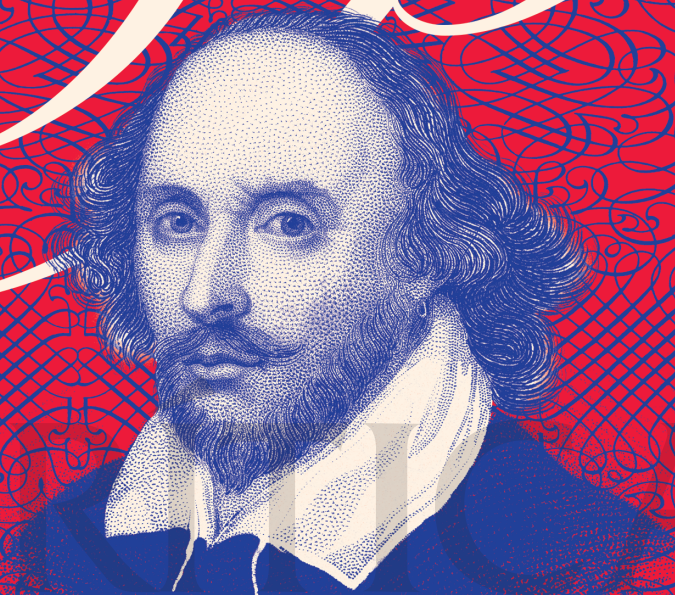


1599



UM ANO NA VIDA DE

*William
Shakespeare*

JAMES SHAPIRO

CRÍTICA

TRECHO ANTECIPADO PARA DIVULGAÇÃO. VENDA PROIBIDA.

1599

UM ANO NA VIDA DE

William
Shakespeare

JAMES SHAPIRO

Tradução de Cordelia Magalhães
e Marcelo Musa Cavallari

2ª edição

CRÍTICA

TRECHO ANTECIPADO PARA DIVULGAÇÃO. VENDA PROIBIDA.

Copyright © James Shapiro, 2005

Publicado em acordo com Anne Edelstein Literary Agency LLC, New York c/o Ayesha Pande Literary Agency e Villas Boas & Moss Agência Literária, Rio de Janeiro.

Copyright © Editora Planeta do Brasil, 2010, 2024

Copyright da tradução © Cordelia Magalhães e Marcelo Musa Cavallari, 2010

Todos os direitos reservados.

Título original: *1599: A Year in the Life of William Shakespeare*

Preparação: Norma Marinheiro

Revisão de texto: Tulio Kawata e Marta Almeida de Sá

Diagramação: Triall

Capa: Elmo Rosa

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Angélica Ilacqua CRB-8/7057

Shapiro, James

1599 : um ano na vida de William Shakespeare / James Shapiro ; tradução de Cordelia Magalhães, Marcelo Musa Cavallari. – 2 ed. - São Paulo : Planeta do Brasil, 2024.

432, [8] p. : il.

Bibliografia

ISBN 978-85-422-2668-3

Título original: 1599: A Year in the Life of William Shakespeare

1. Shakespeare, William, 1564-1616 2. Dramaturgos ingleses - Biografia 3. Teatro - Inglaterra - História - Séc. XVI I. Título II. Magalhães, Cordelia III. Cavallari, Marcelo Musa

24-1204

CDD 928.29

Índice para catálogo sistemático:

1. Shakespeare, William, 1564-1616

Ao escolher este livro, você está apoiando o manejo responsável das florestas do mundo

2024

Todos os direitos desta edição reservados à

EDITORA PLANETA DO BRASIL LTDA.

Rua Bela Cintra, 986, 4º andar – Consolação

São Paulo – SP – CEP 01415-002

www.planetadelivros.com.br

faleconosco@editoraplaneta.com.br

TRECHO ANTECIPADO PARA DIVULGAÇÃO. VENDA PROIBIDA.

Uma batalha de vontades



Will Kemp, Kemp's Nine Days Wonder, 1600

No final da tarde de terça-feira, 26 de dezembro de 1598, dois dias antes daquele encontro fatal no Theatre, o Chamberlain's Men seguiu seu caminho pelas ruas escuras e gélidas de Londres até o palácio Whitehall para apresentar-se diante da rainha. Elizabeth retornara ao palácio em meados de novembro, a tempo das celebrações do aniversário de sua subida ao trono. Whitehall, seu único lar em Londres, era também seu palácio favorito, onde ela passou um quarto de seu reinado, especialmente perto do Natal. A entrada de Elizabeth em Londres seguia um protocolo tradicional: a cerca de um quilômetro e meio fora da cidade, ela era recebida pelo Lord Mayor Stephen Soame e seus confrades, que usavam “casacos de veludo e correntes de ouro”. Elizabeth voltava do palácio Richmond, onde permanecera apenas um mês, após sua estada no palácio de Nonsuch. Problemas de instalações sanitárias, dificuldade

de alimentar tantos cortesãos com suprimentos locais limitados e talvez uma certa inquietação faziam a corte de Elizabeth parecer-se com uma gigantesca companhia mambembe, que anualmente rodava pelos palácios reais de Whitehall, Greenwich, Richmond, St. James, Hampton Court, Windsor, Oatlands e Nonsuch. Mas, em contraste com a única carroça que transportava o figurino e o cenário de uma trupe teatral itinerante, um comboio com várias centenas de vagões partia para a próxima residência real. E ele levava tudo o que era necessário à rainha e a cerca de 700 membros de sua criadagem, ou mais, para cuidar dos assuntos administrativos e cerimoniais no novo local.

Um século mais tarde, o palácio Whitehall seria completamente destruído por um incêndio, deixando “nada além de muros e ruínas”. A reconstrução arqueológica seria fora de propósito, porque Whitehall era pouco mais que uma miscelânea de prédios góticos já fora de moda na época de Shakespeare. Foi o epicentro do poder na Inglaterra, começando com a rainha e irradiando para seus conselheiros privados e cortesãos menos importantes. Uma mistura entre o Senado da antiga Roma e o Coliseu, era em Whitehall que os embaixadores eram recebidos e entretidos, que cães era açulados contra ursos, que as políticas doméstica e externa eram determinadas, que os monopólios lucrativos eram distribuídos, que os torneios dos aniversários da subida ao trono aconteciam, que os sermões das terças-feiras gordas eram pregados. Acima de tudo, era uma usina de mexericos, onde cada gesto real era dissecado incessantemente. Quando o Chamberlain’s Men se apresentava na corte, eles acrescentavam mais um quê de espetáculo a tudo.

Whitehall figurava tão fortemente na imaginação de Shakespeare que chegou a fazer uma breve aparição em sua última peça, *Henrique VIII* [*Henry the Eighth*]. Quando um cortesão de menor importância descreve de que modo Ana Bolena retornou a “York Place” depois de sua coroação em Westminster, ele é corrigido rispidamente: “Você não deve mais chamá-lo de York Place; isso é passado,/ pois, desde que o cardeal caiu em desgraça, aquele título foi perdido.”¹ Henrique VIII cobiçara o elegante prédio de onde expulsou o cardeal Wolsey, e o rebatizou: “Esse agora é do rei e se chama Whitehall.”² O cortesão que tão descuidadamente falara de “York Place” se desculpa e explica que “Eu sei,/ mas isso foi alterado tão recentemente que o antigo nome/ está fresco para mim”³.

(4.1.95-99) A identidade de Whitehall viveu sujeita aos caprichos reais, sua história foi facilmente reescrita. O fato de essa conversa acontecer depois de uma discussão abafada sobre “estrelas cadentes” na corte torna seu viés político ainda mais óbvio.

Para um escritor como Shakespeare, cujas peças exibiam uma fascinação maior com as cortes que as de qualquer outro dramaturgo elisabetano, as visitas a Whitehall eram inspiradoras. O palácio estava muito longe de qualquer coisa que ele jamais vivenciara em sua nativa Stratford-upon-Avon, que testamentos sobreviventes e registros municipais descrevem como um lugar atrasado e enfadonho, desprovido de cultura. Poucos grupos de teatro apareciam, havia poucos livros, dificilmente algum instrumento musical, nenhum quadro que se soubesse, a monotonia estética só era quebrada pelas peças de tecido pintadas que ornamentavam os interiores (como as oito que existiam penduradas na casa da mãe de Shakespeare, em Wilmcote). Mas nem sempre fora assim. Outrora, vívidos quadros medievais da Paixão e do Juízo Final decoraram as paredes da igreja de Stratford, mas eles foram caiados por reformadores protestantes antes do nascimento de Shakespeare.

Whitehall tinha tudo que não existia em Stratford. O palácio abrigava a maior coleção de arte internacional do reino, seus “salões espaçosos” exibiam “tapeçaria persa”, seus tesouros eram “recolhidos das cidades mais ricas da orgulhosa Espanha” e mais. Para um inglês que (como sua rainha) jamais deixara a costa da Inglaterra, o palácio oferecia uma rara oportunidade de ver o trabalho produzido por artistas e artesãos estrangeiros. Um curto desvio no alto de uma escada para a galeria privada, que dava vista para o pátio de justas e torneios, levava Shakespeare a uma galeria estonteante. O teto era coberto de ouro, e as paredes eram forradas com quadros extraordinários, incluindo um retrato de Moisés, sobre o qual se dizia possuir “surpreendente semelhança”. Perto dele estava pendurado “o quadro mais belamente pintado sobre vidro que mostra os 36 incidentes da Paixão de Cristo”. Mas a pintura que mais chamava atenção era um retrato do jovem Eduardo VI num dos corredores. Todos que dele se aproximavam pela primeira vez achavam que “a cabeça, o rosto e o nariz são tão longos e malformados que não parecem representar um ser humano”. Ao lado direito do quadro havia uma barra de ferro com uma placa. Os visitantes eram encorajados a olhar o quadro por um pequeno

buraco, ou um *O*, cortado na placa: para surpresa deles, “o rosto feio se transformava em outro bem formoso”.

Uns poucos anos antes, esse quadro famoso inspirara algumas linhas de Shakespeare sobre o significado de um ponto de vista em *Ricardo II*: “Como as perspectivas, as quais encaramos de frente/ mostram nada além de confusão, olhadas de esguelha/ distinguem a forma.”⁴ (2.2.18-20) O quadro pode ter também inspirado uma reflexão similar em *Henrique V*, sobre olhar “em perspectiva”⁵. (5.2.321) O que o coro chama nessa peça de “Rijo O”, o próprio teatro, funciona como esse quadro de Whitehall: sua lente é capaz de dar forma e significado ao mundo, mas somente se os frequentadores do teatro fizerem o esforço imaginativo necessário.

Saindo dessa galeria de quadros, Shakespeare em seguida teria entrado na esfera da longa galeria privada que passava pela câmara do Privy Council, onde a vontade de Elizabeth era traduzida em política de governo. Os feriados de Natal não atrapalhavam o trabalho dos conselheiros: sete deles se encontravam ali naquele dia, ordenando, entre outras coisas, que roupas quentes fossem providas às tropas inglesas miseravelmente equipadas que enfrentavam o severo inverno irlandês. Os conselheiros suspenderam seus trabalhos a tempo de juntar-se ao entretenimento daquela noite e voltariam ao trabalho na manhã seguinte.

Em seguida, o sinuoso corredor passava pelos aposentos privativos de Elizabeth, incluindo seu quarto de dormir, a biblioteca e as salas onde ela se vestia e jantava. Quando Elizabeth não estava em Whitehall, essas salas eram abertas à visita pública. Relatos da época sobre os seus esplendores oferecem uma vaga ideia acerca da pujança que se via. O teto de seu quarto era dourado, embora o próprio aposento fosse escuro, com apenas uma janela. O exótico banheiro de Elizabeth atraía considerável atenção, especialmente o modo como “a água jorrava de conchas de ostras e diferentes tipos de pedras”. Nos aposentos também havia órgãos e virginais que a própria rainha tocava, assim como “numerosos relógios primorosamente elaborados de todos os tamanhos”. E, claro, o palácio abrigava o guarda-roupa fabulosamente ornamentado e dispendioso da rainha, de extraordinário interesse para um dramaturgo como Shakespeare, cuja companhia investia tanto de seu capital em uma profusão de trajes.

A biblioteca da rainha também interessava a Shakespeare, com seus livros em grego, latim, italiano, francês e inglês, além de alguns manus-

critos da própria Elizabeth. E isso não era só para uso alheio: William Camden registra que Elizabeth “lia ou escrevia algo diariamente”; e que, em 1598, ela “traduziu para a língua inglesa a maior parte do livro *Da arte poética*, de Horácio, e um pequeno livro de Plutarco, *Da curiosidade*, e escreveu as traduções de próprio punho, embora a rebelião na Irlanda estivesse então se inflamando de forma perigosa”. Uma rainha que escrevia todos os dias deve ter sido uma crítica particularmente perspicaz e talvez mais disposta que a maioria em relação a um dramaturgo que fazia a mesma coisa.

Quando se aproximava da sala na qual se apresentaria naquela noite, Shakespeare precisava passar primeiro pela câmara privada (que abrigava o famoso mural de Holblein de Henrique VII, Henrique VIII e suas esposas, Elizabeth de York e Jane Seymour) e, em seguida, pelo majestoso salão de audiências. Este era o santuário particular: apenas o círculo mais íntimo de Elizabeth, seus mais diletos cortesãos, recebia permissão para entrar nos aposentos privados, e a distinção entre esses e os demais era bem definida. Esses aposentos eram decorados com um “teto dourado” e “quadros das guerras que [Elizabeth] empreendera”.

A impressão geral, como um visitante estrangeiro escreveu em 1600, era de que Whitehall era “um lugar que enchia uma pessoa de admiração”. A esse respeito, Whitehall parecia-se com outros lugares que produziam grande admiração na Inglaterra elisabetana, os teatros públicos. Como os teatros, o palácio contava com espaço para exibição pública, mas também bastidores, áreas secretas fora do alcance dos espectadores, o que só lhe acrescentava mistério. Havia tanta preocupação com a mistura de gêneros artísticos na corte quanto nas casas de espetáculo. Os visitantes de Whitehall registraram suas impressões sobre alguns de seus artefatos mais memoráveis, incluindo o busto de Átila, o Huno, um retrato de “um aleijado sendo carregado sobre os ombros de um homem cego”, uma natureza-morta holandesa, um grupo de retratos dos principais teólogos da Reforma Protestante, um relógio de corda de “um etíope montado sobre um rinoceronte”, um “quadro genealógico dos reis da Inglaterra”, um “grande espelho com uma cobertura de seda”, um retrato de Júlio César (que certamente chamou a atenção de Shakespeare), um retrato de Lucrecia (que sem dúvida também o atraiu), um relógio de sol “na forma de um macaco”, um mapa bordado da Bretanha, uma “descrição do Novo

Mundo sobre duas pranchas com mapas do Novo Mundo ao lado”, e um órgão de madrepérola com uma inscrição chamando a rainha virgem da Inglaterra de “outra Maria” (uma associação que decerto aborrecia os críticos puritanos de Elizabeth). Outros objetos também exibiam divisas ou inscrições, incluindo um em que se podia ler: “Existem três coisas que destruíram a soberania de Roma: ódio secreto, conselho juvenil, interesse próprio.” Uma grande parte da arte exposta tinha a intenção de lisonjear e exaltar Elizabeth, como o quadro de “Juno, Palas Atena e Vênus junto com a rainha Elizabeth”.

Shakespeare teria apreciado a extensão do que Whitehall, em última análise, significava quanto a histórias competitivas e contestadas. As alusões à Virgem Maria faziam companhia aos retratos das pessoas ilustres da Reforma. Fantasias de mundos distantes – como o etíope montado num rinoceronte – brigavam por atenção com os mapas e globos grandiosos que exibiam o alcance do comércio e da colonização inglesa. Relógios de sol dividiam o espaço com os relógios continentais de avançada tecnologia. As riquezas contidas no palácio eram, de modo distante, relacionadas com aquelas encontradas no fenômeno do século XVI chamado *Wunderkammer*, ou gabinete de maravilhas. Ancestral do museu moderno, o gabinete de maravilhas geralmente era um salão separado para exibir objetos exóticos. Em Londres, o melhor e mais elegante desses gabinetes pertenceu provavelmente a Walter Cope, um mercador empreendedor e membro da Sociedade de Antiquários de Elizabeth. Durante sua visita a Londres em 1599, Thomas Platter foi ao gabinete de maravilhas de Cope, “recheado de estranhos objetos estrangeiros em todos os cantos”: um talismã africano feito de dente, o cetro e o sino do bobo da corte de Henrique VIII, um machado e uma canoa feitos de uma pedra indiana, uma corrente feita de dentes de macacos, um rabo de unicórnio e sapatos de todos os lugares do globo. Em outro desses gabinetes, numa casa de antiguidades sem nome na ponte de Londres, Platter viu até “um grande camelo vivo”.

O que distinguia Whitehall da miscelânea dos gabinetes de maravilhas é que os objetos desses gabinetes eram relacionados apenas à sua estranheza e à sua capacidade de causar assombro. As peças de Whitehall, por sua vez, abrangiam um trabalho proteico em progresso, e seus objetos, se corretamente interpretados, transmitiam uma narrativa comple-

xa de poder dinástico e intriga política. Nenhum outro salão do palácio exemplificava melhor essa narrativa do que a galeria de escudos, um salão comprido que dava vista para o Rio Tâmis, por onde passavam os visitantes que chegavam de barco à corte. Essa galeria era atulhada com centenas de *impresa* – escudos de papelão nos quais havia quadros pintados e enigmáticas divisas latinas.

Essa prática estranha se originara no reinado de Elizabeth, que exigia que cada cavaleiro que participasse da celebração real e dos torneios dos aniversários da subida ao trono a apresentasse com um escudo de papelão. A pressão para produzir exatamente a *impresa* adequada era um peso para os cavaleiros, alguns dos quais solicitavam a ajuda de poetas e artistas. Diferente de um emblema, que também combinava palavra e imagem, a *impresa* era altamente pessoal, sendo sua mensagem, como a de um soneto, vinculada ao relacionamento inescrutável entre o orador e o objeto da veneração. Nesse caso, o objeto venerado era a própria Elizabeth, e a mensagem da *impresa* era uma tentativa de cortesão de elogiar ou adular a rainha. Pode-se dizer que a galeria de escudos continha a história política do reinado de Elizabeth, com os altos e baixos acumulados dos pretendentes políticos. Ao apoiar-se na combinação enigmática da palavra e da imagem e no prodígio e talento interpretativo, essa galeria incorporava mais do que qualquer outro salão de Whitehall a extensão de quanto o mundo físico da corte se parecia com o mundo imaginativo do palco.

Sem dúvida, quando Shakespeare entrou na galeria dos escudos, seus olhos foram atraídos para sua própria contribuição anônima. Ele era obviamente habilidoso no gênero, e mais tarde faria publicidade de seu talento em *Pérides, príncipe de Tiro* [*Pericles*], que contém uma cena maravilhosa na qual seis cavaleiros exibem suas *impresa*; o próprio escudo de Pérides exibe “um ramo murcho, que só é verde no topo;/ A divisa: Nessa esperança, eu vivo”⁶. Por razões óbvias, sobreviveram poucos registros dos escritores fantasmas das *impresa*, embora exista uma entrada num livro contábil que registra que Shakespeare recebeu 44 xelins para prover a *impresa* que o conde de Rutland exibiu no torneio do dia da subida ao trono do rei Jaime, em março de 1613. Era um bocado de dinheiro para tão poucas palavras. Shakespeare foi responsável apenas pela divisa; seu colega ator, Richard Burbage, um artista consumado, foi generosamente pago “para pintá-lo e fazê-lo”. É altamente improvável que esse

comissionamento no fim de sua carreira tivesse sido o primeiro trabalho *freelance* de Shakespeare. Quem mais, afinal de contas, poderia dar voz aos desejos não correspondidos de um cortesão?

O destino de Shakespeare em Whitehall era a grande sala de audiências, onde os atores do Chamberlain's Men se apresentariam naquela noite. Como a companhia teatral mais proeminente do país, coube-lhe a apresentação na primeira noite dos feriados de Natal, como já vinha fazendo nos últimos cinco anos, mas eles não podiam dar-se ao luxo de repousar em seus louros. Tinham se apresentado em três das cinco noites nas festividades do Natal anterior, mas foram responsáveis por todas as quatro apresentações do Natal de 1596. Nessa temporada, estavam dividindo o palco com o Admiral's Men, com duas apresentações para cada grupo. Não era uma tendência animadora.

A grande sala de audiências era o lugar mais íntimo para as apresentações teatrais em Whitehall. Com pouco mais de 18 metros de comprimento, nove de largura e um pé-direito de mais de 6 metros, tinha assoalho de madeira e uma lareira e era decorado com tapeçarias. A acústica era provavelmente melhor que a do outro lugar, mais atrativo para apresentações teatrais, o grande salão, logo atrás da sala de audiências e de frente para a capela, que era consideravelmente maior e tinha um pé-direito alto e chão de pedras. Um ano antes, um embaixador francês registrou as celebrações do Natal em Whitehall em seu diário: “eles começavam a dançar na presença da rainha, e a apresentar comédias, o que era feito no grande salão de audiências, onde o trono da rainha era instalado, e comparecia uma centena de senhores, muito bem ordenados, senhoras também, e a corte inteira”. O embaixador francês não menciona, mas provavelmente havia algumas crianças. Lady Ann Clifford, que era uma menina de mais ou menos 9 anos nessa época, relembrou mais tarde como, durante o reinado de Elizabeth, “no Natal, eu costumava ir muito à corte e algumas vezes descansei num catre no quarto de minha tia Warwick”. É provável que sua tia Warwick tivesse mantido uma companhia de atores no começo daquela década e seria apropriado que ela garantisse um lugar para sua jovem sobrinha nas apresentações dos melhores atores da época.

Se a grande sala de audiências tivesse de estar pronta para as danças depois da peça – incluindo as energéticas galhardas que exigiriam um bocado de espaço –, a plateia, com exceção de Elizabeth, no seu trono, sentaria em

bancos ou tamboretos estofados (ou se acomodaria em bancos baixos num assento provisório, construído junto à parede). Muitas mãos colaboravam para fazer da apresentação um sucesso. O Office of the Revels supervisionava a iluminação e o cenário, enquanto o *sergeant painter* e sua equipe cuidavam de qualquer pintura ou decoração que a apresentação exigisse. As equipes de escudeiros, porteiros e cavaleiros do camareiro supervisionavam a limpeza e o aquecimento da sala, também os assentos e a decoração. Devia ser um grande aperto acomodar todas aquelas pessoas para assistir à apresentação da peça na sala de audiências. John Chamberlain escreveu no Natal de 1601: “tem havido tão poucas pessoas na corte neste Natal que a guarda não teve trabalho para manter as portas fechadas para as peças e os passatempos”. Se esse Natal fosse mais típico, os guardas da rainha teriam tido muito mais trabalho.

Havia uma hierarquia social que determinava quem sentava em qual lugar durante as apresentações na grande sala de audiência. Essa não era uma sala pública de espetáculo, onde o dinheiro assegurava um lugar melhor. Um exemplo gritante de como a hierarquia social era mantida sobrevive na carta de um secretário, chamado Edward Jones, a seu senhor, o conde de Essex. Jones, que casara com uma mulher de classe social mais elevada que a sua, foi notado no Natal de 1596 pelo camareiro-mor, Cobham, ao lado de sua mulher, grávida, num lugar reservado para aqueles de melhor posição social. Shakespeare, cuja companhia era a única que se apresentaria na corte naquele Natal, pode ter testemunhado a humilhação que se seguiu. Por ordem de Cobham, um de seus funcionários se dirigiu a Jones, repreendeu-o publicamente e o mandou retornar ao lugar ao qual pertencia. Dias mais tarde, Jones escreveu para Cobham, reclamando: “... o que mais me contrista é a desgraça pública que o senhor me conferiu durante a peça no domingo à noite. Não somente diante de muitos de meus amigos, que acharam que o senhor agiu errado comigo. Mas, sobretudo, na presença de minha mulher, que, estando com criança, se sentiu tão mal que chorou.” Jones protestou alegando que ele estava apenas zelando pela mulher grávida, não tendo a pretensão de sentar-se em lugar que não lhe cabia, e que não merecia ser chamado de “sujeito descarado” e com “outras palavras de desonra”.

Se, como é provável, os atores do Chamberlain's Men apresentaram na corte a obra mais recente de seu dramaturgo residente durante o Natal

de 1598, eles, então, teriam encenado *Henrique IV, parte 2* e *Muito barulho por nada*. Contra esse arranjo teatral, o Admiral's Men estava oferecendo um programa relativamente mais leve: duas peças sobre Robin Hood, de autoria de Anthony Munday e Henry Chettle (Chettle foi pago no final de novembro de 1598, “por emendar *Robin Hood* para a corte” – provavelmente inserindo mudanças no texto solicitadas pelo supervisor oficial de entretenimentos, Edmund Tilney). As responsabilidades de Tilney também incluíam “reunir os variados atores, examinar, adequar e reformar seus temas que, de outra maneira, não são convenientes para serem exibidos diante de Sua Majestade”. Além disso, ele teria revisto cuidadosamente cada peça que seria apresentada no Natal, por volta de novembro, dessa vez não apenas vetando o roteiro, mas também examinando em minúcias um ensaio do guarda-roupa no Office of the Revels, para garantir que não passasse nenhuma ofensa visual ou verbal.

Se os atores do Chamberlain's Men apresentaram *Henrique IV, parte 2* nesse Natal, seu sentido de oportunidade não poderia ter sido melhor. Seu prólogo de abertura é falado por um personagem chamado Rumor, uma presença familiar na corte – “Abram seus ouvidos, para os quais você vai parar/ O espiráculo de ouvir quando o alto Rumor fala”⁷:

Sobre as minhas línguas cavalgam calúnias constantes
 As quais eu pronuncio em vários idiomas,
 Enchendo os ouvidos dos homens com falsos relatos.
 Eu falo de paz enquanto inimizade disfarçada,
 Sob o sorriso da segurança, fere o mundo.⁸

(1.1.1-10)

Rumor continua com uma imagem de que Shakespeare gostava o bastante para retrabalhá-la e melhorá-la na reprimenda de Hamlet a Rosencrantz e Guildenstern: “Você vai tirar proveito dessa armadilha? [...] Vai aproveitar-se de mim, logo você que parecia conhecer meus termos” (3.2.350-65)⁹:

Rumor é uma flauta,
 Tocada por desconfianças, ciúmes, conjecturas,
 E é tão fácil e tão simples de parar

Que o monstro rude com cabeças incontáveis,
A multidão ainda discordante e hesitante,
Pode agir sobre ela.¹⁰

(1.1.15-20)

Essas palavras teriam calado fundo em Whitehall naquele dia de final de dezembro, quando rumores de grande importância circulavam pela corte ansiosa. Haveria paz ou guerra contra a Espanha? E o indeciso conde de Essex finalmente concordaria em liderar o exército inglês para reprimir a rebelião irlandesa?

QUANDO OS ATORES DO CHAMBERLAIN'S MEN ENCENARAM *Henrique IV, parte 2* no Curtain, a peça terminara com um epílogo falado por Will Kemp. Os personagens que proferiam os epílogos de Shakespeare tinham a tendência de vacilar entre o mundo ficcional e o real, e o final dessa peça não é uma exceção. Quando o quinto ato termina, Sir John Falstaff – representado por Kemp – é arrastado para a prisão Fleet, e parece, pelo menos dessa vez, que Falstaff, um grande artista em tirar o corpo fora, não será capaz de livrar-se da encrenca. Mas Kemp repentinamente corre de volta para o palco. Um ou dois momentos se passam antes que a plateia compreenda que a peça realmente acabou e que Kemp está proferindo um epílogo, não como Falstaff, mas mais ou menos como ele mesmo. Uma diferença ardilosa, pois Kemp sempre representava Kemp, em qualquer papel que lhe fosse destinado:

Se minha língua não pode convencer vocês a me absolver, vocês me mandariam usar as pernas? Só que isso não seria mais do que um pagamento leve, quitar dançando as minhas dívidas. Mas uma boa consciência presta qualquer satisfação possível e assim faria eu. Todas as damas aqui me perdoaram. Se os cavalheiros não o fizerem, então os cavalheiros não concordarão com as gentis damas, o que jamais foi visto numa assembleia como essa.

Mais uma palavra, eu imploro a vocês. Se não estiverem empanturrados demais com as carnes gordas, nosso humilde autor continuará a história, com Sir John nela, e fará vocês se alegrarem com a bela Catarina, da França, onde, pelo que sei, Falstaff deve morrer de uma febre, a não ser que já tenha sido morto pela dura opinião de vocês; porque Oldcastle

morreu mártir, e este não é ele. Minha língua está cansada quando minhas pernas também estão, desejo-lhes boa noite.¹¹

(*Henrique IV*, Epílogo 16-32)

O epílogo espirituoso consegue fazer várias coisas ao mesmo tempo. A menção repetida de Kemp a suas pernas e à dança sinaliza que uma jiga – uma paródia lasciva com dança, que concluía toda peça encenada publicamente e na qual Kemp se sobressaía – vai começar. Kemp também transmite a notícia de que Shakespeare, “nosso humilde autor”, promete “continuar a história”, de modo que seus admiradores podem ficar seguros de que em breve o verão novamente. Essa é a única vez em que Shakespeare não compartilhou com sua plateia o que estava planejando escrever em seguida – uma peça na qual apresentaria como atração Sir John Falstaff e a noiva de Henrique, Catarina da França. O trabalho em andamento é claramente *Henrique V*, coroamento de uma sequência histórica que começara quatro anos antes com *Ricardo II* e continuara nas duas partes de *Henrique IV*. Acrescentada ao final do epílogo, é uma desculpa forçada para usar o nome de Oldcastle em *Henrique IV, parte 1* (de onde vem o repúdio àquele “Oldcastle morreu como mártir, e esse não é nosso homem.”¹²)

Esse epílogo não funcionaria na corte, onde as peças não acabavam com jigas irreverentes. Assim, como Hamlet escrevendo “algumas doze ou dezesseis linhas” para serem inseridas em *A ratoeira* (*The mousetrap*), Shakespeare acrescentou grosseiramente o mesmo número de linhas à apresentação especial em Whitehall. Uma vez terminada a desculpa de abertura, Shakespeare abre um novo tema, nesse epílogo revisado. O discurso é atrevido e confiante e pode ter surpreendido até seus desavisados colegas atores. Colocando-se no centro do palco, Shakespeare profere suas próprias linhas (“o que eu tenho a dizer é da minha própria lavra”). É a única vez em que nós o ouvimos falar para e como ele mesmo em suas peças:

Primeiro, meu medo; depois, minha reverência; por último, meu discurso. Meu medo é seu desagrado; minha reverência, meu dever; e meu discurso, para pedir seu perdão. Neste momento, se buscam por um bom discurso, vocês me anulam, porque o que tenho a dizer é de minha própria lavra e

o que de fato eu deveria dizer, eu duvido, provará minha própria emenda. Mas vamos ao propósito e, assim, à aventura. Que fique conhecido por vocês, como de fato ficará muito bem, que aqui eu estava no final de uma peça desagradável, para implorar por sua paciência para com ela e prometer-lhe outra melhor. Na verdade, eu quero pagar-lhes com isso, que se resultar num infausto empreendimento que se estraçalha, eu vou à falência, e vocês, meus gentis credores, perdem. Aqui eu lhes prometo o que serei e aqui eu entrego meu corpo à sua misericórdia. Desconte-me algo, e eu lhes pagarei algo e, como faz a maioria dos devedores, prometo-lhes infinitamente. E assim eu me ajoelho diante de todos; mas, na verdade, para rezar à rainha.¹³

(Epílogo 1-15)

Esse é um trabalho de perito. Dessa vez, não há menção ao que será a próxima peça e nenhuma promessa de que Kemp retornará como Falstaff. A justificativa para Oldcastle em *Henrique IV, parte 1* (talvez essa, ou *As alegres comadres*, fosse “a peça desagradável”, mas ele jamais a menciona) é belamente refinada. Foi como se Shakespeare estivesse oferecendo a peça de Falstaff, que eles acabaram de aplaudir, como uma compensação, uma maneira de corrigir-se. A partir desse ponto, a aceitação inicial da deferência social no epílogo – todas aquelas súplicas e reverências – abre caminho para a insólita sugestão de Shakespeare de que o dramaturgo e os frequentadores do teatro estão ligados numa parceria, são sócios num empreendimento. Aqueles, na plateia, alertas aos ecos do drama recente de Shakespeare podem ter pegado algumas palavras-chave nessa fala – empreendimento e crédito, descontando e pagando, prometendo e cumprindo –, palavras centrais para sua peça sobre o novo mundo do capital de risco, *O mercador de Veneza*. Se Shakespeare se oferece como mercador aventureiro, suas peças como tesouro e sua plateia como investidores, então um “empreendimento infausto, desfavorável”, que se estraçalha ou o leva à falência, acabará se provando muito custoso para seus credores.

A analogia entre a companhia teatral de posse comum, como o Chamberlain’s Men, e as companhias mercantis de posse acionária não deixa de ser apropriada. Ambos os tipos de operação conjunta eram grandes niveladores, a riqueza que ambos produziam transformava anti-

gas fronteiras sociais. Shakespeare, que recentemente traduzira seus ganhos teatrais num brasão de família e se somara às fileiras dos “gentis credores”, compreendera que o dinheiro garantia a segurança, não apenas da propriedade, mas também da fidalguia. Para ele e os atores do Chamberlain’s Men, as recompensas desse empreendimento eram tão palpáveis quanto os riscos da falência. Cortesãos veteranos sabiam quantas companhias teatrais talentosas tinham aparecido e sumido; na década anterior, Queen’s Men, Sussex’s Men, Pembroke’s Men e Strange’s Men haviam sido aplaudidas na corte e logo depois faliram todas. O pior pesadelo de um ator, ator-sócio de uma companhia, era a ameaça da ruína financeira pela perda de um espaço permanente na cidade para a apresentação dos seus espetáculos teatrais.

Quando Shakespeare descreve sua plateia como de “gentis credores”, quer dizer não apenas que ela provê crédito ou permissão para deixá-lo escrever o que ele quiser, mas também que ela confia nele. Buscando as implicações dessa metáfora, ele redefine os termos da compreensão de sua plateia: se ela lhe der algum desconto, ou seja, se ela lhe der alguma pausa, ele a compensará em prestações. E, tirando proveito do fato de que os devedores prometem infinitamente (ou seja, prometem o mundo), Shakespeare diz que ele fará o mesmo. Como a maioria dos devedores, quando ele diz “infinitamente”, quer dizer também “indefinidamente”. Aceitos seus termos, então, a plateia será paga com peças imortais por um bom tempo. A versão do epílogo falado por Kemp descrevia “nosso humilde autor” se agarrando a uma bem-sucedida, agora familiar, fórmula de sucesso: a versão substituta, proferida pelo próprio Shakespeare na noite de 1599, não poderia ser mais diversa. É o mais perto que chegamos, em sua obra, de vê-lo revelando sua determinação para mover-se numa nova direção, uma na qual ele exigiria mais de sua plateia, de seus colegas atores e de si mesmo.

O que começara com Shakespeare reverenciando modestamente sua plateia termina com o que parece ser um segundo ato de deferência quando o epílogo chega ao fim. Ajoelhando-se em prece para concluir a peça (o próprio gesto, uma desgastada convenção elisabetana), pareceria restaurar o mundo do respeito e da hierarquia, em vez da colaboração e da mutualidade. Mas Shakespeare – ator e cavalheiro – se contém e explica para a plateia que, embora pareça que ele está se ajoelhando “diante

dela”, de fato, não está; ele está se ajoelhando numa prece por Elizabeth, numa reverência que, agora, como era de se esperar, todas as outras pessoas na plateia se apressam em imitar. Em relação à monarca, devedores e credores, servos e senhores, atores e patronos – unidos todos de joelhos nessa prece para a rainha –, ao fim e ao cabo, estão no mesmo nível.

Esse epílogo incomum sobrevive por acidente, ou melhor, graças a um descuido. *Henrique IV, parte 2* foi publicado pouco menos de dois anos depois disso. Quando o manuscrito foi enviado à gráfica, ambas as versões do epílogo estavam juntas. O tipógrafo, inseguro sobre o que fazer, imprimiu ambas as versões, mas deixou um pequeno espaço adicional entre as versões do palácio Whitehall e do Curtain Theatre. Se tivesse pensado um pouco mais, teria compreendido que não fazia sentido para o ator que encenaria ajoelhar-se diante da rainha no meio do epílogo e depois levantar-se novamente. Quando o impressor do Fólho de 1623 se deparou com o dilema, também decidiu não escolher entre as duas versões, mas, diferentemente do outro, ele as misturou num único epílogo e, numa tentativa de melhorar as coisas, moveu a prece pela rainha para o final do epílogo. Bizarramente, os editores modernos e contemporâneos, que deveriam melhor saber, fizeram a mesma coisa, deixando intacta a confusão e obscurecendo o motivo e a maneira pela qual Shakespeare redirecionou sua arte naquela época.

A ruptura com Will Kemp insinuada no epílogo revisado tornou-se total nos primeiros meses de 1599, quando Kemp se retirou (ou foi retirado) da sociedade no Globe e quase certamente da companhia também, permitindo que Shakespeare e os outros sócios enriquecessem com a divisão de suas cotas. A história inteira do motivo pelo qual Kemp mudou de ideia sobre o Globe e o Chamberlain’s Men jamais será conhecida. Considerando o dinheiro que ele estava sacrificando ao abandonar a parceria, a distância entre como ele e os outros viam seu papel na companhia teatral e no Globe deve ter sido intransponível. O fato de que Shakespeare tenha escolhido cortar sua estrela cômica de *Henrique V* contraria as expectativas, porque as plateias familiarizadas com as versões de palco dessa história contavam com a presença de um bufão. É difícil dizer se esse corte precipitou a decisão de Kemp ou se foi uma reação a ela, embora eu suspeite da primeira hipótese. O grande predecessor de Kemp, Derick Tarlton, estrelara como o principal bufão na mais importante fon-

te dramática de Shakespeare, a obra anônima *The famous victories of Henry the Fifth*. Teria sido fato marcante na carreira de Kemp, no auge de sua popularidade, se ele tivesse ultrapassado Tarlton com sua própria versão cômica em *Henrique V*.

Desde o século XVIII, pelo menos, os críticos têm lutado para compreender o sentido da mudança de Shakespeare sobre Falstaff. Por que ele teria abandonado uma de suas maiores criações – especialmente depois de prometer que nós, plateia, veríamos Falstaff novamente? Justificar isso apenas com argumentos artísticos não era fácil, embora Samuel Johnson tenha feito o melhor que pôde para desculpar Shakespeare: talvez ele “não pudesse inventar uma sucessão de aventuras adequadas para seu personagem, ou não pudesse juntá-lo a companhias que estimulassem seu humor, ou não pudesse abrir um novo veio humorístico”. A desculpa – de que Shakespeare estava sem inventividade – é desesperada, e temos a sensação de que o próprio Johnson não acredita nela. O que Johnson achou especialmente imperdoável foi que Shakespeare renegou sua palavra: “Deixemos que autores menores aprendam com este exemplo, que é perigoso vender o urso que ainda não foi caçado e prometer ao público o que ainda não foi escrito.” Aparentemente, Johnson não considerou que as razões de Shakespeare nada tinham a ver com o personagem, ou mesmo com a trama, mas com Kemp e a palhaçada. A desavença entre Shakespeare e Kemp – desavença que, de modo irônico, mas não intencional, está espelhada no gélido repúdio a Falstaff por Hal – foi não apenas uma rejeição a certo tipo de comédia, mas também uma declaração de que, dali em diante, seria um teatro do dramaturgo, e não do ator, não importando o quão popular esse fosse.

Kemp e Shakespeare formavam um par estranho. Pelo menos uma década mais velho que Shakespeare, Kemp era o mais forte e altivo dos dois. Era um homem de físico bem talhado, dono de um vigor extraordinário, ainda que excepcionalmente engraçado. (Para representar o gordo Falstaff, ele devia usar uns calções gigantes, feitos sob medida.) Uma gravura executada em 1600 – o único retrato contemporâneo que temos de Kemp – mostra um homem do pescoço para cima bem entrado na meia-idade, com uma barba grisalha e o cabelo longo, mas o resto do corpo é de um homem muito mais jovem – de altura mediana, mas musculoso, enérgico, espigado, lépido, vestido com o traje tradicional do dançarino

de morris. Kemp reagiria ao seu rompimento com o Chamberlain's Men por meio da dança – dançando para “fora do mundo” (num jogo de palavras com “fora do Globe”), fora de Londres, na direção de Norwich no começo de 1600, numa dança morris que durava umas poucas semanas, reconectando-o com suas raízes, numa apresentação solo. Seu comportamento sublinha outra diferença fundamental com Shakespeare que tem a ver com classe. Ele geralmente representava personagens rurais de classe baixa, como Bottom, Costard, Peter e Launcelot. Mesmo no papel do aristocrático Falstaff, Kemp representava um homem do povo e usava um gorro de trabalhador. Para Kemp, esse era mais do que um papel, era uma convicção que somente aumentava seu apelo popular. Ele desprezava alpinistas sociais e não media esforços para elogiar e defender aqueles que não se curvavam diante das formalidades sociais. Sem dúvida, a busca de Shakespeare pela fidalguia foi recebida por Kemp de maneira avessa.

Kemp era um ator veterano, e o início de sua carreira datava de meados dos anos 1580, quando fora membro da principal companhia de teatro da época, Leicester's Men, uma companhia itinerante que se apresentava na corte, na zona rural inglesa e no continente, até na Dinamarca (Kemp pode ter deleitado Shakespeare com histórias dos espetáculos para a corte dinamarquesa em Elsinore). Shakespeare e Kemp devem ter se encontrado pela primeira vez em 1587, quando os atores do Leicester's Men passaram por Stratford-upon-Avon. Se Shakespeare, então com pouco mais de 20 anos, vislumbrava uma vida no teatro, assistir à apresentação do Leicester's Men em sua cidade natal deve ter sido um fator decisivo. Embora ambos possam ter feito parte do Strange's Men em 1594, a primeira vez em que seus nomes foram ligados oficialmente foi um ano mais tarde, em 1595, quando foram, junto com Richard Burbage, registrados, recebendo pagamento por cada apresentação na corte, pelo grupo recentemente formado, o Chamberlain's Men. O empreendedor Burbage era, então, um ator promissor, e Shakespeare estava emergindo como um importante dramaturgo e poeta. Mas, naquela época, a reputação de ambos era facilmente obscurecida pela de Kemp. Não deve ter havido qualquer dúvida na mente de Kemp em 1594, quando ele e Shakespeare se tornaram atores e sócios da companhia, ou mesmo em 1599, quando sua fama estava nas alturas, de que ele seria lembrado como o maior nome do teatro elisabetano.

Por mais que Shakespeare fosse conhecido por todos como gentil, ele não era maleável, especialmente se isso significasse subordinar sua visão artística e sua vontade aos desejos dos extraordinários atores para os quais escrevia. É tentador ler um dos poucos casos contemporâneos sobre Shakespeare, como um verniz sobre esse aspecto de seu relacionamento com seus carismáticos colegas de cena. Dessa vez, entretanto, é a Richard Burbage que Shakespeare desloca em outro ato de substituição, uma inversão curiosa do truque da cama que figura tão abundantemente em suas comédias. A história aparece no diário de John Manningham, um estudante de Direito que a registrou em março de 1602 (embora uma história apócrifa possa já ter circulado durante alguns anos):

Uma vez em que Burbage representou Ricardo III, houve uma cidadã que gostou dele de tal maneira que, antes de ir embora do espetáculo, fez chegar ao autor a notícia de que ele poderia juntar-se a ela naquela noite sob o nome de Ricardo III. Shakespeare, que escutara o trato dos dois, antecipou-se em procurar a moça, e estava nesse jogo quando Burbage chegou. Então, ao chegar a mensagem de que Ricardo III estava à porta, Shakespeare mandou a resposta de que William, o Conquistador, chegara antes de Ricardo III.

Na luta eterna pela primazia entre escritor e ator, esse assalto foi vencido pelo dramaturgo, que reescreve a cena e deixa seu protagonista de fora enquanto usufrui do abraço de sua admiradora. O polivalente Shakespeare fica também com a última palavra.

A separação dos destinos de Shakespeare e Kemp foi menos do que amigável (um ano depois de deixar a companhia, Kemp ainda estava resmungando sobre “Shakesrags” [Shakespeare farrapos]). Mesmo se as diferenças pessoais pudessem ser ultrapassadas, as filosóficas sobre o papel do bufão e a natureza da comédia não poderiam. Artistas como Kemp eram mais do que fazedores de piadas e de cenas cômicas, e estava em jogo muito mais do que simplesmente entreter plateias. Os bufões – mais perto do que nós chamaríamos de comediantes – traçavam sua linhagem até fórmulas mais antigas e populares de entretenimento festivo, ao Senhor do Desgoverno, à figura do Vício do drama moral, às tradições da arte e do cancionero dos menestréis, da rusticidade, da canção e da dança. Sua origem também

encorajava importantes palhaços a pensar sobre si mesmos como as verdadeiras estrelas das suas companhias teatrais. Era sua a tarefa de caçar de membros da plateia, especialmente no final das cenas, e de desgarrar-se do roteiro quando a ocasião se apresentava. Ninguém esperava que fossem personagens críveis, pessoas reais, nem mesmo quando representavam papéis de carne e osso como Falstaff. E isso acontecia porque os palhaços mais importantes estavam sempre representando a si mesmos, ou seja, a identidade de palco que eles tão cuidadosamente construía.

Os frequentadores do teatro não eram os únicos que jamais se esqueciam de que Kemp era Kemp. Até mesmo Shakespeare ocasionalmente se esquecia de diferenciar entre o ator e o personagem. Quando ele imagina a entrada do palhaço Pedro em *Romeu e Julieta*, ele escreve “Entra Will Kemp”. O mesmo ocorre no ato IV de *Muito barulho por nada*, no qual escreve “Kemp” em vez do personagem “Dogberry”. O que é surpreendente, porque ele raras vezes faz o mesmo com os outros atores da companhia. O discurso acrescentado ao in-quarto de *Henrique IV, parte 2* similarmente revela traços do que Shakespeare estava imaginando quando o escreveu. Existe também uma inexplicável entrada no palco para alguém chamado “Will” no ato II, cena IV, que não tem outro objetivo a não ser marcar uma entrada antecipada de Will Kemp como Falstaff. Os editores que não aceitam essa possibilidade são forçados a inventar um novo personagem, “Will”, ou “William”, que jamais é mencionado no palco, para quem são designadas falas e é inventada uma rápida saída de cena. Muito mais provável é que Shakespeare, como se vê em muitos desses rascunhos, não conseguia pensar em Will Kemp senão como Will Kemp, qualquer que fosse o papel que ele desempenhasse. Como nessa época Shakespeare se viu indo perseverantemente na direção de um drama mais naturalista, no qual personagens como Rosalinda e Hamlet parecem reais, o palhaço tradicional se tornara um obstáculo.

Não menos desgastante para Shakespeare era o problema da jiga que vinha depois do pequeno esquete do palhaço, representado depois do texto principal. Pode ser difícil para nós concebermos a conclusão de *Romeu e Julieta*, com a imagem dos dois amantes mortos ainda fresca em nossas cabeças, imediatamente seguida de uma canção e uma dança debochadas, mas as plateias elisabetanas assim o exigiam. Basicamente, as jigas eram peças semi-improvisadas de um ato, com poucas centenas de falas,

geralmente representadas por quatro atores. Eram ricas em gracejos e réplicas, danças e canções alegres, e escritas na tradicional forma da balada. Embora nominalmente independentes das peças que as precediam, eram uma extensão do papel do palhaço. Se as comédias fossem sobre o amor, as jigas versavam sobre o que acontecia depois do casamento – adultério, decepção e desejo sexual irreprimível. As jigas – anárquicas e libidinosas – eram desmedidamente populares, porque ventilavam partes da experiência cotidiana que geralmente não eram mencionadas no universo da peça. Sendo assim, elas ofereciam um contraponto ao frágil encerramento da comédia romântica e à elevada seriedade e ao objetivo da tragédia.

Infelizmente, poucos são os resquícios sobreviventes da jiga elisabetana. Deve ter havido algum acordo tácito entre as autoridades e os editores para não as publicar. Depois que várias jigas – incluindo umas poucas que enalteciam o papel de Kemp – apareceram impressas no começo dos anos 1590, nenhuma outra foi publicada nos 30 anos seguintes. Mas mesmo esses textos deixavam de capturar a extraordinária vitalidade dessas atuações – a energia explosiva, os gestos hilariantes do palhaço astro, o canto alegre, os pulos espetaculares, a interação titilante dos atores em cena. O mestre indiscutível da jiga era, sem sombra de dúvida, Will Kemp – que olhava para trás vendo sua carreira “passada [...] em jigas loucas e galhofas alegres”. Sua presença em cena, seu cômico senso de oportunidade e, sobretudo, sua habilidade como dançarino e sua energia tornavam suas jigas famosas. Dick Tarlton pode ter sido um artista maior e mais completo do teatro de variedades, mas Kemp descobriu como adequar seus talentos cômicos ao palco público. Em 1598, a popularidade das jigas de Kemp era de tal ordem que, onde quer que se estivesse em Londres, se podia ouvir “prostitutas, bedéis e sargentos cantando obscenamente as jigas de Kemp”. Havia espectadores tão fascinados pelas jigas que chegavam ao teatro somente depois da peça terminada e faziam tudo para assistir à jiga sem pagar.

Compreensivelmente, os dramaturgos se queixavam das jigas (que não eram escritas por autores teatrais, mas por escritores de baladas a soldo). Não devia ser fácil entregar a última fala ao palhaço. Christopher Marlowe odiava jigas, e assim o disse no prólogo de *Tamerlão, o Grande* [*Tamburlaine the Great*], no qual anunciou que sua peça rejeitava “jigas, filões de rimas de bom senso/ E tais presunções como manter o soldo de pa-

lhaçadas”. Mesmo um dramaturgo tão popular como Thomas Dekker se referia de modo ácido ao que ele chamava de “jiga safada e indecorosa”. Considerando esse atrito, é fácil ver como as diferenças de opinião sobre o propósito da atuação teatral entre o principal palhaço e o astro dramaturgo do Chamberlain’s Men chegaram a um ponto de ruptura. Depois da partida de Kemp, quando chegasse a hora de remontar uma peça de Falstaff, o ator e sócio da companhia Thomas Pope, versado em papéis cômicos, o substituiria. Mas as jigas de Kemp eram coisas do passado; naquele momento, Shakespeare teve a última palavra no Globe.

A vitória de Shakespeare sobre Kemp (mesmo que Kemp tivesse decidido partir por escolha própria) foi tão completa que é difícil, em retrospecto, ver o motivo de tanta confusão. Em 1638, o dramaturgo Richard Broome incluiu uma cena na peça *The antipodes* [Os antípodas], na qual um palhaço recebe a tarefa de improvisar e gozar a plateia. Quando o palhaço se defende, apelando para o precedente estabelecido pelos grandes comediantes do passado, dizem-lhe que os dias de Tarlton e Kemp acabaram, que agora é um teatro de dramaturgos e que o palco foi “purificado do barbarismo/ É trazido para a perfeição onde agora brilha”. A batalha vencida, o drama inglês jamais seria o mesmo.

Kemp ainda circulou por Londres durante algum tempo. Voltou para o Curtain, onde podia contar com a presença de antigos admiradores, trabalhou um pouco com uma companhia teatral chamada Worcester’s Men e tentou conseguir um grupo de circuito que estivesse indo para o continente, mas nada realmente deu muito certo e ele teve que pedir dinheiro emprestado. Poucos anos depois, ele morreu pobre, e em sua lápide se lia apenas “Kemp, um homem”. Se não fosse por Shakespeare, o legado e o estilo verbal de Kemp teriam sido esquecidos há muito tempo. Depois que Kemp saiu da companhia, não mais encontramos Shakespeare fazendo alusões descuidadas a determinados atores em seus rascunhos, somente a personagens. É como se ele comesse a acreditar inteiramente na realidade de suas próprias criações. À medida que os personagens de Shakespeare se tornaram mais reais e o nome do autor começou a figurar mais e mais proeminentemente nas edições impressas de suas peças, seus colegas atores, com exceção de Burbage, tornaram-se progressivamente anônimos. Shakespeare vencera a Batalha das Vontades, embora tenha passado a maior parte do ano seguinte tentando exorcizar o fantasma de Kemp.