rainha geradora de profundo temor reverencial e objecto de encomiásticos e apaixonados versos dos cortesãos: apenas um valioso despojo de guerra, símbolo visível do herói oportunamente convocado para materializar a aliança entre a beleza e o poder.

Como em Dido, a superioridade titânica do herói não se deixa hipotecar na unilateralidade redutora da sua visão, e é na potência demiúrgica da linguagem e nos vastos horizontes rasgados por uma imaginação conformadora da realidade que a ironia autoral se deixa também comprometer. Na verdade, se Zenocrate não pode ocupar esse espaço dialógico e crítico, menos o farão os oponentes de Tamerlão, raquíticos peões sem qualquer valor estratégico no xadrez da acção dramática. O afásico Mycetes decididamente não nasceu sob signo cósmico benfazejo, e assim o lembra em desafio Cosroe (I. i. 12-15), soçobrando ironicamente as suas grandes esperanças- «Go, stout Theridamas, thy words are swords,/ And with thy looks thou conquerest all thy foes», I. I. 74-75- e não poderia ser senão dele a invectiva caricata e pusilânime contra a guerra por ocasião do confronto decisivo que tão sumariamente o perde («Accurs'd be he that first invented war!», II. iv. 1); mas o usurpador do trono persa deixa-se iludir pela representação do seu suposto aliado cítio (na primeira cena do segundo acto), redundando, por sua vez, o seu protesto inútil («Barbarous and bloody Tamburlaine,», que abre a sétima cena do segundo acto), depois abundantemente glosado e em mais pungente expressão por Bajazeth e Zabina (v. g. na terceira cena do terceiro acto, na segunda e quarta cenas do quarto acto e, sobretudo, na primeira e única cena do quinto acto), numa clamorosa manifestação de impotência, depois repetida pelo moribundo Alcidamus no último acto. Os pequenos tiranos são-no também na vacuidade autotélica do verbo ou nas limitações da imaginação e da poesia.

«The gods, defenders of the innocent,..»: e os deuses guardarão silêncio perante as súplicas de Zenocrate, e irão ainda calar-se quando a humilhação e o sofrimento dos vencidos, outrora os grandes do mundo, os invocarem na hora da irrevogável sentença ditada pela espada do antigo pastor.

Quando a astúcia perversa dos céus arrebata a Tamerlão a musa que o inspirara na sua aventura titânica, numa cena que estruturalmente e na sua expressão plástica e visual será evocada, e com significativa ironia, na representação da morte do herói (cf. insinuada sobreposição da disposição cénica e da situação dramática de II. iv. e V. iii, de Tamburlaine the Great, Part Two), a vulnerabilidade do herói irá manifestar-se na violência desmesurada e gratuita. O segundo dos «tragical discourses of the Scythian shepherd Tamburlaine» não vem iludir a superioridade esmagadora do protagonista sobre os antagonistas e o universo ficcional da acção dramática: no novo friso épico avulta ainda o herói na sua pujante centralidade, desbravando audaciosamente o caminho numa paisagem que em grande medida repete o itinerário da peça de que, pese a sua autonomia e integridade, Tamburlaine the Great, Part II é assumida sequência. É assim que Segismund e seus pares lembram na traição o rebelde Cosroe, abrindo ambos o caminho a Tamerlão e a um decisivo confronto com o poder turco, o cerco de Babilónia, com a morte do Governador ou a execução sumária das concubinas, evoca o cerco de Damasco, a eliminação do seu Governador e o sacrifício das virgens suplicantes, com o respectivo massacre impiedoso das populações, a jaula de Bajazeth e o espectáculo dos reis vencidos atrelados ao carro de guerra de Tamerlão oferecem-se em sugestiva correspondência, e o episódio final, nos dois textos, introduz uma ruptura na aventura do herói.

Esta última aproximação conformaria relevantes diferenças que, todavia, não afectam a inscrição indecisa da atitude irónica da voz autoral: o gesto magnânimo do conquistador para com o vencido e a promessa de vida proclamadas na *pax Tamerlanis* e na união ritual de Tamerlão e Zenocrate, Marte e Vénus, contrastam com as sombrias imagens que acompanham a morte do «flagelo de Deus». Paralelamente, na primeira das peças o movimento irresistível do herói, sucessivamente confirmado nos seus triunfos e na omnipresença do seu olhar dominador, é a avassaladora expansão do pastor

tornado vitorioso chefe militar e depois soberano poderoso e temido; mas na última essa força demolidora torna-se progressivamente violência cega, e a invencibilidade do protagonista é desafiada pelos sinais de desagregação disseminados no corpo de uma acção dramática- v. g a evasão e sobrevivência de Callapine, a herética rejeição de Caliphas do papel a ele destinado pela vontade soberana de seu pai e, sobretudo, a morte de Zenocrate- que significativamente encontra a morte de Tamerlão como desfecho.

O herói, todavia, não é vencido por mão humana e o seu último gesto não exprime qualquer *anagnorisis* ou retratação. Irredutível até ao fim, ele morre como um deus e mantém incólume, nos ecos elegíacos dos funerais de Zenocrate e na visão apocalíptica dos seus seguidores, a bárbara grandeza do seu sonho dourado.

A tragédia do sábio ilude igualmente as virtudes da formulação humanista e dialéctica e compromete a busca do conhecimento nas tensões de uma estrutura contraditória. Deste modo, a moldura devocional e a voz córica em que ostensivamente se plasma uma intenção persuasiva, ou a iconoclastia e fraquezas do herói, não chegam a projectar sobre uma perversa e ímpia aventura as cores interrogativas da ironia.

Se surge no palco isabelino já sob o peso de uma tradição devocional e reprovadora, Fausto interpretará em Marlowe o fascínio pela rebelião contra os ditames de uma cultura imobilista, registada no conformismo dedutivista da dialéctica escolástica ou na imagem de um progresso humano prometido à morte. A *summa impotentia* do herói exige a potência subversiva do «studious artisan», e a confrangedora abstracção da humildade e piedade cristãs ou a sufocante tutela exercida pelas representações da salvação e da condenação sugerem-lhe o caminho alienante das certezas que exorcizam um destino- «Resolve me of all ambiguities, I. i. 82, «So he will spare him four-and-twenty years, I. iii. 93, ...- e o imediatismo da experiência, «...that famous art/ Wherein all nature's treasury is contained.», I. i. 76-77. A demanda do protagonista conhece a decepção de uma fuga ilusória (ou não recuperasse o magistério de Mefistófeles a utilização sofística da escolástica) e degrada-se na irónica ingenuidade do mago («I see there's virtue in my heavenly words», I. iii. 28). A descida aos infernos não tem aqui regresso, é a senda do crime continuado que

torna compulsiva a desobediência e confirma o exílio espiritual e um arrependimento impossível (v. g. «My heart's so hardened I cannot repent», II. iii. 18) e debalde procura refundar uma identidade no vitalismo mais radical e no desafio iconoclasta. Neste sentido, a demanda que soçobrará na catástrofe sem regeneração reafirma verdades conhecidas, retoma ironicamente o valor irredutível da experiência (que Mefistófeles invocará, em II. i. 131, perante o provocatório cepticismo teológico do sábio) e assinala, a final, o espectacular retorno do reprimido («Why wert thou not a creature wanting soul?/ Or why is this immortal that thou hast?»).

O destaque conquistado por um herói saído, como o guerreiro cítio, da apagada modéstia das origens («Now is he born, his parents base of stock,/...», Prólogo, 11), sublinha a diferença de quem não conhece a anónima serenidade dos humildes ou as felizes certezas dos eleitos. Deste modo, o quadro fixo das virtudes e dos vícios, pelo qual a fossilizada *disputatio* humanista regressa para lhe instilar a dúvida e lhe tolher os movimentos e a vontade, é rasgado pelo golpe de audácia que procura reproduzir, em irónica emulação do nexo entre Criador e criatura, a soberania sobre os poderes infernais («How pliant is this Mephistopheles,/ Full of obedience and humility!», I. iii. 30-31); e à irrevogável condenação à morte eterna, persistentemente recortada no angustiado sentimento do herói («Ay, we must die an everlasting death», I. i. 48, «Now, Faustus, must thou needs be damned,/ And canst thou not be saved./.../To god? He loves thee not», II. i. 1-2; 10, «What art thou, Faustus, but a man condemned to die? », IV. I. 139, ...) e finalmente consumada na imagem torturada do sangue redentor (que apenas se mostra para se negar) e do pai celeste (que apenas se revela para castigar), irá Fausto opor os horizontes alternativos de uma outra visão celestial, a de Homero e Helena, que por vinte e quatro anos permitam exorcizar a cúmplice dualidade de «the snares of death» e «the heavy wrath of God».

Ser e não ser, eis a questão: a instância autoral, como nas peças de Tamerlão e depois, numa atitude mais pungentemente envolvida, na tragédia de Eduardo, não pode condenar explicitamente a energia rebelde da sua criação mas também não pode caucioná-la sem a estratégia defensiva da condenação moral. A presença demiúrgica que liberta para castigar, nisto convocando a submissão da criatura e confirmando uma autoridade soberana inflexível, projecta-se

insinuantemente nas contingências de uma arte que existe também como expressão de uma tolerância consentida, neutralizadora de pressões centrífugas (um pouco à semelhança da disfunção produtiva do modelo cibernético) e potencial alvo da repressão da dissidência. A felicidade e a salvação cabem afinal ao conformismo asséptico dos justos ou ao vácuo psicológico e moral de um qualquer *everyman* que se deixe possuir na docilidade determinista de uma luta apenas travada *ad majorem Dei gloriam*. Ou também aos Wagner, Robins ou Rafes, evoluindo na dimensão ambígua da caricatura de Fausto e no ensimesmamento que as reduz a caricaturas de si próprios, plácidas insignificâncias que o olhar de Deus não se digna sequer contemplar.

Natural ainda que aqui se recortem preocupações de índole metadramática: a volubilidade do sábio que aspira a ser «a divine in show» e depois se deleita com o desfile dos Sete Pecados Mortais e parodia os milagres com os truques da mais exibicionista prestidigitação, ou que encena o espectáculo de Helena e Alexandre, reedita no palco de The Rose os dilemas de uma perigosa sedução que negoceia cautelosamente a sua legitimidade face à eminência totalitária da Palavra. Marlowe é e não é Fausto, e se o Mal convocado pelo protagonista se nega como o não-ser da visão agostiniana ou na inversão carnavalesca e na agitação histriónica do herói- logo afastado na reposição apoteótica do princípio e estruturas do real- ele será o nada que é tudo no sentimento calvinista da condenação experimentado pelo protagonista ou na crispação do protesto da voz autoral. O dramaturgo recua para a ambígua penumbra do ocultamento e da revelação e o seu cepticismo, que interpela simultaneamente as representações do divino e as ilusões do humano, não se abre à supervisão crítica e dialógica da ironia. Fausto é o réprobo inconsequente e venal, mas a sua aventura é o arrojo supremo de uma revolta sem esperança, apenas articulada na rejeição. O espectáculo de sofrimento que o atinge no regresso de Ácteon ao sacrifício expiatório é a tradução eloquente do horror suscitado por um ritual de confirmação que pune sem verdadeiramente convencer.

Em Dido a actualização do texto no palco se constituia em factor nodal da construção da leitura e em Tamburlaine os mais exuberantes arroubos histriónicos do protagonista (v. g. humilhando o enjaulado Bazajeth e os reis cativos atrelados ao carro de guerra do conquistador, ou sacrificando o seu filho

degenerado) convocavam o voyeurismo sádico do público (dentro e fora da representação); por sua vez, em «*The famous tragedie of the Riche Jew of Malta*» se recupera ainda a inocência perversa do espectáculo como centro mobilizador da atenção.

A voz do dramaturgo irá instituir um claro distanciamento em relação às personagens que povoam o espaço da ficção dramática e assumir uma atitude satírica que remete a ironia para a virulência do grotesco e da farsa. No plano dos jogos mesquinhos do poder e da riqueza, as referências a qualquer presença transcendental tornam-se despiciendas- de resto, iriam os céus sequer dignar-se volver o olhar para seres tão degradados e insignificantes?- e as cores da tragédia dissolvem-se no jogo turbulento que todos envolve e contagia. Dele o judeu é o centro vital, supremo encenador e hábil manipulador até que a sedução invencível pelo risco e o orgulhoso exibicionismo dos seus talentos o percam na voragem competitiva e amoral da acção dramática.

No seu covil dourado, investido nas roupagens do vilão isabelino e no estereotipo da caricatura construido pelo populismo anti-semita e pelo oportunismo sensacionalista tantas vezes exibido pelo teatro comercial e popular, e já apresentado pelo seu patrono, o Maquiavel do Prólogo, Barrabás oferece o mote de uma acção que na verdade reduz o humano à ínfima espécie das rivalidades gratuitas e criminosas. O herói acaricia sensualmente as suas riquezas, ali amontoadas num proverbial *habitat* natural da usura e da ganância, mas a sua volúpia não deixa de respirar igualmente na insatisfação que o libertará para novas aventuras de acumulação e domínio. A misantropia mais empedernida separa-o até dos membros da sua comunidade oprimida, apagados figurantes que ele despreza, ou da sua filha, a que ele alude na inconsciente ironia de uma Ifigénia oportunamente sacrificada em nome do «hermoso placer de los dineros».

A apresentação de Barrabás não cria, assim, quaisquer ilusões acerca do seu figurino moral: ele é a paradigmática corporização da vertigem gananciosa e do delírio materialista, do pragmatismo subversivo que sujeita à lógica da apropriação e do ganho a retórica pia da Incarnação («...so inclose/ Infinite riches in a little room», I. i. 36-37) ou a da vocação e destino do eleito (v.g. «These are the blessings promis'd to the Jews,/ And herein was old Abram's happiness/.../», I. i. 103ss), cumprindo a lição do seu assumido mestre («I count

religion but a childish toy,/ And hold there is no sin but ignorance»). Mas as hostilidades que inaugurarão o conflito serão abertas pela cupidez e hipocrisia dos cristãos de Malta. O espectáculo de uma justiça arbitrária, que vitima o herói e denuncia flagrantemente a autoridade política como instrumento privilegiado de espoliação, abrirá ao judeu um tortuoso percurso de vingança. Ele evoluirá da fria manipulação de actores e da cuidada encenação de situações, devidamente sublinhadas pelo seu riso ufano e triunfal, para a precipitada e sôfrega acumulação de golpes defensivos, derrapando depois em desconcertantes cumplicidades para finalmente soçobrar na fatal inconfidência e na decisiva abdicação de posições conquistadas.

O infortúnio das vítimas que adornam o seu invejável *curriculum* de vingança ou a opulenta malignidade das suas façanhas- Mathias e Ludowick, Jacomo e Bernardine, Abigail e as freiras, depois Ithamore, Pilia-Borza e Bellamira- não empalidecem uma boa estrela que vive na virtude sinuosa do engano e do veneno a que o exorta a ubíqua perversidade das práticas e valores dominantes. Ele representa com brilhantismo diante dos seus irmãos na fé («these base slaves», como os designará em I. ii. 216), revive o papel de um Job lamentoso perante a compadecida Abigail («My gold, my gold, and all my wealth is gone/ You partial heavens, have I deserv'd this plague?», I. ii. 258ss), depois diante dos frades e da abadessa quando projecta introduzir a sua filha no redil do inimigo, e é com visível deleite histriónico que enumera a sua biografia velhaca ao seu escravo e discípulo, em II. iii.. Mais tarde, ele contemplará, radiante, das galerias o espectáculo que encenou, o duelo mortal entre os pretendentes rivais de Abigail (III. iii.), irá vangloriar-se na preparação e no sucesso da eliminação da filha e das freiras (III. iv. e IV. i.), acompanhará a artimanha que silencia os dois frades corruptos (ainda em IV. i.) da mesma alegria mórbida, para depois responder à infidelidade de Ithamore com uma representação, ridícula e incongruente mas eficaz, que competentemente dizima os seus delatores.Um erro de marcações permite ainda a denúncia das suas maquinações a Ferneze, mas o seu talento regressará na triunfal paródia da Ressurreição diante das muralhas de Malta, em IV. i.. Finalmente, o *travesti* de Maquiavel repete (talvez no desejo de afecto e certamente na cedência ao fascínio da acção e do risco, terreno de eleição dos seus predicados), agora com o astuto Ferneze, o clamoroso deslize da inconfidência; e a gloriosa aparição na abertura da quinta

cena do quinto acto é a sua última encenação, perecendo o vilão na paródia de um julgamento final que não delegará, todavia, no cinismo glacial de Ferneze- «...and let due praise be given,/ Neither to Fate nor Fortune, but to Heaven»- as prerrogativas de um moralizante grande final.

O cepticismo do dramaturgo transfere a acção dramática da «tragédia do judeu» para o plano da farsa e do grotesco. Aqui vigora a lei do mais astuto e do mais oportuno, a que o Prólogo enunciara em desembaraçada frontalidade e que Ferneze vai interpretar superiormente. «A counterfeit profession is better/ Than unseen hypocrisy (I. ii. 291-292), «...more of the serpent than the dove; that is, more knave than fool» (II. iii. 36-37), «...for in extremity/ We ought not to make bar of no policy» (I. ii. 271-272), «...for religion/ Hides many mischiefs from suspicion» (I. ii. 280-281), «Every one's price is written on his back» (III. iii. 3): é amargo o diagnóstico mas a fruição do espectáculo suspende o juízo moral para deixar ouvir a gargalhada alarve, boçal e livre, dos convivas satisfeitos com tão abundante repasto. Barrabás é também o dramaturgo que generosamente oferece a um público inebriado o festim do mais inocente e brutal divertimento. A visão céptica é total e não se esgota nos limites ficcionais da acção dramática. E a ironia, quando existe, não se articula igualmente apenas no corpo textual mas também no desafio que o olhar distanciado e crítico do dramaturgo lança à massa ruidosa que se ri de Barrabás mas se ri também com ele, e para que o poeta, *tant bien que mal* , tem que escrever e produzir.

É o sentimento nacionalista e popular que alimenta o «Maquiavel for everyman» no contexto mais imediato e actual das guerras civis em França e no quadro genérico de um espectáculo que é também, na rivalidade mantida com o púlpito, fonte destacada de informação e debate.

O duque de Guise inclui-se por certo no número dos eleitos, os que arrojadamente se vão da lei da morte libertando, mas a sua energia destruidora alia-se à perversão adicional da obediência católica e a uma ambição política delirante. Como Barrabás, ele vive no estímulo irresistível do risco- «...the chiefest way to happiness», ii. 38- mas conjuga com o insaciável fogo interior o sublime desejo de «escalar as altas pirâmides para aí incrustar o diadema de França». A coragem suicida não o deixará recuar diante da morte anunciada- «Yet Caesar shall go forth», xxii. 67, «Thus Caesar did go forth, and thus he

died», xxii. 87- e o triunfo de Henrique III, do outrora o zeloso perseguidor de católicos e agora o apressado convertido a novas lealdades, é ironicamente sublinhado, em xxii.92ss, pelo despropositado sadismo que irresistivelmente lembrará as suas antigas façanhas.

O antagonista de Guise, Henrique de Navarra, tempera o seu estatuto de paladino da causa protestante com um duvidoso instinto político de sobrevivência e com a proclamação superabundante e, por isso mesmo, algo suspeita, da sua profissão de fé (os ecos sufocados de Ferneze?). Ele não se oferece, na verdade, como salutar alternativa aos compromissos criminosos de Carlos IX, à pressão conspirativa de Catarina de Médicis ou do duque de Guise, ou ao moribundo Henrique III que prontamente se dispõe, no leito de morte, a lavrar o seu testamento político e a exaltar a aliança fraterna com a Inglaterra e a sua rainha. Ele não poderia ter feito muito no corpo errático e disforme de The Massacre at Paris, construido na estrutura acumulativa do episódio e na representação da dança da morte, grotesca e irreal na sua frenética repetição (dezoito mortes violentas dificilmente escapariam ao truculento aparato da farsa).

A peça conjuga, com efeito, a linguagem apelativa do panfleto e a vivacidade plástica do *cartoon*, a ética nacionalista perde-se na lúdica sedução por uma violência exponencial e saturante que se torna cómica, e o desfecho «politicamente correcto» (embora inconcluso e, nessa medida, aliviando a hagiografia dos justos e o simplismo populista) não iludirá o distanciamento do criador em relação à sua atípica e descontínua criatura, assim abandonada à ambiguidade de uma perversa identificação e ao gáudio do público. *Panes et circenses*.

Já em Edward II a voz do dramaturgo se entrega mais generosamente a um solidário compromisso com a sorte do protagonista.

A representação de uma identidade sexual em busca de livre expressão no quadro implacável do espaço público e da acção política constituiria por si mesma uma escolha temática provocatória e ofensiva. Com as reservas suscitadas pelo reducionismo das homologias entre criador e obra («never trust the artist, trust the tale» é a conhecida fórmula de D. H Lawrence) e atentas as falsas pistas abertas pela imagem construida pelo autor em desafio aos seus

contemporâneos, a inscrição biográfica será aqui mais sugestiva ainda do que noutros momentos do seu *cursus* poético: «...That St. John the Evangelist was bed-fellow to Christ in his bosom; that he used him as the sinners of Sodoma. ...That all they that love not tobacco and boys were fools», rezava a famosa denúncia do herético que urgia silenciar.

A primeira imagem que temos do herói é veiculada pelo testemunho qualificado do seu amigo, o desregrado e lascivo Gaveston, e desde logo ele surge comprometido nas suas afinidades electivas. É o regresso do *Lord of Misrule* e agente da corrupção, outrora exorcizado pelo velho rei, e a festa de um hedonismo radioso ofende, na sua carnavalesca inversão, o luto pela morte de Eduardo I. O novo monarca ratifica o estatuto do seu amante ao delegar nele a autoridade que desafia ostensivamente os pilares do reino: os nobres, ameaçados pela fulgurante ascensão do *parvenu*, que invocam na sua resistência os mais altos interesses públicos, e a igreja, desde logo cruelmente vitimada na figura do bispo de Coventry. Mas a perigosa derrapagem da autoridade opera no seio de uma ordem estruturalmente apoiada nos interesses de casta e numa instituição que o público de uma Inglaterra reformada não hesitaria em condenar: o conflito opõe um rei, que entende o seu ofício como o terreno de uma liberdade pessoal absoluta, e os arrogantes barões feudais, secundados pela igreja romana, que disfarçam os seus interesses de grupo com a retórica da salvação do reino. Na crispação dos campos opostos o herói procurará sempre a eliminação do mundo objectivo com a invocação dos símbolos e atributos da soberania- «Was ever king thus overrul'd as I?», I. iv. 38, «Yet shall the crowing of these cockerels/ Affright a lion?...», II. ii. 202-203.

A inelutável pressão das realidades se encarregará prontamente de pulverizar estas ilusões, e a vitória pírrica do monarca, presente envenenado dos sinuosos compromissos da rainha e dos nobres, depressa se nega no exibicionismo de uma sensualidade politicamente traduzida na afrontosa promoção do valido. Da revolta dos notáveis assim catalisada e da destruição dos precários equilíbrios de uma trégua emergirá o perigoso antagonista, dono de uma ambição que não cede na adversidade (veja-se, por exemplo, a sua irredutível confiança no momento da prisão, em III. iii.) e que conquista espaço na sua estratégica ligação à astuta rainha. A irónica inversão das relações de força que sucede ao efémero triunfo do protagonista revelará o poder geminado do leão e da raposa,

uma santa aliança esmagadora diante de um Eduardo volúvel e fechado no autismo do seu universo privado (de que se retirara entretanto o infortunado Gaveston, avançando para o seu lugar o fogoso Spencer). É também na pronta fungibilidade do objecto da paixão e da volúpia que se denuncia a obstinada reconstrução de um universo pessoal, erguendo-se, temerário e insensato, no turbilhão voraz da acção política: Eduardo ilude-se nos episódicos favores do seu triunfo e repete o gesto arrogante de uma soberania incondicionada, suposta garantia da fruição privada dos afectos e da livre satisfação erótica: «Rebels, will they appoint their sovereign/ His sports, his pleasures, and his company?», III. iii. 174-175).

Neste contexto, o irmão do rei, finalmente impressionado com a ousadia iconoclasta dos barões amotinados, entrega-se ao desafio tão resoluto e generoso como extemporâneo e suicida. Não será por certo no arrependimento repentino ou na redenção que apressadamente procura romper com as antigas perplexidades e hesitações que residirá a alternativa irónica, a voz alternativa contribuindo de modo convincente para a articulação de uma «consciência íntima» do texto. E seriam Eduardo e Mortimer os intérpretes de um confronto dialogicamente produtivo não residisse neles a insanável descontinuidade do antagonismo e a repulsão mútua do soberano venal e caprichoso e do vilão cruel e ambicioso.

Eduardo apenas mobiliza argumentos na resistência vital e instintiva à desdita que o atinge, no tenebroso ritual com que o poder dos seus inimigos se desenha no seu frágil corpo martirizado e na bárbara desmesura sacrificial da vítima. Porém, nem a brutal experiência de dessacralização do rei ou a descida aos infernos do cárcere apagarão no herói a unidimensionalidade de um desejo prometido à morte. Ele não conhece o conflito interior e nunca se abrirá a outras razões que não as suas- «...Yet how have I transgress'd,/ Unless it be with too much clemency?», V. i. 122-123- e caminha para o seu fim como criança aterrorizada no pressentimento lido na figura sinistra do carrasco, «I see my tragedy written in thy brows», V. v. 73; finalmente, o *logos* de uma *anagnorisis* trágica negar-se-á no terrível *pathos* que só a crua linguagem de um lancinante grito de agonia poderá culminar. O vilão, por seu lado, se se degrada progressivamente quando o seu repto frontal à autoridade do rei cede o lugar à mais tenebrosa conspiração, conhece também os seus momentos de glória- v. g.

a indomável coragem do prisioneiro (III. iii. 71-74), depois reeditada na transfiguração, pelo condenado, da morte inevitável num destino de conquista (V. vi. 59-66).

O cepticismo dogmático reescreve a tradição virgiliana no mosaico ridículo das paixões de homens e deuses, exalta a pulsão destruidora do conquistador plasmando-a na façanha heróica e na gratificação ficcional e fantástica, representa no gesto rebelde do sábio a instabilidade do humano e a provocatória interpelação do divino (que é também a representação humana do divino), celebra a airosa malignidade do vilão no mundo civilizado e corrupto de Malta, o espectáculo frenético da morte em terras de França ou a utopia individualista de um domínio privado imune à dimensão pública e política. A ironia, no despojamento axiológico do dramaturgo e na lúdica ou trágica eminência do herói, exprimir-se-á nos apertados limites de uma vigilância que verdadeiramente a não liberta para a formulação dialógica e crítica. Tamerlão irrompe como praga em cidade desprevenida, mas só a ele cabe escalar o Olimpo e desafiar os deuses e é nele que reside um verbo feito carne; Fausto é o rebelde herético, desconcertante no seu exaltado desafio aos limites do saber e no seu extravagante desejo de poder e riqueza, ainda na banalização histriónica e hedonista desenhada no seu percurso, mas são dele aquelas «palavras aladas» que exprimem os cumes do desejo e da beleza ou os abismos do desespero, é total a sua aposta e terrível a dimensão exemplar do seu sacrifício; Barrabás é certamente o despudorado vilão, catálogo de todos os vícios e assumido cavaleiro andante da perversão e do crime, mas são dele aquele deslizar ínvio e expectante, qual flagelo de Deus abrindo galerias na Sodoma e Gomorra dos senhores de Malta, e o seu riso cínico, impiedoso comentário do universo grotesco de tiranos hipócritas, aventureiros sem escrúpulos, rameiras e vagabundos, é o *primum mobile* da acção dramática; Eduardo entrega-se ao desejo de um espaço que seja seu, ignorando a dimensão pública do seu papel e as responsabilidades do monarca, mas nele reside- se excluirmos o discreto jovem príncipe- a única voz autêntica, exorcizada na gratuita humilhação e no crime selvático, e a sua morte, como a de Dido, Tamerlão, Barrabás, Fausto ou Guise, nem se acompanham de qualquer retratação ou reconhecimento, nem conduzem ao grande final da reconciliação trágica.

Deste modo, os dois grandes espaços que identificámos na criação dramática marloviana interpenetram-se numa visão céptica que destaca o gigantismo ou a energia titânica do herói e o fecha, diferentemente do que com Shakespeare sucede, à multidimensionalidade do humano. Essa ênfase tende a sufocar o complexo jogo que envolve a totalidade das relações representadas na acção dramática, amesquinhando as vozes «secundárias» e diluindo o lugar e a função das outras personagens, que não chegam verdadeiramente a adquirir uma vida independente e a opor consistentemente a sua perspectiva à legitimidade ética e estética do percurso que monopoliza as atenções e comanda os acontecimentos. «'Tis but the fortune of the wars, my lord,/ Whose power is often proved a miracle» é aforismo que define um olhar horizontal, irredutivelmente céptico, a projectar a sua lição no drama da infeliz rainha cartaginesa, nas aporias da aventura do guerreiro cítio, ou mesmo nos dilemas da utopia individualista de Fausto; «more of the serpent than the dove; that is, more knave than fool» é a fórmula sentenciosa do vilão que, todavia, no plano do conflito entre o indivíduo e a sociedade política dramatizado na peça do álacre mas sinistro judeu, no redemoinho das guerras francesas e nas venturas e desventuras do rei Eduardo, corresponde bem àquele amoralismo cósmico do juízo de Gazellus que insuspeitosamente afastara uma conveniente intervenção divina no triunfo turco sobre o pérfido cristão.

O cepticismo do dramaturgo não é, assim, a *prudentia* erasmiana ou a reflexão prospectiva de Montaigne, e na exuberância retórica e espectacular dos seus versos se recorta insinuantemente o espectro de um olhar algo defectivo e monológico. Em Marlowe a natureza humana é o pragmatismo da sobrevivência, o conflito imanente e a implacável voragem competitiva, não a visão integrada do humano na ordem cósmica ou o reconfortante sentido de comunidade. O protagonista liberta-se na violência ou na astúcia e a ironia remete-se à clamorosa descontinuidade entre a exaltante grandeza do desejo e a interdição frustrante de um destino cego. Ela não pode frutificar na identidade negativa que rejeita códigos éticos ou valores dominantes apenas para reconstruir o mundo à imagem e semelhança da paisagem interior do herói ou para o rasurar no autismo de uma utopia individualista. Não se esgotam, porém, nesta dimensão literária as projecções de uma leitura irónica, ou não reservasse o cepticismo do dramaturgo um outro lugar à ironia na vida que os seus textos

adquirem no palco comercial e popular isabelino. O intelectual desenraízado e *enragé*, que fustiga os grandes do mundo e os injustificados privilégios que nenhuma audácia ou valentia conquistaram, o espião da coroa entregue aos caminhos ínvios da representação e da existência marginal, ou ainda o heterodoxo que se confronta com a consolidação da ordem política e erótica do patriarcado, despreza igualmente a massa indiferente dos fracos, talvez reconhecida no *profanum vulgus* ignaro, ruidoso e sedento de emoções fáceis que todavia lhe alimenta o génio e lhe garante a sobrevivência. A indomada identidade do artista que resiste no produtor de artefactos para consumo imediato revelar-se-á, pois, no distanciamento irónico e ambíguo mantido com o seu público, esses *base slaves* seduzidos pelo verbo eloquente e pelo gesto poderoso de Tamerlão e Fausto ou vivamente impressionados pelo sofrimento de Eduardo mas também entusiasticamente comprometidos no estímulo da profanação e na alegria orgiástica do espectáculo da violência e da morte.

Notas

Capítulo I

1. Acerca do complexo sistema de relações entre o texto literário e a acção dramática, e correspondentes pressupostos metodológicos e teóricos que um estudo da criação dramática envolve, vide, *inter alia*, BARATA, José de Oliveira, António José de Silva:Criação e Realidade, Coimbra, Serviço de Documentação e Publicações da Universidade de Coimbra, volume I, 1985, pgs. 17-76.O conceito de modo e género é oferecido, p. ex., no conhecido ensaio de AGUIAR E SILVA, Vítor (Teoria da Literatura, Coimbra, Almedina, 4ªedição, volume I, 1982, esp.pgs.377-393).

2. BARATA, op.cit., pgs.58ss. A prioridade cronológica não é critério que decida a superioridade do texto literário, que mantém com a sua actualização espectacular uma relação de «intertextualidade» (ELAM, Keir, The Semiotics of Theatre and Drama, London and New York, Routledge, New Accents, 1980, pgs.208-209).

3. E não necessariamente no espectáculo cénico: DE SOUSA, Eudoro, ed., Aristóteles, Poética, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, F.C.S.H. da Universidade Nova de Lisboa, Estudos Gerais, Série Universitária, Clássicos de Filosofia, 1986, pg.121.Em «Ler ou Assistir:Eis a Questão - A Propósito da Especialidade do Modo Dramático», Maria Isabel Barbudo observa que Aristóteles atribui à leitura do texto escrito a autonomia que resulta de poder ele produzir os efeitos da tragédia independentemente da representação (in Actas do XV Encontro da A.P.E.A.A.,17 a 19 de Março de 1994, Évora, Departamento de Linguística e Literaturas da Universidade de Évora, 1995, pg.64).

4. «While a miracle play is essencially a spectacle, appealing primarily to the sight, a morality demands greater attention to the spoken word. Its text is more important than its scenery», escreve Émile Legouis (LEGOUIS,Émile, CAZAMIAN, Louis, LAS VERGNAS, Raymond, A History of English Literature, London, J.M.Dent & Sons Ltd, 1967, pg.187.

5.CAVE, Richard Allen (Ben Jonson, Basingstoke and London, Macmillan, Macmillan Education Ltd., pg. 143) resume o sentido da clivagem que determinou o fim da colaboração entre os dois autores : «Jonson's stance was didactic, critical, admonitory ; Jones's preference was for the celebratory, the supportive, even the frankly flattering to deduce from later examples accomplished without Jonson's help». Apesar dos dilemas teóricos levantados pela nova expressão artística, a inclusão dos «masques» na edição de 1616 das suas obras concorda com o estatuto literário que Ben Jonson lhes atribui, como bem acentua ORGEL, Stephen (in BLOOM, Harold, ed., Ben Jonson, New York, New Haven, Philadelphia, Chelsea House Publishers, Modern Critical Views, 1987, pg.75). Acerca da personagem de Marlowe e da concepção dramática que lhe corresponde é bem conhecido o juízo de Ben Jonson: «The true Artificer will not run away from nature, as hee were afraid from her; or depart from life, and the likenesse of Truth ; but speake to the capacity of his hearers, and though his language differ from the vulgar somewhat ; it shall not fly from all humanity, with the *Tamerlanes*, and Tamer-Chams of the later Age, which had nothing in them but the *scenicall* strutting, and furious vociferation, to warrant them to the ignorant gapers»(transcrito de «Timber, or Discoveries» e incluído em MacLURE, Millar (ed.), Christopher Marlowe : The Critical Heritage, London and New York, Routledge, The Critical Heritage Series, 1979, pg. 50.

6. Uma resenha destas posições é-nos oferecida em BARBUDO, Maria Isabel, ibidem, pgs.63-74.

7. A linguagem activa e anárquica da representação quebra o automatismo da palavra fossilizada no texto escrito, inimiga da epifania de uma comunhão reencontrada. Um dos mais impressivos manifestos reunidos em Le théâtre et son double suivi de Le théâtre de Séraphin, (Paris, Gallimard,1964, pgs.115-129) intitula-se «En Finir avec les Chef-d'oeuvre» e concorda com essa reivindicação de uma comunidade teatral como metonímia da tribo e da polis reunificada, como acentua BORIE, Monique (Antonin Artaud - le théâtre et le retour aux sources, Paris, Gallimard, Bibliothèques des Idées, 1989, pg.19).A Grécia clássica e a Inglaterra isabelina seriam precisamente exemplos de culturas sintéticas e autênticas e o Renascimento, momento central de uma cultura de separação, analítica, que iniciou o processo de uma civilização - a nossa, a que actualmente construimos - que nega o mistério da vida e da natureza e já não tem deuses a quem interrogar(BORIE, ibidem, esp. pgs.20, 51 e 53).

8. «O poeta sonhou uma peça. Põe sobre o papel o que é redutível a palavras. Mas estas não podem exprimir senão uma parte do seu sonho. O resto não está no manuscrito. É ao encenador que caberá restituir à obra do poeta o que se tinha perdido no caminho do sonho ao manuscrito», escreve Gaston Baty, in BORIE, Monique, DE ROUGEMONT, Martine e SCHERER, Jacques (eds.), Estética Teatral,Textos de Platão a Brecht, tradução de Helena Barbas, Lisboa, Calouste Gulbenkian, 1996.

9. E esta observação não vale unicamente para os exemplos extremos de recusa de um « teatro psicológico»(v.g.Antonin Artaud ou Edward Gordon Craig,): a representação é frequentemente palco de negociação de futuras versões do texto a representar. Arnold Wesker apenas testemunha uma prática que quase sempre acompanhou a criação dramática : o texto de Shylock, publicado em 1990, é a nona versão de uma peça originalmente representada em 1976 e sucessivamente modificada de acordo com os contextos (WESKER, Arnold, Shylock and Other Plays, London, Penguin Books,1990, pg. 171). Não falando já na peculiaridade de um texto estruturalmente dramático escrito para ser lido (como, segundo alguns estudiosos, a tragédia de Séneca, ou ainda experiências tão particulares como o *closet drama, théâtre dans un fauteuil,* ou *Lesedrama* a que Vítor de Aguiar e Silva se refere, op.cit., pg. 581), a fundamental descontinuidade entre os dois registos- o do texto cuja função apenas se cumpre no palco e o que se reclama de uma natureza essencialmente literária - é ilustrada pela adaptação a que os dramaturgos frequentemente sujeitam as suas criações quando as destinam a publicação (VIEGNES, Michel, Le Théâtre - Problématiques essentielles, Paris, Hatier, Histoire Littéraire, Profil Littérature, 1992, pgs.35 e 36).

10.BARATA, José Oliveira, op.cit., pg.37.

11. KAYSER, Wolfgang, Análise e Interpretação da Obra Literária(Introdução à Ciência da Literatura, tradução de Paulo Quintela, Coimbra, Arménio Amado, 6ªedição, página 409).Esta classificação, comum à ficção narrativa, não pode, evidentemente, exprimir categorias absolutas, como acentua AGUIAR E SILVA(op.cit, pg.654), e essa pretensão meramente tendencial mais se destacará em contextos da criação e experiência dramáticas que ostensivamente se procurem libertar dos modelos de construção orgânica e da mimese aristotélicas.

12. Sobre o conceito vide, p. ex., AGUIAR E SILVA, Vítor, op. cit., pgs. 88 a 95.

13. Correspondendo à terceira fase da história do drama - as outras seriam a do drama clássico e a do drama burguês - , na proposta metodológica de ASTON, Elaine e SAVONA, George (Theatre as Sign-System: A Semiotics of Text and Performance, London and New York, Routledge, 1991, pg.12).

14. RYNGAERT, Jean-Pierre, Lire le Théâtre Contemporain, Paris, Dunod, 1993, pgs. 49-54.

15. Que texto dramático poderá exprimir, sequer com sofrível fidelidade, a representação de A Letter for Queen Victoria, de Robert Wilson? As repetições de gestos e situações, a «câmara lenta» que atravessa, em surpreendentes descontinuidades, a acção dramática, ou ainda as quebras e suspensões introduzidas por movimentos não consumados, aspectos descritos e comentados por Bruce Wilshire (Role Playing and Identity :The Limits of Theatre as Metaphor, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1982, pgs. 117-124), manifestam claramente esse contexto não escrito que a simples multiplicação de didascálias- um *Nebentext* baldadamente empenhado em suprir os silêncios do *Haupttext,* correndo o risco de sufocá-lo e torná-lo periférico- não logra substituir convincentemente. Os autores dramáticos buscam por vezes soluções imaginosas para dar corpo ao que só verdadeiramente no palco se cumpre: Caryl Churchill, por exemplo, expõe, na introdução às suas peças The After-Dinner Joke *and* Three More Sleepless Nights (Cambridge, Cambridge University Press, 1995, pg.6), o seu critério para traduzir o discurso simultâneo de duas ou mais personagens (duas colunas do texto que se dispõem paralelamente ou o sinal / , indicativo do exacto momento em que nova fala se junta às restantes, respectivamente).

16. «What is a 'classical' play? The best definition that I can produce is:'One which is highly sructured, is representative of its time and author, deals with enduring themes, often expressed in heightened, literary language, has stood the test of time and is not related to colloquial and modern experiences.', escreve Malcolm Morrison na introdução do seu estudo Classical Acting (London, A & Black, 1995, pg.1). O termo é, neste autor , bastante compreensivo, e a sua atenção viaja por exemplos recolhidos na tradição grega clássica, em Shakespeare, no teatro da Restauração e do século XVIII inglês, priviligiando as peças escritas «before the rise of modern realism in the theatre»(pg.3).

É por vezes deliberada a despreocupação com que o termo «clássico» é utilizado. A capacidade de certos textos nos interpelarem incessantemente, numa relação eminentemente pessoal que se revela a cada leitor sempre produtiva e nova, configura

uma qualidade de excelência e transcendência histórica que subjazem, por exemplo, à perspectiva que orienta Porquê Ler os Clássicos, de Italo Calvino (Lisboa, Teorema, trad. José Colaço Barreiros, 1994). «Clássico» pode ainda sugerir, por exemplo, o recorte tradicional de um texto dramático essencialmente apoiado na construção da fábula, como recomenda Aristóles, em confronto com a espessura de sentido da lógica lacunar do que se oferece na resistência ao esforço participativo do leitor, como explica Jean-Pierre Ryngaert ao procurar surpreender a diversidade de atitudes e expectativas neles implicadas (Lire le Théâtre Contemporain, Paris, Dunod, 1993, pg. 7): «Les deux modèles perdurent; celui, toujours classique, d'une écriture informative et finalement fermée, du moins autant que l'autorize l'appel d'air qu'impose la scène a venir; celui, largement troué, d'une écriture qui ne s'essouffle pas à fournir du récit mais qui, si elle est réussie, impose ses «manques» comme autant d'aimants à attirer du sens, à exciter l'imaginaire pour construir la scène à venir.» Torna-se, contudo, necessário que os conceitos de «clássico» e «classicismo», inconsequentes quando entendidos na vaga e acrítica associação a ideias de clareza, equilíbrio formal e disciplina racional, devam ser iluminados na sua referência histórico-literária (sobre o assunto vide, p.ex., AGUIAR e SILVA, op.cit., pgs. 471-497). A visão tradicional tem vindo a sofrer importantes qualificações (v.g. a conhecida reflexão nietzschiana acerca do espírito dionisíaco e o espírito apolínio na cultura grega clássica) , mas o que importará sublinhar no contexto do nosso estudo é o sentido e alcance de uma expressão cultural e estética em grande medida indiferente à sobredeterminação canónica do período clássico ou neoclássico da literatura inglesa.

17. BARATA, José Oliveira, op. cit., pg.31. A expressão «radical de apresentação» é de AGUIAR E SILVA(op.cit., pg. 572).

18. DE SOUSA, Eudoro, ed. , Aristóteles-Poética, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, F. C. S. H. da Universidade Nova de Lisboa, Estudos Gerais, Série Universitária, Clássicos de Filosofia, 1986, pg.113.

19. HORNBY, Richard, Script into Performance - A Structuralist Approach, New York/London, Applause Books, 1995, pp. 76 e 73, respectivamente.

20. Bertram Joseph sublinha, a propósito dos códigos e convenções do teatro isabelino, uma diferença elementar e desde logo revelada nas condições de representação : « In all types of Elizabethan places of performance certain conditions were the same. The scenery

represented and suggested, it did not imitate to deceive. The scene of action could change without holding up the play ; indoor and outdoor scenes could follow one another swiftly and without confusion, and acting could take place on more than one level. The great difference between the outdoor theatres and the 'private houses' and halls was one of lighting. At the Globe, the Curtain, the Red Bull, and other playhouses open to the sky, natural light was used ; but at theatres like the Blackfriars and at Court it was necessary to use artificial light. » (JOSEPH, Bertram, « The Elizabethan Stage and Acting », in FORD, Boris, ed. , The Age of Shakespeare, Harmondsworth, Penguin Books, The Pelican Guide to English Literature 2, 1955, pg. 159.

21. in COX, John D. , KASTAN, David Scott, eds., A New History of Early English Drama , New York, Columbia University Press, 1997, p. 56.

22. HATTAWAY, Michael, Elizabethan Popular Theatre : Plays in Performance, London, Boston, Melbourne and Henley, Routledge & Kegan Paul, 1982, pgs.2-3. GURR, Andrew (Playgoing in Shakespeare London, Cambridge, Cambridge University Press, 1987, pg. 13) corrobora este juízo quando distingue as duas modalidades de edifícios teatrais : «The terms 'public' and 'private' were not used to differenciate the two types until about 1600, and they indicate more about the social antecedents of each type than any difference of commercial function. The terms 'amphitheatre' and 'hall' are better indications of their character.The value of the terms 'public' and 'private' lies chiefly in the way they indicate the social snobbery wich separated the two kinds». Para ORGEL, Stephen, a admissão irrestrita e a heterogeneidade do público do que tradicionalmente se designa *private theatre* e a específica lógica que subjaz ao drama representado na corte - o particular destinatário e a ocasião especial que justifica e em que a representação se esgota - reservaria para ele o uso do conceito : «I am using the term 'private' here to refer to a playhouse commissioned by and created for a particular person or group, not to theaters like the Blackfriars, which are usually described as 'private' because they were technically private houses, and therefore not subject to City regulations. The Blackfriars was as 'public' as the Globe, in the sense that anyone who paid the price of admission could attend.» (The Illusion of Power : Political Theater in the English Renaissance, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 1975, pg. 6).

23. Não só a precipitação ou desleixo do tipógrafo ou o carácter aleatório de certos expedientes de reprodução gráfica, conducentes muitas vezes a erros de paginação, a repetições e sobreposições, emendas pouco lógicas ou à mutilação pura e simples do

manuscrito autorial ou da cópia do escrivão : as lacunas ou imprecisões do original poderiam exigir uma intervenção decisiva do editor, dependendo assim o estado do produto impresso da maior ou menor sensibilidade e perspicácia de quem compunha e preparava o texto para publicação.

24. SHEPHERD, Simon, WOMACK, Peter, eds., English Drama : A Cultural History, Oxford, Blackwell, 1996.

25. SERÔDIO, Maria Helena, William Shakespeare - A Sedução dos Sentidos, Lisboa, Cosmos, 1996, pg. 92. «Dictionary definitions of 'canon' specify 'a body of sacred writings, accepted as inspired, which the Christian Church authorizes as the principal guide to faith and morals'.There is also the narrower sense of 'the Shakespearean canon', or 'the Defoe canon', composed of those works held to be by the author, as distinct from those spuriously or merely conjecturally attributed to him. It is in the first sense that is in question in talk about 'the canon of English literature'», assim abre Graham Martin a discussão do problema (*apud* OWENS, W.R. & GOODMAN, Lizbeth, eds., Shakespeare, Aphra Behn and the Canon, London, Routledge in association with the Open University, 1996, pg. 3).

26. Harold Bloom oferece uma «conclusão elegíaca» ao seu The Western Canon - The Books and School of the Ages (New York, San Diego, London, Harcourt Brace & Company, 1994, pp. 517-528), admitindo uma «balcanização» irreversível dos estudos literários, anunciador do seu fim, que tende presentemente a neutralizar a exigência que acompanha o texto canónico, alegadamente elitista, desvirtuando-o na divagação e no facilitismo académico; Frank Kermode fala do «valor permanente» ou «modernidade eterna» da obra canónica, preservada ou desafiada pelas forças por vezes sincréticas do conhecimento e da opinião (Formas de Atenção, Lisboa, edições 70, colecção Signos, nº 51, 1991, pp. 66-67); finalmente, o critério que em sede universitária preside à identificação dos escritores canónicos do Renascimento em Inglaterra é referido em ABRAMS, M.H., gen. ed., The Norton Anthology of English Literature - The Major Authors, New York, London, W. W. Norton & Company, fifth edition, 1968, pg. XXV.

27. MARCUS, Leah S., Unediting the Renaissance : Shakespeare, Marlowe, Milton, London and New York, Routledge, 1996, pp.17-25.

28. O texto do ofício do Conselho Privado é transcrito, por exemplo, por WRAIGHT, A. D. , (In Search of Christopher Marlowe - A Pictorial Biography, Chichester, Adam Hart, 1993, pg. 88 : «Whereas it was reported that Christopher Morley was determined to haue gone beyond the seas to Reames and there to remaine, Their Lordships thought good to certifie that he had no such intent, but that in all his accions he had behaued him selfe orderlie and discreetlie wherebie he had done her Majestie good service, & deserued to be rewarded for his faithfull dealinge : Their Lordships request was that the rumor thereof should be allaied by all possible meanes, and that he should be furthered in the degree he was to take this next Commencement : Because it was not her Majesties pleasure that anie one emploied as he had been in matters touching the benefitt of his Countrie should be defamed by those that are ignorant in th'affaires he went about.».

29. «A note containing the opinion of one Christopher Marly Concerning his damnable Iudment of Religion, and scorn of Gods word» : assim abre o famoso documento conhecido por *The Baines Note* , em que Richard Baines, agente secreto da coroa, denuncia as supostas ou reais atitudes de Christopher Marlowe reproduzido, p. ex., por STEANE, J. B. (Marlowe - A Critical Study, Cambridge, Cambridge University Press, 1964, pp. 363-364).

30. A expressão é acolhida no título de um ensaio de Valdemar A. Ferreira (*Political Marlowe: Rebel without a Cause,* Revista Portuguesa de Estudos Anglo-Americanos, Lisboa, Faculdade de Letras, nº3, pp.101-121). Estas circunstâncias biográficas, aqui apenas esboçadas, constituem lugares adquiridos de quaisquer estudos de incidência biográfica ou biobibliográfica (v.g., além da obra referida na nota 24, BOAS, Frederick S., Christopher Marlowe - A Biographical and Critical Study, Oxford, Clarendon Press, 1940, BAKELESS, John, The Tragicall History of Chistopher Marlowe, Harvard University Press, 1942, ou ainda ROWSE, A.L., Christopher Marlowe - A Biography, London and Basingstoke, The Macmillan Press Ltd., Papermacs, 1981). A morte de Christopher Marlowe na sua presumível relação ao submundo da contraespionagem isabelina é objecto de um tão controverso como fascinante estudo de Charles Nicholl (The Reckoning - The Murder of Christopher Marlowe, London, Jonathan Cape, 1992), refutado como ofensivo da idoneidade moral do biografado por A. D. Wraight num caderno editado sob o patrocínio de The Marlowe Society por ocasião do quadricentenário da morte do dramaturgo, contestação que deliciosamente recupera, na extensão e contundência do título, uma intenção polémica com sabor arcaizante (The purpose of this open letter is to present to the reader as true a portrait of Christopher

Marlowe as historical evidence furnishes & to set aright the distorted image presented by Mr.Nicholl's Book, Chichester, Adam Hart, 1992), e defendido numa recensão de Laurie E. Maguire (in BARROLL, Leeds, ed., Medieval and Renaissance Drama in England, Madison,Teaneck, Fairleigh Dickinson University Press/London, Associated University Press, vol.8, 1996, pp. 276-277).

31. DABBS, Thomas, Reforming Marlowe - The Nineteenth-Century Canonization of a Renaissance Dramatist, London, Associated University Presses, 1991, pg. 30.

32. ROBERTS, Peter (*The 'Studious Artizan' : Christopher Marlowe, Canterbury and Cambridge,* in GRANTLEY, Darryll, and ROBERT, Peter, eds., Christopher Marlowe and Renaissance Culture, Aldershot, Scolar Press, 1996, pg.30) é mais céptico do que A. D. Wraight (In Search of Christopher Marlowe - A Pictorial Biography, Chichester, Adam Hart, 1993, pp. 63-71) quando discute a identidade da figura representada e conclui : «Whether the portrait depicts a brooding aristocrat or a posing aristocrat or a posing upstart poet, the young man remains in quiet possession of his secret, and the only scholarly verdict possible at present on the claim that he is Marlowe must be 'not proven'».

33. A exacta relação entre Ricardo II e Eduardo II, a precisa intervenção de Marlowe e Shakespeare em Henrique VI, a presença da retórica de Tamerlão ou da figura de Barrabás em momentos de Titus Andronicus protagonizados pela figura de Aaron ou ainda a atribuição da paternidade de Edward III constituem apenas alguns centros de uma polémica.

34. DAVIDSON, Nicholas, «Christopher Marlowe and Atheism», in GRANTLEY, Darryll, and ROBERTS, Peter, eds., Christopher Marlowe and Renaissance Culture, Aldershot, Scolar Press, 1996, p.131.

35. Maria Helena Serôdio (op.cit., pp.197-227) documenta com King Lear, de Shakespeare, o desencontro de perspectivas de leitura, fixação textual e interpelação criativa da tradição (representada na peça, em muitos aspectos iconoclasta, de Edward Bond).

36. A preferência pelo Texto - A tem vindo, como oportunamente veremos, a substituir lentamente a escolha que os influentes estudos ou trabalhos editoriais de KIRCHBAUM,

Leo («The Good and Bad Quartos of *Doctor Faustus*», in The Library, 1946, nº XXVI), W. W. GREG (edição paralela das duas versões, Marlowe's Doctor Faustus 1604~1616, Oxford, Clarendon Press, 1950) tinham genericamente estabelecido.

37. MARCUS, Leah S., Unediting the Renaissance: Shakespeare, Marlowe, Milton, London and New York, Routledge, 1996, pgs.38-67. Em sentido diverso, François Laroque, para quem se a relação entre os dois textos será o resultado de determinadas contingências de produção e circulação textual não redutíveis à secundarização do texto B (como simples expansão de A) - « Il est donc probable que le texte B n'est pas une simple expansion du texte A, sous la plume de Birde et de Rowley, mais que le texte A est en réalité une version abrégée d'un texte antérieur qui a été perdu, comme cela arrivait a l'époque. ... » - , não resulta igualmente do seu confronto a inscrição das referências ideológicas identificadas por Leah S. Marcus e, genericamente, pelas orientações teóricas vocacionadas para a reformulação do conceito de cânone e para a desvalorização do texto canónico (LAROQUE, François, da introdução a Marlowe, Le Docteur Faust / Doctor Faustus , Paris, Flammarion, collection bilingue, 1977, pgs. 25-28). Sobre isto, vide igualmente BEVINGTON, David, RASMUSSEN, Eric, eds., Doctor Faustus, A- and B-texts(1604, 1616), Manchester and New York, Manchester University Press, The Revels Plays, 1993, pp. 91-92, nota 160. Também a discussão deste problema alcançará, naturalmente, maior pertinência no âmbito da leitura crítica do texto de Marlowe.

38. JENKINS, Harold, ed., Hamlet, London and New York, Methuen, The Arden Edition of the Works of William Shakespeare, 1982, pg.74.

39. MARCUS, Leah S., op.cit., pp.146-147. É no capítulo «Bad taste and bad Hamlet»(pp.132-176) que a autora expõe o argumento que temos vindo genericamente a seguir neste parágrafo.

40. EDWARDS, Philip, ed., Hamlet, Prince of Denmark, Cambridge, Cambridge University Press, The New Cambridge Shakespeare, 1985, pp. 8-9. No mesmo sentido, HOLDERNESS, Graham, Hamlet, Milton Keynes/Philadelphia, Open University Press, 1987, pp. 31-34).

41. A peste fustigava periodicamente uma Londres de ruas estreitas, casas apinhadas e deficientes condições de salubridade, em crescimento imparável e desordenado apesar das leis restritivas da coroa. Em 1592 a cidade teria já uns cento e oitenta mil habitantes, à

volta de duzentos e cinquenta mil em 1603 (o cálculo é de A. J. Cook, The Privileged Playgoers in Shakespeare's London, 1981, pp. 93-94, citado por EVANS, G. Blakemore, ed., Elizabethan-Jacobean Drama, a New mermaid background book, London, A & C Black, 1987, p. 204). O surto da epidemia que se estendeu do verão de 1592 à primavera de 1594 foi particularmente grave. A composição dos poemas narrativos Venus and Adonis e The Rape of Lucrece, de Shakespeare, e Hero and Leander, de Marlowe, data deste período de suspensão da actividade dramática na capital. Acerca da peste e suas consequências culturais e sociais vide, p.ex., WILSON, F. P. , The Plague in Shakespeare's London, Oxford University Press, 1963, e BARROLL, Leeds, Politics, Plague, and Shakespeare's Theater:The Stuart Years, Ithaca and London, Cornell University Press, 1991, esp. pp. 70-116.

42. E nem mesmo esta opção consegue superar totalmente as dificuldades. A edição de David Bevington e Eric Rasmussen de Doctor Faustus (Manchester and New York, Manchester University Press, The Revels Plays, 1993) , por exemplo, ao oferecer os textos de 1604 e 1616 em sucessão (de «Chistopher Marlowe and his Collaborator and Revisers», como indica o subtítulo), não se pode eximir a uma valoração e hierarquização que não colhem unanimidade: «Those who prefer the B-text will find the edition less satisfactory, since B is glossed more sparingly than A to avoid duplicating notes», observa Constance Brown Kuriyama (in BARROLL, Leeds, ed., Medieval and Renaissance Drama in England, Madison, Teaneck, Fairleigh Dickinson University Press/London, Associated University Press, vol.8, 1996, p. 244).

43. Sobre o assunto vide, p.ex., BARISH, Jonas, The Antitheatrical Prejudice, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 1981, pp. 5-37, e WIMSATT, William K. e BROOKS, Cleanth, Crítica Literária - Breve História, (trad. de Ivette Centeno e Armando de Morais), Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2ªedição, 1980, pp.13-32.

44. TURNER, Alice K., The History of Hell, San Diego, New York, London, Harcourt Brace & Company, A Harvest Book, 1993, pp. 76-77.

45. Vejam-se, p.ex., os textos editados por BARATA, José Oliveira, Estética Teatral : antologia de textos, Lisboa, Moraes, 1980, pp. 55-59, ou BORIE, Monique, DE ROUGEMONT, Martine, SCHERER, Jacques, eds., op. cit., pp. 39-45, Les Confessions, Paris, GF - Flammarion, 1964, pp. 117 e 240-241 e Concerning the City of

God against the Pagans, London and Harmondsworth, Penguin Books, trad. Henry Bettenson, 1984, esp.pp. 56-65; ainda BARISH, Jonas, op. cit., pp. 52-65). Ressalve-se aqui de novo a evidência de o juízo acerca do teatro ser formulado no contexto de outras manifestações lúdicas alegadamente dotadas da mesma dignidade, sobretudo os jogos de circo.

46. OWST, G. R., Literature and Pulpit in Medieval England - A Neglected Chapter in the History of English Letters & of the English People, Oxford, Basil Blackwell, 1961, pp. 485-486. A apreciação dos textos dramáticos neste seu contexto leva o mesmo autor a conclui ainda : «In scene after scene of the plays, we have found it possible to trace each dominant idea in the preacher's mind, his view of the world as well as of religion, his little mannerisms and tricks of speech, his own tears and laughter, the peculiar inflection of his voice over some favourite tragedy or comedy of the *Ars Predicandi.* Thus the expanded vernacular play itself often seems to be little more than a dramatized sermon or set of sermons. It is itself a product of the great homiletic revival of the thirteenth and fourteenth centuries. Incessantly it derives fresh life and matter from this wider source of supply around it. In other words, the medieval pulpit is a longforgotten foster-mother of our modern stage.» (Ibidem, p. 547). A analogia contrastiva entre o sermão e o drama, nesta aliança aparentemente contra natura de tensões que crescem à medida que a tónica secular e comercial do drama se afirmam, especialmente perturbadora numa atmosfera religiosa e política como a da Inglaterra isabelina, é já proposta por Santo Agostinho na sua tentativa de explicar o desfavor moral do teatro, admitindo aqui o valor pedagógico da imitação e a relevância dos objectos da mimese, como escreve BARISH (op.cit. , pp. 57) : « A particularly vehement antitheatrical outburst, for example, occurs in a sermon in which he invites his hearers to ponder the difference between their present ceremony and those of public spectacles. 'Contrast', he urges them, 'that holy spectacle with the pleasures and delights of the theatre. There your eyes are defiled, here your hearts are cleansed. Here the spectator deserves praise if he but imitate what he sees ; there he is bad, and if he imitates what he sees he becomes infamous'». A comparação atinge a congregação religiosa e o público : «From this nettle, the theatrical audience, Augustine plucks this flower, the Christian congregation. However the theater itself may offend, it addresses itself to, it utilizes, human impulses that are capable of being turned to sanctified ends.»(Idem, ibidem, p. 59).

47. É a designação que LEGOUIS e CAZAMIAN escolheram para um dos Livros (o quarto, op. cit., pp. 246-409) da sua A History of English Literature. Acerca das

vicissitudes e da fortuna experimentadas pelo termo « Renaissance » v. Karlheinz Stiele, 'Un Mot Franco-Européen : La Renaissance', in GADOFFRE, Gilbert, ed. , Renaissances européenne et Renaissance française , Montpellier, Institut Collégial Europe, Éditions Espaces, 1995, pp. 39-52.

48. GAIR, Reavley, The Children of Paul's : the story of a theatre company, 1553-1608, Cambridge, Cambridge University Press, 1982, pp. 2-3.

49. Vide, inter alia, WHITE, Paul Whitfield, Theatre and Reformation - Protestantism, patronage and playing in Tudor England, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, pp. 98-99.

50. LINK, Luther,The Devil - A mask without a Face, London, Reaktion Books, 1995, pp. 27-30. «He is not a person. He may have many masks, but his essence is a mask without a face»(Idem, ibidem, p.15).

51. SANDERS, Wilbur, The Dramatist and the Received Idea : Studies in the Plays of Marlowe & Shakespeare, Cambridge, Cambridge University Press, 1968, p. 200.

52. v., inter alia, LEVINE, Laura, Men in Women's Clothing - Antitheatricality and effeminization 1579-1642, Cambridge, Cambridge University Press, Cambridge Studies in Renaissance Literature and Culture 5, 1994, esp. pp.13-14 e 108-109. Refira-se aqui de passagem que a exclusão das mulheres das representações dramáticas até à Restauração é uma regra que, ao contrário da ideia geralmente aceite, talvez mereça algumas qualificações, como sustenta ORGEL, Stephen, Impersonations : The performance of gender in Shakespeare's England, Cambridge, Cambridge University Press, 1996, *passim.*

53. THOMAS, Keith, Religion and the Decline of Magic - Studies in Popular Beliefs in Sixteenth- and Seventeenth-Century England, London, Penguin Books, 1971, p. 99.

54. Refira-se marginalmente que mesmo este e outros exemplos, retirados de fonte tão autorizada como a história bíblica, nunca deixariam teoricamente de envolver em dilemas incómodos a discussão acerca da legitimidade do drama. A propósito de A treatise of miraclis playinge, sermão anónimo do século XIV que vivamente denuncia as representações, observa Jonas Barish (op.cit., p. 73) : «...Jacob defrauds Esau of his

blessing by means of a disguise, by *playing* at being Esau, and is rewarded for this deceit by becoming the patriarch of his race.Here might have been a text to ponder. How can the history of God's elect commence with an act of impersonation, an act of theatrical trickery on the part of its founder?Laban, who later defrauds Jacob of his rightful bride by the substitution of Leah, would seem to be doing no more than giving him a taste of his own medicine. And one might raise the same questions, less sharply perhaps, about some of the trickery and deceit practiced by David while king.».

55. SANDERS, Norman et alii (eds.) , The *Revels* History of Drama in English 1500-1576, London and New York, Methuen, 1980, vol.II, pp.12-23).

56. WHITE, Paul Whitfield, op. cit, pgs.13 e 14.

57. Idem, ibidem, esp. pp. 163-174. A este propósito observa ainda Jonas Barish (op. cit., p. 95) : «Not only the Puritan attack on the stage, but the Puritan attack on the liturgy, it may be suspected, drew strength from the belief in a total sincerity. Worship, to be genuine, could only be a direct translation of one's inner self. It could only be unique, spontaneous, an unpremeditated outpouring from the grateful soul. To reduce it to set forms, to frieze it in ritual repetitions of word and gesture, to commit it to memory, to make it serve a variety of occasions or a diversity of worshippers, was to make the individual a mimic of sentiments not exactly, or not entirely, his own, to introduce a fatal discrepancy between the established gesture and the nuances of feeling.».

58. ROZETT, Martha Tuck, The Doctrine of Election and the Emergence of Elizabethan Tragedy, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1984, p. 22.

59. STEANE, J.B., ed., Thomas Nashe : The Unfortunate Traveller and Other Works, London, Penguin Books, 1971, e LEVINE, Laura, op. cit., esp. p. 25. An Apology for Poetry (ou The Defense of Poesy), escrito por volta de 1580 e só publicado em 1579, é muito provavelmente a resposta de Sir Philip Sidney a Stephen Gosson, cujo conhecido panfleto contra o teatro havia surgido em 1579 e fora curiosamente dedicado a Sidney. A eloquente defesa da legitimidade e das virtudes da criação poética, apoiando-se no legado clássico, reprova os excessos e desequilíbrios do drama nacional, e as realizações dramáticas de Shakespeare e dos dramaturgos seus contemporâneos viriam muito provavelmente a merecer-lhe a mesma reserva.

60. in HODGSON, John, ed., The Uses of Drama - Acting as a Social and Educational Force, London, Eyre Methuen Ltd, 1972, p. 175.

61. MULLANEY, Steven (The Place of the Stage - Licence, Play, and Power in Renaissance England, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1988, p. 8) compara o estatuto oficial do drama na Atenas clássica e a controversa marginalidade do teatro isabelino em termos incisivos : «As it does in fifth-century Athens, the place of the stage in Elizabethan London reflects the cultural and ideological situation of drama, but the map of Elizabethan culture thus provided reveals the configurations of a distinctly different social system : not a geographically and ideologically closed system, but one that was in the process of opening up, of becoming unbound and less tightly coherent.»

62. SANDERS, Norman, ed., op. cit., pp. 7-11.

63. MULLANEY, Steven, op.cit., p. 11.Em sentido algo diverso, ANGLO, Sydney, Images of Tudor Kingship , London, Seaby, 1992., p. 107.

64. MONTROSE, Louis, The Purpose of Playing - Shakespeare and the Cultural Politics of the Elizabethan Theatre, Chicago & London, The University of Chicago Press, 1996, pp. 28-29, e HATTAWAY, Michael, Elizabethan Popular Theatre - Plays in Performance , London, Boston, Melbourne and Henley, Routledge and Kegan Paul, 1982, pp. 42-44. É ainda Montrose (ibidem, p. 63) quem resume as descontinuidades entre a coroa e a cidade a que o texto, na sequência, se referirá : «The City and the state maintained diametrically opposed positions concerning the very nature of the public theatre : The former held it to be in essence corrupt and inimical to the welfare of the commonwealth, whereas the latter held it to be frequently benign and potentially beneficial to the maintenance of public order and control, either through the inculcation of doctrine or through the displacement and release of social pressures».

65. MANLEY, Lawrence, «Of Sites and Rites», in SMITH, David L., STRIER, Richard e BEVINGTON, David, eds., The Theatrical City : Culture, Theatre and Politics in London, 1576-1649, Cambridge, Cambridge University Press, 1995, p. 48.

66. É esta a data tradicionalmente fixada para o início do teatro secular e popular como actividade empresarial (a da construção do *The Theatre*). Mas este modelo de anfiteatro

aberto teria sido precedido pelo *Red Lion*, aberto em 1567, como sugere GURR, Andrew (Playgoing in Shakespeare's London, Cambridge, Cambridge University Press, 1987, p. 13).

67. «The Liberties were free or 'at liberty' from manorial rule or obligation to the Crown, and only nominally under the jurisdiction of the lord mayor. While belonging to the city, they fell outside the purview of the sheriffs of London and so comprised virtually ungoverned areas over which the city had authority but, paradoxically, no control.» (MULLANEY, Steven, op.cit., p. 21).

68. GAIR, Reavley, op.cit., pp. 4-5.

69. James Burbage (1530?-1597) e Philip Henslowe (falecido em 1616) são conhecidos empresários teatrais. Ao primeiro se deve a iniciativa da construção do *The Theatre* , que foi, como se sabe, o principal palco das actuações de uma das mais famosas companhias de Londres, à qual Shakespeare pertenceu, *The Lord Chamberlain's Men*. O segundo era proprietário do *The Rose* e o principal investidor numa companhia rival, igualmente de grande reputação, *The Admiral's Men*, de que fez parte Marlowe, tendo-nos legado o seu famoso *Diary*, inestimável documento da vida comercial e institucional de teatros e companhias.

70. «Significantly, Ovid's *Metamorphoses*, probably the most influential secular work of the Elizabethan period, held a powerful fascination for authors and audiences of the 1590s and early 1600s», escreve BRUSTER, Douglas (Drama and the Market in the Age of Shakespeare, Cambridge, Cambridge University Press, 1992, p. 13.), passando o autor a ilustrar a obsidiante expressão que a ideia de mudança alcança nos textos dramáticos isabelino.

71. «Mine eyes throughly behold the manner of Theaters, where choice without shame hath been as free as it is for your money in the Royal Exchange, to take a short stock, or a long, a falling band, or a French ruff», pode ler-se em Plays Confuted in Five Actions (apud BRUSTER, op.cit, p. 6).É irónico que o antigo dramaturgo, agora regenerado, estruture a sua invectiva segundo a clássica divisão do drama, como observa HOWARD, Jean E., (The Stage and Social Struggle in Early Modern England, London and New York, Routledge, 1994, p. 40): a omnipresença do imaginário do teatro e do drama sobrevive nas reconfigurações mais radicais. Refira-se que Stephen Gosson nem sequer é

puritano, no sentido preciso que o relacionaria com as nítidas convicções calvinistas progressivamente plasmadas nas dissidências em relação à igreja oficial: este pastor anglicano exemplifica um mal-estar que a referência ao termo «puritano» apenas genericamente qualifica, como escreve Jonas Barish (op.cit., nota 5, pp. 82-83.).

72. Sobre isto vide AGNEW, Jean-Christophe, Worlds Apart : the Market and the Theater in Anglo-American Thought, 1550-1750, Cambridge, Cambridge University Press, 1986, pp. 17-56.

73. BRUSTER, op.cit., p. 7.

74. Sobre o assunto vide, p.ex., BRADBROOK, Muriel C., *The Status Seekers : Society and the Common Player in the Reign of Elizabeth I*, in BENTLEY, Gerald Eades, ed., The Seventeenth-Century Stage - A Collection of Critical Essays, Chicago, University of Chicago Press, 1968, Patterns of Literary Criticism/6, pp. 55-69.

75. HUNTER, G.K., English Drama 1586-1642 : The Age of Shakespeare , Oxford, Clarendon Press, The Oxford History of English Literature VI, 1997, pp. 20-21.

76. MONTROSE, Louis, The Purpose of Playing - Shakespeare and the Cultural Politics of the Elizabethan Theatre, Chicago & London, The Chicago University Press, 1996, esp. pp. 206 e 207, e ORGEL, Stephen, Impersonations : The performance of gender in Shakespeare's England, Cambridge, Cambridge University Press, 1996, pp. 65-69.

77. STALLYBRASS, Peter, «Worn worlds: clothes and identity on the Renaissance stage», in DE GRAZIA, Margreta, QUILLIGAN, Maureen e STALLYBRASS, Peter, eds., Subject and Object in Renaissance Culture, Cambridge, Cambridge University Press, Cambridge Studies in Renaissance Literature and Culture 8, 1996, p. 304. A opulência do traje do actor que impressiona o público e que, no contexto de uma particular relação participativa no seio do espaço dramático, nele destaca o artista e contribui para a instituição de uma situação espectacular, é ilustrada por Andrew Sanders para o caso, sem dúvida imponente, do guerreiro e conquistador de Marlowe : «Surviving records indicate, for example, that the wardrobe for Marlowe's *Tamburlaine* contained scarlet and purple satin cloaks, white satin and cloth-of-gold gowns for women's characters and, for Tamburlaine himself, a particularly sumptuous doublet in copper lace

and carnation velvet; ...» (SANDERS, Andrew, The Short History of English Literature, Oxford, Clarendon Press, 1994, p.146).

78. Sobre tudo isto veja-se, por exemplo, JARDINE, Lisa, Still Harping on Daughters : Women and Drama in the Age of Shakespeare, New York, London, Harvester Wheatsheaf, second edition, 1983, pp. 140-168.

79. MONTROSE, Louis, op. cit., p. 51.

80. Edward Alleyn é aos olhos de Thomas Heywood (Apology for Actors, de 1612) o exemplo vivo do grande actor : «Among so many dead, let me not forget one yet alive, in his time the most worthy, famous Maister Edward Allen» (in NAGLER, A. M., A Source Book in Theatrical History : Sources of Theatrical History, New York, Dover Publications, Inc., 1952, p. 125). O percurso do actor/dramaturgo é destacado na arrojada especulação de WRAIGHT, A. D. (Christopher Marlowe and Edward Alleyn, Chichester, Sussex, 1993).

81. *Official letter from the Lord Mayor of London and the Aldermen to the Privy Council, 28 July 1597, in* EVANS, G. Blackmore, ed. , Elizabethan-Jacobean Drama, a New Mermaid background book, London, A & Black, 1987, p. 5.

82. É Colin MacCabe quem recolhe o testemunho de Stephen Gosson e cita o autor de Plays confuted in five actions em « Abusing self and others : puritan accounts of the Shakespearian stage », in Critical Quarterly , Manchester, Manchester University Press, vol. 30, number 3, Autumn 1988, pp. 13 e 14.

83. «Charges of sodomy always occur in relation to other kinds of subversion ; the activity has little independent existence in the Renaissance mind, just as their is not yet a separate category of the homosexual. It becomes visible in Elizabethan society only when it intersects with some other behavior that is recognized as dangerous and anti-social/.../...the Puritan charge that theatre promotes homosexuality appears because to the Puritan mind theatre is felt to be dangerous, not the other way round ; sodomy becomes the visible sign of its subversiveness.» (ORGEL, Stephen, Impersonations : The performance of gender in Shakespeare's England, Cambridge, Cambridge University Press, 1996, esp. pp. 40 e 41 respectivamente).

84. LEVINE, Laura, Men in Women's Clothing : Anti-theatricality and effeminization 1579-1642, Cambridge, Cambridge University Press, Cambridge Studies in Renaissance Culture and Literature 5, 1994, esp. p. 23.

85. Em 1977 Neil Harris e uma companhia de teatro de estudantes, a Fletcher Players, quando levaram à cena, curiosamente no Corpus Christi de Cambridge, a peça Edward II, fizeram uso desta possibilidade. Charles R. Forker, que disto nos informa, sublinha ainda a sugestão de leitura que na inovação se contém: «This device obviously underlined the self-destructive element in Edward's make-up and helped to suggest an important sado-masochistic link between his sexuality and his grotesquely sodomitic death» (FORKER, Charles R. , ed. , Edward the Second , Manchester and New York, Manchester University Press, The Revels Plays, 1994, pp.110-111.

86. A este respeito EWBANK, Inga-Stina recolhe oportuna observação de Sister Miriam Joseph, incluída em Shakespeare's Use of the Arts of Language- «The extraordinary power, vitality and richness of Shakespeare's language are due in part to his genius, in part to the fact that the unsettled linguistic forms of his age promoted to an unusual degree the spirit of free creativeness, and in part to the theory of composition then prevailing.» -, para esclarecer o feliz pragmatismo do uso de uma linguagem ainda não sujeita a uma rígida normalização : «...a language which had no dictionary until 1604, and in which a fluid grammar and an almost obsessive interest in rhetorical structures gave both scope and spurs to experimentation with words and word-patterns.» (*Shakespeare and the arts of* language, in WELLS, Stanley, ed., The Cambridge Companion to Shakespeare Studies, Cambridge, London, New York, New Rochelle, Melbourne, Sydney, Cambridge University Press, 1986, pp. 49 e 64, nota 1., e p. 50, respectivamente.

87. «The Elizabethan Stage and Acting», in FORD, Boris, ed. , The Age of Shakespeare, London, Penguin Books, The New Pelican Guide to English Literature 2, 1982, p. 248.

88. BROWN, John Russell, «On the Acting of Shakespeare's Plays», in BENTLEY, Gerald Eades, ed., The Seventeenth-Century Stage - A Collection of Critical Essays, Chicago & London, The University of Chicago Press, Patterns of Literary Criticism/6, 1968, p. 53.

89. Esta relação com o público, por corresponder a uma autorevelação das personagens, seria, por via de regra, dotada de uma «verdade objectiva» superior à que resulta dos diálogos (v.g. CLEMEN, Wolfgang, Shakespeare's Soliloquies, London and New York, Methuen & Co.Ltd, translated by Charity Scott Stokes, 1987, p. 5).

90. Sobre da fortuna crítica e do impacto cultural sufocante e polémico de Shakespeare vide, p.ex., DRAKAKIS, John, ed., Alternative Shakespeares, London and New York, Methuen, 1985, HOLDERNESS, Graham, ed., The Shakespeare Myth, Manchester, Manchester University Press, 1988, KAMPS, Ivo, ed., Shakespeare Left and Right, New York and London, Routledge, 1991 e SERÔDIO, Maria Helena, William Shakespeare - A Sedução dos Sentidos, Lisboa, Cosmos, 1996, esp., pp. 51-88. A autoridade de uma tradição imovível, que pragmaticamente viaja do discurso eleitoral à exaltação do império ou da grandeza da nação, chamada a imitar os seus maiores em momentos de crise, não dispensa a convocação de Shakespeare, poeta e profeta, arauto e representante do «englishness» e suas virtudes (BARKER, Simon, «Images of the sixteenth and seventeenth centuries as a history of the present», in BARKER, Francis et alii, eds., Literature, Politics & Theory : Papers from the Essex Conference 1976-84, London and New York, Methuen, New Accents, 1986, pp. 173-189).

91. Sobre o assunto v., p.ex., SHEPHERD, Simon, e WOMACK, Peter, English Drama - A Cultural History, Oxford, Blackwell, 1996, pgs.87-121. Aquela particular recuperação de Shakespeare referida no texto é objecto da recente atenção de CLARK, Sandra, ed., Shakespeare Made Fit : Restoration Adaptations of Shakespeare, London, J. M. Dent / Vermont, Charles E. Tuttle, Everyman, 1997. Os textos editados reflectem exemplarmente o zelo «correctivo» do racionalismo da Restauração e setecentista (apesar de tudo nem sempre infeliz e arbitrário, como se explica na introdução, pp. xliii-xlvi).

92. É neste contexto que Louis Montrose se refere a Hamlet (MONTROSE, Louis, The Purpose of Playing - Shakespeare and the Cultural Politics of the Elizabethan Theatre, Chicago & London, The University of Chicago Press, 1966, p. 44): «Playing at the Globe, Shakespeare and the Lord Chamberlain's Men seem to have sought out a *via media* between the plebian theatre of Henslowe and the elitism characteristic of the boys' companies and the private theatres.»

93. HUNTER,G. K., op.cit., 131-132.

94. Idem, ibidem, pp .23-24.

95. A expressão «teatro isabelino» , apesar da sua reconhecida autoridade, enfermará das naturais debilidades de uma convenção consagrada na tradição e no uso. Assim, por exemplo, Peter Womack salienta-lhe a imprecisão teórica sem lhe negar a continuidade que ela tende a definir, inevitavelmente garantida pela figura de Shakespeare: «Even its name is misleading : the period it really denotes includes only the last third of the reign of Elizabeth I, and the whole of her successor's, because the real centre of interest is the two decades (roughly 1590-1610) when Shakespeare was writing....» (SHEPHERD, Simon, WOMACK, Peter, eds. , English Drama : A Cultural History, p. 88). John D. Cox e David Scott Kastan são mais radicais na sua desautorização quando advogam a referência histórico-literária mais compreensiva registada no título do seu estudo, abrangendo também o período em causa e capaz de evitar os escolhos da imprecisão conceitual e da equivocidade(COX, John D., KASTAN, David Scott, eds. , A New History of Early English Drama, New York, Columbia University Press, 1997, pp. 2 e 3).

96. GURR, Andrew, Playgoing in Shakespeare's London, Cambridge, Cambridge University Press, 1987, p. 153. MONTROSE, Louis(The Purpose of Playing, Shakespeare and the Cultural Politics of the Elizabethan Theatre , Chicago & London, The University of Chicago Press, 1996, p. 43) vê nas considerações de Hamlet aos actores («...Suit the action to the word, the word to the action,...» a expressão de uma atitude elitista que representa um destinatário ideal para as peças do autor.

97. THOMSON, Peter, Shakespeare Professional Career, Cambridge, Cambridge University Press, 1992, pp. 64 e 65.

98. Julius Ceasar, II. I. 281-286, citado por SALGADO, Gamini, The Elizabethan Underworld, New York, St.Martin's Press, 1992, p.37. A referência do texto é ao romance de Peter Ackroyd, The House of Doctor Dee, London, Hamish Hamilton, 1993, pp. 110-121.

99. The Merchant of Venice, II. ix. 26 (BROWN, John Russell, ed. , London and New York, Routledge, The Arden Shakespeare, 1988). SERÔDIO, Maria Helena, op. cit., pp. 40-42, que discute especificamente o significado da representação das multidões em Shakespeare. Vejam-se ainda BRUSTER, Douglas, (Drama and the Market in the Age of Shakespeare, Cambridge, Cambridge University Press, Cambridge Studies in

Renaissance Literature and Culture 1, 1992, pp. 23/24 e 124, notas 32 a 36) , que sublinha o desprezo a que autores como Shakespeare ou Jonson votam a esse informe, violento e manipulável «beast multitude», ou KIRSCHNER, Teresa J., que em *The Mob in Shakespeare and Lope de Vega* (in FOTHERGILL-PAYNE, Louise e Peter, Parallel Lives : Spanish and English National Drama 1580-1680, Lewisburg, Bucknell University Press/ London and Toronto, Associated University Press, 1991, pp. 140-151), que distingue o estatuto degradado da multidão em Shakespeare e, diferentemente, o desejo de justiça que lhe estão associados em Lope de Vega. Veríamos que neste aspecto Marlowe está muito mais próximo do dramaturgo inglês do que do espanhol, sendo mais categórico ainda no desprezo da massa informe e impotente de que o herói emerge em clara oposição.

100. REESE, M. M., Shakespeare - His World and his Work, London, Edward Arnold, revised edition, 1980, p. 221. GURR não esquece mesmo de sublinhar o ruído das nozes que se quebram, num dos irreprimíveis passatempos da assistência, e o sibilar indiscreto das garrafas de bebidas espirituosas que descontraidamente se abrem (GURR, Andrew, The Shakespearean Stage, 1574-1642, Cambridge, New York, New Rochelle, Melbourne, Sydney, Cambridge University Press, second edition, 1980, p. 209). O ambiente truculento era também, como se sabe, o das representações nos edifícios cobertos, em que o público era socialmente mais selectivo. O privilégio de se ocupar uma cadeira no palco, e os inevitáveis apupos dos espectadores assim impedidos de seguirem convenientemente a acção, os *doubles-entendres* obscenos ou divertidos de quem espera o início da representação ou abertamentamente se manifesta enquanto ela decorre, ou ainda o intenso cheiro a alho, que não podia deixar indiferente mesmo os mais atentos ao que se passava no palco, faziam parte do espectáculo, como se documenta no *Induction* de The Malcontent, de John Marston, escrito para o palco do *The Globe* de uma peça publicada em 1604 e inicialmente representada no teatro coberto (*private*) do *Blackfriars* (GOMME, A. H., ed., Jacobean Tragedies, Oxford, New York, Toronto, Melbourne, Oxford University Press, 1969, pp. 9-12).

101. GURR, Andrew, Playgoing in Shakespeare London, Cambridge, Cambridge University Press, 1986, pp. 106, 116 e 130. A citação de Marston foi colhida em GOMME, A. H., ed., op. cit., p. 7, e as referências à publicação de Tamburlaine foram retiradas de PENDRY, E. D., MAXWELL, J. C., eds. , Christopher Marlowe: Complete Plays and Poems, London, J. M. Dent & Sons, Everyman, 1976, p. 5.

102. «But though the quarto title pages inscribe the transition between media,» - escreve ainda o autor, agora especificando estes factores de promoção e ilustrando a sua ocorrência - «they attempt to smooth or erase this transition from performance to print. Genre designations signaling theatricality, sensational bits of the plot ('the obtayning of *Portia* by the choyse of three chests'), the names of memorable characters ('with *Auntient Pistoll'*) and particular actors (*'Vvith KEMPS applauded Merrimentes'*), the guarantee of theatrical performance, the names of acting companies, the locations and reception of performances - all of these staples of quarto title pages foreground performance as the marketable attribute of these texts» (vide MASTEN, Jeffrey, Textual Intercourse - Collaboration, Authorship and Sexualities in Renaissance Drama, Cambridge, Cambridge University Press, Cambridge Studies in Renaissance Literature and Culture 14, 1997, pp. 114-115).

103. Cita-se aqui, sem o escrúpulo de uma fidelidade gráfica absoluta (v.g. caracteres góticos, dimensões e proporções e demais factores- que incluiriam as gravuras- definidores dos sentidos casuisticamente articulados na apresentação das peças), da edição organizada por Roma Gill (GILL, Roma, The Plays of Christopher Marlowe, Oxford, Oxford University Press, 1971 ; cf. reprodução do frontispício dos textos referidos : pp. 3, 53, 185, 119 e 257).

104. Não serão inteiramente despropositadas, e ressalvadas as devidas diferenças de uma aproximação analógica a tão diferente contexto, as observações de Margarida Vieira Mendes a respeito dos sentimentos de autopunição e da retórica que informam a moldura cultural dos sermões de António Vieira:

«Inúmeras vezes Vieira fala da morte e dos castigos e vinganças divinas neste e no outro mundo, utilizando processos linguísticos emocionais para reforçar a carga afectiva inerente ao próprio tema: ênfase, exclamação, apóstrofes, exageros, pinturas. Tudo isto se relaciona com uma época cultural que deslocou para múltiplos palcos- o teatro, a ópera, o púlpito, o auto-de-fé, as procissões, os enterros- o seu sadismo doentio, aí o descarregando. Lembremo-nos da predilecção na religião pelo Deus do Antigo Testamento(e Vieira é bom exemplo), do tema da morte e fragilidade humanas e da constante culpabilização pelo pecado, com o reforço terrorista da autoridade(o masoquismo é correlativo obrigatório do sadismo). A própria existência de um ritual social como o sermão, onde os ouvintes vão para serem, em princípio, admoestados e culpabilizados, e os pregadores vão para os fustigar, como intérpretes autorizados da Lei,

é uma prática mórbida e fantasmagórica. Uma possível evasão consistia em converter essa mesma prática num deleite intelectual, numa exibição de «agudezas» tão em voga nesta altura: o «estilo culto» e agudo (MENDES, Margarida Vieira, ed. , Sermões do Padre António Vieira, Lisboa, Comunicação, textos literários, 4ª edição, 1992, pp. 29-30). Em ambiente político e histórico mais livre o mesmo «contentamento descontente», semelhantes automatismos e atitudes e a mesma sofrida e amarga autocomplacência.

105. REESE, ibidem, pg. 224.

106. CUNNINGHAM, John E., Elizabethan & Early Stuart Drama , London, Evans Brothers Limited, Literature in Perspective, 1965, p. 12. ; GURR, Playgoing,..., p. 120, BRADBROOK, Muriel C., «The Status Seekers : Society and the Common Player in the Reign of Elizabeth I», in BENTLEY, Gerald Eades, ed., The Seventeenth-Century Stage, A Collection of Critical Essays, Chicago & London, The University of Chicago Press, 1968, Patterns of Literary Criticism/6, pp. 60 e 61. Ainda acerca da atmosfera que genericamente rodeava as representações e sobre o comportamento do público veja-se ainda, p. ex., COOK, Ann Jennalie, «Audiences : Investigation, Interpretation, Invention », in COX, John D., KASTAN, David Scott, eds. , A New History of Early English Drama, New York, Columbia University Press, pp. 305-320. Os *conquistores* asseguravam no teatro romano a ordem entre os espectadores, frequentemente com o auxílio da persuasiva autoridade de bastões e varapaus.

107. GURR, Playgoing,..., p.12 , HATTAWAY, Michael, Elizabethan Popular Theatre - Plays in Performance, London, Boston, Melbourne and Henley, Routledge & Kegan Paul, 1982, pp. 40-41. Stephen Orgel, procurando elucidar a exacta configuração da solidariedade entre a palavra e o espectáculo e a sua relevância na definição de um drama simultâneamente «verbal» e «visual», comenta oportunamente: «The drama, from Aristotle onward, had always been a branch of poetry. It need not have been. Aristotle could have seen it as an extension of some visually oriented form such as dance, thereby confirming a very ancient anthropological theory about the theater's origin. But the treatise on drama is called the *Poetics,* not the *Choreographics.* Drama differs from other forms of poetry, however, in that it is designed to be seen as well as heard. Renaissance critics put it this way: the *mode of expression,* or the *means* of drama, was spectacle. They included in the term *spectacle* everything one saw on the stage, from the mere appearance of the characters to the most elaborate kinds of scenic machinery. For purists this quality of drama was not a point in its favor ; it rendered the art a lower kind of

poetry than, say, epic. But the fact that spectacle was essential to it did not make drama any less a form of poetry.» (ORGEL, Stephen, The Illusion of Power - Political Theater in the English Renaissance , Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, p. 18.

108. GURR, Playgoing,..., esp.pp. 85-97.

109. REESE, op. cit., p. 234, e JOSEPH, Bertram, in FORD, Boris, The Age of Shakespeare , Harmondsworth, Penguin Books, The Pelican Guide to English Literature 2, 1955, p.154. É certo que ROWSE, A. L. (Christopher Marlowe - A Biography, London and Basingstoke, The Macmillan Press Ltd., Papermac, 1981, pp. 1-4 e 20ss) procura destacar o contraste entre o pendor académico de um autor como Marlowe e o sentimento da natureza poderosamente inscrito na obra de Shakespeare fazendo radicar as diferenças, para além do que os percursos de formação e educação dos dois escritores naturalmente autorizam, na origem e experiência pré-londrina do poeta de Cantuária e nas raízes acentuadamente rurais do poeta de Stratford. Convirá aqui apenas referir que a maioria dos dramaturgos isabelinos e jacobianos não é oriunda de Londres, como observa BRUSTER, Douglas (op. cit., pp. 21 e 22 e nota 28 da página 124) quando explicita a centralidade da grande urbe na formação e desenvolvimento da arte dramática, e que mesmo admitida alguma pertinência na proposta de Rowse ela não invalidaria o quadro descrito de uma língua intimamente conjugada no espaço teatral da época. A vocação deste denominador comum aberto à partilha e à inovação surpreende-se exemplarmente nas imagens das aves estudadas por GOODFELLOW, Peter no seu Shakespeare's Birds (Harmondsworth, Penguin, Magna Books, 1983): um painel vário e colorido de referências que constituem simultaneamente a apoteose da natureza viva e compósita do mundo animal e a atenta observação do universo humano que a analogia sempre sugere.

110. HORNBY, Richard, Script into Performance - A Structuralist Approach , New York, London, Applause Books, 1995, p.75. O segmento citado surge no contexto da discussão acerca da atitude logocêntrica de Aristótele perante o texto escrito e o espectáculo («What Aristotle Might Have Said» : assim se intitula o capítulo 4 que a inclui).

111. v.g.YATES, Frances, Theatre of the World, London and New York, Routledge & Kegan Paul, 1969, esp. pp.162-168.

112. Citado por UBERSFELD, Anne, Les termes clés de l'analise du théâtre, Paris, Seuil, Mémo, 1996, p. 53.

113. O'CONNELL, Michael, «God's Body: Incarnation, Physical Embodiment, and the Fate of Biblical Theater in the Sixteenth Century» , in ALLEN, David G./ WHITE, Robert A., eds., Subjects on the World's Stage : Essays on British Literature of the Middle Ages and the Renaissance , Newark, University of Delaware Press/ London, Associated University Presses, 1995, p. 82. O essencial da informação contida neste parágrafo deve-se ao artigo de O'Connell (pp. 62 a 87 do volume aqui referido).

114. A sugestão é de E. D. Pendry (PENDRY, E. D., / MAXWELL, J. C., eds. Christopher Marlowe : Complete Plays, London, J.M.Dent & Sons Ltd, Everyman's Library, 1976, 1976, p.viii). É esta edição que tomaremos, salvo explícita indicação, como referência ao longo do nosso estudo.

115. BAKHTINE, Mikhail, L'Oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au moyen âge et sous la renaissance , Paris, Gallimard, TEL, 1970, p. 89.

116. O de Thomas More, se adequada a leitura que de Utopia , faz, por exemplo, J.C.Davies: « ...Utopia therefore illustrated how and under what conditions conscience could be so effective. It showed a society in which law, social pressure and conscience converged in the direction of goodness, but it was a standard of goodness wich was preordained, not chosen by the inhabitants of that society, and to which their wilfulness was made to conform.» (DAVIES, J. C., ed., Utopia & the Ideal Society - A Study of English Utopian Writing 1516-1700, Cambridge, Cambridge University Press, 1981, pg.50). Ressalvadas as devidas diferenças entre a sociedade medieval e o microcosmos disciplinado e ascético da vida monástica da Idade Média tardia, não deixa de ser significativo que seja com esse ideal austero e integrado que o humanista inglês, ainda de acordo com a perspectiva de Davis, responde às incertezas morais e à corrupção dos equilíbrios tradicionais pelo impacto dissolvente da riqueza e do dinheiro.

117. CAWLEY, A.C., ed., Everyman and Medieval Miracle Plays , London, J. M. Dent & Sons Ltd , 1956, pp. viii-ix, e ROSS, Lawrence J., «Symbol and Structure in the *Secunda Pastorum*» , in TAYLOR, Jerome/ NELSON, Alan H., eds. Medieval English Drama - *Essays Critical and Contextual*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1972, pp.177-211.

118. KOOPMANS, Jelle, Le Théâtre des exclus au Moyen Age - hérétiques, sorcières et marginaux , Paris, Imago, 1997, pp.14, 30, 59 *et passim.* Por seu lado, num estudo tornado clássico, L. C. Barber escreve: «The *clarification* achieved by the festive comedies is concomitant to the release they dramatize: a heightened awareness of the relation between man and 'nature' - the nature celebrated on holiday» (BARBER, C.L., Shakespeare's Comedies - A Study of Dramatic Form and its Relation to Social Custom, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1959, p. 8); a dissolução de papéis ou a inversão de relações sociais e naturais reforçará, no reajustamento que sucede à ilusão e à festa, o quadro inicialmente perturbado, como o autor observa, a propósito de Twelfth Night , por exemplo: «Just as a saturnalian reversal of social roles need not threaten the social structure, but can serve instead to consolidate it, so a temporary, playful reversal of sexual roles can renew the meaning of the normal relation. One can add that with sexual as with other relations, it is when the normal is secure that the playful aberration is benign.» (Idem, ibidem, p. 245). «Reading Rabelais: variations on the rock of virtue» (in PARKER, Patricia / QUINT, David, eds., Literary Theory / Renaissance Texts , Baltimore and London, The John Hopkins University Press, pgs.78-95) é o trabalho de CAVE, Terence referido no texto. A perspectiva de Arthur Lindley é oferecida em Hyperion and the Hobbyhorse - Studies in Carnavalesque Subversion, Newark, University of Delaware Press / London, Associated University Presses, 1996, esp.pp. 10-21.

119. LINDLEY, Arthur, ibidem, pp. 21-25.

120. FELPERIN, Howard, The Uses of the Canon : Elizabethan Literature and Contemporary Theory , Oxford, Clarendon Press, 1990, pp 116 e 117.

121. COHEN, Walter, Drama of a Nation - Public Theater in Renaissance England and Spain , Ithaca and London, Cornell University Press, 1985, p. 62.

122. É ainda Walter Cohen quem adopta a expressão «ideology of form» a respeito das clivagens culturais que atravessam o teatro medieval (ibidem, p. 68).

123. BAKHTINE, op.cit, p .98.

124. KOOPMANS, Jelle, op. cit., p.102.

125. BAKHTINE, op.cit, pp. 82, 104 *et passim.*

126. «L'époque de Rabelais, Cervantès et Shakespeare marque un tournant capital dans l'histoire du rire. Nulle part ailleurs que dans l'attitude à l'égard du rire, les frontières démarquant le XVIIe et les siècles suivants de l'époque de la Renaissance na sont aussi tranchées, aussi catégoriques et nettes » (Idem, ibidem, p.75).

127. COOK, Anne Jennalie, «Audiences: Investigation, Interpretation, Invention», in COX, John D. , Kastan, David Scott, eds., A New History of Early English Drama , New York, Columbia University Press, 1997, p. 308.

128. vv. 23-25 (TAYLOR, Gary, ed., Oxford/New York, Oxford University Press, Henry V , The Oxford Shakespeare, The World's Classics, 1994).

129. HATTAWAY, Michael, Elizabethan Popular Theatre - Plays in Performance, London, Boston, Melbourne and Henley, Routledge & Kegan Paul, 1982, p. 41.

130. ALTMAN, Joel B., The Tudor Play of Mind - Rhetorical Inquiry and the Development of Elizabethan Drama, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 1978, pp. 361-362. As citações da peça de Shakespeare são retiradas da edição de Harold Jenkins (London and New York, Methuen, The Arden Shakespeare, 1982).

131. BARISH, op.cit., p. 98.

132. UBERSFELD, Anne, Lire le théâtre I, Paris, Belin, 1996, p. 39.

133. À importância da «cena do cadafalso» no drama de Christopher Marlowe se referem, por exemplo, CUNNINGHAM, Karen («Renaissance Execution and Marlovian Elocution: The Drama of Death», in PMLA, 1990, March, volume 105, number 2, pp. 209-222) e SALES, Roger (Christopher Marlowe, Basingstoke and London, Macmillan, English Dramatists, 1991, esp. pp. 22-32) e «The Stage, the Scaffold and the Spectators : The Struggle for Power in Marlowe's Jew of Malta», in GRANTLEY, Darryll, and ROBERTS, Peter, eds., Christopher Marlowe and English Renaissance Culture, Aldershot, Scolar Press, 1996, pp. 119-128.

134. «Since Elizabeth saw herself as Richard, it was not surprising that the rebels saw Bullingbrook in Essex, a descendant of the Duke of Gloucester whose murder is held against Richard in the play, and dreamed of their leader successfully deposing Elizabeth and acceding to the crown like Bullingbrook. Only some such faith in stage fictions as political realities can explain the romantic impracticalities of the Essex plot». (GURR, Andrew, Playgoing in Shakespeare's London, Cambridge, Cambridge University Press, 1987, p. 113). À exemplaridade do drama do crime e castigo iria associar-se a oportunidade da representação dramática, natural condimento de episódio tão providencial: «It was the Queen who decided the fate of the Chamberlain's Men. Her witty punishment was to pardon them and to summon them to perform at Court on 24 February, the day before Essex's execution. They had performed for the Earl on the eve of his rebellion. Let them now perform for her on the eve of his death. No actor in England had a better sense of theatrical timing than the old Queen»(THOMSON, Peter, Shakespeare's Professional Career, Cambridge, Cambridge University Press, canto, 1992, p. 140).

135. A convocação de uma situação extrema será aqui oportuna e reveladora. Christopher Hill procura explicitar este poder de intervenção do drama e identificar o papel dos seus agentes quando vê na hostilidade puritana, que a partir de 1642 encerra os teatros e proíbe as representações, mais razões de ordem política do que preconceitos de natureza religiosa. De resto, ainda segundo este estudioso do século XVII e da aventura republicana, o palco é precioso barómetro dos dilemas de uma época em que os interesses contraditórios do mecenato e do mercado se perfilam já com bastante nitidez. Nele se registam com argúcia o mal-estar social e os conflitos anunciadores da revolução e nele se localiza até uma das suas «origens intelectuais»: «We could find plenty of intellectual origins if we restricted ourselves to reading Elizabethan and Jacobean drama- not because the playwrights mere cripto-revolutionaries, but because they faithfully represented the reality of a society moving inexorably towards revolution. It was the society and its problems that created the theatre- not just the political problems which look forward to the English Revolution; what gives the dramatists their power is their realism, their ability to criticize, to reject, to re-create human relationships- as in *King Lear*. The scene was often the scene of conflict within the audience. There was organized opposition to some plays - catcalls, disruption, and scuffles. It was because the theatre was the centre of public discussion of ideas, including ideas that look forward to revolution, that made it

worth while trying to destroy a play- or to defend it. The theatre was pulled different ways by royal censorship and box-office demands» (HILL, Christopher, Intellectual Origins of the English Revolution *Revisited*, Oxford, Clarendon Press, 1997, p. 393).

136. COOK, Anne Jennalie, in COX, John D. , KASTAN, David Scott, eds., ibidem, p. 310.

137. UNSWORD, Barry, Morality Play, London, Penguin Books, 1996, pp. 65 e 69.

138. WILLIAMS, Raymond, The Long Revolution, Harmondsworth, Penguin Books, A Pelican Book, 1961, p. 277.

139. «The 'classic' text operates at the level of the *Haupttext.* It consists almost wholly of dialogue. The dialogue simultaneously performs the work of stage directions and /.../ the extrapolation of an intra-dialogic *Nebentext* is a logical and straightforward undertaking. /.../ as a function of the conditions of performance which obtained for French (neo-) classical tragedy, a text such as *Phaedra* operates virtually at the level of *Haupttext* only. Minimal information on character representation or performance action is offered intradialogically». (ASTON, Elaine, and SAVONA, George, Theatre as Sign-System - A Semiotics of Text and Performance, London and New York, Routledge, 1991, p. 94.

140. Marvin Rosenberg ilustra esta prerrogativa do actor com os exemplos de Laurence Olivier e James Burbage. Na consideração de Shakespeare, que a centralidade do autor estende, como em múltiplos momentos do nosso estudo, metonimicamente ao drama isabelino, observa «A Shakespearean character must be *somebody* - some recognizably human combination of emotions, desires, actions. The playwright left it to the actor to give an identity to that combination. /.../ (ROSENBERG, Marvin, «Elizabethan Actors: Men or Marionettes?», in BENTLEY, Gerald Eades, ed., The Seventeenth-Century Stage- A Collection of Critical Essays, Chicago & London, The University of Chicago Press, Patterns of Literary Criticism / 6, 1968, p. 109).

141. BIRCH, David, The Language of Drama, Critical Theory and Practice, Basingstoke and London, Macmillan, The Language of Literature, 1991, pp. 6-8.

142. ATKIN, Graham et alii, eds., Studying Literature - A Practical Introduction, New York, London, Toronto, Sydney, Tokyo, Singapore, Harvester Wheatsheaf, 1995, p. 176.

143. É o que aproxima os pontos de vista de um dramaturgo como Richard Nelson - «How a director stages a play is the director's domain. The only thing I demand, and I believe it is my right, is to spend enough time with the director, whenever or in whatever way the director wishes, until I am convinced that he or she understands my intentions.» - e um encenador como David Jones - «Interestingly, some of the best reviews I've had, or the comments that have pleased me most about my work, say that my direction is invisible, that it is as if *the* story, *the* play has been allowed to come through and be totally expressed, and you're not aware that it has been directed. That's a very different school of direction to where the director wants you to know that he is the director, because he wants to add something to the story. In my view, directing is not so much adding to the story as trying to find out what the maximum potential of the story is and allowing that to be expressed, for the story to tell itself without undue interference.» (in CHAMBERS, Colin, ed., Richard Nelson and David Jones - Making Plays, The Writer-Director Relationship in the Theatre Today, London, Boston, faber and faber, 1995, pp. 29 e 11, respectivamente).

144. HORNBY, Richard, Script into Performance - A Structuralist Approach, New Yor, London, Applause Books, 1995, p. 53.

145. Idem, ibidem, pp. 40-49.

146. Como por exemplo é explicitamente informado o trabalho de Charles Marowitz «Drama and Happenings», in HODGSON, John, ed., The Uses of Drama - Acting as a Social and Educational Force , London, Eyre Methuen, 1972, pp. 181-186.

147. SERÔDIO, Maria Helena, William Shakespeare : A Sadução dos Sentidos, Lisboa, Edições Cosmos, 1996, p. 128.

148. WATSON, G.J., Drama - An Introduction, Basingstoke and London, Macmillan Education Ltd., 1983, p.13. «A play, then, is something which exists in a study or a library, and something which achieves its fullest life on the stage. But there is no reason why the play - reader should not be able to activate his theatrical imagination, just as the director or actor must realise the play theatrically on the basis of many careful readings. Good reading will help good seeing; good seeing will help good reading. The crucial point is to realise that drama is a hybrid art form»(Idem, ibidem, p. 18).

149. ELIOT, Simon (in OWENS, W. R. & GOODMAN, Lizbeth, eds., op. cit., p. 80) refere-se em termos muito semelhantes a Henry V, de Shakespeare. A vida do texto de Marlowe no palco não conquista um lugar destacado no conjunto dos estudos centrados no drama do autor. Se não considerarmos os artigos e trabalhos de menor fôlego e de incidência em aspectos muito situados, geralmente saídos em revistas e periódicos, ou constantes de introduções a edições críticas de peças dramáticas, os trabalhos de alcance mais abrangente, mesmo que sintéticos, como o de George L. Geckle, Tamburlaine and Edward II, e o de William Tydeman, Doctor Faustus, ambos publicados pela Macmillan na série *Text & Performance*, respectivamente em 1988 e 1984, ou mais circunstanciados como o de Felix Bosonnet (The Function of Stage Properties in Christopher Marlowe's Plays, Bern, A. Francke A G Verlag, 1978) não fazem parte de uma área privilegiada que os imponha como regra. Nancy T. Leslie (*Tamburlaine in the Theater : Tartar, Grand Guignol, or Janus,* Renaissance Drama, 4, 1971, pp. 105-120) indica apenas três representações merecedoras de destaque no nosso século de um texto de indiscutível relevância canónica.

150. «Ao lermos uma peça, estamos, afinal, a pôr em prática aquilo que Shakespeare poeticamente definiu como «to hear with eyes».Quase inconscientemente, montamos os cenários, criamos os objectos.Ouvimos e visualizamos as personagens, com as suas vozes, fisionomias e gestos próprios.

E tudo isto acontece sobre um palco amplamente desdobrável, que tem a suprema vantagem de nos acompanhar para todo o lado: o palco da nossa fecunda, inesgotável, imaginação.», escreve Maria Isabel Barbudo nas considerações finais de *Ler ou assistir:eis a questão - A propósito da especialidade do modo dramático*, in Actas do XV Encontro da A.P.E.A.A., Departamento de Línguas e Literaturas da Universidade de Évora, Évora, 1995, pg.74.

151. ASTON, Elaine, and SAVONA, George, op. cit., pg.72.

152. «It seems that in a world increasingly concerned with commerce, with the exchange and bartering of things, we have limited and to some extent inhibited our sense of an aesthetic as far as communication is concerned. One of a few places where words can be an experience that is both important and beautiful is the theatre. The actor therefore has a duty and a responsibility to value those words, to speak them accurately and appealingly

on behalf of the playwright.» (MORRISON, Malcolm, Classical Acting, London, A & C Black, 1995, p. 34).

153. Idem, ibidem, p. 35. Ressalvada a diversidade dos contextos, não diverge muito destas considerações o juízo de Georg Steiner a propósito da erosão de referências culturais e éticas inscrita na linguagem massificada do nosso tempo: «The classic speech-construct, the centrality of the word, are informed by and expressive of both a hierarchic value-system, and the trope of transcendence». Naturalmente sem se pretender neste lugar recuperar o sentido e alcance das suas reflexões, apenas se note que a valorização da linguagem enquanto factor civilizacional decisivo acompanha a sua estratégica relevância na ruptura geracional com que a tradição é recusada : «We empty of their humanity those to whom we deny speech. We make them naked and absurd. There is a terrible, literal image of 'stone-deafness', in the opaque babble or speechlessness of the 'soned'. Break off speech to others and the Medusa turns inward. Hence something of the hurt and despair of the present conflict between generations. Deliberate violence is being done to those primary ties of identity and social cohesion produced by a commom language» (STEINER, George, In Bluebeard's Castle or Some Notes Towards a Re-definition of Culture , London and Boston, faber and faber, 1971, pp. 87 e 89).

154. EDWARDS, Philip, ed., Hamlet, Prince of Denmark, Cambridge, Cambridge University Press, The New Cambridge Shakespeare, 1985, 3.2.15-19 e 31-32.

155. MARCUS, Leah S., op.cit., esp.pg.161.

156. Referido em GURR, Andrew, Playgoing in Shakespeare's London, Cambridge, Cambridge University Press, 1987, p. 128. Colin Maccabe sublinha a importância central dos *jigs* enquanto veículo de ligação entre actores e público e como elemento estrutural do espectáculo, e nesta medida o factor decisivo para o estabelecimento de uma distinção entre um teatro de recorte neoclássico, em progressiva afirmação, e um drama de raiz e gosto popular, em decadência. O abandono destas danças- tão imprevisíveis na sua frequente improvisação, e tão subversivas na sua evasão à disciplina da censura- marcaria justamente, e como índice tão seguro a ponto de permitir localizar a mudança, o desaparecimento do teatro popular: «By 1600 a liking for jigs already doomed one to share Polonius's outdated tastes and, indeed, it is the submission of the theatre to definite canons of tastes from the 90s on, which marks a very significant break with popular

tradition» (MacCABE, Colin, «Abusing self and others : puritan accounts of the Shakespearian stage», in Critical Quarterly, Manchester, Manchester University Press, Autumn 1988, volume 30, number 3, p.10).

157. MONTROSE, Louis, op. cit., p. 42. No mesmo sentido, HOLDERNESS, Graham, (Hamlet, Milton Keynes, Philadelphia, Open University Press, Open Guides to Literature, 1987, p. 74) para quem a perspectiva metadramática veiculada pelo herói se aproxima do academismo e do elitismo de Sidney e, simultaneamente, o texto de Shakespeare contraria patentemente esse quadro teórico: «Hamlet expresses a preference for a kind of academic drama uncontaminated by the theatre: a play so fine that 'it was never acted'. The curious thing is that *Hamlet* is a very characteristic example of the 'mongrel tragi-comedy' of the public theatres, quite unbounded by rules and notions of form, and full of interpenetrations between tragedy and comedy, the mingling of kings and clowns.». Em sentido diverso, defendendo a ligação do conhecido passo de Hamlet com atitudes retóricas genericamente caracterizadoras do tempo isabelino, O'NEILL, Maria, «'The Sweet Smoke of Rhetoric': Some Observations on Shakespeare's Theory of Language», in SEDERI , Sevilla, Sociedad Espanõla de Estudios Renacentistas Ingleses, 8, 1998, pp. 19-24.

158. MORRISON, Malcolm, op cit., pg.113.

159. Este processo de normalização, descrito por Peter Womack, articula-se *tant bien que mal* com a universalização do sistema educativo, e contribui decisivamente para a sedimentação do texto dramático e sua vinculação ao sistema da literatura. Como o autor observa nas conclusões: «This pedagogic co-option of Renaissance drame in performance brings undeniable advantages: we see fuller, more coherent, more thoughtfully worked out productions of the plays than perhaps any previous generation. Or at any rate, if these advantages are not undeniable, still, we are hardly the ones to deny them - me writing this, you reading it, both thoroughly implicated in the academic- theatrical symbiosis. Whatever the calculus of theatrical satisfactions, it remains evident that these scripts come to us across a decisive historical discontinuity: we can reconstruct their conventions, but not reassume the stage-audience relationship which these conventions infer. The groundlings, grinning, sweating, making a noise, are like grotesque effigies of our ancestors, haunting our improvement with an image of the energies we have sacrificed to secure it» (SHEPHERD, Simon / WOMACK, Peter, eds., English Drama : A Cultural History, Oxford, Blackwell, 1996, p. 121).

160. BRILHANTE, Maria João, «Teatro e drama : intensidades», in Dramas, Lisboa, Cosmos, Revista de Comunicação e Linguagens, Centro de Estudos de Comunicação e Linguagens, nº 24, 1997, p.15.

161. A memória de Artaud e as atitudes dramáticas mais radicalmente experimentalistas, já evocadas no início deste estudo (I.1.), ou ainda uma alternativa *performativa* à tradição dramática da representação, oferecida, por exemplo, por FISCHER-LICHTE, Erika, «*Performance* e cultura «performativa»: o teatro como modelo cultural», ibidem, pp. 143-169, manifestariam o mesmo repúdio por uma cultura dramática de cunho literário e logocêntrico.

162. HUNTER, G. K. , English Drama 1586-1642, The Age of Shakespeare, Oxford, Clarendon Press, The Oxford History of English Literature VI, 1997, p. 524.

163. «We need to investigate the ways in which twentieth-century criticism and bibliography have reengaged Renaissance Platonic theories of the text and work to evade versions of a work that they deem, for one reason or another, unpalatable or to deny outside influences upon it that they prefer not to recognize./.../ Our goal is not to abolish idealist interpretation, but to resituate it as one interpretive agenda among others, one that should not always receive automatic preference over others. Our emphasis here on literary works in their concrete embodiments is designed not to refute the Renaissance's own intoxication with idealist system of thought, but to place that current of opinion within a wider network of varying opinion.», Leah S Marcus., op. cit., pp. 32 e 33, respectivamente.

164. «The difference between Shaw and Shakespeare is the difference between realism and rhetoric. In rhetorical plays the details of action are and appearance are generally integrated within the primary text, that is, within the dialogue».(ATKIN, Graham, et alii, eds., Studying Literature- A Practical Introduction, New York, London, Harvester Wheatsheaf, 1995, p.180).

Capítulo II

1. Citado em HOOKWAY, Christopher, Scepticism, London, Routledge, The Problems of Philosophy: Their Past and Present, 1992, p. 4.

2. Idem, Ibidem, pp. 34-37. Sobre esta relevância, em lacónicas mas argutas observações, vide ainda BROWN, Stuart, «Renaissance philosophy outside Italy», in PARKINSON, G. H. R., ed. , The Renaissance and Seventeenth-century Rationalism, London and New York, Routledge, Routledge History of Philosophy, volume IV, 1993, pp. 85-87.

3. Kenneth Friedenreich , no prefácio a «A Poet & a filthy Play-maker » : New Essays on Christopher Marlowe (FRIEDENREICH, Kenneth, GILL, Roma, KURIYAMA, Constance B., eds. , New York, AMS Press, Inc. , 1988, p. ix) , recolhe um passo de The thunderbolt of Gods Wrath against Hard-Hearted and stiffe-necked sinners , texto de Edmund Rudierde (1618) que emprestou o título ao estudo de que é co-editor: «We read of one *Marlin*, a *Cambridge* Scholler, who was a Poet, and a filthy Play-maker, this wretch accounted that meeke seruant of good *Moses* to be but a Coniurer, and our sweete Sauiour but a seducer and a decieuer of the people».

4. DE RIDDER-SYMOENS, Hilde, Uma História da Universidade na Europa, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Conselho de Reitores das Universidades Portuguesas, Fundação Eng. António de Almeida, (coordenador geral da edição : Walter Ruegg, Tradução do Gabinete de Tradução da Faculdade de Letras do Porto sob a direcção do Prof. M. Gomes da Torre), Estudos Gerais, Série Universitária, vol. I, As Universidades na Idade Média, 1996, p. 447. Richard Barber recorda-nos que a primeira ocorrência da consagrada expressão *medium aevum* ocorre em 1604 e nota, ainda a propósito dessa desvalorização que o período, mesmo nas suas mais elevadas realizações, veio a conhecer : «It is hard to believe today, when Gothic art is regarded as the supreme achievement of the Middle Ages, that it was once despised and labelled barbarous. Yet that is how the men of the Renaissance viewed the great works of their ancestors: looking back to

classical antiquity as the only yardstick for artistic qualities, they condemned medieval art as a whole as the work of the Goths who had destroyed the Roman empire» (BARBER, Richard, The Penguin Guide to Medieval Europe, Harmondsworth, Penguin Books, 1984, pp. 29 e 77, respectivamente).

5. A acepção do termo «usura» era então bastante mais lata do que hoje, recobrindo quaisquer acordos em que fosse desproporcionada a capacidade negocial entre as partes, como observa oportunamente TAWNEY, R. H. , (Religion and the Rise of Capitalism, Harmondsworth, Penguin, Peregrine Books, 1984, p. 158).

6. LEWIS, C. S. , The Discarded Image - An Introduction to Medieval and Renaissance Literature, Cambridge, Cambridge University Press, canto edition, 1994, p. 13.

7. Sublinha-o, por exemplo, J. C. FERREIRA , logo na abertura do seu ensaio acerca do Diário de Samuel Pepys (in FLOR, João de Almeida, coordenador, Literatura Inglesa II, Lisboa, Universidade Aberta, 1996, pp. 113-114).

8. ERGANG, Robert, The Renaissance, Princeton, New Jersey/ Toronto/ London/ Melbourne, D. Van Nostrand Company, Inc. , 1967 , p. 9.

9. BENTON, Janetta Rebold, Saintes Terreurs - Les Gargouilles dans l'Architecture Médiévale, New York, Paris, Londres, Éditions Abbevilles, 1997, p. 40, que prossegue ainda, aproximando os dois tímidos espaços de afirmação: «Les miniscules créatures monstrueuses qui pullulent dans les marges des manuscrits médiévaux méritent la comparaison avec les gargouilles; leur comportement et leurs physionomies s'avèrent aussi peu raffinés, et tous deux constituent des annexes de l'oeuvre proprement dite, libérées des contraintes». Por seu lado, Jacob Burckhardt, na sua clássica defesa do pioneirismo libertador e universal da cultura italiana , procura localizar, ainda na Idade Média, uma nova sensibilidade poética e inovadoras atitudes religiosas que, revalorizando a natureza e a beleza da paisagem, contribuem poderosamente para a emancipação da criação estética relativamente às restrições introduzidas pela ideia do pecado e preparam simultaneamente o caminho aos grandes vultos das letras e das humanidades do Quattrocento: «The Italians are the first among modern peoples by whom the outward world was seen and felt as something beautiful. /.../ To the Italian mind, at all events, nature had by this time lost its taint of sin, and had shaken off all trace of demonical powers. St. Francis of Assisi, in his Hymn to the Sun, frankly praises the Lord for

creating the heavenly bodies and the four elements» (BURCKHARDT, Jacob, The Civilization of the Renaissance in Italy , London, Penguin Books, Penguin Classics, 1990, pp. 192 e 193.

10. À «imaginação criadora e o lirismo da expressão», adequadamente traduzidos na liberdade temática e composicional do madrigal, se refere, por exemplo, STEHMAN, Jacques, História da Música Europeia, das origens aos nossos dias, Lisboa, Bertrand, 2ª edição, 1979, pp. 83-84.

11. HELLER, Agnes, O Homem do Renascimento, Lisboa, Presença, 1982, p. 169.

12. HANKINS, James, «Humanism and the origins of modern political thought», in KRAYE, Jill, ed. , The Cambridge Companion to Renaissance Humanism, Cambridge, Cambridge University Press, 1996, p.125.

13. WEBER, Eugene, Une Histoire de l'Europe, Paris, Fayard, tome premier, De la Renaissance au XVIIIe siècle, 1986, pp. 83-84.

14. Idem, ibidem, pp. 70-71.

15. Fernand Braudel assim o compreende, acentuando que o Humanismo lhe serve de antecâmara, preparando-lhe o terreno (BRAUDEL, Fernand, O Modelo Italiano, Lisboa, teorema, 1997, pp.39-40).

16. GRIERSON, H. J. C. , Cross currents in English Literature of the Seventeenth Century, or the world, the flesh & the spirit, their actions & reactions, Harmondsworth, Penguin Books in association with Chatto & Windus, 1958, pp. 31-32.

17. «French poets, in the eleventh century, discovered or invented, or were the first to express, that romantic species of passion which English poets were still writing about in the nineteenth. They effected a change which has left no corner of our ethics, or imagination, or our daily life untouched, and they erected impassable barriers between us and the classical past or the Oriental present. Compared with this revolution the Renaissance is a mere ripple on the surface of literature» (LEWIS, C. S. , The Allegory of Love - A Study in Medieval Tradition, Oxford, Oxford University Press, 1938, p. 4).

18. CALDARI, Franca, «'Rinascimento' et Renaissance», in GADOFFRE, Gilbert, ed. , Renaissances européennes et renaissance française, Montpellier, Institut Collégial Européen, Editions Espaces 34, 1995, p.73.

19. ERGANG, ibidem, p.10.

20. NAUERT, Charles G., Humanism and the Culture of Renaissance Europe, Cambridge, Cambridge University Press, new approaches to european history, 1995, p. 56. No mesmo sentido, BRAUDEL, para quem « O humanismo é efectivamente urbano, tem que estar em ligação com a ascensão das burguesias. Há portanto, *a priori,* uma preeminência natural da Itália: na Europa, onde haveria tantas cidades sumptuosas, tantas burguesias bem instaladas? » (ibidem, p. 43). A unidade italiana - ou a alemã - terá sido justamente impossibilitada pela existência de uma civilização urbana desenvolvida cuja autosuficiência não se dissolveria facilmente na pressão centralizadora de um Estado nacional (pp. 30-33).

21. NAUERT, ibidem, pp. 20-21.

22. DE RIDDER-SYMOENS, ibidem, p. 454.

23. Vide, p. ex., HAMILTON, Alastair, « Humanists and the Bible » , in KRAYE, Jill, ed. , op. cit., especialmente pp. 104-105, onde se considera o exemplo emblemático de Lorenzo Valla.

24. RHODES, Neil, The Power of Eloquence and English Renaissance Literature, New York / London, Harvester Wheatsheaf, 1992, pp. 3-12 *et passim.*

25. ROBERTSON, Kim, «Heteroglossia, History, and Humanism: Bakhtin's Novel Perspective on the Renaissance» , in WOOD, Diane S., MILLER, Paul Allen, eds., Recapturing the Renaissance - New Perspectives on Humanism, Dialog and Texts, Knoxville, New Paradigm Press, A Synthesis Book, 1996, p. 4.

26. ERGANG, op. cit. , p. 342.

27. GREENE, V. H. H. , Renaissance and Reformation - A Survey of European History between 1450 and 1660, London, Edward Arnold, second edition, 1964, pp. 43 e 48.

Também Alister E. McGrath, por exemplo, reconhece traços específicos no Humanismo da Europa reformada (McGRATH, Alister E. , Reformation Thought - An Introduction, Oxford, Basil Blackwell, 1988, pp.34-35). As sugestões acerca das particularidades da arte na Europa do norte são oferecidas por HARBISON, Craig, La Renaissance dans les pays du Nord, Paris, Flammarion, Tout l'Art, contexte, 1995, esp. pp. 23, 34, 41 e 42. Valerá a pena reproduzir aqui ainda o juízo de Grierson a que o texto se refere : «Then came the Renaissance and the Reformation; and though both of these originated in a movement, an aspiration after a new birth (*renascentia*), religious rather than secular in origin, and although both found in Humanism, in the narrower sense of the word, the armoury from which they drew, yet in Italy and the fifteenth century the Renaissance quickly revealed itself as a thoroughgoing secular, if not necessarily irreligious, movement; and when the Reformation followed there stood face to face a reasserted, self-conscious secularism and the reawakened temper of early Christianity, other-worldly, intransigent in its attitude towards any acceptance of the world as an end in itself, as something to be enjoyed. /.../ » (GRIERSON, H. J. C. , op. cit. , p. 26).

28. CALDARI, in GADOFFRE, ed. , op. cit. , p. 88.

29. Acerca da prudência erasmiana vide, p. ex., KAHN, Victoria, Rhetoric, Prudence, and Skepticism in the Renaissance, Ithaca and London, Cornell University Press, 1985, pp. 89-114 *et passim.*

30. McGRATH, op. cit. , pp. 27-34.

31. KAHN, Victoria, op. cit., p. 101.

32. DAVIES, Stevie, ed., Renaissance Views of Man, Manchester, Manchester University Press, Literature in Context, 1978, esp. pp. 90 e 109, NAUERT, op. cit. , pp. 200-201 e ainda KAHN, Victoria, Idem, ibidem, p. 96, de onde a expressão citada foi recolhida.

33. MULLET, Michael, Calvin , London and New York, Routledge, lancaster pamphlets, 1989, p.2 (v. ainda pp.60-66). Uma perspectiva sumária da vida política e religiosa na Inglaterra isabelina, considerando aspectos tão diversos como as fórmulas compromissórias da liturgia, os silêncios estratégicos da rainha em matéria religiosa, os matizes que exibe no tempo isabelino a expressão «puritanismo» ou ainda o esforço

oficial de normalização das dissidências religiosas, pode colher-se em DORAN, Susan, Elizabeth I and Religion 1558-1603, London and New York, Routledge, lancaster pamphlets, 1994. Será discutível a existência de consensos socialmente tão firmados como os que por exemplo sugere, no seu estudo acerca de Tamburlaine, Roy W. Battenhouse (BATTENHOUSE, Roy W. , Marlowe's Tamburlaine - A Study in Renaissance Moral Philosophy , Nashville, Tennesee, Vanderbilt University Press, 1941, esp. pp. 21-49), e ainda o será a da preservação da matriz humanista no protestantismo inglês.

34. ROWSE, A. L. , Christopher Marlowe - A Biography, London and Basingstoke, Macmillan, 1981, p.15.

35. CARROLL, John, Humanism - The wreck of Western Culture, London, Fontana Press, 1983, p. 62.

36. James Hankins (HANKINS, James, «Humanism and the origins of modern political thought», in KRAYE, Jill, ed. , op. cit. , p. 125), por exemplo, enfatiza sobretudo a inovação quando ensina, num passo que antecede a transcrição feita supra, nota 12: «The roots of humanist social criticism are generally to be found in their worship of classical antiquity - the distinguishing mark of all Renaissance humanists. To be sure, the majority of late ancient and medieval Christiam writers, from the age of Constantine forward, had approved certain parts of ancient pagan culture and had defended their incorporation into Christian civilization. But the rise of the humanist movement marked a general reorientation of Christian culture with respect to its classical past. It was the very definition of a humanist- of a *literatus* who practised 'good arts' to use contemporary terms- to advocate the restoration of classical cultural values. In his view, the failings of modern Christendom could mostly be traced to the loss of the classical heritage : the wisdom, virtue, military power and practical knowledge of ancient Italy. But to celebrate the past was inevitably to criticize the present. The effort to revivify the classical heritage inevitably brought these (mostly) urban, lay intellectuals into conflict with established guardians of culture and with the monastic and scholastic traditions of lerning they represented. This is not to say that humanists were hostile to Christianity as such; this they would have denied heatedly; yet they were certainly hostile to many of the cultural values of medieval Christendom».

37. KRISTELLER, Paul, Tradição Clássica e Pensamento do Renascimento, Lisboa, Edições 70, s/d. , pp.17 e 129ss.

38. Sextus Empiricus, citado em RUSSELL, Bertrand, A History of Western Philosophy, London, Unwin Hyman Ltd. , 1979, p. 248.

39. KRISTELLER, Paul, op. cit., e MAHONEY, Edward P. , ed.. , Medieval Aspects of Renaissance Learning - Three Essays by Paul Oskar Kristeller, New York, Columbia University Press, Morningside edition, 1992.

40. HIGHET, Gilbert, The Classical Tradition - Greek and Roman Influences, New York, Oxford, Oxford University Press, 1976, pp. 1-14. SEZNEC, Jean, (La Survivance des Dieux Antiques - Essay sur le rôle de la tradition mythologique dans l'humanisme et dans l'art de la renaissance, Paris, Flammarion, Champs, 1993, *passim*)documenta abundantemente as mutações que experimentaram o imaginário mitológico e estético ocidentais, por via indirecta ou na directa filtragem e reformulação operadas pela filosofia e ética do cristianismo.

41. WEBER, Eugen, De la Renaissance au XVIIIe siècle: Une Histoire de l'Europe, Paris, Fayard, tome premier, 1986, pp. 68-72.

42. GREEN, V. H. H. , Renaissance and Reformation - A Survey of European History between 1450 and 1660, London, Edward Arnold, second edition, 1964, p. 53, nota 1.

43. Bondanella e Musa (BONDANELLA, Peter, MUSA, Mark, eds. , The Portable Machiavelli, Harmondsworth, Penguin Books,Viking Penguin, 1979, pp.135 e 200-203) , quando oferecem a tradução do tão glosado passo «os fins justificam os meios» - «/.../ and in the actions of all men, and especially of princes, where there is no impartial arbiter, one must consider the final result»- não deixam de anotar a necessária ressalva que a tradição e o hábito vieram a obscurecer («The Italian original, *si guarda al fine* , has often been mistranslated as 'the ends justify the means,' something Machiavelli never wrote.»), o que concorda ainda, na remissão feita por estes editores do texto do pensador florentino, com as observações contida nos Discursos , igualmente limitatativas se truncadas ou deslocadas do seu contexto e apenas referidas à chicana ou à glorificação do imoral triunfo do mais forte (v. g. , «/.../for one should reproach a man who is violent in order to destroy, not one who is violent in order to mend things.», no juízo produzido

acerca de Rómulo, que matou o seu irmão e consentiu na morte do seu amigo não por ambição pessoal mas para a generosa satisfação do bem comum).

44. NAUERT, op. cit. , p. 72.

45. HANKINS, James, in KRAYE, Jill, ed. , op. cit. , p.136.

46. GREENE, Thomas M. , «The End of Discourse in Machiavelli's *Prince*», in PARKER, Patricia, e QUINT, David, eds. , Literary Theory/ Renaissance Texts, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, pp.66-77.

47. BONDANELLA, Peter, MUSA, Mark, eds. , op. cit. , pp. 159 e 161-162.

48. GREENE, Thomas M. , in PARKER, Patricia, e QUINT, David, eds. , op. cit., p.76.

49. DE SENA, Jorge, Maquiavel e Outros Estudos, Porto, Livraria Paisagem, p.26 ; «Não escapou por longo tempo à crítica mais esclarecida que Machiavelli não só toca o dobre de finados do espírito medieval, mas também, e muito significativamente, do espírito renascentista. Mas essa crítica, longamente iludida acerca da extensão e da complexidade do Renascimento, considerou como genialidade de Machiavelli aquele último aspecto, quando a genialidade desse aspecto reside não em ele ter visto que o Renascimento- com os seus ideais- estava morto, quando os contemporâneos o supunham vivo, mas na coragem de tirar dessa morte as consequências que a maioria dos contemporâneos se obstinara sonhadoramente em não visionar.» , observa ainda o autor de Sinais de Fogo (Ibidem, p. 25).

50. Maravall, que situa o Barroco entre 1605 e 1650, destaca o arrebatamento dramático e gesticulante em que se exprime esse conflito entre indivíduo e sociedade, e vê nas figuras marginais a corporização de um protesto perante uma situação de crise e de simultânea afirmação da autoridade central (MARAVALL, José Antonio, La Cultura del Barroco- Análisis de una Estructura Histórica, Barcelona, Ariel, Letras e Ideas, 1986, pp. 24, 91, 113ss, 162ss *et passim*). Sem convergências que definitivamente liguem este movimento à cultura e à literatura inglesas, desde logo comprometidas pela tendencial referência católica e contra-reformista do barroco, e ainda, como insiste, entre outros, STEADMAN, John M., no seu estudo Redefining a Period Style - «Renaissance», «Mannerist» and «Baroque» in Literature (Pittsburgh, Pennsylvania, Duquesne University

Press, 1990), pela própria oscilação teórica do conceito e sua inscrição periodológica, não deixa de se manifestar um mesmo sentimento comum de desencanto e uma mesma atitude de perplexidade existencial e metafísica. Não falando já na paradigmática interrogação hamletiana, o teatro inglês das primeiras décadas do século XVII irá, como se sabe, exprimir a seu modo o mal estar e os dilemas da época ao elevar ao paroxismo as «tragédias de sangue», que já encontrara em Marlowe, Kyd ou mesmo em Shakespeare, e ao acolher generosamente um particular fascínio pelo excesso e pela conduta desviante de personagens desenraizadas e antisociais, *malcontents, atheists* ou *revengers*, desdobrando-se na representação da violência, impiedade e sadismo desses vingadores e justiçeiros, iconoclastas e revoltados.

51. SLOANE, Thomas O. , Donne, Milton, and the End of Humanist Rhetoric, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 1985, pp.137-144 e PATRIDES, C.A. , WADDINGTON, Raymond B. , eds. , The Age of Milton : Backgrounds to seventeenth-century literature, Manchester, Manchester University Press/Barnes & Noble Books, 1980, pp.323-325.

52. PLUMP, J. H. , ed. , The Pelican Book of the Renaissance, Harmondsworth, Penguin Books, 1982, p. 278.

53. BULL, George, ed., Baldesar Castiglione: The Book of the Courtier, London, Penguin Books, 1967, p.14. No mesmo sentido, NAUERT (op. cit. , p. 34), para quem «Although not published until 1528, *The Book of the Courtier* by Count Baldassare Castiglione reflects the elegant Renaissance court of the duchy of Urbino in the late fifteenth century. It illustrates, as well as any single book can, how humanism became a major element in the culture of Renaissance Italy's 'beautiful people'.».

54. NAUERT, op. cit. , p. 65. GREENBLATT, Stephen, (Renaissance Self-Fashioning : from More to Shakespeare , Chicago and London, The University of Chicago Press, 1980, p. 162) nota ainda que o livro de Castiglione «portrays a world in which social frictions, sexual combat, and power are carefully masked by the fiction of an elegant *otium.*».

55. CAVE, Terence, «Reading Rabelais : Variations on the Rock of Virtue», in PARKER, Patricia, e QUINT, David, eds. , op. cit. , p. 91

56. RHODES, Neil, The Power of Eloquence and English Renaissance Literature, New York, London, Harvester Wheatsheaf, 1992, pp.40 e 121-122.

57. TRAVERSI, Derek, «Literature and Drama», in FORD, Boris, ed., Sixteenth-Century Britain, Cambridge, Cambridge University Press, The Cambridge Cultural History of Britain 3, pp. 105-106.

58. RHODES, Neil, op. cit. , pg. 58.

59. BURROW, Colin, Edmund Spenser, Plymouth, Northcote House in association with The British Council, Writers and their Work, 1996., p. 19. Simon Trussler, TRUSSLER, Simon, Shakespearean Concepts, London, Methuen, 1989, p. 146, acentuando a relativa insegurança do conceito, refere ainda «The Ranaissance, then, is neither a definable 'movement' nor a clearly-marked time-span, but a convenient, retrospective label for a highly diverse set of events and shifting of moods, which together made the year 1400 (say) as clearly of the medieval period in England as the year 1600 (say) had become 'early-modern'.». Isabel RIVERS, na sistematização histórica tendente a discriminar a diversa projecção que no tempo e lugar a expressão «The Renaissance» adquire, refere o seu estudo (Classical and Christian Ideas in English Renaissance Poetry - *A Students' Guide*, London and New York, Routledge,1994, p.183) ao século XVI e aos três primeiros quartéis do século seguinte. David Norbrook, insistindo na relevância de uma activa e permanente reinterpretação do conceito, localiza cronologicamente o objecto da antologia de poesia renascentista que prefacia e organiza (WOUDHYUSEN, H. R. , ed. , The Penguin Book of Renaissance Verse , selected and with an introduction by David Norbrook, London, Penguin Books, 1993, pp.*xxii* e *xxix*) entre o início do reinado de Henrique VIII, 1509, e a crise do regime republicano, 1659. MOSER, Fernando de Mello, Thomas More e os Caminhos da Perfeição Humana, Lisboa, Vega, 1982, p.54, sugere os anos de 1516, data da publicação da Utopia, de Thomas More, e 1626, data da morte de Francis Bacon, os limites cronógicos do Renascimento em Inglaterra. E outros entendimentos se ofereceriam ainda: «On place communément en 1579, alors que les marins anglais dirigés par Francis Drake abordent par la première fois le Pacifique, l'ère de la Renaissance anglaise. C'est cette année-là que John Lyly publie son *Euphuès,* en prose, et Edmund Spenser son *Calendrier du berger*, en vers» (CHASTENET, Jacques, Elisabeth Ière, Paris, Club des Librairies de France, 1957, p. 213).

60. NICHOLL, Charles, Elizabethan Writers, London, National Portrait Gallery Publications, 1997, p. 5.

61. A citação de Hamlet refere-se à edição de Harold Jenkins, op. cit. A de Timothy Bright foi colhida em FLINT, Kate, Critical Essays on Hamlet, Burnt Mill, Harlow, Longman, Longman Literature Guides, 1988, p. 62. São de Peter Lloyd (LlOYD, Peter, Perspectives & Identities - The Elizabethan Writer's Search To Know His World, London, The Rubicon Press, 1989, p. 32 *et passim*) as referências a Richard Burton e a The Anatomy of Melancholy, 1623.

62. BURCKHARDT, Jacob, op. cit., p.98; HUIZINGA, J. , The Waning of the Middle Ages, London, Penguin Books, 1955, pp. 67-69. BRAUDEL (*op. cit.* , p. 76) reafirma a tese do historiador suíço.

63. HELGERSON, Richard, Forms of Nationhood - The Elizabethan Writing of England, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1992, p. 50.

64. SANDERS, Andrew, The Short Oxford History of English Literature, Oxford, Clarendon Press, 1994, p. 126. Sydney Anglo (ANGLO, Sydney, Images of Tudor Kingship, London, Seaby, 1992) reage aos exageros e às extrapolações que da iconografia ou das atitudes públicas dos soberanos da monarquia Tudor pretendem deduzir uma deliberada e sistemática operação de propaganda.

65. TILLYARD, E. M. W. , The Elizabethan World Picture, Harmondsworth, Penguin Books in association with Chatto & Windus, 1943. Dos muitos exemplos de uma divergência explicita em relação às propostas que Tillyard oferece em Shakespeare's History Plays, (London, Chatto & Windus, 1944) refiram-se aqui apenas os nomes de John Wilders, Stephen Greenblatt e Michael Hattaway. Ao universo de ideias e representações essencialmente integrado e dominante opõe o primeiro a visão céptica que subjacerá às peças históricas de Shakespeare (WILDERS, John, The Lost Garden - A View of Shakespeare's English and Roman History Plays, London and Basingstoke, Macmillan, 1978), o segundo enfatiza a representação e desmontagem de um poder destrutivo e voraz («Invisible bullets : Renaissance authority and its subversion, *Henry IV* and *Henry V* » , in DOLLIMORE, Jonathan, e SINFIELD, Allan, eds. Political Shakespeare - New essays in cultural materialism, Manchester, Manchester University Press, 1985, pp.18-47) e finalmente Hattaway identifica na acção de The First Part of

Henry VI (HATTAWAY, Michael, ed., Cambridge, Cambridge University Press, The New Cambridge Shakespeare, 1990, pp.13-18) uma especial atenção à natureza decisiva da vontade humana na modelação dos sucessos históricos.

66. BURGESS, Anthony, Shakespeare, London, Vintage, 1996, p. 86.

67. ANGLO, Sydney, op. cit. , p. 128.

68. Idem, ibidem, p. 129.

69. Hamlet, IV. iii. 4-7 (JENKINS, Harold, ed. , London and New York, Methuen, The Arden Shakespeare, 1982); Coriolanus, II. iii. 16-17 (BROCKBANK, Philip, ed., London, Methuen, The Arden Shakespeare, 1976).

70. NORRIS, Herbert, Tudor Costume and Fashion, Mineola, New York, Dover Publications, Inc. , 1997, p. 599. À exuberância impressionante dos cortejos reais se refere ainda Norris (p. 503).

71. HALE, John, The Civilization of Europe in the Renaissance, London, Harper Collins, Fontana Press, 1993, p 70ss.

72. JANKOWSKI, Theodora A. , Women in Power in the Early Modern Drama, Urbana and Chicago, University of Illinois Press, 1992, p. 65. Stephen Greenblatt assinala, por sua vez, a emergência do culto secular da Virgem (Renaissance Self-Fashioning: From More to Shakespeare, Chicago & London, The University of Chicago Press, 1980, p.168).

73. BERRY, Philippa, Of Chastity and Power - Elizabethan Literature and the Unmarried Queen, London and New York, Routledge, 1994, p.66.

74. JANKOWSKI, Theodora A. , op. cit., pp.25-31.

75. Idem, ibidem, p.72.

76. Idem, ibidem, p. 61.

77. O autor refere o extremo exemplo de extravagância intelectual que não se detém diante de possibilidades tão pouco curiais como a que quer reconhecer na *rvtilans rosa sine spina*, impressa nas moedas cunhadas por Henrique VIII, uma conotação com a pureza virginal: «Scholarly ingenuity can accomplish much : but to identify Henry VIII with prelapsarian ideals of sinless desire, or with the Virgin Mary, presents formidable difficulties» (ANGLO, Sydney, op. cit. , p.128).

78. MONTROSE, Louis Adrian, «The Elizabethan Subject and the Spenserian Text», in PARKER, Patricia, QUINT, David, eds. , Literary Theory / Renaissance Texts, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1986, p. 315.

79. WOOD, Ellen Meiksins, e WOOD, Neal, sublinham estas diferenças (A Trumpet of Sedition - Political Theory and the Rise of Capitalism 1509-1688, London, Pluto Press, 1997, pp. 20, 47, 49-50 *et passim*).

80. MATTINGLY, Garrett, The Defeat of the Spanish Armada, London, Penguin Books, second edition,1983, pp. 26 e 89-90.

81. In WOUDHUYSEN, H. R., ed., The Penguin Book of Renaissance Verse, London, Penguin Books, 1993, p. 7.

82. HELGERSON, Richard, Forms of Nationhood - The Elizabethan Writing of England, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1992, p. 50.

83. BERRY, Philippa, op. cit. , p.75

84. Ibidem, p. 76.

85. Ibidem, p. 106.

86. JANKOWSKI, Theodora A., op. cit. , p.157.

87. BERRY, Philippa, ibidem, pp. 67, 135. Em Shakespeare (A Midsummer Night's Dream) ou Chapman (The Shadow of Night) se acolheria esta associação simbólica (pp. 143ss). Heather Dubrow, quando interroga as perspectivas acerca da natureza do género lírico no acervo da literatura renascentista, sublinha bem as especificidades contextuais da

produção lírica isabelina e relembra as suas cumplicidades com as representações da autoridade e a difícil convivência com a instituição do mecenato (DUBROW, Heather, «Lyric forms», in KINNEY, Arthur F. , ed. , The Cambridge Companion to English Literature 1500-1600, Cambridge, Cambridge University Press, 2000, pp. 178-199). Apesar da ênfase progressiva nesta multidependência da criação lírica, o estudo de Lu Emily Pearson (PEARSON, Lu Emily, Elizabethan Love Conventions, London, George Allen & Unwin Ltd. , 1933), que não ignora as tensões abertas pelo diálogo entre a tradição petrarquista e a afirmação nacional de um génio poético, oferecer-se-á ainda como obra de referência.

88. As duas primeiras expressões encontram-se no conhecido panfleto «A Groatsworth of Wit bought with a Million of Repentance» (1592), de Robert Greene, e são reproduzidas em MacLURE, Millar, ed. , Christopher Marlowe: The Critical Heritage, London and New York, Routledge, The Critical Heritage Series, 1979, p. 30; a última, de Edmund Rudierdie, datada de 1618, é recolhida por O'NEILL, Judith, Critics on Marlowe : Readings in Literary Criticism , London, George Allen and Unwin Ltd. , 1969, p.12.

89. WRAIGHT, A. D. , Christopher Marlowe and Edward Alleyn, Chichester, Sussex, Adam Hart Publisherts Ltd, 1993, pp. 65-108.

90. MASTEN, Jeffrey, Textual Intercourse - Collaboration, authorship, and sexualities in Renaissance drama, Cambridge, Cambridge University Press, Cambridge Studies in Renaissance Literature and Culture 14, 1997, pp.16-17 ; GREENBLATT, Stephan, ed. , The Norton Shakespeare, New York, London, W. W. Norton & Company, 1997, p. 76.

91. BATE, Jonathan, «The intrinsic power of the Countess scenes in *Edward III*», in The Times Literary Supplement, January 17, 1997, p. 3; METZ, G. Harold, ed. , Sources of Four Plays Ascribed to Shakespeare, Columbia, University of Missouri Press, 1989, pp.8 e 19.

92. WRAIGHT, A. D. , op. cit. , pp.93 e 68-69.

93. A citação foi colhida no verso da capa do livrinho editado por The Marlowe Society por ocasião do centenário da morte do autor (Christopher Marlowe Quatercentenary 1593-1993 - Souvenir Book). É em The Real Christopher Marlowe (Chichester, Adam Hart Publishers, second edition, 1992, «for all those to whom historical truth is of

concern», como se lê na capa), editado no mesmo ano para a mesma associação cultural e também sob os mesmos auspícios evocativos, que A. D. Wraight responde, com veemência, às alegadas distorções de que padecerá o estudo de Charles Nicholl (The Reckoning : The Murder of Christopher Marlowe, London, Jonathan Cape, 1992). Do argumento e da reabilitação resulta inevitavelmente a defesa da heterossexualidade do poeta e dramaturgo de Cantuária: pois não traduzira ele Ovídio, preferindo nessa escolha a exaltação do amor entre homem e mulher à permissividade sexual de muitos textos gregos e latinos? E não constituirá Edward II o mais severo libelo acusatório alguma vez dirigido contra a paixão homossexual ?

94. STEANE, J. B. , ed. , Thomas Nashe : The Unfortunate Traveller and other Works, London, Penguin Books, 1971, pp. 112-113.

95. SAMS, Eric, ed. , Shakespeare's Edward III - An early play restored to the canon, New Haven and London, Yale University Press, 1996, pp.8 e 9.

96. A lição de Harold G. Metz sugere-o claramente (METZ, G. Harold, op. cit., pp. 6-20).

97. É Catherine Bates quem, não deixando de assinalar as conotações negativas de «court» e «courtship», identifica o seu percurso semântico, situa os conceitos no contexto inglês e identifica neles um terreno de conflito cultural e político (BATES, Catherine, The Rhetoric of Courtship in Elizabethan Language and Literature, Cambridge, Cambridge University Press, 1992).

98. BRIGGS, Julia, This Stage-Play World : English Literature and its Background 1580-1625, Oxford, New York, Oxford University Press, 1983, p. 118.

99. WATT, Ian, Myths of Modern Individualism : Faust, Don Quixote, Don Juan, Robinson Crusoe, Cambridge, Cambridge University Press, canto, 1997, p. 37. Watt, que refere as suas considerações ao caso específico de Doctor Faustus, cita e comenta o significativo juízo de Hobbes segundo o qual as universidades constituem por excelência um foco de subversão e inconformismo ao «produzirem» a ambição dos intelectuais que mais tarde a sociedade bloqueará e frustrará, para concluir: «There is, then, good circumstancial evidence for seeing Marlowe as a particular- and very early- case of a

more general modern phenomenon: the growth of an alienated class of intellectuals or, as they were then called, 'malcontents'» (Idem, ibidem, p. 38).

100. MAYER, Hans, Les Marginaux - Femmes, Juifs et homosexuels dans la littérature européenne, Paris, Albin Michel, Éditions 10/18, 1994, p.17.

101. Idem, ibidem, pp. 19 e 196-209.

102. É ainda Hans Meyer quem sublinha esta ideia (Ibidem, p.12).

103. NICHOLL, Charles, The Creature in the Map- Sir Walter Ralegh's Quest for El dorado, London, Vintage, 1996, p.103. À possível influência de Montaigne se refere de modo mais específico o autor noutro momento (Ibidem, pp. 294-303) .

104. BRIGGS, Julia, op. cit., p.121.

105. NICHOLL, Charles, The Reckoning : The Murder of Christopher Marlowe, London, Jonathan Cape, 1992, p.108. No mesmo sentido, HAYNES, Alan, Invisible Power : The Elizabethan Secret Services 1570-1603, Phoenix Mill, Gloucestershire, Allan Sutton Publishing Limited, 1992, p.101.

106. On Spies, in PARFITT, George, ed., Ben Jonson - Selected Poetry, London, Penguin Books, 1992, p. 31.

107. NICHOLL, Charles (The Reckoning ..., pp. 7-9 e 91-101, e Elizabethan Writers, London, National Portrait Gallery Publications, 1997, p.16) e WRAIGTH, A. D. , (In Search of Christopher Marlowe : A Pictorial Biography , Chichester, Sussex, Adam Hart Publishers, 1993, pp.70-71, e The Real Christopher Marlowe, Chichester, Adam Hart Publishers, second edition, 1992, pp.13-14) oferecem, respectivamente, uma leitura «realista» e desapaixonada e uma versão «idealista» e reabilitadora da figura representada.

108. CLARK, Eleanor Grace refere-se à participação de Marlowe no círculo de Ralegh e à relação que entre eles se estabelece nesse contexto (Ralegh and Marlowe - A Study in Elizabethan Fustian, New York, Fordham University Press, 1941, pp. 311-337). À semelhança do que escreve recentemente CARTELLI, Thomas, para quem o drama de

Marlowe, *maxime* Tamburlaine («Marlowe and the New World», in GRANTLEY, Darryll, e ROBERTS, Peter, eds. , Christopher Marlowe and English Renaissance Culture , Aldershot, Scolar Press, 1996, pp.110-118) a mesma autora vê nesta peça a legitimação de uma violência que encontrará na repressão dos irlandeses, defendida por destacadas figuras do humanismo isabelino como Ralegh e Spenser, o seu referente histórico mais imediato (ibidem, p. 231). A imagem do visionário do *El Dorado* é incessantemente perseguida por NICHOLL, Charles, num estudo já citado (The Creature in the Map - Sir Walter Ralegh's Quest for El Dorado, London, Vintage, 1996).

109. As referências a The Faerie Queene foram retiradas da edição de ROCHE, JR, Thomas (with the assistance of O'DONNELL, JR, C. Patrick), London, Penguin Books, Penguin Classics, 1978, pp.15 e 31. Em GREENBLATT, Stephen, Renaissance Self-fashioning - From More to Shakespeare, Chicago & London, University of Chicago Press, 1980, pp. 285-286, nota 29, se encontra a observação transcrita no texto. À solidariedade que aproxima as duas figuras na dimensão ideológica e estética se refere ainda, por exemplo, HILL, Christopher, documentando essa relação : «Between Spenser and Ralegh the links are obviously close, of ideas as well as in politics. The Preface and Conclusion to Ralegh's *History* seems to echo the Mutability Cantos /..../» (Intellectual Origins of the English Revolution Revisited, Oxford, Clarendon Press, 1997, p.123).

110. BRIGGS, Julia, op. cit, p.116.

111. BURGESS, Anthony, A Dead Man in Deptford, London, Vintage, 1994, pp. 128 e 124.

112. HAMMOND, Gerald, ed., Sir Walter Ralegh : Selected Writings, Harmondsworth, Penguin Books, 1986, pp. 37-50, 55 e 134-136.

113. SMITH, J. C. , DE SELINCOURT, E. , eds. , Spenser: Poetical Works, Oxford, Oxford University Press, 1970, p. xvii.

114. STEANE, J. B. , ed. , Thomas Nashe : The Unfortunate Traveller and other Works, London, Penguin Books, Penguin Classics, 1985, pp. 143-144. À recuperação do projecto virgiliano se referem, por exemplo, HELGERSON, Richard, Forms of Nationhood - The Elizabethan Writing of England, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1992, pp. 41-42, HAMILTON, A. C., «The Argument of Spenser's *Shepheardes*

Calender », in BERGER, JR. Harry, ed., Spenser : A Collection of Critical Essays, Englewood Cliffs, New Jersey, Prentice-Hall, Inc., Twentieth Century Views, 1968, p. 39, mas sobretudo, num sugestivo confronto com o *cursus* ovidiano de Christopher Marlowe, que adiante retomaremos, CHENEY, Patrick, Marlowe's Counterfeit Profession - Ovid, Spenser, Counter-Nationhood, Toronto, Buffalo, London, University of Toronto Press, 1997.

115. MONTROSE, Louis A. , «Spenser's domestic domain : poetry, property, and the Early Modern subject», in DE GRAZIA, Margreta, QUILLIGAN, Maureen, and STALLYBRASS, Peter, eds., Subject and object in Renaissance culture, Cambridge, Cambridge University Press, 1996, p. 84; vide ainda, *inter alia*, WILLIAMS, Penry, «Court Polity under Elizabeth I», in GUY, John, ed. , The Tudor Monarchy, New York, Arnold, 1977, p. 368.

116. HELGERSON, Richard, op. cit., p.55.

117. HOUGH, Graham, (A Preface to *The Faerie Queene*, London, Duckworth, 1962, pp. 208-209) prefere uma interpretação simbólica à referência biográfica.

118. Para Graham Hough essa figura, simbolizando acima de tudo a violência e a pilhagem, poderá de modo mais preciso designar o radicalismo puritano. A nota algo sombria que o poema não deixa de acolher tende, no entanto, a alargar os seus conteúdos e, nessa medida, a confirmar a atitude interrogativa e os dilemas vividos por Edmund Spenser que sublinhamos no texto: «Historical allusion apart the creature has been identified with Slander, and this is the rôle he plays at the end of Book V. But he is problably something more- the force of malignity and settled ill-will, always abroad in the world and never finally subdued. It is notable that Calidore does not kill him, but only binds and muzzles him, and the book ends with an outspoken declaration of his raging dominance in Spenser's own world» (Ibidem, pp. 211-212).

119. BURROW, Colin, Edmund Spenser, Plymouth, Northcote House in association with The British Council, Writers and their Work, 1996, p. 52.

120. GREENBLATT, Stephen, Renaissance Self-fashioning - From More to shakespeare, Chicago & London, The University of Chicago Press, 1980, p. 173, ou BURROW, Colin, op. cit., p.40, sublinham este aspecto.

121. SANDERS, Andrew, The Short History of English Literature, Oxford, Clarendon Press, 1994, p. 127. Em sentido diverso, WALLER, Gary, para quem «The final stanzas concede the failure of his undertaking: they look back and see that as the poem has developed, there are secretely proliferated contradictions which break the poem apart. Spenser might have attributed it to mutability or the fall, but in the final stanzas of the poem as we have it, Nature vanishes, the world is dismissed, and so too is poetry. What remains is an absence that undermines what Spenser has devoted his whole life to make present in his poem» (English Poetry of the Sixteenth Century, London and New York, Longman, 1986, p. 211).

122. BURTON, K. M. , ed. , Milton's Prose Writings, London, J. M. Dent & Sons, 1958, pp. 158 e 352ss.

123. GRIMAL, Pierre, Virgile ou la Seconde Naissance de Rome, Paris, Flammarion, 1985, pp. 83, 159, 175, 203 e 213.

124. ROCHE, JR, Thomas P. , O'DONNELL, JR. , eds. , Edmund Spenser : The Faerie Queene, London, Penguin Books, 1971, p.1075, que sublinham a filiação virgiliana de um projecto poético anunciado uma década antes, em The Shepheardes Calender, de 1579. Sobre as criações do género pastoril como lugar comum de passagem no percurso de aprendizagem de Milton e Virgílio v. , p. ex., KELLY, Stephen T. , «Virgil and Milton : The Attempt at Natural Consolation», in Comparative Literature, vol. 30, nº3, Summer 1978, pp. 193-208.

125. FOWLER, Alastair, Edmund Spenser, Burnt Mill, Harlow, Essex, Longman for the British Council, Writers and Their Work, 1977, p. 9.

126. HALE, John, The Civilization of Europe in the Renaissance, London, Fontana Press, 1994, pp.70ss. A exaltação de uma ética imperial articular-se-ia com a dimensão humana e universal do sofrimento e do ideal de perfeição experimentados pelo herói, destacados por exemplo por BOWRA, C. M., From Virgil to Milton, London, Macmillan / New York, St. Martin's Press, 1967, pp.33-85.

127. CHENEY, Patrick, Marlowe's Counterfeit Profession : Ovid, Spenser, Counter-Nationhood, Toronto, Buffalo, London, University of Toronto Press, 1997, pp. 259-264. Os estudos referidos por Cheney encontram-se indicados na nossa bibliografia.

128. Idem, ibidem, p. 51.

129. BRAUND, Susan H., ed., Lucan, Civil War Oxford, New York, Oxford University Press, The World's Classics, 1992, pp. xiii-l: a indiferença dos deuses perante a sorte dos homens, assim marginalizados de qualquer exaltante projecto divino, a nostalgia de um passado republicano irrevogavelmente perdido, o horror e a violência absurda da guerra civil, a impiedade antivirgiliana e, claro, a estrura episódica de As Metamorfoses, contam-se entre as específicas características deste legado atípico que mereceu a escolha de Marlowe.

130. CHENEY, Patrick, op. cit., pp. 117, 119-120, 125 e 141.

131. Idem, ibidem, p. 87.

132. BATES, Catherine, The Rhetoric of Courtship in Elizabethan Language and Literature, Cambridge, Cambridge University Press, 1992, p. 165.

133. HELGERSON, Richard, op. cit., pp. 40-59.

134. O extracto de Utopia foi recolhido da edição de ADAMS, Robert M. (New York, London, W.W. Norton & Company, 1975, p. 29). Não se trata aqui de propor uma leitura da obra; apenas se refira que, prescindindo-se das atitudes apologéticas que frequentemente subjazem ao seu estudo (o texto «normalizado» na hagiografia), as estratégias retóricas do diálogo (entre Rafael e More, personagens que abrem, no oferecimento de perspectivas contraditórias, novos horizontes e enunciam novas possibilidades sem a enunciação definitiva e limitadora de soluções, entre as duas partes do texto, que entre si criam uma zona dialéctica de estímulos e tensões) ou, de um modo geral, a sua matriz humanista, não encontram no político uma tranquila continuidade. Neste sentido, WOOD, Ellen Meiskins, e WOOD, Neal, (A Trumpet of Sedition : Political Theory and the Rise of Capitalism 1509-1688, London, Pluto Press, 1997, pp. 34-35) , ou ainda WOOD, James («The Great Dissembler», in London Review of Books, volume 20, number 8, 16 April 1998, pp. 10-12) são particularmente severos na denúncia

de uma duplicidade que não será mais, afinal, do que uma projecção do pragmatismo dos humanistas na sua vida quotidiana e na sua relação com a autoridade e o poder. GUY, John («Tudor monarchy and its critics - From the Wars of the Roses to the death of Henry VIII», in GUY, John, ed. The Tudor Monarchy, London, Arnold, 1997, pp. 78-109) discute alguns aspectos essenciais da difícil coexistência entre os modelos de intervenção humanista junto do poder e a centralização política ao tempo dos primeiros monarcas da dinastia Tudor.

135. As citações, do ensaio Of Council, foram colhidas na edição de VICKERS, Brian, ed. , Francis Bacon : A Critical Edition of the Major Works, Oxford, New York, Oxford University Press, 1996, pp. 379 e 380; da introdução (pp. xvi) se reproduz a observação do editor.

136. VICKERS, Brian, ed. , ibidem, p. xvii da introdução. Este desencanto em relação ao poder e às suas ilusões - «The standing is slippery, and the regress is either a downfall, or at least an eclipse, which is a melancholy thing», assim se prossegue no ensaio Of Great Place, transcrito por Vickers no lugar assinalado da sua introdução, e incluido na mesma edição, pp.359-361- ou o confessado cepticismo de Of Truth (também em Vickers, ibidem, pp. 340-341), em que não falta uma referência bem significativa a Montaigne, não desmentem a controversa atitude moral de quem mudou de lealdades para se firmar nos círculos da corte. Brecht não o esqueceu (vide conto Das Experiment, BRECHT, Bertolt, Kalendergeschichten, Hamburg, Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1953, pp. 26-36). Os versos de Sá de Miranda foram colhidos em DE ANDRADE, Eugénio, Antologia Pessoal da Poesia Portuguesa, Porto, Campo das Letras, 1999, p. 114.

137. VICKERS, Brian, ed. , ibidem, p. 368.

138. KURIYAMA, Constance Brown, (Hammer or Anvil: Psychological Patterns in Christopher Marlowe's Plays, New Brunswick, New Jersey, Rutgers University Press, 1980, pp. 12-13 *et passim*) procura explicitar um «archaic and essentially desperate mode of thought» alheio a qualquer compromisso.

139. ATTRIDGE, Derek, («Puttenham's Perplexity: Nature, Art, and the Supplement in Renaissance Poetic Theory», in PARKER, Patricia, QUINT, David, eds. , Literary Theory/Renaissance Texts, Baltimore and London, The Johns Hopkings, 1986, pp. 256-279) discute importantes aspectos deste desconforto do pensamento estético humanista,

muitas vezes obrigado a evitar o enfrentamento directo das contradições dos seus argumentos e convicções.

140. DICK, Oliver Lawson, ed., Aubrey's Brief Lives, London, Penguin Books in association with Martin Secker & Warburg Ltd., Penguin Classics, 1987, p.336, HAMMOND, Gerald, ed. , Sir Walter Ralegh : Selected Writings, Harmondsworth, Penguin Books, Penguin Classics, 1984, p. 25, STEANE, J. B., ed. , Thomas Nashe : *The Unfortunate Traveller* and other Works , London, Penguin Books, Penguin Classics, 1985, pp. 54 e 91, e REES, Joan, ed. , Selected Writings of Fulke Greville, London, University of London, The Athlone Press, 1973, p. 143.

141. SHEPHERD, Geoffrey, ed. , Sir Philip Sidney : An Apology for Poetry or The Defense of Poesy, Manchester, Manchester University Press, 1973, pp. 61ss , 112 e 181. CARROLL, Clare («English Literature in the fifteenth and sixteenth centuries», in KRAYE, Jill, The Cambridge Companion to Renaissance Humanism, Cambridge, Cambridge University Press, 1996, p. 261) observa, no contexto de um confronto com a atitude de Puttenham acerca da natureza e função da poesia (paralelo igualmente considerado em Shepherd, ibidem, p. 60) , que o texto de Sidney «/.../invents a new justification for poetry as an education in virtue» .

142. EVANS, Maurice, ed. , Sir Philip Sidney - The Countess of Pembroke's Arcadia, London, Penguin Books, Penguin Classics, 1987, p. 39, e WALLER, Gary, English Poetry of the Sixteenth Century, London and New York, Longman, 1986, pp. 98-99 ; Theodor Spenser é citado por DUNCAN-JONES, Katherine, ed., Sir Philip Sidney - A Critical Edition of the Major Works, Oxford, New York, Oxford University Press, The Oxford Authors, 1989, p. xvi.

143. SHEPHERD, Geoffrey, ed. , ibidem, pp.76-77.

144. NICHOLL, Charles, Elizabethan Writers, London, National Portrait Gallery Publications, 1997, p. 32.

145. NICHOLL, Charles, (The Creature in the Map : Sir Walter Ralegh's Quest for El Dorado, London, Vintage, 1996, pp. 38-39) documenta em The History of the World esta admiração pela acção desembaraçada e pertinaz dos conquistadores espanhóis no Novo Mundo. Para HILL, Christopher (Intellectual Origins of the English Revolution Revisited,

Oxford, Clarendon Press, 1997, p. 135), «Ralegh's political thought ruthlessly emphasizes expediency, utility, in a way that antecipates Hobbes». À presença da Irlanda em The Faerie Queene é dedicado um número especial de Irish University Review : a Journal of Irish Studies (Special Issue: Spenser in Ireland: *The Faerie Queene* 1596-1996, Autumn/Winter 1996 Volume 26 Number 2. A atitude de Spenser a respeito da questão irlandesa é discutida, mais especificamente no contexto político que directamente envolveu o poeta, por CANNY, Nicolas, («Reviewing *A View of the Present State of Ireland*», ibidem, pp. 252-267).

146. CLARK, Eleanor Grace, Ralegh and Marlowe : A Study in Elizabethan Fustian, New York, Fordham University Press, 1941, pp. 13 e 4. A autora encontra na exortação de Ralegh a uma política implacável de repressão dos revoltosos irlandeses o provável referente concreto da violência de Tamerlão, projectando nessa relação a solidariedade de pontos de vista que une Marlowe e Ralegh (ibidem, pp. 230-231). O mesmo entusiasmo pela conquista e pela violência imperial que estará subjacente ao drama marloviano, sobretudo de Tamburlaine, é objecto da atenção de CARTELLI, Thomas, a que o texto se refere («Marlowe and the New World», in GRANTLEY, Darryll, ROBERTS, Peter, eds. , Christopher Marlowe and English Renaissance Culture, Aldershot, Scolar Press, 1996, pp. 110-118). Para uma visão mais céptica dessa relação com o sentimento de expansão nacionalista vide, p. ex. , BARTELS, Emily C. , Spectacles of Strangeness - Imperialism, Alienation, and Marlowe, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1993.

147. BURGESS, Anthony, Shakespeare, London, Vintage, 1996, p. 71.

148. «Poesy therefore is an art of imitation, for so Aristotle termeth it in his worls *mimesis*, that is to say, a representing, counterfeiting, or figuring forth- to speak metaphorically, a speaking picture- with this end, to teach and to delight» (SHEPHERD, Geoffrey, ed. , An Apology for Poetry or The Defense of Poesy, Manchester, Manchester University Press, 1973, p. 101).

149. BATTENHOUSE, Roy W. , Marlowe's Tamburlaine - A Study in Renaissance Moral Philosophy, Nashville, Tennessee, Vanderbilt University Press, 1941, esp. pp. 50-68 e 129-149.

150. A tese que informa o estudo de Constance Brown Kuriyama (Hammer or Anvil : Psychological Patterns in Christopher Marlowe's Drama, New Brunswick, New Jersey,

Rutgers University Press, 1980) na especificidade da sua metodologia e perspectivação, enfatiza exemplarmente esta condição impiedosa.

151. KOCHER, Paul H. , Christopher Marlowe - A Study of his Thought, Learning, and Character, New York, Russell & Russell, 1962 ; WAITH, Eugene M. , The Herculean Hero in Marlowe, Chapman, Shakespeare and Dryden, London, Chatto & Windus, 1962.

152. PEYRÉ, Yves, «Marlowe's Argonauts», in MAQUERLOT, Jean-Pierre, WILLEMS, Michele, eds. , Travel & drama in Shakespeare's time, Cambridge, Cambridge University Press, 1996, pp 116-117.

153. «/.../although the *History* takes care to emphasize a providential pattern to history, the 'first cause' of things, it spends most of its strength delineating the arbitrariness of second causes, usually rulers and their flatterers», observa Hammond (HAMMOND, Gerald, ed. , Sir Walter Ralegh : Selected Writings, Harmondsworth, Penguin Books, Penguin Classics, p. 15). À atitude mais céptica mas não menos empenhada, do primeiro, mais convicta no entendimento da história e na definição do lugar do homem na conformação dos seus sucessos, do segundo, se refere, p. ex. , Geoffrey Shepherd (op. cit., p.177, nota 15). A energia e o vitalismo de Marlowe não conhecem o rumo, ainda que vagamente definido, que as «afinidades electivas» à partida favoreceriam.

154. vide, *inter* alia, BATTENHOUSE, Roy W. , op. cit., p. 44.

155. FORKER, Charles, ed. , Edward the Second, Manchester and New York, Manchester University Press, The Revels Plays, 1994, p. 34.

156. POIRIER, Michel, Christopher Marlowe, London. Chatto & Windus, 1951, p. 38. Do mesmo modo, Hans Mayer (Les Marginaux, Paris, Albin Michel, col. 10/18, 1994, p. 22), para quem as potencialidades das figuras femininas, mesmo consideradas no contexto do seu estatuto marginal, são em Marlowe drasticamente restritas : «A l'intérior d'une societé qui fait des femmes des êtres marginaux, *les marginales de la marginalité* ne doivent pas faire défaut. Judith et Dalila, le femme armée et la corruptrice érotique. Chez Marlowe, les figures féminines n'ont q'une fonction politique ou interviennent en tant qu'instrument du pouvoir, comme dans *Le Juif de Malte*».

157. CHENEY, Patrick, op. cit., p. 127: «In addition to Tamburlaine's turn from shepherd to king and his translation of empire from east to west, Marlowe's hero woos Zenocrate as an act of male mastery- a critique of Spenser's falsely imitated Ariostan claims to sympathy for the female sex (*FQ* I. iii. 1-2) and his equally hypocritical Chaucerian assertions about the mutuality between the sexes (*FQ* III. I. 25).

158. JANKOWSKI, Theodora A. , Women in Power in the Early Modern Drama, Urbana and Chicago, University of Illinois Press, 1992, p.155; POIRIER, op. cit, p. 109.

159. RIBNER, Irving, «*The Idea of History in Marlowe's* Tamburlaine», in KAUFMANN, R. J. ed. , Elizabethan Drama : Modern Essays in Criticism, London, Oxford, New York, Oxford University Press, 1961, pp. 90-91.

160. POIRIER, Michel, ibidem, p. 109.

161. JANKOWSKI, Theodora A. op. cit., p.134.

162. Idem, ibidem, p, 138 ; LINDLEY, Arthur, Hyperion and the Hobbyhorse : Studies in Carnavalesque Subversion, Newark : University of Delaware Press, London: Associated University Press, 1996, p. 88.

163. JANKOWSKI, ibidem, p. 163. As citações referem-se à edição de NEILL, Michael, Anthony and Cleopatra, Oxford, New York, Oxford University Press, The Oxford Shakespeare, World's Classics, 1994.

164. ROWSE, A. L. , Christopher Marlowe : A Biography, London and Basingstoke, Macmillan, 1981, p. 47.

165. W. J. Courthope, transcrito em MACLURE, Millar, ed. , Christopher Marlowe : The Critical Heritage, London and New York, Routledge, 1995, p. 197.

166. Bem diversa é a imagem do dramaturgo que Anthony Burgess a este propósito nos propõe. Mas o efabulação literária não consagra uma leitura por definitivamente se situar noutro registo. Deste modo, e com as reservas que sempre deve merecer a ficção quando convocada para o terreno da interpretação- e não é, além do mais, a narrativa em causa dirigida a partir de uma posição assumidamente relativa, a de um actor obscuro que

aceita a limitação da sua perspectiva e do conhecimento que ela avaliza?- refira-se que o Marlowe de A Dead Man in Deptford (London, Vintage, 1993, pp. 128ss; 90-92 e 251) manifesta em Tamburlaine uma rejeição da violência e dos excessos do protagonista e a sua sensibilidade revolve-se em agonia perante o espectáculo das execuções públicas.

167. HEANEY, Seamus, The Redress of Poetry: *Oxford Lectures*, London, Boston, faber and faber, 1990, p.19. SERÔDIO, Maria Helena (Leituras do Texto Dramático : exercícios sobre autores ingleses e norte-americanos, Lisboa, Livros Horizonte, Colecção Horizonte Universitário, 1989, p. 83) , a propósito da representação de O Rufia na Escada (Tha Ruffian on the Stair), refere a inspiração inicial de Harold Pinter na obra de Orton «/.../mas que radicalizou a sua contestação de modo a torná-la implacável, obstinada e agressivamente anárquica», o que concorda com a marginalidade assumida que John Lahr (LAHR, John, ed., Joe Orton: The Complete Plays, London, Methuen, Methuen Drama, 1976, p. 11) vê nas suas atitudes sociais e estéticas : «The comedian is a marginal man, someone who lives outside the boundaries of conventional life and acquires power and danger precisely because he can't be controlled by society. Laughter is the message sent back from his cultivated isolation. Orton was a survivor whose brutal laughter was a vindictive triumph over a drab and quietly violent working class world». O sentimento de discriminação - «I'm from the gutter...And don't you ever forget it because I won't», lê-se numa passagem dos seus Diários (citada por INNES, Christopher, Modern British Drama 1890-1990, Cambridge, Cambridge University Press, 1992, p. 270)-, a ruptura com os valores dominantes, que o levam à exploração do grotesco, do violento e do absurdo, aproximam a sua atitude da do dramaturgo de Cantuária. Como Marlowe e Pasolini, Orton morreu de morte violenta (assassinado pelo homem com quem vivia). Já, porém, o autor de Scritti Corsatti intervém activamente- como cineasta, crítico e ensaista ou como dramaturgo- no debate ideológico e político e nos problemas culturais da sociedade italiana. Só os seus interesses no plano da arte dramática o ilustrariam claramente (v. g. PASOLINI, Théâtre, Arles, Actes Sud, Labor, L'aire, Leméac, 1995, a inscrição política assumida no texto dramático Calderón, precisamente o primeiro desta antologia, nas suas considerações, recolhidas por René de Ceccatty, a respeito da peça, em Pier Paolo Pasolini: Descriptions de Descriptions, ou ainda as propostas teóricas de «Manifeste pour un nouveau théâtre», PASOLINI, Pier Paolo, du théâtre (la revue), Paris, Pour le théâtre/ Centre national du livre, nº 16, printemps 1997, pp. 49-57).

168. Acerca do cepticismo de Gracián escreve recentemente, entre nós, CANDEIAS, Maria de Jesus Crespo, «O Cavaleiro-poeta na Corte Emblemática de Isabel I de

Inglaterra», in Actas do XV Encontro da A. P. E. A. A , Évora, Departamento de Linguística e Literaturas da Universidade de Évora, 1995, pp. 148-149.

169. CLARK, Eleanor Grace, Ralegh and Marlowe - A Study in Elizabethan Fustian, New York, Fordham University Press, 1941, p. 322.

170. BRIGGS, Asa, A Social History of England, London, Penguin Books, Second edition, 1987, p. 130.

171. KEEFER, Michael. ed. , Christopher Marlowe's Doctor Faustus : A 1604-version edition, Peterborough, Ontario, Broadview Press, 1991, p. xxxiii ; BOAS, Frederick, S. , Christopher Marlowe - A Biographical and Critical Study, Oxford at the Clarendon Press, 1966, p. 228.

172. RHODES, Neil, The Power of Eloquence and English Renaissance Literature, New York, London, Toronto, Sydney, Tokyo, Singapore, Harvester Wheatsheaf, 1992, p. 124.

173. DAVID, R. W. , Love's Labour's Lost, London and New York, Methuen, The Arden Edition of the Works of William Shakespeare, Fifth edition, 1956, p. xxiii, xxvi-xxvii e xxxiv-xlii, e I. I. vv. 84-93, IV. iii. vv.250ss com respectivas anotações, *et passim*; vide ainda CLARK, Eleanor Grace, op. cit., pp. 250, 336 e 370.

174. Referimos aqui a conhecida formulação de T. S. Eliot, que refere este humor a uma tradição inglesa e a uma específica acepção do género : «/.../it is the farce of the old English humour, the terribly serious, even savage comic humour which spent its last breath in the decadent genius of Dickens» (ELIOT, T. S. , Elizabethan Dramatists, London, Faber and Faber, s/d. , pp. 63-64).

175. WATT, Ian, Myths of Modern Individualism - Faust, Don Quixote, Don Juan, Robinson Crusoe, Cambridge, Cambridge University Press, canto, 1996, p. 38. É a respeito de Doctor Faustus que são feitas estas considerações.

176. CHENEY, Patrick, Marlowe's Counterfeit Profession: Ovid, Spenser, Counter-Nationhood, Toronto, Buffalo, London, University of Toronto Press, 1997.

177. COLIE, Rosalie, Paradoxia Epidemica- The Renaissance Tradition of Paradox, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1966, pp. 350-51; as edições de Richard II e de Hamlet são a New Penguin Shakespeare (WELLS, Stanley, ed., Harmondsworth, Penguin Books, 1969) e a Arden Shakespeare (JENKINS, Harold, ed., London and New York, Methuen, 1982), respectivamente.

178. PORTER, Joseph A. , Shakespeare's Mercutio : His History and Drama, Chapel Hill & London, The University of North Carolina Press, 1988, pp. 120-121).

179. BURGESS, Anthony, Shakespeare, London, Vintage, 1970, p. 87.

180. MACLURE, Millar, ed. , Christopher Marlowe : The Critical Heritage, London and New York, Routledge, 1979, pp. 29, 36-38, 43 e 33. Ao contexto da denúncia feita por Kyd se refere MASTEN, Jeffrey, quando explora as projecções da relação entre Marlowe e Kyd, paradigmática da colaboração autorial no tempo isabelino (in COX, John D. , KASTAN, David Scott, eds. , A New History of Early English Drama, New York, Columbia University Press, 1997, pp. 364-366).

181. «...But herein did the iustice of God most notably appeare, in that hee compelled his owne hand which had written those blasphemies to be the instrument to punish him, and that in his braine, which had deuised the same», escreve zelosamente ainda, em 1597, Thomas Beard no seu «The Theatre of Gods Iudgements» (MACLURE, op. cit., p. 42).

182. BOAS, Frederick S. , Christopher Marlowe - A Biographical and Critical Study, Oxford at the Clarendon Press, 1966, pp. 250-252, e ROWSE, A. L. , Christopher Marlowe - A Biography, London and Basingstoke, Macmillan, 1981, pp. 190-197.

183. «Sidney's picture of democracy is a justly famous one (pp. 383-4): in a state where self-interest is the only motive, the anarchy of Hobbes's State of Nature will inevitably prevail», escreve, na introdução ao texto de Sidney, Maurice Evans, não deixando, porém, de ressalvar que o desencanto do poeta estende a sua crítica aos vícios da nobreza (EVANS, Maurice, ed. , The Countess of Pembroke's Arcadia, London, Penguin Books, Penguin Classics, 1977, p. 39 ; sublinhando o mesmo sentimento, vide, inter alia, HOUGH, Graham (A Preface to *The Faerie Queene*, London, Duckworth, 1962, pp. 194-195) e HAMMOND, Gerald, ed. , Sir Walter Ralegh: Selected Writings, Harmondsworth, Penguin Books, 1986, p.126.

184. STEANE, J. B. , *The Unfortunate Traveller* and other works, London, Penguin Books, Penguin Classics, 1985, p.126.

185. SOWERBY, Robin, The Classical Legacy in Renaissance Poetry, London and New York, Longman, 1994, p. 41.

186. A progressiva aceitabilidade e o crescente prestígio dos actores, que STEITBERGER, W. R. examina («Personnel and Professionalization», in COX, John D., KASTAN, David Scott, eds. , A New History of Early English Drama, New York, Columbia University Press, 1997, pp. 338-355) criou certamente aproximações de textura vária, incluindo as de cunho pessoal - de protecção e paternalismo, de amizade e respeito, ...- mas não invalida o que se diz no texto, mesmo que seja mais alargado o período considerado do que aquele que corresponde à criação marloviana: o reconhecimento de uma profissão não anula as distâncias entre as classes ou dissolve nestas a sua natureza e identidade.

187. BURGESS, Anthony, Shakespeare, London, Vintage, 1970, p. 104.

188. MUIR, Kenneth, ed. , Troilus and Cressida, Oxford, New York, Oxford University Press, The Oxford Shakespeare, The World's Classics, 1994, pp.193-194.

189. MASTEN, Jeffrey, Textual Intercourse : collaboration, authorship, and sexualities in Renaissance drama, Cambridge, Cambridge University Press, Cambridge Studies in Renaissance Literature and Culture 14, 1997, pp. 15-16.

190. BRADSHAW, Graham, Shakespeare's Scepticism, Ithaca, New York, Cornell University Press, 1987, pp. *xi*, 39 *et passim.*

191. Idem, ibidem, p. 37; ERGANG, Robert, The Renaissance, Princeton, New Jersey, Toronto, London, Melbourne, D. Van Nostrand Company, Inc. , 1967, p. 349.

192. SPURGEON, Caroline F. E. , Shakespeare's Imagery and What It Tells Us, Cambridge, Cambridge University Press, 1968, p. 13.

193. MASTEN, Jeffrey, *inter* alia, op. cit., *passim*, e in COX, John D., KASTAN, David Scott, eds., ibidem, «Playwriting: Authorship and Collaboration», esp. pp. 376-379, explicita bem este aspecto.

194. O conhecido passo do texto de Thomas Greene, Groatsworth of Wit bought with a Million of Repentence, publicado no ano da morte do seu autor, 1592, é reproduzido, por exemplo, em O'NEILL, Judith, ed., Critics on Marlowe, London, Allen & Unwin Ltd, Readings in Literary Criticism IV, 1969, p. 9. À atitude de Nashe- contrariando a perspectiva tradicionalmente aceite que liga o colaborador de Ben Jonson na peça subversiva (e perdida) The Isle of Dogs a Marlowe- se refere CLARK, Eleanor Grace, Ralegh and Marlowe: A Study in Elizabethan Fustian, New York, Fordham University Press, 1941, pp. 336-337, 370ss *et passim*.

195. As citações de Love's Labour's Lost fazem-se da edição de DAVID, R. W. , London and New York, Methuen, The Arden Shakespeare, fifth edition, 1956; as de As You Like It da de BRISSENDEN, Alan, Oxford, New York, Oxford University Press, The Oxford Shakespeare, World's Classics, 1994. A inscrição de Dido em Hamlet é assinalada, *inter alia*, por HIBBARD, G. R. ed. , Hamlet, Oxford, New York, Oxford University Press, The Oxford Shakespeare, Oxford World's Classics, 1998, em comentário aos versos 414-510 da segunda cena do segundo acto.

196. PORTER, Joseph A. , Shakespeare's Mercutio : His History and Drama, Chapel Hill & London, The University of North Carolina Press, 1988, pp. 130ss. Ainda acerca do dramaturgo no olhar dos seus contemporâneos registe-se a recente e curiosa atitude de Harold Bloom a propósito de King Lear: «Marlowe the man, or rather Shakespeare's memory of him, may be the clue to Edmund's strange glamour, the charismatic qualities that make it so difficult for us not to like him» (BLOOM, Harold, Shakespeare- The Invention of the Human, London, Fourth Estate, 1998, p. 504).

197. Idem, ibidem, pp. 131-132. SHAPIRO, James, Rival Playwrights : Marlowe, Jonson, Shakespeare, New York, Columbia University Press, 1991, p. 11.

198. KEEFER, Michael, ed., Christopher Marlowe's Doctor Faustus, Peterborough, Ontario/Lewiston, NY, Broadview Press, 1991, p. xxxiii.

199. ROPER, Derek, ed., 'Tis Pity She's a Whore, John Ford, Manchester and New York, Manchester University Press, Revels Students Editions, 1997, pp. 3 ss; os ecos da influência de Marlowe serão particularmente nítidos no último acto da peça de John Ford. A referência a um persistente núcleo de valores em Shakespeare (o amor, numa acepção compreensiva, os laços de afecto e a piedade, o sentido de comunidade) que no texto se confronta com o cepticismo individualista de Marlowe, é devidamente sublinhado, por exemplo, por GARDNER, Helen, Religion and Literature, London, Faber and Faber, 1971, pp.76-77. Ainda acerca da relação entre os dois textos em referência, veja-se HOY, C. , «'Ignorance and Knowledge' : Marlowe's Faustus and Ford's Giovanni », in Modern Philology, lvii, 1960, pp. 145-154.

200. PENDRY, E. D. , MAXWELL, J. C., eds. , Christopher Marlowe : Complete Plays and Poems,London, Melbourne and Toronto, J. M. Dent & Sons, Everyman's Library, 1976, pp. xi-xiii.

201. ROWSE, A. L. , Christopher Marlowe - A Biography, London and Basingstoke, Macmillan, 1981, pp. 200 ss.

202. É mais calorosa a homenagem à figura humana de Shakespeare (v. g. «Preliminary Matter to the First Folio», in ALEXANDER, Peter, ed. , The Complete Works of Shakespeare, London and Glasgow, Collins, 1951, pp. xxv-xxxi) : a memória de uma personagem tão controversa como Marlowe imporia à partida algumas restrições e cautelas. A documentação reunida em MacLURE, Millar, ed. , Christopher Marlowe : The Critical Heritage, London and New York, Routledge (nas páginas 43-50 se encontram testemunhos assinalados no texto, significativamente entremeados de juízos condenatórios) permite reconhecê-lo: a admiração pelo poeta não aparece convincentemente emoldurada pela exaltação das qualidades humanas do autor. A homenagem de Chapman pode encontrar-se em ORGEL, Stephen, ed. , Christopher Marlowe : The Complete Poems and Translations, London, Penguin Books, 1971, pp. 48-49 (sextíada III, vv. 182-198); as referências de Blount e Thorpe em PENDRY, E. D. , MAXWELL, J. C. , eds. , op. cit., pp. 400 e 488, respectivamente. É no soneto On Shakespeare (CAREY, John, ed. , John Milton: Complete Shorter Poems, London, Longman, 1971, p. 123) que a voz de Milton (insuspeita no rigor com que avalia indissociavelmente o sentido moral da obra e a identidade do seu criador e na austera visão estranha à volúpia do louvor) exalta a imortalidade do poeta no seu legado estético.

203. GREENBLATT, Stephen, Renaissance Self-Fashioning : From More to Shakespeare, Chicago & London, The University of Chicago Press, 1980, p. 205.

204. JENKINS, Harold, ed. , Hamlet, London and New York, Methuen, The Arden Shakespeare, 1982.

205. LLOYD, Peter, Perspectives & Identities - The Elizabethan Writer's Search To Know His World, London, The Rubicon Press, 1989, pp. 38, 45, 50 *et passim.*

206. «I would be that I am had the maidenliest star in the firmament twinkled on my bastardazing», é o passo considerado no contexto da discussão de DANBY, John F., Shakespeare's Doctrine of Nature : A Study of *King Lear*, London, faber and faber, 1948, p. 45.

207. PALMER, D. J. , «Marlowe's Naturalism», in MORRIS, Brian, ed. , Christopher Marlowe, London, Ernst Benn Limited, Mermaid Critical Commentaries, 1968, p. 155.

208. Areopagitica, in BURTON, K. M. ed. , Milton's Prose Writings, London, Dent & Sons, 1958, p. 158.

209. Esta sugestão é explorada por PEYRÉ, Yves, «Marlowe's Argonauts», in MAQUERLOT, Jean-Pierre, WILLEMS, Michele, eds., Travel & drama in Shakespeare's time, Cambridge, Cambridge University Press, 1996, pp. 106-123, e SHEPPEARD, Sallye, «Marlowe's Icarus: Culture and Myth in *Dr. Faustus*», in ALLEN, David G. , WHITE, Robert A. , eds. , Subjects on the World's Stage - Essays on British Literature of the Middle Ages and the Renaissance, Newark, University of Delaware Press/London, Associated University Presses, 1995, pp. 133-145.

210. RUSSELL, Bertrand, A History of Western Philosophy, London, Unwin Hyman Limited, 1979, p. 243.

211. Idem, ibidem, p. 243.

212. PALMER, D. J. , in MORRIS, Brian, ed., op. cit., p. 156. Ao distanciamento que Marlowe guarda perante a matriz petrarquista e neoplatónica se refere, *inter alia*, LLOYD, Peter, op. cit., pp. 17, 38-39, 45 *et passim.*

213. FOWLER, Alastair, ed. , John Milton : Paradise Lost, London and New York, Longman, 1971.

214. WAITH, Eugene M. , The Herculean Hero in Marlowe, Chapman, Shakespeare and Dryden, London, Chatto & Windus, 1962, pp. 60-87. Escrevera ainda o mesmo estudioso noutro passo, a propósito da definição de um quadro prévio a nortear as suas considerações acerca da presença da figura de Hércules nos autores por ele estudados: «This Machiavellian *virtù*, which openly challenges conventional morality (though to be sure in the interest of maintaining order in the state) is only superficially like the *virtus heroica* ascribed to Hercules. It is advocated from an entirely practical viewpoint as a kind of behaviour which will lead, as Hiram Haydn has said, not to happiness or salvation, but to success. Machiavelli's advice is grounded in a realistic appraisal of humam nature, totally unlike the hopeful view of the Florentine Platonists. He is concerned with the self-preservation of individuals and states, and recommends the use of whatever gifts man has, including those which he shares with the beasts. There is no question of rising to a *virtus* which is the antithesis of beastiality. It is much more a matter of recognizing and exploiting the beast in man» (Idem, ibidem, p.43).

215. SHEPHERD, Geoffrey, ed. , Sir Philip Sidney : An Apology for Poetry or The Defense of Poesy, Manchester, Manchester University Press, 1973, p. 123.

216. SYMONS, Julian, ed. , The Essential Wyndham Lewis : An Introduction to his Work, London, Vintage,1991, p. 100.

217. A expressão, colhida em The Schoolmaster (1570), encontra-se reproduzida, por exemplo, na antologia de ABRAMS, M. H. , ed., The Norton Anthology of English Literature, New York and London, W. W. Norton & Company, volume I, fifth edition, 1986, p. 1026.

218. NORRIS, Herbert, Tudor Costume and Fashion, Mineola, New York, Dover Publications, Inc. , 1997, p. 524. HOWARD, Jean E. , refere-se também a Harrison e a este seu texto quando discute a já nossa conhecida ideia de uma efeminização e corrupção alegadamente favorecidas pelo travestismo dos rapazes-actores (The Stage and Social Struggle in Early Modern England, London and New York, Routledge, 1994, p. 95).

219. STEANE, J. B. , ed. , Thomas Nashe : *The unfortunate Traveller* and Other Works, London, Penguin Books, Penguin Classics, 1985, pp. 83, 73 e 121.

220. Idem, ibidem, pp. 248-249.

221. Sobre este assunto, veja-se o clássico estudo de BOWERS, Fredson, Elizabethan Revenge Tragedies 1547-1642, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1966. Não surpreende que seja ainda num italiano que Nashe encontre uma despudorada defesa da legitimidade da vingança e do vício (STEANE, ed. , op cit. , p. 369-370).

222. BATE, Jonathan, «The Elizabethans in Italy», in MAQUERLOT, Jean-Pierre, WILLEMS, Michele, eds. , op. cit. , p.71.

223. Aos traços específicos deste Renascimento se referem, *inter alia*, GREEN, V. H. H., Renaissance and Reformation - A Survey of European History between 1450 and 1660 , London, Edward Arnold, second edition, 1964, pp. 42-49, e McGRATH, Alister, Reformation Thought - An Introduction, Oxford, Basil Blackwell, 1988, pp. 34-35. Os aspectos artísticos e a sensibilidade estética são objecto da atenção de HARBISON, Craig, The Art of the Northern Renaissance, Calmann and King Ltd. , London, 1995.

224. Os aspectos genéricos da especificidade cultural inglesa, o seu «native Renaissance», são discutidos por BAKER-SMITH, Dominic, in FORD, Boris, ed., Sixteenth-Century Britain, Cambridge, Cambridge University Press, The Cambridge Cultural History of Britain, volume 3, 1992, pp. 3-43. No mesmo volume, AIRS, Malcolm, sublinha a insularidade da arquitectura inglesa, a sua sedução pela tradição gótica e a sua permeabilidade a referências tão localizadas historicamente como o culto da rainha (Idem, ibidem, pp. 47-71); HOWARD, Maurice, e LLEWELLYN, Nigel, por seu lado, reconhecem na miniatura uma expressão priviligiada e bem particular da arte inglesa (ibidem, p. 234).

225. NORRIS, Herbert, Tudor Costume and Fashion, Mineola, New York, Dover Publications, Inc. , 1997, pp. 475, 590ss, 569-72, 669-673 *et passim*. A condenação da exuberância do traje ou dos penteados excessivamente elaborados (pp. 555-556 e 740-1, respectivamente) não é o simples resultado, como sabemos já, de pruridos morais ou juízos estéticos : JARDINE, Lisa, Still Harping on Daughters - Women and Drama in the Age of Shakespeare , New York, London, Harvester Wheatsheaf, second edition, 1983,

pp. 141 ss, recorda-nos a normativização da indumentária em função da classe social e especifica as minuciosas discriminações que acompanham estes regulamentos.

226. Este aspecto é salientado, por exemplo, por LEGOUIS, Émile, e CAZAMIAN, Louis, em A History of English Literature, London, J. M. Dent & Sons, 1967, pp. 199-201 e 257.

227.ROBERTSON, Alec, STEVENS, Denis, Renaissance and Baroque, Harmondsworth, Penguin Books, The Pelican History of Music 2, 1963, p. 64 ; CUTTER, Paul F., «The Renaissance Madrigal : An Overview», in WOOD, Diane S. , MILLER, Paul Allen, Recapturing the Renaissance - New Perspectives on Humanism, Dialogue and Texts, Knoxville, New Paradigm Press, 1996, p. 115.

228. LINDLEY, David, ed. , Court Masques : Jacobean and Caroline Entertainments 1605-1640, Oxford, New York, Oxford University Press, The World's Classics, 1995, p. xiii.

229. PARRY, Graham, «Entertainments at Court», in COX, John D. , KASTAN, David Scott, eds., A New History of Early English Drama, New York, Columbia University Press, pp. 200-201. ORGEL, Stephen, «The Masque», in RICKS, Christopher, ed. , English Drama to 1710, London, Penguin, Sphere History of Literature 3, 1987, pp.362-363, situa a influência de modelos italianos já em 1512.

230. É ainda ORGEL quem procura clarificar, sobretudo em The Illusion of Power - Political Theater in the English Renaissance, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 1975, a natureza, evolução e estratégias do *masque*.

231. OLIVER, H. J. , ed. , Dido Queen of Carthage and The Massacre at Paris, London, Methuen, The Revels Plays, p. lxviii-lix.

232. HAMMOND, Gerald, ed., Sir Walter Ralegh : Selected Writings, Harmondsworth, Penguin Books, 1986, p. 223; VICKERS, Brian, ed. , Francis Bacon, Oxford, New York, Oxford University Press, The Oxford Authors, 1996, pp. 271-272 e 279-280.

233. À sugestiva aproximação entre a atitude de Spenser para com a Irlanda e as representações do pensamento de Maquivel se refere, p. ex., CANNY, Nicholas,

«Reviewing *A Vive of the Present State of Ireland* », in MURRAY, Christopher, ed., Irish University Review: a journal of Irish studies, Special Issue : Spenser in Ireland : *The Faerie Queene* 1596-1996, Autumn/Winter 1996, Volume 26, Number 2, pp. 266-267; ao aludido inconformismo de Sidney perante a possibilidade do casamento entre Isabel e o duque de Anjou, que lhe terá prejudicado, aliás, o favorecimento real no jogo de interesses junto da coroa, se refere, p. ex., WILLIAMS, Penry, «Court and polity under Elizabeth I», in GUY, John, ed. , The Tudor Monarchy, London, New York, Arnold, 1997, p. 366, e PRAZ, Mario, The Flaming Heart : Essays on Crashaw, Machiavelli, and Other Studies in the Relations between Italian and English Literature from Chaucer to T. S. Eliot , New York, Garden City, Doubleday & Company, Inc., Doubleday Anchor Books, 1958, pp. 98-99.

234. PRAZ, Mario, ibidem, pp. 90-92.

235. RAAB, Felix, The English Face of Machiavelli - A Changing Interpretation 1500-1700, London, Routledge & Kegan Paul / Toronto, University of Toronto Press, 1965, pp. 3ss e 58ss.

236. Idem, ibidem, p. 67.

237. BONDANELLA, Peter, MUSA, Mark, eds., The Portable Machiavelli, New York, London, Penguin Books, Viking Penguin, The Viking Portable Library, 1979, p. 108.

238. Passo transcrito em WILLIAMS, Neville, The Life and Times of Elizabeth I, London, Weidenfeld and Nicolson, 1992, p. 186.

239. BATE, «The Elizabethans in Italy», in MAQUERLOT, Jean-Pierre, WILLEMS, Michele, eds. , travel & drama in Shakespeare's time, Cambridge, Cambridge University Press, 1996, p. 57.

240. RYKWERT, Joseph, «The Seventeenth Century», in FORD, Boris, Seventeenth-Century Britain, Cambridge, Cambridge University Press, The Cambridge Cultural History of Britain, volume 4, 1992, p. 25.

241. Supra, p. 20 e nota 32 ao capítulo I.

242. RAAB, Felix, op. cit., pp. 69-70.

243. PRAZ, Mario, op. cit., p. 122. No mesmo sentido, BOAS, Frederick, Christopher Marlowe - A Biographical and Critical Study, Oxford at the Clarendon Press, 1946, p. 19. Diversamente, destacando a muito provável influência directa de Maquiavel em Marlowe- com específica referência à presença de O Príncipe em Tamburlaine, vide BATTENHOUSE, Roy W. , Marlowe's Tamburlaine : A Study in Renaissance Moral Philosophy, Nashville, Tennessee, Vanderbilt University Press, 1941, pp. 206-216.

244. PRAZ, Mario, op. cit. , p. 106.

245. BATTENHOUSE, Roy W. , op. cit., pp. 206-207.

246. FORKER, Charles R., ed. Christopher Marlowe : Edward II, Manchester and New York, Manchester University Press, The Revels Plays, 1994, em anotação aos passos referidos no texto; na p. 19 do texto introdutório o mesmo editor assinala o paralelo da última fala de Mortimer com a conhecida caracterização da morte pelo príncipe dinamarquês.

247. RAAB, Felix, op. cit. , p. 56.

248. BATE, Jonathan, «The Elizabethans in Italy», in MAQUERLOT, Jean-Pierre, WILLEMS, Michele, op. cit. , p.70.

249. BATTENHOUSE, Roy W. , op. cit., p. 208.

250. MacLURE, Christopher, ed. , Christopher Marlowe, London and New York, Routledge, The Critical Heritage, 1979, p. 29.

251. WAITH, Eugene M. , The Herculean Hero in Marlowe, Chapman, Shakespeare and Dryden, London, Chatto & Windus, 1962, p. 43.

252. WATAGHIN, Lucia, ed. , Romeu e Julieta e outros contos renascentistas italianos, Rio de Janeiro, Imago, 1996, p. 16; GOMME, A. H.. , Jacobean Tragedies, Oxford, New York, Oxford University Press, 1969, p. viii. Significativamente Battenhouse distingue os dois casos no contexto desta influência: «Indeed, we might expect the dramatist to use *The*

Prince rather closely and directly for *Tamburlaine*, whereas for drawing the businessman-villain Barabas he need have had no guide other than the popular notions regarding Machiavelli», BATTENHOUSE, Roy W. , op. cit., p. 208.

253. «Shylock, in the midst of his savage purpose, is a man. His motives, feelings, resentments, have something human in them. 'If you wrong us, shall we not revenge?' Barabas is a mere monster, brought in with a large painted nose, to please the rabble», MacLURE, Millar, op. cit., p. 69.

254. FERNANDEZ, Jose Ignacio Diez, ed. , Baltasar Gracián : A Arte da Prudência, Lisboa, Temas da Actualidade, 1994, p. 128.

255. MATTINGLY, Garrett, The Defeat of the Spanish Armada, London, Penguin Books, 1988, p.176.

256. Sobre a conhecida atitude socrática, reprovadora da retórica e da sofística, em paralelo com as virtudes da dialéctica e filosofia, vide, *inter alia*, SWEARINGEN, C. Jan, Rhetoric and Irony : Western Literacy & Western Lies, New York, Oxford, Oxford University Press, 1991, pp. 75-94.

257. Em To the Memory of my beloued, the avthor Mr. William Shakespeare: and what he hath left vs, reproduzido em ALEXANDER, Peter, William Shakespeare- The Complete Works, London and Glasgow, Collins, 1951, pp. xxviii e xxix.

258. Acerca do conceito de «texto interrogativo» aqui envolvido, vide BELSEY, Catherine, Critical Practice, London and New York, Routledge, New Accents, 1980, pp. 85-102.

259. KINNEY, Arthur F. ed. , Renaissance Drama- An Anthology of Plays and Entertainments, Malden, Massachusetts/ Oxford, Blackwell, 1999, p. 191.

260. LANCASHIRE, Anne, ed. , Clifford Leech : Christopher Marlowe, Poet for the Stage, New York, AMS Press, 1986, p. 42; «O único sentido íntimo das cousas / É elas não terem sentido único nenhum», Alberto Caeiro, O Guardador de Rebanhos, in GALHOZ, Maria Aliete, ed. , Fernando Pessoa, Obra Poética, Rio de Janeiro, Nova Aguilar, terceira edição, 1969, p. 207.

261. BROOKS, «The unity of Marlowe's *Doctor Faustus*», in JUMP, John, Marlowe: Doctor Faustus, London and Basingstoke, Macmillan, Casebook Series, 1969, p. 208 ; à tese de uma deficiente integração do texto de The Jew of Malta , defendida já por T. S. Eliot, se opõe explicitamente BAWCUTT, N. W. ed. , The Jew of Malta, Manchester, Manchester University Press, The Revels Plays, 1978, p. 35.

262. MAHOOD, M. M. , in KAUFMANN, R. J. , ed. , Elizabethan Drama : Modern Essays in Criticism, London, Oxford, Oxford University Press, 1961, p. 96.

263. SOUILLER, Didier, La littérature baroque en Europe, Paris, Presses Universitaires de France, Littératures Modernes,1998, p. 223.

264. ALTMAN, Joel B. , The Tudor Play of Mind : Rhetorical Inquiry and the Development of Elizabethan Drama, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 1978, pp. 321-395.

265. SLOANE, Thomas O. , Donne, Milton, and the End of Humanist Rhetoric, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 1985, p. 62

266. Idem, ibidem, p. 58; KAHN, Victoria, Rhetoric, Prudence, and Skepticism in the Renaissance, Ithaca and London, Cornell University Press, 1985, pp. 27-28.

267. BATTENHOUSE, Roy W. , op. cit., pp. 21ss.

268. v. *inter alia* , BÉHAR, Pierre, Les langues occultes de la Renaissance: Essay sur la crise intellectuelle de l'Europe au XVIe siècle, Paris, Éditions Desjonquières, 1996, *passim.* O autor sublinha no mesmo estudo (p. 92) o papel central de John Dee, verdadeiro centro polarizador do entusiasmo pelas filosofias gnósticas e catalizador da aproximação ao hermetismo de figuras como o conde de Leicester, de Spenser ou Sidney, mas discrimina nessa influência Marlowe, que terá sentido repulsa pelo mago e especulador isabelino sem, no entanto, deixar de por ele experimentar um irresistível fascínio, eloquentemente traduzido na criação do protagonista de Doctor Faustus (idem, ibidem, p. 93). No clássico estudo de YATES, Frances A. (Theatre of the World, London and New York, Routledge & Kegan Paul, 1969, pp. 1-41 *et passim*) a figura de John Dee é emblematicamente associada a essa inscrição hermética no teatro isabelino (em

Giordano Bruno and the Hermetic Tradition, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1964, pp. 148-150 *et passim*, o mágico e cientista merece igualmente a atenção da autora, que o estuda no contexto da exploração da numerologia e da ligação à Cabala e à tradição filosófica do esoterismo renascentista italiano.

269. v. g. The Advancement of Learning, in JOHNSTON, Arthur, ed. , Francis Bacon : The Advancement of Learning *and* New Atlantis, Oxford, Clarendon Press, 1974, p. 7.

270. «All that is required is for men of good will, and especially leading figures, to get together, no matter what their original beliefs are. The implication is that a secular meeting, like the Ash Wednesday supper at the Greville's house (or that of the French Ambassador) can result in attempts to reach important truths. At such a meeting one may attain a better knowledge of God», prossegue ainda LlOYD, Peter, Perspectives & Identities - The Elizabethan Writer's Search To Know His World, London, The Rubicon Press, 1989, p. 133. Acerca da presença de Giordano Bruno em Inglaterra vide YATES, Frances A., Giordano Bruno and the Hermetic Tradition, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1964, esp. pp. 205-256, e BOSSY, John, Giordano Bruno and the Embassy Affair, London, Vintage, 1991.

271. WATT, Ian, Myths of Modern Individualism: Faust, Don Quixote, Don Juan, Robinson Crusoe, Cambridge, Cambridge University Press, 1996, p. 38.

272. MAHOOD, M. M. , «Marlowe's Heroes», in KAUFMANN, R. J. , ed. , Elizabethan Drama: Modern Essays in Criticism, London, Oxford, New York, Oxford University Press, 1961, p. 95; ALTMAN, Joel, op. cit., p. 365.

273. v. g. Gérard Genette e Figures 3, Paris, Seuil, 1972, ou Greimas e Sémantique structurale, Paris, PUF, 1986. Um dos textos de Roland Barthes, recolhidos na colectânea de crítica textual contemporânea reunida por RICE, Philip, e WAUGH, Patricia (eds. , Modern Literary Theory- A Reader, London, New York, Edward Arnold, 1989, pp. 115-118), aborda explicitamente o problema da «morte do autor», alegado produto histórico contingente que deveria ser afastado, libertando-se o texto, «tecido citações originadas em inúmeros centros de cultura», da sua canga metafísica.

274. KNOX, Dilwyn, Ironia - Medieval and Renaissance Ideas on Irony, Leiden, New York, E. J. Brill, 1989, p.1.

275. SWEARINGEN, C. Jan, Rhetoric & Irony - Western Literacy & Western Lies, Oxford, New York, Oxford University Press, 1991, pp. 5, 14-15, 130-131 *et passim* ; MUECKE, D. C. , Irony and the Ironic, London and New York, Methuen, The Critical Idiom 13, 1982, pp. 16-17 ; LAWSON-TANCRED, H. C., ed. , Aristotle: The Art of Rhetoric, London, Penguin, Penguin Classics, 1991, pp. 11-12.

276. SWEARINGEN, C. Jan, ibidem, pp. 130 e 73, respectivamente.

277. Idem, ibidem, esp. pp. 140ss ; DIXON, Peter, Rhetoric, London, Methuen, The Critical Idiom 19, 1971, p.16.

278. SWEARINGEN, C. Jan, op. cit., pp. 195, 201-202, 210-211 *et passim.*

279. KNOX, Dilwyn, op. cit. , pp. 37.

280. Idem, ibidem, p.141.

281. Idem, ibidem, pp. 50-51 e 84ss.

282. SHEPHERD, Geoffrey, ed. , Sir Philip Sidney : An Apology for Poetry or The Defense of Poesy, Manchester, Manchester University Press, 1973, pp. 123, 98-99 e 120.

283. RONBERG, Gert, A Way with Words: The Language of English Renaissance Literature, London, New York, Edward Arnold, 1992, pp. 157-158, procura sintetizar as acepções que um entendimento múltiplo e flutuante; ATKINS, J. W. H. , English Literary Criticism: The Renascence, London, Methuen & Co. Ltd. , 1947, pp.161 e 172ss, destaca o papel inovador de George Puttenham no reconhecimento do deleite como finalidade central da poesia, sublinhando ainda nele a perspectiva da legitítima utilização das figuras, «vices of speech», com vista ao embelezamento do discurso poético, e ainda o sentido de uma linguagem literária como expressão da sociedade culta da corte e da capital.

284. SWEARINGEN, C. Jan, op. cit., p. 7.

285. MOISÉS, Massaud, Dicionário de Termos Literários, São Paulo, Cultrix, terceira edição, 1982, p.295.

286. SHARPE, Robert Boies, Irony in the Drama - An Essay on Impersonation, Shock, and Catharsis, Westport, Connecticut, Greenwood Press, Publishers, 1975, pp. 42-43.

287. GRAY, Martin, A Dictionary of Literary Terms, Harlow, Essex, Longman/ Beiruth, York Press, Librairie du Liban, 1984, p. 109. SWEARINGEN, C. Jan, op. cit., p. 130 e nota 64, p. 279, informa-nos da primeira ocorrência do termo «ironia» em língua inglesa: «The first English appearance of 'irony' was an application to dramatic plot in Bishop Connop Thirwall's 'On the Irony of Sophocles' in 1833».

288. COX, John D. , KASTAN, David Scott, eds. , A New History of Early English Drama, New York, Columbia University Press, 1997, p. 1.

289. DE SENA, Jorge, Maquiavel e Outros Estudos, Porto, Livraria Paisagem, Colecção Paisagem, 10, s/d. , p. 72.

290. Supra, I. 2., p. 23.

291. GREENBLATT, Stephen, Renaissance Self-Fashioning: From More to Shakespeare, Chicago & London, The University of Chicago Press, 1980.

292. LEVIN, Richard, New Readings vs. Old Plays - Recent Trends of English Renaissance Drama, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1979, p. 209.

293. LEVIN, Richard, The Multiple Plot in English Renaissance Drama, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1971, pp. 1-5.

294. GURR, Andrew, «The Elizabethan Stage and Acting», in FORD, Boris, ed. , The Age of Shakespeare, London, Penguin Books, The New Penguin Guide to English Literature 2, 1982, pp. 248-249.

295. LEVIN, Richard, The Multiple Plot in English Renaissance Drama, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1971, p. 112.

296. A propósito desta reconversão de cenas e desenvolvimentos pontuados pelo burlesco e aparentemente dispensável na economia da acção observa ainda Levin: «We are led to find in these subplots what we want to find, what we feel is needed to rescue the play from sentimentality, naiveté, directness, univocality, and the other moral and esthetic sins of our day», Idem, ibidem, p. 112.

297. Idem, ibidem, p. 15.

298. Os textos em referência são a edição de PALMER, Kenneth, Troilus and Cressida, London and New York, The Arden Shakespeare, 1982, e GIBBONS, Brian, ed. , Romeo and Juliet, London and New York, Methuen, The Arden Shakespeare, 1980; o comentário acerca da relevância das necessidades da representação na configuração do momentos da acção assinalado é de GILL, Roma, ed. , Romeo and Juliet, Oxford, Toronto, Melbourne, Oxford University Press, Oxford School Shakespeare, 1994, p. XV.

299. McDONALD, Russ, The Bedford Companion to Shakespeare - An Introduction with Documents, Boston, New York, St. Martin's Press, Bedford Books, 1996, p. 184.

300. MASTEN, Jeffrey, «Playwriting : Authorship and Collaboration», in COX, John D., KASTAN, David Scott, eds. , A New History of Early English Drama, New York, Columbia University Press, 1997, p. 371. John Aubrey (1626-1697), nomeado no passo transcrito, é o autor de Brief Lives ("Brief Lives", Chiefly of Contemporaries, set down by John Aubrey, between the years 1669 and 1696), publicado pela primeira vez em 1813.

301. DESCARTES, René, Discours de la méthode, Paris, Librairie Générale Française, Le Livre de Poche, 1973, pp. 102-103.

302. Citados por DESSEN, Alan C. , Elizabethan Stage Conventions and Modern Interpreters, Cambridge, Cambridge University Press, 1984, p. 10 e p. 164, nota 12.

303. «How greatly is it all planned!»: assim exprime Goethe, no relato de H. Crabb Robinson, o seu entusiasmo pelo Doctor Faustus de Marlowe. in JUMP, John, ed. , Marlowe : Doctor Faustus , London and Basingstoke, Macmillan, Casebook Series, 1969, p. 29; a reprovação de Shakespeare por Tolstoi, que erige King Lear como alvo

preferencial, é objecto da reflexão de George Orwell, «Lear, Tolstoy and the Fool», in KERMODE, Frank, ed. , Shakespeare : King Lear, Basingstoke and London, Macmillan, Casebook Series, 1969, pp. 150-188.

304. HATTAWAY, Michael, ed. , The Knight of the Burning Pestle, London/A & C Black, New York/W W Norton, New Mermaids, 1969, pp. xiv-xv; SANDERS, Norman, ed. , The Two Gentlemen of Verona, Harmondsworth, Penguin Books, The New Penguin Shakespeare, 1968, pp. 19-23.

305. SANDERS, Wilbur, The Dramatist and the Received Idea - Studies in the Plays of Marlowe & Shakespeare, Cambridge, Cambridge University Press, 1968, *passim* ; TOMLINSON, T. B. , A Study of Elizabethan and Jacobean Tragedy, Cambridge, Cambridge University Press / Victoria, Melbourne University Press, 1964, pp. 94 e 59.

306. FOWLER, Alastair, Kinds of Literature - An Introduction to the Theory of Genres and Modes, Oxford, Clarendon Press, 1982, p. 47; Idem, A History of English Literature, Oxford, Basil Blackwell, 1989, p.75.

307. DESSEN, Alan C. , op. cit., pp. 156-157.

308. Idem, ibidem, pp. 37 ss. O passo transcrito é do texto de JOSEPH, Bertram, «The Elizabethan Stage and Acting», in FORD, Boris, ed., The Age of Shakespeare, Harmondsworth, Penguin Books, The Pelican Guide to English Literature 2, 1969, p. 154.

309. HOLQUIST, Michael, ed., The Dialogic Imagination - Four Essays by M. M. Bakhtin, Austin, University of Texas Press, University of Texas Press Slavic Series, no. 1, 1988, p. 17.

310. BRISTOL, Michael D. , Carnival and Theater : Plebeian Culture and the Structure of Authority in Renaissance England, New York and London, Routledge, 1985, p. 24.

311. SOUILLER, Didier, La littérature baroque en Europe, Paris, Presses Universitaires de France, 1988, pp. 55 e 68-85.

312. BLUESTONE, Max, From Story to Stage - *The Dramatic Adaptation of Prose Fiction in the Period of Shakespeare and his Contemporaries*, The Hague, Paris, Mouton, 1974, pp. 153 e 164.

313. A esta criativa apropriação das fontes escritas, que confere consistência a um barroco sentimento de insegurança, e à capacidade sugestiva do universo da *mimesis* do drama isabelino se refere ainda Bluestone (Idem, ibidem, p. 179 *et passim*).

314. LANCASHIRE, Anne, ed. , Christopher Marlowe, *Poet for the Stage*, by Clifford Leech, New York, A M S Press, 1986, p. 37.

315. HUNTER, G. K. , English Drama 1586-1642, *The Age of Shakespeare*, Oxford, Clarendon Press, The Oxford History of English Literarature VI, 1997, p. 524. O autor compara, na referência aqui feita, a consistência da linguagem do drama e a intenção episódica do *masque* e outros espectáculos da corte. Clifford Leech, in LANCASHIRE, Anne, ed. , ibidem, pp. 199-218, insiste, por sua vez, no papel estratégico desempenhado pelo estudo dos contextos e estilo de representação na plena fruição do legado dramático isabelino.

316. COX, John, KASTAN, David Scott, eds., op. cit., pp. 2 e 3. «I have tried to employ each as context would seem to dictate: hence *Renaissance* tends to dominate at the beginning of the book, where literary matters are central, while *early modern* becomes more frequent as attention shifts to social and political institutions», escreve McDONALD, Russ, (The Bedford Companion to Shakespeare - An Introduction with Documents, Boston, New York, Bedford Books of St. Martin's Press, 1996, p. 7) acerca do alcance da terminologia utilizada no seu estudo.

317. DESSEN, Alan C. , op. cit., pp. 22ss.

318. Um pouco como uma escrita divorciada da intenção comunicativa, acusando a demissão da responsabilidade do autor, a que se refere MUECKE, D. C. , Irony and the Ironic, London and New York, Methuen, The Critical Idiom 13, pp. 100-101.

319. ELIOT, T. S. , Elizabethan Dramatists, London, Faber and Faber, s/d. , p. 79.

320. No mesmo sentido, BUESCU, Helena Carvalhão, Em Busca do Autor Perdido - Histórias, Concepções, Teorias, Lisboa, Cosmos, Cosmos Literatura 21, 1988, p. 37.

321. «The distance travelled since the days of the Globe Theatre is indeed immense- Hazlitt's observations can be seen as the expression of a process by which the individual is constructed as consumer and the individual response made to take precedence over communal experience», escreve LEECH, Susan, Shakespeare in the Classroom, Buckingham, Philadelphia, Open University Press, 1992, p. 7. , em comentário ao juízo de William Hazlitt que privilegia a leitura das peças de Shakespeare- e especialmente de Hamlet- em detrimento da sua representação. Uma resposta mais sistemática à perspectiva de Hazlitt poderia ser encontrada na recente reflexão de Andrew Gurr e Mariko Ichikawa acerca das relações entre texto e representação, nela destacando precisamente a peça do príncipe da Dinamarca (GURR, Andrew, ICHIKAWA, Mariko, Staging in Shakespeare's Theatres, Oxford, Oxford University Press, Oxford Shakespeare Topics, 2000).

322. LEVIN, Richard, The Multiple Plot in English Renaissance Drama, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1971, pp. 16-17.

323. Cf. LEECH, Susan, ibidem, p. 93, a propósito das expectativas do leitor e do espectador de Romeo and Juliet.

324. Vide, *inter alia*, DIXON, Peter, Rhetoric, London and New York, Methuen, The Critical Idiom 19, 1971, pp. 7-20.

325. FERNANDEZ, Jose Ignacio Diez, ed., Baltasar Gracián, A Arte da Prudência, Lisboa, Temas da Actualidade, 1994, pp. 41-42.

326. Acerca dos dilemas da representação e da identidade vide, p. ex. , DE BETTENCOURT, Maria Margarida Morujão Tavares, De Jano a Proteu : uma Leitura de *The Malcontent*, Lisboa, ed. autora, 1985, pp. 79-86.

327. Da conhecida denúncia de Richard Baines, transcrita em MacLURE, Millar, ed., Christopher Marlowe : The Critical Heritage, London and New York, Routledge, 1979, p. 37.

328. Vide, *inter alia,* LAROQUE, François, ed. , Marlowe : Le docteur Faust / Doctor Faustus , Paris, Flammarion, 1997, p. 29.

329. CHENEY, Patrick, op. cit. , pp. 68-89.

330. Estas «cenas de sedução» poderiam documentar-se abundantemente: em Tamburlaine the Great, Part I, o discurso amoroso do guerreiro busca persuadir Zenocrate, logo depois é o argumento do companheiro de armas que seduz Theridamas (I. ii.), mas nem sempre é convincente o exemplo da coragem, como o ilustra a indiferença do «renegado» Caliphas (Part II, I. iii.); Júpiter e Ganimede protagonizam outro momento de enamoramento (cena de abertura de Dido Queene of Carthage), a que respondem a rainha e Eneias (v. g. IV. iv.) e a ama e Cupido (IV. v.); e Ithamore e Bellamira, em The Jew of Malta, IV. ii. , é outra das muitas glosas de «Come live with me, and be my love».

331. WEIL, Judith, Christopher Marlowe, Merlin's Prophet, Cambridge, London, Cambridge University Press, 1977, pp 170 e 173.

332. TRUSSLER, Simon, The Jew of Malta by Christopher Marlowe, London, Methuen, Swan Theatre Plays by arrangement with the Royal Shakespeare Company, 1987.

333. FERREIRA, Valdemar de Azevedo Lopes, No Reino das Sombras : uma leitura de **Edward II** de Christopher Marlowe, Lisboa, ed. Autor, 1988, pp. 2-3.

334. POIRIER, Michel, Christopher Marlowe, London, Chatto and Windus, 1951, pp. 81 e 87.

335. GILMAN, Donald, «A Meeting of Minds : Bakhtin, Renaissance Humanism, and the Dynamics of Dialogue», in WOOD, Diane S., MILLER, Paul Allen, eds., Recapturing the Renaissance - New Perspectives on Humanism, Dialogue and Texts, Knoxville, New Paradigm Press, 1996, pp. 21-23, recorda uma sugestiva subdistinção do segundo termo do binómio *expositio-inquisitio* em que o discurso e a dialogicidade se analisam, cunhada pelo humanista italiano quinhentista, Carlo Sigonio: *inquisitio obstetricus*, que traduz a capacidade envolvente de uma dialéctica que confunde e triunfa sobre o argumento adversário, e *inquisitio tentativus*, que exprime uma forma de exposição e organização do pensamento associada a uma abertura epistemológica e filosófica de busca incessante da verdade.

336. MOISÉS, Massaud, Dicionário de Termos Literários, São Paulo, Cultrix, 3ª edição,1982, p.295.

337. Dido Queene of Carthage, II. i. 145.

338. ALTMAN, Joel B. , The Tudor Play of Mind - Rhetorical Inquiry and the Development of Elizabethan Drama, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, p.3.

339. Em sentido contrário, ALTMAN, Joel B. , ibidem, pp. 335 ss.

340. «Há reserva mental sempre que é emitida uma declaração contrária à vontade real com o intuito de enganar o declaratário», estabelece o nº1 do artigo 244 do Código Civil de 1966.

341. PHILLIPS, Graham, KEATMAN, Martin, The Shakespeare Conspiracy, London, Arrow Books, 1995, p.39.

342. «The theory that Edward de Vere, the Seventeenth Earl of Oxford, was the author of the Shakespeare plays has become the major Shakespearean controversy of the twentieth century», escrevem ainda, convictamente, PHILLIPS e KEATMAN, op. cit., p. 67.

343. BARON, Dennis, De Vere is Shakespeare - Evidence from Biography and Wordplay, Cambridge, New York, The Oleander Press, 1997, pp. 40 e 80.

344. PHILLIPS e KEATMAN, op. cit. , pp. 77-89, referem a conhecida tese, de 1995, proposta por Calvin Hoffman em The Man Who Was Shakespeare, para depois se abrirem, ainda na tentativa prioritária assumida do seu estudo - a relativização de uma perspectiva ortodoxa de Shakespeare - à segunda das possibilidades enunciadas (pp.101-112).

345. HILTON, Della, Christopher Marlowe and the New London Theatre, Edinburgh, Cambridge, Durham, The Pentland Press Limited, 1993, pp. 53-57.

346. BARON, Dennis, op. cit., pp. 103-109.

347. THOMAS, Edward, ed. , The Plays of Christopher Marlowe, London, J. M. Dent & Sons / New York, E. P. Dutton & Co. , Everyman, Poetry and the Drama, 1909. A edição, apesar do título, não se reduz à criação dramática e procura reunir todos os textos do autor. Na introdução se colhem os critérios a que obedeceu a selecção e se indicam as peças em que Marlowe terá colaborado: The Taming of a Shrew(1594), Titus Andronicus, uma velha peça intitulada King John e ainda as três partes de Henry VI.

348. WRAIGHT, A. D. , Christopher Marlowe and Edward Alleyn, Chichester, Sussex, Adam Hart (Publishers) Ltd, 1993, pp. 65-108 ; 110 ; 109-129, 238-280 e 449-454 ; 379ss *et passim.*

349. CHAMBERS, E. K. , The Elizabethan Stage, Oxford, Clarendon Press, 1923, vol. III, pp. 421-427; aqui igualmente se oferece um inventário, com breves anotações, de peças que a autoria de Marlowe não reclama convincentemente. «Although in times of less exact scholarship Christopher Marlowe(1564-93) was accredited with a number of anonymous Elizabethan plays and even with much of Shakespeare's early work, there are now just six plays generally accepted as his (or seven, if the two parts of *Tamburlaine* are reckoned separately)», escreve, por sua vez, PALMER, D. J. , in WELLS, Stanley, ed. , English Drama(excluding Shakespeare), Oxford, Oxford University Press, 1975, p. 42. A mesma relação canónica é oferecida por Clifford Leech, in LANCASHIRE, Anne, ed. , Christopher Marlowe, *Poet for the Stage*, by Clifford Leech, New York, A M S Press, 1986, pp. 13-25.

350. CHENEY, Patrick, Marlowe's Counterfeit Profession : Ovid, Spenser, Counter-Nationhood, Toronto, Buffalo, London, University of Toronto Press, 1997, p. 11 ; BARTELS, Emily C. , Spectacles of Strangeness : Imperialism, Alienation, and Marlowe, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1993, pp. 23-24.

351. No mesmo sentido, Clifford Leech, in LANCASHIRE, Anne, ed. , ibidem, p. 23.

Capítulo III

III. 1.

1. BAWCUTT, N. W., ed. The Changeling, Manchester, Manchester University Press, The Revels Plays, 1958, pp. xxxix ss ; GURR, Andrew, ed. , Philaster, London, Methuen, University Paperbacks, The Revels Plays, 1969, p. xxv.

2. Como propõe CLARKE, Eleanor Grace, Ralegh and Marlowe- A Study in Elizabethan Fustian, New York, Fordham University Press, 1941, pp. 336-337.

3. HUTSON, Lorna, Thomas Nashe in Context, Oxford, Clarendon Press, 1989: «...we should start considering the way in which an apparent shapelessness, a lack of continuity and coherence, might function as a politically and morally significant aesthetic in its own right», escreve a autora a propósito da escrita panfletária de Thomas Nashe, sublinhando a necessidade de se resistir à mera citação ou truncagem do que apenas se revela na integridade do seu corpo discursivo (ibidem, p. 5). Rhodes, por seu lado, destaca em Nashe uma necessária ligação entre « *copia* and appetite», o que «absolutely typifies the verbal excess of Nashe's own productions» (RHODES, Neil, The Power of Eloquence and English Renaissance Culture, New York, London, Harvester Wheatssheaf, 1992, p. 54); acerca das virtudes de uma linguagem que no dramaturgo de Cantuária, para além de constituir a essencial matéria-prima da criação artística, ainda se manifesta como potência retórica e se traduz em envolvimento persuasivo e manipulação se refere ainda Rhodes (Ibidem, pp. 69-177).

4. «What Harvey fears, variously, is language beyond control ; the prostitution of rhetoric, or its appropriation for populist and apparently subversive ends ; the contamination of eloquence by base diction ; and the irreliousness which is implicit in such a catalogue of stylistic vice. In this sense 'satire' encompasses the puffing and swelling of Marlowe as well as the more obviously satirical writing of Nashe», escreve a este respeito Neil Rhodes, op cit., p. 121.

5. RHODES, Neil, op. cit., p. 40.

6. RHODES, Neil, ibidem, p. 130.

7. OLIVER, H. J. ed. , Dido Queen of Carthage and The Massacre at Paris, London, Methuen, The Revels Plays, 1968, pp. xx-xxv ; no mesmo sentido, BOWERS, Fredson, ed. , The Complete Works of Christopher Marlowe, Cambridge, Cambridge University Press,1973, vol I, p. 5.

8. STEANE, J. B. , ed. , Thomas Nashe - The Unfortunate Traveller and Other Works , London, Penguin Books, Penguin Classics, 1985, p.17 ; LEVIN, Harry, Christopher Marlowe : The Overreacher, London, Faber & Faber, 1965, p. 33. Refira-se ainda, como ilustração de uma cumplicidade autorial, que o nome de Thomas Nashe é por vezes indicado como o do mais provável colaborador de Marlowe em Doctor Faustus (vide BEVINGTON, David, RASMUSSEN, Eric, eds. , Doctor Faustus A- and B-texts(1604, 1616)-Christopher Marlowe and his collaborator and revisers, Manchester and New York, Manchester University Press, The Revels Plays,1993, p. 72.

9. PROSER, Matthew N. , «*Dido Queene of Carthage* and the Evolution of Marlowe's Dramatic Style», in FRIEDENREICH, Kenneth, et alii, eds, «A Poet & a filthy Play-maker» : New Essays on Christopher Marlowe, New York, AMS Press, Inc. , 1988, p. 89; OLIVER, H. J. , ed. , op. cit. , xxviii-xxix ; OLIVER, H. J. , ed. , Dido Queen of Carthage and The Massacre at Paris, London, Methuen, The Revels Plays, 1968, pp. xxviii-xxix.

10. GIBBONS, Brian, «*Unstable Proteus : Marlowe's* The Tragedy of Dido Queen of Carthage», in MORRIS, Brian, ed. Christopher Marlowe, London, Ernest Benn Limited, Mermaid Critical Commentaries, 1968, p. 28.

11. HILLEBRAND, Harold Newcomb, The Child Actors - A Chapter in Elizabethan Stage History, New York, Russell & Russell, Inc. , 1964, pp. 10, 29 e 36-38.

12. GAIR, Reavley, The Children of Paul's - the story of a theatre company, 1553-1608, Cambridge, London, Cambridge University Press, 1982, pp. 169-170. A esse apelo ao escândalo se refere também, por exemplo HUNTER, G. K. , The English Drama 1586-

1642, The Age of Shakespeare, Oxford, Clarendon Press, The Oxford History of English Literature, VI, 1997, p. 290.

13. HILLEBRAND, Harold Newcomb, op. cit. , pp. 254-259 e 262-267.

14. GAIR, Reavley, op. cit., pp. 7-8.

15. THOMAS, Vivian, TYDEMANN, William, eds. , Christopher Marlowe : The plays and their sources, London and New York, Routledge, 1994, p. 17.

16. GILL, Roma, in DONNO, Elizabeth Story, ed. , The Renaissance Excluding Drama, London and Basingstoke, Macmillan, Great Writers Student Library, 1983, p.124.

17. HILLEBRAND, Harold Newcomb, op. cit., p. 263.

18. HUNTER, G. K. , John Lyly : *The Humanist as Courtier* , London, Routledge & Kegan Paul, 1962, pp. 94 e 95 *et passim* .

19. HUNTER, G. K. , observa com razão, e a propósito da natureza e função do drama na corte isabelina, que «As court drama was part of court ritual, and not a separate mode of entertainment, so the use of a separate 'theatre' building was unknown», sublinhando a integridade dramática das peças de Lyly, que se não dissolvem na multiplicidade das manifestações e entretenimentos de que as representações eram apenas um momento, muitas vezes nem especilmente qualificado (ibidem, pp. 105 e 111).

20. JENKINS, Harold, ed. , Hamlet , London and New York, Methuen, The Arden Shakespeare, 1982, II. 2. 336-339. Dido Queene of Carthage, I. I. 51.

21. WAITH, Eugene M. , ed. , The Two Noble Kinsmen , Oxford, New York, The Oxford Shakespeare, The World's Classics, 1994. p. 51. «The mightiest kings have had their minions», Edward II, I. iv. 390 : Eduardo e Gaveston, na condescendente perspectiva do velho Mortimer, apenas redescobre, na impulsividade provisória de uma juventude a que os anos trarão maior sensatez, uma relação cultivada por Sócrates, Alexandre ou Aquiles (Idem, ibidem, p. 52).

22. LANCASHIRE, Anne, ed. Christopher Marlowe, Poet for the Stage, by Clifford Leech , New York, AMS Press, 1986, p. 37.

23. Acerca de uma apenas relativa visibilidade do homoerotismo feminino na Inglaterra do Renascimento vide, p. ex. , Traub, Valerie, «The (in)significance of 'lesbian' desire in early modern England», in ZIMMERMAN, Susan, ed. , Erotic Politics - Desire on the Renaissance Stage, New York and London, Routledge, 1992, pp. 150-169.

24. Neste sentido, ORGEL, Stephen, Impersonations - The performance of gender in Shakespeare's England , Cambridge, Cambridge University Press, 1996, pp. 70-71, GOLDBERG, Jonathan, Sodometries - Renaissance Texts, Modern Sexualities, Stanford, California, Stanford University Press, 1992, pp. 19 e 110-111, ou ainda SMITH, Bruce R. , Homosexual Desire in Shakespeare's England - A Cultural Poetics, Chicago and London, The University of Chicago Press,1994, p. 185 *et passim* .

25. GIBBONS, Brian, «*Unstable Proteus : Marlowe's* The Tragedy of Dido Queen of Carthage», in MORRIS, Brian, ed. , Christopher Marlowe, London, Ernest Benn Limited, Mermaid Critical Commentaries, 1968, p. 45. As citações, de Hero and Leander e The Passionate Shepherd to His Love, foram colhidas em ORGEL, Stephen, ed. , Christopher Marlowe - The Complete Poems and Translations, London, Penguin Books, Penguin Classics, pp. 22, 39 e 211.

26. V. *inter alia* , JARDINE, Lisa, Still Harping on Daughters - Women and Drama in the Age of Shakespeare, New York, London, Harvester Wheatsheaf, second edition, 1983, p. 22, e KURIYAMA, Constance Brown, Hammer or Anvil - Psychological Patterns in Christopher Marlowe's Plays, New Brunswick, New Jersey, Rutgers University Press, 1980, p. 75.

27. ORGEL, Stephen, ed. , op. cit., pp.20-21.

28. SMITH, Bruce R. , Homosexual Desire in Shakespeare's England : A Cultural Poetics, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1994, p. 197.

29. BREDBECK, Gregory W. , Sodomy and Interpretation - Marlowe to Milton , Ithaca and London, Cornell University Press, 1991, p. 17.

30. SMITH, op. cit., , pp.186 e 205.

31. A expressão latina citada no texto é de Don Cameron Allen, recolhida por GODSHALK, William Leigh, «Marlowe's Dido, Quenne of Carthage», Journal of English Literary History, March 1971, vol. 38, n°1, p. 3.

32. GILL, Roma, «Marlowe's Virgil : Dido Queene of Carthage», in BAMBOROUGH, J. B. , ed. , The Review of English Studies- A Quarterly Journal of English Literature and the English Language, Oxford, Carendon Press, 1977, New Series, Vol. XXVIII, n° 110, p. 144.

33. CRESSEY, David, que defende esta tese em «Gender Trouble and Cross-Dressing in Early Modern England», Journal of British Studies, October 1996, Vol. 36, Number 4, pp. 438-465.

34. COPE, Jackson, I. , Dramaturgy of the Daemonic - Studies in Antigeneric Theater from Ruzante to Grimaldi, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1984, pp. 63 e 64.

35. Um recurso em grande medida destinado a garantir a fluência da acção será precisamente uma particular disposição cénica que reforça plasticamente a ideia da omnipresença divina, como sugere CHAMBERS, E. K. , The Elizabethan Stage , Oxford, Clarendon Press, vol. III, 1923, pp. 35-36. Atravessando os espaços simultâneos do palco, os imortais sugerem, embora na ironia de uma insuspeita participação, a desconcertante configuração de um universo cujos padrões morais se exibem assim de modo tão patente e sem mistério aos olhos do espectador.

À indefinição do plano divino e do plano humano, inscrita no cepticismo de Eurípedes e continuada no riso de Aristófanes se refere BARATA, José Oliveira, Estética Teatral- Antologia de Textos, Lisboa, Moraes, 1980, p. 17. Esta atitude religiosa do trágico grego é negada, p. ex. , por HALL, Edith, in MORWOOD, James, ed. , Euripedes : Medea and Other Plays, Oxford, Oxford University Press, Oxford World's Classics, 1977, pp. xxviii-xxxi.

36. FRIEDENREICH, Kenneth, GILL, Roma, KURIYAMA, Constance B , eds. , «A Poet & a filthy Play-maker» - New Essays on Christopher Marlowe, New York, AMS Press, Inc. , 1988, p. 91.

37. CHENEY, Patrick, *Marlowe's Counterfeit Profession* - Ovid, Spenser, Counter-Nationhood, Toronto, Buffalo, London, University of Toronto Press, 1997, p. 111.

38. No mesmo sentido, STEANE, J. B. , Christopher Marlowe : A Critical Study, Cambridge, Cambridge University Press, 1965, pp 31-32 ; o mesmo autor especula, em breve nota, p. 47, acerca das conotações eróticas de «gear».

39. GIBBONS, Brian, «*Unstable Proteus : Marlowe's* The Tragedy of Dido Queen of Carthage», in MORRIS, Brian, ed. , op. cit, p. 38.

40. THOMAS, Vivian, TYDEMAN, William, eds. , Christopher Marlowe - The plays and their sources, London and New York, Routledge, 1994, p. 20 ; OLIVER, H. J. , Dido queen of Carthage and The Massacre at Paris, London, Methuen, The Revels Plays, 1968, p. xxxiii.

41. Sobre este assunto vide, p. ex. , MEDEIROS, Walter de Sousa, «A Outra Face de Eneias», Humanitas, Coimbra, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Instituto de Estudos Clássicos, vols. XXXIII-XXXIV, 1981/1982, pp. 81-94, e SOARES, Virgínia, «Sementes de Frustração na *Eneida*», Humanitas, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra,, Instituto de Estudos Clássicos, 1983/1984, pp. 171-218.

42. GOLDSHALK, ibidem , pp. 14 e 15, enfatiza as conotações destruidoras deste *Leitmotiv.*

43. É ainda GOLDSHALK quem sublinha a ironia do motivo das muralhas, paredes ou muros, que protegem e que, paradoxalmente, atraem o perigo e a destruição, desde logo cativando o recém-chegado Eneias, fascinado pela história da sua cidade gravada nas paredes de Cartago, II. i. 296 (pp. 16-17).

44. Idem, ibidem, pp. 5-6.

45. Acerca deste conflito vide, inter alia, QUINT, David, «Epic and Empire», Comparative Literature, University of Oregon, vol. 41, Number 1, Winter 1989, pp. 1-32.

46. KURIYAMA, Constance Brown, Hammer or Anvil - Psychological Patterns in Christopher Marlowe's Plays, New Brunswick, New Jersey, Rutgers University Press, 1980, pp. 57-58 e 61.

47. FRIEDENREICH, Kenneth, *et alii*, eds. op. cit, pp 49-50 ; KURIYAMA, Constance Brown, op. cit. , p. 64.

48. ASIBONG, Emmanuel B., Comic Sensibility in the Plays of Christopher Marlowe, Elms Court, Ilfracombe, Devon, Arthur H. Stockwell Ltd. , 1979, p.136.

49. A expressão é de SHURBANOV, Alexander, «Marlowe and the Internalization of Irony», in GRANTLEY, Darryll, ROBERTS, Peter, eds. , Christopher Marlowe and English Renaissance Culture, Gower House, Croft Road, Aldershot, Scolar Press, 1996, p. 241.

50. DIGANGI, Mario, The Homoerotics of Early Modern Drama, Cambridge, Cambridge University Press, Cambridge Studies in Renaissance Literature and Culture 21, 1977, p. 35.

51. WEIL, Judith, Christopher Marlowe, Merlin's Prophet, Cambridge, Cambridge University Press, 1977, pp. 15-16.

52. MULRYNE, J. R. , FENDER, Stephen, «Marlowe and the 'Comic Distance', in MORRIS, Brian, ed. , ibidem, p. 51.

53. ROUSSEAU, G. S. , «Marlowe's *Dido* and a Rhetoric of Love», in PRAZ, Mario, ed. , English Miscellany - A Symposium of History, Literature and the Arts, The British Council, Edizioni di Storia e Litteratura, 1967, / 1968, nº19, p. 47.

54. KURIYAMA, Constance Brown, op. cit. , p. 53, que nas páginas 57-58 comenta o passo referido no texto.

55. NEILL, Michael, ed. , Anthony and Cleopatra , Oxford, New York, Oxford University Press, The Oxford Shakespeare, The World's Classics, 1994, p. 109.

56. ROUSSEAU, G. S. , «Marlowe's *Dido* and a Rhetoric of Love», in PRAZ, Mario, ed. , ibidem, p. 36; sublinhando este distanciamento, vide também, p. ex. , COLE, Douglas, Suffering and Evil in the Plays of Christopher Marlowe , Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1962, 78, e THOMAS, Vivien, TYDEMANN, William, eds. , op. cit., p. 19.

57. A cena referida é comentada por BOAS, Frederick S. , Christopher Marlowe - A Biographical and Critical Study , pp. 60-61 ; GODSHALK, ibidem, p. 8, propõe a sugestão uterina da cena da caverna.

58. GIBBONS, Brian, ibidem , p. 41.

59. Do poema de Isabella Whitney, «To her unconstant lover» (1567?), in WOUDHUYSEN, H. R. ed. , The Penguin Book of Renaissance Verse, London, Penguin Books, 1993, p. 188. As referências ao texto de Dante colhem-se na edição bilingue, da responsabilidade de MANDELBAUM, Allen, The Divine Comedy of Dante Alighieri : Inferno, Toronto, New York, Bantam Books, 1969, 1989, Canto IV, 121ss e Canto V, 85, pp. 37 e 45 respectivamente.

60. A expressão recolhida no texto é de Ann Thompson, cit. por MUIR, Kenneth, ed. , Troilus and Cressida, Oxford, New York, The Oxford Shakespeare, The World's Classics, p. 14.

61. GODSHALK, ibidem, p. 17.

62. ROBBINS, Keith, Great Britain - Identities, Institutions and the Idea of Britishness , London and New York, Longman, The Present and the Past, 1998, pp. 120-121 ; LLOYD, T. O. , , The British Empire 1558-1995, Oxford, Oxford University Press, The Short Oxford History of the Modern World, second edition, 1996, p. 7. Acerca da imprecisão das expressões «anglicanismo» e «Igreja Anglicana», que enganadoramente suporão uma experiência independente do contexto histórico da Reforma na Europa, vide DORAN, Susan, Elizabeth I and Religion 1558-1603, London, Routledge, Lancaster pamphlets, 1994, pp. 21-22.

63. HAMMOND, Gerald, ed. , Sir Walter Ralegh : Selected Writings, Harmondsworth, Penguin Books, Penguin Classics, 1986, p. 86; BEECHING, Jack, ed. , Hakluyt:

Voyages and Discoveries, The Principal Navigations, Voyages, Traffiques and Discoveries of the English Nation, Harmondsworth, Penguin Books, 1972, *passim.*

64. HENDRICKS, Margo, «Managing the Barbarian : The Tragedy of Dido, Queen of Carthage », in ROSE, Mary Beth, ed. , Renaissance Drama , Northwestern University Press, New Series XXIII, 1992, p. 184.

65. Idem, Ibidem, 185.

66. Idem, Ibidem, p. 180.

67. Idem, Ibidem, pp. 170-171.

68. Idem, Ibidem, pp. 172-173.

69. Idem, Ibidem, pp. 180-181.

70. Idem, Ibidem, pp. 174 e 172.

71. COPE, Jackson I. , Ibidem, p. 62.

72. GILL, Roma, «Marlowe's Virgil : Dido Queen of Carthage», in BAMBOROUGH, J. B. , ed. , The Review of English Studies - A Quarterly Journal of English Literature and the English Language , Oxford, Clarendon Press, New Series, vol. XXVIII, nº110, 1977, p. 148.

73. É este paradigma do orador que se convoca para exprimir a admiração diante do eloquente Tamerlão :

> «Not Hermes, prolocutor to the gods,
> Could use persuasions more pathetical»
>
> Tamburlaine, Part One, I. ii. 210-211.

O mensageiro dos deuses, ainda em Marlowe, oferece também a tradicional face da duplicidade :

> «And therewithal he call'd false Sinon forth,
> A man compact of craft and perjury,
> Whose ticing tongue was made of Hermes' pipe

To force an hundred watchful eyes to sleep ;»

Dido Queen of Carthage, II. i. 143-146.

Paul Hamilton sublinha a conhecida ligação etimológica, que é também a ambiguidade de uma herança (HAMILTON, Paul, Historicism, London and New York, Routledge, The New Critical Idiom, 1996, p. 52).

74. KNIGHT, W. F. Jackson, ed. e trad. , Virgil : The Aeneid, London, Penguin Books, 1958, p. 105.

75. GREENE, Thomas, The Descent from Heaven - A Study in Epic Continuity, New Haven and London, Yale University Press, 1963, p. 57.

76. É ROUSSEAU, G. S. , in PRAZ, Mario, ed. , op cit quem explicita o registo das atitudes e *topoi* da retórica clássica nos longos e elaborados discursos de Eneias (...). Em sentido diverso, defendendo em Dido uma atitude descontraída de quem espera ouvir mais um relato, porventura fastidioso, da queda de Tróia, STEANE, J. B. , Marlowe - a critical study, Cambridge, Cambridge University Press, 1965, p. 45. Exagerará BARTELS, Emily C. , Spectacles of Strangeness - Imperialism, Alienation, and Marlowe Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1993, p. 35, quando identifica no tributo que a rainha presta ao troiano, e nas expectativas de envolvimento pessoal com ele instituídas, o simples gesto de uma tradição de hospitalidade.

77. ROUSSEAU, G. S. , op. cit., p. 31.

78. ELIOT, T. S. , Selected Essays, London, Boston, faber and faber, 1932, pp. 123-124.

79. Ainda ROUSSEAU, G. S. , ibidem, 35 ; segunda situação referida: ASIBONG, 75.

80. BOAS, Frederick S. , Christopher Marlowe : A Biographical and Critical Study, Oxford, Clarendon Press, 1966, pp. 57-58 ; «Marlowe's Humor», in LEECH, Clifford, ed. , Marlowe : A Collection of Critical Essays, Englewood Cliffs, New Jersey, Prentice-Hall, Inc. , Twentieth Century Views, 1964, pp. 170-171.

81. STEANE, J. B. , op. cit. p. 42.

82. BARTELS, Emily C. , op. cit., p. 41.

83. Tal é, em apertada síntese, o que a autora propõe, ibidem, pp. 29-52..

84. OLIVER, H. J. , ed. , op. cit., p. xxxiii.

85. KURIYAMA, op. cit, p. 73.

86. «With Cupid transformed into the likeness of Ascanius and nestling in her lap, Dido is no longer a free agent», escreve BOAS, Frederick S. ,op. cit. , p. 58.

87. ROUSSEAU, G. S, op. cit., pp. 35-36.

88. Em Julho de 1993, por ocasião do centenário da morte de Christopher Marlowe, uma companhia de estudantes representou, no King's School de Cantuária, a peça Dido, Queene of Carthage. «Although we do not intend to have boys playing the female roles, we shall try in other ways to recreate the conditions and atmosphere of the original production», anunciava o prospecto. O papel de uma Dido apaixonada mas afirmativa, conhecia expressão convincente, mesmo no seu último gesto sacrificial. Mais discreto, Eneias pouco mais era que um *teddy boy* impenitente. Jarbas, por seu lado, era personagem truculenta e brusca e Ana, com os tiques que lhe sacudiam permanentemente a cabeça e com a sua expressão apatetada, era retratada quase como uma pobre débil mental.

89. HENDRICKS, Margo, op. cit., p. 173. Os dois romances, o de Fawzi Mellah, Elissa, la reine vagabonde (1988), e Salammbô (1862), de Gustave Flaubert, encontram-se agora reunidos numa antologia temática cultural e literária acerca de Cartago : AZIZA, Claude, ed. , Carthage, Le rêve en flammes, Paris, Presses de la Cité, collection omnibus, 1993, pp. 237-350 e 381-621 respectivamente.

90. GODSHALK, William Leigh, op. cit., p. 17.

91. TRUCHET, Sybil, Le Théâtre Médiéval en Angleterre et son influence sur l'oeuvre de Marlowe, Kyd et Lyly : contribution à l'étude du drame pré-shakespearien, Lille, Université de Lille III, Tome II, 1980, p. 694. As outras referências no texto constam das pp. 686 a 695.

92. STEANE, J. B. , op. cit., p. 48 ; ASIBONG, Emmanuel B. , Comic Sensibility in the Plays of Christopher Marlowe, Elms Court, Ilfracombe, Devon, Arthur H. Stockwell Ltd. , p. 138 ; COPE, Jackson I. , op. cit. , p. 71, GILL, Roma, op. cit. , p. 148.

93. TRUCHET, Sybil, Ibidem, p. 694.

94. KURIYAMA, Constance Brown : «Critics such as Levin and Steane have pointed out similarities between *Dido* and *Antony and Cleopatra*, and with reason, since both plays revolve around seductive maternal characters who cause their lovers to vacillate between the desire to excel in a martial male world and the desire to sink back into a position of childlike dependency on the mother. However, the analogy cannot be pushed too far. In *Antony and Cleopatra* , the temptation to return to the mother is, after a lengthy but halfhearted struggle, rapturously embraced by Antony, and the harsh, competitive male world of Rome rejected. Antony's attitude stands in marked contrast to that of Aeneas, whose strongest inclination is always to leave Dido and dedicate himself to beheading Grecian princes», Ibidem , p. 74.

95. SHEPHERD, Simon, Marlowe and the Politics of Elizabethan Theatre, Brighton, The Harvester Press, 1986, pp. 192-193. Escreve ainda o mesmo autor, Ibidem, p. 195 : «The play invites sympathy with the redundant woman and her fantasies, lunacy and false texts. When she asks for an avenger to rise up and plough Aeneas's countries with the sword, Dido repeats an English hostility to Italy ; but so too the passionate woman urges destruction of the lands of the descendants of Troy, which has another meaning in Tudor myth(where London is a new Troy)».

96. Idem, Ibidem, 193.

97. KNIGHT, W. F. , ed. e trad. , Virgil : The Aeneid, London, Penguin Books,1958, pp. 161 e 338.

98. ASIBONG, Emmanuel B. , op. cit., p. 140.

99. GIBBONS, Brian, in MORRIS, Brian, ed. , Ibidem, pp. 42, 44 e 45.

100. SMITH, Bruce, Homosexual Desire in Shakespeare's England - A cultural Poetics, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1994, pp. 207-208.

101. CHENEY, Patrick, *Marlowe's Counterfeit Profession* - Ovid, Spenser, Counter-Nationhood , Toronto, Buffalo, London, University of Toronto Press, 1997, p. 109-110 *et passim.* O quadro teórico dessa oposição, que não subscrevemos inteiramente, permitiria aproximações talvez não muito fundamentadas : Jarbas, pretendente rejeitado, renovaria na ficção o papel de Spenser e as suas aspirações como poeta oficial, e este significado tão deliberadamente construído ofereceria outras projecções (Cheney recupera *Aprill* e *November* , de The Shepeardes Calender, de 1579, como fonte de uma rivalidade que Marlowe articulará na história de Dido e Eneias). Já a circunstância de Jarbas não ser aqui a figura descartável de Virgílio, abandonada após ter cumprido a sua função de recolocar os deuses no caminho de Eneias, estaria, no entendimento de BARTELS, Emily C. , e do seu estudo já citado, a que aliás Cheney se refere nas mesmas páginas, associado a uma específica projecção do «mito colonial».

102. LEVIN, Harry, Christopher Marlowe : The Overreacher , London, faber & faber limited, 1965, p. 38.

103. LE BLANC, Guillaume, «Le premier étonnement», in GUÉRARD, Cécile, ed., Ironie - Le sourire de l'esprit , Paris, Éditions Autrement, Collection Morales n°25, 1998, pp. 22-40.

104. CHENEY, Patrick, op. cit. , p. 87.

105. STEANE, J. B. , op. cit. , pp. 49-50.

III. 2.

1. DAWSON, Anthony B. , ed. , Tamburlaine Parts One and Two, London/A & C Black, New York/W W Norton, The New Mermaids, 1997, pp. vii-xi; RIDLEY, M. R. , ed. , Marlowe's Plays and Poems, London, J. M. Dent & Sons, 1955, pp. xii-xv.

2. Acerca deste problema, vide, p. ex. , HUNTER, G. K., English Drama 1586-1642, Tha Age of Shakespeare, Oxford, Clarendon Press, The Oxford History of English Literature, VI, pp. 39ss, e HARPER, J. W. , ed. , Tamburlaine, London/A & C Black, New York/ W W Norton, 1971, p. xviii.

3. A citação de Timber, or Discoveries é reproduzida em MacLURE, Millar, ed. , Christopher Marlowe, London and New York, Routledge, The Critical Heritage, 1979, p. 50, a conhecida apreciação do verso marloviano e de Shakespeare em To the Memory of My Beloved, The Author, Mr. William Shakespeare, and What He Had Left Us, o conhecido poema de homenagem publicado com o *First Folio* (reproduzido, p. ex. , em MacLEAN, Hugh, ed. , Ben Jonson and the Cavalier Poets, New York, London, W. W. Norton & Company, A Norton Critical Edition, 1974, pp. 85-88; Christopher Sly, personagem de The Taming of the Shrew, confunde o título da peça de Kyd na abertura da acção dramática (HIBBARD, G. R. , ed. , London, The New Penguin Shakespeare, 1995, Induction, 5).

4. CUNNINGHAM, J. S. , ed. , Tamburlaine the Great, Manchester, Manchester University Press, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, The Revels Plays, 1981, p. 22.

5. BONDANELLA, Peter, MUSA, Mark, eds. , The Portable Machiavelli, New York, London, Penguin Books, 1979, pp. 124-126, 116 e 480ss.

6. HALE, John, The Civilization of Europe in the Renaissance, London, Fontana Press, 1994, pp. 98-100.

7. Maquiavel poderia a este propósito ser arrolado como testemunha, BONDANELLA, Peter, MUSA, Mark, eds. , ibidem, p. 129; PLUMP, J. H., ed. , The Pelican Book of the Renaissance, Harmondsworth, Penguin Books, 1961, pp.192ss.

8. RUMMEL, Erika, ed. , The Erasmus Reader, Toronto, Buffalo, London, University of Toronto Press, 1990, pp. 249-333.

9. FREEMAN, James A. , Milton and the Martial Muse-*Paradise Lost* and European Traditions of War, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1980, p. 117; ainda pp. 20-21.

10. VICKERS, Brian, ed. , Francis Bacon, Oxford, New York, Oxford University Press, The Oxford Authors,1996, pp. 401, 402 e 403.

11. STEANE, J. B. ed. , Thomas Nashe: *The Unfortunate Traveller* and other Works , London, Penguin Books, 1971, pp. 113 e 114.

12. CRAIK, T. W. , ed. , King Henry V, London, Routledge, The Arden Shakespeare, third series, 1996, p. 75. Uma perspectiva da tradição crítica é oferecida no mesmo volume, pp. 69-80.

13. WILSON, J. Dover, The Fortunes of Falstaff, Cambridge, Cambridge University Press, 1970, p. 49.

14. KER, W. P. , Epic and Romance, Essays on Medieval Literature, New York, Dover Publications, Inc. , 1957, pp. 7-8; acerca destes contextos, vide ainda 20-21.

15. FRYE, Northrop, Anatomy of Criticism: Four Essays, London, Penguin Books, 1957, p. 34.

16. v. g. LAWLER, John, in COWEN, Janet, ed. , Le Morte D'Arthur, London, Penguin Books, 1969, vol. I, pp. xiii-xvi.

17. HELGERSON, Richard, Forms of Nationhood- The Elizabethan Writing of England, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1992, pp. 57-59 *et passim.*

18. EVANS, Maurice, ed. , Sir Philip Sidney - The Countess of Pembroke's Arcadia, London, Penguin Books, Penguin Classics, 1987, pp. 35-36.

19. MAALOUF, Amin, «Le conquérant paradoxal», in FOURNIAU, Vincent, ed., Samarcande 1400-1500- La cité-oasis de Tamerlan: coeur d'un Empire et d'une Renaissance, Paris, Autrement, Série Mémoires, n°34, pp. 48-49.

20. CUNNINGHAM, J. S. ed. , Tamburlaine the Great, Manchester, Manchester University Press, The Johns Hopkins University Press, 1981, The Revels Plays, em anotação a I. I. 36 de Tamburlaine the Great, Part One, pp. 116-117; RODRIGUES, Miguel Urbano, Nómadas e Sedentários na Ásia Central- Continuidade e Descontinuidade no Processo Civilizatório, Porto, Campo das Letras, 1999, pp. 24 e 258, nota 1.

21. Idem, ibidem, p. 262; v. também pp. 271 e 287 do mesmo estudo.

22. A presença da figura de Tamerlão na literatura ocidental é objecto da atenção de AERCKE, Kristian, «Au miroir des peurs occidentales», in FOURNIAU, Vincent, ed., ibidem, pp. 55-71. Na mesma colectânea se reflecte acerca das impressões contidas no relato do enviado de Castela junto do soberano cítio, Ruy Gonzales de Clavigo, episódio particularmente impressivo desse relativismo cultural que mais tarde prenderá o olhar de Fernão Mendes Pinto, intrigado por essas muitas e mui variadas gentes do Oriente: KEHREN, Lucien, «Un Espagnol à Samarcande», idem, ibidem, pp. 30-47. O nosso drama do século XVIII não ficou indiferente a este fascínio pelo guerreiro bárbaro, facto que é documentado pela «Comédia Nova» de 1783, Os trágicos efeitos effeitos da impaciencia de Tamerlaõ na Persia (neste caso, porém, a acção do texto dramático, redundante até à exaustão, exibe o mais despudorado sensacionalismo da literatura de cordel repassado por um confrangedor moralismo de ocasião).

23. THOMAS, Vivien, TYDEMAN, William, eds. , Christopher Marlowe-The plays and their sources, Routledge, London and New York,1994, pp. 86-88, 82, 94-109, 95 e 104.

24. Idem, ibidem, pp. 83-84, 93 e 97-98.

25. v. g. Petrus Perondinus, idem, ibidem, p. 113. Outros autores, como Battista Fregoso, serão bem mais severos na apreciação da sensibilidade do bárbaro (mesmo volume, p. 125).

26.Ainda Perondinus, idem, ibidem, p. 104.

27. Idem, ibidem, pp. 83, 90, 95 e 122.

28. COLE, Douglas, Christopher Marlowe and the Renaissance of Tragedy, Westport, Connecticut/ London, Praeger, 1995, p. 65, e KIEFER, Frederick, Fortune and Elizabethan Tragedy, The Huntington Library, 1983, pp. 133-137, com citação retirada da página 134; Cf. ainda MAUS, Katharine Eisaman, in GREENBLATT, Stephen, general editor, The Norton Shakespeare, New York, London, W. W. Norton & Company, 1998, p. 2785.

29. CUNNINGHAM, J. S., ed. , Tamburlaine the Great, Manchester, Manchester University Press, The Johns Hopkins University Press, The Revels Plays, 1981; DAWSON, Anthony B., ed. , Tamburlaine Parts One and Two, London/A & C Black, New York/W W Norton, The New Mermaids, 1997, pp. xi e xii. Por sua vez, HARPER, J. M. , na sua edição da peça (Tamburlaine, London/A & C Black, New York/W W Norton, The New Mermaids, 1971, pp. xxiv e xxv), vê no Prólogo a afirmação de uma independência estética do drama em relação a juízos de ordem moral.

30. DAWSON, Anthony B., ed. , ibidem, p. xii.

31. Reproduzida em PENDRY, E. D., MAXWELL, J. C. , eds. , Christopher Marlowe- Complete Plays and Poems, London, Melbourne and Toronto, J. M. Dent & Sons, Everyman's Library, 1976, pp. 396 e 397 (versão latina original e tradução inglesa, respectivamente).

32. «.... ....
The painful warrior famoused for fight,
After a thousand victories once foil'd
Is from the book of honour razed quite,
And all the rest forgot for which he toil'd:
.... »,

in DUNCAN-JONES, Katherine, ed. , Shakespeare's Sonnets, Thomas Nelson and Sons, Ltd, The Arden Shakespeare, 1997, p. 161. A referência a King Henry V diz respeito à edição de CRAIK, T. W. , Walton-on-Thames Surrey, Thomas Nelson & Sons Ltd, The Arden Shakespeare, 1997.

33. DAWSON, Anthony B. , ed. , ibidem, p. xxxii.

34. AERCKE, Kristian, in FOURNIAU, Vincent, ed. , ibidem, p. 60.

35. HELGERSON, Richard, Forms of Nationhood-The Elizabethan Writing of England, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1992, p. 200. Acerca destes desenvolvimentos, vide ainda, p. ex. , GURR, Andrew, Playgoing in Shakespeare's London, Cambridge, Cambridge University Press, 1987, esp. pp. 126-128.

36. DAICHES, David, in BLOOM, Harold, ed. , Christopher Marlowe, New York, Philadelphia, Chelsea House Publishers, Modern Critical Views, 1986, pp. 78 e 79.

37. ASIBONG, Emmanuel B. , Comic Sensibility in the Plays of Christopher Marlowe, Elms Court, Ilfracombe, Devon, Arthur H. Stockwell Ltd, 1979, p. 35; CUNNINGHAM, J. S. , ed. , op. cit., anotação a I. ii. 209.

38. TRUCHET, Sybil, Le Théâtre Médiéval en Angleterre et son influence sur l'oeuvre de Marlowe, Kyd et Lyly- contribution à l'étude du drame pre-shakespearien, Lille, Université de Lille III, 1980, tome I, p. 465.

39. SALES, Roger, Christopher Marlowe, Basingstoke and London, Macmillan, English Dramatists, 1991, pp. 60-61. RIBNER, Irving enfatiza neste contexto, por seu turno, a revolta iconoclasta de Tamerlão (in KAUFMANN, R. J. , ed. , Elizabethan Drama: Modern Essays in Criticism, London, Oxford, New York, Oxford University Press, 1961, pp. 86-87).

40. TRUCHET, Sybil, op. cit., tome I , p. 359, nota 3.

41. DAICHES, David, in BLOOM, Harold, ed. , op. cit., p. 88.

42. SALES, Roger, op. cit., p. 62.

43. STEANE, J. B. , Marlowe- A Critical Study, Cambridge, Cambridge University Press, 1965, p. 89

44. MEEHAN, Virginia M. , observa, a propósito de Mycetes e de I. i. 28-34, que o discurso incompetente do soberano abre com uma significativa definição do chefe inimigo, a raposa em destruidora rapina, mas logo evolui para a ironia inconsciente de uma imagem que o autoclassifica e igualmente desautoriza os seus súbditos (os gansos, «And as I hear, doth mean to pull my plumes», I. i. 33): (Christopher Marlowe- Poet and Playwright: Studies in poetical method, The Hague, Paris, Mouton, 1974, p. 27).

45. ASIBONG, Emmanuel B. , Comic Sensibility in the Plays of Christopher Marlowe, Elms Court, Ilfracombe, Devon, Arthur H. Stockwell Ltd, 1979, pp. 142 e 158, nota 57, lembrando a lição de Mary Mellen Wehling.

46. HARPER, J. W. ed. , Tamburlaine, London/A & C Black, New York/W W Norton, 1971, p. xxiv.

47. TRUCHET, Sybil, op. cit., tome II, pp. 771-772.

48. HARDIN, Richard F. , «Irony and Privilege in Marlowe», The Centennial Review, volume 33, 1989, p. 216.

49. ASIBONG, Emmanuel B. , op. cit., pp. 141 e 157.

50. MULRYNE, J. R., e FENDER, Stephen, «Marlowe and the 'Comic Distance'», in MORRIS, Brian, Christopher Marlowe, London, Ernest Benn Limited, Mermaid Critical Commentaries, 1968, p. 58, e PROSER, Matthew N. , The Gift of Fire- Aggression and the Plays of Christopher Marlowe, New York, Washington, D. C. , Peter Lang, Renaissance and Baroque Studies and Texts, Vol. 12, 1995, pp. 75-76, respectivamente.

51. BERRY, Philippa, Of Chastity and Power- Elizabethan Literature and the Unmarried Queen, London and New York, Routledge,1994, pp. 134 ss.

52. CHENEY, Patrick, *Marlowe's Counterfeit Profession*- Ovid, Spenser, Counter-Nationhood , Toronto, Buffalo, London, University of Toronto Press, 1997, p. 134.

53. TRUCHET, Sybil, op. cit., tome II, p. 768.

54. LINDLEY, Arthur, Hyperion and the Hobbyhorse- Studies in Carnivalesque Subversion, Newark, University of Delaware Press, London, Associated University Press, 1996, p. 107.

55. ASIBONG, Emmanuel B. , op. cit., pp. 98-99.

56. Neste sentido, BOSONNET, The Function of Stage Properties in Christopher Marlowe's Plays, A. Francke AG Verlag, Bern, 1978, p. 15, e HATTAWAY, Michael, Elizabathan Popular Theatre- Plays in Performance, London, Boston, Routledge & Kegan Paul, 1982, 57-58.

57. HATTAWAY, Michael, op. cit., pp. 57-58.

58. SMITH, Mary Elizabeth, «'Hell Strives with Grace': Reflections on the Theme of Providence in Marlowe», in MAGNUSSON, A. L., McGEE, C. E. , eds. , The Elizabethan Theatre XI, Waterloo, Ontario, 1990, p. 141.

59. DAICHES, David, «Language and Action in Marlowe's 'Tamburlaine'», in BLOOM, Harold, ed. , Christopher Marlowe, New York, Philadelphia, Chelsea House Publishers, Modern Critical Views,1986, p. 85.

60. BOAS, Frederick S. , Christopher Marlowe- A Biographical and Critical Study, Oxford, Clarendon Press, 1966, pp. 79-80; a última sugestão é oferecida pela apreciação anónima, de 1885, de uma edição das obras de Marlowe, transcrita em McLURE, Millar, ed. , Christopher Marlowe: The Critical Heritage, London and New York, Routledge, The Critical Heritage Series, 1979, p. 144.

61. CUNNINGHAM, J. S. ed. , Tamburlaine the Great, Manchester, Manchester University Press, The Johns Hopkins University Press, The Revels Plays, 1981, nota a I. i. 74; RHODES, Neil, The Power of Eloquence in English Renaissance Literature, New York, London, The Harvester Wheatsheaf, 1992, p. 83.

62. WAITH, Eugene M. , The Herculean Hero in Marlowe, Chapman, Shakespeare and Dryden, London, Chatto & Windus, 1962, p. 66-67.

63. ASIBONG, Emmanuel B. , op. cit., p. 141.

64. HATTAWAY, Michael, op. cit., 89.

65. BOSONNET, Felix, op. cit., pp. 23-24.

66. BENSTON, Kimberly, «Beauty's Just Applause: Dramatic Form and the Tamburlanian Sublime», in BLOOM, Harold, ed. , Christopher Marlowe, New York, Philadelphia, Chelsea House Publishers, Modern Critical Views, 1986, pp. 210-211.

67. ASIBONG, Emmanuel B. , op. cit., 37.

68. WAITH, Eugene M. , op. cit., p. 68.

69. HOPE, A. D. , «"Tamburlaine" : The Argument of Arms», in BLOOM, Harold, ed. , op. cit., p. 47.

70. III. i. 90-107, MUIR, Kenneth, ed. , Macbeth, London and New York, Methuen, The Arden Shakespeare, 1951.

71. BOSONNET, Felix, op. cit., p. 25.

72. MEEHAN, Virginia, Christopher Marlowe- Poet and Playwright, Studies in poetical method, The Hague, Paris, Mouton, 1974, p. 36; BRADBROOK, M. C. , Themes and Conventions of Elizabethan Tragedy, Cambridge, Cambridge University Press, 1966, p. 138; RIBNER, Irving, «The Idea of History in Marlowe's *Tamburlaine*», in KAUFMANN, R. J. , ed. , Elizabethan Drama- Modern Essays in Criticism, London, Oxford, New York, 1961, p. 87.

73. PAVEL, Thomas G. , The Poetics of Plot- *The Case of English Renaissance Drama*, Manchester, Manchester University Press, Theory and History of Literature 18, 1985, p. 35.

74. Idem, ibidem, p. 37.

75. Idem, ibidem, p. 30.

76. BOSONNET, Felix, op. cit., 27.

77. Ainda PAVEL, Thomas G. , ibidem, p. 40.

78. MEEHAN, Virginia, op. cit., p. 30.

79. DAICHES, David, «Language and Action in Marlowe's Tamburlaine», in BLOOM, Harold, ed. , op. cit., p. 94.

80. SALES, Roger, Christopher Marlowe, Basingstoke and London, Macmillan, English Dramatists, 1991, p. 73.

81. À autodivinização do protagonista, consequente heresia na desobediência e ao dever sagrado no castigo rigoroso correspondente se refere, no contexto considerado, TRUCHET, Sybil, op. cit, tome I, pp. 370-371.

82. CUNNINGHAM, J. S. ed. , op. cit., anotação a III. iii. 44.

83. Acerca das representações do turco no palco isabelino, no aspecto específico em apreço, vide, p. ex. , POTTER, Lois, «Pirates and 'turning Turk' in Renaissance drama», in MAQUERLOT, Jean-Pierre, WILLEMS, Michele, eds. , Travel & drama in Shakespeare's time, Cambridge, Cambridge University Press, 1996, pp. 124-140.

84. BARTELS, Emily C. , Spectacles of Strangeness- Imperialism, Alienation, and Marlowe, Philadelphia, University of Pennsylvania Press,1993, pp. 59-61.

85. CUNNINGHAM, J. S. , WARREN, Roger, «*Tamburlaine the Great* Rediscovered», in BROWN, John Russell, ed. , Marlowe: Tamburlaine the Great, Edward II and The Jew of Malta , Basingstoke and London, Macmillan, Casebook Series, 1982, pp. 129-131.

86. KURIYAMA, Constance Brown, op. cit., p. 23; a ironia da autoproclamada crueldade do turco é devidamente salientada por SALES, Roger, op. cit., p. 65.

87. CUNNINGHAM, J. S. , WARREN, Roger, in BROWN, John Russell, ed. , op. cit., pp. 130-131.

88. MEEHAN, Virginia, op. cit., p. 30.

89. BOAS, Frederick S. , op. cit., pp. 73-75.

90. SALES, Roger, op. cit., pp. 74-75.

91. WAITH, Eugene M. , op. cit., pp. 71-72.

92. STEANE, J. B. , Marlowe- A Critical Study, Cambridge, Cambridge University Press, 1964, p. 65.

93. SALES, Roger, op. cit., p. 65.

94. PALMER, D. J. , «Marlowe's Naturalism», in MORRIS, Brian, ed. , Christopher Marlowe, London, Ernest Benn Limited, Mermaid Critical Commentaries, 1968, p. 173.

95. MULRYNE, J. R., FENDER, Stephen, «Marlowe and the 'Comic Distance', idem, ibidem, pp. 54-55.

96. BROWN, William J. , «Marlowe's Debasement of Bajazeth: Foxe's *Acts and Monuments* and *Tamburlaine, Part I*», Renaissance Quarterly, volume 24, 1971, p. 41). Diga-se de passagem que a verdade histórica revar-nos-ia um Bajazeth bem diferente, a quem a derrota não acarretou tais amarguras (veja-se, a este respeito, RODRIGUES, Miguel Urbano, Nómadas e Sedentários na Ásia Central- Continuidades e Descontinuidades no Processo Civilizatório, Porto, Campo das Letras, 1999, pp. 265-267); mas insista-se que frequentemente não é a fidelidade histórica mas o mito, nos seus contextos de recepção, o que define a representação do herói, como o exemplo do Bajazet, de Racine, o ilustraria: a consciência moral de um legítimo herdeiro do trono otomano responde às necessidades de construção trágica ao articular na acção dramática a sublimidade do gesto trágico e a representação do espaço excessivo e intrigante da corte oriental (DELMAS, Christian, ed. Jean Racine-Bajazeth, Paris, Gallimard, folio théâtre, 1995).

97. PAVEL, Thomas G., The Poetics of Plot-*The Case of English Renaissance Drama*, Manchester, Manchester University Press, Theory and History of Literature, Volume 18, 1985, pp. 50-51.

98. BROWN, William J. , op. cit., pp. 44 e 47-48.

99. HAMMOND, Gerald, ed. , Sir Walter Ralegh- Selected Writings, Harmondsworth, Penguin Books, 1986, pp. 146-147. A sorte de Bajazeth, tão impressivamente gravada na memória dos isabelinos, é prontamente assimilada pela tradição cultural e retórica e será ainda em 1597 evocada por John Donne, em The Calm :

Like Bajazeth encaged, the shepherd's scoff,
Or like slack-sinewed Samson, his hair off,
Languish our ships. .....,

CAREY, John, ed. , John Donne- Selected Poetry, Oxford and New York, Oxford University Press, Oxford World's Classics, 1996, p. 53.

100. BRADBROOK, M. C. , Themes and Conventions of Elizabethan Tragedy, Cambridge, Cambridge University Press, 1996, p. 140.

101. PAVEL, Thomas G. , op. cit., p. 39.

102. LIEBLER, Naomi Conn, Shakespeare's Festive Tragedy- The ritual foundations of genre, London and New York, Routledge, 1995, p. 215; COWEN, Janet, ed. , Sir Thomas Malory- Le Morte D'Arthur, London, Penguin Books, 1969, Volume II, pp. 238-239.

103. BOSONNET, Felix, op. cit, p. 32.

104. THOMAS, Keith, Man and the Natural World- Changing Attitudes in England 1500-1800 , London, Penguin Books, 1984, p. 46.

105. BIRRINGUER, J. H. , «Marlowe's Violent Stage: Mirrors of Honor in Tamburlaine», English Literary History, Volume 51, 1984, pp. 229-232.

106. Em sentido diverso, Felix Bosonnet, para quem o passo em causa proporia um claro distanciamento em relação ao protagonista: BOSONNET, Felix, op. cit., p. 33.

107. McALINDON, T. , English Renaissance Tragedy, Basingstoke and London, Macmillan, 1988, pp. 94-95.

108. HOPE, A. D. , «"Tamburlaine": The Argument of Arms», in BLOOM, Harold, ed. , Christopher Marlowe, New York, Philadelphia, Chelsea House Publishers, Modern Critical Views, 1986, p. 51.

109. BOAS, Frederck S. , Christopher Marlowe- A Biographical and Critical Study, Oxford, Clarendon Press, 1966, p. 86.

110. TRUCHET, Sybil, op. cit., pp. 345 e 371.

111. Acerca destas homologias, vide FEIJÓ, António, «Inveigling Writing in Marlowe's *Tamburlaine The Great* Part 1», Actas do XVI Encontro da APEAA, Associação Portuguesa de Estudos Anglo-Americanos, Vila Real, Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro, 1995, pp. 203-213.

112. PEACOCK, Ronald, The Art of Drama, London, Routledge & Kegan Paul, 1957, pp. 221-222.

113. MUIR, Kenneth, «Marlowe and Shakespeare», in FRIEDENREICH, Kenneth, et alii, eds. , «A Poey and a filthy Play-maker»- New Essays on Christopher Marlowe, New York, AMS Press, Inc. , 1988, pp. 11-12.

114. BATTENHOUSE, Roy W. , Marlowe's Tamburlaine- A Study in Renaissance Moral Philosophy, Nashville, Tennesee, Vanderbilt University Press, 1941, pp. 233-236; MAHOOD, M. M., «Marlowe's Heroes», in KAUFMANN, R. J. , ed. , Elizabethan Drama: Modern Essays in Criticism, London, Oxford, New York, Oxford University Press, 1961, pp. 99-100; MEEHAN, Virginia, op. cit., p. 26; PROSER, Matthew N. , The Gift of Fite- Aggression and the Plays of Christopher Marlowe, New York, Washington, D. C. , Peter Lang, Renaissance and Baroque Studies and Texts, vol. 12, 1995, pp. 78-79.

115. BENSON, Kimberly, «Beauty's Just Applause: Dramatic Form and the Tamburlanian Sublime». in BLOOM, Harold, ed. , op. cit. , pp. 221-222. A transcrição, colhida na página 221, segue a edição de E. D. Pendry e J. C. Maxwell, à qual, salvo menção em contrário, se refere o nosso trabalho.

116. Idem, ibidem, p. 222.

117. KURIYAMA, Constance Brown, op. cit., p. 31.

118. SALES, Roger, op. cit., p. 76.

119. ASIBONG, Emmanuel B. , Comic Sensibility in the Plays of Christopher Marlowe, Elms Court, Ilfracombe, Devon, Arthur H. Stockwell Ltd, pp. 38-39.

120. ANDREWS, Michael Cameron, This Action of Our Death- *The Performance of Death in English Renaissance Drama*, Newark, University of Delaware Press, London and Toronto, Associated University Presses, 1989, p. 23.

121. TRUCHET, Sybil, op. cit., Tome I, p. 389.

122. SALES, Roger, op. cit., p. 75.

123. A sugestão é de WAITH, Eugene M. , The Herculean Hero in Marlowe, Chapman. Shakespeare and Dryden , London, Chatto & Windus, 1962, p. 76.

124. TRUCHET, Sybil, op. cit., Tome I, pp. 485-486.

125. KIEFER, Frederick, Fortune and Elizabethan Tragedy , The Huntington Library, 1983, p. 136.

126. BOAS, Frederick S. , op. cit., p. 76.

127. JARDINE, Lisa, Still Harping on Daughters- Women and Drama in the Age of Shakespeare, New York, London, Harvester Wheatsheaf, second edition, 1983, pp. 180-181.

128. TRUCHET, Sybil, op. cit., pp. 14, 376-377, 770-771, 773 *et passim.*

129. Idem, ibidem, pp. 389-390; HARDIN, Richard F., «Irony and Privilege in Marlowe», The Centennial Review , 33, 1989, p. 215.

130. BENSTON, Kimberley, in BLOOM, Harold, ed. , op. cit., pp. 225-226, e STEANE, J. B. , Marlowe- A Critical Study, Cambridge, Cambridge University Press, 1965, p. 87.

131. FREEMAN, James A. , Milton and the Martial Muse- *Paradise Lost* and European Traditions of War , Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1980, p. 216.

III. 3.

1. CAIRNCROSS, Andrew S. , ed. , The Third Part of King Henry VI, London and New York, Methuen, The Arden Shakespeare, 1964, p. xliii.

2. Os versos finais de Henry V, CRAIK, T. W. , ed. , Walton on Thames. Surrey, Thomas Nelson & Sons, The Arden Shakespeare, 1997; a distinção entre «chronicles» e «histories» é proposta por LEECH, Clifford, Shakespeare: The Chronicles, London, Longmans, Green & Co. Ltd. , Writers & their Work, 1964, p. 11.

3. DAICHES, David, «Language and Action in Marlowe's "Tamburlaine"», in BLOOM, Harold, ed. , Christopher Marlowe, New York, Philadelphia, Chelsea House Publishers, Modern Critical Views, 1986, p. 91.

4. PAVEL, Thomas G. , The Poetics of Plot- *The Case of English Renaissance Drama*, Manchester, Manchester University Press, Theory and History of Literature, Volume 18, 1985, p. 54.

5. É ele P. H. Davison, editor de Henry IV, Part Two: DAVISON, P. H., ed. , The Second Part of King Henry the Fourth, Harmondsworth, Penguin Books, The New Penguin Shakespeare, 1977, pp. 7-8.

6. GREENBLATT, Stephen J., «Marlowe and Renaissance Self-Fashioning», in KERNAN, Alvin, ed. , Two Renaissance Mythmakers- Christopher Marlowe and Ben Jonson, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1977, p. 50.

7. LANCASHIRE, Anne, ed. , Christopher Marlowe- Poet for the Stage, by Clifford Leech New York, AMS Press, 1986, pp. 66-67; em sentido contrário, vide, p. ex. , KURIYAMA, Constance Brown, Hammer or Anvil- Psychological Patterns in

Christopher Marlowe's Plays, New Brunswick, New Jersey, Rutgers University Press, 1980, p. 52.

8. BRADBROOK, M. C. , Themes and Conventions of Elizabethan Tragedy, Cambridge, Cambridge University Press, 1966, p. 146.

9. GODZICH, Wlad, in PAVEL, Thomas G. , op. cit., p. xxi; ainda sobre o mesmo assunto, vide igualmente pp. 41 e 48 do mesmo volume.

10. GARDNER, Helen, «The Second Part of *Tamburlaine the Great* », in O'NEILL, Judith, ed. , Critics on Marlowe, London, George Allen and Unwin Ltd, Readings in Literary Criticism IV, 1969, pp. 38-39.

11. Acerca da compreensão de «Natólia», vide SEATON, Ethel, «Marlowe's Map», in LEECH, Clifford, ed. , Marlowe- A Collection of Critical Essays , Englewood Cliffs, New Jersey, Prentice-Hall, Inc. , Twentieth Century Views, 1964, p. 44.

12. Acerca das conotações de sentido moral e da ironia deste encontro vide BOSONNET, Felix, The Function of Stage Properties in Christopher Marlowe's Plays, Bern, A. Francke AG Verlag, 1978, pp. 38-39 e 197, nota 1.

13. Em sentido algo diverso, PAVEL, Thomas G. , op. cit., p. 60.

14. Acerca do distanciamento em relação ao protagonista que este momento dramático implicitamente oferece, vide HATTAWAY, Michael, «Marlowe and Brecht», in MORRIS, Brian, ed. , Christopher Marlowe, London, Ernst Benn Limited, Mermaid Critical Commentaries, 1968, p. 103, ASIBONG, Emmanuel B. , Comic Sensibility in the Plays of Christopher Marlowe, Elms Court, Ilfracombe, Devon, Arthur H. Stockwell Ltd, 1979, pp. 118-119, GARDNER, Helen, in O'NEILL, Judith, ed. , op. cit., p. 39, e STEANE, J. B. , Marlowe- A Critical Study, Cambridge, Cambridge University Press, 1965, p. 108.

15. HATTAWAY, Michael, ibidem, p. 103.

16. SMITH, Bruce R. , Homosexual Desire in Shakespeare's England -A Cultural Poetics, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1994, p. 208.

17. TRUCHET, Sybil cita Doctrinal Treatises em Le Théâtre Médiéval en Angleterre et son influence sur l'oeuvre de Marlowe, Kyd et Lyly- contribution à l'étude du drame pre-shakespearien, Lille, Université de Lille, Tome I, 1980, p. 391, nota 3.

18. SALES, Roger, Christopher Marlowe, Basingstoke and London, Macmillan, English Dramatists, 1991, p. 67.

19. BOAS, Frederick S. , Christopher Marlowe- A Biographical and Critical Study, Oxford, Clarendon Press, 1966, p. 90.

20. Sybil Truchet confronta, e este propósito, o novo paradigma humanista com a herança medieval recolhida do teatro religioso: TRUCHET, Sybil, op. cit., Tome I, p. 392.

21. STEANE, J. B. , Marlowe- A Critical Study, Cambridge, Cambridge University Press, p. 67; no mesmo sentido, WAITH, Eugene M. , The Herculean Hero in Marlowe, Chapman, Shakespeare and Dryden, London, Chatto & Windus, 1962, pp. 77-78.

22. BOAS, Frederick S., op. cit., p. 92.

23. McAlindon enfatiza aqui uma fractura trágica entre Vénus e Marte: McALINDON, T. , English Renaissance Tragedy, Basingstoke and London, Macmillan, 1986, p. 93.

24. TRUCHET, Sybil, op. cit., Tome II, pp. 779-780, onde se sublinha igualmente um contexto político marcado por outras ansiedades; STEANE, J. B. , op. cit., p. 114.

25. DIEHL, Huston, Staging Reform, Reforming the Stage- Protestantism and Popular Theater in Early Modern England, Ithaca and London, Cornell University Press, 1997, esp. pp. 73-81.

26. BOSONNET, Felix, op. cit., p. 44; MEEHAN, Virginia, Christopher Marlowe- Poet and Playwright: Studies in poetic method, The Hague, Paris, Mouton, 1974, p. 49.

27. TRUCHET, Sybil, op. cit., Tome I, pp. 333-334.

28. BOSONNET, Felix, op. cit., p. 45.

29. BOAS, Frederick S. , op. cit., p. 72, é um dos estudiosos que assinalam a dívida de Marlowe ao tratado de Paul Ive, Practise of Fortification, cujo manuscrito circularia na altura entre círculos cultos.

30. SMITH, Bruce R. , Homosexual Desire in Shakespeare's England- A Cultural Poetics, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1994, p. 209.

31. BOAS, Frederick S. , op. cit. , p. 93.

32. ASIBONG, Emmanuel B. , Comic Sensibility in the Plays of Christopher Marlowe, Elms Court, Ilfracombe, Devon, Arthur H. Stockwell Ltd, pp. 40-41; a inspiração nos ciclos medievais é destacada por TRUCHET, Sybil, op. cit., Tome I, pp. 369-370.

33. ANDREWS, Michael Cameron, This Action of Our Death- *The Performance of Death in English Renaissance Drama*, Newark, University of Delaware Press, London and Toronto, Associated University Presses, 1989, p. 25.

34. «For God's sake let us sit upon the ground
And tell sad stories of the death of kings:
... ... », King Richard II , III. ii. 155-156 (URE, Peter, ed. , London and New York, Methuen, The Arden Shakespeare, 1961): a ironia de Tamerlão recorda certamente a proverbial convenção dramática que associa o desalento e a tristeza a este gesto.

35. Vide, para as referências no texto, The First Part of King Henry IV , I. ii. , 1ss, II. iv. 268-269, III. iii. 200 e IV. I. 10 (HUMPHREYS, A. R. , ed. , London, Methuen & Co Ltd, The Arden Shakespeare, 1960).

36. Idem, ibidem, V. I. 134-135.

37. Do conhecido filme de Ingmar Bergman, O Sétimo Selo, de 1957.

38. RIBNER, Irving, «*The Idea of History in Marlowe's* Tamburlaine», in KAUFMANN, R. J. ed. , Elizabethan Drama: Modern Essays in Criticism, London, Oxford, New York, Oxford University Press, 1961, pp. 91-92.

39. BOAS, Frederick S. , op. cit., p.94.

40. STEANE, J. B., op. cit., pp. 69-70.

41. WAITH, Eugene M, The Herculean Hero in Marlowe, Chapman, Shakespeare and Dryden, London, Chatto & Windus, 1962, p. 80. A citação de PROSER, Matthew N. , refere-se ao seu estudo The Gift of Fire- Aggression and the Plays of Christopher Marlowe, New York, Washington, D. C. , Peter Lang, Renaissance and Baroque Studies and Texts, Vol. 12, 1995, p. 76.

42. McALINDON, T., op. cit., p. 97.

43. ASIBONG, Emmanuel B. , op. cit., p. 42. No meswmo sentido, HARDING, Richard F. , «Irony and Privilege in Marlowe», The Centennial Review, volume 33, 1988, p. 220.

44. HATTAWAY, Michael, «Marlowe and Brecht», in MORRIS, Brian, ed. , Christopher Marlowe, London, Ernest Benn Limited, Mermaid Critical Commentaries, 1968, p. 106.

45. ASIBONG, Emmanuel B. , op. cit., pp. 148 e 149.

46. V. g. Jack and the Giant Killer, in PHILIP, Neil, ed. , The Penguin Book of English Folktales, London, Penguin Books, 1992, pp. 12-13.

47. PAVEL, Thomas G. , op. cit., pp. 58-59.

48. BOAS, Frederick S. , op. cit., p. 96.

49. TRUCHET, Sybil, op. cit., Tome I, p. 347; também SALES, Roger, op. cit., p. 52.

50. Neste sentido, ASIBONG, Emmanuel B. , op. cit., p. 148.

51. GARDNER, Helen, «The Second Part of *Tamburlaine the Great*», in O'NEILL, Judith, Critics on Marlowe, London, George Allen and Unwin Ltd, Readings in Literary Criticism IV, 1969, p. 41.

52. ASIBONG, Emmanuel B. , op. cit., p. 145.

53. Sobre esta personagem e aproximações por ela imediatamente sugeridas escreve Roger Sales: «The Governor of Damascus in Part One proves himself to be another of the play's failed Machiavellians when the show that he stages with the Virgins fails to impress Tamburlaine. The Governor of Babylon in Part Two also jeopardises the lives under his rule», SALES, Roger, op. cit., p. 68.

54. KURIYAMA, Constance Brown, op. cit., pp. 42-43.

55. BOAS, Frederick S. , op. cit , pp. 97 e 98; KURIYAMA, Constance Brown, op. cit., p. 49.

56. TRUCHET, Sybil, op. cit., p. 386.

57. Não é forçoso que se conclua como T. McAlindon pela insinuada aproximação do herói ao cristianiasmo (McALINDON, T. , English Renaissance Tragedy, Basingstoke and London, Macmillan, 1986, p. 90).

58. PAVEL, Thomas G. , op. cit., p. 60.

59. As conotações negativas da Babilónia adquirem particular significado no contexto antipapista da Reforma, como no-lo recorda T. McAlindon, abrindo-se, em consonância, a figura de Tamerlão a uma recuperação providencial: McALINDON, T. , op. cit., p. 43; no mesmo estudo se oferece a sugestiva ideia de uma aproximação de Babilónia à corte, aliás glosada com alguma frequência pelo drama isabelino (p. 245, nota 101).

60. TRUCHET, Sybil, op. cit., Tome I, p. 399.

61. Esta distinção, já sugerida por Richard B. Sewall a propósito de Doctor Faustus (SEWALL, Richard B. , «The Vision of Tragedy in *Doctor Faustus*», in FARNHAM, Willard, ed., Twentieth Century Interpretations of Doctor Faustus , Englewood Cliffs, New Jersey, Prentice-Hall, Inc. , 1969, pp. 60-69), será depois convocada para a discussão acerca da natureza da tragédia do sábio por David Bevington e Eric Rasmussen, eds. , Doctor Faustus, A- and B- texts: Christopher Marlowe and his

Collaborator and Revisers, Manchester and New York, Manchester University Press, The Revels Plays, 1993, pp. 36-37.

62. KIEFER, Frederick, Fortune and Elizabethan Tragedy, The Huntington Library, 1983, p. 135. Sobre isto, vide ainda HATTAWAY, Michael, Elizabethan Popular Theatre- Plays in Performance, London, Boston, Routledge & Kegan Paul, 1982, p. 65.

63. HARDIN, Richard F. , op. cit., p. 212.

64. ANDREWS, Michael Cameron, This Action of Our Death- *The Performance of Death in English Renaissance Drama*, Newark, University of Delaware Press, London and Toronto, Associated University Presses, 1989, p. 27, onde se cita e comenta SPENSER, Theodore, Death and Elizabethan Tragedy: A Study of Convention and Opinion in the Elizabethan Drama, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1940, p. 227.

65. Acerca do significado político e histórico inscrito na carta geográfica, vide, *inter alia*, HELGERSON, Richard, Forms of Nationhood- The Elizabethan Writing of England, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1992, pp. 111 ss; em LIEBLER, Naomi Conn, é objecto de atenção o motivo do mapa no contexto da tragédia isabelina (Shakespeare's Festive Tragedy- The ritual foundations of genre, London and New York, Routledge, 1995, p. 198).

66. KURIYAMA, Constance Brown, op. cit., p. 50.

67. RIBNER, Irving, «The Idea of History in Marlowe's *Tamburlaine* », in KAUFMANN, R. J. , ed. , op. cit. , p. 85.

68. TRUCHET, Sybil, op. cit., Tome I, pp. 272 e 118. Matthew N. Proser escreve a este propósito que «...to some readers, the last impression of Tamburlaine is less that of a dying man than of a dying god» (PROSER, Matthew N. , The Gift of Fire- Aggression and the Plays of Christopher Marlowe, New York, Washington D. C. , Peter Lang, Renaissance and Baroque Studies and Texts, vol. 12, 1995, p. 91).

69. GREENBLATT, Stephen, «Marlowe and Renaissance Self-Fashioning», in KERNAN, Alvin, Two Renaissance Mythmakers- Christopher Marlowe and Ben Jonson,

Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, Selected Papers from the English Institute, 1975-1976, New Series, no. 1, 1977, pp. 41-69.

70. Neste sentido, WILSON, Richard, «Visible Bullets: *Tamburlaine the Great* and Ivan the Terrible», in GRANTLEY, Darryll, ROBERTS, Peter, eds. , Christopher Marlowe and English Renaissance Culture, Aldershot, Scolar Press,1996, pp. 51-69.

71. DORAN, Madeleine, Endeavors of Art: *A study of form in Elizabethan drama*, Madison, The University of Wisconsin Press, 1964, p. 119.

72. BRADBROOK, M. C. , English Dramatic Form- A History of Its Development, London, Chatto & Windus, 1965, pp. 47-48.

III. 4.

1. GREG, W. W., Marlowe's Doctor Faustus 1604-1616, Oxford, Clarendon Press, 1950, pp. 9-10 *et passim* ; JUMP, John, ed. , Doctor Faustus, Manchester, Manchester University Press, The Revels Plays, 1986, pp. xxiv-xxv; GILL, Roma, ed. , Doctor Faustus, London, A & C Black, New Mermaids, 1988, pp. xi-xiv.

2. KEEFER, Michael, ed. , Christopher Marlowe's Doctor Faustus-A 1604-Version Edition, Peterborough, Ontario, Broadview Press, 1991, p. lv.

3. JONES, John Henry, ed. , William Empson-Faustus and the Censor, The English Faust-book and Marlowe's Doctor Faustus, Oxford, Basil Blackwell, 1987, pp. 51-54; ORMEROD, David, WORTHAM, Christopher, eds. , Dr Faustus: the A-Text, Nedlands, University of Western Australia Press, 1985, pp.xiii-xv.

4. STEANE, J. B. , ed. , Christopher Marlowe: The Complete Plays, Harmondsworth and London, Penguin Books, Penguin Classics, 1986, p. 27.

5. KURIYAMA, Constance Brown, Hammer or Anvil: Psychological Patterns in Christopher Marlowe's Plays, New Brunswick, New Jersey, Rutgers University Press, 1980, p. 135.

6. KOCHER, Paul H., ed. , The Tragical History of Doctor Faustus, Wheeling, Illinois, Harlan Davidson, Inc. , 1950, p. v; BARBER, C. L., in WHEELER, Richard P., ed. , Creating Elizabethan Tragedy: The Theater of Marlowe and Kyd, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1988, p. 48; TRUSSLER, Simon, Doctor Faustus, London, Nick Hern Books, Drama Classics, 1996, p. 9; BEVINGTON, David, RASMUSSEN, Eric, eds. , Doctor Faustus, A- and B-texts(1604, 1616): Christopher Marlowe and his collaborator and revisers, Manchester and New York, Manchester University Press, 1993, pp. 1-3 e 117, nota 98.

7. David Bevington e Eric Rasmussen não deixam, no entanto, de relativizar a ideia, proposta por Leah S. Marcus, de uma oposição ideológica entre o texto A e o texto B (o primeiro espelhando mais acentuadamente um sentimento calvinista e militante, o segundo teologicamente mais conciliador, nele se revendo a política oficial de Jaime I): «...even in the B- text, we find popular ideals of Protestant national self-determination that would appealed to Londoners who were wary of James's new foreign policy and toleration of Catholicism. The 1602 additions predate, in any case, James's accession in 1603. Still, Marcus rightly calls attention to the importance of seeing the B-text revision in the context of a changing political environment» (BEVINGTON, David, RASMUSSEN, Eric, eds., ibidem, p. 92, nota 160).

8. GREG, W. W. , op. cit. , p. 60.

9. STEANE, J. B., ed. , op. cit., pp. 261-262; JUMP, John D. , ed. , op. cit., pp. xxiv-xxxv; LAROQUE, François, ed. Marlowe: Le Docteur Faust/Doctor Faustus(trad. François Laroque e Jean-Pierre Villquin), Paris, Flammarion, 1997, pp. 25-28 e 39-41; PENDRY, E. D. , MAXWELL, J. C., eds. Christopher Marlowe- Complete Plays and Poems, London, J. M. Dent & Sons Ltd, Everyman's Library, 1976, pp. xxxvii-xxxviii; COOKSON, Linda, ed. , Christopher Marlowe-Doctor Faustus, Burnt Mill, Harlow, Essex, Longman, Longman Study Texts, 1984, p. xxviii. Entre nós, João Ferreira Duarte e Valdemar Azevedo Ferreira, ao contrário de A. de Oliveira Cabral, que adoptara o texto A para a sua tradução (CABRAL, A. de Oliveira, O «Fausto» de Marlowe, Lisboa, Papelaria Fernandes, Colecção Bilingue, s/d), partem do texto de 1616 (DUARTE, João Ferreira, FERREIRA, Valdemar Azevedo, Christopher Marlowe- A História Trágica da Vida e Morte do Doutor Fausto, Lisboa, Inquérito, Clássicos Inquérito, 1987).

10. RASMUSSEN, Eric, A textual companion to *Doctor Faustus*, Manchester and New York, Manchester University Press, The Revels Plays Companion Library,1993, p. 93.

11. THOMAS, Vivien, TYDEMAN, William, eds. , Christopher Marlowe-The plays and their sources, London and New York, Routledge, 1994, p. 173.

12. BURNETT, Mark Thornton, ed. , Christopher Marlowe-The Complete Plays, London, J. M. Dent, Vermont, Carles E. Tuttle, Everyman Paperbacks, 1999, p. xxviii.

13. ORMEROD, Davis, WORTHAM, Christopher, eds., Dr Faustus: The A-Text, Nedlands, University of Western Australia Press, 1985; KEEFER, Michael, Christopher Marlowe's Doctor Faustus A 1604-Version Edition, Peterborough, Ontario, Broadview Press Ltd, 1991; BEVINGTON, David, RASMUSSEN, Eric, eds. , op. cit.; C. L. Barber exprime o memo juízo, in WHEELER, Richard P. , ed. , Creating Elizabethan Tragedy-The Theater of Marlowe and Kyd, Chicago and London, University of Chicago Press, 1988, p. 94, nota 4.

14. RASMUSSEN, Eric, (A textual companion to *Doctor Faustus*, Manchester and New York, Manchester University Press,The Revels Plays Companion Library, 1993, pp. 92-93), refere a perspectiva de Stephen Greenblatt, incluída em Renaissance Self-Fashioning from More to Shakespeare, aproximando-a de um *self-service* editorial, baseando a fixação do texto numa atenção saltitante entre as duas versões, e a orientação e escolhas críticas pela conveniência de posições teóricas apriorísticas.

15. GREG, W.W. , ed. , op. cit., pp. 98-99, considerando o trabalho de revisão a que a peça foi sujeita para novas representações, sublinha uma inevitável distinção de responsabilidades. Por outro lado, BEVINGTON, David, e RASMUSSEN, Eric, eds. , op. cit., p. 72, indicam Thomas Nashe e Henry Porter como os mais prováveis colaboradores de Christopher Marlowe.

16. KEEFER, Michael, ed. op. cit., p. xiii, e KOCHER, Paul H. , ed. op. cit., p. vii, *inter alia*; GREG, W. W. , ed. , op. cit., p. 19 *et passim.*

17. ORMEROD, David, WORTHAM, Christopher, eds. , op. cit., p. xxvi.

18. BEVINGTON, David, RASMUSSEN, Eric, eds. , op. cit., p. 48.

19. MANGAN, Michael, Christopher Marlowe - Doctor Faustus, a Critical Study, Harmondsworth, Penguin Books, Penguin Masterstudies, 1987, pp. 18-25.

20. v. g. PINE-COFFIN, R. S. , ed. , Saint Augustine-Confessions, London, Penguin Books, Penguin Classics, 1961, pp. 92-109 e 135.

21. BUTLER, E. M. , The Myth of the Magus, Cambridge, Cambridge University Press, Canto edition, 1993, *passim.*

22. MAYER, Hans, Doktor Faust und Don Juan, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1979, pp. 16-18, citado por IRIARTE, Rita, «Fausto, a história, a lenda e o mito», in BARRENTO, João, ed. , Fausto na Literatura Europeia , Lisboa, apáginastantas, Ensaio, 1984, pp. 14-15.

23. JOHNSTON, Arthur, ed. , Francis Bacon-The Advancement of Learning *and* New Atlantis, Oxford, Clarendon Press, 1974, p. 7.

24. BURTON, K. M. , ed. , John Milton-Prose Writings, London, J. M. Dent & Sons Ltd, 1958, pp. 320-321.

25. CAREY, John, ed. , John Milton-Complete Shorter Poems, London, Longman, 1971, pp. 327-328; BURTON, K. M. , ed. , ibidem, p. 350.

26. GANHO, Maria de Lurdes Sirgado, ed. , Giovanni Pico della Mirandola-Discurso sobre a Dignidade do Homem, Lisboa, edições 70, textos filosóficos, edição bilingue, 1989, p. 55 *et passim*; BACON, Francis, The Advancement of Learning, in JOHNSTON, Arthur, ed. , op. cit., p. 25.

27. MEBANE, John S. , Renaissance Magic and the Return of the Golden Age - The Occult Tradition and Marlowe, Jonson, and Shakespeare, Lincoln & London, University of Nebraska Press, 1989, pp. 11, 32-35 *et passim.*

28. JONES, John Henry, ed. , William Empson: Faustus and the Censor-The English Faust-book and Marlowe's Doctor Faustus, Oxford, Basil Blackwell, 1987, p. 12.

29. WATT, Ian, Myths of Modern Individualism: Faust, Don Quixote, Don Juan, Robinson Crusoe, Cambridge, Cambridge University Press, Canto edition, 1997, pp. 29-30.

30. É neste sentido que a propósito de The Comedy of Errors Isabel Ermida procura localizar o terreno comum que a ambiguidade pode manter com a ironia (ou ainda com a plurissignificação): ERMIDA, Isabel Cristina da Costa Alves, A Ambiguidade Linguística em *The Comedy of Errors* de William Shakespeare, Braga, Universidade do

Minho, Centro de Estudos Humanísticos, Colecção Hespérides, Linguística 3, 1998, pp. 44-49.

31. HATTAWAY, Michael, Elizabethan Popular Theatre-Plays in Performance, London, Boston, Routledge & Kegan Paul, 1982, p. 168.

32. GURR, Andrew, Playgoing in Shakespeare's England, Cambridge, Cambridge University Press, 1987, pp. 46 e 120.

33. MAXWELL, J. C. , «The Sin of Faustus», in JUMP, John, ed. , Marlowe-*Doctor Faustus*, London and Basingstoke, Macmillan, Casebook Series, 1969, p. 90.

34. Este último aspecto mobiliza a atenção arguta de PEIRÉ, Yves, La voix des mythes dans la tragédie élizabethaine, Paris, Éditions CNRS, 1996, pp. 17-49 *et passim.*

35. MAXWELL, J. C. , «The Plays of Christopher Marlowe», in FORD, Boris, ed. , The Age of Shakespeare, London, Penguin Books, The New Pelican Guide to English Literature 2, 1982, p. 268.

36. Comentando uma representação da peça, Maria Helena Serôdio observa os perigos de uma tal solução: a acção dramática oferecida no palco teria pelo menos que desenvolver consistentemente esse remate simbólico (SERÔDIO, Maria Helena, Leituras do Texto Dramático-exercícios sobre autores ingleses e norte-americanos, Lisboa, Livros Horizonte, Colecção Horizonte Universitário, 1989, p. 21.

37. RICKS, Christopher, «*Doctor Faustus* and Hell on Earth», in Essays in Appreciation, Oxford, Clarendon Press,1996, pp. 1-18.

38. HATTAWAY, Michael, op. cit., p. 169; DANSON, Lawrence, «The Questioner», in BLOOM, Harold, ed. , Christopher Marlowe, New York, Philadelphia, Chelsea House Publishers, Modern Critical Views, pp. 196-201. Matthew N. Proser sugere, a propósito do possível acolhimento das incertezas do dramaturgo acerca do seu ofício nas dúvidas do herói, uma analogia quase forçosa: «One asks whether the introductory scene in which Faustus gives up his studies is not in essence a re-enactment of Marlowe's earlier days when he chose a career in the theater over that in the church» (PROSER, Matthew N. , The Gift of Fire- Aggression and the Plays of Christopher Marlowe, New York,

Washington, D. C. , Peter Lang, Renaissance and Baroque Studies, Vol. 12, 1995, p. 150).

39. SNYDER, Susan, «Marlowe's *Doctor Faustus* as an Inverted Saint's Life», in Studies in Philology, vol. 63, 1966, p. 568.

40. DEATS, Sara Munson, «Ironical Biblical Allusion in Marlowe's Doctor Faustus», in CLOGAN, Paul Maurice, ed. , Medievalia et Humanista , Totowa, New Jersey, New Series, Number 10, 1981, p. 209.

41. BRUSTER, Douglas, Drama and the Market in the Age of Shakespeare, Cambridge, Cambridge University Press, Cambridge Studies in Renaissance Literature and Culture 1, 1992, p. 41.

42. WHEELER, Richard P., ed. , C. L. Barber: Creating Elizabethan Tragedy-The Theter of Marlowe and Kyd, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1988, p. 88; BEVINGTON, David, RASMUSSEN, Eric, eds. , op. cit., anotação a I. i. 61, e SNYDER, Susan, op. cit., p. 569; WEBB, David, «Damnation in *Doctor Faustus*: Theological Strip Tease and the Histrionic Hero», in Critical Survey, volume 11, Number 1, 1999, pp.31-47.

43. GILL, Roma, ed. , Christopher Marlowe-Dr Faustus, London/A & C Black, New York/W W Norton, second edition, 1989, p. xviii.

44. BUTLER, E. M. , The Myth of the Magus, Cambridge, Cambridge University Press, Canto edition, 1993, p. 136.

45. STEANE, J. B. , Marlowe-A Critical Study, Cambridge, Cambridge University Press, 1965, pp. 159-160.

46. Acerca do valor próprio e da condição alegórica destas figuras, vide SMITH, James, «*Faustus* as Allegory», in FARNHAM, Willard, ed. , Twentieth Century Interpretations of Doctor Faustus, Englewood Cliffs, New Jersey, Prentice-Hall, Inc. , 1969, pp. 23-34. TYDEMAN, William, a propósito de uma encenação de John Barton, refere um Fausto ventríloquo que manipula marionetes, o Anjo Bom e o Anjo Mau, projecções da sua

paisagem interior (Doctor Faustus, Basingstoke and London, Macmillan, Text & Performance, 1984, p. 75).

47. TRUCHET, Sybil, Le Théâtre Médiéval en Angleterre et son influence sur l'oeuvre de Marlowe, Kyd et Lyly, Lille, Université de Lille III, tome I, 1980, p. 107.

48. ORMEROD, David, WORTHAM, Christopher, eds. , Christopher Marlowe-Dr Faustus: the A-Text, Nedlands, The University of Western Australia Press, 1985, p. li.

49. In WHEELER, Richard P. , ed. , op. cit., pp. 102 ss.

50. PEYRÉ, Yves, La voix des mythes dans la tragédie élizabethaine, Paris, CNRS éditions, CNRS littérature, 1996, p. 133.

51. McALINDON, T., «The Ironic Vision: Diction and Theme in Marlowe's *Doctor Faustus*», Review of English Studies, vol. 32, 1981, pp. 131-132.

52. KOTT, Jan, «A personal Essay», in COOKSON, Linda, ed. , Doctor Faustus, Burnt Mill, Harlow, Essex, Longman Study Texts, 1984, p. vii.

53. BUTLER, E. M. , op. cit. p. 132.

54. TRUCHET, Sybil, op. cit., pp. 241ss; o Mefistófeles de Goethe surgirá inicialmente nessa figura animal para logo revestir a do frade mendicante (TRUNZ, Erich, ed. , Goethe-Faust, Der Tragödie erster und zweiter Teil, Urfaust , München, C. H. Beck, Erster Teil, 1972, vv. 1162ss e 1322ss).

55. HATTAWAY, Michael, Elizabethan Popular Theatre, London, Boston, Routledge & Kegan Paul, 1982, pp. 172-173; SANDERS, Wilbur, The Dramatist and the Received Idea, Cambridge, Cambridge University Press, 1968, pp. 194-204 *et passim.*

56. «Me miserable! Which way shall I fly
Infinite wrath, and infinite despair?
Which way I fly is hell; my self am hell; »,

reza o conhecido passo de Paradise Lost, Book IV, vv. 73-75 (in FOWLER, Alastair, ed. , John Milton-Paradise Lost, London and New York, Longman,1971).

57. BLOOM, Harold, ed. , Christopher Marlowe's Doctor Faustus, New York, New Haven, Philadelphia, Chelsea House Publishers, Modern Critical Interpretations, 1988, p. 10.

58. TRUNZ, Erich, ed. , op. cit. , v. 1338.

59. DEATS, Sara Munson, «Ironical Biblical Allusions in Marlowe's Doctor Faustus», in CLOGAN, Paul Maurice, ed. , Medievalia et Humanista , Totowa, New Jersey, 1981, pp. 208-213.

60. SNYDER, Susan, «Marlowe's *Doctor Faustus* as an Inverted Saint's Life», Studies in Philology , vol. 63, 1966, pp. 570ss; ASIBONG, Emmanuel B. , Comic Sensibility in the Plays of Christopher Marlowe, Elms Court, Ilfracombe, Devon, Arthur H. Stockwell Ltd, 1979, pp. 120, 153 *et passim.*

61. KIRSCHBAUM, Leo, «*Dr Faustus*: A Reconsideration», in O'NEILL, Judith, ed. , Critics on Marlowe, London, George Allen and Unwin Ltd, Readings in English Criticism 4,1969, p.86.

62. Acerca destes sinais e tentações, vide SNYDER, Susan, op. cit, pp. 572-574.

63. ORMEROD, David, WORTHAM, Christopher, eds. , op. cit., pp. xliii-xlv; em sentido contrário, defendendo a irrelevância de tal questão teológica, sobretudo em face da representação, TRUSSLER, Simon, ed. , Doctor Faustus, London, Nick Hern Books, 1996, p. xx. Por seu turno, Ian Watt assinala a nova relevância que no contexto protestante alcança o tradicional motivo do pacto com o demónio: «What had earlier been a highly ritualized but private compact between the witch and her demonic familiar is in the *Fausbuch* given all the force of law. The compact with Satan is drawn up with the tedious formality of legal pettifogging. Even the twenty-four years -Faust's promised good years - arose from published legal antecedents. In the sixteenth century twenty-four was, much as twenty-one is today, the canonical age of maturity: it was when a man finished his apprenticeship, when he could become a monk, or a master in a grammar school, or when he could be allowed to inherit a legacy» (WATT, Ian, Myths of Modern

Individualism- Faust, Don Quixote, Don Juan, Robinson Crusoe, Cambridge, Cambridge University Press, 1996, p. 26).

64. KURIYAMA, Constance Brown, Hammer or Anvil-Psychological Patterns in Christopher Marlowe's Plays, New Brunswick, New Jersey, Rutgers University Press, 1980, p. 114; v. ainda supra, nota 50.

65. PEYRÉ, Yves, op. cit., p. 132, refere a este propósito a inversão do poeta-filósofo representado nas figuras clássicas de Orfeu, Museu ou Linus.

66. TATE, William, «Solomon, Gender, and Empire in Marlowe's *Doctor Faustus*», Studies in English Literature 1500-1900, Rice University, Volume 37, Number 2, Spring 1997, pp. 257-276.

67. SNYDER, Susan, op. cit., pp. 573-574.

68. BEVINGTON, David, RASMUSSEN, Eric, op. cit., p. 38, que se referem, no texto e na nota 89, p. 89, igualmente ao estudo de G. K. Hunter, «Five-Act Structure in *Doctor Faustus* », de 1964, agora também incluído em BLOOM, Harold, ed., Christopher Marlowe's Doctor Faustus, New York, New Haven, Philadelphia, Chelsea House Publishers, Modern Critical Interpretations, 1988, pp. 13-25.

69. A expressão é sugerida pelo sentido de unidade elevado ao paroxismo da construção teórica e da praxis literária: em The philosophy of composition Edgar Allan Poe (in GALLOWAY, David, ed., Selected Writings of Edgar Allan Poe-Poems, Tales, Essays and Reviews, Harmondsworth, Penguin Books, 1967, p. 482) refere-se a «...the immensely important effect derivable from unity of impression», ilustrando o rigor conceptual projectado em desenvolvimento de rigor matemático com o seu poema The Raven , afinal um princípio genérico de construção estética já enunciado em Aristóteles na consideração da tragédia e da epopeia.

70. BEALL, Charles N. , «Definition of Theme By Unconsecutive Event: Structure as Induction in Marlowe's *Doctor Faustus*», in Renaissance Papers, Durham, North Carolina, The Southeastern Renaissance Conference 1963, 1962, pp. 53-61.

71. in JONES, John Henry, ed. , William Empson-Faustus and The Censor, *The English Faust-book and Marlowe's* Doctor Faustus, Oxford, Basil Blackwell, 1989, p. 60.

72. ERIKSON, Roy T. , 'The Forme of Faustus Fortunes': *A Study of The Tragedy of Doctor Faustus*(1616), Oslo, Solum Forlag A/S, New Jersey, Humanities Press International, Inc. , 1987, pp. 77-78 e 152-162.

73. LINDLEY, Arthur, Hyperion and the Hobbyhorse- Studies in Carnavalesque Subversion, Newark, University of Delaware Press, London, Associated University Presses, 1996, p. 20 *et passim.*

74. SALES, Roger, Christopher Marlowe, Basigstoke and London, Macmillan, English Dramatists, 1991, p. 148.

75. MAXWELL, J. C., «The Plays of Christopher Marlowe», in FORD, Boris, ed., The Age of Shakespeare, London, Penguin Books, The New Pelican Guide to English Literature 2, 1982, pp. 269-270. Não seguimos a lição de DE SEVILLA, José Manuel Fernández, que em El Teatro de Christopher Marlowe, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, SEDERI, Sociedad Española de Estudios Renacentistas Ingleses, 1998, pp. 94-95, vê um Fausto aterrado perante aquela primeira imagem do demónio que ele convocara.(o estudioso espanhol considera o correspondente passo da edição de 1616).

76. BENTON, Janeta Rebold, Saintes Terreurs- Les gargouilles dans l'architecture médiévale, Paris, Éditions Abbeville, 1997, 104-105.

77. STOCKHOLDER, Kay, «'Within the massy entrailes of the earth': Faustus's Relation to Women», in FRIEDENREICH, Kenneth *et alii*, eds. , *«A Poet & a filthy Play-maker»*- New Essays on Christopher Marlowe, New York, AMS Press, Inc. , 1988, p. 211.

78. WEBB, David C. , «Damnation in *Doctor Faustus* : Theological Strip Tease and the Histrionic Hero», in Critical Survey, Berghahn Books, volume 11, number 1, 1998, pp. 34-35.

79. Acerca desta tradição humanista, RHODES, Neil, The Power of Eloquence and English Renaissance Culture , New York, London, Harvester Wheatsheaf, 1992, pp. 41-50.

80. BLOOM, Harold, ed. , Christopher Marlowe's Doctor Faustus, New York, New Haven, Philadelphia, Chelsea House Publishers, Modern Critical Interpretations, 1988, p. 8.

81. STEANE, J. B. , Marlowe- A Critical Study, Cambridge, Cambridge University Press, 1964, pp. 157-158, e ASIBONG, Emmanuel B. , Comic Sensibility in the Plays of Christopher Marlowe, Elms Court, Ilfracombe, Devon, Arthur H. Stockwell Ltd, 1979, pp. 123 e 153, nota 18. No entanto, MARCUS, Leah S., in ROSE, Mary Beth, ed. , Renaissance Drama, Evanston, Nothwestern University Press and The Newberry Library Center for Renaissance Studies, New Series XX, 1989, p. 12, observa pertinentemente que esse sentido de decadência, emblematicamente traduzido nas imagens de mutilação (a perna falsa, a cabeça removível de Fausto, ...), oferece-se principalmente no texto B.

82. O criado generosamente contemplado em testamento pelo amo, sem participar na solidariedade emocionada de um cordato e sensível Serenus Zeitblom, que conclui a narrativa da vida do compositor Adrian Leverkühn com a piedosa e angustiada prece que envolve o seu infausto amigo e a Alemanha ensanguentada pela hecatombe (MANN, Thomas, Doktor Faustus, Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch Verlag, 1967, p. 510) não será porém a figura a um tempo intrigada e divertida que nele vê ASIBONG, Emmanuel B. , op. cit. , p. 122.

83. HATTAWAY, Michael, Elizabethan Popular Theatre- Plays in Performance, London, Boston, Routledge & Kegan Paul, 1982, p. 179.

84. BOSONNET, Felix, The Function of Stage Properties in Christopher Marlowe's Plays , Bern, A. Francke AG Verlag, 1978, p. 65.

85. SNYDER, Susan, op. cit., pp. 567-568.

86. A este propósito, MANGAN, Michael, (Christopher Marlowe- Doctor Faustus, Harmondsworth, Penguin Books, Penguin Masterstudies, 1987, pp. 79-81) distingue o distanciamento e a severidade agressiva do Velho do texto de 1604 (a voz do púlpito, a

repreensão) da intervenção solidária e compassiva da correspondente figura do texto posterior(em que na exortação reside ainda uma nota de esperança).

87. Quem o sugere é BOSONNET, Felix, op. cit., p. 72.

88. SNYDER, Susan, op. cit., p. 575.

89. WEBB, David C. , op. cit., pp. 39-40.

90. OWENS, Margaret E. , «Desperate Juggling Knacks: The Rehearsal of the Grotesque in *Doctor Faustus*», in BARROLL, Leeds, ed. , Medieval and Renaissance Drama in England, Madison, Teaneck, Fairleigh Dickinson University Press, London, Associated University Presses, Vol. 8, 1996, p.68.

91. v. g. WHITE, Paul Whitfield, Theatre and Reformation- Protestantism, patronage and playing in Tudor England, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, *passim*, e DIEHL, Huston, (Staging Reform, Reforming the Stage- Protestantism and Popular Theater in Early Modern England, Ithaca and London, Cornell University Press, 1997, p. 14) para quem «In their efforts to remove the offending images from the hearts and imaginations of the English people, as well as from the churches, English reformers like Fox invoke antitheatrical sentiments, denouncing the images, spectacles, rituals and ceremonies of the Roman Church as fraudulent theatre. Nevertheless, they imagine their struggle to wrest the English Church from Rome as a grand heroic drama, staging their defiant acts of iconoclasm in highly theatrical ways and constructing Protestant martyrdoms as powerful theatre».

O problema já nos é familiar; registe-se aqui apenas que a participação do dramaturgo numa cultura protestante, a representação do catolicismo vil e traiçoeiro de Segismundo e seus pares (de Tamburlaine, the Great, Part II) ou piedade hipócrita e o pragmatismo feroz de Ferneze (de The Jew of Malta), ou ainda o sentido provocatório das supostas afirmações heréticas constantes da conhecida nota delatora de Richard Baines, não tornam Christopher Marlowe totalmente imune a um cepticismo jocoso e evasivo nem facilitam a identificação de uma estratégia persuasiva segura em Doctor Faustus: «That if there be any God or any good religion, then it is in the papists', because the service of God is performed with more ceremonies, as elevation of the mass, organs, singing-men, shaven crowns, etc. That all protestants are hypocritical asses».

92. Veja-se ainda DIEHL, Huston, op. cit., pp. 24-25, 73 *et passim.*

93. KIEFER, Frederick, Writing on the Renaissance Stage- Written Words, Printed Pages, Metaphoric Books, Newark, University of Delaware of Delaware Press, London, Associated University Presses, 1996, pp. 83-84.

94. LINDLEY, Arthur, Hyperion and the Hobbyhorse- Studies in Carnivalesque Subversion, Newark, University of Delaware Press, London, Associated University Presses,1996, pp. 17-43, 108-111 *et passim.*

95. SNOW, Edward A., «'Doctor Faustus' and the Ends of Desire», in BLOOM, Harold, ed. , Christopher Marlowe, Modern Critical Interpretations, New York, Philadelphia, Chelsea House Publishers, Modern Critical Views, 1986, p.176.

96. PALMER, D. J. , «Magic and Poetry in *Doctor Faustus*», in JUMP, John, ed., Marlowe- Doctor Faustus., London and Basingstoke, The Macmillan Press Ltd, Casebook Series, 1969, pp. 198-199.

97. WEBB, David C. , op. cit. , pp. 41-43.

98. BOSONNET, Felix, op. cit., pp. 78-79.

99. MARCUS, Leah S. , «Textual Indeterminacy & Ideological Difference», in ROSE, Mary Beth, ed. , Renaissance Drama , Evanston, Northwestern University Press and The Newberry Library Center for Renaissance Studies, 1989, pp. 11-12.

100. ORMEROD, David, WORTHAM, Christopher, eds. op. cit., pp. xlvi-xvii; RICKS, Christopher, «*Doctor Faustus* and Hell on Earth», Essays in Appreciation, Oxford, Clarendon Press, 1996, pp. 1-18. É MAYER, Hans, quem cita a peça de Bertolt Brecht, Aufstieg und Fall der Stadt Mahagoony, em Doktor Faust und Don Juan, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1979, p. 21.

101. SALES, Roger, Christopher Marlowe, Basingstoke and London, Macmillan, English Dramatists, 1991, p. 156.

102. SALGADO, Gamini, The Elizabethan Underworld, New York, St. Martin's Press, 1992, 72; KURIYAMA, Constance Brown, Hammer or Anvil- Psychological Patterns in Christopher Marlowe's Plays, New Brunswick, New Jersey, Rutgers University Press, pp. 128-129.

103. BARBER, C. L. , in WHEELER, Richard P. ed. , op. cit., p. 119.

104. OWENS, Margaret E. , «Desperate Juggling Knacks: The Rehearsal of the Grotesque in *Doctor Faustus* », in BARROLL, Leeds, ed. , Medieval and Renaissance Drama in England, Madison, Teaneck, Fairleigh Dickinson University Press, London, Associated University Presses, volume 8, 1996, p. 67.

105. KURIYAMA, Constance Brown, op. cit., p. 102.

106. EMPSON, William, in JONES, John Henry, ed. , William Empson: Faustus and the Censor- The English Faust-book and Marlowe's Doctor Faustus, Oxford, Basil Blackwell, 1987, p. 41.

107. A sugestão é de TRUCHET, Sybil, op. cit., tome I, pp. 228-229.

108. BÉHAR, Pierre, Les Langues Occultes de la Renaissance- Essai sur la crise intellectuelle de l'Europe au XVIe siècle, Paris, Éditions Desjonquères, 1996, pp. 92-93.

109. TRUNZ, Erich, ed. , Goethe- Faust, Der Tragodie erster und zweiter Teil, Urfaust, Munchen, Verlag C. H. Beck, 1972, vv. 1335-1336; SARAMAGO, José, O Evangelho Segundo Jesus Cristo, Lisboa, Caminho, Campo da Palavra, 1991, p. 364.

110. LINDLEY, Arthur, op. cit., pp. 34-35.

111. BARTELS, Emily C. , «Authorizing Subversion: Strategies of Power in Marlowe's *Doctor Faustus* », in Renaissance Papers, 1989, p. 72.

112. HAYNES, Roslynn D. , From Faust to Strangelove- Representations of the Scientist in Western Literature, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1994, p. 18.

113. Recuperaria a farsa, no contexto da construção dramática de Doctor Faustus, aquele sentido original, depois em sugestivo desenvolvimento, assinalado por Jessica Milner Davis: «Being short and often episodic in structure, farce is by nature suited to his role of 'filling'. Indeed, its name is actually derived from the Latin *farcire*, 'to stuff', and the word 'farce' remains in both French and English a rather old-fashioned name for a stuffing for meat and other foods», DAVIS, Jessica Milner, Farce, London, Methuen & Co Ltd, The Critical Idiom 39, 1978, p. 7.

114. Cf. PROSER, Matthew N. , The Gift of Fire- Aggression and the Plays of Christopher Marlowe, New York, Washington, D. C. , Peter Lang, Renaissance and Baroque Studies and Texts, p. 63.

115. RHODES, Neil, The Power of Eloquence and English Renaissance Culture, New York, London, Harvester Wheatsheaf, 1992, p. 117.

116. LINDLEY, Arthur, op. cit., pp. 29, 40 e 106-107; PEYRÉ, Yves, op. cit., pp. 138-141, destaca o quiasmo como padrão estrutural e como emblema de ambição frustrada a propósito da irónica conjugação das figuras de Ícaro e de Semele (a iniciativa do primeiro que se funde na passividade da segunda) na conjuração de Helena, e explicitando no gesto do filho de Dédalo a imagem de uma revolta contra o pai que soçobra diante do fogo solar e do elemento líquido, o mar, que a pulsão megalómana do herói não conseguiu dominar e unir, finalmente coligados na sua perdição.

117. Em «Marlowe's Faustus as Artist: A Suggestion about a Theme in the Play», Renaissance Papers, 1966, pp. 3-9, TRACI, Philip J. afirma-o com arrojada segurança.

118. HARDING, Richard F. , «Irony and Privilege in Marlowe», The Centennial Review, vol. 33, 1989, p. 213.

119. MEBANE, John S. , Renaissance Magic & the Return of the Golden Age- The Occult Tradition and Marlowe, Jonson, and Shakespeare, Lincoln & London, University of Nebraska Press, 1989, p. 118.

III. 5.

1. BAWCUTT, N. W. , ed. , The Jew of Malta, Manchester, Manchester University Press, The Revels Plays, 1978, p. 1; BOAS, Frederick, S. , Christopher Marlowe- A Biographical and Critical Study, Oxford, Clarendon Press, 1940.

2. CHENEY, Patrick, *Marlowe's Counterfeit Profession*: Ovid, Spenser, Counter-Nationhood, Toronto, Buffalo, London, University of Toronto Press,1997, pp. 3-27, 136-156 *et passim.*

3. As conhecidas referências podem colher-se, por exemplo, em PENDRY, E. D. , MAXWELL, J. C. , eds. , Christopher Marlowe: Complete Plays and Poems, London, Melbourne and Toronto, J. M. Dent & Sons Ltd, Everyman's Library, 1976, pp. 329-331.

4. TAYLOR, Michael, «Beaumont and Fletcher, Heywood, and Decker», in WELLS, Stanley, ed. , English Drama (excluding Shakespeare), Oxford, Oxford University Press, 1975, p. 104.

5. Vide, inter alia, BOWERS, Fredson, ed. , The Complete Works of Christopher Marlowe, Cambridge, Cambridge University Press, volume I, 1973, pp. 255-256, THOMAS, Vivien, TYDEMAN, William, eds. , Christopher Marlowe- The Plays and their sources, London and New York, Routledge, 1994, p. 295, e BAWCUTT, N. W. , ed. , op. cit., pp. 16-22 e 37-49.

6. SEGAL, Erich, «Marlowe's *Shadenfreude*: Barabas as Comic Hero», in BLOOM, Harold, ed. , Christopher Marlowe, New York, Philadelphia, Chelsea House Publishers, 1986, p. 128.

7. BUTLER, E. M. , The Myth of the Magus, Cambridge, Cambridge University Press, Canto edition, 1993, pp. 91-92; GINZBURG, Carlo, História Nocturna- Uma Decifração do Sabat, Lisboa, Relógio D'Água, 1995, pp. 82-84.

8. Vide, inter alia, GROSS, John, Shylock- Four Hundred Years in the Life of a Legend, London, Chatto & Windus, 1992, pp. 42-46, e HOENSELAARS, A. J. , Images of Englishmen and Foreigners in the Drama of Shakespeare and His Contemporaries- A Study of Stage Characters and National Identity in English Renaissance Drama, 1558-1642, London and Toronto, Associated University Presses, 1992, pp. 54-55.

9. MAYER, Hans, Les marginaux- *Femmes, Juifs et homosexuels dans la littérature européenne*, Paris, Albin Michel, Éditions 10-18, 1996, pp. 14-19 e 322ss.

10. GROSS, John, op. cit., p. 22.

11. FIEDLER, Leslie, The Stranger in Shakespeare, London, Croom Helm,1972, pp. 86ss.

12. GREENBLATT, Stephen J. , «Marlowe and Renaissance Self-Fashioning», in KERNAN, Alvin, ed. , Two Renaissance Mythmakers- Christopher Marlowe and Ben Jonson, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1977, pp. 53ss.

13. The Merchant of Venice, III. i. 52-58; as citações do texto da peça de Shakespeare referem-se à edição de BROWN, John Russell, London and New York, Routledge, The Arden Shakespeare, 1988.

14. SEGAL, Erich, «Marlowe's *Shadenfreude*: Barabas as Comic Hero, in BLOOM, Harold, ed. , op. cit., p. 129.

15. MAHOOD, M. M. , «Marlowe's Heroes», in KAUFMANN, R. J. , ed. , Elizabethan Drama: Modern Essays in Criticism, London, Oxford, New York, Oxford University Press, 1961, p. 122.

16. STEANE, J. B. , Marlowe- A Critical Study, Cambridge, Cambridge University Press, 1965, p. 169.

17. Este aspecto é enfatizado por KERMODE, Lloyd Edward, «'Marlowe's Second City': The Jew as Critic at the Rose in 1592», Studies in English Literature 1500-1900, Volume 35, Number 2, Spring 1995, pp. 215-229.

18. LAMB, Charles, in MacLURE, Millar, ed. , Christopher Marlowe: The Critical Heritage, London and New York, Routledge, The Critical Heritage, 1979, p. 69.

19. BLOOM, Harold, The Western Canon- The Books and School of the Ages, New York, San Diego, London, Harcourt Brace & Company, 1994, p. 170.

20. STEANE, J. B. , op. cit., p. 189.

21. WEIL, Judith, Christopher Marlowe, Merlin's Prophet, Cambridge, London, Cambridge University Press, 1977, pp. 8-9; HUNTER, G. K. , «The Theology of Marlowe's The Jew of Malta», Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, University of London, The Warburg Institute, volume 37, 1964, p. 214.

22. McALINDON, T. , English Renaissance Tragedy, Basingstoke and London, The Macmillan Press Ltd, 1986, p. 12.

23. ROCKLIN, Edward L. , «Marlowe as Experimental Dramatist: The Role of the Audience in *The Jew of Malta* », in FRIEDENREICH, Kenneth, GILL, Roma, KURIYAMA, Constance B. , eds. , *'A Poet & a filthy Play-maker'*- New Essays on Christopher Marlowe, New York, AMS Press, Inc. , 1988, pp. 132-133.

24. Vide, p. ex. , CARTELLI, Thomas, «Endless Play: The False Starts in Marlowe's *Jew of Malta*», idem, ibidem, pp. 122-123.

25. SIEMON, James R. , ed. , The Jew of Malta, London/ A & C Black, New York, W W Norton, New Mermaids, second edition, 1994, p. xiv.

26. MUIR, Kenneth, ed. , Macbeth, London and New York, Methuen, The Arden Shakespeare, 1962.

27. SANDERS, Wilbur, The Dramatist and the Received Idea- Studies in the Plays of Christopher Marlowe, Cambridge, Cambridge University Press, 1968, pp. 51-52.

28. TRUCHET, Sybil, Le Théâtre Médiéval en Angleterre et son influence sur l'oeuvre de Marlowe, Kyd et Lyly, Contribution à l'étude du drama pré-shakespearien, Lille, Université de Lille III, tome I, 1980, pp. 127ss. A tradição dos passáros como reveladores de crimes e instrumento de uma justiçeira Nemesis será ainda evocada em 1797 na balada de Friedrich Schiller Die Kraniche des Ibykus (FRIECKE, Gerhard, ed. , Friedrich Schiller, Gedichte, Stuttgart, Philipp Reclam, Universal-Bibliothek Nr. 7714/5, 1963, pp. 46-51).

29. Vide, inter alia, HUNTER, G. K. , op. cit., p. 240. e DANSON, Lawrence, «The Questioner», in BLOOM, Harold, ed. , Christopher Marlowe, New York, Philadelphia, Chelsea House Publishers, Modern Critical Views, 1986, p. 188.

30. BOSONNET, Félix, The Function of Stage Properties in Christopher Marlowe's Plays, Bern, A. Francke AG Verlag, 1978, p. 81.

31. ASIBONG, Emmanuel B. , Comic Sensibility in the Plays of Christopher Marlowe, Elms Court, Ilfracombe, Devon, Arthur H. Stockwell Ltd, 1979, pp. 127-128.

32. BOAS, Frederick S. , Christopher Marlowe- A Biographical and Critical Study, Oxford, Clarendon Press, 1966, pp. 134-135.

33. Vide, inter alia, HUNTER, G. K. , op. cit., p. 221, KURIYAMA, Constance Brown, Hammer or Anvil- *Psychological Patterns in Christopher Marlowe's Plays*, New Brunswick, New Jersey, Rutgers University Press, 1980, p. 141, e SALES, Roger, Christopher Marlowe, Basingstoke and London, Macmillan, English Dramatists, 1991, p. 98.

34. BAWCUTT, N. W. , ed. , The Jew of Malta, Manchester, Manchester University Press, The Revels Plays, 1978, p. 21. Milton irá retomar, em Paradise Lost (Book VI, 476ss), estas conotações demoníacas da profanação do ventre da terra: as hostes de Satã esventram o solo para dele arrancarem esses «materials dark and crude,/Of spiritous and fiery spume» para com eles fabricarem a nóvel arma com que desafiarão as legiões celestes (FOWLER, Alastair, ed. , Paradise Lost, London and New York, Longman, 1971).

35. SANDERS, Wilbur, op. cit., p. 56.

36. v. g. CARVALHO, António Carlos, Os Judeus do Desterro de Portugal, Lisboa, Quetzal, 1999, pp.21-29, 55 *et passim.*

37. Exemplos desta solidariedade no contexto dos imperativos de sobrevivência comunitária são-nos recentementeoferecidos nos estudos de BERFELD, Tirtsah Levie, «Policy Patterns towards the Poor in the Spanish Portuguese Jewish Community of 17th Century Amsterdam», in MENDES, Anabela, coordenadora, O Judaísmo na Cultura Ocidental, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1993, pp. 25-32, e de TEENSMA, B. N. , «A história social dos Judeus Sefarditas de Amsterdão dos séculos XVII e XVIII», idem, ibidem, pp. 33-46.

38. BRUSTER, Douglas, Drama and the Market in the Age of Shakespeare, Cambridge, Cambridge University Press, Cambridge Studies in Renaissance Literature and Culture 1, 1992, p. 23.

39. SMITH, Emma, ed. , Thomas Kyd: *The Spanish Tragedie* with Anonymous *The First Part of Jeronimo*, London, Penguin Books, Renaissance Dramatists, 1998; HAMMOND, Antony, ed. , King Richard III, London and New York, Methuen, The Arden Shakespeare, 1981.

40. SMITH, Peter J. , ed. , The Jew of Malta, London, Nick Hern Books, Drama Classics 4, 1994, p. xv.

41. TRUSSLER, Simon, ed. , The Jew of Malta, London, Methuen, by arrangement with the Royal Shakespeare Company, 1987, p. xviii. Também SANDERS, Wilbur, The Dramatist and the Received Idea- Studies in the Plays of Marlowe & Shakespeare, Cambridge, Cambridge University Press, 1968, pp. 348-349, e HUNTER, G. K. , «The theology of Marlowe's *The Jew of Malta*», Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, London, University of London, The Warburg Institute, vol. 27, 1964, pp. 235-236.

42. Acerca das fontes da peça vejam-se ainda, por exemplo, BAWCUTT, N. W. , ed. , The Jew of Malta, Manchester, Manchester University Press, The Revels Plays, 1978,

pp. 4-16, e THOMAS, Vivien, and TYDEMAN, William, eds. , Christopher Marlowe- The plays and their sources, London and New York, Routledge, 1994, pp. 295-337.

43. METZ, G. Harold, ed. , Sources of Four Plays Ascribed to Shakespeare, Columbia, University of Missouri Press, 1989, pp. 197-201, e COHEN, Walter, «*Sir Thomas More*: Passages Attributed to Shakespeare», in GREENBLATT, Stephen, ed. , The Norton Shakespeare, New York, London, W W Norton & Company, 1997, pp. 2011-2014.

44. SALES, Roger, Christopher Marlowe, Basingstoke and London, Macmillan, English Dramatists, 1991, pp. 40ss.

45. JARDINE, Lisa, Reading Shakespeare Historically, London and New York, Routledge, 1996, pp. 98-113.

46. SANDERS, Wilbur, op. cit., p. 47.

47. TRUCHET, Sybil, Le Théâtre Médiéval en Angleterre et son influence sur l'oeuvre de Marlowe, Kyd et Lyly, Lille, Université de Lille III, tome I, 1980, pp. 165-166. Ainda SALES, Roger, op. cit., p. 100.

48. McALINDON, T. , English Renaissance Tragedy, Basingstoke and London, Macmillan, 1986, pp. 100-101.

49. A justificação teológica da perseguição do herói, proposta por G. K. HUNTER (op. cit., p. 238), é contrariada por N. W. BAWCUTT (ed., op. cit., p. 27).

50. ASIBONG, Emmanuel B. , Comic Sensibility in the Plays of Christopher Marlowe, Elms Court, Ilfracombe, Devon, Arthur H. Stockwell Ltd, 1979, p. 89.

51. ROCKLIN, Edward L. , «Marlowe as Experimental Dramatist: The Role of the Audience in *The Jew of Malta*», in FRIEDENREICH, Kenneth, GILL, Roma, and KURIYAMA, Constance B. , eds. , *"A Poet & a filthy Play-maker"*- New Essays on Christopher Marlowe, New York, N. Y. , AMS Press, Inc. , 1988, pp. 134-135. Acerca desta ligação à figura bíblica, vide ainda ASIBONG, Emmanuel B. , op. cit., p. 90, SMITH, James L. , «The Jew of Malta in the Theatre», in MORRIS, Brian, ed. ,

Christopher Marlowe, London, Ernst Benn Limited, Mermaid Critical Commentaries, 1968, p. 20, e HUNTER, G. K. , op. cit., p. 219.

52. MAYER, Hans, Les Marginaux- Femmes, Juifs et homosexuels dans la littérature européenne, Paris, Albin Michel, 10/18, 1996, p. 334.

53. McALINDON, T. , op. cit., p. 101, MAHOOD, M. M. , «Marlowe's Heroes», in KAUFMANN, R. J. , ed. , Elizabethan Drama: Modern Essays in Criticism, London, Oxford, New York, Oxford University Press, 1961, p. 116, PEYRÉ, Yves, La voix des mythes dans la tragédie élisabethaine, Paris, CNRS éditions, CNRS littérature, 1996, p. 104, e SYMONDS, J. S. , in BROWN, John Russell, ed. , Marlowe: Tamburlaine The Great, Edward The Second and The Jew of Malta, Basingstoke and London, Macmillan, Casebook Series, 1982, p. 43.

54. BAWCUTT, N. W. , ed. , op. cit., p. 89.

55. CARTELLI, Thomas, «Endless Play: The False Starts in Marlowe's *Jew of Malta*», in FRIEDENREICH, Kenneth, GILL, Roma, and KURIYAMA, Constance B. , eds. , op. cit., pp. 124-126.

56. HUNTER, G. K. , op. cit., pp. 225-227.

57. HAPPÉ, Peter, English Drama Before Shakespeare, London and New York, Longman, 1999, p. 218.

58. v. g. Hamlet, I. I. 139-142, JENKINS, Harold, ed. , London and New York, Methuen, The Arden Shakespeare, 1982.

59. Lady Macbeth segurando a vela e deambulando louca pelos corredores do castelo, Othello na noite fatal, diante da Desdémona que ele em breve estrangulará.

60. MEEHAN, Virginia, Christopher Marlowe- Poet and Playwright, Studies in poetical method, The Hague, Paris, Mouton, 1974, p. 70.

61. Idem, ibidem, p. 70. Em sentido diverso, STEANE, J. B. , Marlowe- A critical study, Cambridge, Cambridge University Press, 1965, p. 184.

62. CHARNEY, Maurice, «Jessica's Turquoise Ring and Abigail's Poisoned Porridge: Shakespeare and Marlowe as Rivals and Imitators», Renaissance Drama, volume 10, 1979, pp. 33 e 36.

63. A citação é feita da edição de BROWN, John Russell, The Merchant of Venice, London and New York, Routledge, The Arden Shakespeare, 1988.

64. Quem o assinala é LEVIN, Harry, Christopher Marlowe: The Overreacher, London, Faber & Faber limited, 1965, p. 92.

65. SANDERS, Wilbur, The Dramatist and the Received Idea- Studies in the Plays of Marlowe & Shakespeare, Cambridge, Cambridge University Press, 1968, pp. 57-58.

66. FREER, Coburn, «Lies and Lying in *The Jew of Malta*», in FRIEDENREICH, Kenneth, GILL, Roma, and KURIYAMA, Constance B. , eds. , op. cit., pp.150-151.

67. KURIYAMA, Constance Brown, Hammer or Anvil- Psychological Patterns in Christopher Marlowe's Plays, New Brunswick, New Jersey, Rutgers University Press, 1980, p. 164.

68. Neste sentido, por exemplo, SALES, Roger, op. cit., p. 101.

69. O sentido pejorativo e malicioso de «nunnery» encontraria a sua expressão mais conhecida em Hamlet, III. I. 121-122- «Get thee to a nunnery. Why, wouldst thou be a breeder of sinners?»- se, como anota a este propósito SHEWMAKER, Eugene F. , (Shakespeare's Language- A Glossary of Unfamiliar Words in His Plays and Poems, New York, Checkmark Books, 1996, p. 301), o protagonista muito provavelmente não usasse o termo na sua acepção literal. Em sentido semelhante JENKINS, Harold, ed. , Hamlet, London and New York, Methuen, The Arden Shakespeare, 1982, pp. 495-496.

70. HUNTER, G. K. , op. cit., p. 232.

71. LEVIN, Harry, op. cit., pp. 81-82.

72. SALES, Roger, op. cit., p. 103.

73. ASIBONG, Emmanuel B. , op. cit., pp. 92-93, e MAXWELL, J. C. , «The Plays of Christopher Marlowe», in FORD, Boris, ed. , The Age of Shakespeare, London, Penguin Books, The New Pelican Guide to English Literature 2, 1982, pp. 264-265.

74. SEGAL, Eric, «Marlowe's "Shadenfreude": Barabas as Comic Hero», in BLOOM, Harold, ed. , Christopher Marlowe, New York, Philadelphia, Chelsea House Publishers, Modern Critical Views, p. 133.

75. STEANE, J. B. ed. , Thomas Nashe: The Unfortunate Traveller and Other Works, London, Penguin Books, 1971, pp. 364-370. A aproximação é sugerida em Marlowe- A critical study, Cambridge, Cambridge University Press, 1965, p. 187.

76. SALES, Roger, op. cit., p. 101.

77. JARDINE, Lisa, Reading Shakespeare Historically, London and New York, Routledge, 1996, p. 100.

78. BOSONNET, Felix, The Function of Stage Properties in Christopher Marlowe's Plays, Bern, A. Francke AG Verlag, 1978, p. 96.

79. McALINDON, T. , English Renaissance Tragedy, Basingsoke and London, Macmillan, 1988, p. 105.

80. WILSON, F. P. , Marlowe and the Early Shakespeare, Oxford, Clarendon Press, 1951, p. 65.

81. CHENEY, Patrick, *Marlowe's Counterfeit Profession*: Ovid, Spenser, Counter-Nationhood, Toronto, Buffalo, London, University of Toronto Press, 1997, p. 153.

82. SALES, Roger, op. cit., pp. 104 e 107.

83. ASIBONG, Emmanuel B. , op. cit., pp. 48-49.

84. KURIYAMA, Constance Brown, op. cit., p. 171.

85. Neste sentido, SMITH, James L. , «The Jew of Malta in the Theatre», in MORRIS, Brian, ed. , Christopher Marlowe, London, Ernst Benn Limited, Mermaid Critical Commentaries, 1968, p. 17.

86. SHURBANOV, Alexander, «Marlowe and the Internalization of Irony», in GRANTLEY, Darryll, ROBERTS, Peter, eds. , Christopher Marlowe and English Renaissance Culture, Aldershot, Scolar Press, 1996, p. 243.

87. MAHOOD, M. M. , «*The Jew of Malta*: A Contracted World», in O'Neill, Judith, ed., Critics on Marlowe, London, George Allen and Unwin Ltd, Readings in Literary Criticism IV, 1969, p. 48.

88. HUNTER, G. K. , op. cit., p. 233.

89. SALES, Roger, op. cit., p. 104.

90. BOSONNET, Felix, op. cit., p. 105.

91. Nesta perspectiva, LIEBLER, Naomi Conn, Shakespeare's Festive Tragedy- The ritual foundations of genre, London and New York, Routledge, 1995, pp. 216-217.

92. PEYRÉ, Yves, La voix des mythes dans la tragédie élizabéthaine, Paris, CNRS éditions, CNRS littérature, 1996, p. 104.

93. ANDREWS, Michael Cameron, This Action of Our Death- The Performance of Death in English Renaissance Drama, Newark: University of Delaware Press, London and Toronto: Associated University Presses, 1989, p. 28.

94. SMITH, James L. , «The Jew of Malta in the Theatre», in MORRIS, Brian, ed. , op. cit., pp. 17-18.

95. HATTAWAY, Michael, (Elizabethan Popular Theatre- Plays in Performance, London, Boston, Routledge & Kegan Paul, 1982, p. 81), que se refere a uma representação de 1964, a de Clifford Williams.

96. LEVIN, Harry, op. cit., p. 88.

97. SALES, Roger, op. cit., p. 105.

98. STEANE, J. B. , Christopher Marlowe- A critical study, Cambridge, Cambridge University Press, 1965, p. 190.

99. KURIYAMA, Constance Brown, op. cit., pp. 148-149.

100. TRUCHET, Sybil, op. cit., tome I, p. 94.

101. A situação em apreço surge na História do Corcunda , e é o inevitável físico judeu quem tropeça no «cadáver» do corcunda inanimado (afinal o bobo e o companheiro predilecto do rei) que o aterrado alfaiate ardilosamente erguera, como o farão Ithamore e Barrabás, para se livrar da responsabilidade de um suposto crime, já que o infeliz teria morrido sufocado por uma espinha durante o repasto para que o convidara o alfaiate: The Tale of the Hunchback, in DAWOOD, N. J. , ed. , Tales from the Thousand and One Nights, London, Penguin Books, 1973, pp. 24-29. «Barabas, however, makes a false boast when he claims that his plot is entirely novel. Its most remarkable features had been anticipated at least as early as 1476 in a story by Masuccio di Salerno», lembra ainda Frederick S. Boas a este propósito (BOAS, Frederick S. , Christopher Marlowe- A Biographical and Critical Study, Oxford, Clarendon Press, 1966, p. 143).

102. SPIVACK, Charlotte, The Comedy of Evil on Shakespeare's Stage, Rutherford, Madison, Teaneck, Fairleigh Dickinson University Press/ London, Associated Presses, 1978, pp. 114-115.

103. BOSONNET, Felix, op. cit., p. 112.

104. «Cenas de sedução», v. g. , «Come, gentle Ganymede, and play with me;», da abertura de Dido Queene of Carthage, «Stout love, in mine arms make thy Italy,/ Whose crown and kingdom rests at thy command;/...», III. iv. 56ss, «...thou shalt go with me unto my house./ I have an orchard that hath sore of plums,/.../», IV. v. 3ss, da mesma peça; «Disdains Zenocrate to live with me?/.../, I. ii. 82ss, «If thou wilt stay with me, renowmed man, /.../», I. ii. 188, do discurso de Tamerlão perante Zenocrate e Theridamas, respectivamente, em Tamburlaine the Great, Part One; «Then shalt thou see a hundred kings and more,/.../A thousand galleys mann'd with Christian slaves/I freely

give thee,...», I. iii. 28ss, «But, lady, go with us to Tamburlaine,/ And thou shalt see a man greater than Mahomet,/.../», III. iv. 45ss, «Leave this, my love, and listen more to me;/.../», IV. ii. 38-45, a primeira referência retirada do diálogo de Callapine com o seu carcereiro, que precede a evasão do filho de Bajazeth, as outras das frustradas aproximações amorosas de Theridamas junto de Olympia, em Tamburlaine the Great, Part II; «'My father is deceas'd, come Gaveston,/ And share the kingdom with thy dearest friend'», da abertura de Edward II; «Come, Helen, give me my soul again./ Here will I dwell, for heaven is in this lips,/.../I will be Paris, ...», da famosa invocação da primeira cena do quinto acto de Doctor Faustus, texto de 1604.

105. FREER, Coburn, «Lies and Lying in *The Jew of Malta*», in FRIEDENREICH, Kenneth, GILL, Roma, and KURIYAMA, Constance B. , eds. , op. cit., p. 156.

106. LEVIN, Harry, op. cit., p. 88.

107. PEYRÉ, Yves, «Marlowe's Argonauts», in MAQUERLOT, Jean-Pierre, WILLEMS, Michele, eds. , Travel & drama in Shakespeare's time, Cambridge, Cambridge University Press, 1996, p. 116.

108. LEVIN, Harry, op. cit., p. 95.

109. PAVEL, Thomas G. , The Poetics of Plot- *The Case of English Renaissance Drama*, Manchester, Manchester University Press, Theory and History of Literature, Volume 18, 1985, p. 71.

110. SALES, Roger, op. cit., p. 109.

111. É Bosonnet quem o sugere, apontando igualmente as semelhanças do judeu disfarçado com a figura do Pantalone da *commedia dell'arte* (BOSONNET, Felix, op. cit., p. 117).

112. Ainda BOSONNET, ibidem, p. 118.

113. Sobre a rede de aproximações intertextuais oferecida pela quarta cena do quarto acto, vide BOAS, Frederick S. , op. cit., p. 150.

114. David Bevington explica, em anotação, o sentido destas prerrogativas invocadas por Barrabás: «'I legally do not need to answer the accusations of my own slave and his cohorts.' A slave-owner enjoyed this privilege in medieval law» (BEVINGTON, David, ed. , The Jew of Malta, Manchester and New York, Manchester University Press, Revels Student Editions, 1997, em comentário ao verso ao verso 39 da primeira cena do quinto acto.

115. SALES, Roger, op. cit., pp. 87-88.

116. Neste sentido, TRUCHET, Sybil, op. cit., tome I, p. 98.

117. SALES, Roger, op. cit., p. 87; FREER, Coburn, «Lies and Lying in *The Jew of Malta*», in FRIEDENREICH, Kenneth, GILL, Roma, and KURIYAMA, Constance B. , eds. , op. cit., p. 144.

118. MAYER, Hans, op. cit., p. 338.

119. SEGAL, Erich, «Marlowe's "Shadenfreude": Barabas as Comic Hero», in BLOOM, Harold, ed. , Christopher Marlowe, New York, Philadelphia, Chelsea House Publishers, Modern Critical Views,1986, p. 135; PAVEL, Thomas G., op. cit., p. 70.

120. ASIBONG, Emmanuel B. , op. cit., p. 53.

121. SALES, Roger, op. cit., p. 89.

122. BOSONNET, Felix, op. cit., p. 121.

123. Se se trata de um aparte, e não uma discreta confidência trocada com os seus correlegionários, ele introduz significativa excepção à regra identificada por PAVEL, Thomas G. , op. cit., pp. 71-72: «In *The Jew of Malta* the representatives of the authority never speak aside./.../It looks as if the neutral place (the market?) is the only one where all the characters can speak aside. Significantly, it is also the only spot where Barabas fails to bring about his dark intentions».

124. BEVINGTON, David M. , From Mankind to Marlowe- Growth of Structure in the Popular Drama of Tudor England, Cambridge, Harvard University Press, 1962, p. 222.

125. PARR, Anthony, ed. , The Shoemaker's Holiday, London/A & C Black, New York, W W Norton, The New Mermaids, second edition, 1990, comentário ao verso 18 da cena 18.

126. TRUCHET, Sybil, op. cit., tome I, p. 270.

127. SALES, Roger, op. cit., p. 28.

128. KURIYAMA, Constance Brown, op. cit., p. 173. «There is justice in the way Barabas meets his death by falling into his own trap, but it does not imply a moral universe; it only creates a parallel effect by the use of dramatic irony. The world of the play remains entirely self-consistent; Barabas fatal mistake is that he fails to allow to his enemies the same way of suspicious mistrust towards him as he holds towards them. He does not come to grief because he is a Machiavel, but because he is not Machiavellian enough/.../», escreve PALMER, D. J. , «Marlowe's Naturalism», in MORRIS, Brian, ed., op. cit., pp. 173-174.

129. STEANE, J. B. , Marlowe- A Critical Study, Cambridge, Cambridge University Press, 1965, p. 192; ROCKLIN, Edward L. , «Marlowe as Experimental Dramatist: The Role of the Audience in *The Jew of Malta*», in FRIEDENREICH, Kenneth, GILL, Roma, and KURIYAMA, Constance B. , eds. , op,. cit., p. 140; ANDREWS, Michael Cameron, This Action of Our Death- The Performance of Death in English Renaissance Drama, Newark: University of Delaware Press, London and Toronto: Associated University Presses, 1989, p. 28.

130. PAVEL, Thomas G. , op. cit., p. 68.

131. BURNETT, Mark Thornton, ed. , Christopher Marlowe- The Complete Plays, London, J. M. Dent, Vermont, Charles E. Tuttle, 1999, p. xxxi.

132. KURIYAMA, Constance Brown, Hammer or Anvil- Psychological Patterns in Christopher Marlowe's Plays, New Brunswick, New Jersey, Rutgers University Press, p. 172.

133. BEVINGTON, David, ed. , The Jew of Malta, Manchester and New York, Manchester University Press, Revels Student Editions, 1997, p. 6.

134. SMITH, James L. , «The Jew of Malta in the Theatre», in MORRIS, Brian, ed. , op. cit., p. 19.

135. SHEPHERD, Geoffrey, ed. , Sir Philip Sidney- An Apology for Poetry or The Defense of Poesy, Manchester, Manchester University Press, 1973, p. 123.

136. WHELAN, Peter, «A whiff of sulphur», New Statesman & Society, 7 May 1993, p. 23.

137. KERMODE, Lloyd Edward, «"Marlowe's Second City": The Jew as Critic at the Rose in 1592», Studies in English Literature 1500-1900, Houston, Rice University, Volume 35, Number 2, Spring 1995, p.225.

III. 6.

1. OLIVER, H. J., ed. , Dido Queen of Carthage and The Massacre at Paris, London, Methuen & Co Ltd. , The Revels Plays, 1968, pp. xlviii-xlix.

2. BRIGGS, Julia, «Marlowe's *Massacre At Paris*: A Reconsideration», in ALTON, R. E. , ed. , The Review of English Studies- A Quaterly Journal of English Literature and the English Language, Oxford, Clarendon Press, New Series, Volume XXXIV, 1983, p. 257; no mesmo sentido, THOMAS, Vivien, TYDEMAN, William, eds. , Christopher Marlowe- The plays and their sources, London and New York, Routledge, 1994, p. 251.

3. BARTELS, Emily C., Spectacles of Strangeness- Imperialism, Alienation, and Marlowe, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1993, p. xvi; HUNTER, G. K., English Drama 1586-1642: The Age of Shakespeare, Oxford, Clarendon Press, The Oxford History of English Literature VI, 1997, p. 68.

4. LEVIN, Harry, Christopher Marlowe: The Overeacher, London, Faber & Faber Limited, 1965, p. 106; SANDERS, Wilbur, The Dramatist and the Received Idea- Studies in the Plays of Marlowe & Shakespeare, Cambridge, Cambridge University Press, 1968, p. 20; HEALY, Thomas, Christopher Marlowe, Plymouth, Northcote House in association with The British Council, Writers and their Work, 1994, p. 68; COLE, Douglas, Suffering and Evil in the Plays of Christopher Marlowe, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1962, p. 155.

5. RIDLEY, M. R. , ed. Marlowe's Plays and Poems, London, J. M. Dent & Sons Ltd. , Everyman, 1955, p. xi; GILL, Roma, ed. , The Plays of Christopher Marlowe, Oxford, New York, Oxford University Press, 1971, p. xxiv. A edição de BEVINGTON, David, RASMUSSEN, Eric (Doctor Faustus and Other Plays, Oxford, New York, Oxford University Press, 1995) mereceu as reservas de James Shapiro (SHAPIRO, James, «Recent Studies in Tudor and Stuart Drama», SEL- Studies in English Literature 1500-1900, Tudor and Stuart Drama, Rice University, Volume 36, Number 2, Spring 1996, pp. 502-503.

6. PRAZ, Mario, The Flaming Heart: Essays on Crashaw, Machiavelli, and Other Studies in the Relations between Italian and English Literature from Chaucer to T. S. Eliot, New York, Doubleday & Company, Inc, Doubleday Anchor Books, 1958, pp. 93-94.

7. Neste sentido, KIRK, Andrew M. , «Marlowe and the Disordered Face of French History», SEL- Studies in English Literature 1500-1900, Rice University, Volume 35, Number 2, Spring 1995, pp. 198-199.

8. Muito recentemente Lawrence Danson enfatiza este aspecto a propósito da peça histórica de William Shakespeare (DANSON, Lawrence, Shakespeare's Dramatic Genres, Oxford, Oxford University Press, Oxford Shakespeare Topics, 2000, pp. 86-112).

9. MAYER, Hans, Les Marginaux- Femmes, Juifs et homosexuels dans la littérature européenne, Paris, Albin Michel, Bibliothèques 10-18, 1975.

10. LEVIN, Richard, The Multiple Plot in English Renaissance Drama, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1971, p. 13.

11. GREEN, V. H. H. , Renaissance and Reformation- A Survey of European History between 1450 and 1660, London, Edward Arnold Ltd. , second edition, 1964, p. 259.

12. BRIGGS, Julia, op. cit. , p. 268.

13. THOMAS, Vivien, TYDEMAN, William, eds. , op. cit., p. 254.

14. BRIGGS, Julia, op. cit., p. 261.

15. CHENEY, Patrick, *Marlowe's Counterfeit Profession*- Ovid, Spenser, Counter-Nationhood, Toronto, Buffalo, London, University of Toronto Press, 1997, p. 175.

16. Neste sentido, TRUCHET, Sybil, Le Théâtre Médiéval en Angleterre et son influence sur l'oeuvre de Marlowe, Kyd et Lyly, Lille, Université de Lille III, tome I, 1980, pp. 449, 481 *et passim.*

17. BOAS, Frederick S. , Christopher Marlowe- A Biographical and Critical Study, Oxford, Clarendon Press, 1966, p. 156.

18. A invocação de César (ii. 99), depois ironicamente recuperada na morte do herói («Thus Caesar shall go forth», xxii. 67; «Thus Caesar did go go forth, and thus he died», xxii. 87), relevará aqui apenas retrospectivamente.

19. ASIBONG, Emmanuel B. , Comic Sensibility in the Plays of Christopher Marlowe, Elms Court, Ilfracombe, Devon, Arthur H. Stockwell Ltd. , 1979, pp. 20-21; HATTAWAY, Michael, «Marlowe and Brecht», in MORRIS, Brian, ed. , Christopher Marlowe, London, Ernest Benn Limited, Mermaid Critical Commentaries, 1968, p. 104.

20. Aqui viajamos livremente no discurso de Guise, certamente mais estruturado do que à primeira vista parece. Acerca do solilóquio mais extenso incluído nesta cena, *vide* CHENEY, Patrick, op. cit., p. 181.

21. ANDREWS, Michael Cameron, This Action of Our Death- The Performance of Death in English Renaissance Drama, Newark: University of Delaware Press, London and Toronto: Associated University Presses, 1989, p. 22.

22. ASIBONG, Emmanuel B. , op. cit., pp. 17-18.

23. TRUCHET, Sybil, op. cit., tome I, p. 481.

24. BOAS, Frederick S. , op. cit., p. 159.

25. CHENEY, Patrick, op. cit., pp. 187-188.

26. TRUCHET, Sybil, op. cit., tome I, p. 503-504 e 540.

27. BOAS, Frederick S. , op. cit., p. 161.

28.Na realidade dos factos da história ele fugiu a coberto da noite e buscando rotas clandestinas na sua retirada, como nos informa GREEN, V, H. H., op. cit., p.260, nota 1.

29. KIRK, Andrew M. , op. cit., pp. 204-209; BRIGGS, Julia, op. cit., pp. 272-273.

30. KURIYAMA, Constance Brown, Hammer or Anvil- Psychological Patterns in Christopher Marlowe's Plays, New Brunswick, New Jersey, Rutgers University Press, 1980, pp. 90-91.

31. POTTER, David, «Marlowe's *Massacre at Paris* and the Reputation of Henry III of France», in GRANTLEY, Darryll, ROBERTS, Peter, eds. , Christopher Marlowe and English Renaissance Culture, Aldershot, Scolar Press, 1996, p. 73.

32. TRUCHET, Sybil, op. cit., tome I, p. 343.

33. ASIBONG, Emmanuel B. , op. cit., pp. 18-19.

34. TRUCHET, Sybil, op. cit., tome I, pp. 385-386.

35. POTTER, David, op. cit., pp. 86-87.

36. BAILBÈ, Jacques, ed. , Agrippa d'Aubigné: Les Tragiques, Paris, Garnier-Flammarion, 1968, Livre Second, vv.757-796.

37. KIRK, Andrew M. , op. cit., p. 204.

38. BRIGGS, Julia, op. cit., p. 266.

39. «Ah, this sweet sight is physic to my soul./ Go fetch his son for to behold his death», de xxii. 92-93, versos que lembram forçosamente o deslumbramento de Fausto, «O, this feeds my soul», II. iii. 166, sem que, porém, a perversidade da atitude do monarca se possa comparar à alienação e ao hedonismo ingénuo do sábio. Acerca do episódio, *vide* ainda BRIGGS, Julia, op. cit., p. 266, ou ainda BOAS, Frederick S. , op. cit., p. 164.

40. BRIGGS, Julia, ibidem, p. 268.

41. Ainda BRIGGS, Julia, op. cit., p. 269.

42. Em sentido algo diverso, TRUCHET, Sybil, op. cit., tome I, p. 541.

43. BOAS, Frederick S. , op. cit., p. 164.

44. KURIYAMA, Constance Brown, op. cit., p. 93.

45. LEVIN, Harry, op. cit., p. 106.

46. ANDREWS, Michael Cameron, op. cit., p. 23.

47. Acerca do passo em causa e seus prolongamentos intertextuais, *vide*, p. ex., SHAPIRO, James, Rival Playwrights: Marlowe, Jonson, Shakespeare, New York, Columbia University Press, 1991, pp. 123-124, e LEVIN, Harry, op. cit., pp. 107-108. Patrick Cheney, que integra a reiterada invocação do destino de César na assumida alternativa que o dramaturgo e poeta estabelece em relação aos poetas seus contemporâneos, *maxime* Spenser, encontra nela um factor de complexidade no juízo que a personagem convoca: «The Guise's repeated identifications with Caesar link *The Massacre at Paris* with *Lucan's First Book.* The link works in two directions. First it identifies The Massacre as a transition between tragedy and epic in Marlowe's Ovidian career. Second, it identifies the Guise not simply as a Machiavellian but also as a Lucanic hero» (CHENEY, Patrick, op. cit., p. 185).

48. Spenser já falará em posição mais vantajosa, registando em The Faerie Queene esta conversão, como o assinala Colin Burrow (BURROW, Colin, Edmund Spenser, Plymouth, Northcote House in association with The British Council, Writers and their Work, 1996, p. 50.

49. TRUCHET, Sybil, op. cit., tome I, pp. 541, 542 e 554.

50. SANDERS, Wilbur, op. cit., p. 27. Relativizando a ideia de «inconsistência» na introdução de um segundo vilão na acção dramática como objecção central a peça tão frágil na sua concepção e estrutura, escreve o mesmo autor neste estudo, p. 32: «In point of fact the Guise is never sufficiently characterised to be able to exist in any social or political *context.* Indeed there is no social or political context in this gigantic self-assertions of gigantic non-entities, resounding in a poetic void. So perhaps 'inconsistency' is the wrong charge, implying as it does some whole with which the part is to be integrated. The only unity the play possesses resides in the ferocious protestant nationalism which it presupposes in the audience».

51. KURIYAMA, Constance Brown, op. cit., p. 91.

52. KIRK, Andrew M. , op. cit., pp. 198 e 207-208.

53. STEANE, J. B. , Marlowe- A Critical Study, Cambridge, Cambridge University Press, 1965, p. 245.

54. TRUCHET, Sybil, op. cit., tome I, pp. 481-482.

55. SHEPHERD, Simon, Marlowe and the Politics of Elizabethan Stage, Brighton, Sussex, The Harvester Press, 1986, p. 123.

III. 7.

1. THOMAS, Vivien, TYDEMAN, William, eds., Christopher Marlowe- The plays and their sources, London and New York, Routledge, 1994, p. 343; FORKER, Charles R. ed., Edward the Second, Manchester and New York, Manchester University Press, The Revels Plays,1994, pp. 14-17, WIGGINS, Martin, LINDSEY, Robert, eds. , Edward the Second, London/A & C Black, New York/ W W Norton, The New Mermaids, second edition, 1997, pp. xiv-xv, GILL, Roma, ed., Edward II, Oxford, Oxford University Press, 1967, p. 15.

2. STEANE, J. B. , ed. , Christopher Marlowe- The Complete Plays, London, Penguin Books, 1969, p. 30.

3. MAYER, Hans, Les marginaux- *femmes, Juifs et homosexuels dans la littérature européenne*, Paris Albin Michel, Bibliothèques 10/18, 1994, pp. 183-187.

4. Vide, p. ex. , PEYRÉ, Yves, La voix des mythes dans la tragédie élisabéthaine, Paris, CNRS éditions, CNRS littérature, 1996, p. 124, ou ainda BELSEY, Catherine, «Desire's excess: *Edward II, Troilus and Cressida, Othello*», in ZIMMERMAN, Susan, ed. Erotic Politics- Desire on the Renaissance Stage, New York and London, Routledge, 1992, p. 94 e p. 100, nota 24.

5. E posteriormente na retribuição do gesto do amante, «I'll bandy with the barons and the earls,/ And either die or live with Gaveston», I. i. 136-137, ou na convencional e vazia saudação do valido à sua noiva, de II. i. 62 e 64. A morte apresentar-se-lhe-á depois, como se sabe, numa figura de forte e óbvia inscrição alegórica, o ceifeiro de IV. vi. 46ss.

6. ASIBONG, Emmanuel B. , Comic Sensibibility in the Plays of Christopher Marlowe, Elms Court, Ilfracombe, Devon, Arthur H. Stockwell Ltd. , 1979, p. 79

7. BEVINGTON, David, SHAPIRO, James, «'What are kings, when regiment is gone?'- The Decay of Ceremony in *Edward II*», in FRIEDENREICH, Kenneth, GILL, Roma, and KURIYAMA, Constance B. , eds. , op. cit., p. 267, ZUCKER, David Hard, «Images of Royal Richness and Private Pleasure», in BROWN, John Russell, ed., Marlowe: Tamburlaine The Great, Edward The Second and The Jew of Malta, Basigstoke and London, Macmillan, Casebook Series, 1982, p. 169, e ainda PALMER, D. J., «Marlowe's Naturalism», in MORRIS, Brian, ed. , Christopher Marlowe, London, Ernest Benn Limited, Mermaid Critical Commentaries, 1968, p. 159, de quem é a última sugestão.

8. Ainda a propósito desta referência mitológica e de uma ironia que estende a sua alçada às outras personagens, vide ainda HATTAWAY, Michael, Elizabethan Popular Theatre: Plays in Performance, London, Boston, Routledge & Kegan Paul, Theatre Production Studies 2, 1982, p. 146.

9. FERREIRA, Valdemar de Azevedo Lopes, No Reino das Sombras: Uma Leitura de **Edward II** de Christopher Marlowe , Lisboa, ed. autor, 1988, p. 96.

10. TRUCHET, Sybil, Le Théâtre Médiéval en Angleterre et son influence sur l'oeuvre de Marlowe, Kyd et Lyly, Lille, Université de Lille III, tome I, 1980, p. 343; FERREIRA, Valdemar de Azevedo Lopes, op. cit., pp. 89-90.

11. LEVIN, Harry, Christopher Marlowe:The Overreacher, London, Faber & Faber Limited, 1965, p.114, que reserva o qualificativo a Gaveston.

12. HATTAWAY, Michael, op. cit., p. 147.

13. FORKER, Charles R. ed. , Edward the Second, Manchester and New York, Manchester University Press, The Revels Plays, 1994, anotação a I. iv. 7.2.

14. Acerca da incidência do motivo da genuflexão vide DEATS, Sara Munson, «Marlowe's Fearful Symmetry in *Edward II*», in FRIEDENREICH, Kenneth, GILL, Roma, and KURIYAMA, Constance B. , op. cit., p. 247.

15. PEYRÉ, Yves, op. cit., p. 125.

16. BOSONNET, Felix, The Function of Stage Properties in Christopher Marlowe's Plays, Bern, A. Francke AG Verlag, 1978, pp. 131-135.

17. TRUCHET, Sybil, op. cit., tome I, pp. 222 e 413; SALES, Roger, Christopher Marlowe, Basingstoke and London, Macmillan, English Dramatists, 1991, p. 128.

18. The Troublesom Reign and Lamentable Death of Edward the Second, king of England, with the tragicall fall of proud Mortymer: o título da publicação de Richard Jones, de 1594, é bem explícito acerca dessa polaridade.

19. FERREIRA, Valdemar de Azevedo Lopes, op. cit., p. 174; também ZUCKER, David Hard, in BROWN, John Russell, ed. , op. cit., p. 172.

20. FORKER, Charles R. ed. , op. cit., anotação a I. iv. 61-62.

21. McALINDON, T. , English Renaissance Tragedy, Basingstoke and London, Macmillan, 1986, p. 116.

22. SUMMERS, Claude J. , «Sex, Politics, and Self-Realization in *Edward II* » in FRIEDENREICH, Kenneth, GILL, Roma, and KURIYAMA, eds. , op. cit., p. 233.

23. COLE, Douglas, Suffering and Evil in the Plays of Christopher Marlowe, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1962, pp. 166-167.

24. Michael Hattaway sublinha e este propósito a inflexão que Marlowe opera em relação ao relato das suas fontes. «What is important about this scene is that nowhere do the nobles reveal a desinterested concern for England, a concern that is revealed in Holinshed's account of this part of Edward's reign» (HATTAWAY, Michael, op. cit., p. 147).

25. TYLER, Sharon, «Bedfellows make strange politics: Christopher Marlowe's *Edward II* », in REDMOND, James, ed. , Themes in Drama: *An annual publication*, Cambridge, Cambridge University Press, 1985, p.59; no mesmo sentido, BELSEY, Catherine, «Desire's excess: *Edward II, Troilus and Cressida, Othello*», in ZIMMERMAN, Susan,

ed. , Erotic Politics- Desire on the Renaissance stage, New York and London, Routledge, 1992, p.87.

26. WIGGINS, Martin, LINDSEY, Robert, eds. , Edward the Second, London/A & C Black, New York, W W Norton, The New Mermaids, second edition, 1997, pp. xvii-xxiv.

27. SMITH, Bruce R. , Homosexual Desire in Shakespeare's England- A Cultural Poetics, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1994, p. 52.

28. JENKINS, Harold, ed. , Hamlet, London and New York, Methuen, The Arden Shakespeare, 1982. III. iii.. 15-17.

29. MEEHAN, Virginia M. , Christopher Marlowe- Poet and Playwright, Studies in poetical method, The Hague, Paris, Mouton, 1974, p. 83.

30. ASIBONG, Emmanuel B. , op. cit., p. 30.

31. BEVINGTON, David, SHAPIRO, James, «'What are kings, when regiment is gone?'- The Decay of Ceremony in *Edward II*», in FRIEDENREICH, Kenneth, GILL, Roma, and KURIYAMA, Constance B. , eds. , op. cit., pp. 269ss; também FERREIRA, Valdemar de Azevedo Lopes, op. cit., p. 149.

32. Um recurso frequente: em King Lear, por exemplo, o juízo do leitor ou do espectador insinua a mesma relação (vide FOAKES, R. A. , ed. , King Lear, Walton-on-Thames, Surrey, The Arden Shakespeare, 1997, pp. 79-80).

33. McALINDON, T. , op. cit., pp. 111-112.

34. ZUCKER, David Hard, «Images of Royal Richness and Private Pleasure», in BROWN, John Russell, ed. , op. cit., pp. 174-175; KURIYAMA, Constance Brown, Hammer or Anvil- *Psychological Patterns in Christopher Marlowe's Plays*, New Brunswick, New Jersey, Rutgers University Press, 1980, p. 184.

35. Patrick Cheney vê na referência a Pembroke a expressão metadramática de uma rivalidade: «...Marlowe's strategy of relying on a historical family name out of the chronicles of Edward II to refer to the current Pembroke family and even his own

theatrical patron, the Earl of Pembroke, also bears on the topic of Marlowe's staging of the 'Spenser' family and their relation to Edmund Spenser» (CHENEY, Patrick, Marlowe's Counterfeit Profession- Ovid, Spenser, Counter-Nationhood, Toronto, Buffalo, London, Toronto University Press,1997, p. 169).

36. LEECH, Clifford, «Marlowe's Edward II: Power and Suffering», in Critical Quaterly, Volume One, Number Three, Autumn 1959, p. 191.

37. FERREIRA, Valdemar de Azevedo Lopes, op. cit., pp. 170ss.

38. SANDERS, Wilbur, The Dramatist and the Received Idea- Studies in the Plays of Marlowe & Shakespeare, Cambridge, Cambridge University Press, 1968, p. 140.

39. A relação física entre Eduardo e Gaveston, depois entre o rei e seus validos, Spenser e Baldock, constitui momento delicado de qualquer representação, podendo facilmente resvalar no excesso gratuito, como o atestam as considerações críticas de Maria João Brilhante a um espectáculo da Comuna (BRILHANTE, Maria João, «História de paixão e poder na Comuna», in Público, 2 de Novembro de 1992, p. 36).

40. HATTAWAY, Michael, op. cit., p. 150.

41. DEATS, Sara Munson, «Marlowe's Fearful Symmetry in *Edward II*», in FRIEDENREICH, Kenneth, GILL, Roma, and KURIYAMA, Constance B. , eds. , op. cit., p. 256. Em sentido algo diverso, TYLER, Sharon, «Bedfellows make strange politics: Christopher Marlowe's *Edward II*», in REDMOND, James, ed. , Themes in Drama: *An annual publication*, Cambridge, Cambridge University Press, 1985, p. 59, que relativiza a imagem junto do monarca do revoltoso no conjunto dos seus pares.

42. KIEFER, Frederick, Fortune and Elizabethan Tragedy, The Huntington Library, 1983, pp. 137-138.

43. DEATS, Sara Munson, ibidem, p. 262, nota 37.

44. Outras associações merecem ainda a atenção de BOAS, Frederick S. , Christopher Marlowe: A Biographical and Critical Study, Oxford, Clarendon Press, 1966, p. 185.

45. King Lear, 3. 2. 58-59 (FOAKES, R. A. ed. , Walton-on-Thames, Surrey, Thomas Nelson and Sons Ltd, The Arden Shakespeare, 1997).

46. LEVIN, Harry, Christopher Marlowe: The Overreacher, London, Faber & Faber Limited, 1965, p. 121; STEANE, J. B. , Marlowe- A critical study, Cambridge, Cambridge University Press, 1965, pp. 214-215.

47. KINNEY, Arthur F. , Renaissance Drama- An Anthology of Plays and Entertainments, Malden, Massachusetts, and Oxford, Blackwell, Blackwell Anthologies, 1999, p.194.

48. FERREIRA, Valdemar de Azevedo Lopes, op. cit., pp. 163-164.

49. PALMER, D. J. , «Marlowe's Naturalism», in MORRIS, Brian, ed. , Christopher Marlowe, London, Ernest Benn Limited, Mermaid Critical Commentaries, 1968, p. 160.

50. STEANE, J. B. , op. cit. , pp. 212-213.

51. Charles R. Forker procura identificar, a propósito da construção da figura do príncipe, uma importante reserva estratégica: «...Prince Edward questions how he can legitimately allow his own standard to be advanced while his father remains king. Marlowe is careful not to impugn the political orthodoxy of the future Edward III, who at the end of the play will determine the punishments of Mortimer Junior and Isabella for their treasonous insurrection» (FORKER, Charles R. , ed. , Edward the Second, Manchester and New York, Manchester University Press, The Revels Plays, 1994, em anotação a IV. II. 43).

52. KIEFER, Frederick, op. cit., p. 140.

53. BOSONNET, Felix, op. cit., p. 190. Valdemar Ferreira descobre nos últimos momentos de Mortimer uma *apatheia* estóica (FERREIRA, Valdemar de Azevedo Lopes, op. cit., p. 228).

54. Neste sentido, TRUCHET, Sybil, op. cit., tome I, p. 418.

55. BOSONNET, Felix, op. cit., pp. 148-149.

56. O protagonista de Richard II irá, perante a aproximação de Bolingbroke, retomar-lhe a emblemática atitude: «For God's sake let us sit upon the ground/ And tell sad stories of the death of kings:» (URE, Peter, ed. , King Richard II, London and New York, Methuen, The Arden Shakespeare, 1961, III. ii.155-156).

57. FOAKES, R. A. , ed. , King Lear, Walton-on-Thames, Surrey, Thomas Nelson and Sons Ltd, The Arden Shakespeare, 1997.

58. BOSONNET, Felix, op. cit., pp. 150151.

59. KURIYAMA, Constance Brown, Hammer or Anvil: Psychological Patterns in Christopher Marlowe's Plays, New Brunswick, New Jersey, Rutgers University Press, 1980, pp. 183-184 e 189.

60. McALINDON, T. , English Renaissance Tragedy, Basingstoke and London, Macmillan, 1986, pp. 112-113 e 253, nota 41.

61. Numa sugestiva relação proposta por Harry Levin (LEVIN, Harry, Christopher Marlowe: The Overreacher, London, Faber & Faber Limited, 1965, p. 124).

62. BOSONNET, Felix, op. cit., pp. 177-178.

63. PEYRÉ, Yves, La voix des mythes dans la tragédie élisabéthaine, Paris, CNRS éditions, CNRS littérature, 1996, p. 125.

64. BROOKE, Nicholas, ed. , The Tragedy of Macbeth, Oxford, New York, Oxford University Press, The World's Classics, 1990, p. 80.

65. KURIYAMA, Constance Brown, op. cit., p. 198.

66. SALES, Roger, Christopher Marlowe, Basingstoke and London, Macmillan, English Dramatists, 1991, p. 114.

67. TURNER, Alice K. , The History of Hell, San Diego, New York, London, Harcourt Brace & Company, A Harvest Book, 1993, p. 174.

68. SUMMERS, Claude J. , «Sex, Politics, and Self-Realization in *Edward II*», in FRIEDENREICH, Kenneth, GILL, Roma, and KURIYAMA, Constande B. , eds. , "A Poet & a filthy Play-maker": New Essays on Christopher Marlowe, New York, N. Y. , AMS Press, Inc. , 1988, pp. 235-236.

69. Assim, por exemplo, o ajuíza Kuriyama (KURIYAMA, Constance Brown, Hammer or Anvil: Psychological Patterns in Christopher Marlowe's Plays, New Brunswick, New Jersey, Rutgers University Press, 1980, p. 201).

70. «Isabella speaks figuratively of the desolation to which her husband's infidelity has brought her; no actual forest is signified», observa, em anotação a I. II. 47, Charles R. Forker (FORKER, Charles R. , ed. , Edward the Second, Manchester and New York, Manchester University Press, The Revels Plays, 1994).

71. «There is no hint yet of any infidelity on Isabella's part, yet she makes free use of her power over Mortimer, and Marlowe thus prepares us for a closer relationship between them», escreve a este propósito Clifford Leech (LEECH, Clifford, «Marlowe's Edward II: Power and Suffering», in The Critical Quaterly, volume One, Number Three, Autumn 1959, p. 189).

72. Acerca da sinuosidade desta figura feminina, *vide* ANDERSON, Kathleen, «'Stab as Occasion Serves': The Real Isabella in Marlowe's Edward II», in Renaissance Papers, 1992, pp. 29-39, BOAS, Frederick S. , Christopher Marlowe: A Biographical and Critical Study, Oxford, Clarendon Press, 1966, pp. 180-181, e FERREIRA, Valdemar de Azevedo Lopes, op. cit., pp. 179, 180 *et passim.*

73. TRUCHET, Sybil, op. cit., Tome I, p. 416.

74. GILL, Roma, ed. Edward II, Oxford, Oxford University Press, 1967, pp. 24-25. Ainda a propósito do encontro entre Isabella e Mortimer, na quarta cena do primeiro acto, e da inovação que ele marca no tratamento das figuras femininas e suas relações, refere Frederick Boas que «This whispered colloquy marks the beginning of the queen's amorous entanglement with Mortimer. It has been seen that every woman playing a leading part in Marlowe's plays has two rivals for her love. Here there is a variant on this

theme. A woman through her husband's wanton neglect is step by step urged into the arms of a paramour» (BOAS, Frederick S. , op. cit., pp. 180-181).

75. «'A French strumpet', he labels her: ironically Gaveston too was French», observa oportunamente Michael Hattaway (HATTAWAY, Michael, op. cit., p. 149).

76. SALES, Roger, op. cit., p. 121.

77. Neste sentido, FERREIRA, Valdemar de Azevedo Lopes, No Reino das Sombras: uma Leitura de **Edward II** de Christopher Marlowe, Lisboa, Ed. Autor, 1988, p. 176. Para um juízo implacavelmente negativo deste solilóquio, SANDERS, Wilbur, op. cit., p. 132.

78. TYLER, Sharon, «Bedfellows make strange politics: Christopher Marlowe's *Edward II*», in REDMOND, James, ed. , Themes in Drama: An annual publication, Cambridge, Cambridge University Press, 1985, p. 58.

79. WILSON, F. P. , Marlowe and the Early Shakespeare, Oxford, Clarendon Press, 1953, pp. 97-98; LEECH, Clifford, «Marlowe's Edward II: Power and Suffering, The Critical Quaterly, Volume One, Number Three, Autumn 1959, p. 191.

80. JARDINE, Lisa, Still Harping on Daughters: Women and Drama in the Age of Shakespeare, New York, London, Harvester Wheatsheaf, 1983, p. 24.

81. ANDERSON, Kathleen, op. cit., pp. 29-39.

82. ASIBONG, Emmanuel B. , Comic Sensibility in the Plays of Christopher Marlowe, Elms Court, Ilfracombe, Devon, Arthur H. Stockwell Ltd. , 1979, p. 66.

83. SALES, Roger, op. cit., p. 120.

84. FERREIRA, Valdemar de Azevedo Lopes, op. cit., p. 191.

85. Ainda SALES, Roger, op. cit., p. 119.

86. ANDERSON, Kathleen, op. cit., p. 39.

87. Idem, ibidem, p. 39.

88. FORKER, Charles R. , ed. , op. cit., anotação a III. I. 70. A discrepância na referência do texto e desta nota resulta do diferente critério de fixação textual das edições de Forker e de E. D. Pendry/ J. C. Maxwell.

89. STEANE, J. B. , Marlowe- A critical study, Cambridge, Cambridge University Press, 1965, p. 213.

90. DEATS, Sara Munson, «Marlowe's Fearful Symmetry in *Edward II*», in FRIEDENREICH, Kenneth, GILL, Roma, and Constance B. Kuriyama, eds. , op. cit., p. 257.

91. HATTAWAY, Michael, op. cit., p. 159.

92. SALES, Roger, op. cit., p. 122.

93. FORKER, Charles R. ed. , op. cit., p. 34.

94. Martin Wiggins e Robert Lindsey lembram a este propósito que Gaveston e Lightborn são frequentemente representados pelo mesmo actor (WIGGINS, Martin, LINDSEY, Robert, eds. , Edward the Second, London/A & C Black, New York/ W W Norton, New Mermaids, second edition, 1997, p. xxxv).

95. LEVIN, Harry, Christopher Marlowe: The Overreacher, London, Faber & Faber Limited, 1965, p. 108.

96. STEANE, J. B. , op. cit., p. 222.

97. KINNEY, Arthur F. ed. , Renaissance Drama - An Anthology of Plays and Entertainments, Oxford/ Malden, Massachusetts, Blackwell, Blackwell Anthologies, 1999, p. 193.

98. COLE, Douglas, Christopher Marlowe and the Renaissance of Tragedy, Westport, Connecticut/ London, Praeger, 1995, p. 119.

Bibliografia

I. Edições de textos de Christopher Marlowe.

BAWCUTT, N. W. , ed. , The Jew of Malta, Manchester, Manchester University Press, The Revels Plays, 1978.

BEVINGTON, David, ed. , The Jew of Malta, Manchester and New York, Manchester University Press, Revels Student Editions, 1997.

BEVINGTON, David, RASMUSSEN, Eric, eds. , Doctor Faustus, A- and B- texts (1604, 1616), Manchester and New York, Manchester University Press, The Revels Plays, 1993.

BEVINGTON, David, RASMUSSEN, Eric, eds. , Doctor Faustus and Other Plays, Oxford, New York, Oxford University Press, 1995.

BOWERS, Fredson, ed. , The Complete Works of Christopher Marlowe, Cambridge, Cambridge University Press, 1973.

BURNETT, Mark Thornton, ed. , Christopher Marlowe- The Complete Plays, London, J. M. Dent, Vermont, Charles E. Tuttle, Everyman Paperbacks, 1999.

CABRAL, A. de Oliveira, ed. e trad. , O «Fausto» de Marlowe, Lisboa, Papelaria Fernandes, Colecção Bilingue, s/d.

COOKSON, Linda, ed. , Christopher Marlowe- Doctor Faustus, Burnt Mill, Harlow, Essex, Longman Study Texts, 1984.

CUNNINGHAM, J. S. , ed. , Tamburlaine the Great, Manchester, Manchester University Press, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, The Revels Plays, 1981.

DAWSON, Anthony B. , ed. , Tamburlaine Parts One and Two, London/A & C Black, New York/W W Norton, The New Mermaids, 1997.

DUARTE, João Ferreira, FERREIRA, Valdemar Azevedo, ed. e trad. , A História Trágica da Vida e Morte do Doutor Fausto, Lisboa, Inquérito, Clássicos Inquérito, 1987.

FORKER, Charles R. ed. , Edward the Second, Manchester and New York, Manchester University Press, 1994.

FOWLER, Alastair, ed. , John Milton- Paradise Lost, London and New York, Longman, 1971.

GILL, Roma, ed. , Edward II, Oxford, Oxford University Press, 1967.

GILL, Roma, ed. , The Plays of Christopher Marlowe, Oxford, New York, Oxford University Press, 1971.

GILL, Roma, ed. , Doctor Faustus, London, A & C Black, New York, W W Norton, second edition, New Mermaids, 1989.

GREG, W. W. , ed. , Marlowe's Doctor Faustus 1604-1616, Oxford, Clarendon Press, 1950.

HARPER, J. W. , ed. , Tamburlaine, London/ A & C Black, New York/ W W Norton, 1971.

JUMP, John, ed. , Doctor Faustus, Manchester, Manchester University Press, The Revels Plays, 1986.

KEEFER, Michael, ed. , Christopher Marlowe's Doctor Faustus: A 1604-version edition, Peterborough, Ontario/Lewinston, NY, Broadview Press, 1991.

KOCHER, Paul H. , ed. , The Tragical History of Doctor Faustus, Wheeling, Illinois, Harlan Davidson, Inc. , 1950.

LAROQUE, François, ed. , Marlowe, Le Docteur Faust/Doctor Faustus, Paris, Flammarion, collection bilingue, 1977.

OLIVER, H. J. ed. , Dido Queen of Carthage and The Massacre at Paris, London, Methuen & Co Ltd, The Revels Plays, 1968.

ORGEL, Stephen, ed. , Christopher Marlowe: The Complete Poems and Translations, London, Penguin Books, 1971.

ORMEROD, David, WORTHAM, Christopher, eds. , Dr. Faustus: the A-Text, Nedlands, University of Western Australia Press, 1985.

PENDRY, E. D. , MAXWELL, J. C. , eds. , Christopher Marlowe: Complete Plays, London, J. M. Dent & Sons Ltd, Everyman's Library, 1976.

RIDLEY, M. R. , ed. , Marlowe's Plays and Poems, London, J. M. Dent & Sons Ltd. , Everyman, 1955.

SIEMON, James R. , ed. , The Jew of Malta, London, A & C Black, New York, WW Norton, New Mermaids, second edition, 1994.

SMITH, Peter J. , ed. , The Jew of Malta, London, Nick Hern Books, Drama Classics 4, 1994.

STEANE, J. B. , Christopher Marlowe: The Complete Plays, Harmondsworth and London, Penguin Books, Penguin Classics, 1986.

THOMAS, Edward, ed. , The Plays of Christopher Marlowe, London, J. M. Dent & Sons/ New York, E. P. Dutton & Co. , Everyman, Poetry and the Drama, 1909.

TRUSSLER, Simon, ed. , The Jew of Malta by Christopher Marlowe, London, Methuen, Swan Theatre Plays by arrangement with the Royal Shakespeare Company, 1987.

TRUSSLER, Simon, ed. , Doctor Faustus, London, Nick Hern Books, Drama Classics, 1996.

WIGGINS, Martin, LINDSEY, Robert, eds. , Edward the Second, London, A & C Black, New York, W. W. Norton, The New Mermaids, second edition, 1997.

II. Outros textos literários citados.

ABRAMS, M. H. , ed., The Norton Anthology of English Literature, New York and London, W. W. Norton & Company, volume I, fifth edition, 1986. ACKROYD, Peter, The House of Doctor Dee, London, Hamish Hamilton, 1993.

ADAMS, Robert M. , ed. , Sir Thomas More: Utopia, New York, London, W. W. Norton & Company, A Norton Critical Edition, 1975.

ALEXANDER, Peter, ed. , The Complete Works of Shakespeare, London and Glasgow, Collins, 1951.

AZIZA, Claude, ed. , Carthage, Le rêve en flammes, Paris, Presses de la Cité, collection omnibus, 1993.

BALBÉ, Jacques, ed. , Agrippa d'Aubigné- Les Tragiques, Paris, Garnier-Flammarion, 1968.

BAWCUTT, N. W. , ed. , The Changeling, Manchester, Manchester University Press, The Revels Plays, 1958.

BRAUND, Susan H. , ed. , Lucan, Civil War, Oxford, New York, Oxford University Press, The World's Classics, 1992.

BRECHT, Bertolt, Kalendergeschichten, Hamburg, Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1953.

BRISSENDEN, Alan, ed., As You Like It, Oxford, New York, Oxford University Press, The Oxford Shakespeare, World's Classics, 1994.

BROCKBANK, Philip, ed., Coriolanus, London, Methuen, The Arden Shakespeare, 1976.

BROWN, John Russell, ed. , The Merchant of Venice, London and New York, Routledge, The Arden Shakespeare, 1988.

BROOKE, Nicholas, ed. , The Tragedy of Macbeth, Oxford, New York, Oxford University Press, The World's Classics, 1990.

BURGESS, Anthony, A Dead Man in Deptford, London, Vintage, 1994.

CAIRNCROSS, Andrew S. , ed. , The Third Part of King Henry VI, London and New York, Methuen, The Arden Shakespeare, 1964.

CAREY, John, ed. , John Milton: Complete Shorter Poems, London, Longman, 1971.

CAREY, John, ed. , John Donne- Selected Poetry, Oxford and New York, Oxford University Press, Oxford World's Classics, 1996.

CAWLEY, A. C. , ed. Everyman and Medieval Miracle Plays, London, J. M. Dent & Sons Ltd, 1956.

CHURCHILL, Caryl, The After-Dinner Joke *and* Three More Sleepless Nights, Cambridge, Cambridge University Press, 1995.

CLARK, Sandra, ed. , Shakespeare Made Fit: Restoration Adaptations of Shakespeare, London, J. M. Dent/ Vermont, Charles E. Tuttle, Everyman, 1997.

COWEN, Janet, ed. , Le Morte D'Arthur, London, Penguin Books, 1969.

CRAIK, T. W. , ed. , King Henry V, Walton on Thames, Surrey, Thomas Nelson & Sons, Ltd. , The Arden Shakespeare, 1997.

CUNNINGHAM, J. S. , and WARREN, Roger, «*Tamburlaine the Great* Rediscovered», in BROWN, John Russell, ed. , 1982, pp. 127-139.

CUTTER, Paul F. , «The Renaissance Madrigal: An Overview», in WOOD, Diane S., and MILLER, Paul Allen, eds. , 1996, pp.107-121.

DAVID, R. W. , Love's Labour's Lost, London and New York, Methuen, The Arden Shakespeare, fifth edition, 1956.

DAVISON, P. H. , ed. , The Second Part of Henry the Fourth, Harmondsworth, Penguin Books, The New Penguin Shakespeare, 1977.

DAWOOD, N. J. , ed. , Tales from the Thousand and One Nights, London, Penguin Books, 1973.

DE ANDRADE, Eugénio, Antologia Pessoal da Poesia Portuguesa, Porto, Campo das Letras, 1999.

DELMAS, Christian, ed. , Jean Racine- Bajazeth, Paris, Gallimard, folio théâtre, 1995.

DEMAZIÈRE, Albert, ed. , Tamerlão, Crueldade Bélica/ Carrasco de Paris, Recordações/ Abdul-Hamid II, o Sultão Vermelho, Lisboa, Amigos do Livro, s/d.

DUNCAN-JONES, Katherine, ed. , Sir Philip Sidney- A Critical Edition of the Major Works, Oxford, New York, Oxford University Press, The Oxford Authors, 1989.

DUNCAN-JONES, Katherine, ed. , Shakespeare's Sonnets, Thomas Nelson and Sons, Ltd, The Arden Shakespeare, 1997.

EDWARDS, Philip, ed. , Hamlet, Prince of Denmark, Cambridge, Cambridge University Press, The New Cambridge Shakespeare, 1985.

EVANS, Maurice, ed. , Sir Philip Sidney- The Countess of Pembroke's Arcadia, London, Penguin Books, Penguin Classics, 1987.

FOAKES, R. A. , King Lear, Walton-on-Thames, Surrey, Thomas Nelson and Sons, The Arden Shakespeare, 1997.

FOWLER, Alastair, ed. , John Milton: Paradise Lost, London and New York, Longman, 1971.

FRIECKE, Gerhard, ed. , Friedrich Schiller, Gedichte, Stuttgart, Philipp Reclam, Universal-Bibliothek Nr. 7714/5, 1963,

GALHOZ, Maria Aliete, ed. , Fernando Pessoa, Obra Poética, Rio de Janeiro, Nova Aguilar, terceira edição, 1969.

GALLOWAY, David, ed. , Selected Writings of Edgar Allan Poe- Poems, Tales, Essays and Reviews, Harmondsworth, Penguin Books, 1967.

GIBBONS, Brian, ed. , Romeo and Juliet, London and New York, Methuen, The Arden Shakespeare, 1980.

GILL, Roma, ed. , Romeo and Juliet, Oxford, Toronto, Oxford University Press, Oxford School Shakespeare, 1994.

GOMME, A. H. , ed. , Jacobean Tragedies, Oxford, New York, 1969.

GREENBLATT, Stephen, ed. , The Norton Shakespeare, New York, London, W. W. Norton & Company, 1997.

GURR, Andrew, ed. , Philaster, London, Methuen, University Paperbacks, The Revels Plays, 1969.

HAMMOND, Antony, ed. , Richard III, London and New York, Methuen, The Arden Shakespeare, 1981.

HAMMOND, Gerald, ed., Sir Walter Ralegh: Selected Writings, Harmondsworth, Penguin Books, 1986.

HATTAWAY, Michael, ed. , The Knight of the Burning Pestle, London/ A & C Black, New York/ W W Norton, New Mermaids, 1969.

HATTAWAY, Michael, ed. , The First Part of Henry VI, Cambridge, Cambridge University Press, The New Cambridge Shakespeare, 1990.

HIBBARD, G. R. , ed. , The Taming of the Shrew, London, The New Penguin Shakespeare, 1995.

HIBBARD, G. R. , ed. , Hamlet, Oxford, New York, Oxford University Press, The Oxford Shakespeare, World's Classics, 1998.

HUMPHREYS, A. R. , ed. , The First Part of King Henry IV, London, Methuen & Co Ltd, The Arden Shakespeare, 1960.

JENKINS, Harold, ed. , Hamlet, London and New York, Methuen, The Arden Shakespeare, 1982.

KINNEY, Arthur F. ed. , Renaissance Drama- An Anthology of Plays and Entertainments, Malden, Massachusetts/Oxford, Blackwell, Blackwell Anthologies, 1999.

LAHR, John, ed. , Joe Orton: The Complete Plays, London, Methuen, Methuen Drama, 1976.

KNIGHT, W. F. Jackson, ed. e trad., Virgil: The Aeneid, London, Penguin Books, 1958.

LINDLEY, David, ed. , Court Masques: Jacobean and Caroline Entertainments 1605-1640, Oxford, New York, Oxford University Press, The World's Classics, 1995.

MANDELBAUM, Allen, ed. , The Divine Comedy of Dante Alighieri: Inferno, Toronto, New York, Bantam Books, 1982.

MANN, Thomas, Doktor Faustus, Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch Verlag, 1967.

MENDES, Margarida Vieira, Sermões do Padre António Vieira, Lisboa, Editorial Comunicação, 4ª edição, 1992.

MORWOOD, James, ed. , Euripedes: Medea and Other Plays, Oxford, Oxford University Press, Oxford World's Classics, 1977.

MUIR, Kenneth, ed. , Macbeth, London and New York, Methuen, The Arden Shakespeare, 1962.

MUIR, Kenneth, ed. , Troilus and Cressida, Oxford, New York, Oxford University Press, The World's Classics, 1994.

NEILL, Michael, ed. , Anthony and Cleopatra, Oxford, New York, Oxford University Press, The World's Classics, 1994.

PALMER, Kenneth, ed. , Troilus and Cressida, London and New York, Methuen, The Arden Shakespeare, 1982.

PARFITT, George, ed. , Ben Jonson- Selected Poetry, London, Penguin Books, 1992.

PARR, Anthony, ed. , The Shoemaker's Holiday, London, A & C Black, New York, WW Norton, The New Mermaids, second edition, 1990.

PHILIP, Neil, ed. , The Penguin Book of English Folktales, London, Penguin Books, 1992.

ROCHE, JR., Thomas, O'DONNELL, JR. , C. Patrick, eds., Edmund Spenser: The Fairie Queene, London, Penguin Books, Penguin Classics, 1978.

ROPER, Derek, ed. , 'Tis Pity She's a Whore, John Ford, Manchester and New York, Manchester University Press, Revels Students Editions, 1997.

SAMS, Eric, ed. , Shakespeare's Edward III- An early play restored to the canon, New Haven and London, Yale University Press, 1996.

SANDERS, Norman, ed. , The Two Gentlemen of Verona, Harmondsworth, Penguin Books, The New Penguin Shakespeare, 1968.

SARAMAGO, José, O Evangelho Segundo Jesus Cristo, Lisboa, Caminho, Campo da Palavra, 1991.

SMITH, Emma, ed. , Thomas Kyd, *The Spanish Tragedie* with Anonymous *The First Part of Jeronimo*, London, Penguin Books, Renaissance Dramatists, 1998.

STEANE, J. B. ed. , Thomas Nashe: The Unfortunate Traveller and Other Works, London, Penguin Books, 1971.

TAYLOR, Gary, ed. , Henry V, Oxford, New York, Oxford University Press, The Oxford Shakespeare, The World's Classics, 1994.

TRUNZ, Erich, ed. , Goethe- Faust, Der tragodie erster und zweiter Teil, Urfaust, Munchen, C. H. Beck, Erster Teil, 1972.

UNSWORD, Barry, Morality Play, London, Penguin Bokks, 1996.

URE, Peter, ed. , King Richard II, London and New York, Methuen, The Arden Shakespeare, 1961.

WAITH, Eugene M. , ed. , The Two Noble Kinsmen, Oxford, New York, The Oxford Shakespeare, The World's Classics, 1994.

WATAGHIN, Lucia, ed. , Romeu e Julieta e outros contos renascentistas, Rio de Janeiro, Imago, 1966.

WOUDHYUSEN, H. R. , ed. , The Penguin Book of Renaissance Verse, selected and with an introduction by David Norbrook, London, Penguin Books, 1993.

III. Bibliografia crítica.

ABRAMS, M. H. , gen. ed. , The Norton Anthology of English Literature- The Major Authors, New York, London, W. W. Norton & Company, fifth edition, 1968.

AERCKE, Kristian, «Au miroir des peurs occidentales», in FOURNIAU, Vincent, ed. , 1995, pp. 55-71.

AGNEW, Jean-Christophe, Worlds Apart: the Market and the Theater in Anglo-American Thought 1550-1750, Cambridge, Cambridge University Press, 1986.

AGUIAR E SILVA, Vítor, Teoria da Literatura, Coimbra, Almedina, 4ªedição, volume I, 1982.

AIRS, Malcolm, «Architecture», in FORD, Boris, ed., Sixteenth-Century Britain, 1992, pp. 47-97.

ALLEN, David G., WHITE, Robert A. , eds. , Subjects on the World's Stage: Essays on British Literature of the Middle Ages and the Renaissance, Newark, University of Delaware Press/ London, Associated University Presses, 1995.

ALTMAN, Joel B. , The Tudor Play of Mind- Rhetorical Inquiry and the Development of Elizabethan Drama, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 1978.

ANDERSON, Kathleen, «'Stab as Occasion Serves': The Real Isabella in Marlowe's Edward II», Renaissance Papers, 1992, pp. 29-39.

ANDREWS, Michael Cameron, This Action of Our Death- *The Performance of Death in English Renaissance Drama*, Newark, University of Delaware Press/ London and Toronto, Associated University Presses, 1989.

ANGLO, Sydney, Images of Tudor Kingship, London, Seaby, 1992.

ARTAUD, Antonin, Le théâtre et son double suivi de Le théâtre de Séraphin, Paris, Gallimard, 1964.

ASIBONG, Emmanuel B. , Comic Sensibility in the Plays of Christopher Marlowe, Elms Court, Ilfracombe, Devon, Arthur H. Stockwell Ltd. , 1979.

ASTON, Elaine, SAVONA, George, Theatre as Sign-System: A Semiotics of Text and Performance, London and New York, Routledge, 1991.

ATKIN, Graham, *et alii*, eds. , Studying Literature- A Practical Introduction, New York, London, Harvester Wheatsheaf, 1995.

ATKINS, J. W. H. , English Literary Criticism: The Renascence, London, Methuen & Co. Ltd. , 1947.

ATTRIDGE, Derek, «Puttenham's Perplexity: Nature, Art, and the Supplement in Renaissance Poetic Theory», in PARKER, Patricia, and QUINT, David, eds. , 1986, pp. 256-279.

AUGUSTINE, St, Concerning the City of God against the Pagans(trad. Henry Bettenson), London, Penguin Books, Penguin Classics, 1984.

BAKELESS, John, The Tragicall History of Christopher Marlowe, Harvard University Press, 1942.

BAKER-SMITH, Dominic, «Renaissance and Reformation», in FORD, Boris, ed. , Sixteenth-Century Britain, 1992, pp. 3-43.

BAKHTINE, Mikhail, L'Oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au moyen âge et sous la renaissance, Paris, Gallimard, TEL, 1970.

BARATA, José de Oliveira, ed. , Estética Teatral: antologia de textos, Lisboa, Moraes, 1980.

BARATA, José de Oliveira, António José da Silva: Criação e Realidade, Coimbra, Serviço de Documentação e Publicações da Universidade de Coimbra, 1985.

BARBER, C. L. , Shakespeare's Comedies- A Study of Dramatic Form and its Relation to Social Custom, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1959.

BARBER, C. L. , in WHEELER, Richard P. , ed. , 1988.

BARBER, Richard, The Penguin Guide to Medieval Europe, Harmondsworrth, Penguin Books, 1984.

BARBUDO, Maria Isabel, «Ler ou Assistir: Eis a Questão-A Propósito da Especialidade do Modo Dramático», Actas do XV Encontro da A. P. E. A. A., 17 a 19 de Março de 1994, Évora, Departamento de Linguística e Literaturas da Universidade de Évora, 1995.

BARISH, Jonas, The Antitheatrical Prejudice, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 1981.

BARKER, Francis, *et alii*, eds. , Literature, Politics & Theory: Papers from the Essex Conference 1976-84, London and New York, Methuen, New Accents, 1986.

BARON, Dennis, De Vere is Shakespeare: Evidence from the Biography and Wordplay, Cambridge, New York, The Oleander Press, 1997.

BARRENTO, João, ed. , Fausto na Literatura Europeia, Lisboa, apáginastantas, Ensaio, 1984.

BARROLL, Leeds, Politics, Plague, and Shakespeare's Theater: The Stuart Years, Ithaca and London, Cornell University Press, 1991.

BARROLL, Leeds, ed. , Medieval and Renaissance Drama in England, Madison, Teaneck, Fairleigh Dickinson University Press/ London, Associated University Press, vol. 8, 1996.

BARTELS, Emily C. , «Authorizing Subversion: Strategies of Power in Marlowe's *Doctor Faustus*», Renaissance Papers, 1989, pp. 65-74.

BARTELS, Emily C. , Spectacles of Strangeness- Imperialism, Alienation, and Marlowe, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1993.

BATE, Jonathan, «The Elizabethans in Italy», in MAQUERLOT, Jean-Pierre, and WILLEMS, Michele, eds. , 1996, pp. 55-74.

BATE, Jonathan, «The intrinsic power of the Countess scenes in *Edward III*», The Times Literary Supplement, January 17, 1997, p. 3.

BATTENHOUSE, Roy, «Tamburlaine, 'The Scourge of God'», PMLA- Publications of the Modern Language Association of America, vol. LVI, 1941, pp. 337-368.

BATTENHOUSE, Roy W. , Marlowe's Tamburlaine- A Study in Renaissance Moral Philosophy, Nashville, Tennesee, Vanderbilt University Press, 1941.

BATY, Gaston, «O encenador», in BORIE, Monique, *et alii*, ed. , 1996, pp. 461-465.

BEALL, Charles N. , «Definition of Theme By Unconsecutive Event: Structure as Induction in Marlowe's *Doctor Faustus*», Renaissance Papers, Durham, North Carolina, The Southeastern Renaissance Conference, 1962, pp. 53-61.

BEECHER, Don, «The Jew of Malta and the ritual of the inverted Moral Order», Cahiers Elisabethains, études sur la pré-renaissance et la renaissance anglaise, nº 12, Octobre 1977, pp. 45-58.

BEECHING, Jack, ed. , Hakluyt: Voyages and Discoveries, The Principal Navigations, Voyages, Traffiques and Discoveries of the English Nation, Harmondsworth, Penguin Books, 1972.

BEER, Anna, «Textual Politics: The Execution of Sir Walter Ralegh», Modern Philology- *A Journal Devoted to Research in Medieval and Modern Literature*, The University of Chicago Press, Volume 94, Number 1, August 1996, pp. 19-37.

BÉHAR, Pierre, Les langues occultes de la Renaissance: Essay sur la crise intellectuelle de l'Europe au XVIe siècle, Paris, Éditions Desjonquières, 1996.

BELSEY, Catherine, Critical Practice, London and New York, Routledge, New Accents, 1980.

BELSEY, Catherine, «Desire's excess: *Edward II, Troilus and Cressida, Othello*», in ZIMMERMAN, Susan, ed. , 1992, pp. 84-102.

BENSTON, Kimberly, «Beauty's Just Applause: Dramatic Form and the Tamburlanian Sublime», in BLOOM, Harold, ed. , 1986, pp. 207-227.

BENTLEY, Gerald Eades, ed. , The Seventeenth-Century Stage- A Collection of Critical Essays, Chicago, University of Chicago Press, Patterns of Literary Criticism 6, 1968.

BENTON, Janetta Rebold, Saintes Terreurs- Les Gargouilles dans l'Architecture Médiévale, New York, Paris, Londres, Éditions Abbevilles, 1997.

BEREK, Peter, «Locrine Revised, Selimus, and Early Responses to Tamburlaine», Research Opportunities in Renaissance Drama, Volume 23, 1980, pp. 33-54.

BERFELD, Tirsah Levie, «Policy Patterns towards the Poor in the Spanish Portuguese Jewish Community of 17th Century Amsterdam», in MENDES, Anabela, ed. , 1993, pp. 25-32.

BERGER, JR. , Harry, ed. , Spenser: A Collection of Critical Essays, Englewwod Cliffs, New Jersey, Prentice-Hall, Inc. , Twentieth Century Views, 1968.

BERRY, Philippa, Of Chastity and Power- Elizabethan Literature and the Unmarried Queen, London and New York, Routledge, 1994.

BEVINGTON, David M. , From Mankind to Marlowe- Growth of Structure in the Popular Drama of Tudor England, Cambridge, Harvard University Press, 1962.

BEVINGTON, David, and SHAPIRO, James, «'What are kings, when regiment is gone?'- The Decay of Ceremony in *Edward II*», in FRIEDENREICH, Kenneth, *et alii*, eds. , 1988, pp. 263-278.

BIRCH, David, The Language of Drama - Critical Theory and Practice, Basingstoke and London, Macmillan, The Language of Literature, 1991.

BIRRINGER, J. H. , «Marlowe's Violent Stage: Mirrors of Honor in Tamburlaine», English Literary History, Volume 51, 1984, pp. 219-239.

BLOOM, Harold, ed. , Christopher Marlowe, New York, Philadelphia, Chelsea House Publishers, Modern Critical Views, 1986.

BLOOM, Harold, ed. , Ben Jonson, New York, New Haven, Chelsea House Publishers, Modern Critical Views, 1987.

BLOOM, Harold, ed. , Christopher Marlowe's Doctor Faustus, New York, New Haven, Philadelphia, Chelsea House Publishers, Modern Critical Interpretations, 1988.

BLOOM, Harold, The Western Canon- The Books and School of the Ages, New York, London, Brace & Company, 1994.

BLOOM, Harold, Shakespeare- The Invention of the Human, London, Fourth Estate, 1998.

BLUESTONE, Max, From Story to Stage- *The Dramatic Adaptation of Prose Fiction in the Period of Shakespeare and his Contemporaries*, The Hague, Paris, Mouton, 1974.

BOAS, Frederick S. , Christopher Marlowe- A Biographical and Critical Study, Oxford, Clarendon Press, 1966.

BONDANELLA, Peter, MUSA, Mark, eds., The Portable Machiavelli, Harmondsworth, Penguin Books, Viking Penguin, 1979.

BORIE, Monique, Antonin Artaud - le théêtre et le retour aux sources Paris, Gallimard, Biblithèque des Idées, 1989.

BORIE, Monique, DE ROUGEMONT, Martine, SHERER, Jacques, eds., Estética Teatral, Textos de Platão a Brecht, Lisboa, Calouste Gulbenkian, 1996.

BOSONNET, Felix, The Function of Stage Properties in Christopher Marlowe's Plays, Bern, A. Franke A. G. Verlag, 1978.

BOSSI, John, Giordano Bruno and the Embassy Affair, London, Vintage, 1991.

BOWERS, Fredson, Elizabethan Revenge Tragedies 1547-1642, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1966.

BOWRA, C. M. , From Virgil to Milton, London, Macmillan/ New York, St. Martin's Press, 1967.

BRADBROOK, M. C. , English Dramatic Form- A History of Its Development, London, Chatto & Windus, 1965.

BRADBROOK, M. C. , Themes and Conventions of Elizabethan Tragedy, Cambridge, Cambridge University Press, 1966.

BRADBROOK, Muriel C. , «The Status Seekers: Society and the Common Player in the Reign of Elizabeth I», in BENTLEY, Gerald Eades, ed. , 1968, pp. 55-69.

BRADSHAW, Graham, Shakespeare's Scepticism, Ithaca, New York, Cornell University Press, 1987.

BRAUDEL, Fernand, O Modelo Italiano, Lisboa, teorema, 1997.

BRAUNMULLER, A. R. , HATTAWAY, Michael, eds. , The Cambridge Companion to English Renaissance Drama, Cambridge, New York, Cambridge University Press, 1990.

BREDBECK, Gregory W. , Sodomy and Interpretation- Marlowe to Milton, Ithaca and London, Cornell University Press, 1991.

BREGAZZI, Josephine, Shakespeare y el teatro renacentista inglés, Madrid, Alianza Editorial, El libro universitario, 1999.

BRIGGS, Julia, «Marlowe's Massacre At Paris: A Reconsideration», The Review of English Studies- A Quarterly Journal of English Literature and the English Language, New Series, Vol. XXXIV, 1983, pp.257-278.

BRIGGS, Julia, This Stage-Play World: English Literature and its Background 1580-1625, Oxford, New York, Oxford University Press, 1983.

BRIGGS, Julia, «Marlowe's *Massacre At Paris*: A Reconsideration», in ALTON, R. E., ed, 1983, pp.

BRIGGS, Asa, A social History of England, London, Penguin Books, second edition, 1987.

BRILHANTE, Maria João, «Teatro e drama: intensidades», Revista de Comunicação e Linguagens- Dramas, Lisboa, Cosmos, Centro de Estudos de Comunicação e Linguagens, nº 24, 1997.

BRILHANTE, Maria João, «História de paixão e poder na Comuna», Público, 2 de Novembro de 1992, p. 36.

BRISTOL, Michael D. , Carnival and Theater: Plebeian Culture and the Structure of Authority in Renaissance England, New York and London, Routledge, 1985.

BROCKBANK, J. P. , Marlowe: Dr. Faustus, London, Edward Arnold, 1962.

BROOKS, Cleanth, «The Unity of Marlowe's *Doctor Faustus*», in JUMP, John, ed. , 1969, pp. 208-221.

BROWN, John Russell, «On the Acting of Shakespeare's Plays», in BENTLEY, Gerald Eades, 1968, pp. 41-54.

BROWN, John Russell, ed. , Marlowe: Tamburlaine the Great, Edward II and The Jew of Malta, Basingstoke and London, Macmillan, Casebook Series, 1982.

BROWN, John Russell, HARRIS, Bernard, eds. , Elizabethan Theatre, London, Edward Arnold, Stratford-upon-Avon Studies 9, 1966.

BROWN, Stuart, «Renaissance philosophy outside Italy», in PARKINSON, G. H. R. , ed., 1993, pp. 70-103.

BROWN, William J. , «Marlowe's Debasement of Bajazeth: Foxe's *Acts and Monuments* and *Tamburlaine, Part I*», Renaissance Quaterly, volume 24, 1971, pp. 38-48..

BRUSTER, Douglas, Drama and the Market in the Age of Shakespeare, Cambridge, Cambridge University Press, Cambridge Studies in Renaissance Literature and Culture 1, 1992.

BUESCU, Helena Carvalhão, Em Busca do Autor Perdido- Histórias, Concepções, Teorias, Lisboa, Cosmos, Cosmos Literatura 21, 1988.

BULL, George, ed. , Baldesar Castiglione: The Book of the Courtier, London, Penguin Books, 1967.

BURGESS, Anthony, Shakespeare, London, Vintage, 1996.

BURROW, Colin, Edmund Spenser, Plymouth, Northcote House in association with The British Council, Writers and Their Work, 1966.

BURTON, K. M. , ed. , Milton's Prose Writings, London, J. M. Dent & Sons, 1958.

BUTLER, E. M. , The Myth of the Magus, Cambridge, Cambridge University Press, Canto edition, 1993.

CABRAL, A. de Oliveira, «Aspectos e Problemas do «Fausto» de Marlowe», Revista da Faculdade de Letras, Lisboa, Universidade de Lisboa, tomo IX-2ª série, nº1, 1943, pp. 110-128.

CALVINO, Italo, Porquê Ler os Clássicos (tradução de José Colaço Barreiros), Lisboa, Teorema, 1994.

CANDEIAS, Maria de Jesus Crespo, «O Cavaleiro-poeta na Corte Emblemática de Isabel I de Inglaterra», Actas do XV Encontro da A. P. E. A. A., Évora, Departamento de Linguística e Literaturas da Universidade de Évora, 1995, pp. 145-152.

CANNY, Nicolas, «Reviewing *A View of the Present State of Ireland*», Irish University Review: a Journal of Irish Studies(Special Issue: Spenser in Ireland: *The Faerie Queenne* 1596-1996, Volume 26, Number 2, Autumn/Winter 1996.

CARROLL, Clare, «English Literature in the fifteenth and sixteenth centuries», in KRAYE, Jill, 1996, pp. 246-268.

CARROLL, John, Humanism- The wreck of Western Culture, London, Fontana Press, 1983.

CARTELLI, Thomas, «Endless Play: The False Starts in Marlowe's *The Jew of Malta*», in FRIEDENREICH, Kenneth, *et alii*, eds. , 1988, pp. 117-128.

CARTELLI, Thomas, «Marlowe and the New World», in GRANTLEY, Darryll, and ROBERTS, Peter, 1996, pp. 110-118.

CARVALHO, António Carlos, Os Judeus no Desterro de Portugal, Lisboa, Quetzal, 1999.

CAVE, Richard Allen, Ben Jonson, Basingstoke and London, Macmillan, English Dramatists, 1991.

CAVE, Terence, «Reading Rabelais: Variations on the Rock of Virtue», in PARKER, Patricia, and QUINT, David, eds. , 1986, pp. 78-95.

CHAMBERS, Colin, ed. , Richard Nelson and David Jones - Making Plays, The Writer-Director Relationship in Theatre Today, London, Boston, faber and faber, 1995.

CHAMBERS, E. K. , The Elizabethan Stage, Oxford, Clarendon Press, vol. III, 1923.

CHARNEY, Maurice, «Jessica's Turquoise Ring and Abigail's Poisoned Porridge: Shakespeare and Marlowe as Rivals and Imitators», Renaissance Drama, volume 10, 1979, pp. 33-44.

CHASTENET, Jacques, Elisabeth Ière, Paris, Club des Librairies de France, 1957.

CHENEY, Patrick, Marlowe's Counterfeit Profession- Ovid, Spenser, Counter-Nationhood, Toronto, Bufallo, London, University of Toronto Press, 1997.

CLARK, Eleanor Grace, Ralegh and Marlowe- A Study in Elizabethan Fustian, New York, Fordham University Press, 1941.

CLEMEN, Wolfgang, Shakespeare's Soliloquies(translated by Charity Scott Stokes), London and New York, Methuen & Co. Ltd, 1987.

CLOGAN, Paul Maurice, ed. , Medievalia et Humanistica, Totowa, New Jersey, New Series, Number 10, 1981.

COHEN, Walter, Drama of a Nation- Public Theater in Renaissance England and Spain, Ithaca and London, Cornell University Press, 1985.

COHEN, Walter, «*Sir Thomas More*: Passages Attributed to Shakespeare», in GREENBLATT, Stephen, ed. , The Norton Shakespeare, 1997, pp. 2011-2014.

COLE, Douglas, Suffering and Evil in the Plays of Christopher Marlowe, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1962.

COLE, Douglas, Christopher Marlowe and the Renaissance of Tragedy, London/ Westport, Connecticut, Praeger, 1995.

COLIE, Rosalie, Paradoxia Endemica- The Renaissance Tradition of Paradox, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1966.

COOK, Anne Jennalie, «Audiences: Investigation, Interpretation, Invention», in COX, John D. , and KASTAN, David Scott, eds, 1997, pp. 305-320.

COOK, Judith, At the Sign of the Swan- An Introduction to Shakespeare's Contemporaries, London, Harrap, 1986.

COOK, Judith, The Golden Age of the English Theatre, London, Sydney, New York, Simon & Schuster,1995.

COPE, Jackson I. , Dramaturgy and the Daemonic- Studies in Antigeneric Theater from Ruzante to Grimaldi, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1984.

CORNELIUS, R. M. , Christopher Marlowe's Use of the Bible, New York, Berne, Peter Lang, Series IV, English Language and Literature, Vol. 23, 1984.

COX, John D. , KASTAN, David Scott, eds. , A New History of Early English Drama, New York, Columbia University Press, 1997.

CRESSEY, David, «Gender Trouble and Cross-Dressing in Early Modern England», Journal of British Studies, October 1996, Vol. 36, Number 4, pp. 438-465.

CUDDEN, J. A. , The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory, London, Penguin Books, Penguin Reference Books, third edition,1991.

CUNNINHAM, John E. , Elizabethan & Early Stuart Drama, London, Evans Brothers Limited, Literature in Perspective, 1965.

CUNNINGHAM, Karen, «Renaissance Execution and Marlovian Elocution: The Drama of Death», PMLA- Publications of the Modern Language Association of America, volume 105, number 2, March 1990, pp. 209-222..

DABBS, Thomas, Reforming Marlowe- The Nineteenth-Century Canonization of a Renaissance Dramatist, London, Associated University Presses, 1991.

DAICHES, David, A Critical History of English Literature, London, Secker & Warburg, second edition, vols I and II, 1960.

DAICHES, David, «Language and Action in Marlowe's *Tamburlaine*», in BLOOM, Harold, ed. , 1986, pp. 77-96.

DANBY, John F. , Shakespeare's Doctrine of Nature: a Study of *King Lear*, London, faber and faber, 1948.

DANSON, Lawrence, «The Questioner», in BLOOM, Harold, ed. , 1986, pp. 183-205.

DANSON, Lawrence, Shakespeare's Dramatic Genres, Oxford, Oxford University Press, Oxford Shakespeare Topics, 2000.

DAVIDSON, Nicholas, «Christopher Marlowe and Atheism», in GRANTLEY, Darryll, and ROBERTS, Peter, eds. , 1996, pp. 129-147.

DAVIS, J. C. , Utopia & the Ideal Society- A Study of English Utopian Writing 1516-1700, Cambridge, Cambridge University Press, 1981.

DAVIS, Jessica Milner, Farce, London, Methuen & Co Ltd, The Critical Idiom 39, 1978.

DAVIS, Stevie, ed., Renaissance Views of Man, Manchester, Manchester University Press, Literature in Context, 1978.

DEATS, Sara Munson, «*Ironic Biblical Allusion in Marlowe's* Doctor Faustus», Medievalia et Humanistica, Totowa, New Jersey, New Series, Number 10, 1981, pp. 203-216.

DEATS, Sara Munson, «Marlowe's Fearful Symmetry in *Edward II*», in FRIEDENREICH, Kenneth, *et alii*, eds. , 1988, pp. 241-262.

DE BETTENCOURT, Maria Margarida Morujão Tavares, De Jano a Proteu: uma Leitura de *The Malcontent*, Lisboa, ed. autora, 1985.

DE GRAZIA, Margreta, QUILLIGAN, Maureen, STALLYBRASS, Peter, eds., Subject and object in Renaissance culture, Cambridge, Cambridge University Press, Cambridge Studies in Renaissance Literature and Culture 8, 1996.

DE RIDDER-SYMOENS, Hilde, Uma História da Universidade na Europa, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moedda, Conselho de Reitores das Universidades Portuguesas, Fundação Engenheiro António de Almeida, vol. I, As Universidades na Idade Média, 1966.

DE SENA, Jorge, Maquiavel e Outros Estudos, Porto, Livraria Paisagem, s/d.

DE SEVILLA, José Manuel Fernández, El Teatro de Christopher Marlowe, Zaragoza, SEDERI, Serie Monografías, 2, 1998.

DE SOUSA, Eudoro, ed. , Aristóteles - Poética, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, F. C. S. H. da Universidade Nova de Lisboa, Estudos Gerais, Série Universitária, Clássicos de Filosofia, 1986.

DESCARTES, René, Discours de la méthode, Paris, Librairie Générale Française, Le Livre de Poche, 1973.

DESSEN, Alan C. , Elizabethan Stage Conventions and Modern Interpreters, Cambridge, Cambridge University Press,

DICK, Oliver Lawson, ed. , Aubrey's Brief Lives, London, Penguin Books in association with Martin Secker & Warburg Ltd., Penguin Classics, 1987.

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

DIGANGI, Mario, The Homoerotics of Early Modern Drama, Cambridge, Cambridge University Press, Cambridge Studies in Renaissance Literature and Culture 21, 1977.

DIXON, Peter, Rhetoric, London, Methuen, The Critical Idiom 19, 1971.

DOLLIMORE, Jonathan, SINFIELD, Allan, eds. , Political Shakespeare- New essays in cultural materialism, Manchester, Manchester University Press, 1985.

DONNO, Elizabeth Story, ed. , The Renaissance Excluding Drama, London and Basingstoke, Macmillan, Great Writers Student Library, 1983.

DORAN, Madeleine, Endeavord of Art: *A study of form in Elizabethan drama*, Madison, The University of Wisconsin Press, 1964.

DORAN, Susan, Elizabeth I and Religion 1558-1603, London and New York, Routledge, lancaster pamphlets, 1994.

DRAKAKIS, John, ed. Alternative Shakespeares, London and New York, Methuen, 1985.

ELAM, Keir, The Semiotics of Theatre and Drama, London and New York, Routledge, New Accents, 1980.

ELIOT, Simon, «An English history play: reading and studying *Henry V* », in OWENS, W. R., and GOODMAN, Lizbeth, eds. , 1996, pp. 35-88.

ELIOT, T. S. , Elizabethan Dramatists, London, Faber and Faber, s/d.

ELIOT, T. S. , Selected Essays, London, Boston, Faber & faber, 1932.

EMPSON, William, in JONES, John Henry, ed. , 1987.

ERGANG, Robert, The Renaissance, Princeton, New Jersey/ Toronto/ London/ Melbourne, D. Van Nostrand Company, Inc. , 1967.

ERIKSON, Roy T. , 'The Forme of Faustus Fortunes': *A Study of the Tragedy of Doctor Faustus*(1616), Oslo, Solum Forlag A/S, New Jersey, Humanities Press International, Inc. , 1987.

ERMIDA, Isabel Cristina da Costa Alves, A Ambiguidade Linguística em *The Comedy of Errors* de William Shakespeare, Braga, Universidade do Minho, Centro de Estudos Humanísticos, Colecção Hespérides, Linguística 3, 1998.

EVANS, G. Blackmore, ed. , Elizabethan-Jacobean Drama, a new mermaid background book, London, A & C Black, 1987.

FARNHAM, Willard, ed. , Twentieth Century Interpretations of Doctor Faustus, Englewood Cliffs, New Jersey, Prentice-Hall, Inc. , 1969.

FEIJÓ, António, «Inveigling Writing in Marlowe's *Tamburlaine The Great* Part 1», Actas do XVI Encontro da APEAA, Associação Portuguesa de Estudos Anglo-Americanos, Vila Real, Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro, 1995, pp. 203-213.

FELPERIN, Howard, The Uses of the Canon: Elizabethan Literature and Contemporary Theory, Oxford, Clarendon Press, 1990.

FERNANDEZ, Jose Ignacio Diez, ed. , Baltasar Gracián: A Arte da Prudência, Lisboa, Temas da Actualidade, 1994.

FERREIRA, J. C. Viana, «O Diário de Samuel Pepys», in FLOR, João de Almeida, ed., 1996, pp. 110-150.

FERREIRA, Valdemar A. , «Political Marlowe: Rebel without a Cause», Revista Portuguesa de Estudos Anglo-Americanos, Lisboa, Faculdade de Letras, nº3, 1992.

FERREIRA, Valdemar de Azevedo Lopes, No Reino das Sombras: uma leitura de **Edward II** de Christopher Marlowe, Lisboa, edição do autor, 1988.

FIEDLER, Leslie, The Stranger in Shakespeare, London, Croom Helm, 1972.

FISCHER-LICHTE, Erika, «*Performance* e cultura «performativa»: o teatro como modelo cultural, Revista de Comunicação e Linguagens- Dramas, Lisboa, Cosmos, Centro de Estudos de Comunicação e Linguagens, nº 24, 1997.

FLINT, Kate, Critical Essays on Hamlet, Burnt Mill, Harlow, Longman, Longman Literature Guides, 1988.

FLOR, João de Almeida, ed. , Literatura Inglesa II, Lisboa, Universidade Aberta, 1996.

FORD, Boris, ed. , The Age of Shakespeare, Harmondsworth, Penguin Books, The Penguin Guide to English Literature 2, 1955.

FORD, Boris, ed. , The Age of Shakespeare, London, Penguin Books, The New Pelican Guide to English Literature 2, 1982.

FORD, Boris, ed. , Sixteenth-Century Britain, Cambridge, Cambridge University Press, The Cambridge Cultural History of Britain, volume 3, 1992.

FORD, Boris, ed. , Seventeenth-Century Britain, Cambridge, Cambridge University Press, The Cambridge Cultural History of Britain, volume 4, 1992.

FOTHERGILL-PAYNE, Louise, and Peter, eds. Parallel Lives: Spanish and English National Drama 1580-1680, Lewisburg, Bucknell University Press/ London and Toronto, Associated University Press, 1991.

FOURNIAU, Vincent, ed. , Samarcande 1400-1500- La cité-oasis de Tamerlan: coeur d'un Empire et d'une Renaissance, Paris, Autrement, Série Mémoires, nº 34.

FOWLER, Alastair, Edmund Spenser, Burnt Mill, Harlow, Essex, Longman for the British Council, Writers and Their Work, 1977.

FOWLER, Alastair, Kinds of Literature- An Introduction to the Theory of Genres and Modes, Oxford, Clarendon Press, 1982.

FOWLER, Alastair, A History of English Literature, Oxford, Basil Blackwell, 1989.

FREEMAN, James A. , ed. , Milton and the Martial Muse- *Paradise Lost* and European Traditions of War, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1980.

FREER, Coburn, «Lies and Lying in *The Jew of Malta*», in FRIEDENREICH, Kenneth, *et alii,* eds. , 1988, pp.143-165.

FRIEDENREICH, Kenneth, *et alii*, eds. , «A Poet & a filthy Play-maker»: New Essays on Christopher Marlowe, New York, AMS Press, Inc. , 1988.

FRY, Northrop, Anatomy of Criticism: Four Essays, London, Penguin Books, 1957.

GADOFFRE, Gilbert, ed., Renaissances européenne et Renaissance française, Montpellier, Institut Collégial Europe, Éditions Espaces, 1995.

GAIR, Reavley, The Children of Paul's: the story of a theatre company, 1553-1608, Cambridge, Cambridge University Press, 1982.

GANHO, Maria de Lurdes Sirgado, ed. , Giovanni Picco della Mirandola- Discurso sobre a Dignidade do Homem, Lisboa, edições 70, textos filosóficos, edição bilingue, 1989.

GARDNER, Helen, «The Second Part of *Tamburlaine the Great*», in O'NEILL, Judith, ed. , 1969, pp. 37-43.

GARDNER, Helen, Religion and Literature, London, Faber and Faber, 1971.

GIBBONS, Brian, «Unstable Proteus: Marlowe's *The Tragedy of Dido Queen of Carthage*», in MORRIS, Brian, ed. , 1968, pp. 27-46.

GECKLE, George L. , Tamburlaine and Edward II, Basingstoke and London, Macmillan, Text & Performance, 1988.

GENETTE, Gérard, Figures 3, Paris, Seuil, 1972.

GILL, Roma, «Marlowe's Virgil: Dido Queene of Carthage», The Review of English Studies- A Quarterly Journal of English Literature and the English Language, Oxford, Clarendon Press, 1977, New Series, Vol. XXVIII, nº 110, pp. 143-153.

GILMAN, Donald, «A Meeting of Minds: Bakhtin, Renaissance Humanism, and the Dynamics of Dialogue», in WOOD, Diane S. , and MILLER, Paul Allen, eds. , 1996, pp. 15-29.

GINGZBURG, Carlo, História Nocturna- Uma Decifração do Sabat, Lisboa, Relógio D'Água, 1995.

GODSHALK, William Leigh, «Marlowe's Dido, Queene of Carthage», Journal of English Literary History, March 1971, vol. 38, nº 1, pp. 1-18.

GODZICH, Wlad, in PAVEL, Thomas, 1985, pp. vii-xxii.

GOLDBERG, Jonathan, Sodometries- Renaissance Texts, Modern Sexualities, Stanford, California, Stanford University Press, 1992.

GOODFELLOW, Peter, Shakespeare's Birds, Harmondsworth, Penguin, Magna Books, 1983.

GRANTLEY, Darryll, ROBERT, Peter, eds., Christopher Marlowe and English Renaissance Culture, Aldershot, Scolar Press, 1996.

GRAY, Martin, A Dictionary of Literary Terms, Harlow, Essex, Longman/ Beiruth, York Press, Librairie du Liban, 1984.

GREEN, V. H. H. , Renaissance and Reformation- A Survey of European History between 1450 and 1660, London, Edward Arnold, second edition, 1964.

GREENBLATT, Stephen, Renaissance Self-Fashioning: From More to Shakespeare, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1980.

GREENBLATT, Stephen J. , «Marlowe and Renaissance Self-Fashioning», in KERNAN, Alvin, ed. , 1977, pp. 41-69.

GREENE, Thomas, The Descent from Heaven- A Study in Epic Continuity, New Haven and London, Yale University Press, 1963.

GREENE, Thomas M. , «The End of Discourse in Machiavelli's *Prince* », in PARKER, Patricia, and QUINT, David, eds. , 1986, pp. 63-77.

GRIERSON, H. J. C. , Cross Currents in English Literature of the Seventeenth Century, or the world, the flesh & the spirit, their actions & reactions, Harmondsworth, Penguin Books in association with Chatto & Windus, 1958.

GRIMAL, Pierre, Virgile ou la Seconde Naissance de Rome, Paris, Flammarion, 1985.

GROSS, John, Shylock- Four Hundred Years in the Life of a Legend, London, Chatto & Windus, 1992.

GUÉRARD, Cécile, ed. , Ironie- Le sourire de l'esprit, Paris, Éditions Autrement, Collection Morales nº 25, 1998.

GURR, Andrew, «The Elizabethan Stage and Acting», in FORD, Boris, ed. , 1982, pp. 245-259.

GURR, Andrew, The Shakespearean Stage, 1574-1642, Cambridge, New York, second edition, 1980.

GURR, Andrew, Playgoing in Shakespeare London, Cambridge, Cambridge University Press, 1987.

GUY, John, ed. , The Tudor Monarchy, London, New York, Arnold, 1997.

HALE, John, The Civilization of Europe in the Renaissance, London, Harper Collins, Fontana Press, 1993.

HAMILTON, A. C. , «The Argument of Spenser's *Shepheardes Calender*», in BERGER, JR, Harry, ed. , 1968, pp. 30-39.

HAMILTON, Alastair, «Humanists and the Bible», in KRAYE, Jill, ed. , 1996, pp. 100-117.

HAMILTON, Paul, Historicism, London and New York, Routledge, The New Critical Idiom, 1996.

HANKINS, James, «Humanism and the origins of modern political thought», in KRAYE, Jill, ed. , 1996, pp. 118-141.

HAPPÉ, Peter, English Drama Before Shakespeare, London and New York, Longman, 1999.

HARBISON, Craig, La Renaissance dans les pays du Nord, Paris, Flammarion, Tout l'Art, contexte, 1995.

HARDIN, Richard F. , «Irony and Privilege in Marlowe», The Centennial Review, volume 33, 1989, pp. 207-227.

HATTAWAY, Michael, «Marlowe and Brecht», in MORRIS, Brian, ed. , 1968, pp. 95-112.

HATTAWAY, Michael, Elizabethan Popular Theatre: Plays in Performance, London, Boston, Melbourne and Henley, Routledge & Kegan Paul, 1982.

HAYNES, Alan, Invisible Power: The Elizabethan Secret Services 1570-1603, Phoenix Mill, Gloucestershire, Allan Sutton Publishing Limited, 1992.

HAYNES, Roslynn D. , From Faust to Strangelove- Representations of the Scientist in Western Literature, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1994.

HEALY, Thomas, Christopher Marlowe, Plymouth, Northcote House in association with The British Council, Writers and their Work, 1994.

HEANEY, Seamus, The Redress of Poetry: *Oxford Lectures*, London, Boston, faber and faber, 1990.

HELGERSON, Richard, Forms of Nationhood- The Elizabethan Writing of England, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1992.

HELLER, Agnes, O Homem do Renascimento, Lisboa, Presença, 1982.

HENDRICKS, Margo, «Managing the Barbarian: The Tragedy of Dido, Queen of Carthage, in ROSE, Mary Beth, ed. , 1992, pp. 165-185.

HIGHET, Gilbert, The Classical Tradition- Greek and Roman Influences, New York, Oxford, Oxford University Press, 1976.

HILL, Christopher, Intellectual Origins of the English Revolution *Revisited*, Oxford, Clarendon Press, 1997.

HILLEBRAND, Harold Newcomb, The Child Actors- A Chapter in Elizabethan Stage History, New York, Russell & Russell, Inc. , 1964.

HILTON, Della, Christopher Marlowe and the New London Theatre, Edinburgh, Cambridge, Durham, The Pentland Press Limited, 1993.

HOENSELAARS, A. J. , Images of Englishmen and Foreigners in the Drama of Shakespeare and His Contemporaries- A Study of Stage Characters and National Identity in English Renaissance Drama, 1558-1642, London and Toronto, Associated University Presses, 1992.

HODGSON, John, ed. , The Uses of Drama - Acting as a Social and an Educational Force, London, Eyre Methuen Ltd. , 1972.

HOLDERNESS, Graham, Hamlet, Milton Keynes, Philadelphia, Open University Press, 1987.

HOLDERNESS, Graham, ed. , The Shakespeare Myth, Manchester, Manchester University Press, 1988.

HOLQUIST, Michael, ed. , The Dialogic Imagination- Four Essays by M. Bakhtin, Austin, University of Texas Press Slavic Series, nº1, 1988.

HOPE, A. D. , «*Tamburlaine*: The Argument of Arms», in BLOOM, Harold, ed. , 1986, pp. 45-54.

HOOKWAY, Christopher, Scepticism, London, Routledge, The Problems of Philosophy: Their Past and Present, 1992.

HORNBY, Richard, Script into Performance - A Structuralist Approach, New York, London, Applause Books, 1995.

HOUGH, Graham, A Preface to *The Faerie Queene*, London, Duckworth, 1962.

HOWARD, Jean E. , The Stage and Social Struggle in Early Modern England, London and New York, Routledge, 1994.

HOWARD, Maurice, and LIEWELLYN, Nigel, «Painting and Imagery», in FORD, Boris, ed. , Sixteenth-Century Britain, 1992, pp. 223-259.

HOY, C. , «'Ignorance and Knowledge': Marlowe's Faustus and Ford's Giovanni», Modern Philology, lvii, 1960, pp. .

HUIZINGA, J. , The Waning of the Middle Ages, London, Penguin Books, 1955.

HUNTER, G. K. , John Lyly: *The Humanist as Courtier*, London, Routledge & Kegan Paul, 1962.

HUNTER, G. K. , «The Theology of Marlowe's The Jew of Malta», Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, University of London, The Warburg Institute, volume 37, 1964, pp. 211-240.

HUNTER, G. K. , «Five-Act Structure in *Doctor Faustus*», in BLOOM, Harold, ed. , 1988, pp. 13-25.

HUNTER, G. K. , English Drama 1586-1642: The Age of Shakespeare, Oxford, Clarendon Press, The Oxford History of English Literature VI, 1997.

HUTSON, Lorna, Thomas Nashe in Context, Oxford, Clarendon Press, 1989.

INNES, Christopher, Modern British Drama 1890-1990, Cambridge, Cambridge University Press, 1992.

IRIARTE, Rita, «Fausto, a história, a lenda e o mito», in BARRENTO, João, ed. , 1984, pp. 11-34.

JANKOWSKI, Theodora A. , Women in Power in the Early Modern Drama, Urbana and Chicago, University of Illinois Press, 1992.

JARDINE, Lisa, Still Harping on Daughters: Women and Drama in the Age of Shakespeare, New York, London, Harvester Wheatsheaf, second edition, 1983.

JARDINE, Lisa, Reading Shakespeare Historically, London and New York, Routledge, 1996.

JOHNSTON, Arthur, ed. , Francis Bacon: The Advancement of Learning *and* New Atlantis, Oxford, Clarendon Press, 1974.

JONES, John Henry, ed. , William Empson- Faustus and the Censor, The English Faust-book and Marlowe's Doctor Faustus, Oxford, Basil Blackwell, 1987.

JOSEPH, Bertram, «The Elizabethan Stage and Acting», in FORD, Boris, ed. , 1955, pp. 147-161.

JUMP, John, ed. , Marlowe: Doctor Faustus, London and Basingstoke, Macmillan, Casebook Series, 1969.

KAHN, Victoria, Rhetoric, Prudence, and Skepticism in the Renaissance, Ithaca and London, Cornell University Press, 1985.

KAMPS, Ivo, ed. , Shakespeare Left and Right, New York and London, Routledge, 1991.

KAUFMANN, , R. J. , ed. , Elizabethan Drama: Modern Essays in Criticism, London, Oxford, New York, Oxford University Press, 1961.

KAYSER, Wolfgang, Análise e Interpretação da Obra Literária(Introdução à Ciência da Literatura) (tradução de Paulo Quintela), Coimbra, Arménio Amado, 6ªedição, 1976.

KEHREN, Lucien, «Un Espagnol à Samarcande», in FOURNIAU, Vincent, ed. , 1995, pp. 30-47.

KEITH, Thomas, Man and the Natural World- Changing Attitudes in England 1500-1800, London, Penguin Books, 1984.

KELLY, Stephen T. , «Virgil and Milton: The Attempt at Natural Consolation», Comparative Literature, vol. 30, nº3, Summer 1978, pp. 193-208..

KER, W. P. , Epic and Romance, Essays on Medieval Literature, New York, Dover Publications, Inc. , 1957.

KERMODE, Frank, ed. , Shakespeare: King Lear, Basingstoke and London, Macmillan, Casebook Series, 1969.

KERMODE, Frank, Formas de Atenção, Lisboa, edições 70, colecção signos, nº 51, 1991.

KERMODE, Lloyd Edward, «'Marlowe's Second City': The Jew as Critic at the Rose in 1572», Studies in English Literature 1500-1900, Rice University, Volume 35, Number 2, Spring 1995, pp. 215-229.

KERNAN, Alvin, ed. , Two Renaissance Mythmakers: Christopher Marlowe and Ben Jonson, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1977.

KIEFER, Frederick, Fortune and Elizabethan Tragedy, The Huntington Library, 1983.

KIEFER, Frederick, Writing on the Renaissance Stage- Written Words, Printed Pages, Metaphoric Books, Newark, University of Delaware Press/ London, Associated University Presses, 1996.

KINNEY, Arthur, ed. , The Cambridge Companion to English Literature 1500-1600, Cambridge, Cambridge University Press, 2000.

KIRCHBAUM, Leo, «The Good and Bad Quartos of *Doctor Faustus*», The Library, nº XXVI, 1946.

KIRSCHBAUM, Leo, «*Dr Faustus*: A Reconsideration», in O'NEILL, Judith, ed. , 1969, pp. 80-93.

KIRK, Andrew M. , «Marlowe and the Disordered Face of French History», SEL-Studies in English Literature 1500-1900, Rice University, Volume 35, Number 2, Spring 1995, pp. 193-213.

KIRSCHNER, Teresa J. , «The Mob in Shakespeare and Lope de Vega», in FOTHERGILL-PAYNE, Loise and Peter, eds. , 1991, pp. 140-151.

KNIGHTS, L. C. , Further Explorations, London, Chatto & Windus, 1970.

KNOX, Dilwyn, Ironia- Medieval and Renaissance Ideas on Irony, Leiden, New York, E. J. Brill, 1989.

KOCHER, Paul H. , Christopher Marlowe- A Study of his Thought, Learning, and Character, New York, Russell & Russell, 1962.

KOOPMANS, Jelle, Le Théâtre des exclus au Moyen Âge - hérétiques, sorcières et marginaux, Paris, Imago, 1997.

KOTT, Jan, «A personal essay», in COOKSON, Linda, ed. , 1994, pp. vi-xvii.

KRAYE, Jill, ed. , The Cambridge Companion to Renaissance Humanism, Cambridge, Cambridge University Press, 1996.

KRISTELLER, Paul, Tradição Clássica e Pensamento do Renascimento, Lisboa, Edições 70, s/d.

KRISTELLER, Paul Oskar, in MAHONEY, Edward P., ed. , 1992.

KURIYAMA, Constance Brown, Hammer or Anvil: Psychological Patterns in Christopher Marlowe's Plays, New Brunswick, New Jersey, Rutgers University Press, 1980.

LANCASHIRE, Anne, ed. , Christopher Leech: Christopher Marlowe, Poet for the Stage, New York, AMS Press, 1986.

LAWSON-TANCRED, H. C. , ed. , Aristotle: The Art of Rhetoric, London, Penguin, Penguin Classics, 1991.

LE BLANC, Guillaume, «Le premier étonnement», in GUÉRARD, Cécile, ed. , 1998, pp. 22-40.

LEECH, Clifford, «Marlowe's Edward II: Power and Suffering», Critical Quaterly, Volume One, Number Three, Autumn 1959, pp. 181-196.

LEECH, Clifford, ed. , Marlowe: A Collection of Critical Essays, Englewood Cliffs, New Jersey, Prentice-Hall, Inc. , Twentieth Century Views, 1964.

LEECH, Clifford, Shakespeare: The Chronicles, London, Longmans, Green & Co. Ltd., Writers & their Work, 1964.

LEECH, Clifford, in LANCASHIRE, Anne, ed. , 1986.

LEECH, Susan, Shakespeare in the Classroom, Buckingham, Philadelphia, Open University Press, 1992.

LEGOUIS, Émile, CAZAMIAN, Louis, LAS VERGNAS, Raymond, A History of English Literature, London, J. M. Dent & Sons Ltd, 1967.

LESLIE, Nancy T. , «Tamburlaine in the Theater: Tartar, Grand Guignol, or Janus», Renaissance Drama, 4, 1971, pp. 105-120..

LEVIN, Harry, Christopher Marlowe: The Overreacher, London, Faber & Faber, 1965.

LEVIN, Richard, The Multiple Plot in English Renaissance Drama, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1971.

LEVIN, Richard, New Readings vs. Old Plays- Recent Trends of English Renaissance Drama, Chicago and London, The University of Chicago Press,

LEVINE, Laura, Men in Women's Clothing- Antitheatricality and effeminization 1579-1642, Cambridge, Cambridge University Press, Cambridge Studies in Renaissance Literature and Culture 5, 1994.

LEWIS, C. S. , The Allegory of Love- A Study in Medieval Tradition, Oxford, Oxford University Press, 1938.

LEWIS, C. S. , The Discarded Image- An Introduction to Medieval and Renaissance Literature, Cambridge, Cambridge University Press, canto edition, 1994.

LIEBLER, Naomi Conn, Shakespeare's Festive Tragedy- The ritual foundations of genre, London and New York, Routledge, 1995.

LINDLEY, Arthur, Hyperion and the Hobbyhorse- Studies in Carnavalesque Subversion, Newark, University of Delaware Press/ London, Associated University Presses, 1996.

LlOYD, Peter, Perspectives & Identities- The Elizabethan Writer's Search To Know His World, London, The Rubicon Press, 1989.

LlOYD, T. O. , The British Empire 1558-1995, Oxford, Oxford University Press, The Short Oxford History of the Modern World, second edition, 1996.

LINK, Luther, The Devil- A Mask without a Face, London, Reaktion Books, 1995.

MacCABE, Colin, «Abusing self and others: puritan accounts of the Shakespearian stage», Critical Quaterly, Manchester, Manchester University Press, vol. 30, number 3, Autumn 1988, pp.

MacLURE, Millar, Christopher Marlowe: The Critical Heritage, London and New York, Routledge, The Critical Heritage Series, 1979.

MAGNUSSON, A. L., McGEE, C. E., eds. , Elizabethan Theatre XI, University of Waterloo, Ontario, 1990.

MAHONEY, Edward P. , Medieval Aspects of Renaissance Learning- Three Essays of Paul Oskar Kristeller, New York, Columbia University Press, Morningside edition, 1992.

MAHOOD, M. M. , «Marlowe's Heroes», in KAUFMANN, R. J. , ed. , 1961, pp. 95-122.

MAHOOD, M. M. , «*The Jew of Malta*: A Contracted World», in O'NEILL, Judith, ed. , 1969, pp. 44-49.

MAALOUF, Amin, «Le conquérant paradoxal», in FOURNIAU, Vincent, ed. , 1995, pp. 48-54.

MANGAN, Michael, Christopher Marlowe- Doctor Faustus, a Critical Study, Harmondsworth, Penguin Books, Penguin Masterstudies, 1987.

MANLEY, Lawrence, «Of Sites and Rites», in SMITH, David L. , *et alii*, eds, 1995, pp. 35-54.

MAQUERLOT, Jean-Pierre, WILLEMS, Michele, eds. , Travel & drama in Shakespeare's time, Cambridge, Cambridge University Press, 1996.

MARAVALL, José António, La Cultura del Barroco- Análisis de una Estructura Histórica, Barcelona, Ariel, 1986.

MARCUS, Leah S. , «Textual Indeterminacy and Ideological Difference: The Case of Doctor Faustus», in ROSE, Mary Beth, ed. , 1989, pp. 1-29.

MARCUS, Leah S. , Unediting the Renaissance: Shakespeare, Marlowe, Milton, London and New York, Routledge, 1996.

MARGESON, J. M. R. , The Origins of English Tragedy, Oxford, Clarendon Press, 1967.

MAROWITZ, Charles, «Drama and Happenings», in HODGSON, John, ed., 1972, pp. 181-186.

MARTIN, Richard A. , «Marlowe's *Tamburlaine* and the Language of Romance», PMLA, Volume 93, Number 2, March 1978, pp. 248-264.

MASTEN, Jeffrey, Textual Intercourse- Collaboration, Authorship and Sexualities in Renaissance Drama, Cambridge, Cambridge University Press, Cambridge Studies in Renaissance Literature and Culture 14, 1997.

MASTEN, Jeffrey, «Playwriting: Authorship and Collaboration», in COX, John D. , and KASTAN, David Scott, eds. , 1997, pp. 357-382.

MATTINGLEY, Garrett, The Defeat of the Spanish Armada, London, Penguin Books, second edition, 1983.

MAXWELL, J. C. , «The Plays of Christopher Marlowe», in FORD, Boris, ed. , 1982, pp. 260-276.

MAYER, Hans, Doktor Faustus und Don Juan, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1979.

MAYER, Hans, Les Marginaux- Femmes, Juifs et homosexuels dans la littérature européene, Paris, Albin Michel, Éditions 10-18, 1994.

McALINDON, T. , «The Ironic Vision: Diction and Theme in Marlowe's *Doctor Faustus*», Review of English Studies, vol. 32, 1981, pp. 129-141.

McALINDON, T. , English Renaissance Tragedy, Basingstoke and London, Macmillan, 1988.

McALINDON, T. , «*Doctor Faustus*: The Predestination Theory», English Studies- A Journal of English Language and Literature, Volume 76, Number 3, May 1995, pp. 215-220.

McDONALD, Russ, The Bedford Companion to Shakespeare- An Introduction with Documents, Boston, New York, St. Martin's Press, Bedford Books, 1996.

McGRATH, Alister, Reformation Thought- An Introduction, Oxford, Basil Blackwell, 1988.

MEBANE, John S. , Renaissance Magic and the Return of the Golden Age - The Occult Tradition and Marlowe, Jonson, and Shakespeare, Lincoln & London, University of Nebraska Press, 1989.

MEDEIROS, Walter de Sousa, «A Outra Face de Eneias», Humanitas, Coimbra, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Instituto de Estudos Clássicos, vols. XXXIII-XXXIV, 1981-1982, pp. 81-94.

MEEHAN, Virginia M. , Christopher Marlowe- Poet and Playwright: Studies in poetical method, The Hague, Paris, Mouton, 1974.

MÉNAGER, Daniel, Introduction à la vie littéraire du XVIe siècle, Paris, Dunod, 3e édition, 1997.

MENDES, Anabela, ed. , O Judaísmo na Cultura Ocidental, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1993.

METZ, G. Harold, Sources of Four Plays Ascribed to Shakespeare, Columbia, University of Missouri Press, 1989.

MOISÉS, Massaud, Dicionário de Termos Literários, São Paulo, Cultrix, terceira edição, 1982.

MONTROSE, Louis, The Purpose of Playing- Shakespeare and the Cultural Politics of the Elizabethan Theatre, Chicago & London, The University of Chicago Press, 1996.

MONTROSE, Louis A. , «Spenser's domestic domain: poetry, property, and the Early Modern subject», in DE GRAZIA, Margreta, *et alii*, eds. , 1996, pp. 83-130.

MONTROSE, Louis Adrian, «The Elizabethan Subject and the Spenserian Text», in PARKER, Patricia, and QUINT, David, eds. , 1986, pp. 303-340.

MORRIS, Brian, ed. , Christopher Marlowe, London, Ernst Benn Limited, Mermaid Critical Commentaries, 1968.

MORRISON, Malcolm, Classical Acting, London, A & C Black, 1995.

MOSER, Fernando de Mello, Thomas More e os Caminhos da Perfeição Humana, Lisboa, Vega, 1982.

MUECKE, D. C. , Irony and the Ironic, London and New York, Methuen, The Critical Idiom 13, 1982.

MUIR, Kenneth, «Marlowe and Shakespeare», in FRIEDENREICH, Kenneth, *et alii*, eds. , 1988, pp. 1-12.

MULLANEY, Steven, The Place of the Stage- Licence, Play, and Power in Renaissance England, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1988.

MULLET, Michael, Calvin, London and New York, Routledge, lancaster pamphlets, 1989.

MULRYNE, J. R. , and FENDER, Stephen, «Marlowe and the 'Comic Distance'», in MORRIS, Brian, 1968, pp. 48-64.

MURRAY, Christopher, ed. , Irish University Review: a journal of Irish studies, Special Issue: Spenser in Ireland: *The Faerie Queene* 1596-1996, Autumn/Winter 1996, volume 26, Number 2.

NAGLER, A. M. A Source Book in Theatrical History - Sources of Theatrical History, New York, Dover Publications, Inc. , 1952.

NAUERT, Charles G. , Humanism and the Culture of Renaissance Europe, Cambridge, Cambridge University Press, new approaches to european history, 1995.

NICHOLL, Charles, The Reckoning- The Murder of Christopher Marlowe, London, Jonathan Cape, 1992.

NICHOLL, Charles, The Creature in the Map- Sir Walter Ralegh's Quest for El Dorado, London, Vintage, 1996.

NICHOLL, Charles, Elizabethan Writers, London, National Portrait Gallery Publications, 1997.

NORRIS, Herbert, Tudor Costume and Fashion, Mineola, New York, Dover Publications, Inc. , 1997.

O'CONNELL, Michael, «God's Body: Incarnation, Physical Embodiment, and the Fate of Biblical Theater in the Sixteenth Century», in ALLEN, David G. , and WHITE, Robert A. , eds. , 1995, pp. 62-87.

O'NEILL, Judith, ed. , Critics on Marlowe: Readings in Literary Criticism, London, George Allen and Unwin Ltd, 1969.

O'NEILL, Maria, «'The Sweet Smoke of Rhetoric': Some Observations on Shakespeare's Theory of Language», SEDERI, Sevilla, Sociedad Española de Estudios Renacentistas Ingleses, 8, 1998, pp. 19-24.

ORGEL, Stephen, The Illusion of Power: Political Theater in the English Renaissance, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 1975.

ORGEL, Stephen, «The Jonsonian Masque and the Limits of Invention», in BLOOM, Harold, ed. , 1987, pp.55-78.

ORGEL, Stephen, «The Masque», in RICKS, Christopher, ed. , 1987, pp. 361-374.

ORGEL, Stephen, Impersonations: The performance of gender in Shakespeare's England, Cambridge, Cambridge University Press, 1996.

ORNSTEIN, Robert, «The Tragic Theology of *Dr. Faustus*», PMLA, Volume 83, nº 5, 1968, pp. 1378-1385.

OWENS, Margareth E. , «Desperate Juggling Knacks: The Rehearsal of the Grotesque in *Doctor Faustus*», in BARROLL, Leeds, ed. , 1996, pp. 63-93.

OWENS, W. R., and GOODMAN, Lizbeth, eds. , Shakespeare, Aphra Behn and the Canon, London, Routledge in association with the Open University, 1966.

OWST, G. R. , Literature and Pulpit in Medieval England- A Neglected Chapter in the History of English Letters & of the English People, Oxford, Basil Blackwell, 1961.

PALMER, D. J. , «Marlowe's Naturalism», in MORRIS, Brian, ed. , 1968, pp. 151-175.

PALMER, D. J. , «Magic and Poetry in *Doctor Faustus*», in JUMP, John, ed. , 1969, pp. 188-203.

PALMER, D. J. , «Marlowe», in WELLS, Stanley, ed. , 1975, pp. 42-53.

PARKER, Patricia, QUINT, David, eds. , Literatery Theory/ Renaissance Texts, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1986.

PARKINSON, G. H. R. , The Renaissance and Seventeenth-century Rationalism, London and New York, Routledge, Routledge History of Philosophy, volume IV, 1993.

PARKS, Joan, «History, Tragedy, and Truth in Christopher Marlowe's *Edward II*», Studies in English Literature 1500-1900, The Johns Hopkins University Press, volume 39, Number 2, Spring 1999, pp. 275-290.

PARROT, Thomas Marc, and BALL, Robert Hamilton, A Short View of Elizabethan Drama, New York, Charles Scribner's Son.

PARRY, Graham, «Entertainments at Court», in COX, John D., and KASTAN, David Scott, eds. , 1997, pp. 195-211.

PASOLINI, Pier Paolo, «Manifeste pour un nouveau théâtre», du théâtre (la revue), Paris, Pour le théâtre/ Centre national du livre, nº16, printemps 1997, pp. 49-57.

PATRIDES, C. A. , WADDINGTON, Raymond B. , eds. , The Age of Milton: Backgrounds to seventeenth-century literature, Manchester, Manchester University Press/ Barnes & Noble Books, 1980.

PAVEL, Thomas G. , The Poetics of Plot- *The Case of English Renaissance Drama*, Manchester, Manchester University Press, Theory and History of Literature 18, 1985.

PEACOCK, Ronald, The Art of Drama, London, Routledge & Kegan Paul, 1957.

PEYRÉ, Yves, La voix des mythes dans la tragédie élizabethaine, Paris, Éditions CNRS, CNRS littérature, 1996.

PEYRÉ, Yves, «Marlowe's Argonauts», in MAQUERLOT, Jean-Pierre, and WILLEMS, Michele, eds. , 1996, pp.106-123.

PHILLIPS, Graham, KEATMAN, Martin, The Shakespeare Conspiracy, London, Arrow Books, 1995.

PINE-COFFIN, R. S. , ed. , Saint Augustine- Confessions, London, Penguin Books, Penguin Classics, 1961.

PLUMP, J. H. , The Pelican Book of the Renaissance, Harmondsworth, Penguin Books, 1982.

POIRIER, Michel, Christopher Marlowe, London, Chatto & Windus, 1951.

PORTER, Joseph A. , Shakespeare's Mercutio: His History and Drama, Chapell Hill & London, The University of North Carolina Press, 1988.

POTTER, David, «Marlowe's *Massacre at Paris* and the Reputation of Henry III of France», in GRANTLEY, Darryll, and ROBERTS, Peter, eds. , 1996, pp. 70-95.

POTTER, Lois, «Pirates and 'turning Turk' in Renaissance drama», in MAQUERLOT, Jean-Pierre, and WILLEMS, Michele, eds. , 1996, pp. 124-140.

PRAZ, Mario, The Flaming Heart: Essays on Crashaw, Machiavelli, and Other Studies in the Relations between Italian and English Literature from Chaucer to T. S. Eliot, New York, Garden City, Doubleday & Company, Inc. , Doubleday Anchor Books, 1958.

PRAZ, Mario, English Miscellany- A symposium of History, Literature and the Art, Rome, The British Council/ Edizioni di Storia e Letteratura, nº 19, 1968.

PRITCHARD, R. E. , Shakespeare's England- Life in Elizabethan & Jacobean Times, Phoenix Mill, Thrupp, Stroud, Gloucestershire, Sutton Publishing, 1999.

PROSER, Matthew N. , «*Dido Queene of Carthage* and the Evolution of Marlowe's Dramatic Style», in FRIEDENREICH, Kenneth, *et alii*, eds. , 1988, pp. 83-97.

PROSER, Matthew N. , The Gift of Fire- Aggression and the Plays of Christopher Marlowe, New York, Washington, D. C. , Peter Lang, Renaissance and Baroque Texts, Vol. 12, 1995.

QUINT, David, «Epic and Empire», Comparative Literature, University of Oregon, vol. 41, Number 1, Winter 1989, pp. 1-32.

RAAB, Felix, The English Face of Machiavelli- A Changing Interpretation 1500-1700, London, Routledge and Kegan Paul/ Toronto, University of Toronto Press, 1965.

RACKIN, Phyllis, «Androgyny, Mimesis, and the Marriage of the Boy Heroine on the English Stage», PMLA, Publications of the Modern Language Association of America, Volume 105, Number 2, March 1990, pp. 209-222.

RASMUSSEN, Eric, A textual companion to *Doctor Faustus*, Manchester and New York, Manchester University Press, The Revels Plays Companion Library, 1993.

REDMOND, James, Themes in Drama: *An annual publication*, Cambridge, Cambridge University Press, 1985.

REESE, M. M. , Shakespeare- His World and his Work, London, Edward Arnold, revised edition, 1980.

RHODES, Neil, The Power of Eloquence and English Renaissance Literature, New York, London, Toronto, Harvester Wheatsheaf, 1992.

RIBNER, Irving, «The Idea of History in Marlowe's *Tamburlaine*», in KAUFMANN, R. J. , ed. , 1961, pp. 81-94.

RICE, Philip, WAUGH, Patricia, eds. , Modern Literary Theory- A Reader, London, New York, Edward Arnold, 1989.

RICKEY, Mary Ellen, «Astronomical Imagery in Tamburlaine», Renaissance Papers, Duke University, April 1954, pp. 63-70.

RICKS, Christopher, ed. , English Drama to 1710, London, Penguin, Sphere History of Literature 3, 1987.

RICKS, Christopher, Essays in Appreciation, Oxford, Clarendon Press, 1996.

RIVERS, Isabel, Classical and Christian Ideas in English Renaissance Poetry- *A Students' Guide*, London and New York, Routledge, 1994.

ROBERTSON, Alec, and STEVENS, Denis, Renaissance and Baroque, Harmondsworth, Penguin Books, The Pelican History of Music 2, 1963.

ROBERTSON, Kim, «Heteroglossia, History, and Humanism», in WOOD, Diane S. , and MILLER, Paul Allen, eds. , 1996, pp. 1-14.

ROBBINS, Keith, Great Britain- Identities, Institutions and the Idea of Britishness, London and New York, Longman, The Present and the Past, 1998.

ROBERTS, Peter, «The 'Studious Artizan': Christopher Marlowe, Canterbury and Cambridge», in GRANTLEY, Darryll, and ROBERT, Peter, eds. , 1996, pp. 17-37.

ROCKLIN, Edward L. , «Marlowe as Experimental Dramatist: The Role of the Audience in *The Jew of Malta*», in FRIEDENREICH, Kenneth, *et alii*, eds. , 1988, pp. 129-142.

RODRIGUES, Miguel Urbano, Nómadas e Sedentários na Ásia Central- Continuidade e Descontinuidade no Processo Civilizatório, Porto, Campo das Letras, 1999.

RONBERG, Gert, A Way with Words: The Language of English Renaissance Literature, London, New York, Edward Arnold, 1992.

ROSE, Mary Beth, ed. , Renaissance Drama, Northwestern University Press, New Series XXIII, 1992.

ROSENBERG, Marvin, «Elizabethan Actors: Men or Marionettes?», in BENTLEY, Gerald Eades, ed. , 1968, pp.94-109.

ROSS, Lawrence J. , «Symbol and Structure in the *Secunda Pastorum*», in TAYLOR, Jerome, and NELSON, Alan H. , eds. , 1972, pp. 177-211.

ROUSSEAU, G. S. , «Marlowe's *Dido* and a Rhetoric of Love», in PRAZ, Mario, ed. , 1967, pp. 25-49.

ROSSITER, A. P. , English Drama from Early Times to the Elizabethans, London, Hutchinson & Co Ltd, 1950.

ROWSE, A. L. , Christopher Marlowe- A Biography, London and Basingstoke, The Macmillan Press Ltd. , Papermacs, 1981.

ROZETT, Martha Tuck, The Doctrine of Election and the Emergence of Elizabethan Tragedy, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1984.

RUMMEL, Erika, ed. , The Erasmus Reader, Toronto, Buffalo, London, University of Toronto Press, 1990.

RUSSELL, Bertrand, A History of Western Philosophy, London, Unwin Hyman Limited, 1979.

RYKWERT, Joseph, «The Seventeenth Century», in FORD, Boris, ed. , Seventeenth-Century Britain,1992, pp. 3-38.

RYNGAERT, Jean-Pierre, Lire le Théâtre Contemporain, Paris, Dunod, 1993.

SALES, Roger, Christopher Marlowe, Basingstoke and London, Macmillan, English Dramatists, 1991.

SALES, Roger, «The Stage, the Scaffold and the Spectators: the Struggle for Power in Marlowe's *The Jew of Malta*», in GRANTLEY, Darryll, and Roberts, Peter, 1996, pp. 119-128.

SALGADO, Gamini, The Elizabethan Underworld, New York, St. Martin's Press, 1992.

SANDERS, Andrew, The Short Oxford History of English Literature, Oxford, Clarendon Press, 1994.

SANDERS, Norman, *et alii*, eds. , The *Revels* History of Drama in English 1500-1576, London and New York, Methuen, vol. II, 1980.

SANDERS, Wilbur, The Dramatist and the Received Idea: Studies in the Plays of Marlowe & Shakespeare, Cambridge, Cambridge University Press, 1968.

SEATON, Ethel, «Marlowe's Map», in LEECH, Clifford, ed. , 1964, pp. 36-56.

SEGAL, Erich, «Marlowe's *Shadenfreude*: Barabas as Comic Hero», in BLOOM, Harold, ed. , 1986, pp. 121-136.

SERÔDIO, Maria Helena, Leituras do Texto Dramático: exercícios sobre autores ingleses e norte-americanos, Lisboa, Livros Horizonte, Colecção Horizonte Universitário, 1989.

SERÔDIO, Maria Helena, William Shakespeare- A Sedução dos Sentidos, Lisboa, Cosmos, 1996.

SEZNEC, Jean, La Survivance des Dieux Antiques- Essay sur le rôle de la tradition mythologique dans l'humanisme et dans l'art de la renaissance, Paris, Flammarion, Champs, 1993.

SHAPIRO, James, Rival Playwrights: Marlowe, Jonson, Shakespeare, New York, Columbia University Press, 1991.

SHAPIRO, James, «Recent Studies in Tudor and Stuart Drama», SEL- Studies in English Literature 1500-1900, Tudor and Stuart Drama, Rice University, Volume 36, Number 2, Spring 1996, pp. 502-503.

SHEPHERD, Geoffrey, ed. , Sir Philip Sidney: An Apology for Poetry or The Defense of Poesy, Manchester, Manchester University Press, 1973.

SHEPHERD, Simon, Marlowe and the Politics of Elizabethan Stage, Brighton, Sussex, The Harvester Press, 1986.

SHEPHERD, Simon, WOMACK, Peter, eds. , English Drama: A Cultural History, Oxford, Blackwell, 1996.

SHEPPEARD, Sallye, «Marlowe's Icarus: Culture and Myth in *Dr. Faustus*», in ALLEN, David G. , and WHITE, Robert A. , eds. , 1995, pp. 133-145.

SHEWMAKER, Eugene F. , Shakespeare's Language- A Glossary of Unfamiliar Words in His Plays and Poems, New York, Checkmark Books, 1996.

SHURBANOV, Alexander, «Marlowe and the Internalization of Irony», in GRANTLEY, Darryll, and ROBERTS, Peter, eds. , 1996, pp. 239-245.

SLOANE, Thomas O. , Donne, Milton, and the End of Humanist Rhetoric, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 1985.

SMITH, Bruce R.. , Homosexual Desire in Shakespeare's England- A Cultural Poetics, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1994.

SMITH, David L. , STRIER, Richard, BEVINGTON, David, eds. , The Theatrical City: Culture, Theatre and Politics in London 1576-1649, Cambridge, Cambridge University Press, 1995.

SMITH, James, «*Faustus* as Allegory», in FARNHAM, Willard, ed. , 1969, pp. 23-34.

SMITH, James L. , «The Jew of Malta in the Theatre», in MORRIS, Brian, ed., 1968, pp. 1-23.

SMITH, Mary Elizabeth, «'Hell Strives with Grace': Reflections on the Theme of Providence in Marlowe», in MAGNUSSON, A. L. McGEE, C. E., eds, 1990, pp. 133-154.

SNOW, Edward A. , «'Doctor Faustus' and the Ends of Desire», in BLOOM, Harold, ed., 1986, pp. 47-75.

SNYDER, Susan, «Marlowe's *Doctor Faustus* as an Inverted Saint's Life», in Studies in Philology, vol. 63, 1966, pp. 565-577.

SOARES, Virgínia, «Elementos de Frustração na *Eneida*», Humanitas, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Instituto de Estudos Clássicos, 1983/1984, pp. 171-218.

SOUILLER, Didier, La littérature baroque en Europe, Paris, Presses Universitaires de France, Littératures Modernes, 1998.

SOWERBY, Robin, The Classical Legacy in Renaissance Poetry, London and New York, Longman, 1994.

SPURGEON, Caroline F. H. , Shakespeare's Imagery and What It Tells Us, Cambridge, Cambridge University Press, 1968.

STALLYBRASS, Peter, «Worn worlds: clothes and identity on the Renaissance stage», in DE GRAZIA *et alii*, esd. , 1996, pp. 289-320.

STEADMAN, John M. , Redefining a Period Style- «Renaissance», «Mannerist» and «Baroque» in Literature, Pittsburg, Pennsylvania, Duquesne University Press, 1990.

STEANE, J. B. , Marlowe- A Critical Study, Cambridge, Cambridge University Press, 1964.

STEHMAN, Jacques, História da Música Europeia, das origens aos nossos dias, Lisboa, Bertrand, 2ª edição, 1979.

STEINER, George, In Bluebeard's Castle or Some Notes Towards a Re-definition of Culture, London, Boston, faber and faber, 1971.

STIELE, Karlheink, «Un Mot Franco-Européen: La Renaissance», in GADOFFRE, ed. , 1995, pp. 39-52.

STOCKHOLDER, Kay, «'Within the massy entrailes of the earth' : Faustus's Relation to Women», in FRIEDENREICH, Kenneth, *et alii,* eds. , 1988, pp. 203-219.

STREITBERGER, W. R., «Personnel and Professionalization», in COX, John D. , and KASTAN, David Scott, eds. , 1997, pp. 338-355.

STYAN, J. L. , The English Stage- *A History of Drama and Performance*, Cambridge, Cambridge University Press, canto, 1996.

SULLIVAN, Ceri, «Faustus and the Apple», The Review of English Studies- A Quarterly Journal of English Literature and the English Language, New Series, Volume XLVII, Number 185, February 1996, pp. 47-50

SUMMERS, Claude J. , «Sex, Politics, and Self-Realization in *Edward II*», in FRIEDENREICH, Kenneth, *et alii,* eds. , 1988, pp. 221-240.

SUTHERLAND, John, WATTS, Cedric, Henry V, War Criminal? & Other Shakespeare Puzzles (intr.: Stephen Orgel), Oxford, Oxford University Press, Oxford World's Classics, 2000.

SWEARINGEN, C. Jan, Rhetoric and Irony: Western Literacy & Western Lies, New York, Oxford, Oxford University Press, 1991.

SYMONS, Julian, ed. , The Essential Wyndham Lewis: An Introduction to his Work, Londdon, Vintage, 1991.

TATE, William, «Solomon, Gender, and Empire in Marlowe's *Doctor Faustus*», Studies in English Literature 1500-1900, The Johns Hopkins University Press, Volume 37, Number 2, Spring 1997, pp. 257-276.

TAWNEY, R. H. , Religion and the Rise of Capitalism, Harmondsworth, Penguin, Peregrine Books, 1984.

TAYLOR, Jerome, and NELSON, Alan H. , Medieval English Drama- *Essays Critical and Contextual*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1972.

TAYLOR, Michael, «Beaumont and Fletcher, Heywood and Decker», in WELLS, Stanley, ed. , 1975, pp. 100-112.

TEENSMA, B. N. , «A história social dos Judeus Sefarditas de Amsterdão dos séculos XVII e XVIII», in MENDES, Anabela, ed. , 1993, pp. 33-46.

THOMAS, Keith, Religion and the Decline of Magic- Studies in Popular Beliefs in Sixteenth- and Seventeenth-Century England, London, Penguin Books, 1971.

THOMAS, Vivian, TYDEMAN, William, eds. , Christopher Marlowe: The plays and their sources, London and New York, Routledge, 1994.

THOMSON, Peter, Shakespeare's Professional Career, Cambridge, Cambridge University Press, 1992.

TILLYARD, E. M. W. , The Elizabethan World Picture, Harmondsworth, Penguin Books in association with Chatto & Windus, 1943.

TILLYARD, E. M. W. , Shakespeare's History Plays, London, Chatto & Windus, 1944.

TOMLINSON, T. B. , A Study of Elizabethan and Jacobean Tragedy, Cambridge, Cambridge University Press/ Victoria, Melbourne University Press, 1964.

TRABUCCO, Joseph, Saint Augustin: Les Confessions, Paris, Garnier-Flammarion, 1964.

TRACI, Philip J. , «Marlowe's Faustus as Artist: A Suggestion about a Theme in the Play», Renaissance Papers, 1966, pp. 3-9.

TRAUB, Valerie, «The (in)significance of 'lesbian' desire in early modern England», in ZIMMERMAN, Susan, ed. , 1992, pp. 150-169.

TRUCHET, Sybil, Le Théâtre Médiéval en Angleterre et son influence sur l'oeuvre de Marlowe, Kyd et Lyly: contribution à l'étude du drame pré-shakespearien, Lille, Université de Lille III, 1980.

TRUSSLER, Simon, Shakespearean Concepts, London, Methuen, 1989.

TURNER, Alice K. , The History of Hell, San Diego, New York, London, Harcourt Brace & Company, A Harvest Book, 1993.

TYDEMAN, William, Doctor Faustus, Basingstoke and London, Macmillan, Text & Performance, 1984.

TYLER, Sharon, «Bedfellows make strange politics: Christopher Marlowe's *Edward II*», in REDMOND, James, ed. , 1985, pp. 55-68.

UBERSFELD, Anne, Les termes clés de l'analyse du théâtre, Paris, Seuil, Mémo, 1996.

UBERSFELD, Anne, Lire le théâtre I, Paris, Belin, 1996.

UBERSFELD, Anne, Lire le théâtre II - L'école du spectateur, Paris, Belin, 1996.

UBERSFELD, Anne, Lire le théâtre III - Le dialogue de théâtre, Paris, Belin, 1996.

VICKERS, Brian, ed. , Francis Bacon: A Critical Edition of the Major Works, Oxford, New York, Oxford University Press, 1996.

VIEGNES, Michel, Le Théâtre- Problematiques essentielles, Paris, Hatier, Histoire Littéraire, Profil Littérature, 1992.

WAITH, Eugene M. , The Herculean Hero in Marlowe, Chapman, Shakespeare and Dryden, London, Chatto & Windus, 1962.

WALLER, Gary, English Poetry of the Sixteenth Century, London and New York, Longman, 1986.

WATSON, G. J. , Drama - An Introduction, London and Basingstoke, Macmillan Education Ltd. , 1983.

WATT, Ian, Myths of Modern Individualism: Faust, Don Quixote, Don Juan, Robinson Crusoe, Cambridge, Cambridge University Press, canto, 1997.

WEBB, David, «Damnation in *Doctor Faustus*: Theological Strip Tease and the Histrionic Hero», Critical Survey, volume 11, Number 1, 1999, pp. 31-47.

WEBER, Eugene, De la Renaissance au XVIIIe siècle: Une Histoire de l'Europe, Paris, Fayard, tome premier, 1986.

WEIL, Judith, Christopher Marlowe, Merlin's Prophet, Cambridge, London, Cambridge University Press, 1977.

WELLS, Stanley, English Drama (excluding Shakespeare), Oxford, Oxford University Press, 1975.

WELLS, Stanley, ed., The Cambridge Companion to Shakespeare Studies, Cambridge, London, Cambridge University Press, 1986.

WESKER, Arnold, Shylock and Other Plays, Londdon, Penguin Books, 1990.

WHEELER, Richard P. , ed. , Creating Elizabethan Tragedy: The Theater of Marlowe and Kyd, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1988.

WHELAN, Peter, «A wiff of sulphur», New Statesman & Society, 7 May 1993, p. 23.

WHITE, Paul Whitfield, Theatre and Reformation- Protestantism, patronage and playing in Tudor England, Cambridge, Cambridge University Press, 1993.

WILDERS, John, The Lost Garden- A View of Shakespeare's English and Roman History Plays, London and Basingstoke, Macmillan, 1978.

WILLIAMS, Neville, The Life and Times of Elizabeth I, London, Weidenfeld and Nicolson, 1992.

WILLIAMS, Penry, «Court and Polity under Elizabeth I», in GUY, John, ed. , 1997, pp. 356-379.

WILLIAMS, Raymond, The Long Revolution, Harmondsworth, Penguin Books, A Pelican Book,

WILSHIRE, Bruce, Role Playing and Identity: The Limits of Theatre as Metaphor, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1982.

WILSON, F. P. , Marlowe and the Early Shakespeare, Oxford, Clarendon Press, 1951.

WILSON, F. P. , The Plague in Shakespeare's London, Oxford, Oxford University Press, 1963.

WILSON, J. Dover, The Fortunes of Falstaff, Cambridge, Cambridge University Press, 1970.

WILSON, Richard, «Visible Bullets: *Tamburlaine the Great* and Ivan the Terrible», in GRANTLEY, Darryll, and ROBERTS, Peter, eds. , 1996, pp. 51-69.

WILSON, Richard, ed. , Christopher Marlowe, London and New York, Longman, Longman Critical Readers, 1999.

WIMSATT, William K., BROOKS, Cleanth, Crítica Literária- Breve História(tradução de Yvette Centeno e Armando de Morais), Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2ª edição, 1980.

WOOD, Diane S. , MILLER, Paul Allen, eds., Recapturing the Renaissance- New Perspectives on Humanism, Dialog and Texts, Knoxville, New Paradigm Press, A Synthesis Book, 1996.

WOOD, Ellen Meiksins, WOOD, Neal, A Trumpet of Sedition- Political Theory and the Rise of Capitalism 1509-1688, London, Pluto Press, 1997.

WOOD, James, «The Great Dissembler», London Review of Books, volume 20, number 8, 16 April 1998, pp. 10-12.

WRAIGHT, A. D. , Open letter to present a true portrait of Christopher Marlowe..., Chichester, Adam Hart, 1992.

WRAIGHT, A. D. , In Search of Christopher Marlowe- A Pictorial Biography, Chichester, Adam Hart, 1993.

WRAIGHT, A. D. , Christopher Marlowe and Edward Alleyn, Chichester, Sussex, 1993.

YATES, Frances A. , Giordano Bruno and the Hermetic Tradition, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1964.

YATES, Frances A., Theatre of the World, London and New York, Routledge & Kegan Paul, 1969.

ZIMMERMAN, Susan, ed. , Erotic Politics- Desire on the Renaissance Stage, New York and London, Routledge, 1992.

ÍNDICE

I

Texto dramático e teatro

Entre a literatura e a representação: a peça isabelina enquanto texto literário e espectáculo.

I. 1. Texto e representação: as linhas gerais de uma *controversia*. A relevância histórico-literária e a consideração dos contextos. Autor e texto, actor e público: o lugar dos factores da experiência dramática no estudo do texto literário. p. 6

I. 2. O autor e a escrita dramática isabelina: sentidos específicos de uma ligação. A imprecisão e mobilidade do texto dramático: dependência da representação e imprecisão da fixação e transmissão da peça isabelina. Os exemplos de Doctor Faustus e Hamlet. p. 16

I. 3. Os actores e o teatro: uma generalizada desconfiança na tradição ocidental. O lugar do teatro na cidade: Grécia, Roma e o mundo cristão. O Renascimento e a Inglaterra protestante- a Palavra, a imagem e os dilemas da representação e da mimese dramática. O actor, a Companhia e o edifício teatral na Londres isabelina: o diagrama social e a cultura de uma época. As «afinidades electivas»: o actor, a indumentária e o púlpito. Drama e mercado - as ligações perigosas. O lugar do texto e o modelo de representação. p. 26

I. 4. O público isabelino e o espaço social do teatro. Representação e texto: o poder sugestivo da palavra e a participação da imaginação do espectador na situação dramática. O teatro entre o sentido da transgressão e a função de integração. p. 47

I. 5. O texto «clássico» e as aporias de uma dimensão simplesmente aproximativa: literatura e atipicidade ontológica e periodológica do drama isabelino. O lugar do sujeito e a posição do objecto- o ponto de vista e a face visível. A leitura do texto dramático e os pressupostos da representação do texto clássico: centralidade da palavra na página e na cena. O público e o leitor- da oralidade à escrita. O texto dramático e a dimensão literária: o centro e a margem. p. 71

II.

Cepticismo e ironia

Breves considerações acerca dos contextos de existência histórica de uma atitude filosófica e de uma categoria estética : a dimensão universal do Renascimento e a especificidade isabelina.

1.Cepticismo

II. 1. Qualificando opções: a configuração histórica de um conceito. p. 86

II. 2. Da Idade Média ao Renascimento: antropocentrismo e pressupostos de uma visão céptica. p. 88

II. 3. O cepticismo na compreensão renascentista e humanista. Rupturas e consensos- o quadro genérico: Renascimento, Humanismo, individualismo; o poder da cultura e a cultura do poder: dilemas da opção humanista. p. 93

II. 4. Maquiavel e Castiglione: uma clivagem paradigmática. O político e o cortesão na Inglaterra isabelina. p. 107

II. 5. Christopher Marlowe e os valores do seu tempo. Ao contrário do guerreiro, ao contrário do cortesão- Ralegh, Spenser e Sidney como figuras emblemáticas de uma ortodoxia inconclusiva. Nas margens da criação poética- o estatuto precário do drama e o individualismo irredutível do dramaturgo de Cantuária. p. 131

II. 6. No olhar dos outros: indivíduo, natureza e ordem social; cepticismo e dogma- *auctor in fabula*. p. 177

II. 7. O rosto inglês de Maquiavel: um lugar privilegiado na expressão céptica de Christopher Marlowe. p. 194

II. 8. Inflexões e descontinuidades: o problema da referência autoral e da coerência da obra. *In utraquam partem* ? Aporias da estrutura dialógica do drama e suas estratégias retóricas. p. 210

2. Ironia

II. 9. Observações preliminares: fortuna e metamorfoses de um conceito. p. 222

II. 10. Visibilidade autorial e consciência textual: os pressupostos teóricos da inscrição da ironia no texto. A relevância da valoração crítica enquanto fundamento do seu estudo. p. 228

II.11. Convenção, género, contextos retóricos e axiológicos: especificidade e limites de uma presença conformadora da ironia. p. 238

II. 12. Responsabilidade autoral, provocação, reserva mental: os dilemas de Proteu e os limites de uma ironia indecisa. p. 252

3. Balanço e perspectivas

II. 13. Sinopse retrospectiva. p. 261

II. 14. O *corpus* textual: uma área canónica de recorte consensualmente estabelecido. p. 264

III

«'Tis but the fortune of the wars, my lord
Whose power is often proved a miracle»
Tamburlaine the Great, Part II, II. 3. 31-32

III. 1. «Stout love, in mine arms make thy Italy» :
dilemas da paixão e do Império. p. 272

III. 2.«View but his picture in this tragic glass,
And then applaud his fortunes as you please. »,
/.../
The strangest men that ever nature made !
I know not how to take their tyrannies » :
uma ironia «in mezzo del camin». p. 320

III. 3. «'Tis but the fortune of the wars, my lord,
Whose power is often prov'd a miracle.
/.../
Come, let us march against the power of heaven,
And set black streamers in the firmament,
To signify the slaughter of the gods»:

sentidos de uma ironia indecisa. p. 373

III. 4.«A sound magician is a mighty god.
/.../
My God, my God, look not so fierce on me!»:

nas margens da ironia e da ambiguidade. p. 411

III. 5.«More knave than fool:
nos fragmentos de um discurso enganoso. p. 460

III. 6. «Ah, this sweet sight is physic to my soul»:
a glória divina e os louros de César. p. 513

III. 7.«Sweet father here, unto thy murdered ghost,
I offer up this wicked traitor's head;»
- as grotescas simetrias da morte. p. 531

IV. Conclusões. p. 573

Notas p. 595

Bibliografia p. 763