

## UM CONTEXTO PARA A RECEPÇÃO DE SHAKESPEARE NO ROMANTISMO PORTUGUÊS: OS DADOS DOS PERIÓDICOS

*Jorge Miguel Bastos da Silva*

A imprensa cultural portuguesa do período romântico (digamos, para os efeitos desta análise, de entre as décadas de 1830 e 1860 inclusive) tendeu a adoptar um modelo editorial que procurava satisfazer a curiosidade multimoda de públicos crescentes e cada vez mais diversificados, ambicionando, ao mesmo tempo, dar corpo ao projecto liberal de instrução popular. Desta forma, publicações como *O Panorama*, o *Museu Pittoresco*, a *Revista Universal Lisbonense* e *A Epoca* acolhiam nas suas páginas notícias da actualidade cultural e outra, textos de poesia, drama e ficção narrativa de extensão variada, ensaios literários e recensões críticas, estudos históricos, bibliográficos, biográficos e etnográficos, e ainda artigos sobre artes plásticas, arquitectura, geografia, ciências naturais, medicina e toda uma gama daquilo que se convencionava designar por «conhecimentos úteis», dirigidos aos interessados em certos ofícios ou à população em geral. Com frequência, estas publicações eram enriquecidas com estampas, representando personalidades ilustres, monumentos, vistas de cidades, a aparência e as actividades de povos mais ou menos exóticos, acontecimentos históricos, cenas bíblicas e mitológicas, ou reproduzindo (a uma cor apenas) quadros célebres.

A esta linha de miscelâneas, de longe o conjunto documental mais estimulante para o investigador de matérias histórico-culturais e que se considera ter sido o de maior impacto à época, juntava-se alguma imprensa, essencialmente lisboeta, especializada no acompanhamento da actividade teatral e/ou operática. Foi o caso da *Atalaia Nacional dos Theatros* e de *O Desenjoativo Theatral*. Os títulos deste tipo, como os do anterior, eram ge-

ralmente semanários. Como aqueles, também, seguiam um modelo jornalístico que implicava uma extrema permeabilidade da imprensa periódica à literatura.

Salvo o simples anúncio de espectáculos, a imprensa de periodicidade inferior (diários, trissemanários, etc.) acolhia de forma muito irregular os elementos do noticiário e do ensaísmo cultural, que só adquiriram aí alguma consistência com a implantação do folhetim-crónica — ainda assim, na pena de homens como António Pedro Lopes de Mendonça e Júlio César Machado, em *A Revolução de Setembro*, sobretudo voltado para apontamentos de costumes e mais atento à ópera e ao teatro (interesses correntes da burguesia da altura e fontes constantes de novidades) do que à literatura propriamente dita.

Menção particular merecem ainda os títulos votados à publicação de poesia original, por vezes de mistura com poemas traduzidos. Eram, em regra, da responsabilidade de grupos bem definidos de jovens literatos, que nem sempre, por motivos fáceis de conceber, conseguiam assegurar às revistas uma periodicidade regular. A esta categoria pertenciam *O Trovador*, *O Bardo* e *A Grinalda*.

Assim sumariamente caracterizada, a imprensa do Romantismo português surge como um *corpus* textual profundamente marcado pela diversidade. De acordo com o perfil heterogéneo das publicações, nelas se encontram inúmeras modalidades de intersecção com a obra shakespeariana, que permitem desenhar uma tipologia variada de realizações textuais (compreendendo textos literários originais e traduzidos, resenhas, ensaios, mas também trechos de comentário político, do noticiário policial, dos ensaios de divulgação de matérias eruditas, etc.) e estratégias de referência (alusões, citações, glosas e recriações; traduções ocasionais de excertos; apreciações explícitas, ora analítico-comparativas, ora de contextualização histórico-literária), abrangendo elementos inequivocamente shakespearianos mas também matéria conexa, nomeadamente as óperas. Há, em suma, dispersos pelos periódicos, interessantes elementos de recepção produtiva e de recepção valorativa, que denotam, em grau variável, que os autores pressupunham no seu público leitor familiaridade com certos aspectos das obras de Shakespeare, nem sempre sendo claro, porém, se esse conhecimento pressuposto no leitor (e o conhecimento que os próprios escritores tinham) era directo ou por via de adaptações.

É objectivo do presente artigo identificar os principais caminhos da presença shakespeariana no periodismo português da época definida, discriminando graus de pertinência e procurando

evidenciar a representatividade ou singularidade dos dados individuais. Cremos que é uma opção metodológica mais fecunda do que multiplicar o número de exemplos na ilusão de uma exaustividade que é, em rigor, inalcançável. Sendo também limitado o escopo da nossa pesquisa pelo facto de respeitarmos um fio condutor muito preciso, beneficiará o leitor em considerar outras resenhas do conteúdo e do contexto da imprensa desta época, feitas em perspectivas ou com ênfases diferentes das nossas <sup>1</sup>.

\* \* \*

A consulta do nosso jornalismo cultural oitocentista permite localizar grande quantidade de referências esparsas a Shakespeare, em regra elogiosas, e às suas personagens, geralmente tomadas como representativas de certo carácter, sentimento ou situação. Dado sintomático, referências explícitas aos dramas, pelo respectivo título, são mais raras. Estes elementos constituem prova de uma familiaridade difusa com o legado shakespeariano — familiaridade que se percebe construída, em larga medida, com base em estereótipos interpretativos e se suspeita ser muitas vezes equivocada ou falseada, porque dependente da mediação de versões pouco fidedignas, entre elas as transposições operáticas, cujo escrúpulo de concepção se orientava para objectivos que não a divulgação rigorosa da obra de Shakespeare. Para este estado de coisas aponta Camilo, com mordacidade, numa crónica de 1856:

Cumprimento reverencioso essa nova geração, que, por um privilégio da natureza dadivosa, alia à florescência da linguagem uma erudição ubérrima. Custa a crer como,

---

<sup>1</sup> Merecem atenção, designadamente: José Tengarrinha, «Imprensa», *Dicionário de História de Portugal*, dir. Joel Serrão, Porto, Iniciativas Editoriais / Livraria Figueirinhas, 1971, Vol. II, pp. 474-90; Maria de Lurdes Costa Lima dos Santos, *Intelectuais Portugueses na Primeira Metade de Oitocentos*, Lisboa, Presença, 1988, pp. 165-98; Álvaro Manuel Machado, *Les Romantismes au Portugal. Modèles étrangers et orientations nationales*, Paris, Fondation Calouste Gulbenkian — Centre Culturel Portugais, 1986, pp. 130-54; José-Augusto França, *O Romantismo em Portugal. Estudo de Factos Socioculturais*, 2.<sup>a</sup> ed., Lisboa, Livros Horizonte, 1993, pp. 165-70; Ernesto Rodrigues, *Mágico Folhetim. Literatura e Jornalismo em Portugal*, Lisboa, Editorial Notícias, 1998, pp. 95-169 e 182-200; António do Carmo Reis, *A Imprensa do Porto Romântico (1836-1850). Cartismo e Setembrismo*, Lisboa, Livros Horizonte, 2000, pp. 13-32, 49-73 e *passim*. A dissertação de João Paulo Ascenso Pereira da Silva *Temas, Mitos e Imagens de Portugal numa Revista Inglesa do Porto, The Lusitanian (1844-1845)*, Lisboa, ed. autor, 1998, tem a particularidade, a pp. 73-104 e 114-7, de caracterizar o periodismo literário português oitocentista a par das publicações britânicas coevas, e apresenta ainda uma tentativa de sua classificação por géneros.

em verdes anos, há aí tantos moços, escritores infatigáveis e quase sempre originais! prova de que o são é que, conhecendo muitas línguas e as respectivas literaturas, citam pouco das estranhas. Da literatura inglesa conhecem o *To be or not to be, that is the question*.<sup>2</sup>

A partir de meados do quinto decénio, há na imprensa um número apreciável de elogios a Shakespeare e ao seu trabalho de criação dramática. Ora se exaltam as qualidades da obra, ora se faz emparceirar o dramaturgo isabelino com outros grandes monumentos do cânone literário, a servir, por exercício comparativo, a avaliação e a consagração de outros autores. Algumas vezes, afirma-se a primazia do escritor entre os seus compatriotas: «Shakespeare levanta-se na Inglaterra com o vulto mais energético e divinamente inspirado»<sup>3</sup>. Outras vezes, a nota de admiração vai mais longe. Num texto em que menciona numerosas personalidades das várias artes (tão numerosas que se torna pouco claro o critério que preside à selecção dos nomes), Sebastião José Ribeiro de Sá escreve de passagem que «A Bíblia, Homero, e Shakespeare são tres formas diferentes, representantes de tres epochas: mas que pelo pensamento commum que lhe deu origem formam a poesia das palavras»<sup>4</sup>. É como que um cânone supremo da literatura que assim se forma. Um rol menos exclusivo (e por isso mais representativo das opiniões da época) de escritores modelares surge, noutro artigo, a propósito de se considerar que

A serenidade, a pureza, e a força da intelligencia são [...] os caracteres mais essenciaes do genio. Homero, Virgilio, Horacio, Shakspeare, Milton, Corneille, Racine, Molière,

---

<sup>2</sup> «Obra Monumental. Memórias de Além da Campa dum Juiz Eleito», *Obras Completas* (edição da responsabilidade de Justino Mendes de Almeida, Porto, Lello & Irmão, 1982-94, 17 vols. publicados até à data), Vol. XII, p. 817; folhetim publicado em *A Verdade* e no *Nacional* em Maio e Junho de 1856. Numa crónica, publicada em *A Revolução de Setembro* de 11.4.1861, em que parodia os lugares-comuns dos folhetinistas pedantes e mediocres, Camilo cita de novo aquele verso de *Hamlet* (Acto III, cena I, v. 56; utilizamos a edição da responsabilidade de Harold Jenkins, London, Methuen, 1982), entre frases famosas como o «Lasciate ogni speranza voi che'ntrate» de Dante e a bíblica «Vanitas vanitatum et omnia vanitas» (cf. «Tesouro de Sábios», ed. cit., Vol. XII, pp. 1247-50).

<sup>3</sup> Luiz Ribeiro, «Cantos Populares de Portugal», *A Peninsula*, Vol. I, n.º 46 (15.12.1852), p. 545; Shakespeare aparece aqui referido entre outros tragediógrafos — expressamente nomeados são Ésquilo, Sófocles, Ferreira, Schiller e Goethe.

<sup>4</sup> «Academia das Bellas-Artes de Lisboa. Exposição de 1843», *O Panorama*, Vol. VIII, n.º 107 (13.1.1844), p. 12.

n'uma palavra todos os poetas realmente superiores, foram homens dotados de elevada razão.<sup>5</sup>

Ocasionalmente, o elogio é mais contido, como neste passo de uma biografia do escritor Miguel António de Barros:

E não será digna de admiração esta abundancia de imagens, esta Poesia tão rica, expressada em versos tão harmoniosos, em um homem sem estudos, e que tudo tirava da fecundidade natural do seu genio? não deverá elle ser considerado como um Shakspeare Portuguez? de certo que o poeta de Avon, não tinha mais talento do que elle, porém soube aproveitá-lo melhor.<sup>6</sup>

Mas, quase sem excepção, é reconhecido e admirado o carácter extraordinário do poeta de Stratford, como quando um articulista, ao registar o incremento coetâneo da actividade teatral, diz que «[...] o catálogo dos escriptores dramaticos em todos os paizes ha crescido, e se cada nação não conta um Shakspeare, é porque homens d'esses são como os grandes cometas, que só de seculos a seculos apparecem»<sup>7</sup>. E José Maria da Costa e Silva, empenhado na promoção de um monumento a um poeta português desaparecido, não se esquece de mencionar que, tal como «Roma collocou a estatua de Virgilio entre a dos seus heroes, e imperadores[,] as cinzas de Milton, e de Shakspeare repousam em Westminster no meio dos tumulos dos seus monarchas»<sup>8</sup>. Aliás, as referências deste tipo remontam aos primórdios do jornalismo literário português, encontrando-se na *Gazeta Literaria* de Francisco Bernardo de Lima, que em Agosto de 1761 escreve:

Os Inglezes, que na República das letras fazem huma figura tão avultada, adoraõ o seu Shakspeare, a quem

---

<sup>5</sup> «William Cowper», *ibidem*, Vol. XII, n.º 26 (30.6.1855), p. 205. Pode acrescentar-se que José Silvestre Ribeiro, analisando a situação dos estudos literários em Portugal e sugerindo a instituição de uma Faculdade a eles votada, dá uma listagem de autores, um verdadeiro cânone, de Êsquilo e Sófocles a Molière e Rousseau, que integra, no que respeita a escritores britânicos, Shakspeare, Milton, Pope, Fielding e Richardson («A Litteratura», *Revista Universal Lisbonense*, Vol. VIII, n.º 13 (1.2.1849), p. 149).

<sup>6</sup> *O Ramalhete*, Vol. VII, n.º 314 (7.3.1844), p. 75. Este entendimento do talento e da formação de Shakspeare lembra o *small Latin, and less Greek* de que falava Ben Jonson no poema «To the Memory of my Beloved, the Author, Mr William Shakspeare, and what he hath left us».

<sup>7</sup> A. Lima, em carta intitulada «Maria Paes Ribeira», *Revista Universal Lisbonense*, Vol. IV, n.º 25 (9.1.1845), p. 303.

<sup>8</sup> «Obsequios Posthumos a Filinto Elisio», *ibidem*, n.º 34 (13.3.1845), p. 412.

unanimemente dão o título de grande, por que ainda que as suas Tragedias estejam cheias de irregularidades, e baxezas, percebem nelas pedaços, que mostram o grande genio do Poeta. Se os Inglezes tributaõ este culto a Shakespeare, por que razão não faraõ os Portuguezes o mesmo a Camões, que nos generos da poesia, em que se exercitou, tem bellezas iguaes ás de Shakespeare sem ter tantas irregularidades?<sup>9</sup>

Perante a multiplicidade de apreciações encomiásticas como as citadas, não nos é fácil, em todo o caso, escapar à sensação de que o conhecimento da figura e do trabalho de Shakespeare por parte do público português oitocentista era apenas superficial. Um dos aspectos objectivos que sustentam esta inferência é o reduzido número de textos com carácter verdadeiramente informativo sobre o escritor, a sua obra e o seu tempo. A maneira dispersa, assistemática e pouco cuidada como vão surgindo nos periódicos os elementos informativos forma um contraste manifesto com a profusão de elogios e alusões passageiras. É certo que se encontram sinais de interesse pela cultura britânica tardomedieval e renascentista — como de outras épocas —, ou seja, os periódicos disponibilizam dados históricos avulsos acerca de personalidades e eventos que são também mencionados no drama shakespeariano (dados que, nessa condição, se poderia presumir terem favorecido o interesse pela obra de Shakespeare, a sua fruição e a sua compreensão — mas as peças históricas de temática inglesa tiveram escassa receptividade entre nós). O *Corsario*, por exemplo, faz uma breve referência ao reinado de João-sem-Terra<sup>10</sup>. O *Panorama* publica um texto sobre «A Coroação de Henrique IV de Inglaterra», acompanhado de estampa (como, de resto, alguns dos exemplos seguintes)<sup>11</sup>. O *Museu Pittoresco* publica biografias de Mary Tudor e de Isabel I<sup>12</sup>; este último texto, embora faça referência aos sucessos políticos e religiosos, descarta totalmente a produção artística da época. As peripécias do reinado de Henrique VIII parecem ter despertado invulgar curiosidade. Em *O Panorama* aparece um texto sobre «Henrique 8.º visitando Francisco 1.º»<sup>13</sup>. O *Semanario Curioso*

---

<sup>9</sup> *Loc. cit.*, Vol. I, n.º 9, p. 134.

<sup>10</sup> *O Corsario*, n.º 2 (9.4.1838), pp. 14-5.

<sup>11</sup> *Loc. cit.*, Vol. XVII, n.º 37 ([1867]), pp. 294-6.

<sup>12</sup> Francisco Antonio de Sousa Cambiasso, «Biografia de Maria, Rainha d'Escocia», *Museu Pittoresco*, Vol. I, n.º 15 (1842), p. 120; «Biografia d'Elisabeth, Rainha d'Inglaterra», *ibidem*, n.º 2 (1840), pp. 12-3.

<sup>13</sup> *Loc. cit.*, Vol. VII, n.º 82 (22.7.1843), pp. 225-6.

apresenta uma biografia de Ana Bolena <sup>14</sup>. *O Deserjoativo Theatral* fala das mulheres do rei e transcreve uma carta de Ana Bolena <sup>15</sup>. Esta incidência temática representa um aligeiramento da História, que aparece reduzida a aspectos mais ou menos folhetinescos. Mais consistente é uma longuíssima série de artigos, não assinados, que se estende pelos volumes VI e VII (1833-34) de *O Ramalhete* e que, embora deixada incompleta com a extinção do periódico, traça a História política inglesa dos Bretões e Romanos ao reinado de Jorge II.

Por entre textos como estes, as tentativas de síntese da vida de Shakespeare e de seu enquadramento epocal são poucas e nem sempre muito consistentes. (Vale a pena explicar, de passagem, que não nos deteremos a apreciar a veracidade da matéria de facto apresentada nos artigos dos periódicos, pois o que é decisivo é perceber qual é a *imagem* construída, e não aferi-la pelos nossos conhecimentos — ou pela nossa própria imagem da realidade.) Uma primeira ocorrência surge em *O Ramalhete*, que em 1840 publica uma tradução razoavelmente fiel de um trecho do *Essai sur la Littérature Anglaise* de Chateaubriand <sup>16</sup>. O excerto aparece perfeitamente descontextualizado: sem uma nota de apresentação, sem comentários, é um mero recorte, como tal revelador do carácter episódico da divulgação votada a estas matérias. Na verdade, dificilmente se pode pretender que corresponda a uma educação das massas para Shakespeare, já pela forma, já pelo conteúdo. É que, se Shakespeare é tratado como figura tutelar do seu tempo, faz-se, por outro lado, como que a dessacralização das peças e do seu autor, apontando-se, através de um fresco de época, a balbúrdia do seu contexto original no palco. O teatro isabelino aparece retratado como um espaço em que não há veneração pela arte dramática e em que a representação partilha as atenções com actividades as mais díspares. Por outro lado, o texto menciona as condições materiais elementares dos espectáculos teatrais isabelinos e o facto de os papéis femininos serem então confiados a rapazes, reportando-se concretamente a *A Midsummer Night's Dream*.

Dois anos depois, surge em *O Panorama* um texto especificamente dedicado a Shakespeare, acompanhado de uma estampa

---

<sup>14</sup> «Anna Bolena», *O Semanario Curioso*, n.º 16 (1850), pp. 123-4; n.º 17 (1850), pp. 132-3; e n.º 18 (1850), pp. 140-1.

<sup>15</sup> «As Seis Mulheres de Henrique 8.º de Inglaterra», *O Deserjoativo Theatral*, n.º 3 (1838), pp. 11-2; «Carta de Anna Bolena ao Rei Henrique Oitavo, seu Marido», *ibidem*, n.º 4 (1838), pp. 15-6.

<sup>16</sup> «Estado Material do Theatro Inglez no Seculo XVI», *loc. cit.*, Vol. III, n.º 149 (10.12.1840), pp. 389-90.

que representa uma vista interior da igreja de Stratford <sup>17</sup>. O artigo apresenta alguns dados biográficos relativos ao escritor renascentista e, sobretudo, mostra a intenção de promover a aceitação da obra de Shakespeare entre nós. Pois, se é facto que o autor (cuja identidade desconhecemos) lhe dispensa o estatuto de figura consagrada, com um lugar inquestionável no panteão da literatura mundial (é claramente esse o seu ponto de vista), também é nítida a sua preocupação em dar testemunho explícito da valia do isabelino associando-o a nomes como Milton, Camões e Molière. Ao mesmo tempo, o texto mostra consciência da alteração de critérios que veio a permitir, no esgotamento do Classicismo, a revalorização da obra shakespeariana — e quase se suspeita que a condenação sobre esta lançada pela crítica neoclássica é evocada, justamente, para ajudar à sua aceitação. Complementarmente, o articulista assume como uma inevitabilidade o imperativo de a crítica corroborar o julgamento dos povos, e neste ponto do argumento a relevância nacional que Shakespeare tem para os Ingleses desempenha também um papel. De resto, este texto contém menos elementos biográficos do que o seguinte, mas é mais claro e mais rico em apontamentos críticos, merecendo destaque o parágrafo final, que transcrevemos:

Shakspeare deveu mais á inspiração natural de sua alma que a estudos laboriosos; é um escriptor original, ás vezes sublime, outras pathetico, e quasi sempre verdadeiro na expressão dos affectos. As chocarrices que ha em alguns de seus dramas, são, como os *trocadilhos* em sermões de Vieira e os *conceitos* no poema do Tasso, fraquezas proprias do seculo em que esses talentos floresceram; e comtudo, reprovando-as, não deixâmos de em certas occasiões lhes achar graça. Shakspeare com seus defeitos é incontestavelmente aclamado pai da tragedia ingleza. Alem das composições theatraes, deixou poesias sobre varios assumptos; com especialidade se menciona uma collecção de sonetos com bellezas elogiadas pelos amantes das musas britannicas.

O periódico *Ensaio Litterarios* oferece em 1864 outro esboço biográfico do nosso autor <sup>18</sup>, muito sumário no que a ele diz respeito mas que tem a particularidade de focar também a vida

---

<sup>17</sup> «Shakspeare», *loc. cit.*, Vol. VI, n.º 4 (22.1.1842), pp. 25-6.

<sup>18</sup> «Shakespeare. Breve Esboço da Vida do Celebre Escriptor», *loc. cit.*, n.º 25 (23.4.[1864]), pp. 2-4.



da sua família, com destaque para os casamentos das filhas. É um texto da responsabilidade de Francisco Simões Margiochi Junior e que aparece desfigurado por gralhas tipográficas ao ponto da quase ininteligibilidade. A história de o jovem provinciano, recentemente chegado à capital, ficar a vigiar os cavalos dos frequentadores do teatro, que aparece aqui tal como no texto anterior, é típica do gosto pelo anedótico que se detecta em outras biografias literárias incluídas no periodismo desta época. No plano do pensamento crítico, nota-se a inconsistência e a incapacidade do autor para constituir uma tipologia elementar das obras de Shakespeare:

Shakespeare legou-nos tres tragedias, *Titus Andronicus*, *Hamlete*, *Romeo and Julieta*; seis peças sobre a historia ingleza: *Henry VI*, *Richard II*, estas tres teem um character tragico; e as tres seguintes: *King John*, *Henry IV*, e *Henry V*, são um misto de tragedia e comedia. As comedias principaes são as seguintes: *Two Gentlemen of Verona*, *Comedy of Errors*, *Love's Labour's Lost*, *All's Well that Ends Well*, *Midsummer's Night's Dream*; etc. tragedias de paixões e caracteres: *Hamlet*, *Othello*, *Macbeth*; dramas romanticsos: *Asyou likeit*, *Cymbelien*, *Tempest*, etc. tragi-comedias; *Meancre for oneasnre*, *Troilus and Crepida e Timonof Alhens*; peças sobre a historia romana: *Coriolanus*, *Julius Caesar*, *Antonyand Cleopatra*, e *Henry VIII*. Ao todo são 37 tagedias, comedias, dramas, etc.

Repare-se que *Hamlet* aparece duas vezes na classificação. *King Henry VIII* aparece estranhamente inserido no conjunto das peças de temática romana, o que denuncia desconhecimento objectivo da obra.

Pode ainda ser relevado o facto de Margiochi não assinalar que se está no ano do tricentenário natalício de Shakespeare — o texto não tem um carácter efemerístico. Aliás, a passagem da data parece ter sido muito escassamente valorizada entre os literatos portugueses, a avaliar pelos elementos do periodismo, que são insignificantes. Estamos ainda longe de ter consultado na íntegra a imprensa desse ano, mas não temos dúvidas em afirmar que é surpreendente a discrição relativa a esta circunstância. O silêncio só muito ocasionalmente é quebrado, como em *A Revolução de Setembro*, onde se anuncia um jantar comemorativo a ter lugar em Paris (que afinal não se realizaria):

**A Shakspeare.** — Em Paris vae celebrar-se o terceiro anniversario secular de Shakspeare com um ba[n]quete litterario, que se verificará provavelmente no palacio da industria. Assistirão a elle os personagens eminentes sem distincção de partido, taes como Guizot, Villemain, Cousin, Lamartine, Francisco Hugo, Dumas e Gautier, e serão convidados todos aquelles que em França tem contribuido para propagar a admiração do grande poeta; criticos, traductores, actores e escriptores.<sup>19</sup>

Noticias de realce relativas a Inglaterra não as encontrámos<sup>20</sup>. Não deixa de ser curioso este alheamento da actividade cultural inglesa nesse ano, até porque o texto de Margiochi mostra conhecimento da homenagem setecentista promovida por Pope e outros entusiastas. Aliás, os dados disponiveis indiciam que a relação emulativa dos escritores românticos ingleses com o seu grande antepassado literário era geralmente desconhecida entre nós.

Enfim, tudo indica que a abordagem das obras de Shakespeare, ao nível do grande público, dispensou uma sua contextualização histórica e ideológica informada, tal como dispensou uma percepção clara do lugar de cada obra — e, designadamente, das peças mais valorizadas: *Hamlet*, *Othello*, *Macbeth*, *Romeo and Juliet*, *Antony and Cleopatra*, *A Midsummer Night's Dream* — no panorama global da produção shakespeareana. Verifica-se igualmente que, enquanto as vicissitudes políticas e religiosas da época Tudor não estão ausentes dos periódicos, o conhecimento que a nossa intelectualidade romântica tinha da literatura inglesa contemporânea de Shakespeare era praticamente nulo. Deste modo, Shakespeare aparece como o representante literário de um período conhecido muito esquematicamente. E, quando se fala em *teatro inglês* (com frequência por oposição ao teatro francês e associado ao espanhol), é dele que se fala, a não ser que estejam em causa autores dramáticos francamente posteriores, como Addison, Gay e Sheridan.

Em consequência desta descontextualização da obra shakespeareana, ela tende a aparecer relacionada, não com Spenser, Sydney ou Marlowe, mas com autores de outras épocas

---

<sup>19</sup> *A Revolução de Setembro*, n.º 6570 (15.4.1864), p. 2. A mesma publicação, nos dias 27 e 28 desse mês, noticia que as festividades shakespeareanas foram proibidas pelo Governo, que lhes atribuiu intenções políticas.

<sup>20</sup> *A Chronica dos Theatros* (3.ª série, n.º 6 (1.5.1864), p. 4) informa que o programa do Covent Garden para a temporada em curso incluirá *Otello* e *Les Joyeuses Commères de Windsor* (referida assim mesmo, em francês), entre outras óperas.

e literaturas, que são os termos de confronto possíveis. O resultado desta prática, contudo, não deixa de ser propiciador de se encarar Shakespeare como um autor de alcance universal, na medida em que ele não aparece integrado num contexto local, restrito e eventualmente restritivo, mas associado, quando não equiparado e mesmo superiorizado, a escritores como Sófocles, Lope, Molière, Calderón, Cervantes, Voltaire, o inevitável Camões. Embora não se perca de vista a ideia de que Shakespeare é o escritor nacional do Reino Unido, a descontextualização favorece a (ou um certo tipo de) consagração, permite sublinhar-lhe uma vocação e uma relevância universais.

Além disso, ele é visto como um escritor eminentemente moderno. A modernidade do teatro shakespeariano afirma-se e depreende-se de um conjunto alargado de elementos. Está presente, por exemplo, num artigo de *O Panorama* em que o polígrafo José Maria Latino Coelho discrimina que

Na arte antiga os deuses descem a conviver entre os homens, imitando-lhes a estatura e copiando-lhes as paixões. Na arte moderna os homens como que despem os envoltórios materiais, e a alma purificada revôa nas phantásticas regiões do infinito. As Lesbias e as Cynthias de Horacio e de Propercio convidam pela exposição mundana dos seus encantos físicos ás bacchanaes do amor. A Julia de Lamartine, a Ophelia de Shakespeare, associam pelo contrario o pudor ao sentimento, e imprimem á voluptuosidade dos sentidos o trazo da tristeza e o amargor da melancolia. Na poesia antiga o amor é uma orgia. Na moderna é muitas vezes um martyrio.<sup>21</sup>

Lopes de Mendonça, por sua vez, afirma em *A Revolução de Setembro* que «Shakspeare é para a litteratura moderna o que Homero foi para a antiga» e é peremptório ao defender que a consagração do autor isabelino pode e deve ser um dado incontroverso:

Desvanecida uma cansada questão de classicos e românticos — estabelecida como verdadeira a idéa, de que as sociedades não podem adormecer extasiadas diante de certas formas immutaveis [...] — é necessario saudar o

---

<sup>21</sup> «O Visconde de Almeida Garrett», *loc. cit.*, Vol. XII, n.º 26 (30.6.1855), p. 203.

grande poeta inglez, como o primeiro genio da Europa moderna, como uma das fontes da poesia deste seculo.<sup>22</sup>

Outras tentativas de situar Shakespeare no horizonte do teatro são concordes com esta ideia. A *Fama*, num texto que presumimos ser da responsabilidade de J. A. D. de Carvalho, associa Shakespeare a Lope de Vega, afirmando dever-se a estes dois autores a criação do teatro moderno:

Dois grandes homens, appareceram no fim do seculo 1 [sic], um em Inglaterra outro em Hispanha, ambos os unicos criadores do theatro moderno — Shakspeare e Lopo da Vega. Ha pouco mais de meio seculo, que a França conhe[ceu] o primeiro, e o seu nome é invocado em seus ensaios por todos os noveis auctores dramaticos. — O segundo já tinha sido, graças á influencia que exercia o theatro hispanhol sobre o theatro francez, o mestre de Corneille e de Moliere. Isto é mais que bastante para que o seu nome seja respeitavel.

Não fica claro a que características das obras de Shakespeare e de Lope se deve esta atribuição do estatuto de criadores exclusivos do teatro moderno. Por outro lado, note-se que, embora o dramaturgo inglês seja largamente elogiado, Lope é-lhe preferido, «[...] pela prodigiosa fecundidade do seu talento, e infinito numero de suas obras»<sup>23</sup>.

Num artigo de maior fôlego publicado em *O Panorama*<sup>24</sup>, Francisco Maria Bordalo traça um paralelo entre Shakespeare e Cervantes a partir da curiosa coincidência de os dois escritores terem falecido no mesmo dia. Fornece então uma série de informes biobibliográficos que, no caso de Shakespeare, constituem um conjunto mais claro e melhor elaborado do que as tentativas de que acima demos conta. Nota-se, inclusivamente, a preocupação de oferecer traduções dos títulos das peças, que nalguns casos talvez sejam as mais antigas em português:

Os dramas mais geralmente apreciados de Shakes-peare são: *Macbeth*, *Hamlet*, *Othello*, *Julieta* e *Romeo*, *Rei Lear*,

---

<sup>22</sup> «Othello», *loc. cit.*, n.º 1753 (10.1.1848), p. 1. Mendonça escreve ainda que «*Othello* com *Hamlet*, com *Romêo* e *Julietta* são as tres mais admiraveis obras do poeta, segundo cremos» (*ibidem*).

<sup>23</sup> «Lopo da Vega e suas Obras», *A Fama*, n.º 6 (12.2.1843), p. 44 (o texto vem assinado por «C.»); a este trecho seguem-se apenas informações sobre Lope.

<sup>24</sup> «Duas Glorias», *loc. cit.*, Vol. XIV, n.º 30 (25.7.1857), pp. 234-5.

*Ricardo III*; as tragedias historicas *Julio Cesar*, *Coriolano*, e *Cleopatra*; as comedias *O mercador de Veneza*, e *As senhoras visinhas de Windsor*. Além d'estas peças mais conhecidas, os entendedores teem n'um alto apreço *A tempestade*, onde se encontra aquelle immortal typo de ingenuidade, a *Miranda*; *Cymbeline*, onde se admira a sublime criação de *Imogene*; e toda essa serie de dramas semi-historicos, que tem por titulos: *Rei João*, *Ricardo II*, *Henrique IV* (primeira e segunda parte), *Henrique V*, *Henrique VI* (primeira, segunda e terceira parte), *Henrique VIII*.

As suas outras peças theatraes intitulam-se assim: *Dois gentis-homens de Verona*, *A duodecima noite*, *Precaução por precaução*, *Muita bulha para nada*, *Os enganos*, *Penas d'amor perdidas*, *Troile e Cressida*, *Bom é o que bem acaba*, *A maldade corrigida*, *Conto de inverno*, *Como quizer*, *Timon de Athenas*, *Sonho de uma noite de estio*; ao todo trinta e cinco, não contando *Pericles*, que apparece como obra de Shakspeare nas edições de Guizot, Laroche, Leto[u]rneur e outros, e *Tito* que tambem figura como producção do grande dramaturgo em algumas das mesmas edições, mas que é assaz duvidoso que lhe pertençam.

Na galeria de figuras dramaticas criadas pelo autor isabelino merecem referênciam, além de *Miranda* e *Imogen*, *Macbeth*, *Othello*, *Julieta*, *Desdémoma* e *Ofélia*. Entretanto, *Bordalo* pronuncia irrelevantes as poesias e a obra em prosa — não se sabendo a que se refere — de Shakspeare. É ainda interessante verificar a persistência de vozes francesas como mediadoras, tanto na informação como na valoração da obra shakspeariana (*Voltaire*, *Hugo*, *Guizot*, *Dumas*).

Efectuando a revista dos espectáculos, *O Mercurio*<sup>25</sup>, talvez pela pena de *Paulo Midosi*, diagnostica a situação dos estabelecimentos e companhias teatraes lisboetas. A propósito de *Marie Stuart*, que patentemente ofendeu os ouvidos decorosos de vários articulistas da época<sup>26</sup>, reflecte o autor acerca da linguagem do

<sup>25</sup> «Theatros», *loc. cit.*, n.º 8 (24.6.1838), pp. 60-3.

<sup>26</sup> É aparente que este drama de *Hugo*, levado à cena na Rua dos Condes, teve na altura uma recepção controversa, ferindo o decoro do público do teatro português. A *Atalaia Nacional dos Theatros* (n.º 4 (8.7.1838), p. 15) refere-o enquanto obra cheia de crueldades, se não mesmo de atrocidades. *O Desenjoativo Theatral* critica-o severamente em várias ocasiões, alegando, em certo momento, que o drama é «[...] immoral, indecente, e mal desempenhado no seu todo» (n.º 4 (1838), p. 14).

drama e menciona, com evidentes reservas, o exemplo de Shakespeare:

[...] os Portuguezes não estão ainda tão civilizados como outras nações, nem por ora estão accostumados á grosseria de Shakspeare, em ouvir chamar pelo claro a uma prostituta, ou ao filho della, o que o tragico Inglez faz por vezes, com grande aplauso dos expectadores seus compatriotas. Valha-nos Deus, que já nos parece ouvir alguém murmurar desta nossa rajada de desenfado, e dizer-nos que se deve tomar em linha de conta o seculo em que o inimitavel tragico escreveu. Sim Senhor, que a isso damos desconto, mas dê-se tambem desconto ás circunstancias do seculo em que isso se repete nú e crú, como sahiu dos bicos da penna do immortal author. Lord Byron aquelle poeta de tão raros talentos que na Grecia foi juntar os louros de Marte aos de Apollo que lhe ornavam a frente, dizia, que os Inglezes eram uma *nação de Tartufos*; assim será, pois elle melhor juiz deve ser na materia do que nós outros, mas o que tambem ninguem negará é, que a *Tartufaria*, que elle diz reinar em Inglaterra em todas as classes e em todas as circunstancias da vida, ainda não pôde penetrar no nosso theatro.

Desta forma, a apresentação da peça de Hugo é reprovada por motivos que não se prendem com falta de qualidade da obra. O que está em causa é a ilegitimidade do emprego de grosserias no palco. Shakespeare é evocado, decerto, por Hugo ser seu discípulo confesso e porque é uma ideia feita que ele fere o decoro de linguagem.

Num texto enviado para *A Fama* por um correspondente de Coimbra não estão já em causa as liberdades de linguagem do teatro de Shakespeare mas sim os horrores que nele se representam — que, de resto, se diz serem afins aos de muitas tragédias gregas. O texto, que inclui considerações sobre a (duvidosa) adequação de Shakespeare aos tempos que correm, é uma reflexão sobre o gosto romântico e a conjuntura do teatro nacional, suscitada por uma representação da *Lucrece Borgia* de Hugo. O autor, que se assina «J.», insurge-se contra a «escola romântica» (a terminologia é dele) no teatro, desaprovando o drama português actual, que considera não passar de imitação de uma voga francesa. Aliás, para este autor que entende dever ser o drama «[...] cheio de verosimilhança, de naturalidade», o Romantismo no

teatro — que quase reduz à representação da violência e de aberrações — é falho de genuína originalidade, é coisa velha e gasta, cuja antiguidade ilustra com Shakespeare e Eurípides:

Shakespeare tinha escripto um volume immenso, onde não havia um só drama, que se não ressentisse do gosto que veiu a grassar no seculo XIX; e Shakespeare já vivia no seculo XVII! A Grecia tinha visto Euripides no anno 480 antes de J. C., e Euripides empunhava na scena o punhal, a taça de veneno, e outras barbaridades, que o publico hoje regeita com indignação. Clytemnestra estrangulada por seu proprio filho na scena, Promethêo preso a um rochedo, onde os mais barbaros tratos lhe ralam a existencia. Por ventura não está aqui o romantico? Que fizeram pois os modernos? Imitaram imitações!

As imitações imitadas pelos dramaturgos portuguezes não eram senão os dramas franceses: «Nas margens do Sena soltou-se um grito, que repercutiu nas do Tejo. A França era romantica; Portugal devia de sel-o»<sup>27</sup>.

Algumas das ideias expostas pelo correspondente coimbrão de *A Fama* coincidem com aquelas que o critico espanhol Alberto Lista y Aragón expõe num volume de ensaios de que a *Revista Universal Lisbonense* publica um excerto. Aí se lê:

Alguns teem julgado fazer grande esforço de genio renunciando ás fórmulas classicas do theatro francez. Que pobreza! E chama-se a isso originalidade? Quem ignora que isso é um plagiato de Shakspeare e Calderon? Mas o que elles não teem podido fazer, renunciando áquellas fórmulas, é fazernos derramar lagrimas pele [sic] sorte de um pai abandonado, como o rei Lear, por uma filha ingrata; apresentarnos o grandioso character de um marido, como D. Gutierre Alonso de Solis, que vinga a sua honra ultrajada; elevar as nossas almas á altura de um heroe como o Sertorio de Corneille; ou internecel-a com os gemidos de uma mãe afflicta como a Andromaca de Racine.

Trata-se, portanto, de uma crítica à affectação de modernidade que representa a adopção de uma forma «irregular» pelos dramaturgos românticos, crítica assente na ideia de que a genialidade

---

<sup>27</sup> *A Fama*, n.º 8 (26.2.1843), p. 62.

não se confunde com a opção por esta ou aquela forma. Este autor tem a particularidade de não ser parcial, reconhecendo o estatuto de génios tanto a cultores do teatro «regular» como do teatro «irregular», explicitando:

Calderon e Moreto haveriam infeitiçado do mesmo modo o seu seculo ainda mesmo quando a moda os tivesse obrigado a obedecer restrictamente ás unidades de Boileau; e Corneille e Racine teriam sido tambem dois grandes poetas tragicos, ainda mesmo quando houvessem adoptado as licenças de Lope.<sup>28</sup>

Por outro lado, merece nota o facto de Lista y Aragón aludir a *King Lear*, uma peça que não parece ter tido grande impacto em Portugal nesse tempo.

Shakespeare é de novo apontado como figura cimeira do teatro da modernidade, com afinidades profundas com o seu homólogo da Antiguidade Clássica, Sófocles, por Manuel da Silva Rosa, num artigo publicado em *O Pirata* que compreende a crítica de certo drama histórico oitocentista<sup>29</sup>. Diz Silva Rosa que os dois escritores entroncam num mesmo substrato de humanidade, sem prejuízo das diferenças observáveis nos aspectos técnicos ou da expressão. Apesar de tais diferenças, «[...] a afinidade dos ellementos creadores é palpavel. É porque duas civilizações, duas patrias [e duas] eras separam os geneos da mesma idea». O conceito de que o drama reflecte necessariamente traços da sua época, aliás, é uma trave-mestra do artigo, servindo para responder às críticas feitas por Voltaire a Shakespeare e para alertar, implicitamente, para o facto de os textos deverem ser entendidos na sua historicidade.

É esta mesma noção da historicidade intrínseca da obra literária que permite ao colaborador da *Revista Universal Lisbonense* Cláudio Adriano da Costa, numa longa reflexão histórico-política em que (como noutros artigos, aliás) se mostra invulgarmente bem informado no domínio da cultura inglesa, fazer a abordagem de Shakespeare como documento da sua

---

<sup>28</sup> «Estado Actual da Litteratura Europea», *Revista Universal Lisbonense*, Vol. VI, n.º 6 (2.7.1846), p. 67; trata-se de tradução de um excerto do livro *Ensayos Literarios y Criticos*, saído em 1844. O autor é uma figura destacada da intelectualidade espanhola da primeira metade de Oitocentos. Foi clérigo, académico, poeta e político. Devido à sua militância liberal, esteve exilado em Londres e Paris nos anos de 1830.

<sup>29</sup> «Breves Considerações sobre o Drama do Snr. Licinio F. C. de Carvalho — Os Dous Proscriptos», *loc. cit.*, Vol. I, n.º 25 (31.8.1850), pp. 197-8.



época <sup>30</sup>. O autor debruça-se sobre os dramas de temática histórica inglesa, que parece ter lido atentamente e no idioma original, procurando neles algo de específico — a expressão e a defesa das liberdades cívicas —, que escassamente encontra. Em consequência, contesta o mito da instituição antiga da liberdade entre os Ingleses. Do facto de o articulista traçar paralelismos entre o conteúdo das peças e o passado recente de Portugal deduz-se que o seu objectivo não é politicamente desinteressado. Essa orientação do argumento não deixa de afectar a imagem de Shakespeare. Tratado como criador imerso na cultura do seu tempo, ele acaba por surgir como cúmplice e propagandista de um modelo político de inspiração maquiavélica, que, sem excluir a concessão ao povo dos benefícios possíveis, o mantém sujeito ao arbítrio dos seus maiores.

Com uma ênfase deste tipo, não admira que os apontamentos crítico-literários sejam pouco abundantes. Refere-se, de passagem, que Shakespeare é poeta «[...] dos nossos dias [...]». Diz-se também que «O acabamento moderno não se lhe pôde pedir», preceito que isenta o dramaturgo isabelino de certas exigências da crítica posterior e, porventura, implica uma ideia de primitivismo na composição da sua imagem.

A ideia do enraizamento de Shakespeare no seu tempo está também presente num texto de Gustavo d'Almeida publicado em *A Grinalda de Euterpe*, num momento já um pouco posterior ao período sobre o qual nos concentramos <sup>31</sup>. Para este autor, são as circunstâncias da génese das obras que explicam certos lances menos felizes: por um lado, Shakespeare encontrava-se limitado pelo respeito às conveniências e susceptibilidades da sociedade do seu tempo; por outro, certas grosserias deverão ser encaradas como «[...] defeito da epocha [...]» (já num texto acima mencionado se entendia que «As chocarrices que ha em alguns de seus dramas, são [...] fraquezas proprias do seculo [...]» em que o escritor floresceu <sup>32</sup>). Ao mesmo tempo, Shakespeare aparece como praticante de um género misto, sincrético, que combina ideias e emoções de naturezas diversas, e portanto, subentende-se, escritor da modernidade. Percepção invulgar constitui o elogio aqui feito à concepção das *intrigas* shakespeareanas, e não às personagens nem a uma vaga genialidade do escritor. O texto

---

<sup>30</sup> «Do Pariato», *loc. cit.*, Vol. V, n.º 20 (6.11.1845), pp. 236-7.

<sup>31</sup> «As Artes», *loc. cit.*, n.º 3 (1.11.1874), pp. 1-2.

<sup>32</sup> «Shakspeare», *O Panorama*, Vol. VI, n.º 4 (22.1.1842), p. 26.

remete ainda para a figura de Falstaff, parafraseando um trecho da segunda parte de *King Henry IV*.

Este encarar de Shakespeare como praticante de um género que é moderno na medida em que é misto encontra-se com alguma frequência na escrita ensaística de meados do século. É o que se verifica no panorama do teatro publicado na *Atalaia*<sup>33</sup> que começa por recuperar a distinção clássica entre tragédia e comédia para depois sancionar o género mais livre do drama, onde pontificam Shakespeare e Calderón, no Renascimento, e Goethe e Schiller, mais tarde. O argumento implica uma defesa da modernidade do género drama, fazendo Shakespeare aparecer quase como um criador romântico, «génio indomável» que as regras sufocariam. Aliás, o texto situa-se no limiar da rejeição dos espartilhos da normatividade neoclássica — cuja correspondência com a prática criativa de um grande classicista como Racine é, ela mesma, contestada. De passagem, revela-se a natureza polémica da intenção subjacente ao escrito, na medida em que é criticado o conservadorismo de um Castilho. A apologia do drama (no sentido específico que o termo aqui assume) passa pela ideia de que o seu carácter misto condiz com a organização do mundo actual, em que as classes e os caracteres se mesclam e há como que a perda do típico.

Como derradeiro exemplo neste apanhado de apreciações do significado da obra e da figura de Shakespeare que vimos comentando resumidamente, vale a pena considerar o artigo de *O Panorama* sobre «Trajos Inglezes no Seculo XVI»<sup>34</sup>, que é, na verdade, uma espécie de legenda desenvolvida de uma gravura que representa um grupo de elegantes do Renascimento. Trata-se de um texto em que a exaltação de Shakespeare vai de par com uma concepção idealizada da época isabelina, vista praticamente como momento áureo da História inglesa — mas não sem que haja lugar a remosques à rainha, como é o chamar-lhe *rex Elisabeth*. Aliás, o texto dá expressão a alguns lugares-comuns continentais acerca da nação inglesa — e a ideia da Inglaterra medieval como nação «[...] cujo nome infundia terror no continente [...]» sugere que são veiculadas perspectivas de origem francesa. Sustentando que «[...] melhor talvez do que a litteratura, a moda é a expressão da sociedade» (e é notória a ênfase posta na cultura cortesã), o articulista entende que a obra de Shakespeare reflecte e corresponde ao refinamento geral dos costumes da Inglaterra sua contemporânea:

---

<sup>33</sup> *Atalaia Nacional dos Theatros*, n.º 5 (12.7.1838), pp. 17-8.

<sup>34</sup> *Loc. cit.*, Vol. XVII, n.º 10 ([1867]), pp. 76-7.

[...] na época afortunada de Izabel, a Inglaterra entra a plenas velas no mar da civilização e respira com jubilo as suas auras suaves e perfumadas. É o tempo em que nas brumas britannicas se estampa vagamente o gracioso perfil de Julieta, em que um raio do sol italiano insinuando-se timidamente por entre os nevoeiros do Tamisa vai fazer germinar na frente do poeta a criação deliciosa de Romeu; é o tempo em que as frias inglezas sonham com os Othellos ardentes[,] em que os spleenaticos subditos do *rex Elisabeth* devaneiam Desdémonas, virgens ideaes, candidos phantasmas costumados até então a vaguearem apenas entre os myrtaes de Chypre, os roseiraes de Napoles, e os laranjaes de Andaluzia. É o tempo dos festejos sumptuosos de Kenilworth, do reinado da elegancia debaixo do nome de conde de Leicester, do reinado da cavalheiresca e aventureosa poesia debaixo do nome de Walter Raleigh.

De uma maneira geral, o artigo documenta bem o modo como, no momento da cultura portuguesa que se encontra em estudo, a estima granjeada por Shakespeare coincide com um grande esquematismo na abordagem de uma realidade histórico-cultural obviamente complexa e, para mais, examinada muitas vezes a partir de perspectivas que lhe são estranhas.

\* \* \*

Se à profusão de referências entusiásticas a Shakespeare não parece corresponder um cabal conhecimento da sua obra e do respectivo contexto, é bem de ver, ao mesmo tempo, que os seus dramas foram poucas vezes representados e tiveram repercussão limitada no período que nos ocupa. Notemos as seguintes ocorrências.

Em 1822, a *Gazeta de Portugal* faz a crítica da apresentação em Lisboa de uma companhia de teatro francesa, cujo repertório incluía *Hamlet*<sup>35</sup>. A peça foi, pois, levada à cena a 31 de Agosto desse ano, no Teatro do Salitre, na versão de Ducis<sup>36</sup>. O arti-

---

<sup>35</sup> «Teatro Francez», *loc. cit.*, I Série, n.º 53 (2.9.1822), p. [2].

<sup>36</sup> É o *Diário do Governo* de 31.8.1822 que identifica a versão — cf. Maria João da Rocha Afonso, «Othello estreia-se no Palco Português...», *Revista de Estudos Anglo-Portugueses*, n.º 5 (1996), p. 125. A análise que da versão de Ducis faz J. D. Golder («Hamlet' in France 200 Years Ago», *Shakespeare Survey*, n.º 24 (1971), pp. 79-86) corrobora que os artistas ambulantes e a peça dentro da peça foram suprimidos, como se depreende do artigo da *Gazeta*.

culista, que se dá ares de frequentador cosmopolita dos teatros (diz ter visto Kemble representar e dá a entender também ter visto Talma), lamenta as disparidades entre o texto apresentado e o original. É sensível, designadamente, ao facto de o drama ter sido expurgado de aspectos incompatíveis com a *polidez de maneiras* e a *decência da representação*, conceitos cuja gentileza é reveladora. Do facto de o periódico não ter voltado a falar deste assunto infere-se que, provavelmente, *Hamlet* foi representado apenas uma vez.

Em 1856, Camilo faz a recensão do *Othello* de Luís Augusto Rebelo da Silva, protagonizado pelos actores Brás Martins e Maria Joana, que lhe agradaram no ensaio a que assistiu. Quanto ao texto, afirma que «O estilo é de guindaste, mas tocante». E escreve ainda este curioso aparte: «Conheço quatro Otelos e não sei bem qual é o imitado»<sup>37</sup>, graça ambígua que não é claro se se refere a actores, versões de palco ou versões do texto. Numa segunda crónica, redigida após assistir ao espectáculo, Camilo é severíssimo (mas não sabemos se injusto) com os actores e com o próprio drama:

Venho de presenciar o benefício do Brás Martins. Como lhe anunciei [ao redactor do periódico], a vítima mais graúda predestinada ao sacrifício era o Otelo. Eu fui um dos que vaticinaram um futuro melhor à execução deste drama. Nos ensaios, pareceram-me suportáveis e algumas vezes louváveis os principais executores da peça, que, finalmente, se converteram em verdadeiros executores do cruento dramacídio.

Para descargo da minha consciência, devo dizer-lhe que o drama é pobríssimo de situações, e só um artista de muito talento criador poderia na exposição dar relevo ao que o não tem no pensamento.

Brás Martins e os somenos cúmplices da barbaridade, na presença do público, recuaram ao primeiro ensaio, sufocaram nos gorgomilos tragicamente inflados a expressão, rugiram quando era da rubrica falarem, enojaram os espectadores até à extrema frieza do desalento.

Diz ainda que o drama de Rebelo da Silva, juntamente com as peças que o acompanharam nesse espectáculo, «Jaz para sempre

---

<sup>37</sup> «Folhetim», ed. cit., Vol. XII, p. 897; publicado na *Aurora do Lima* em 2.12.1856.

em jazigo de família [...]»<sup>38</sup>. É decerto pertinente notar que Camilo não faz qualquer referência a Shakespeare e descara totalmente o facto de a obra de Rebelo da Silva ser uma versão.

Em 1859, *O Civilizador* publica um texto sobre o Teatro de D. Maria II em que revela que *Othello*, por esta altura, já havia sido representado em Coimbra, presumivelmente não muitos anos antes, com grande agrado, pelo menos do articulista. Perante a escassez do público que acorre ao teatro, motivada, segundo entende, pela fraca qualidade das obras seleccionadas (o repertório «[...] só pôde lá chamar algum provinciano, chegado de fresco a Lisboa»), o autor do texto (que escreve a coberto do anonimato, como tantas vezes temos encontrado na imprensa da época) exorta a que a peça de Shakespeare seja apresentada também em Lisboa, pois «Estamos tão mingoados de bons modelos que não era para desprezar o que agora nos podia fornecer [o director, Luís da Costa Pereira] na execução do Mouro de Veneza». A sugestão é, pois, que se repita o sucesso de Coimbra — e, curiosamente, é feita uma associação com *Um Auto de Gil Vicente*, peça de Garrett que, como se sabe, era então vista como um marco no projecto romântico de revitalização do teatro português:

O sr. Director-ensaiador adquiriu em Coimbra a grande e merecida reputação de um optimo Othello; lembre-se S. S.<sup>a</sup> de nos apresentar em Lisboa (por obsequio) os Ciumes do Mouro, como já nos apresentou os amores de Bernardim — e que Bernardim! e nós affiançamos que os isolados bancos daquela empoeirada platéa hão de povoar-se como por encanto para admirar o genio insigne do sr. Director.<sup>39</sup>

Ocasionalmente, nas rubricas dedicadas a acompanhar a actividade teatral no estrangeiro (com a ópera faz-se, aliás, o mesmo), encontram-se também referências aos dramas de Shakespeare. A *Revista Universal Lisbonense* noticia em 1845 que *The Merchant of Venice* foi representado em Constantinopla por estudantes turcos<sup>40</sup>. *O Periodico dos Pobres*, no mesmo ano, dando notícia da conversão em teatro de um barco a vapor nos

---

<sup>38</sup> Ed. cit., Vol. XII, pp. 902-3; correspondência publicada na *Aurora do Lima* em 4.12.1856 e assinada com o pseudónimo «João Júnior».

<sup>39</sup> «Theatro de D. Maria II», *O Civilizador*, n.º 13 (16.7.1859), p. 1. É, pois, plausível que Luís da Costa tenha elaborado uma versão portuguesa de *Othello*, como fez com, pelo menos, um drama de Scribe.

<sup>40</sup> *Loc. cit.*, Vol. V, n.º 10 (28.8.1845), p. 119.

Estados Unidos, especifica que ele abriu «[...] a semana passada no porto de Nova York com a representação da tragedia *Hamlet* de Shakespeare [...]»<sup>41</sup>.

Quanto às óperas de inspiração shakespeariana, delas fornece abundante notícia a imprensa, neste momento em que se dá conta da «[...] predilecção que cada dia se vae desenvolvendo mais entre nós pelo divertimento que occupa hoje o primeiro logar em todos os paizes civilisados»<sup>42</sup>. Seguem-se apenas alguns exemplos. Em 1842, quando no São Carlos se apresenta *I Capuleti ed i Montecchi*, de Bellini, é feita na *Revista Universal Lisbonense* a respectiva crítica operática — incluindo uma curiosa recomendação de que «[...] mandem para o hospital a cama que de lá tiraram, e deem a Julietta em alguma cousa que se-pareça com um túmulo» —, sem qualquer referência a Shakespeare<sup>43</sup>. Em 1846, o mesmo periódico anuncia que o III Acto de *Giulietta e Romeo*, de Vaccai, será cantado no Teatro do Salitre, num espectáculo que integra outras peças<sup>44</sup>. Sobre o *Macbeth* de Verdi, que conheceu estreia no São Carlos em 1849 e teve apreciável sucesso, foi possível localizar um número maior de elementos. Nas páginas de *A Epoca*, António da Silva Túlio (assinando com o pseudónimo de «Barão d'Alfenim») refere-se à «[...] famosa opera de Verdi, o *Macbeth*, cousa suberba [...]» e exclama que «O *Macbeth* veiu finalmente affugentar de S. Carlos os abrimentos de bocca, que já se iam tornando insupportaveis. Que musica! que vozes! que scenas! e os coros, que bella cousa! Abençoado Verdi [...]»<sup>45</sup>. A *Revista Universal Lisbonense*, por sua vez, entende que «A representação de *Macbeth de Verdi* é um acontecimento que deixará memoria na chronica do nosso theatro italiano», dizendo ainda que «Em S. Carlos as repetições de *Macbeth* tem augmentado o valor que a *partitura* de Verdi alcançou no conceito publico»<sup>46</sup>. Lopes de Mendonça diz que foi tal a voga que «[...] *Macbeth* já deixou de ser uma opera, é um flagello, uma febre musical, uma perseguição completa»<sup>47</sup>. Numa crónica

<sup>41</sup> «Theatro Fluctuante», *O Periodico dos Pobres*, n.º 136 (12.6.1845), p. 544.

<sup>42</sup> Palavras de Demetrio Ripamonti em artigo sobre um espectáculo no Teatro de São Carlos, *Revista Universal Lisbonense*, Vol. XII, n.º 13 (7.10.1852), p. 155.

<sup>43</sup> «Theatro de S. Carlos», *ibidem*, Vol. I, n.º 28 (14.4.1842), p. 333. Encontra-se referência à mesma ópera em «Visitas Curiosas de Duas Priminhas», *O Ramalhete*, Vol. V, n.º 216 (14.4.1842), p. 112.

<sup>44</sup> *Revista Universal Lisbonense*, Vol. V, n.º 39 (19.3.1846), p. 468.

<sup>45</sup> «Chronica», *A Epoca*, Vol. II, n.º 29 (1849), p. 29; «Chronica», *ibidem*, n.º 30 (1849), p. 46.

<sup>46</sup> *Loc. cit.*, Vol. VIII, n.º 11 (18.1.1849), p. 130; n.º 25 (26.4.1849), p. 299.

<sup>47</sup> «Revista de Lisboa», *A Revolução de Setembro*, n.º 2308 (24.11.1849), p. 1.

de espectáculos do periódico portuense *O Pirata*, acerca da ópera no Teatro de São João, lê-se: «Não vos recordaes, amáveis leitoras, quando o snr. Prattico vos canta o Macbeth, do rogado do rei das selvas a ameigar a esposa e os filhinhos; ou do rebombo do trovão, por noite procellosa de desembro?»<sup>48</sup>. E Camilo, anos mais tarde, escreve: «Ontem deu-se o Macbeth. É sempre bem acolhida, esta partitura, porque tem as feiticeiras para os risos alvares, e a bela música para as sensações vivazes sempre»<sup>49</sup>.

Por via de regra, as referências à ópera no periodismo oitocentista inscrevem-se no registo noticioso ou consistem na anotação mais ou menos subjectiva das impressões provocadas por certo espectáculo. Por vezes, encontram-se apontamentos que revelam algum domínio dos aspectos técnicos da ópera, mas em geral esta é uma actividade que interessa a um público mais ou menos diletante. Só raramente parece haver consciência da relação que as óperas mantêm com certas obras literárias: fala-se em *Lucia di Lammermoor* sem se falar em Scott, discute-se *I Due Foscari* sem alusão a Byron — e Scott e Byron, como é sabido, são autores especialmente populares nesta época. Visivelmente, é muito escasso o interesse pela origem dos enredos e dos temas que as óperas retomam. Esta tendência afecta o tratamento das óperas de base shakespeariana, que não costumam motivar alusões ao dramaturgo isabelino. Excepção é o texto sobre Verdi que *A Quinzena* publica, cremos que da autoria de João Correia Manuel de Aboim, onde se lê:

Verdi acompanha com harmonias os pensamentos da infancia de Schiller, nos *Masnadieri*, a altivez e os horrores de Shakespeare no Macbeth, comprehende nos Dois Foscari a imaginação de Byron, e é como Victor Hugo poeta no Hernani.

Schiller, Shakespeare, Byron e Hugo escreveram uns, e o outro ainda escreve, para as almas fortes, assim como Verdi compõe musica para ser executada pelas vozes que estão em toda a sua força!<sup>50</sup>

Em *A Epoca* encontra-se a afirmação de que «Na “Phantasia de Macbeth” as primeiras notas tem uma pureza e uma simplicidade de sentimento que arrebatam. Sente-se viver alli tudo o que

---

<sup>48</sup> Crónica assinada pelo «Barão de Z...», *O Pirata*, Vol. II, n.º 2 (Março de 1851), p. 16.

<sup>49</sup> «Folhetim», ed. cit., Vol. XII, p. 948; publicado na *Aurora do Lima* em 18.3.1857.

<sup>50</sup> «Theatros», *A Quinzena*, n.º 1 (1.12.1851), p. 6.

Shakspeare quiz dizer ao coração humano»<sup>51</sup>. Aponta-se, pois, para uma harmonia ou identidade de experiência e expressão entre a obra de Shakespeare e a sua transposição para música. No mesmo sentido aponta um folhetim dedicado por Lopes de Mendonça à ópera aludida<sup>52</sup>. Sustenta o crítico que «O principal merecimento de Verdi, a nosso vêr, foi seguir cuidadosamente o drama de Shaekespeare [sic] e que este «[...] não desdenharia de certo applaudir-se na *partitura* do talentoso italiano». O artigo é desde logo interessante porque o entusiasmo do autor, que se reparte generosamente por Shakespeare e por Verdi, o leva a confrontar a ópera com o drama, dando a conhecer excertos deste aos leitores (suspeita-se que Mendonça pretendia aproveitar o sucesso da história junto dos frequentadores do São Carlos para os interessar na fonte subjacente ao espectáculo a que lhes era dado assistir). Por outro lado, não deixa de ser curioso que a ideia de que Verdi mantém uma quase perfeita fidelidade ao texto de Shakespeare conviva com um evidente menosprezo do libretista Francesco Maria Piave, cujo nome não é mencionado e cujo trabalho parece não influir nesse raciocínio.

O facto de ser raro explicitar-se que a matéria de certas óperas é de origem shakespeariana não impede, no entanto, que elas possam ter operado como veículos de divulgação dos temas e das personagens de certas peças de Shakespeare, tal como não nos impede de as encarar como elementos propiciadores da recepção do teatro shakespeariano, na medida em que terão contribuído para a criação de certa curiosidade e expectativa. A popularidade da ópera no nosso Oitocentismo, e sobretudo na vida elegante da capital, justifica portanto que se analise o diferencial de significação que certas óperas comportam, de forma a apreciar o seu papel na transmissão dos dados do legado shakespeariano (numa tarefa similar à que se faz com as traduções). Porém, no próprio periodismo da época encontram-se elementos que alertam para a necessidade de utilizar os resultados de tal análise com uma certa prudência crítica. Em 1850, o pianista polaco Kontski, de visita a Portugal, publica na *Revista Universal Lisbonense* um artigo em que alude à prática (que não aprova) de tocar nos órgãos das igrejas trechos de certas óperas, fazendo referência, entre outras, a *Macbeth*<sup>53</sup>. Trata-se de uma

---

<sup>51</sup> «Concertos de Pianno no Theatro de D. Maria II», *A Epoca*, Vol. II, n.º 51 (1849), p. 378.

<sup>52</sup> «Macbeth. Drama lyrico em 4 actos», *A Revolução de Setembro*, n.º 2059 (24.1.1849), pp. 1-2.

<sup>53</sup> Cf. Antonio de Kontski, «Da Musica Sagrada e da sua Influencia Religiosa», *Revista Universal Lisbonense*, Vol. X, n.º 11 (21.11.1850), p. 128.



circunstância extrema de esvaziamento semântico e narrativo da peça musical, que ganha uma divulgação que em nada implica ou favorece a da obra de Shakespeare. Um outro elemento que obriga igualmente a certo cuidado é fornecido por Camilo ao referir que, no teatro lírico, «A supressão de cenas, árias, cavaletas, etc., é entre nós coisa vulgar e nos outros países um crime de lesa-arte, uma afronta grosseira ao maestro que raras vezes se dá»<sup>54</sup>. Esta prática oitocentista introduz um elemento de indeterminação difícil de contornar na perspectivização histórica destas matérias.

Se óperas como *I Capuleti ed i Montecchi* e *Macbeth* podem ter ajudado a criar certo tipo de expectativa (porventura equívoca e conducente à desilusão) em relação à obra de Shakespeare e uma curiosidade propiciadora da sua divulgação, por certo que elas não desempenharam sozinhas esse papel. Como instâncias mediadoras merecem igualmente ser mencionadas outras obras, como os dramas *Zaïre* de Voltaire (modelado em *Othello*) e *Kean* de Dumas pai (centrado num grande intérprete de repertório shakespeariano e, dentro deste repertório, em *Hamlet*), e também as obras de autores como Sterne, Scott e Byron. Os dados colhidos na imprensa oitocentista justificam que destaquemos os sinais indicativos de familiaridade dos intelectuais e do público portugueses, em especial, com a peça de Voltaire. Alinhemos, pois, alguns desses sinais.

Logo em 1803, *O Redactor* ilustra o impacto moral da grande literatura da seguinte forma:

Hum Mameluco inculto apenas entendendo algumas palavras do Francez, he conduzido ao Theatro nacional de Paris aonde se representa a *Zaira*, peça a mais sentimental de Voltaire: levado ao maior enthusiasmo do sentimento abraça, desfeito em lagrimas, os espectadores admirados, e com a bolça aberta lhes offerece tudo quanto tem.<sup>55</sup>

Quase uma década mais tarde, num poema publicado no *Semanario de Instrucção, e Recreio*, José Agostinho de Macedo refere a heroína voltairiana como «[...] a miseranda victima da morte [...]» que o público chora<sup>56</sup>. Anuncia a *Gazeta de Portugal*,

---

<sup>54</sup> «Teatro Lírico», ed. cit., Vol. XII, pp. 1156-7; crónica publicada no *Mundo Elegante* em 24.11.1858.

<sup>55</sup> *Loc. cit.*, n.º 1 (Setembro de 1803), p. 6; no índice vem o título «Sobre as Vantagens da Leitura», que contudo não aparece a encabeçar o texto.

<sup>56</sup> «Elogio, Recitado no Theatro da Rua dos Condes...», *Semanario de Instrucção, e Recreio*, Vol. I, n.º 5 (30.9.1812), p. 85.

em 1822, que a peça será representada no Teatro do Salitre por uma companhia francesa (a mesma que levou à cena *Hamlet*), a 26 de Outubro, para comemorar o aniversário do infante D. Miguel<sup>57</sup>. Em 1838, um artigo de *O Mercurio* refere Orosman como personagem conhecida do público português<sup>58</sup> e uma anedota publicada em *O Ramalhete* confirma que a peça era conhecida nos palcos de Lisboa<sup>59</sup>. Em 1844, no mesmo periódico encontra-se uma pequena ficção de F. da C. Nascimento em que é referida, com admiração e enlevo, uma representação da peça (a história de Nascimento passa-se em Paris e envolve uma situação de adultério, implicando um marido que é mais cioso da sua reputação que da sua mulher)<sup>60</sup>. No final do período que nos ocupa, Eduardo Augusto Vidal aprecia inequivocamente a peça de Voltaire, em artigo de *O Panorama*, escrevendo que «De todas as suas tragedias a *Zaira* é a que para nós realça mais brilhantemente» — sem, contudo, referir a relação com a peça de Shakespeare<sup>61</sup>.

Singular no teor e na metodologia é um artigo do polígrafo José Joaquim da Silva Pereira Caldas publicado em *O Pirata* em 1851 e que versa sobre «Bond e a *Zaira*»<sup>62</sup>. O texto gira em torno de um tal Bond, amador inglês que se deixara de tal modo cativar por *Zaire* que empreendera levá-la à cena em Londres, para o que tivera que vencer várias dificuldades. Bond viria a morrer em palco, vítima da comoção provocada pelo próprio triunfo como actor dramático. Curiosamente, esta série de acontecimentos terá tido lugar no ano do bicentenário shakespeariano, data em que não seria de esperar que fossem concedidos privilégios desta ordem a Voltaire. Mas o mais importante é que a história do amador teatral enquadra uma tentativa de comparação, digna de ser assinalada embora pouco desenvolvida, entre o *Othello* de

---

<sup>57</sup> Cf. *Gazeta de Portugal*, I Série, n.º 99 (26.10.1822), p. [4].

<sup>58</sup> «Theatros», *loc. cit.*, n.º 8 (24.6.1838), p. 61; texto comentado acima.

<sup>59</sup> Cf. «O Provinciano em Lisboa», *O Ramalhete*, Vol. I, n.º 7 (4.1.1838), p. 54.

<sup>60</sup> Cf. «A Chinella Cór de Rosa», *ibidem*, Vol. VII, n.º 320 (18.4.1844), p. 126.

<sup>61</sup> «Voltaire», *O Panorama*, Vol. XVI, n.º 21 ([1866]), p. 164. Da peça de Voltaire e da ópera de Mercadante e Romani foram publicadas várias traduções, que A. Gonçalves Rodrigues regista em *A Novelística Estrangeira em Versão Portuguesa no Período Pré-Romântico*, Coimbra, Biblioteca da Universidade, 1951 (separata do *Boletim da Biblioteca da Universidade de Coimbra*, Vol. XX).

<sup>62</sup> «Bond e a *Zaira* (Anedota memoravel dos annaes da arte)», *loc. cit.*, Vol. I, n.º 47 (1.2.1851), pp. 369-72. Informa Innocencio Francisco da Silva, a pp. 400 do Vol. IV do seu *Diccionario Bibliographico Portuguez* (Lisboa, Na Imprensa Nacional, 1860), que este ensaio foi publicado em volume autónomo, no mesmo ano, com o título *Bond, ou os tragicos effeitos da «Zaira» de Voltaire*, em versão muito ampliada. Não nos foi possível encontrar este opúsculo, que sem dúvida se revestirá de grande interesse.

Shakespeare e as versões de Ducis e Vigny, a pretexto de apreciar os méritos da obra de Voltaire. Pereira Caldas mostra consciência de que o trágico francês «[...] inserira muitos *emprestimos* do *Othello* [...]». O exercício comparativo aqui efectuado resulta num entusiasmo por *Zaire* menor do que aquele que encontramos em outros escritores. O preconceito anglóphobo (há claros sinais de antipatia pela língua inglesa e pelos Britânicos no texto) não inibe o autor de reconhecer a superioridade do texto shakespeariano. Já o texto de Ducis parece ser objecto de um equívoco, ao ser qualificado de uma das «[...] imitações mais imediatas» do drama isabelino. Por outro lado, repare-se que este artigo contém uma referência passageira a uma representação de *Othello* que, por iniciativa de José de Sousa Bandeira, e com tradução de sua autoria, teve lugar na cidade de Guimarães em Fevereiro de 1835<sup>63</sup>.

Parece que a imprensa não deu ao *Othello* de Sousa Bandeira maior relevo do que ao de Rebelo da Silva. Outras versões portuguesas de peças shakespearianas, reais ou planeadas, foram também merecedoras de reduzida atenção. *O Ramalhete* refere em 1843 várias traduções desaparecidas, de Nuno Álvares Pereira Pato Moniz e José Anastácio da Cunha, em sínteses biobibliográficas acerca destes autores<sup>64</sup>. No ano seguinte, a *Revista Universal Lisbonense*, sob o título «Shakspeare», publica a seguinte notícia:

Com o maior alvoroço anunciamos que o nosso excellent e já hoje mui conhecido litterato, o Sr. *José Maria da Silva Leal*, traz entre mãos a traducção completa do theatro de Shakspeare: em que põe todo o amor e diligencia de que tal obra é merecedora, todo o saber e habilidade que os

---

<sup>63</sup> Outros dados sobre esta representação, assim como a que se fizera no Teatro de São João do Porto, com o mesmo texto, no ano anterior, encontram-se em M. João da Rocha Afonso, art. cit., pp. 128-30. A tradução de Sousa Bandeira perdeu-se.

<sup>64</sup> Do primeiro diz-se que traduziu a versão de Ducis de *Romeo and Juliet* e que o seu texto nunca foi representado (cf. «Nuno Alvares Pereira Pato Moniz», *O Ramalhete*, Vol. VI, n.º 280 (13.7.1843), p. 211). Do segundo diz-se que se perderam «[...] todas as traducções, que fizera de Dramas de Shakspeare [...]» («José Anastácio da Cunha», *ibidem*, n.º 292 (5.10.1843), p. 306). É possível que se esteja a exagerar o volume das traduções do isabelino feitas pelo matemático-poeta — Hernani Cidade diz que ele «De Shakspeare traduz pouco» (*A Obra Poética do Dr. José Anastácio da Cunha com um Estudo sôbre o Anglo-Germanismo nos Proto-Românticos Portugueses*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1930, p. cxxiii); Aquilino Ribeiro não adianta qualquer elemento passível de esclarecer a questão (*Anastácio da Cunha, o Lente Penitenciado (Vida e Obra)*, 2.ª ed., Lisboa, Bertrand, s.d.).

seus largos estudos, felizes disposições e assiduo uso lhe teem dado.

É para desejar que elle não deixe de tornar este seu presente á litteratura patria ainda mais valioso, ajunctando a cada peça as observações philosophicas e o juizo critico severo, que a sua intelligencia e bom gosto lhe sugerirem, e que tão uteis podem vir a ser aos principiantes e até aos que já longe vão correndo nos estadios d'este genero de poesia, tão necessario e tão difficil.<sup>65</sup>

Não lhes valeu de muito o alvoroço: tudo indica que o ambicioso projecto nunca foi concretizado. De qualquer forma, Silva Leal publicara já em 1841, em *O Mosaico*, tradução de alguns dos trechos mais terríficos e memoráveis de *Macbeth* (o assassinio de Duncan e a altercação entre os esposos que se lhe segue), com a particularidade de fazer acompanhar a sua versão do texto original<sup>66</sup>. A qualidade literária da tradução é fraca, diga-se. Ilustra o episódio uma estampa que representa Macbeth à entrada dos aposentos de Duncan.

Em finais de 1838, aliás, *O Ramalhete* dedicara algum espaço a *Hamlet* em moldes semelhantes<sup>67</sup>. Surge aí uma estampa, que reproduz muito frustemente um quadro de Delacroix alusivo à cena do cemitério (figuram o príncipe com a caveira do bobo Yorick na mão e, a seu lado, Horatio), e oferece-se uma tradução de parte do melancólico episódio. Não sendo distinta a tradução — não deixa de respeitar a mudança de prosa para verso no final do excerto seleccionado, o que é de realçar, mas certas opções translatórias são muito discutíveis —, a estampa é verdadeiramente desfiguradora<sup>68</sup>. A versão aparece sem qualquer texto introdutório ou de apresentação, mas é duvidoso que disso se possa inferir conhecimento comum ou generalizado da peça. Segue-se-lhe um breve comentário em que é apreciado o carácter de Hamlet e o de Horatio, em contraste, e que radica na obra de Delacroix:

A personagem pensativa de Hamlet lembra a fria natureza do Norte: é uma compleição pálida, quasi doente;

---

<sup>65</sup> *Loc. cit.*, Vol. IV, n.º 6 (29.8.1844), p. 68.

<sup>66</sup> *Loc. cit.*, Vol. III, n.º 103 (1841), pp. 129-32.

<sup>67</sup> «Hamlet e Horacio», *loc. cit.*, Vol. I, n.º 50 (27.12.1838), pp. 393-4.

<sup>68</sup> O artigo não é assinado, sendo, presumivelmente, da responsabilidade de um ou de ambos os redactores do periódico, Francisco Xavier Pereira da Silva e João Xavier Pereira da Silva. A estampa também não é assinada, mas é atribuível a António Carvalho de Lemos, por indicação do texto «Ao Público», *ibidem*, Vol. I, n.º 21 (31.5.1838), p. 162. O quadro de Delacroix reproduzido é o de 1835 (em 1839 pintou nova obra sobre o mesmo motivo).

conhecendo-se ser o corpo devorado pelo espirito. Horacio, por contraste, não demonstra em suas feições mais que a expressão de uma tristeza *commum* e destraida. A sua presença, como a sua fisionomia, mostra que sua distração nada tem de profunda e que sairia deste logar lugubre, onde Hamlet desejava deter-se para sempre. Pensa como a maior parte dos homens, que a morte é um destes misterios que não custa muito a profundar: que interesse, que atractivo doloroso acharia elle de occupar-se, de que isto devia passar além dos limites da existencia temporal?

As traduções constituem, sem dúvida, um dado importante para um trabalho como este, mas aquelas que a nossa imprensa oitocentista publica são em número reduzido. É essencialmente de forma difusa, nas numerosas alusões, paráfrases e citações esparsas, que a presença de referentes shakespearianos se faz sentir, sobretudo a partir da década de 1840. Eis alguns exemplos, que se limitam às obras de impacto mais significativo.

Entre estas encontra-se a tragédia do príncipe da Dinamarca. Quando Garrett publica pela primeira vez na *Revista Universal Lisbonense* o Capítulo III de *Viagens na Minha Terra*, citando presumivelmente de memória, engana-se na reconstituição do texto de Shakespeare — ou transforma-o deliberadamente? — e escreve: «There is something between earth and heaven / That is not dreamt of by your philosophy»<sup>69</sup>. Palavras de Hamlet aparecem também citadas em epígrafe a um poema de Joaquim da Costa Cascaes sobre «O Suicidio», publicado no mesmo periódico:

Whether 'tis nobler in the mind to suffer  
The stings and arrows of outrageous fortune,  
Or to take arms against a sea of troubles,  
And by opposing end them?<sup>70</sup>

O poema de Cascaes dá réplica a um texto de Luís Augusto Palmeirim, rebatendo a intenção de suicidar-se que este exprime. O trecho shakespeariano transcrito parece ter sido mal

---

<sup>69</sup> *Loc. cit.*, Vol. III, n.º 4 (14.9.1843), p. 44. Deveria ler-se, evidentemente: «There are more things in heaven and earth, Horatio, / Than are dreamt of in your philosophy» (Acto I, cena V, vv. 174-5). Sendo o capítulo dado segunda vez à estampa na mesma revista (Vol. V, n.º 3 (10.7.1845), p. 30), o engano (se de engano se tratou) é corrigido, à parte uma gralha irrelevante.

<sup>70</sup> *Ibidem*, Vol. IX, n.º 18 (1850), p. 213; trata-se dos vv. 57-60 da cena I do Acto III.

entendido, pois não é o suicídio que Hamlet coloca como hipótese. Já em *A Peninsula* a personagem é tratada por Custódio José Vieira como uma encarnação do tédio e do cepticismo moral: «N'esta disposição da alma [dominada pelo *spleen*] o homem tem mais de sceptico do que de crente, menos de David do que de Hamlet»<sup>71</sup>. E lê-se ainda nesse periódico, num folhetim de Arnaldo Gama em que é descrito, humorística se não mesmo desdenhosamente, um baile de sociedade:

E depois de terdes corrido todos os saloens, depois de terdes visto tudo isto e muito mais, ide para casa e depois com o mesmo tom com que Hamlet, ao ver a caveira de Yorick, exclamou — «E isto é que é o homem!?» — exclamae tambem vós — «E isto é que é um baile!»<sup>72</sup>

Também na *Revista Universal Lisbonense* se encontra uma referência em tom ligeiro aos coveiros do drama, num artigo sobre cemitérios:

Um pobre secular, pago pelo municipio, é o feitor d'aquelle *prédio improductivo* [i.e., o cemitério]. ¡Que mais é necessario para mandar abrir ou tapar covas ou vallas e lançar n'ellas um fardo por mão de quatro trabalhadores de enxada, que assobiam, conversam e riem no trabalho, como os coveiros de Shakspeare, ou como o fazendeiro, que surriba uma terra para bacello!<sup>73</sup>

Em tom diferente alude *O Panorama* à peça no texto que acompanha uma gravura representando Elsenor: «As visinhanças de Elsenor são interessantes para os homens que cultivam as

---

<sup>71</sup> «Amor de Coração e Odio de Cabeça», *A Peninsula*, Vol. I, n.º 24 (30.6.1852), p. 292.

<sup>72</sup> *Ibidem*, n.º 48 (31.12.1852), p. 580. Gama não alude a um elemento da cena do cemitério que seja identificável no texto de Shakespeare. Poderá estar a pensar neste trecho: «What piece of work is a man, how noble in reason, how infinite in faculties, in form and moving how express and admirable, in action how like an angel, in apprehension how like a god: the beauty of the world, the paragon of animals — and yet, to me, what is this quintessence of dust?» (Acto II, cena II, vv. 303-8). É óbvio que, a aceitar-se ser este o trecho shakespeariano aludido, o efeito é de desconstrução irónica da reflexão hamletiana. Outra hipótese é esta: «What is a man / If his chief good and market of his time / Be but to sleep and feed? A beast, no more» (Acto IV, cena IV, vv. 33-5). Mas, na realidade, nenhuma destas sugestões é convincente. Resta a hipótese de se encontrar um paralelo textual exacto numa versão da peça não compulsada ou de se admitir que Gama, citando de memória, se enganou.

<sup>73</sup> «O Dia-de-Finados e os Cemitérios», *Revista Universal Lisbonense*, Vol. III, n.º 11 (2.11.1843), p. 125.

letras, por ser ahi que Shakespearre [sic] poz algumas scenas da sua famosa tragedia — *Hamlet*»<sup>74</sup>.

A um pretexto semelhante, Eduardo Augusto Vidal, num artigo do mesmo periódico sobre Veneza, diz que ella é «[...] o paiz das gondolas e dos cantares, do luar pallido e dos palacios mysteriosos, dos Foscari e de Desdemona, dos ciumes e dos voluptuosidades, das vinganças e dos extasis»<sup>75</sup>. Com efeito, referências às figuras de *Othello* também não faltam, e não deixam de surpreender, por vezes, os contextos em que ocorrem e o uso que delas se procura fazer. Numa divagação sobre flores inserta em *O Ramalhete*, o mouro e sua esposa emparceiram com as figuras centrais de *Antony and Cleopatra*: falando-se no modo como «[...] algumas vezes uma pequena Madre Silva [une] amorosamente suas astes flexiveis e delicadas ao poderoso tronco de um antigo Carvalho», diz-se que

Assim folga amor de unir algumas vezes uma timida pastora a um soberbo guerreiro. Desgraçada Desdemona! a admiração que te inspira a coragem e a força, bem como o sentimento de tua fraqueza, unem teu coração ao terrivel Othello; mas o ciume te vem ferir mesmo sobre o seio daquelle que te devia proteger. — Voluptuosa Cleopatra! tu subjugaste o altivo Antonio, e a sorte nem poupou teus encantos, nem a grandeza do teu apoio. Derribados pelo mesmo golpe, cahistes, e morrestes juntos.<sup>76</sup>

Na *Revista Universal Lisbonense*, entretanto, sai a noticia de um incidente envolvendo um casal de negros em que o ciúme (neste caso, da mulher em relação ao marido, que suspeita culpado de infidelidade) encontra expressão violenta:

Em um cazebre para as partes da Lapa viviam sós, mulher e marido, ambos pretos. — A vehemencia do amor preto é proverbial — os seus ciumes devem ser excessivos: — são-n'os: ha d'isso provas innegaveis; bastava o *negro de Veneza*.

Com razão ou sem ella suspeitava a *deidade de Guiné* transvios de afeição, furtivas infidelidades no companheiro do seu grabato. Do suspeitar ao querer [sic] pouco

<sup>74</sup> *Loc. cit.*, Vol. XVII, n.º 36 ([1867]), p. 283.

<sup>75</sup> *Ibidem*, Vol. XVI, n.º 44 ([1866]), p. 345.

<sup>76</sup> «A Linguagem das Flores», *O Ramalhete*, Vol. II, n.º 55 (7.2.1839), p. 34; o artigo é assinado por «Q.».

vae no espirito dos zelosos; — para elles, o poder ser é ser: é uma logica pouco mais ou menos como a de muitos discursadores politicos.

[...] Depois de porfiosas perplexidades, saltou para o chão mãe-Rosa, terrivelmente sublime na expressão negra do negro rosto, tragica na attitude como uma estatua nua de ébano, representando a vingança, e mostrando, através do seu sorriso de triumpho, duas phalanges de dentes de marfim. ¿Irá cravar-lhe um ferro no coração? ¿Como Othello, que afoga com o travesseiro a sua adorada Desdemona adormecida, irá suffocar o despresador dos seus encantos? — Não: não é a vida, que ella pertende arrancar-lhe. A faca da sua meza, que tantas vezes cortou o pão entre ambos, não derramará aquelle sangue; o travesseiro, onde tantas vezes commungaram somnos pacificos, conversações amorosas, penas, prazeres e esperanças não fará emmudecer para sempre aquelle, que ella não detesta senão porque o ama. Africana e silvestre na sua chólera, é com os dentes como tigre, que ella se arremessa de um pulo sobre a sua preza. Quando o infeliz acordou com um grito phrenético não era homem.

Patentemente, *Othello* é evocado para veicular um conjunto de preconceitos raciais. Ao mesmo tempo, associa-se à tentativa de criação de um efeito cómico à custa do infeliz incidente, tentativa que termina com a ideia de que os esposos, «[...] quando se tornarem a reunir, será para encetarem uma vida pacifica e exempta de ciumes»<sup>77</sup>. Note-se ainda a ideia de que a obra de Shakespeare pode ser aduzida como prova de uma determinada tese. Menos inesperado é o uso que Henrique Monteiro dá a *Othello*, usando-o para extractar epígrafes para as diversas partes de um seu poema que a *Revista Universal Lisbonense* publica. De *King Lear*, aliás, faz idêntico uso<sup>78</sup>. Noutro momento, já

---

<sup>77</sup> «Ciumes Negros», *Revista Universal Lisbonense*, Vol. II, n.º 44 (20.7.1843), p. 552.

<sup>78</sup> Cf. «D. Vivaldo. O Filho Máu», *ibidem*, Vol. VIII, n.º 11 (18.1.1849), pp. 125-9. De *Othello* são citados os versos «I [...] often did beguile her of her tears, / When I did speak of some distressful stroke / That my youth suffer'd» (Acto I, cena III, vv. 155-8) e «'Twas pitiful, 'twas wondrous pitiful» (*ibidem*, v. 161; utilizamos a edição da responsabilidade de M. R. Ridley, London, Methuen, 1986). De *King Lear* cita-se «He hath [...] Struck me with his tongue, / Most serpent-like, upon the very heart» (cf. Acto II, cena IV, vv. 157-8, na edição de Kenneth Muir, London, Routledge, 1993); os pronomes pessoais masculinos, que figuram em itálico no periódico, constituem uma adaptação do texto original, em que Lear se refere a Goneril.



esse periódico acolhera uma vaga referência ao «[...] tremendo pensamento, que inspirou a Shakspeare a scena da maldição do rei Lear»<sup>79</sup>. Da mesma forma, incluiria um drama de João de Andrade Corvo em que um escocês enamorado diz que a sua dama «[...] parecia a imagem ligeira d'Ariel»<sup>80</sup>.

O drama do mouro de Veneza é uma das criações shakespearianas que encontram também divulgação através da ópera. São citados por Sebastião José Ribeiro de Sá versos de Dante inseridos no *Othello* de Rossini: «Nessun maggior dolore / Che ricordarsi del tempo felice / Nella miseria». A sentença aplica-se à situação do encarcerado de que fala a narrativa que o autor assim apresenta<sup>81</sup>. A ópera aparece ainda referida em ficções de António Pedro Lopes de Mendonça e de Alberto Osório de Vasconcelos, que contêm, aliás, algumas interessantes observações. No primeiro caso, um folhetim passado no ambiente da sociedade galante, as personagens assistem e comentam uma representação da ópera. Entende uma dama que «O tenor, que tem uma figura que exclue toda a idéa de exaltação moral, cantou d'um modo a fazer resuscitar essa paixão de uma existencia problematica, e morta, segundo parece, com o *Othello* de *Shakspeare*». O sedutor de serviço sente então necessidade de afirmar que «[...] negar a existencia do ciume, é, por outras palavras, condemnar tambem o amor [...]», acrescentando aquilo que o próprio narrador qualifica de trivial: «[...] não tenho direito a ter o sentimento que Rossini pintou tão energicamente na bella creação do seu *Othello*, mas o que soffro é mais horrivel ainda do que o ciume, é tudo o que sente o condemnado na espera solemne que precede a sua sentença!»<sup>82</sup>. Trata-se, enfim, de uma história sentimental em que entra a tentação do adultério e em que certa mulher morre do desengano da inocência dos seus affectos. A evocação da história de *Othello* dá alguma cor local à narrativa, que com ela mantém um certo nexó temático. No caso

---

<sup>79</sup> «Sociedade Thalia», *Revista Universal Lisbonense*, Vol. VII, n.º 11 (17.2.1848), p. 131.

<sup>80</sup> «Amor com Amor se Paga», *ibidem*, Vol. IX, n.º 1 (1849), p. 7.

<sup>81</sup> «Advertencia», *ibidem*, n.º 6 (13.1.1848), p. 66; a narrativa intitula-se «O Preso». Aqueles versos de Dante (palavras de Francesca da Rimini no Canto V do *Inferno*) surgem ainda citados num artigo da *Chronica dos Theatros* («Real Theatro de S. Carlos. Otello», 3.ª série, n.º 23 (8.12.1864), p. 2) e por Júlio César Machado (que se reporta, incorrectamente, à ópera de Verdi) na sua «Chronica do Mez» na *Revista Contemporanea de Portugal e Brazil*, Vol. V ([1864-65]), p. 506.

<sup>82</sup> «O Ultimo Amor», *Revista Universal Lisbonense*, Vol. VIII, n.º 45 (13.9.1849), pp. 533-4. Obviamente, não é de descurar o facto de, no mesmo ano, Lopes de Mendonça fazer um uso similar do motivo da ópera no romance *Memórias de um Doido*.

de Vasconcelos, encontramos um enredo de concepção sentimental e melodramático, uma história de paixão e ciúme, em que uma mulher morre angustiada e desgraçada por circunstâncias diversas, embora não assassinada pelo homem que ama e a ama. Há também um episódio passado no teatro, onde se canta «[...] a incomparável *partitura* do sublime maestro, do grande Rossini: o *Othello*». Entusiasmado, o narrador refere «[...] o recolhimento religioso, a unção verdadeiramente artística com que os raros espectadores inteligentes ouviam o terceiro acto, e se imergiam naquelle lago encapellado de paixões [...]». Expende-se o narrador em generosos elogios à cantora Borghi:

[...] Desdemona amorosa, fremente, louca, desvairada, não como a pintou o poeta inglez, o divino William, virgem timida que se enamora do guerreiro, por lhe ouvir contar as façanhas, mas como a creou o maestro, revelava-se á platéa como uma encarnação viva do poder da harmonia.

E dá-se então, entre duas personagens, uma troca de impressões em que está em causa a idealidade dos caracteres da obra:

— Desdemona, ai! tu não podes existir na terra; és uma sombra, uma chimera, disse afinal Violante, que seguia anciosa o canto.

— Porque, prima? perguntou Alfredo.

— Porque se ella existisse, todas as mulheres seriam demonios, e todos os homens Othellos.

— Tem rasão, prima[.] Felizmente as Desdemonas não existem, e sem ellas não ha Othellos. Tem rasão. Logo, nos paroxismos dum ciúme louco, o mouro apunhala a amante. Na tragedia de Shakspeare o punhal é o travesseiro, o grito é abafado, e a morte é a asphixia, porque tudo isto é um drama intimo. No tempo de hoje, em que as Desdemonas estão muito abaixo da criação do grande tragifico, os Othellos ainda se vingam, e a morte é tambem na alcova. Mas a asphixia é somente moral, e o amante que se julga trahido, entrega a sua Desdemona, não nos braços da morte, e ás mãos do coveiro, mas sim ás mil linguas do escandalo.<sup>83</sup>

---

<sup>83</sup> «A Galatéa Moderna», *O Panorama*, Vol. XVII, n.º 10 ([1867]), p. 74; *ibidem*, n.º 11 ([1867]), p. 88. A ideia de que a idealidade das concepções shakespearianas não cabe no mundo actual encontra expressão noutro passo da mesma narrativa, onde se diz que hoje, «[...] que o culto do *eu*, puramente *subjectivo*, derriba dos altares todas as ficções, que traziam o mundo atrelado, só por excepção se encontra um pobre Alfredo [personagem desta história] enamorado, animal

De *Macbeth* selecciona Francisco Maria Bordalo um excerto que usa como epígrafe a um capítulo de uma narrativa publicada em *O Panorama*:

*Lady Macbeth*: És tu um homem?

*Macbeth*: Sou; e um homem tal, que encara a sangue frio o que seria capaz de espantar o demonio. <sup>84</sup>

Como se verifica em muitas situações de emprego similar de excertos, a relevância da citação para o universo desta história é muito ténue, apenas se vislumbrando uma relação possível por a epígrafe sugerir o tema do assassinato e da usurpação, mas a relação termina aí, não é mais produtiva do que isso. Em *O Pirata*, uma «Revista Theatral» começa assim: «O teatro anima-se e dá-nos esperanças que este anno a estação theatral não passará em silencio, como um phantasma do Macbeth» <sup>85</sup>. Camilo, no *Nacional*, comentando ironicamente um sermão de aniversário fúnebre (de D. Pedro IV), diz que «[...] o orador, num transporte de *Shakespeare*, manda entrar as régias sombras dos monarcas portugueses, que desfilam perante Sua Reverendíssima, como os reis da Escócia diante de Macbeth» <sup>86</sup>. E Pedro de Amorim Viana, em *A Peninsula*, na sequência de uma alegoria em que entram, personificadas, a Riqueza, a Glória e o Amor, escreve:

Infelizmente essas fadas appetitosas não dão realmente esses bens. São simplesmente promessas e promessas que estão muito longe de ser gratuitas. Ha aqui um pacto analogo ao que fizeram as feiticeiras com Macbeth; e se não aconselham a morte de Duncan, exigem pelo menos a degradação da dignidade moral. <sup>87</sup>

---

quasi extincto, ridiculo como D. Quixote, estúpido como Romeo, idiota como Werther, porque, louvado Deus, nós pomos a par com o heroe da Mancha os vultos dos dois enamorados, que morreram pelo amor! Para nós não ha differença entre Dulcinêa del Toboso, e Julieta ou Carlota!» (*ibidem*, Vol. XVI, n.º 47 ([1866]), p. 370). Também Lopes de Mendonça se qualifica de «[...] obscuro folhetinista, que neste seculo de prosa, acredita ainda na poesia de *Shakspeare* [...]» («Othello», *A Revolução de Setembro*, n.º 1753 (10.1.1848), p. 1).

<sup>84</sup> «D. Sebastião o Desejado. Lenda Nacional», *O Panorama*, Vol. XI, n.º 52 (30.12.1854), p. 414; cf. *Macbeth*, Acto III, cena IV, vv. 57-9: «[*Lady Macbeth*.] Are you a man? / *Macbeth*. Ay, and a bold one, that dare look on that / Which might appal the Devil» (utilizamos a edição da responsabilidade de Kenneth Muir, London, Routledge, 1989).

<sup>85</sup> *O Pirata*, Vol. I, n.º 35 (9.11.1850), p. 279; texto assinado «Asor».

<sup>86</sup> «Eloquência do Púlpito», ed. cit., Vol. XII, p. 430; crónica publicada no *Nacional* em 2.10.1851.

<sup>87</sup> «Da Força», *A Peninsula*, Vol. I, n.º 45 (8.12.1852), p. 534. Amorim Viana escreve também: «É quasi uma condição da nossa existencia e todos concordarão que as Goneris e as Regans são menos raras que as Cornelias [sic] e Antigonas [...]» (*ibidem*).

As personagens centrais de *Romeo and Juliet* encontram-se entre aquelas que a escrita da época mais vezes evoca, fazendo-o, em regra, sob uma forma extremamente estereotipada. A tendência para a tipificação, a que já fizemos referência, encontra-se, por exemplo, numa crónica mundana de Arnaldo Gama, publicada em *A Península*, em que Romeu e Julieta surgem nomeados, em tom bem-humorado, como os amantes por antonomásia:

Olhae esse céu tão puro e formoso; vêde essa lua tão resplandecente e tão melancolica — tudo vos convida, minhas bellas *Juliettas*, a gozardes da licita sociedade dos vossos *Romeos*, quando na companhia dos papás vos retirardes dos theatros e dos bailes. Assim até vos vingaes do tempo em que as chuvas vos tiveram fechadas em casa.<sup>88</sup>

A este lugar-comum apela Camilo para narrar o que se seguiu a certo pai ter encontrado com a filha na cama o amante que ali furtivamente se introduzira:

Meia-noute, hora de horríveis mistérios, soava na catedral portuense, quando bastos e sonoros piparotes troavam na lombada do surpreso Romeu, enquanto Julieta, gélida de medo, despia o merinaque a toda a pressa para salvar-se das fúrias paternas na cama, como em campo neutro.<sup>89</sup>

E, noutra crónica, relata o mesmo autor o episódio de uma mulher de 66 anos que, pelos vistos com o simples objectivo de mofar dela, certo moço convidara para casar:

A noiva anuiu com requebros de ternura que os não teve mais de seduzir Julieta. Pediu de empréstimo as vestes nupciais e foi para o templo, onde a mandara ir o gaiato Romeu, que a essa hora andava ajuntando o femeaço e o rapazio dos bordéis e das praças. [...] Afinal o gentio convidado para a apupada saiu ao encontro da malograda noiva que se viu coberta de pedra e lama em vez de flores.<sup>90</sup>

---

<sup>88</sup> «Folhetim», *ibidem*, Vol. I, n.º 44 (30.11.1852), p. 530.

<sup>89</sup> «Crónica», ed. cit., Vol. XII, p. 995; publicada no *Nacional* em 13.7.1857.

<sup>90</sup> «Revista do Porto», *ibidem*, p. 1254; publicada em *A Revolução de Setembro* de 20.6.1861.

Na *Revista Universal Lisbonense*, uma citação do drama forma a epígrafe de uma secção de certa narrativa de António Pereira da Cunha:

O, here  
Will J [sic] set up my everlasting rest:  
And shake the yoke of inauspicious stars  
From this world, weareed [sic] flesh. — Eyes look your last!  
Arms, take your last embrace! and lips, o you  
The doors of breath, seal with a righteous kiss  
A da teless [sic] bargain to ingrossing death! <sup>91</sup>

No mesmo periódico, o lente da Universidade de Coimbra Roque Fernandes Thomaz assina uma série de artigos sobre «Instrucção Publica» onde, a dada altura, e totalmente fora de contexto, cita dois versos gravemente corrompidos:

What there's is a name  
The rose by any other name would  
smell as sweet. <sup>92</sup>

A citação não é identificada (como acontece amiúde na imprensa da época, de resto) e serve apenas para afirmar a indiferença dos nomes dados às coisas.

Numas «Considerações sobre o Suicidio» publicadas em *O Civilizador*, Miguel Blinque reporta-se a *Antony and Cleopatra*, escrevendo que

A resignação filha da fé religiosa, é a arma mais nobre que Deos nos outhorgou para combater a adversidade. Dizer-se que o suicidio é uma morte gloriosa e ousada, e que a morte deve ter orgulho de receber-nos á maneira dos antigos Romanos como Shakspeare é ainda um absurdo filho do amor proprio e da vaidade. <sup>93</sup>

---

<sup>91</sup> «O Governo nas Mãos do Villão. Memoria do Seculo Passado», *Revista Universal Lisbonense*, Vol. III, n.º 37 (2.5.1844), p. 444; são citados os vv. 109-15 da cena III do Acto V.

<sup>92</sup> *Ibidem*, Vol. VIII, n.º 36 (12.7.1849), p. 422; o trecho corresponde aos vv. 43-4 da cena II do Acto II e devia ler-se da seguinte maneira: «What's in a name? That which we call a rose / By any other word would smell as sweet [...]».

<sup>93</sup> *Loc. cit.*, n.º 8 (11.6.1859), p. 3; Blinque refere-se concretamente às palavras de Cleópatra após a morte de António: «Good sirs, take heart, / We'll bury him: and then, what's brave, what's noble, / Let's do it after the high Roman fashion, / And make death proud to take us» (Acto IV, cena XV, vv. 85-8).

Trata-se, pois, de uma referência desaprovadora, estando em causa um confronto entre universos morais e mencionando-se a obra de Shakespeare como representação de um determinado código de conduta. Na verdade, o texto faz uma dupla ilustração histórico-shakespeariana do seu argumento, na medida em que refere Marco António e Cleópatra, mas também Bruto.

O universo romanesco das peças de Shakespeare está também presente, embora com frequência e realce muito inferiores aos das tragédias. O Oberon de *A Midsummer Night's Dream* (ou de Wieland, ou do tradutor deste, Filinto Elísio) é recordado por Luís Augusto Palmeirim ao escrever, na *Revista Universal Lisbonense*: «Bom cidadão em theoria, póde o Governo chamar ás armas seis mezes a fio com a trombeta d'Oberon, que nem sequer um çapateiro d'escada accode a salvar a patria»<sup>94</sup>. Esse drama é também evocado pela citação de «... the lover and the poet / Are of imagination all c[o]mpact», em epígrafe a um poema de Cândido de Figueiredo publicado em *O Panorama*<sup>95</sup>. E a figuras de *The Tempest* alude William Henry Giles Kingston ao escrever, em *The Lusitanian*, que

As a servant, [the Gallego] is something between a Caliban and a Davus. There are few Prosperos in these parts; but any Portonian Pamphilus will generally find the Gallego, after a residence of some years in the place (elegance excepted), a tolerably convenient Davus.<sup>96</sup>

Plausivelmente do mesmo autor é a narrativa «The Jew's Revenge», que *The Lusitanian* também publica<sup>97</sup>. Aí aparece, em epígrafe, parte da conhecida réplica que começa «Hath not a Jew eyes?», extraída do Acto III de *The Merchant of Venice* e que surgira já traduzida em *O Campeão Portuguez*, em 1819. Trata-se de uma história passada no reinado de D. João III e que, como a peça de Shakespeare, envolve a vingança impiedosa de um judeu, só que aqui ele tem verdadeiras razões de queixa, pois

---

<sup>94</sup> «Typos Populares. O çapateiro d'escada», *Revista Universal Lisbonense*, Vol. X, n.º 33 (24.4.1851), p. 390.

<sup>95</sup> «Visões á Beira d'Água», *loc. cit.*, Vol. XVI, n.º 35 ([1866]), p. 280; trata-se dos versos 7-8 da cena I do Acto V do drama.

<sup>96</sup> «The Gallegos in Portugal», *The Lusitanian*, Vol. [III], n.º 5 (1845), p. 216; seguimos a identificação do autor, que se assina com o pseudónimo «E.», proposta por João Paulo A. Pereira da Silva, *op. cit.*, pp. 253-6. Pamphilus e o seu escravo Davos são personagens de *Andria*, comédia de Terêncio.

<sup>97</sup> *Loc. cit.*, Vol. [III], n.º 4 (1845), pp. 107-18; n.º 5 (1845), pp. 219-29; n.º 6 (1845), pp. 273-81. A conjectura da autoria (o texto vem assinado com o pseudónimo «C.») deve-se igualmente a J. P. Pereira da Silva, *op. cit.*, pp. 246-52.

foi vítima de uma série de infâmias. Todavia, a relação da epígrafe com a narrativa não vai além desse nível, podendo atribuir-se-lhe a intenção de motivar e, de certa forma, de situar o público leitor (inglês, note-se), fornecendo um elemento de referência reconhecível, no universo do texto que se irá seguir. Mas a verdade é que a justaposição dos dois elementos produz um certo desfasamento, na medida em que a citação de Shakespeare induz um processo de assimilação precária ao inglês de uma matéria temática que é portuguesa.

Não deixa de ser sensível a relativa inconsequência e o carácter imotivado de ocorrências como esta. Muitas vezes, as alusões e as citações evocam apenas superficialmente o universo dramático shakespeariano e não são especialmente produtivas. Por outro lado, não são determinadas por afinidades consistentes no plano dos sentidos dos textos, que as tornariam seus elementos orgânicos, dependendo antes do arbítrio do autor, da vontade que ele tenha de ilustrar a sua escrita, como que marginalmente, com referências supostamente eruditas ou elegantes, numa postura quase exibicionista ou diletante perante a disciplina da escrita<sup>98</sup>. Donde resulta a dificuldade de avaliar até que ponto estas ocorrências correspondem a uma efectiva difusão dos referentes shakespearianos em causa.

Casos há, porém, em que as leituras shakespearianas parecem ter sido assimiladas e nelas parece ancorar-se a própria criação literária, naquilo que são verdadeiros fenómenos de intertextualidade produtiva. Interessante deste ponto de vista é «O Kadi d'Emessa. Conto Oriental», publicado em *O Ramalhete* em 1838 e assinado pelo orientalista e africanista Felix Mornand, membro da Sociedade de Geografia de Lisboa<sup>99</sup>. São reconhecíveis nesta narrativa vários pontos de contacto com a intriga de *The Merchant of Venice* (há um enredo comum com combinações diferentes) e mesmo algumas coincidências ao nível da expressão.

A história resume-se em algumas frases. Um muçulmano pobre pede cem dinheiros de empréstimo a um judeu, para levar

---

<sup>98</sup> É assim que, se, como vimos acima, um articulista anónimo da *Revista Universal Lisbonense* pode lembrar *Othello* a propósito dos ciúmes entre um casal de negros, Bernardo António Cardoso Machado, apenas alguns meses depois, na mesma publicação, ao relatar a história de um velho que faz a partilha do seu património e é depois rejeitado pela progénie ingrata, poderia evocar *King Lear* (cf. «Quem dá o seu antes que morra etc.», *loc. cit.*, Vol. III, n.º 28 (29.2.1844), p. 343). O facto de essa referência não ser feita demonstra — se demonstração fosse necessária — o carácter acessório de certo tipo de alusões à obra de Shakespeare e que em muitos casos elas dependem fundamentalmente do arbítrio dos autores.

<sup>99</sup> *Loc. cit.*, Vol. I, n.º 12 (8.2.1838), pp. 93-4; n.º 13 (15.2.1838), pp. 100-2.

a cabo certa especulação mercantil. Como penhor do empréstimo o judeu exige-lhe uma libra da sua carne:

«Eu convenho no emprestimo, que de mim pertendes, sem interesse algum, mas só com uma condição.» O Musulmano lhe pergunta, qual era a condição que elle pertendia, por um favor tão assignalado. «Eu quero, lhe diz o Judeo, que vós vos obrigueis, a que, se não me pagardes no dia convencionado, me deixes tirar-vos uma libra de carne, de qualquer parte do vosso corpo.»

É este o primeiro passo em que o paralelo shakespeariano é de uma semelhança notável. Diz Shylock a Antonio:

This kindness will I show,  
Go with me to a notary, seal me there  
Your single bond, and (in a merry sport)  
If you repay me not on such a day  
In such a place, such sum or sums as are  
Express'd in the condition, let the forfeit  
Be nominated for an equal pound  
Of your fair flesh, to be cut off and taken  
In what part of your body pleaseth me.<sup>100</sup>

Ao contrário do que sucede na peça de Shakespeare, em «O Kadi d'Emessa» não é dada explicação para os extraordinários termos que o judeu propõe para o negócio. Após hesitar e sob pressão da miséria que se agrava, o muçulmano aceita as condições, na presença de testemunhas. Desconhecendo a gravidade dos termos em que foi celebrado o contrato com o judeu, a mulher do muçulmano acaba por gastar parte do dinheiro que o marido consegue ganhar, enquanto este se vê sem o resto ao ser atacado por salteadores. Quando o judeu exige o pagamento da dívida (sem qualquer acrimónia, diga-se, no que difere de Shylock), e vendo-se o muçulmano impossibilitado de a saldar, resolvem ir à cidade de Emessa consultar um magistrado famoso pela sua sapiência. A viagem para Emessa serve para associar a esta linha narrativa outras, de tom cómico. Prendem-se elas com uma mula que o muçulmano fere acidentalmente num olho, com um homem que tem o azar de matar e cujos filhos exigem reparação, e

---

<sup>100</sup> *The Merchant of Venice* (ed. John Russell Brown, London, Methuen, 1985), Acto I, cena III, vv. 139-47.



com um burro a que teve a infelicidade de arrancar a cauda, pelo que «O Musulmano, o Judeo, o homem da mula, os dois filhos do morto, o burriqueiro, a mula cega, e o burro sem rabo, tomaram juntamente o caminho d'Emessa, onde chegaram algum tempo depois». Chegados a Emessa, depois de assistiram a algumas bizarras que preenchem de caricato a história, são finalmente presentes ao juiz. Faz o judeu uma exposição do que o traz ali e o muçulmano fica transido de medo ao escutar «[...] a sentença do Kadi, que lhe determinava satisfizesse á exigencia do judeo, deixando cortar-lhe a carne, vi[s]to que lhe não podia pagar em moeda corrente». O magistrado manda buscar um cutelo bem afiado.

«Então o Kadi dirigindo-se ao judeo, lhe diz «Pega nesse cutello, e com elle corta uma libra de carne a esse homem, mas recorda-te bem, que elle não te deve mais do que uma libra. Tirai-lhe exactamente aquella porção, porque se tu te enganas, e lhe cortas de mais, se quer meia onça, eu te remetto immediatamente preso ao governador desta cidade, que te fará decapitar.

A ideia é muito próxima da que propõe Portia no tribunal em *The Merchant of Venice*:

Therefore prepare thee to cut off the flesh, —  
Shed thou no blood, nor cut thou less nor more  
But just a pound of flesh: if thou tak'st more  
Or less than a just pound, be it but so much  
As makes it light or heavy in the substance,  
Or the division of the twentieth part  
Of one poor scruple, nay if the scale do turn  
But in the estimation of a hair,  
Thou diest, and all thy goods are confiscate. <sup>101</sup>

Como a deliberação do duque de Veneza na peça, o juízo do magistrado do conto oriental liberta o muçulmano da obrigação da dívida, penalizando mesmo o judeu, tal como de seguida o libertará das restantes acusações:

«Em vão o judeo lhe representou, que lhe era impossivel cortar exactamente uma libra de carne: mas o Kadi, não quiz alterar em nada a sua sentença.

---

<sup>101</sup> *Ibidem*, Acto IV, cena I, vv. 320-8.

«O judeo então, atemorizado pelas consequências d'uma semelhante decisão, renuncia a sua pertença, declara-se por quite, e entrega ao negociante a obrigação que tinha do contracto. «Muito bem, diz o Kadi, mas se tu obrigastes a vir até aqui este homem, usando d'um direito, do qual por teu beneficio hoje desistes; é justo que o indemnizes do prejuizo, que a ausencia do giro do seu commercio, lhe tenha causado.»

Em síntese, «O Kadi d'Emessa» é um exemplo extremamente revelador de como tradução (ou paráfrase) e escrita criativa podem entrelaçar-se, surgindo aquela inserida e assimilada ao corpo desta e esta potenciada e alicerçada na relação com o texto estrangeiro. É ainda um exemplo do papel de divulgador, ainda que sob formas por vezes menos claras e assumidas, da matéria shakespeariana que a imprensa periódica oitocentista foi capaz de desempenhar. Não é isto negar as diferenças, que as há e significativas. No drama isabelino, Antonio não pede dinheiro emprestado para si mas para o seu amigo Bassanio. Esta pequena diferença implica duas outras de maior alcance, uma de natureza temática, outra estrutural: o tema da amizade, tão importante na peça de Shakespeare, está ausente do conto de Mornand, que apenas articula o motivo do penhor de carne com o tema da justiça; e não se dá a inserção de outra intriga, a que envolve Portia, que é por aí mesmo que se articula com aquela. Aliás, a arte construtiva das duas obras é manifestamente distinta. Em *The Merchant of Venice*, Shakespeare integra habilmente três enredos — centrados respectivamente em Shylock e Antonio, Bassanio e Portia, Jessica e Lorenzo —, desenvolvendo-os interpenetradamente, de modo que cada episódio de um desses enredos tem implicações em pelo menos um outro, estabelecendo relações entre as personagens e fazendo-as intervir em pontos diversos das várias histórias. Em «O Kadi d'Emessa», os episódios vão-se encadeando segundo uma estrutura meramente sequencial: sobre o acontecimento de partida, que se identifica com o primeiro dos enredos de Shakespeare, as circunstâncias agregam-se ao ritmo da viagem e da audiência do Kadi. O facto de este fazer eco das palavras de Portia (se é, de facto, disso que se trata) chama a atenção para o facto de ser ela quem, na peça de Shakespeare, assume na prática o papel de juiz, pois o duque intervém o menos possível a partir da entrada dela no tribunal, enquanto o magistrado islâmico não cede protagonismo. A ausência da temática amorosa liga-se ainda à falta de uma figura

correspondente a Portia no conto oriental. Por outro lado, é apenas em parte devido a circunstâncias que fogem ao controle das personagens que a dívida aí não é paga. A história de Mornand recebe ainda um tom burlesco que resulta das próprias peripécias da viagem, da forma como o magistrado resolve as várias pendências e das bizarrias da cidade de Emessa, aliás explicadas de forma em extremo caricata. Finalmente, a crueldade e a perfídia vingativa de Shylock não têm paralelo no usurário judeu deste conto, que é uma figura muito pouco desenvolvida, sem densidade psicológica, que cobra com igual naturalidade um pedaço de carne humana e uma quantia de dinheiro se tal lhe for devido. Shylock, pelo contrário, tem oportunidade de expor plenamente as suas perspectivas, amarguras e motivações, a ponto de se tornar uma personagem dramaticamente memorável, capaz de suscitar compaixão no mais alto grau da sua malevolência. Mas este importante conjunto de diferenças não anula o avultado de coincidências que se evidenciam entre as obras em análise, tal como não anula a suspeita, que decorre dessas coincidências e julgamos não pecar por excessiva temeridade, de que a leitura de *The Merchant of Venice* auxiliou Felix Mornand a encontrar expressão para a matéria narrativa que pretendia expor, se não o auxiliou mesmo a configurá-la<sup>102</sup>.

---

<sup>102</sup> De acordo com o argumento e a documentação aduzida por J. Russell Brown no aparato crítico da sua edição de *The Merchant of Venice*, Shakespeare terá colhido a ideia do penhor de carne em fontes italianas das quais havia traduções inglesas suas contemporâneas. De passagem, Brown menciona ainda certas fontes orientais, às quais o escritor isabelino certamente não teve acesso mas que podiam ser conhecidas de Mornand. Desta forma, subsiste a hipótese (uma vez que não podemos comprovar que Mornand tenha lido o drama shakespeariano) de ele ter utilizado uma fonte oriental concreta de algum modo relacionada com as fontes de Shakespeare — tal como é de admitir a possibilidade de Mornand ter simplesmente inventado uma história (a partir de Shakespeare, no original ou em tradução, e porventura outras fontes) e a ter colorido com a capa do orientalismo que era então moda em grande parte da Europa.