

*Antes do início; depois do final:
onde as peças de teatro iniciavam e terminavam?*

Before the beginning; after the end: when did plays start and stop?

Tiffany Stern

Shakespeare Institute, Inglaterra

Tradução¹

Lawrence Flores Pereira

Universidade Federal de Santa Maria (UFSM)

Aline Castaman

Universidade Federal de Pelotas (UFPEL)

Em 1993, Gary Taylor e John Jowett publicaram um capítulo importante sobre os intervalos entre atos em peças teatrais. Perguntavam por que os editores e os críticos atentavam a pausas e silêncios no diálogo, mas deixavam de pensar nas pausas mais longas e encorpadas que dividiam um ato do outro. Destacando que as peças escritas para as principais companhias teatrais entre 1616 e 1642, e também muitas outras escritas antes desta data — incluindo as peças tardias de Shakespeare —, devem ter tido partições entre os atos, propuseram que os “intervalos entre os atos”, os quais dividem um ato de outro como unidades separadas de pensamento, fossem reconhecidos como importantes “elementos da significação dramática, os quais ignoramos à nossa revelia” (1993b, p. 50).

O capítulo refletia uma decisão editorial já tomada por Stanley Wells e Gary Taylor na edição *Oxford Shakespeare* (Wells e Taylor, 1986). Haviam decidido apresentar as peças não como foram escritas pela primeira vez, mas como primeiramente foram “representadas nas casas

¹ Tradução autorizada pela Cambridge University Press. Texto originalmente publicado por Tiffany Stern como ‘Before the Beginning: After the End’, em *Shakespeare and Textual Studies*, editado por Margaret Jane Kidnie e Sonia Massai (Cambridge: Cambridge University Press), 2015. Agradecemos a Cambridge University Press, Tiffany Stern e a Utrecht University Library Uithof.

de espetáculo londrinas” (XXXIX). Como parte desse objetivo, identificaram as pausas que produziam partição entre os atos por meio de um símbolo especial inventado para este fim, uma rosa “Tudor” geométrica. Ao fazê-lo, chamavam especial atenção para as partições entre os atos, as quais, perceberam, tinham por efeito colocar “mais ênfase no ato como uma unidade” (XXX) — ainda que também estivessem correndo o risco de inibir outras opções de partição de atos e cenas, tal como Alan Dessen discute alhures no volume.

Recentemente, Suzanne Gossett, John Jowett e Gordon McMullan fundaram uma série, a coleção *Arden Early Modern Drama* (AEMD), que, da mesma maneira, pretende produzir textos na forma em que foram “apresentados no teatro pela primeira vez” (“General Editors’ Preface”, citado aqui, a partir de Massinger 2010: x). Os editores do AEMD também empregam marcadores de partição de atos. Representam, entretanto, as partições na página com uma clave de sol, lembrando os leitores do fato de que a música preenchia as pausas entre os atos nos teatros do início da Idade Moderna (Holland 2001: 127-55). Para os editores da Arden, o evento da música, com sua capacidade de mudar ou intensificar o humor, é um aspecto tão crucial da partição entre os atos quanto a própria pausa.

Mas se alguns momentos performativos² geralmente não registrados nas peças da Alta Idade Moderna, tal como a partição entre atos, devam ser adicionados às edições, por que outros aspectos são ignorados? Em particular, por que as edições não chamam atenção para os procedimentos ricos e complexos das casas de espetáculo que indicavam o início e o final das peças e os quais podem também reivindicar, assim como as partições entre atos, sua própria relevância interpretativa? A resposta é que, em parte, os editores não conhecem os eventos que antecedem e procedem a ação teatral; e, em parte, os editores estão mais confortáveis ao interserir eventos teatrais dentro dos diálogos do que antes ou depois, em espaços que, sem nenhum preenchimento, se mantêm vazios.

2 NT: de modo geral, os termos “performance” e “performative” foram traduzidos respectivamente por “performance” (às vezes, também, por “espetáculo”) e “performativo”, compreendendo que o significado é amplo e não se restringe às noções contemporâneas de “performance art” e similares. “Performance” pode significar “atuação artística”, incluindo uma gama muito mais ampla do que a noção de “ação” ou “atuação” cênica. É justamente um dos núcleos especulativos do atual artigo que busca analisar a totalidade da “performance”, atuação, espetáculo, incluindo ações extra-cênicas, somadas, que nem sempre são objeto de registro gráfico nas edições das peças da Alta Idade Moderna inglesa.

Este capítulo questionará se os elementos paratextuais, geralmente não anexados materialmente ao texto (o que Gerard Genette (1997: 344) chama de “epitexto”), são importantes para a peça, o texto, a edição e/ou para o sentido. Investigará os toques de trompete que anunciavam o “começo” de uma peça, bem como a prece, a música, o “clowning” e o anúncio que se seguia ao “final” de uma peça, indagando sobre quando uma peça realmente começava e quando terminava. Ao fazê-lo, irá complexificar as questões sobre como as peças deveriam ser editadas, ao passo que também perguntará o que, em última instância, é uma “peça”.

* * *

Nos dias de hoje são principalmente as pistas visuais que informam à plateia quando uma peça está prestes a começar. Dependendo do teatro ocorrerá um dos seguintes sinais: as luzes no auditório são diminuídas; as luzes no palco são ativadas; uma cortina de palco, se houver, será aberta. Contudo, na Alta Idade Moderna, o sinal de aviso aos espectadores para que cessassem de falar e dirigissem o olhar ao palco era principalmente auditivo. Um trompetista, ou, às vezes, vários deles, “anunciavam” (*heralded*) o início de uma peça com dois ou três toques estridentes — ou mesmo, às vezes, com um “floreado” (fanfarra) inteiro — do(s) instrumento(s).

Que as peças deviam começar com trompetes não é nenhuma surpresa. Com seus tons intensos e carregados de ressonância, os trompetes eram ideais para anúncios de toda sorte; eles “soavam” (eram feitos para produzir som; eram sopradas — *Oxford English Dictionary*, “sound”, v.¹ 7) antes da publicação de uma proclamação régia, por exemplo, com o intuito “de abrir o caminho [à proclamação], convocar as pessoas para escutá-la, intimar a atenção de todos a ela” (Brinsley A6). Uma série de outros entretenimentos importantes eram também anunciados com trompetes, incluindo noivados, desafios, coroações, saudações, confraternizações, proclamações, procissões e reconciliações. Logo, o toque de trompete na abertura de uma peça terá servido ao duplo propósito de solicitar a atenção ao público, ao mesmo tempo que informava que algo importante e de caráter oficial estava prestes a acontecer.

*Antes do início;
depois do final*

15

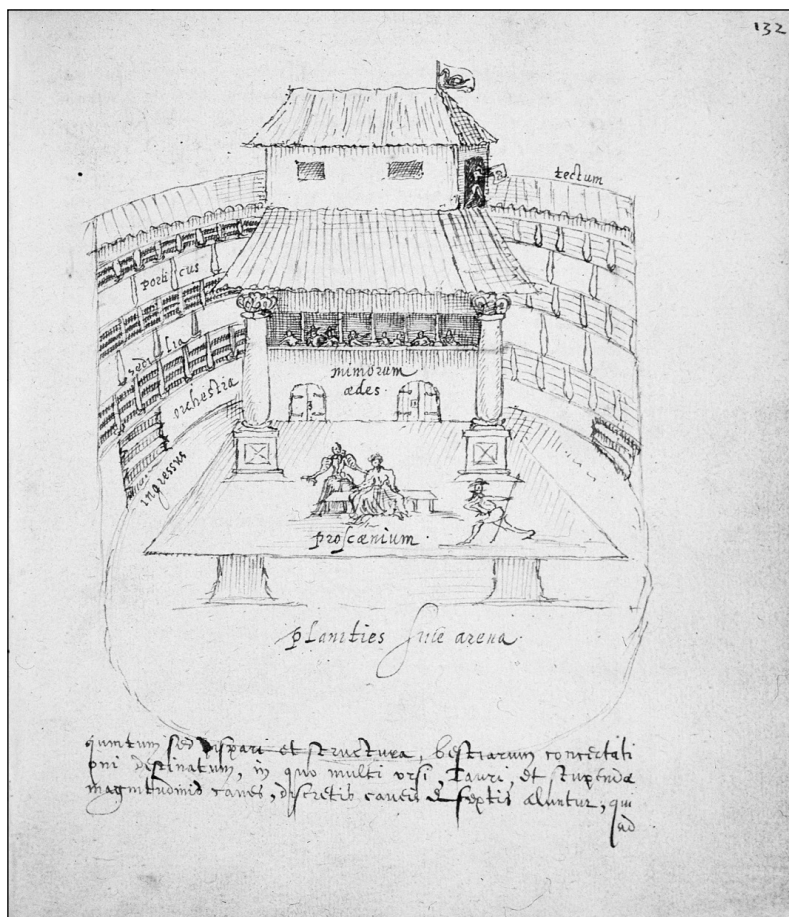
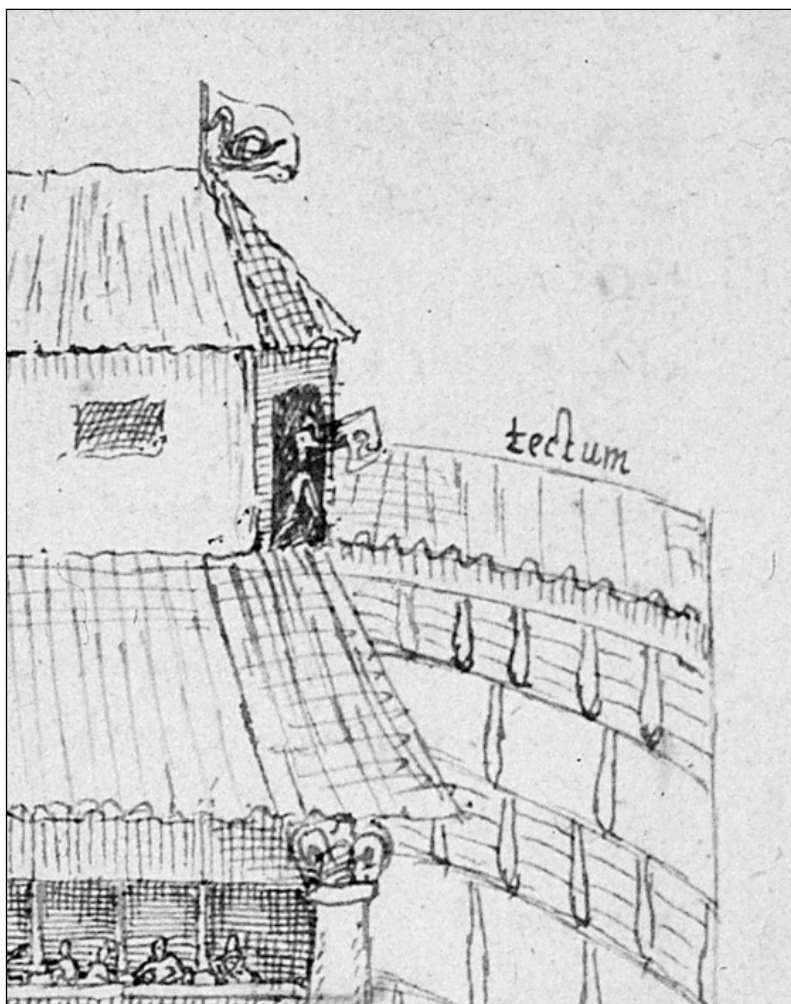


Figura 1: Aernout van Buchel a partir de Johannes de Witt, O Teatro Swan, (c. 1596)

Fonte: Utrecht, University Library, Ms, 842, fol. 132r, imagem utilizada com permissão.

A importância do trompetista para o teatro é ilustrada pela presença de um deles no célebre desenho do Teatro Swan, copiado por Aernout van Buchel de um retrato perdido por Johannes de Witt (figura 1). Essa imagem inclui, bastante elevada acima do palco, uma cabana de cuja portinhola o trompetista se debruça (figura 2). Se este é um trompetista que toca no meio da peça, então a imagem mostra quão memorável era o papel do trompetista no espetáculo. O desenho, não obstante, parece mostrar não um momento particular da performance (*atuação dramática*), mas o uso comum de diferentes partes do teatro: as galerias e o pátio central estão vazios, mas há pessoas na sala dos lordes (ou dos músicos); as portas de entrada estão fechadas, mas uma peça está sendo representada no palco. Como o instrumento do trompetista está volta-

do para fora do teatro em direção a Southwark, e como os trompetistas não costumavam tocar durante o diálogo — já que o som estridente abafava as palavras —, esta é, provavelmente, uma representação de um trompetista no exato momento de anunciar o início de uma peça.



*Antes do início;
depois do final*

17

Figura 2 Detalhe de Aernout van Buchel a partir de Johannes de Witt, imagem aproximada de trompetista no *Teatro Swan*, (c. 1596).

Fonte: Utrecht, University Library, Ms, 842, fol. 132r, imagem utilizada com permissão.

Pendurada ao trompete do instrumentalista do Teatro Swan está uma bandeira ou “estandarte” (*banner*). Este traz a mesma imagem que a principal bandeira do teatro: a “insígnia” do teatro, um cisne. Dado que a bandeira e o estandarte do trompete transmitiam

normalmente a mesma informação — em *Henrique V* (*Henry V*), o condestável francês, na necessidade de uma bandeira para ilustrar sua lealdade, decide: “tomarei a bandeira de um trompete, e vou usá-la na urgência” (TLN 2234-5) —, os trompetes teatrais provavelmente eram “marcados” com a insígnia da cada de teatro. Isso teria tido uma vantagem a mais quando os atores iam a Londres para “apregoar” (*cry*) a peça do dia, lembrando à potencial plateia que o repertório da companhia estava sendo anunciado: William Rankins detestava “Tambores e Trompetes que chamam as pessoas às peças” (Ci^v), mas Philip Henslowe, em 1599/1600, emprestou dinheiro aos Homens do Almirante (*Admiral’s Men*) para pagar “dois trompetistas” e “um tambor” para que assim se fizesse o anúncio geral de quando sua companhia “iria para o interior” (2002: 130).³

Mas se os trompetes que anunciavam apresentações eram adornados com a insígnia de sua casa de teatro, devem ter sido sempre metateatrais, reafirmando visualmente o símbolo da sua casa de espetáculo específica em contraste com qualquer ficção que estivesse sendo encenada. Por exemplo, se um trompetista do “Globe” carregasse o estandarte com a insígnia de seu teatro — Atlas/Hércules carregando o mundo/ nas suas costas (Stern 1997) — então, *Timão de Atenas*, uma peça reconhecida e notoriamente difícil de datar ou de alocar em algum teatro, pode ter sido particularmente carregada de metateatralidade:

Enter Poet, Painter, Jeweller, Merchant, and Mercer, at several doors.

Poet. Good day Sir.

Pain. I am glad y’are well.

Poet. I have not seene you long, how goes the World?

Pain. It weares sir, as it growes. (TLN 2-9)

Entra o Poeta, Pintor, Joalheiro, Mercador, e Mercer, por várias portas.

Poet. Bom dia, senhor.

Pin. Fico feliz que estás bem.

Poet. Não o tenho visto há tempos, como vai o Mundo?

Pin. Consumindo-se, senhor, na medida em que envelhece. (TLN 2-9)

³ Embora às vezes seja considerado que as peças só tenham sido anunciadas até cerca de 1600, certamente continuaram a ser “apregoadas” no interior do teatro, e talvez algumas vezes na cidade, pelos próximos dois séculos: ver Stern (2009b, p. 37, 265).

Com seu desdém ao envelhecimento e desgaste do “mundo”, esse diálogo no Globe teria chamado a atenção tanto para os rangidos do teatro como para o símbolo que foi recém floreado, em dois sentidos: a imagem de um homem sobrecarregado por um fardo insuportável.

Mais frequentemente reconhecido é o efeito auditivo do trompete de abertura. O *Merrie Conceited Jestes de George Peele (Hilárias e engenhosas graçaolas de George Peele)* relata como George Peele, preparando-se para entrar no palco para falar um prólogo, esperou até que uma única “trombeta tivesse soado três vezes” (D1^r). Relatos desta ordem eram bastante comuns: Thomas Dekker em *Guls horne-booke*⁴ (*O abecedário de Gul*) detalha a atividade nos bastidores que precedia o início de uma peça como uma troca entre trombetas e prólogo — “o vibrante prólogo... está pronto para dar às trombetas a deixa de que ele está prestes a entrar” (E4^v). De fato, tão conectado estava o som do trompete com o prólogo que John Earle, escrevendo uma definição do que é “Um trompetista” em *Micro-cosmographie (Microcosmografia)*, o descreve como “sempre o Prólogo dos Prólogos” (I5^v). E, embora o anúncio efetivo do trompete antes de um prólogo seja registrado no livro da peça apenas acidentalmente, os trompetes geralmente são presumidos antes dos prólogos nas peças-dentro-das-peças: o prólogo de *Píramo e Tisbe*, em *Sonho de uma Noite de Verão*, de Shakespeare, passeia pelo palco precedido pelo trompetista, como veremos adiante; a peça interna em *O Livro de Sir Thomas More (Booke of Sir Thomas More)*, de Munday e outros autores, começa com “O trompete soa, entra o Prólogo” (1911:35).

Somente quando uma variedade de material paratextual é anexada a uma peça, e os anúncios do trompete precisam ser intercalados entre elas, é que os livros das peças da Alta Idade Moderna referem-se especificamente aos sons com os quais uma peça começa. Por exemplo, após a indução⁵ de *Lady Alimony* há uma rubrica para “o terceiro som”; e aí o “Prólogo” pronuncia-se (então, obviamente, dois “sons”, não registrados, precederam a indução) (B2^v). Da mesma forma, na versão de *Cynthias Revels (Festas de Cíntia)* de Ben Jonson de 1616, o início da indução é explicitamente apontado como ocorrendo após “o segundo som”

Antes do início;
depois do final

19

4 **Nota dos Tradutores (NT):** Os “hornbooks” eram placas com cabos que eram usados como abecedários (no atual caso, “cartilha” poderia servir de tradução). Similar aos mesmos abecedários usados em outras regiões. A menção ao chifre se deve ao seu uso como proteção transparente na forma de uma película que se deitava e fixava sobre a superfície de papel onde o alfabeto era apresentado.

5 **NT:** “indução” traduz “induction”, a cena explicativa que não está diretamente conectada com a ação principal e que, de modo geral precede o texto de uma peça, tendo caráter metateatral em muitos casos.

e o prólogo é então pronunciado depois do “terceiro som” (181, 185)⁶. O mesmo acontece em *Every Man Out of his Humour* (*Cada Homem fora de seu Humor*), de Ben Jonson, em que uma série de personagens adentra o palco para uma indução “Após o segundo som” (G5^v). Entretanto, nessa indução, Asper tem uma passagem em que ele compara os humores “ao ar (forçados através de um corno ou de um trompete)” que “Esvanece escorrendo instantaneamente, deixando para trás / Um tipo de orvalho”; ele, ao que parece, reage ao som momentâneo recém transformado em umidade como parte do exame maior da peça acerca da natureza mutável da emoção; as suas palavras antecipam também a repetição do trompete como som que antecede o prólogo quando do “terceiro som” (H2^v). Em todas essas trocas, as chamadas preliminares do trompete são espalhadas ao longo da matéria introdutória da peça, semelhantes talvez a um “sino (campainha) de cinco minutos”, “sino de dois minutos” e um sino anunciando a ação. A afirmação esporádica de que os trompetes soavam duas vezes antes das peças, ou mesmo três vezes, pode estar relacionada com o costume de espalhar as chamadas entre vários tipos diferentes de materiais preliminares.

Apenas em alguns raros exemplos, entretanto, o som do trompete de abertura do prólogo se transforma realmente em uma rubrica de palco. *The Cuck-Queanes e Cuckolds Errants* (*Cornudas e Cornos Errantes*), de William Percy, dá uma direção para que o “*Fantasta de Tarlston*” pronuncie o prólogo “*Depois da segunda chamada*”, mas isso é em parte porque ele está mais seguro com o som do que com o prólogo, que pode ser “*omitido... e um outro prólogo ... [pode ser] colocado no Lugar*” (6). *Os Dois Nobres Parentes* (*Two Noble Kinsmen*), de John Fletcher e Shakespeare, traz a rubrica “*Fanfarra*” (*Flourish*) ladeando a palavra “*Prólogo*”; aqui, o som pode estar registrado para coincidir com a conclusão da peça, que também é uma fanfarra (*flourish*) — essa é uma tragédia que deve aparecer impressada, mesmo em papel, entre duas projeções auditivas, a da cerimônia e a da garantia régia (A2^v).

Muitas vezes, contudo, as peças da Alta Idade Moderna já pressupõem que o som do trompete foi ouvido, embora não haja nenhum registro gráfico. Não há, por exemplo, nenhuma direção gráfica de palco (rubrica) para um trompete antecedendo o prólogo de *Four Prentises* (*Quatro aprendizes*) de Thomas Heywood, ainda que o locutor nesta peça

6 Não registrado na iteração anterior da peça, *The Fountaine of Selfe-Love* (1601).

pergunte: “Você não sabe que eu sou o Prólogo? ... Você já não soou três vezes?”(A4^r). Da mesma forma, o prólogo de *Henry V* (*Henrique V*), com suas referências a “Um reino por um palco, Príncipes para atuar, / E Monarcas para contemplar a cena formidável” (TLN 4-5) parece seguir-se a uma “fanfarra” (*flourish*) régia (alhures na peça há coros que são flanqueados pela palavra “*fanfarra/floreio*”); suas referências posteriores ao invocarem “Os vastos campos da França” e os “Elmos / Que aterrorizam o ar em Agincourt” (TLN 13-15) acenam para as sinalizações militares que o trompete usará como substituto à ação; eles parecem também captar e reposicionar os sons recém escutados.

Peças faladas e sem prólogos — após sua segunda apresentação, quando, por hábito, os prólogos eram deixados de lado (Stern 2009c) — ainda começavam com toques de trompete. Do mesmo modo, aqueles sons são apenas intermitentemente registrados, e é mais fácil saber a seu respeito a partir de textos escritos sobre o tópico do teatro do que mais propriamente nos livros impressos. Quando no poema *The Ghost of Richard III* (*O fantasma de Ricardo III*), de Christopher Brooke, Ricardo III prepara a entrada no palco do mundo, ele ordena que as “Carcomidas Trombetas do Abismo:/Proclamem minha entrada nesse palco circular” (B2r). Igualmente, *Lord Have Mercy Upon Us* (*Deus tenha Piedade de Nós*), um panfleto descrevendo acontecimentos em Oxford como se fossem uma peça de teatro, relata: “A cena se passa em Oxford, e agora soam trombetas, o meu Senhor entra” (3). Shakespeare, ao representar peças-dentro-de-peças não iniciadas por prólogos, ainda tem por certo que um trompetista vai anunciá-las. O espetáculo do ator para Christopher Sly na *Megera Domada* (*The Taming of the Shrew*), por exemplo, começa com “*Fanfarra*. Entra Lucentio e seu vassalo Triano” (TLN 299); *A Morte de Gonzago*, em *Hamlet*, começa “*As trombetas soam. Pantomima segue*” (Q2 H1^v).⁷

Somente as peças da década de 1580 e 1590 por vezes articulam, nas notações gráficas de palco, o fato de que a ação só começará depois do toque do trompete: “Depois de você soar três vezes, permita que Vênus desça do topo do palco” (Greene A3^r). Mas, assim como as muitas peças desse período e do período posterior começam com o toque fictício de trombeta, pode-se inferir que o som é escondido da vista de todos. Robert Wilson começa *Três Senhoras* (*Three Ladies*) (1584) com uma nota-

Antes do início;
depois do final

21

7 Curiosamente, as trombetas são substituídas por “oboés tocam” no folio (TLN 1990), talvez porque a peça seja reconcebida para um novo local de apresentação.

ção gráfica de palco para a “Fama” que está prestes a “Entrar...soando antes de Amor e Consciência” — o trompete dirige-se ao palco como um personagem (A2^v): *Henrique VI Parte 2*, de Shakespeare, abre com uma notação gráfica de palco que inicia uma “*Fanfarra de trompetes: Depois Oboés, entra o Rei, o Duque de Humfrey, Salisbury, Warwick e Beauford de um lado*” (TLN 2-3), e ali parece que a fanfarra pré-encenatória se torna uma fanfarra para o rei. Nestes casos, o trompete fictício está negociando com o trompete que antecede a encenação ou, de fato, misturando os dois, de modo que o que parecia ser um anúncio do começo iminente da peça é, de fato, o início real da peça.

Tiffany Stern

22

Mesmo em teatros privados, o trompete parece ter sido o som com o qual as peças começavam. Quando, em novembro de 1596, o empresário teatral James Burbage declarou sua intenção de construir um teatro no precinto jurisdicional do Blackfriars, os moradores locais reuniram uma petição para detê-lo porque, entre outras objeções, “o ... teatro é tão perto da Igreja que o ruído dos tambores e dos trompetes perturbará e prejudicará enormemente ... os ministrantes e os paroquianos” (Chambers 1923: 4.319-20)⁸. Embora esse medo seja antecipatório, o último teatro Blackfriars parece realmente ter usado os instrumentos, pois nas *Sátiras e Epigramas Satíricos...Intituladas Notas do Black-Fryers (Satyres and Satyricall Epigrams... Intituled Notes from Black-Fryers)*, de Henry Fitzgeffrey, um membro da plateia do Blackfriars é mostrado perguntando a outro “o que podemos encontrar / Para tappear o Tempo até o segundo toque?”(E7^v)⁹. Embora seja possível que os instrumentos “de salão” como os trompetes estivessem, neste caso, sendo “soados”, o termo “soar” era mais frequentemente usado para o trompete, e o trompete (e sua bandeirola) teria proporcionado constância entre o Teatro Globo e o teatro Blackfriars, garantindo que todas as peças da companhia comesçassem com igual urgência e sanção real.

Se poucos estudiosos refletiram sobre os toques de trombeta que iniciam as peças, um número ainda menor está ciente da posição bastante peculiar que o trompetista tinha a Alta Idade Moderna inglesa. Excepcionalmente entre os instrumentalistas, os trompetistas eram obrigados a obter uma licença especial, sem a qual não teriam permissão de se apre-

8 É possível que este documento seja uma falsificação, embora Arthur Freeman, que não localizou o documento, concorde com Chambers que seja, provavelmente, genuíno (Freeman and Freeman 2004: 2.1094).

9 Todos os concertos de pré-apresentação que serviam às vezes também para anunciar as peças do Blackfriars devem ter sido diferentes. Podem ter substituído o trompete ou o incluído.

sentar em público. Um oficial escolhido pelo rei, o “Sargento Trompetista”, tinha a exclusiva autoridade de licenciar a prática de tocar trompetes (e de tocar tambores) fora dos aposentos reais; qualquer pessoa que viesse a tocar trompete sem sua autorização era passível de ação judicial. Isso era verdade tanto para os trompetes usadas no teatro como para seu uso em atividades militares: “Todos os trompeteiros tinham de submeter um pedido de licença afim de que pudessem tocar em apresentações teatrais, e todos os trompetistas militares e navais eram nomeados e licenciados pelo Sargento-Trompetista que acumulava ... vastos ganhos com suas comissões” (Crispian Steele-Perkins, citado em Brownlow 1996: 161). Ou seja: os tocadores de trompete tinham sempre conexões na corte — conexões que eram caras —, o que explica a crença deles na sua própria grandeza e superioridade. “Nenhum homem”, julgou John Earle em *Microcosmografia*, é “tão inflado” quanto um trompetista (15r). O início das peças, anunciado por um homem de prestígio, licenciado pelo rei, deve ter soado nobre, portentoso e rico em anuência régia.

Como é evidente num decreto não muito conhecido dos tempos de James I, para os teatros, o custo de manter, dia a dia, um ou vários trompetistas para anunciar as peças, era significativo. Emitido pelo rei, talvez porque algumas companhias de teatro haviam negligenciado os pagamentos, o decreto lembra as companhias de que:

nenhum tambor, trompete ou pífaro deverá soar em peças de teatro, pantomimas [*Dumb-shows*] ou em Modells sem a licença de nosso ... sargento. E o nosso sargento ou os seus representantes receberão de cada teatro, para o seu uso próprio, doze pence por dia a cada dia em que for tocar ... (exceto os nossos próprios atores) (“Taxas pagas”, Bodleian Library, MS Ashmole 857, 344.).

Esse ajuste, essa soma de dinheiro — e até mesmo a regalia reservada apenas aos atores da companhia do rei, que podia empregar trompeteiros sem ter de pagar a taxa do sargento —, continuaria sendo um elemento fixo até a segunda metade do século: em 18 de junho de 1669, um grupo de trompetistas foi preso “por manter casas de teatro e trompetes sonorosos ... sem pagar a taxa devida ao Sargento Trompetista de Sua Majestade ... com isso o dito sargento deverá receber doze pence de cada casa de espetáculo, correspondendo a cada dia de encenação, exceto os instrumentistas de Sua Majestade” (citado De Lafontaine 1909: 217).

*Antes do início;
depois do final*

Porque os trompetistas eram membros não-atorais e onerosos das trupes teatrais, a maioria das encenações de boa parte das companhias abundam em sinalizações de trompete: “tuckets”¹⁰, “sennets”¹¹, “flourishes”¹², “alarums”¹³, “charges”¹⁴, parleys¹⁵ e retreats¹⁶ são sons não-verbais predominantes na Alta Idade Moderna. É verdade, o som do trompete era muitíssimo apreciado, pois, graças à sua utilização na vida real, permitia criar musicalmente no palco boa parte das cerimônias públicas e dos eventos militares — mas, ao mesmo tempo, sempre que assim o fazia, deve ter evocado seu uso anterior como arauto-anunciador da peça. Um trompete, então, era algo quintessencialmente metateatral.

A importância do trompete para a companhia de Shakespeare torna-se óbvia na peça-dentro-da-peça na versão in-fólio (1623) de *Sonho de uma Noite de Verão*. Lá, o prólogo à peça “Píramo e Tisbe” é introduzido por uma direção gráfica de palco dirigida a Píramo, Tisbe, Wall (Muro), Moonshine (Fulgor da Lua) e Lion (Leão) para que entrem precedidos por “Tawyer com um trompete antes deles” (TLN 1924-5). “Tawyer”, um nome “real” solto, é uma referência à William Tawyer (ou Toyer), um trompetista também encontrado na lista de músicos que trabalhavam para os Homens do Rei (*King’s Men*) em 1624 (Cutts 1967: 101-7)¹⁷. Seu nome também pode ser encontrado no cadastro de St Saviour’s Southwark para o mês de junho de 1625, no qual ele é descrito como um “Homem do Sr. Heminges”, ou seja, um empregado do ator, gerente financeiro e editor de Shakespeare, John Heminges (Halliwell-Phillipps 1887: 260). A referência, além de sugerir que a versão in-fólio de *Sonho de uma Noite de Verão* é para um revival (particularmente porque “Tawyer” não está nos in-quartos de 1600 ou 1619), ilustra que uma das principais

10 NT: Anúncios instrumentais, não raro usando trompete, que precedem a entrada de uma casa nobre ou de um personagem nobre.

11 NT: Prelúdios de trompete que acompanham uma procissão ou entrada de procissão.

12 NT: Floreado musical, “fanfarra”, em particular com instrumentos de sopro similares à corneta, ao trompete e ao clarim.

13 NT: Toques de alarme, chamado à batalha, à concentração de tropas, que pode anunciar a chegada do inimigo ou ainda que a batalha está em curso.

14 NT: Ruídos imitativos de tiros.

15 NT: Chamado instrumental, codificado, para negociação na batalha entre dois generais, em particular de um general que está sendo derrotado para um que está vencendo.

16 NT: Retreta, toque de recolher.

17 Nessa mesma lista estão os outros trompetistas cujos nomes participam de peças como personagens em papéis menores - Samuel Underhill, que é encontrado em *Barnauelt* (1619) e *Believe as you list* (1631) e George Rickner, que está em *The Honest Man’s Fortune* (1625).

decisões a tomar numa (re)montagem da peça é qual trompetista vai ser usado. Seria Tawyer, que anunciou o prólogo da peça-dentro-da-peça, também o trompetista que anunciou *Sonho de uma Noite de Verão*?

Coletivamente, o som do trompete antes de uma apresentação levanta questões sobre quando uma peça começava no teatro, bem como a questão conexa sobre quando uma edição devia começar. O trompete é o último som ouvido *antes* da peça começar, ou consiste mesmo no início da peça? Os livros das peças da Alta Idade Moderna, como já mostrado, muitas vezes não registram diretamente o som do trompete, mas o supõem, imaginando um público leitor ciente de como uma peça teatral iniciava — em termos tanto auditivos como talvez também visuais. Como Simon Smith ilustrou com muita agudeza, Shakespeare fez, dentro das peças, um cuidadoso uso dos toques de trompete com o fito de destacar ou desestabilizar a ação no palco (2013: 101-19); será possível também que o uso do instrumento num primeiro momento da peça esteja já fazendo uma declaração sobre a peça por vir, assim como criando uma conexão metateatral entre a abertura “factual” da peça e sua música “ficcional” subsequente? A lógica que rege a edição de peças na forma de sua “primeira performance” — e que leva às rosas geométricas e às claves de sol — pode sugerir a adição aos textos do toque de trompete que às vezes indicava a pré-peça, mas, às vezes, a peça de fato. Shakespeare, pelo menos, usa com frequência os trompetes para fornecer a primeira música ouvida depois do começo de um drama e, na direção de palco (rubrica), chama pelo nome de trompete (*trumpet*) mesmo, bem mais do que de qualquer outro instrumento musical. Será que, com relação às peças de Shakespeare e sua companhia — que contava com o trompetista “livre” (sem taxas) e que assim podia intensificar o uso do instrumento —, vale a pena registrar o som que lhes deram a vida?

*Antes do início;
depois do final*

25

* * *

Onde é que as peças da Alta Idade Moderna terminavam? Não, ao que parece, onde terminam os livros das peças. Embora os textos do período normalmente terminem no “Finis” latino, essa palavra final raramente marca a conclusão das ações de uma peça. Então no texto do in-fólio para *Muito Barulho por Nada* se lê:

Entram Flautas. Dança.

FINIS (TLN 2684-5)

Como os atores devem deixar o palco depois da dança para que a peça acabe, um editor, confrontado com isso, adicionará no mínimo uma direção gráfica de palco (rubrica) ao texto, “*exeunt*”. O livro da peça de Fletcher e Shakespeare, *Os Dois Nobres Parentes* (N11) termina:

Cavalheiros, boa noite.

Flourish.

FINIS.

Tiffany Stern

26

Aqui, tanto o epílogo como o(s) trompetista(s) são mantidos no palco. Outra vez, saídas (e talvez uma entrada também, para o trompetista) são, no mínimo, estipuladas.

Hamlet, que sobrevive em duas formas variantes “boas”, mostra como “finis” pode ser colocado quando as palavras terminam, mas antes da ação terminar. No in-quarto de 1604 se lê:

Vá e diga aos soldados de dar salvas.

Exeunt.

FINIS (G2I)

Aqui, embora uma “saída” seja assinalada, o som das salvas não o é. O texto do in-fólio para esse mesmo momento termina com as mesmas palavras, mas estende a ação que as segue:

Vá e diga aos soldados de dar salvas.

*Exeunt marchando após o qual
uma salva de tiros é dada.*

FINIS (TLN 3904-6)

A comparação indica quão fácil era para colocar o “finis” no final do diálogo (sempre registrado), muito mais do que o evento teatral (nem sempre registrado).

Mas talvez, finalmente, seja errado associar “finis” com o final das peças. *Péricles*, de Shakespeare, por exemplo, tem duas indicações diferentes de “finis” na sua página final (I3^v). Uma demarca o final do diálogo da peça, e a outra, separadamente, o final do epílogo:

Lord Cerimon wee doe our longing stay,
To heare the rest untolde, Sir lead's the way.

FINIS.

Gower.

In *Antiochus* and his daughter you have heard
Of monstrous lust ...
So on your Patience evermore attending,
New joy wayte on you, heere our play has ending.

FINIS.

Senhor Cerimon estamos aqui desejosos
De ouvir o que não foi contado. Senhor mostre o caminho.

FINIS.

Gower.

Em Antíoco e sua filha escutastes
Da monstruosa luxúria (...)
Assim para sempre a acompanhar vossa paciência,
Uma nova alegria vos aguarda; e aqui a peça finda.

FINIS

*Antes do início;
depois do final*

27

Aqui, os impressores devem ter recebido dois documentos: o diálogo da peça e o epílogo da peça, ambos marcados com “finis”, pois ambos foram escritos separadamente e separadamente concluídos. Por outro lado, uma vez que os impressores tipicamente concluíam todos os livros com “finis”, uma ou até duas dessas instâncias podem estar marcando o final do material que foi dado ao compositor em um momento específico. Como William H. Sherman em termos mais gerais observa sobre os livros do período, “Finis ... fala no que poderíamos denominar a voz do livro, que pode ou não ser a do autor ou do impressor” (2011: 73).

Como “finis”, portanto, é raramente a conclusão da peça no palco, e muito menos da apresentação, vale a pena considerar como o próprio evento teatral realmente acabava. Aqui, o epílogo confuso de *Henrique IV Parte 2* é instrutivo. Ele antecipa pelo menos dois eventos prestes a ocorrer e que não estão registrados especificamente. “Minha língua está cansada”, diz o orador, provavelmente o palhaço Will Kempe, “quando minhas pernas também estiverem, eu te darei uma boa noite” (TLN 3348-9), um gesto que aponta para uma dança pós-epilodal que ele vai executar; e “eu me ajoelharei diante de vocês: mas (na ver-

dade) para rezar pela rainha” (TLN 3349-50), um gesto que aponta para a oração pós-epílogoal que ele fará pelo monarca. Tanto a dança como a oração parecem ter sido formas usuais de concluir eventos teatrais.

A oração final dedicada à monarca era, nas décadas de 1580 e 1590, incluída nos próprios epílogos. Durante este período é registrado com regularidade: “Proteja a nossa nobre Rainha Elizabeth, e todos os seus conselheiros, / Com a tua graça celestial, enviada do teu trono superno” (New Custome D4v); “Seu conselho sábio e os nobres desta terra / Abençoa e preserva, Oh, Senhor, com tua mão direita” (Wilson 1590: I4r); “Como o dever nos obriga, oremos por nossa nobre rainha / e por seu honrado conselho” (Preston 1570: F3r). No entanto, como *Henrique IV Parte 2* sugere, quando a oração não estava mais no epílogo, ainda assim era pronunciada: simplesmente a oração não precisa ser escrita de novo a cada peça — presumivelmente porque se tornara uma fórmula. Então, Thomas Freeman em *Rubbe e o grande elenco* (*Rubbe and a great cast*) (A3r) escreve um poema para James I, escarnecendo o tipo de ator que

prophanes his lips

With scurrile jeasts of some lewd ribald Play;
And after all, upon the Scaffold skips,
And for his Sov’raigne then begins to pray.

Profana seus lábios

Com graçolas xulas de alguma peça suja e lasciva
E que, depois, dá um salto pra cima da arquibancada,
E já faz uma reza para o seu soberano.

Escrevendo em 1631, nos tempos de Carlos I, Richard Brathwait, em *Whimzies*, também se refere ao “Ator depois do final da Peça [Play]”, o qual, zeloso, “faz preces à sua Majestadde, aos senhores de seu honradíssimo Conselho Privado e a todos os que estimam o Rei” (1631: 56)¹⁸. Todavia, a oração em si mesma, por volta daquele período, foi registrada tão-somente em um único interlúdio, *Dois Homens Sábios e os outros todos Néscios* (*Two Wise men e All the Rest Fooles*). Obcecado com a preservação do “antigo e louvável costume” (A1v), esse interlúdio provavelmente registra suas palavras para a oração monárquica porque as peças

18 Para mais informações sobre as preces finais em epílogos, veja Hattaway (2009, 154-67) e Stern (2010, 122-9).

antigas assim o fizeram: “os corações de todos nós rezam pelo Rei, pela felicidade duradoura de sua família e pelo bem-estar perpétuo de nosso país”. Concluindo “Si placet plaudite”, *Dois Homens Sábios* também é o único texto que, usando uma fórmula tirada de Plautus como direção gráfica de palco (rubrica), admite que a resposta do público para a conclusão do drama, o aplauso, é um outro aspecto do final da peça (O2v) (o aplauso também deveria ser registrado como parte da peça de teatro?).

No entanto, embora, com estas raras exceções, as palavras da oração não viessem registradas nos livros das peças do século XVII, o fato de que eram pronunciadas deve ter tido um efeito significativo sobre as peças. Proferido por um ator suplicante de joelhos, devia ser uma ilustração visual da humildade da companhia teatral. Tendo como destinatários Deus e o monarca, deve ter funcionado simultaneamente, a exemplo do “vivat regina” e do “vivat rex” no final dos programas teatrais, como um lembrete para os espectadores de que o teatro público tinha a aprovação do(a) monarca. Isso também assegurou, em consequência, que todo o drama terminasse com uma afirmação clara de valores estabelecidos. Talvez, portanto, valem como uma “permissão” a peças subversivas ou politicamente espinhosas, pois as preces monárquicas possivelmente teriam atenuado (ou ironizado, dependendo da interpretação que se faz) o conteúdo do drama precedente.

Há, portanto, uma lógica em assinalar, nas edições modernas, o fato de que as preces finais eram pronunciadas: preces parecem alterar sutilmente o significado da peça recém apresentada. Outros eventos subsequentes à peça eram às vezes, a exemplo da chamada inicial do trompete, parte da ficção da história e, às vezes, não. Por exemplo, tanto no teatro público como no privado, havia algum tipo de música que se seguia ao drama. Isso, com frequência, tomava a forma de uma dança envolvendo vários atores — presume-se que exibindo-os para os aplausos finais. Thomas Platter, um suíço visitando Londres em 1599, viu uma produção de *Júlio César*, provavelmente a peça de Shakespeare, e registra que “quando a peça acabou, eles, seguindo o costume, dançaram juntos de um modo maravilhoso e gracioso, dois vestidos como homens e dois vestidos como mulheres” (1937 [1599]: 166); um ano antes, Paul Hentzner, um visitante alemão, registrou que “os atores ingleses representam quase todos os dias tragédias e comédias... estas são concluídas com música, uma variedade de danças e com o aplauso farto dos que estão presentes” (1757: 41). Como as peças, particularmente as comédias,

*Antes do início;
depois do final*

normalmente incluíam danças no final de suas histórias, a dança, às vezes, amalgamava a celebração ficcional - muitas vezes de um casamento — com a celebração factual do final do evento. *Tudo está bem se acaba bem* (*All's Well that Ends Well*), citada acima, fornece apenas um exemplo desses, mas outras peças de Shakespeare também terminam em danças, incluindo *Sonho de uma Noite de Verão* (*Midsummer Night's Dream*), *Muito Barulho por Nada* (*Much Ado about Nothing*) e *Como Gostais* (*As You Like It*). Deveriam ser mencionadas nas edições as danças subsequentes à peça, quando não são parte da peça? Em todos os casos, tanto fatuais como ficcionais, tais danças devem ter alterado o humor da plateia.

A questão é complicada pelo fato de que a música não parece ter sempre tomado a forma de dança. Às vezes, o que era apresentado depois da peça era uma canção, que muito provavelmente tendia a ser vista como um comentário sobre a peça precedente. “Quando eu era um pequeno garoto”, e carregava o fardo da “chuva que chove todos os dias”, que é cantada como uma conclusão para a *Noite de Reis* (*Twelfth Night*), na qual “nossa Peça está feita” (TLN 2560-79) é uma dessas músicas; na sua atitude de cínico enfado mundano com a vida, o amor e com o casamento muitos observaram o escárnio com o tema da peça ou pelo menos sua problematização. Ainda outras peças terminavam em canções igualmente resignadas — e igualmente conscientes das intempéries climáticas —, como sugere a introdução de uma canção de bebedeira feita “para ser cantada no momento final” de *Dia Santo dos Sapateiros* (*Shoemakers Holiday*), de Dekker, “Frio é o vento, molhada é a chuva” (A4r). Tampouco, porém, a música substituiu necessariamente a dança: John Davies considera o momento no teatro “Quando está terminada a peça, a dança e a música” (2v). Deveria o potencial para ambos os eventos ser registrado no final dos textos dramático-teatrais?

Em conflito com esta meta está o fato de que as “jigs” — combinações de canções e danças cômicas — são frequentemente referidas como algo que se executa depois das peças: Lupton, em 1632, registra como “normalmente quando a peça termina, você terá uma ‘jig’ ou danças de toda espécie” (1632: 81), e Knolles, em 1606, relata que “hoje em dia eles colocam no final de toda a Tragédia (como veneno na carne) uma comédia ou uma ‘jig’” (1606: 645). Embora às vezes se diga que as “jigs” estejam fora de moda, referências recorrentes a elas sugerem que tendiam a ressurgir ou ainda que as atividades consideradas “dança” ou “música” talvez as tenham substituído ou nelas se trans-

formado (Gurr, 2004b, 69-77). Com a sua franqueza e obscenidade, as “jigs”, em sua forma mais ousada, podem ter alterado totalmente a percepção do evento teatral.

Um evento diferente, talvez uma alternativa para a dança/a canção/o “jig”, ou talvez, seguindo-se a elas, era a improvisação do palhaço sobre um “tema” fornecido pelo público. Para isso, os espectadores gritavam temas ou perguntas, para os quais o palhaço da companhia improvisava uma canção em resposta. “A peça tendo terminado”, o grande palhaço da década de 1580, Richard Tarlton, pedia, segundo o registro em *Graçolas de Tarlton (Tarltons Jeasts)*, que “quem quisesse podia lançar o tema [dele]”; várias “jests” (gracejos, troças) do período relatam que “era seu costume cantar no improvisado temas que eram lançados” (C3r). Um livro que talvez preserve alguns temas remanescentes improvisados por um palhaço mais tardio é o *Perguntas e Pilhérias (Quips on Questions)*, de Robert Armin. Traz perguntas como “Por que late aquele cão?” para a qual fornece respostas rimadas, geralmente gracejando com os questionadores: “wanting wit, better be Dogges, and barke” (A4r-v). Como os “temas” eram não raro descritos como canções — “Eu terminava com uma canção, improvisava uma canção sobre o tema, Nequid nemis necessarium” (Chettle1593: G4v) — as palavras “canção”, “dança” e talvez até mesmo “jig” podiam ser intercambiáveis com “tema”. É assim difícil dizer quantos eventos separados podiam vir na sequência de uma peça, embora pareça evidente que os eventos subsequentes à peça tenham sido geralmente farsescos e musicais. Não será lembrar demais — e talvez seja importante deixar registrado — que, em textos dramático-teatrais sérios, a conclusão última de um evento envolvia, provavelmente, música que incluía a indecorosidade do palhaço e que era intensificada pela mesma indecorosidade?

Ainda um outro evento tinha lugar antes do evento chegar ao seu final. Como havia várias encenações ainda pela frente e como várias peças eram apresentadas por dia, geralmente “depois do epílogo vem alguém / Para dizer aos espectadores o que vai ser apresentado em seguida” (Beaumont e Fletcher 1647: F6r). Os espectadores, talvez já envolvidos na ação do palco através dos “temas”, estariam, ao que tudo indica, prontos para tomar parte nessa divulgação. Quando Antonio Foscarini, um embaixador italiano na Inglaterra, teve a oportunidade de “[convidar] o público para a peça no dia seguinte”, descobriu que “as pessoas, que queriam uma [peça] diferente, começaram a gritar ...

*Antes do início;
depois do final*

porque queriam uma que chamavam de “Friars” (Orrell 1977-78). Será que este momento marcou o final definitivo da peça em todas as apresentações públicas (mas obviamente não na corte) — ou terá marcado o primeiro momento livre após o final da peça, quando a atenção volta-se para o que seria apresentado no dia seguinte?

A pergunta, então, é a mesma para o trompetista: será que esses são eventos que se seguem à peça ou eventos que são parte da peça — ou alguns são anteriores e outros posteriores? Em todos os casos, a resposta em parte depende de que noção se tem de “uma peça”. As edições modernas que buscam produzir o primeiro dia de apresentação (o segundo dia da apresentação faria mais sentido, já que as primeiras apresentações continham eventos únicos e não repetidos — cf. Stern 2000: 113-21) deveriam incluir, em conjectura, as ações performativas aqui abordadas.

No entanto, os editores tradicionalmente têm tentado reproduzir uma peça no estado deixado pelo punho autoral. Isso significa que resistiram à ideia de inserir eventos que fazem parte do espetáculo, mas não do manuscrito do autor. Todavia, essas edições — dentre as quais a Arden (série 2) oferece inúmeros exemplos — sempre corrigiram as entradas/saídas omitidas e adicionaram os acessórios necessários em nome da coerência lógica da peça. Assim, embora argumentem que estão resgatando uma instância anterior, centrada na página, essas edições são editadas na verdade com um olho nas preocupações do palco. Isso é verdade mesmo nas edições que privilegiam a história ficcional sobre a apresentação ou o autor. As rubricas de “localização”, assim que adicionadas aos textos com regularidade para explicar onde ocorre a história da peça, e menos onde ocorre o evento encenado — “*um quarto do PRÍNCIPE*”, “*Outra parte do campo*” (edição Norton de *Henrique IV Parte 1*, levemente atualizada por McMullan (Shakespeare 2003): 8, 88) — são ladeadas por rubricas “teatrais” faltantes ou instrutivas, fundindo “história” com “performance”.¹⁹ Mesmo o *RSC Shakespeare*, que se orgulha de se basear na edição in-fólio, “o livro verdadeiro”, em vez de uma performance conjectural, acrescenta direções gráficas de palco (rubricas) performativas cuidadosas ao texto, pois, ao mesmo tempo, quer ser a edição escolhida de uma das principais companhias de atuação britâ-

19 O texto para esta edição de 2003 é de James L. Sanderson, publicada primeiramente em 1962 e revisada em 1968.

nicas (Bate e Rasmussen 2007: 56). Visto que todas as edições em livro para “leitores” continuam sendo claramente teatrais em muitas de suas inserções editoriais, há razões sólidas para imprimir ao seu redor atividades anteriores e posteriores à ação dramática — particularmente no caso de o autor criador ter acreditado que essas atividades era presenças (inescritas) em seu script.

* * *

Com a atual exposição não queríamos resolver questões de como se editar o começo e o final dos textos, mas mostrar que há um problema. Isso revelou, contudo, problemas maiores que desestabilizam o que os editores decidem reconhecer e validar e o que deixam de fora. Como nenhum editor tem um entendimento inteiramente claro sobre o que é a “peça” em contraposição à “ocasião” — pois isso não é claro nem mesmo nos livros de peça do período —, então também nenhum texto editado tampouco oferece uma representação clara.

Isso nos remete, então, à questão de saber se é ou não útil ou proveitoso ou até mesmo admissível incluir atividades exclusivas de teatro em edições modernas. Os acontecimentos que este capítulo detalhou são, afinal, não-autorais, (muitas vezes) não parecem ter sido incluídos nas versões impressas das peças da Alta Idade Moderna e pertencem mais ao evento do que ao texto. Por outro lado, estes acontecimentos também mostraram ser ora direta, ora indiretamente relevantes para a interpretação.

Contrariando isso está o fato de que é impossível assegurar-se de que cada evento anterior ou posterior à peça foi parte de *todas* as encenações de *todas* as peças. Além do mais, cada evento anterior ou posterior à peça possui uma certa vagueza em número e caráter que torna difícil articular as direções gráficas de palco (rubricas): quantos toques de trompete eram produzidos e com que frequência uma fanfarra (*flourish*) os substituíam (ou seja, o que um editor deveria escrever para o momento do “trompete”)? Qual era a natureza da música que vinha depois da peça e do “clowning”, e será que isso se alterava de peça em peça, de um dia para o outro ou de teatro em teatro (ou seja, o que um editor deveria escrever para o momento “musical”)? Acaso se deveria criar uma série de símbolos para adicionar às rosas “Tudor” e às claves de sol, de modo que nossos textos sejam preenchidos com figuras estilizadas de

*Antes do início;
depois do final*

33

trompetes e/ou de bandeiras, mãos em oração, palhaços cabriolando e bolhas de discurso? Isso, com certeza, é ridículo. Mas também o é ignorar os acontecimentos em torno dos quais os dramaturgos parecem (muitas vezes) ter escrito — e as companhias (sempre?) representado — suas peças.

REFERÊNCIAS

Anônimo, *Lady Alimony* (1659)

Anônimo, *Lord have Mercy upon us, or the Visitation at Oxford* (1648)

Anônimo, *The Merrie Conceited Jests of George Peele* (1627)

Anônimo, *New custome* (1573)

Anônimo, *Two Wise Men And All The Rest Fooles* (1619)

Robert Armin, *Quips upon Questions* (1600)

Francis Beaumont and John Fletcher, *Comedies and Tragedies* (1647)

Richard Brathwait, *Whimzies* (1631)

John Brinsley, *The Christians cabala* (1662)

James Arthur Brownlow, *The Last Trumpet* (Stuyvesant, N.Y.: Pendragon Press, 1996)

E. K. Chambers, *The Elizabethan Stage*, 4 vols (Oxford: Clarendon Press, 1923)

Henry Chettle, *Kind-Harts Dreame* (1593)

J. P. Cutts, 'New Findings with Regard to the 1624 Protection List', *Shakespeare Survey*, 19 (1967), 101-7

[Robert Daborne/Christopher Brooke], Ghost of Richard the Third (1614)

John Davies, 'In Cosmum' in Epigrammes and elegies (1599)

Thomas Dekker, The guls horne-booke (1609)

Thomas Dekker, The Shomakers Holiday (1600)

John Earle, Micro-cosmographie (1628)

John Earle, Micro-cosmographie ... The fift edition much enlarged (1629)

Henry Fitzgeffrey, Satyres and Satyricall Epigrams: The Third Booke of Humours: Intituled Notes from Black-Fryers (1617)

John Fletcher and William Shakespeare, Two Noble Kinsmen (1634)

Thomas Freeman, Rubbe and a great cast (1614)

Gerard Genette, Paratexts: Thresholds of Interpretation trans. Jane E. Lewin (Cambridge: CUP, 1997)

Robert Greene, Alphonsus, King of Aragon (1599)

J. O., Halliwell-Phillipps, Outlines of the Life of Shakespeare, 2 vols (London: Longmans, Green, and Co., 1887)

Michael Hattaway, 'Dating As You Like It and the Problems of "As the Dial Hand Tells O'er"', Shakespeare Quarterly, 60 (2009), 154-167,

Philip Henslowe, Diary ed. R. A. Foakes (Cambridge: CUP, 2002)

Paul Hentzner, A Journey into England in the year M.D.XC.VIII. trans. Horace Walpole (1757)

Trevor Herbert ed., The British Brass Band (Oxford: Oxford University Press, 2000)

*Antes do início;
depois do final*

35

Thomas Heywood, *The four prentises of London* (1615)

Peter Holland, 'Beginning in the Middle', in *Proceedings of the British Academy: Lectures and Memoirs* (Oxford: OUP, 2001), 127-55.

Ben Jonson, *Cynthias Revels in The Works* (1616)

Ben Jonson, *Every man out of his humor* (1616)

Richard Knolles, *The Six Bookes of a Commonweale written by I. Bodin ... out of the French and Latine Copies, done into English* (1606)

Tiffany Stern

36

Cart de Lafontaine and Henry Thomas, *The king's musick; a transcript of records relating to music and musicians (1460-1700)* (London: Novello, 1909)

John H. Long, *Shakespeare's use of Music: Histories and Tragedies* (Gainesville: University of Florida Press, 1971)

D. Lupton, *London and the Countrey Carbonadoed* (1632)

Gordon McMullan, John Jowett, Suzanne Gossett, 'General Editors' Preface', Philip Massinger's *The Renegado* ed. Michael Neill (London: Methuen, 2010)

Anthony Munday et al, *The Book of Sir Thomas More* (Oxford: Malone, 1911)

John Orrell, 'The London Stage in the Florentine Correspondence 1604-18', *Theatre Research International*, 3 (1977-8), 155-81.

Thomas Platter, *Travels in England* (1599) trans. Clare Williams (London: J. Cape, 1937), 166.

William Percy, *The Cuck-Queanes and Cuckolds Errants* (London: Shakspeare press, 1824)

Thomas Preston, *Cambises* (1570)

William Rankins, *The Mirroure of Monsters* (1587), Cib.

William Shakespeare, *Complete Works*, ed. Jonathan Bate and Eric Rasmussen (Basingstoke: Macmillan, 2007)

William Shakespeare, *Hamlet* (1604)

William Shakespeare, *Pericles* (1609)

William H. Sherman, 'The beginning of "The End": terminal paratext and the birth of print culture' in *Renaissance Paratexts* ed. Helen Smith, and Louise Wilson (Cambridge: CUP, 2011)

*Antes do início;
depois do final*

37

Simon Smith, "'Flourish. Enter the King sicke": Exploring Kingship through Musical Spectacle in Richard III', in *Zeitsprünge: Forschungen zur Frühen Neuzeit 17* (Frankfurt: Klostermann, 2013), 101-19

Tiffany Stern, "'The Curtain is Yours!'", *Locating the Queen's Men, 1583-1603: Material Practices and Conditions of Playing* ed. Helen Ostovich, Holger Schott Syme and Andrew Griffin (Aldershot: Ashgate)

Tiffany Stern, 'Epilogues, Prayers after Plays, and Shakespeare's 2 Henry IV', *Theatre Notebook*, 64 (2010), 122-9

Tiffany Stern, *Prologues, Epilogues, Interim Entertainments', Documents of Performance* (Cambridge: CUP, 2009)

Tiffany Stern, *Rehearsal from Shakespeare to Sheridan* (Oxford: Clarendon Press, 2000)

Richard Tarlton, *Tarltons Jeasts* (1638)

Gary Taylor and John Jowett, 'The Structure of Performance Act-Intervals in the London Theatres, 1576-1642' in *Shakespeare Reshaped, 1606-1623* (Oxford: Clarendon Press, 1993).

Stanley Wells and Gary Taylor, 'General Introduction', *The Oxford Shakespeare* (Oxford: OUP, 1986)

Robert Wilson, *The three ladies of London* (1584)

Robert Wilson, *The Three Lordes and Three Ladies of London* (1590)

MS Ashmole 857

Tiffany Stern

38