Juliana Pedreira de Freitas

A CENOGRAFIA NO PALCO DE SHAKESPEARE

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, Área de Concentração Artes Cênicas, Linha de Pesquisa Prática Teatral, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como exigência parcial para a obtenção do Título de Mestre em Artes, sob a orientação do Prof. Dr. Cyro Del Nero de Oliveira Pinto.

São Paulo

2009

A CENOGRRAFIA NO PALCO DE SHAKESPEARE

Aprovada em: _____

Banca examinadora:

Prof. Dr. _____

Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Assinatura: _____

RESUMO

O teatro não pode ser traduzido apenas como um texto literário, ele é a junção da obra dramática com tudo aquilo que pode ser colocado sobre o palco. Partindo desse ponto de vista, ao entendermos como eram os cenários de Shakespeare na sua origem, melhor interpretaríamos o real significado de sua obra, facilitando assim a sua compreensão e gerando mais uma ferramenta de trabalho para que possamos recriar seus textos.

Acreditando nisso, baseamos este estudo nos elementos práticos inseridos na realização teatral do século XVI e XVII na Inglaterra. Passamos por uma breve concepção histórica da época, visto que o teatro nunca deixa de ser um espelho do que acontece na realidade do cotidiano; pela história do teatro inglês para entendermos sua evolução, culminando na grande era de ouro, no caso o teatro elizabetano; fomos para os princípios práticos primeiramente destrinchando o edifício teatral elizabetano na sua concepção de semi-arena e nos seus recursos técnicos e posteriormente enfatizando o Globe Theatre, teatro do grande dramaturgo em questão; e finalmente tentamos elaborar uma idéia do que teria sido a cenografia no palco de Shakespeare.

ABSTRACT

The theater cannot only be translated as a literary text, it is the joining of the dramatic work with everything that can be placed on the stage. Leaving from this point of view, while understanding how the sceneries of Shakespeare were in its origin, better we would interpret the meant reality of his work, if we made easy so his understanding and if we produced one more tool of work so that we can recreate his texts.

Believing in that, we base this study on the practical elements inserted in the theatrical realization of the century XVI and XVII in England. We pass for one brief historical conception of the time, since the theater never stops being a mirror of what it happens in fact of the daily life; for the history of the English theater to understand its evolution, culminating in the golden age, in this case the Elizabethan theater; we were for the practical beginnings firstly when is unravelling the Elizabethan theatrical building in its conception of arena and in its technical resources and after when there is emphasizing the Globe Theatre, theater of the great playwright in question; and finally we try to elaborate an idea of what it would have been the set design in the stage of Shakespeare.

DEDICATÓRIA

A minha mãe

Por todos os studiuns, fundões,
oficinartes, carnavais, arthurs e
inglaterras...
mas principalmente por todas
aquelas conversas no banquinho da
cozinha...

AGRADECIMENTOS

Aos meus mestres
Por toda a paciência em ensinar
aquilo que a gente parece nunca
aprender

Ao meu irmão
Por estar sempre ali

Aos meus amores
Por serem sempre inspiradores

Aos meus amigos
Por serem eternos

E aos meus inimigos
Por me fazerem chegar até aqui

Catch your dreams before they slip away
Dying all the time
Lose your dreams
And you will lose your mind.
Ain't life unkind?

Aqui 'jazz' um mestrado

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	VIII
CAPÍTULO I	001
Contextualizando Shakespeare	
CAPÍTULO II	026
Breve História do Teatro Inglês	
CAPÍTULO III	048
O Palco Elizabethano	
CAPÍTULO IV	092
O Globe Theatre	
CAPÍTULO V	115
Análise Cenográfica	
CONCLUSÃO	153
BIBLIOGRAFIA	168
APENDICE	172

INTRODUÇÃO

“‘A sense of the stage’ in a playwright means his power to judge whether his meaning and intention can be effective with a contemporary audience, and whether the ends of his play can be served in terms of his chosen medium, the theatre, with its actors and physical equipment and circumstances.”

“‘Uma percepção de palco’ em um dramaturgo mostra o seu poder de julgar se sua intenção e significado podem ser efetivos em uma audiência contemporânea, e se as finalidades da peça podem servir, em termos de suas escolhas medianas, o teatro, com os seus atores, equipamentos físicos e circunstâncias.”

“A sense of the stage implies that the playwright is doing many things at the same time, and to undergo an experience in Shakespearian theatre is to submit to a drama which embraces something of the narrative art of the novel and the verbal art of poetry, as well as the musical art of song, its rhythm and tempo and orchestration, with the visual arts of mime and dance, set off by the colour and design of costume. Shakespeare envisages total theatre, and a total image is to be projected.”¹

“A percepção de palco indica que o dramaturgo está fazendo várias coisas ao mesmo tempo, e participar de uma experiência no teatro shakespeariano é se submeter ao drama que engloba alguma coisa da arte narrativa das novelas e da arte verbal da poesia, bem como a arte musical da canção, seu ritmo e tempo e orquestração, com a arte visual dos mimos e da dança, colocados através das cores e do corte do figurino. Shakespeare imagina um teatro total, e uma imagem totalizadora é para ser projetada.”

O objetivo desta Dissertação de Mestrado é estudar a obra de William Shakespeare sob o aspecto da realização cenográfica. Para isso foi necessário fazer um levantamento das cenografias originais de Shakespeare, através do estudo do funcionamento da prática teatral no século XVI, na Inglaterra Elizabethana. A maior parte das informações sobre a cenografia shakespeariana são apenas pequenas citações dispersas em diversos livros sobre outros assuntos, de história teatral a dramaturgia, e primeiramente este levantamento teve que ser realizado para que tais informações pudessem ser reunidas em um único local.

¹ STYAN, J. L. **Shakespeare Stagecraft**, p.1-2.

Shakespeare viveu entre os anos de 1564 e 1616, durante o reinado da rainha Elizabeth I. É considerado um dos maiores poetas e dramaturgos de todos os tempos, tendo suas obras montadas freqüentemente em todo o mundo até os dias atuais. Foi na cidade de Londres, Inglaterra, que se destacou e escreveu a maioria de suas peças, e por volta de 1592 já era reconhecido por seu trabalho no teatro. O teatro Elizabethano é considerado pelos historiadores como um marco da História do Teatro, de um lado porque historicamente poucas vezes se viu um crescimento teatral tão rápido. Chegou-se a ter 11 teatros públicos funcionando ao mesmo tempo e foram produzidas mais de 2.000 novas peças em 50 anos, e de outro por suas características, tanto dramáticas como físicas, próprias, diferente de tudo o que estava acontecendo no teatro realizado no Continente no mesmo período. Citando Sérgio Malbergier: “Shakespeare foi o vulcão desta era impetuosa e o Globe foi o palco onde ele deu vida a seu universo de dramas demasiadamente humanos”.

“Um dos atributos necessários ao ‘crítico ideal de Shakespeare’ é, segundo T.S. Eliot, o conhecimento do teatro elizabethano e a compreensão do ‘maior dos mestres através do ponto de vista do produtor, do ator e do público daquele tempo.’ ”² Não podemos esquecer que a parte física da performance, a área de atuação, o tamanho e a forma, a estrutura do palco, o teatro e o seu tamanho, influenciam o ator na sua forma de atuar e na sua responsabilidade perante o público. Os elementos práticos, que faziam parte da encenação juntamente com os textos, podem na maioria das vezes serem encontrados como ‘direções de cena’ no próprio texto. O teatro não foi feito para ser lido, e sim para ser encenado, conseqüentemente ao entendermos como eram os cenários de Shakespeare no teatro Elizabethano, podemos melhor interpretar o significado da obra shakespeariana como texto teatral.

² MUTRAN, Munira H., STEVENS, K.. Introdução. Inc: _____. **O Teatro Inglês da Idade Media até Shakespeare**, p.16-17.

“Many problems bedevil the modern interpreter of Shakespeare’s plays, but especially puzzling, whether for critic, editor, or director, is the gap that exists between us and the original stage conventions, those “terms upon which author, performers and audience agree to meet, so that the performance may be carried on” 1. (...) Such a manuscript, then, was a theatrical script, written to be performed by Elizabethan theatrical professionals, not a literary text, written to be read by modern editors and critics. To treat such a playscripts today poems in dialogue form or as modern novels is then to flirt with the danger of screening out part of the original theatrical language or logic of presentation shared by Shakespeare, his actors, and his spectators.”³

“Muitos problemas causam confusão nas modernas interpretações das peças de Shakespeare, mas especialmente a dificuldade de entendimento, seja pelo crítico, editor ou diretor, e a distância que existe entre nós e as convenções originais de palco, cuja “terminologia cada autor, ator e público aceitavam, de maneira que a encenação pudesse continuar”. 1.(...) Assim então, um manuscrito era um texto teatral, escrito para ser encenado por profissionais do teatro Elisabetano, não um texto literal, escrito para ser lido por críticos e editores modernos. Tratar assim as peças hoje, como poemas em forma de diálogo ou como novelas modernas, é flertar com o perigo de deixar de lado parte da linguagem teatral original ou a lógica de apresentação compartilhada por Shakespeare, seus atores e seus espectadores.”

É importante ressaltar que não pretendemos detalhar todas as obras no seu conteúdo completo, mas dar ênfase apenas a algumas cenas de determinadas peças que tenham significação cenográfica.

As peças históricas foram muito populares no período do teatro Elizabethano, e Shakespeare realizou grande parte delas, tendo escrito dez peças desse gênero, retratando os reinados ingleses medievais e discutindo a relação do poder. Apesar da importância emocional dessas peças, que discutiam o valor moral e a estabilidade emocional dos governantes, o que importa para a nossa pesquisa é o sentido visual da peça, que compreende principalmente a realização das grandes batalhas exigidas nessas montagens, com um grande contingente de atores, trocas de figurinos e sons de tiros e lutas.⁴

Outro estilo de peça que teria um cenário complexo para ser realizado no período, seria a que podemos denominar como peças fantásticas. **The Tempest** e **A Midsummer Night’s Dream** são dois textos que requerem grande imaginação por parte do público, pois trata de lugares e

³ WELLS, Stanley, Org. **The Cambridge Companion to Shakespeare Studies**.

⁴ É importante ressaltar que as peças históricas serviam também como fonte de informação sobre a História da Inglaterra.

personagens inexistentes no mundo real. Além disso, o segundo descreve uma ‘peça-dentro-da-peça’, retratando e nos dando valiosas informações de como eram as encenações da época. **Hamlet** também não pode ser deixada de lado, pois além de também ter uma ‘peça-dentro-da-peça’, é o herói mais encenado do mundo moderno, e foi a base para a concepção do herói moderno.

Os textos que apresentam ‘peça-dentro-da-peça’, se partirmos do princípio de que eram uma representação do que acontecia no mundo real dos teatros londrinos, mostram-nos diversos signos usados nas representações da época como em **Píramo e Tisbe** em **A Midsummer Night’s Dream**, quando o personagem do luar afirma que a lanterna que carrega seria ‘os cornos da lua’, ou quando é pedido à platéia que acredite que aquele personagem é um muro com um buraco, através do qual os amantes conversam. Obviamente temos uma diferença dos recursos cenográficos das primeiras peças para as últimas, visto que também houve uma evolução dos espaços teatrais.⁵

“As exigências do palco convinham ao seu intelecto ágil, e seus escritos dão a impressão de ser uma válvula de escape necessária. É possível relacionar suas tensões criativas a um obscuro e residual desprezo por si próprio – do qual, na verdade, existem certos indícios – e ao problema dos excessos e desequilíbrios que surgem em sua obra de tempos em tempos. Mas não é preciso tanta especulação para afirmar que, em fins da década de 1590, Shakespeare vive, com uma intensidade incomum, mergulhado em outros pontos de vista através deles. Como a maioria dos dramaturgos do período Tudor, Shakespeare não era particularmente possessivo com relação aos seus scripts, e dava oportunidades aos atores de zombar não só da profissão que exerciam, como também do poeta que escrevia para eles, como em várias de suas solenes e absurdas peças-dentro-de-peças. A solidariedade que existia entre os membros da trupe – e que ele incentivava – manteria acuados os curiosos e os intrometidos e, ao mesmo tempo, contribuiria para que pudesse conhecer bem os atores, que tanto trabalhavam e suavam, Shakespeare parecia fazer questão de mostrar o desdém com que via a si próprio, já que há mais piadas ligadas ao meio, referências teatrais e alusões auto-repreensivas em *Sonho de uma noite de verão* ou *Hamlet* do que em todas as peças de seus rivais. Inserido num pequeno grupo de administradores e tendo como colegas chegados os mais equilibrados, Shakespeare trabalhava no meio de uma trupe para alcançar resultados – enquanto os atores, ao encenarem suas peças, expressavam as verdades íntimas do autor.”⁶

⁵ A *Tempestade*, uma das últimas peças do autor, nos mostra certo amadurecimento da sua dramaturgia e provavelmente teve a sua estréia já no teatro fechado de Blackfriars onde, acredita-se, existiam mais recursos técnicos.

⁶ HONAN, Park. **Shakespeare: uma vida**, p. 261.

Existe certa discórdia entre os estudiosos sobre qual era o valor dos cenários nas peças de Shakespeare: alguns acreditam na existência de um cenário quase nulo, até pelo motivo de já existir certa ‘decoração’ nos palcos da época,

“John Addington Symonds thus expresses the general opinion, ‘It is difficult for us to realize the simplicity with the stage was mounted in the London theatres. Scenery may be said to have been almost wholly absent. (...) Attention was concentrated on the actors, with whose movements, boldly defined against a simple background, nothing interfered’.”⁷

“John Addington Symon assim expressa a opinião geral. ‘É difícil para nós imaginar a simplicidade com que o palco era montado nos teatros de Londres. O cenário pode ser dito como sendo quase totalmente ausente. (...) A atenção era concentrada nos atores, com seus movimentos, ousadamente definidos contra um simples fundo, sem nada interferindo’.”

e outros defendem que a cenografia era mais complexa e bem elaborada do que nós acreditamos.

“Dr. H. H. Furness says, in a note on Much Ado About Nothing (Shakespeare Variorum), ‘I think there were more scenery and stage accessories in those days than is generally believed’. Then he asks, ‘Why should the rough makeshifts by the rude mechanicals in A Midsummer Night’s Dream excite such mirth in Theseus and his court if they were not seen to be caricatures of the real stage scenery to which that court was accustomed?’ ”⁸

“Dr. H. H. Furness diz em uma nota de *Muito Barulho por Nada* (Shakespeare Variorum), ‘Eu acho que havia mais cenário e acessório de palco nesses dias do que geralmente se acredita’. Então ele pergunta, ‘Por que deveria uma versão de uma encenação teatral com uma maquinária simples em *Sonho de uma noite de Verão* gerar tamanha gargalhada em Theseus e sua corte se isso não tivesse nada de parecido com uma caricatura do cenário real a qual a corte estava acostumada?’ ”

Mas através dessa dissertação pretendemos demonstrar que o escasso material especializado sobre o cenário Shakespeariano não deveria nos levar a crer na falta do mesmo.

⁷ CLARK, Eva Turner. **Elizabethan Stage Scenery: More Elaborate Than Ordinarily Believed.**

⁸ CLARK, Eva Turner. **Elizabethan Stage Scenery: More Elaborate Than Ordinarily Believed.**

“We have only to take down our volume of Shakespeare and glance through almost any play to discover how varied are the scenes. As we have shown that quite elaborate scenery was in use, at least in Court productions, through the early part of Elizabeth’s reign, we must assume that in the later part, with the magnificent development of the dramatic art and the building of beautiful theatres, the stage technicians developed their craft in keeping with the demands upon them.”⁹

“Nós temos apenas que pegar nosso volume sobre Shakespeare e dar uma olhada através de qualquer peça para descobrir quão variada são as cenas. Como nós mostramos que um elaborado cenário era usado, pelo menos nas produções para a Corte, através dos primeiros anos do reinado de Elizabeth, nós podemos assumir que na última parte, com o magnífico desenvolvimento da arte dramática e a construção de belos teatros, as técnicas de palco desenvolveram-se mantendo sua arte juntamente com a demanda sobre ela.”

Já que o Globe foi o palco no qual além de Shakespeare ter encenado diversas de suas peças ele era também co-proprietário, nós nos basearemos no primeiro Globe, de 1559, e no Globe atual, reconstrução de 1997, como base para a nossa pesquisa estrutural.

“O Globe era o equipamento (hardware) de Shakespeare e suas peças podem ser consideradas praticamente as únicas evidências sobreviventes do programa (software) que ele escreveu para aquela determinada máquina. É difícil não continuar cometendo erros radicais sobre os objetivos do programa até termos uma idéia mais clara do equipamento para o qual ele foi escrito.”¹⁰

No século XVI, o Globe foi um local de grande audiência, aproximadamente 3.500 pessoas, e os espetáculos eram realizados todas as tardes, de segunda-feira a sábado, com a duração de 3 a 4 horas, sem intervalos. O espetáculo teatral era tão importante para a sociedade, que Londres contava com diversos teatros além do Globe: o Theatre (1576), o Curtain (1577), o Rose (1587), o Swan (1595-6), o Fortune (1600) e o Hope (1614). O primeiro Globe foi construído em 1599, por Richard Burbage, e hospedava a companhia dos Chamberlain’s Men,¹¹ da qual Shakespeare fazia parte. Este teatro foi destruído por um incêndio, em 1613,

⁹ CLARK, Eva Turner. **Elizabethan Stage Scenery: More Elaborate Than Ordinarily Believed.**

¹⁰ MALBERGIER, Sérgio. O renascimento do Globe. **Folha de S. Paulo.**

¹¹ Outras companhias da época eram: Lord Strange’s Men, Lord Admiral’s Servants, Children of Chapel, Queen’s Children, Lord Sussex’s Men, Earl Worcester’s Men, Earl of Pembroke’s Men.

devido a um pedaço de chumaço da bucha de um canhão usada na encenação de **Henrique VIII**. Imediatamente um segundo Globe foi construído e inaugurado em 1614, mas foi demolido em 1642 após um Ato do Parlamento que fechou todos os teatros ingleses. Finalmente, em 1997, o Globe Theatre foi reconstruído e hoje temos a oportunidade de assistir algumas montagens que visam retratar a peça nos mesmos moldes do período elizabethano. Peter Brook consegue definir bem o que era a grandiosidade deste teatro:

“Freqüentemente, diz-se que o Teatro Elizabethano era a imagem do mundo. A plataforma era um buliçoso mercado, seu alçapão levava ao inferno, o interior acortinado do palco expunha as confidências da vida privada, o balcão era aquele nível superior do qual alguns poderiam olhar para baixo para que outros olhassem para cima...”¹²

Citamos aqui uma parte do livro **Companion to Shakespeare Studies**, apenas para reafirmar a existência da cenografia e a criatividade com que os profissionais da época Elizabethana lidavam com ela.

*“Without such shorthand, battle scenes (surely among the most difficult to realize effectively on any stage) would have been impossible at the Globe. As already noted, Shakespeare himself was conscious of the danger of lapsing into the ‘brawl ridiculous’ when presenting Agincourt through only ‘four or five most vile and ragged foils’. Nonetheless, rather than avoiding battle scenes, Elizabethan theatrical professionals found practical solutions, with particular emphasis upon the part standing for the whole. Thus, in place of the sweep of battle possible in the cinema, the Elizabethan playwright provided small groups of combatants (in twos and fours) in ‘excursions’ on – and off – stage, with all this activity accompanied by elaborate sound effects (‘alarums’) that included trumpet calls, the clash of steel, and firing of weapons.”*¹³

“Sem tal simbologia, cenas de batalha (certamente entre as mais difíceis de ser efetivamente realizadas em qualquer palco) teriam sido impossíveis no Globe. Como já visto, Shakespeare por si só era consciente do perigo de cair na ‘briga ridicularizada’ se representasse Agincourt somente através de ‘quatro ou cinco dos mais horríveis e imperfeitos floreteres’. Apesar disso, ao invés de ficar evitando cenas de batalhas, os profissionais do teatro Elisabetano acharam soluções práticas, com particular ênfase nos detalhes em relação ao todo. Assim, no lugar da passagem majestosa das batalhas possíveis de ser representadas no cinema, os dramaturgos elisabetanos usaram pequenos grupos de combatentes (entre 2 e 4) em ‘excursão’

¹² Existem algumas hipóteses que afirmam que a realeza assistia aos espetáculos acomodados no balcão ao fundo do palco.

¹³ WELLS, Stanley, Org. **The Cambridge Companion to Shakespeare Studies**.

dentro-fora do palco, acompanhados por elaborados efeitos sonoros que incluíam trombeta, o bater do aço e o disparo de armas.”

Para finalizar gostaríamos de listar alguns livros que foram de grande valia para o âmbito teórico e iconográfico no qual se baseou essa pesquisa: **Enter the Whole Army: a pictorial study of Shakespearean staging 1576-1616** e **The Globe Restored**, ambos de C Walter Hodges; **Shakespeare Stagecraft** e **The English Stage – A history of drama and performance**, ambos de J.L. Styan; **Shakespeare Stage**, de A. M. Nagler; **Shakespeare’s Theatre**, de Peter Thomson; entre outros que podem ser encontrados na bibliografia.

1. CONTEXTUALIZANDO SHAKESPEARE

“...mas é preciso lembrar sempre que o teatro que esse homem escreveu foi um teatro primordialmente popular, escrito nas formas que mais atraíam a massa do povo de sua época.”

“...usa histórias, poemas, narrativas ou mesmo peças já conhecidas, e transforma-as em coisa sua, simplesmente por ver mais fundo o seu significado, por dar-lhes maior intensificação poética, por encontrar aquele perfeito equilíbrio de forma e conteúdo que permite à idéia a sua realização total.”¹⁴

INFÂNCIA

Uma das versões sobre a vida de William Shakespeare diz que nasceu em abril de 1564, na cidade de Stratford-upon-Avon (cidade no interior da Inglaterra que estava a dois dias a cavalo ou quatro dias a pé de Londres), e foi batizado na igreja paroquial da Santíssima Trindade no dia 26 do mesmo mês. Sua mãe, Mary Arden, vinha de uma importante família da região e seu pai era um homem de negócios – lúveiro – o que vai de encontro à concepção de que Shakespeare seria apenas um simplório camponês com poucos recursos e que sua genialidade seria algo intuitivo, como afirmam certos biógrafos.

Além do mais, os filhos dos cidadãos dos burgos tinham direito a uma educação gratuita até os dezesseis anos, e provavelmente os pais colocaram Shakespeare na *grammar school* (escola de latim ou escola secundária) como era o costume das famílias na sua posição. A King's New School, na Church Street, era considerada um dos melhores colégios do país,

¹⁴ CADERNOS DE TEATRO. n.º 27. “Non Sanz Droict”: em defesa de William Shakespeare, por Barbara Heliodora.

tendo o curso ministrado principalmente em latim, com o uso da Gramática Latina de Lily, onde os alunos percorriam os clássicos mais fáceis. Posteriormente, Shakespeare – provavelmente - estudou Ovídio, Virgílio, algumas comédias de Plauto e as tragédias de Sêneca.

“Para um homem como Ben Jonson, que queria reformar a sociedade, recuperando-a para padrões morais de um passado idealizado, é realmente necessária uma cultura excepcional; não para William Shakespeare, que queria apenas amar os homens, retratá-los e compreendê-los, o grammar school de Stratford era trampolim mais do que suficiente.”¹⁵

Os autores latinos que são encontrados na produção de suas peças são aqueles que todos os alunos estudavam na *grammar school* da época. Segundo Honan ele faz “alusões à escola em seus textos com frequência suficiente para sugerir que conhecera as salas de aula de dois pontos de vista diferentes, o do aluno e o do mestre”.¹⁶ Provavelmente ele foi mestre-escola quando jovem.

IDA PARA LONDRES

Entre a última informação que temos de Shakespeare em Stratford up-on-Avon, no ano de 1585, e a primeira citação a seu respeito em Londres feita por Robert Greene em 1592 em seu **Groatsworth of Wit Worth a Milion of Repetance** como um “*Shake-scene*”, um “*upstart crow beautified with our father*”,¹⁷ nós temos os chamados anos perdidos, nos quais não temos nenhuma informação sobre o que aconteceu ao autor a não ser meras especulações.

¹⁵ CADERNOS DE TEATRO. n° 27. **Non Sanz Droict: em defesa de William Shakespeare**, por Barbara Heliodora.

¹⁶ HONAN, Park. **Shakespeare: uma vida**, p.89.

¹⁷ KERMODE, Frank. **The Age of Shakespeare**, p.38. “um Sacode-cenas”; “presunçoso canto de galo embelezado com nosso Pai”

Não era costume da época uma trupe em turnê recrutar atores, portanto é bastante provável que Shakespeare tenha tido a ajuda de alguém influente para ingressar no mundo do teatro. Seus primeiros trabalhos estão ligados à trupe que formaria posteriormente o Lord Chamberlain's Men, principal trupe de Londres nos áureos tempos do teatro elisabetano. Provavelmente ele teria conhecido Alexander Hoghton – influente proprietário de terras - a quem deveria esse encaminhamento. E existe uma possibilidade que tenha trabalhado para a família dele em Lancashire, como acontecia com a maioria dos jovens na sua posição que iam para o norte trabalhar para grandes famílias. Com a morte de Hoghton em 1581, os serviços de William passam aos cuidados do seu vizinho.

“No testamento, Hoghton deixa seus instrumentos e trajes para Thomas, seu meio-irmão, mas se Thomas se recusasse a manter uma trupe de atores era desejo de Hoghton que um amigo seu, Sir Thomas Hesketh de Rufford, ‘fique com os ditos Instrumentos & trajes teatrais. E é minha sincera vontade que o citado Sir Thomas estenda a sua amizade aos companheiros Gyllome e will[ia]m Shakeshafte que agora residem comigo & tome-os a seu Serviço ou ajude-os a encontrar algum bom m[estre], como confio que ele fará[.]’.”¹⁸

Não sabemos com certeza se foi o jovem Ferdinand, Lord Strange, quem deu a primeira oportunidade de trabalho para Shakespeare no teatro, mas neste testamento Shakespeare é muito bem recomendado à Sir Thomas Hesketh, com o qual a família mantinha boas relações com Ferdinando e com o seu pai conde de Derby. O mais provável é que Hesketh tenha honrado a sua obrigação e deixado Shakespeare aos serviços de Lord Derby. Sabemos que o dramaturgo contribuiu, e muito, para a trupe dos atores de Lord Strange durante a grande evolução do teatro elizabethano.

¹⁸ HONAN, Park. **Shakespeare: uma vida**, p. 91.

A LONDRES ELIZABETHANA

Ao chegar a capital - provavelmente por volta de 1587, deixando sua mulher e filhos ao cuidado dos pais em Stratford - Shakespeare encontrou uma Londres muito diferente da que conhecemos nos dias atuais. Era o início da concepção da identidade nacional inglesa e a cidade contava com 150.000 habitantes caracterizados por uma junção de tipos os mais diversos, e com uma troca de informações culturais que chegava ao porto diariamente. Londres era uma cidade murada e, fora dos muros, nos subúrbios, onde ficava a escória da sociedade, bordéis, tavernas e posteriormente os grandes teatros públicos, a insalubridade era uma característica marcante. A única ponte a atravessar o rio Tâmesa era a London Bridge, e era o único acesso aos teatros públicos, além dos barqueiros que cobravam pela travessia.

“A área central da cidade e os subúrbios eram igualmente insalubres: enquanto cadáveres de animais apodreciam a céu aberto, vísceras de animais abatidos, urina e fezes eram despejadas nas ruas de Londres. Em vielas miseráveis, os casebres raquíticos repeliam o ar fresco e a luz, e as condições eram ainda piores nas áreas pobres além das muralhas. O mau cheiro da metrópole era assustador e seu superpovoamento, cruel – e, contudo algumas áreas da cidade eram bonitas, com fachadas adornadas, jardins amplos e flores do campo em abundância.”¹⁹

É comum dizer que a reforma inglesa ocorreu entre 1529 e 1559. A primeira data marca o rompimento do rei Henrique VIII com Roma por não obter o consentimento de se divorciar da sua primeira mulher, Catarina de Aragon, fazendo-se rei também da igreja. E a última é quando a rainha Elizabeth realiza o **Ato de Uniformidade e Supremacia**. No início do reinado de Elizabeth – que tomou posse em 1558 – o drama religioso já não passava de uma curiosidade e eram representados apenas em alguns colégios e universidades pelos próprios

¹⁹ HONAN, Park. **Shakespeare: uma vida**, p. 134.

alunos, enquanto os atores profissionais apresentavam por todo o país os chamados interlúdios, pequenas apresentações dramáticas entre outras peças ou entre eventos de um banquete. A Inglaterra era uma ilha atrasada e falida, completamente distante do crescimento cultural da civilização Renascentista do resto da Europa. Na década de 1570, vários acontecimentos começam a despontar na Inglaterra rumo à criação de uma identidade cultural própria, e estendeu-se também ao teatro. Foi nessa época que o livro tornou-se um objeto familiar, trazendo diversas conseqüências. Qualquer um podia ir a Saint Paul e comprar um sermão, ou um quarto de uma peça, ou qualquer outro livro, de devoção ao romance. O desenvolvimento comercial é mais um significado de que o mundo comandado pela liturgia da igreja estava sendo substituído por outro mais preocupado com o capital. Em oposição à vida contemplativa, a época é conhecida pelos vários navios piratas e pelo uso do serviço secreto que empregava vários espões, inclusive Christopher Marlowe, outro importante dramaturgo da época que teve grande influência sobre os trabalhos de Shakespeare.

A tradição quase-dramática atravessou todo o período antes de começarem as companhias profissionais, no novo mundo do final do século 16, para a absorção e a secularização da atividade de atuar e traduziu isso na origem das hospedarias e dos teatros londrinos. A partir desse momento, contanto que o ator tivesse um patrocinador do reino, seu trabalho passava a ser reconhecido como uma profissão, e em 1576 é construído o primeiro teatro público londrino, em Shoreditch - subúrbio ao norte das muralhas da cidade (*City of London*) -, pelo marceneiro e ator da companhia do Earl of Leicester's Men, James Burbage, que dá ao teatro o nome de Theatre. A construção dos teatros nos subúrbios visava a fuga ao controle da municipalidade puritana, para a qual os teatros improvisados na Cidade não passavam de

“meros bordéis de devassidão”.²⁰ É bom lembrar que na época a população da Inglaterra era 5% católica e 15% puritana, o resto aceitava o meio termo sugerido pela Rainha.

Este foi também um período de grande importância para a crítica inglesa, que colocava em voga as questões das regras clássicas – que afirmavam a obrigatoriedade do teatro em possuir unidades de ação, tempo e lugar -, atacando o teatro e denunciando principalmente o abuso de unidade de tempo e de lugar. George Whetstone (c. 1544-1587) condena os dramaturgos ingleses por usarem um tipo de fala para ‘todas as pessoas’, e por ignorar as unidades de tempo e lugar, e a verossimilhança dos escritores clássicos. Já Stephen Gosson (1554-1623), critica as peças por sua origem pagã e por se basearem na mentira, o que estaria ligado ao ‘diabo’. E mesmo quando os fatos eram verdadeiros, eram representados “mais longos, mais curtos, maiores ou menores do que de fato foram”.²¹ Para os críticos do período elizabethano tardio, representar era uma mentira e consequentemente um pecado.

“A principal obra crítica do período, *Defense of Poesy* [Defesa da poesia] (1595), de Sir Philip Sidney, constitui um marco do Renascimento, não apenas para a Inglaterra, mas para a Europa em geral. É, em parte, reflexo da situação inglesa – a culminação do pensamento crítico inglês da época e uma resposta aos ataques de seus compatriotas à poesia imaginativa -, mas, também, uma síntese do pensamento crítico renascentista em geral baseado profundamente em Aristóteles sem, entretanto, negligenciar Platão, Horácio e os grandes comentadores italianos, sobretudo Escalígero e Minturno.”

“O ensaio de Sydney estrutura-se em três partes principais: a primeira é a descrição da poesia, (...) a segunda, uma réplica aos argumentos contra a poesia; e a terceira, um comentário sobre a poesia contemporânea na Inglaterra. (...) ‘arte imitativa (...) ou seja, que representa, contrafaz ou figura; que fala metaforicamente, pinta por palavras e tem por fim ensinar e deleitar’. (...) A comédia e a tragédia são definidas com base em sua utilidade moral, a primeira imitando ‘erros comuns’ de um modo ‘ridículo e escarninho’, a segunda

²⁰ HALLIDAY, F.E. *Shakespeare*.

²¹ CARLSON, Marvin. *Teorias do Teatro. Estudo Histórico-crítico dos gregos a atualidade*, p. 77.

induzindo os reis a ‘ter medo de ser tiranos’ e ensinando a todos ‘a instabilidade do mundo’.”²²

A rainha Elizabeth conhecia muito bem o seu povo. Os discursos eram típicos das suas aparições e além da maioria serem escritos por ela mesma, eram seguidos de aplausos e aprovações. Com uma boa retórica ela chamava a atenção por ser uma mulher frágil, ao mesmo tempo que se igualava a um homem (“*I myself will be your general*”, disse a Rainha a respeito da peça **Ricardo II**, onde teoricamente o personagem do rei seria uma alusão a ela). Apelando para o patriotismo do seu povo ela também tinha o cuidado de prometer ‘louros e coroas’ para os seus soldados em troca de suas boas atuações. Elizabeth recusou-se a casar e gerar um herdeiro, fazendo com que Thomas Sackville e Thomas Norton escrevessem **Gorboduc** (1562), a primeira tragédia inglesa, onde, com uma sugestão gentil, eles pincelavam o caos e a guerra civil que tomavam conta de um reino quando não haviam herdeiros a vista. Mesmo aos seus 65 anos, era majestosa: usava pérolas, peruca - já que havia ficado careca -, e uma pequena coroa sobre a cabeça, seu peito estava sempre coberto como era exigido à qualquer mulher inglesa solteira e o pescoço envolto em colares de jóias finas. Alguns visitantes estrangeiros encantados fizeram grandes referências a ela:

LETTER BY SIR JOHN HARINGTON TO ROBERT MARKHAM

*“She did much admire Seneca’s wholesome advising, when the soul’s quiet was flown away; and I saw much of her translating thereof. By art and nature together so blended, it was difficult to find her right humour at any time. (...) Sir Christopher Hatton was wont to say the Queen did fish for men’s souls and had so sweet a bait that no one could escape her network. (...) I have seen her smile, soothe with great semblance of good liking to all around, and cause everyone to open his most inward thought to her...”*²³ (NOTA p180/181)

CARTA DO SR JOHN HARINGTON A ROBERT MARKHAM

²² CARLSON, Marvin. **Teorias do Teatro. Estudo Histórico-crítico dos gregos a atualidade**, p. 78.

²³ EVANS, G. Blakemore. **Elizabethan-Jacobean Drama – the theatre in its time**, p.183.

“Ela admirou muito as benéficas recomendações de Sêneca, quando o espírito estava partindo; e eu vi muito da sua tradução disso. Pela mistura da junção arte e natureza, era difícil saber qual era o seu humor a qualquer hora (...) Sir Christopher Hatton estava acostumado a dizer que a Rainha pescou as almas dos homens e que tinha uma isca tão doce que ninguém podia escapar-lhe. (...) Eu vi seu sorriso, suavizar todos a volta, e provocá-los a abrirem os seus pensamentos mais íntimos a ela....”

E ela mesma,

LETTER BY DR LEONEL SHARP TO DUKE OF BUCKINGHAM

“I know I have the body but of a weak and feeble woman, but I have the heart and stomach of a king, and of a king of England too, and think foul scorn that Parma or Spain, or any prince of Europe, should dare invade the borders of my realm; to which, rather than any dishonour shall grow by me, I myself will take up arms, I myself will be your General, Judge, and Rewarder of every one of your virtues in the field.”

CARTA DE DR. LEONEL SHARP PARA DUQUE DE BUCKINGHAM

“Eu sei que tenho o corpo apenas de uma mulher fraca e débil, mas eu tenho o coração e o estômago de um rei, e também de um rei da Inglaterra, e acho desprezível que Parma ou Espanha, ou qualquer príncipe da Europa, deveria ousar invadir as fronteiras do meu reino; do qual, no lugar de qualquer desonra, deveria crescer por mim, eu mesma vou pegar as armas, eu mesma serei seu General, Juiz, e Recompensa de todos por suas virtudes no campo.”

Nos anos de ascensão do teatro elizabethano, a rainha Elizabeth teria sob seu patrocínio um grupo de doze atores, formado pelos melhores da cidade, com o nome de Queen’s Men. Apesar de seu apoio ao teatro, e ao contrário do que muitos pensam, ela só se interessava pelas peças durante um período que ia das festas natalinas até o final do mês de janeiro. Período este em que eram apresentadas na corte oito peças de cinco diferentes trupes.

O ano da suposta chegada de Shakespeare a Londres seria também um dos mais excitantes da História do Teatro Inglês. Em 1587, já existia certo número de companhias de atores e as peças passariam a ter um texto mais elaborado, ao contrário dos interlúdios, fato devido a um grupo de jovens universitários que estavam entrando para o mundo do teatro como: John Lyly, de Oxford; George Peele, de Oxford; e Robert Greene, de Cambridge. Mesmo assim, as peças teatrais não eram tratadas como literatura séria, muito pelo contrário, e é por isso que as primeiras pesquisas a respeito de Shakespeare só começam a ser desenvolvidas meio século mais tarde.

“Poucos dos grandes dramaturgos do Renascimento inglês deram atenção específica à teoria do drama. Apenas menções dispersas e fragmentárias podem ser encontradas em Marlowe, Kyd e Shakespeare, embora a prática desse último propiciasse, inquestionavelmente, uma fonte de valor incalculável para os teóricos posteriores.”

“... nem é necessário nem possível, nos tempos modernos, seguir “a antiga situação e o esplendor dos poemas dramáticos” sem prejudicar o “deleite do povo”. (...) Jonson confessa que o gosto do público importa mais que as regras clássicas.”²⁴

Como já vimos, os maiores inimigos dos atores da época eram os puritanos, que viam o teatro como “a maior e mais flagrante encarnação de tudo o que havia de abominável...”,²⁵ e a Peste, que arrematava as grandes cidades do período matando a população aos milhares. A população de todo o país estava entre 3 e 4 milhões, e somente sob o reino de Elizabeth voltou-se a quantidade que havia anteriormente aos anos Negros da Peste. Porém, há um dado curioso que vai contra o argumento dos puritanos que tomariam o teatro como o grande causador dessa doença devastadora:

²⁴ CARLSON, Marvin. **Teorias do Teatro. Estudo Histórico-crítico dos gregos a atualidade**, p.81.

²⁵ HONAN, Park. **Shakespeare: uma vida**.

“As autoridades da cidade viam o teatro como um antro de doenças, letal nas epidemias e insalubre em outras épocas – muito embora alguns hábitos das casas de espetáculos possam, por estranho que pareça, ter ajudado a afastar a morte. Sabemos que a pulga que carrega o bacilo da peste bubônica é repelida por alguns odores – entre os quais inclui-se o cheiro de frutos secos como a noz e a avelã. Se o ruído que a platéia produzia ao quebrar cascas de avelã no meio das cenas de amor de Romeu, no *Curtain*, irritava os atores, tal prática parece, no entanto, ter sido um hábito saudável. A pulga que carregava a *Yersina pestis* – aquela minúscula destruidora da Londres renascentista – era resistente. Contaminada em outubro, ela podia acordar para transmitir a peste em março, depois de aninhar-se em tecidos brancos, roupas de cama ou vestimentas de cor neutras; como a pulga-do-rato tinha uma predileção por essas cores, as cores vivas das roupas do público e dos atores eram um acaso feliz. Alertas para uma doença misteriosa, selvagem e evasiva, os conselheiros e seus consultores proibiam as apresentações teatrais quando a taxa semanal de mortes por peste subia bruscamente. Quando a taxa se mantinha abaixo de um certo número – tal como vinte ou trinta mortes –, as apresentações podiam ser permitidas, embora as autoridades tivessem opiniões divergentes com relação ao que constituía uma crise, e o Conselho Privado ou o conselho da cidade podiam impor uma ‘interdição preventiva’ por praticamente tanto tempo quanto quisessem.”²⁶

Após a Rainha exibir seu patrocínio a uma companhia de atores, numa disputa contra os puritanos, ela e seu Conselho Privado passaram a permitir o fechamento dos teatros apenas em época de peste, sem aceitar os demais argumentos. Mas de qualquer maneira, “o Conselho Privado fez uma ríspida advertência com relação aos ‘assuntos de teologia e do Estado’ impróprios para serem tratados em cima de um palco”.²⁷ No entanto, as trupes e seus atores viviam na iminência da penúria, e estariam dispostos a enfrentar o reino e correr o risco de prisão para sua sobrevivência. No início da década de 1590, Shakespeare passa então a elaboração de suas peças históricas – a primeira sendo **Henrique VI** – e arrisca sua liberdade em prol da sobrevivência. Suas peças históricas seriam de grande sucesso na época, “Shakespeare trouxe uma inteligência analítica para a visão do passado de Londres em suas primeiras peças históricas”, segundo Park Honan.

²⁶ HONAN, Park. **Shakespeare: uma vida**, p.193.

²⁷ HONAN, Park. **Shakespeare: uma vida**, p.172.

Em 1592, Shakespeare havia completado suas três partes de **Henrique VI** e começava a ter uma reputação como dramaturgo. Mas a peste atacou no verão desse ano e os teatros foram fechados. A partir de então, sua companhia teria que excursionar pelo interior do país. Shakespeare não havia escrito a peça com o intuito de uma turnê, e provavelmente teve sérias dificuldades em manter o nível de sua encenação, porém, pelo que se sabe, os atores de Lord Strange estiveram em excursão por quase toda a segunda metade de 1592. Este foi um dos piores surtos da peste e os teatros só voltariam a ser reabertos em 1594.

“Na primavera fria e triste de 1594, a peste arrefeceu no Sul da Inglaterra e, sob um céu quase cinza, os atores começaram a voltar para Londres. (...) Os dois últimos anos haviam castigado duramente as companhias teatrais; nenhuma delas saíra bem na estrada e a peste trouxera um caos absoluto para o mundo do entretenimento. A companhia de Pembroke tinha se dissolvido e vendido as peças de seu repertório, que foram publicadas tal qual os destroços de um navio naufragado. (...) Pouco depois, em 16 de abril, Ferdinando, Lord Strange (pouco antes transformado em conde de Derby) morreu em circunstâncias tão bizarras que correram rumores de que fora envenenado (como, aliás, é provável mesmo que tenha acontecido), e sua morte, poucos meses depois da do conde de Sussex, significa que o teatro perdera dois de seus patronos mais entusiásticos.”²⁸ (NOTA HONAN, 2001, p.249 e 250)

SHAKESPEARE EM LONDRES

“Mas no início da década de 1590, como um poeta que estava trazendo suas aspirações e treinamento retórico para o seu trabalho, Shakespeare demorou a se voltar para a vida comum da capital; tinha muito mais a ver com atores, livros, fontes e scripts. Os dramaturgos se preocupavam com a lealdade a uma companhia, com paródias e imitações e, acima de tudo, com a moda e os ‘lucros da bilheteria’. E estudavam bem os sucessos de seus rivais. Foi assim, então, que

²⁸ HONAN, Park. **Shakespeare: uma vida**, p.249-250.

Shakespeare caiu sob a influência de um poeta apenas dois meses mais velho do que ele – Christopher Marlowe.”²⁹

O primeiro indício do que seria o drama elisabetano aconteceu quando Alleyn, ator já reconhecido nos tempos anteriores a Shakespeare, recitou uma poesia de Christopher Marlowe. É extremamente compreensível, e até mesmo lógico, que Shakespeare tenha tido como uma das suas maiores influências o escritor. Temos indícios que a formação dos dois não era muito diferente, e o tom provocador de Marlowe teria gerado grande admiração por parte de Shakespeare.

Acredita-se que Shakespeare começou sua vida em Londres como um ator contratado, e com isso ganharia pouco mais do que um bom pedreiro ou carpinteiro da cidade, mas não existe nada que indique que fosse um bom ator e tenha feito personagens de destaque. Ele provavelmente seria resguardado pelos seus companheiros devido ao ritmo da produção de peças que teria que se impor para sobrevivência da trupe – normalmente duas ao ano. Entretanto, teria sido muito dedicado ao trabalho. Segundo Park Honan: “Greene mais tarde o acusaria de ser um ‘*Johannes fac-tótum*’, um ‘joão-faz-tudo’ do teatro, ou um pretenso gênio universal. Greene, por certo, não usa ‘*fac-tótum*’ no seu sentido moderno para referir-se a um homem que faz todo tipo de serviço, um ‘pau para toda obra’, mas sim para apontar a grande presunção de um homem que não só atua em peças como também as escreve.”³⁰ Isto nos leva a uma versão, surgida no século XVIII, na qual Shakespeare teria começado no teatro como guardador de cavalos de alguma das casas de espetáculo. Com o tempo obteve permissão para se instalar nos bastidores e passou a ser um copista de manuscritos e só então teria se tornado um ator de pequenos papéis. Na época era comum que se copiasse peças antigas, devido à falta de repertório novo, e as levassem de volta ao palco após algumas poucas modificações.

²⁹ HONAN, Park. **Shakespeare: uma vida**, p.163-164.

³⁰ HONAN, Park. **Shakespeare: uma vida**, p.153.

Teria sido a isso que se dedicou o jovem guardador de cavalos, e após algum tempo ele teria se aventurado não somente na reformulação, mas na criação de um novo repertório; tanto **The Taming of the Shrew** quanto **Richard III**, já eram obras inteiramente criadas por ele. Um pagamento nas anotações da Corte datado de 26 de dezembro de 1594, coloca pela primeira vez Shakespeare como ator de uma trupe.

Apesar de ter começado a escrever as peças de sua trupe após os primeiros anos em Londres, essa não era uma profissão de grande reconhecimento, já que não havia escritores próprios de uma casa de espetáculos antes de 1576. A primeira peça sua, que gerou comentários foi **Henrique VI**, aparecendo na lista de apresentações do teatro Rose em 1592. Provavelmente as três principais fontes para suas obras teriam sido: as novelas italianas, desde **Decameron** até aos contos de Bandello; Plutarco, o historiador grego que deixou várias biografias de grandes figuras Greco-romanas como **Coriolano** e **Julio César**; e a produção dramática inglesa anterior a ele, que não chegou até nós mas que ele conhecia muito bem.

Com a chegada da peste, neste mesmo ano, Shakespeare, tendo consciência de um segmento de leitores, publicou duas obras eróticas com influências ovidianas, **Vênus e Adônis** e **O rapto de Lucrecia**. Assim ele faria sua primeira aposta para ser um poeta reconhecido e não apenas um ‘fazedor’ de peças.

“Não há dúvida de que esses poemas nos transportam para dentro da mente de Shakespeare, e a verdadeira importância dos Sonetos em sua vida está no fato de se transformarem numa maneira de desenvolver sua sensibilidade artística. Nesse teatro da mente, é a hora de ensaiar, e Shakespeare experimenta uma coisa e outra, testa seu estilo, seus humores, suas percepções, alça alguns de seus poemas ao nível mais alto de sua arte ou deixa outros como experimentos mais simples. Seus Sonetos são responsáveis, em parte, por um novo lirismo que percebemos em suas peças, pela poesia mais individualizada que ele usa para dar profundidade a seus personagens dramáticos e, portanto,

também pelo seu espantoso avanço como dramaturgo, principalmente na década de 1590.”³¹

Com o fim da Peste, Londres vivia um ambiente teatral completamente mudado. Em 1600 toda uma geração de artistas havia sumido, os grandes nomes do teatro não conseguiram sobreviver à doença ou sofreram outras fatalidades, e Shakespeare passaria a não ter muitos rivais. Marlowe nascido no mesmo ano que ele, em 1564, conseguiu fama primeiro e morreu em 1593. Thomas Kyd, que morava com Marlowe e escreveu **The Spanish Tragedy**, morreu em 1594. Robert Greene, que teve grande relação com o reconhecimento de Shakespeare morreu em 1592. George Peele, outro *University Wits*, morreu em 1597. Os únicos que sobreviveram para ser contemporâneos de Shakespeare foram Ben Jonson, John Marston, Thomas Heywood, Thomas Middleton, John Webster, e George Chapman.

Apesar de ser visto por muitos como um escritor fácil, inculto, que escrevia mais por intuito e que não estava a altura dos grandes universitários, a sua popularidade aparece pelo fato de que “obras não escritas por ele, como **The London Prodigal** (1605) ou **A Yorkshire Tragedy** (1608), foram impressas com seu nome ou, mais timidamente, com suas conhecidas iniciais, como **The Puritan** ‘de W. S.’, em 1607 ou **The Troublesome Raigne** ‘de W. Sh.’, em 1611”.³²

“Á medida que ganhava notoriedade e tornava-se objeto de inveja, seu relacionamento com os outros atores poderia se modificar: e um homem como ele se beneficiava da harmonia entre os membros da trupe. Sua modéstia, sua afabilidade e seu jeito “aberto” e despretensioso eram qualidades naturais, mas, também, uma autodefesa – e, em 1592, ele talvez parecesse tão à vontade quanto Ben Jonson julgaria mais tarde.”³³

³¹ HONAN, Park. **Shakespeare: uma vida**, p.236-237.

³² HONAN, Park. **Shakespeare: uma vida**, p.448.

³³ HONAN, Park. **Shakespeare: uma vida**, p.195.

Diferentemente da visão fechada dos círculos intelectuais e artísticos, Shakespeare fez de sua profissão um veículo de comunicação ao povo e levou o tesouro do pensamento humanista às multidões, fazendo com que as novas idéias deixassem de ser propriedade exclusiva dos letrados, assim como fizeram dois outros grandes homens: Rabelais e Cervantes.

RELAÇÃO COM A TRUPE

“A primeira condição para o sucesso de Shakespeare era que houvesse ordem e harmonia em sua trupe, mas atores eram pessoas intemperadas e costumavam viver segundo seus sentimentos. As brigas nos bastidores eram notórias. Os atores da trupe de Shakespeare não eram particularmente perigosos, mas casos extremos provavelmente sugerem um traço subjacente de comportamento. John Heminges casara-se com uma viúva de dezesseis anos cujo falecido marido, um ator, fora assassinado por outro ator. O ator mais tarde assassinado por Ben Jonson havia, ele próprio, matado um homem. Robert Dawes foi morto por um colega ator. John Singer, que na época estava trabalhando como “cobrador”, matou um espectador que protestou contra o preço do ingresso. O criador de Mercúcio e Teobaldo tinha muito a observar, a começar pelos casos amorosos, comoções, brigas (como com os amantes no Sonho), discussões mesquinhas, ciúmes e pequenos tumultos entre os atores de seu próprio grupo. E, no grupo dos membros participantes, Shakespeare tornou-se parte de uma falange conservadora que, pelo menos tacitamente, procurava manter a ordem. Os bufões eram artistas mais independentes, com uma tendência a agir por conta própria, e Will Kempe, pode-se presumir, não fazia parte do círculo íntimo do dramaturgo. A julgar por testamentos e doações, Shakespeare não fez grandes amizades entre os bufões, embora talvez se desse melhor com o pequenino, sutil e literato Robert Armin do que com Pope ou Kempe. É possível que tivesse amigos a respeito dos quais testamentos e doações nos dizem pouco, como os meninos que viriam a ser suas Julietas e Rosalindas e que costumavam ter, cada qual, um ator do grupo como mestre.”³⁴

³⁴ HONAN, Park. **Shakespeare: uma vida**, p.257.

A grande trupe de Shakespeare, ou melhor, a qual ele se dedicou durante quase toda a sua carreira com uma dedicação pouco comum, visto que as companhias sempre tinham uma grande rotatividade de seus membros, foi os Chamberlain's Men. Esta era a principal companhia do período e tinha como um de seus membros Richard Burbage – que se tornaria o ator mais importante do período - o filho mais novo de James Burbage, dono do Theatre, e que levaria a trupe a ocupar esse teatro por muitos anos. Os Chamberlain's Men só abandonariam o Theatre por um problema no arrendamento das terras onde este estava localizado, e o transformariam no Globe Theatre, onde temos as primeiras provas de Shakespeare como um 'sócio' da companhia.

Normalmente uma companhia de atores tinha cerca de oito homens com capital investido, gerando um lucro que seria dividido proporcionalmente a esses investimentos, além do acervo, comum a todos, de peças, figurinos e objetos de cena. Alguns meninos eram aprendizes que seriam responsáveis pelos papéis femininos – atrizes só entrariam no teatro público depois de meio século mais tarde – e havia alguns noviços e atores mais velhos contratados para papéis secundários. Além de serem um bem comum, as peças normalmente eram escritas com a ajuda de uma equipe de colaboradores, e muitas vezes eram alteradas pelos próprios atores que costumavam improvisar no palco.

“...e, para ele e seus colegas, uma peça era uma realização coletiva. (...) a maneira como abraçavam a idéia de que uma peça era atividade grupal – e não palavras numa página – é um dos legados mais valiosos que os atores do teatro medieval nos deixaram.”³⁵

Apesar de ter se tornado um membro participante da trupe, Shakespeare não seria tão importante como os principais atores, como era o costume da época, e “via a si próprio como

³⁵ HONAN, Park. **Shakespeare: uma vida**, p.154.

um poeta útil e prático cuja função era dar novas formas a materiais retirados de crônicas e histórias em benefício de atores competentes: era um fornecedor”.³⁶ Ele pode ser visto mais como um servidor do grupo que escrevia os *scripts* para trazer o reconhecimento da trupe e de seus atores. Além disso, era preocupação de todos que uma peça não ofendesse as autoridades ou os nobres de alguma maneira que gerasse problemas para o grupo, o que nos prova que tudo deveria ser passado pela anuência dos membros participantes.

“Nas manhãs, no Bankside, os King’s Men testavam o trabalho de seu poeta. Um script recitado para a trupe e examinado no meio de uma taberna barulhenta podia parecer bem diferente à luz mais fria e objetiva de um ensaio. A parte administrativa de uma produção ficava a cargo do ponto, que tinha de estar bem familiarizado com o texto inteiro de uma peça. Como já observamos, o ponto tinha a obrigação de verificar se os atores estavam seguindo suas deixas, e os seus auxiliares de cena ajudavam-no a providenciar para que os acessórios do cenário estivessem à disposição dos atores quando necessários. Fora isso, os atores aparentemente tinham em geral de se arranjar por conta própria. As práticas deviam variar de caso para caso, mas é provável que o ponto e os atores veteranos por vezes cortassem cenas, mudassem a ordem de algumas falas, inventassem outras ou chamassem o autor ou alguma outra pessoa para fazer revisões. Shakespeare era muito respeitado, mas mesmo suas grandes tragédias sofreram cortes e modificações consideráveis. Homens como Burbage, Heminges e Condell talvez achassem que sabiam das intenções do autor tão bem quanto ele próprio.”³⁷

Após os anos de peste, em 1597 e 1598, alguns *scripts* de Shakespeare tiveram que ser vendidos para levantar dinheiro para a sobrevivência da companhia. As peças que foram vendidas tornaram-se as primeiras do ator a serem editadas em formato *in-quarto*, ou seja, impressão em folhas de tamanho reduzido, sem encadernação e com apenas uma página de rosto. Os textos de **Ricardo III, Ricardo II, 1º Henrique IV e Trabalhos de amor perdido**, foram vendidos para o editor Andrew Wise. Como já dissemos anteriormente as peças eram bens da companhia, e a venda provavelmente foi um ato desesperado, visto que, apesar de

³⁶ HONAN, Park. **Shakespeare: uma vida**.

³⁷ HONAN, Park. **Shakespeare: uma vida**, p.411.

haver um respeito entre as companhias com as peças uma das outras, o que um editor pagava por uma peça era uma quantia irrisória e quem mais ganhava com isso era ele próprio. Alguns anos mais tarde a trupe voltaria a vender alguns *scripts* para a reconstrução do Globe Theatre, depois de ser destruído por um incêndio durante a encenação de **Henrique VIII**. Ao todo, cerca de metade de suas peças foram publicadas em formato *in-quatro*.

A partir de 1609, os Chamberlain's Men passariam a manter duas casas de espetáculos, o que mostra a importância da trupe, já que nenhum outro grupo teria cacife para tanto. Durante o verão, de maio a setembro, eles usariam o Globe, que era um teatro aberto, e durante os meses mais frios passariam a ter um teatro em Blackfriars, este fechado. Os teatros fechados eram mais seletos e voltados para um grupo mais abastado da população, onde os preços dos ingressos começariam a partir de seis *pences*, enquanto no Globe era de um *penny*.³⁸ É neste momento que se inicia a divisão de classes dentre os espectadores. E o teatro elisabetano, que teria como uma das suas principais características peças que agradavam tanto a um público culto e nobre quanto à população da 'geral' – que ficava em pé na arena -, passa a ter peças diferenciadas, e com isso inicia-se o declínio do teatro elisabetano, que desaparecia por completo alguns anos depois.

PUBLICAÇÕES

As publicações no período shakespeariano não eram tão comuns, a não ser o que chamamos de *in-quartos* e maus *in-quartos*; este último seriam as peças roubadas por algum editor, ou mesmo escritas a partir do que se lembrava da representação.

³⁸ Penny equivale a um centavo de Libra Esterlina. Pences é o plural de penny.

“Todo livro, peça ou panfleto deveria, supostamente, ser lançado no Registro da Stationers’ Company (Companhia dos Papeleiros), o que protegia quem os publicava, pelo pagamento de seis pence, contra toda infração de seus direitos, mas não havia ninguém que protegesse o infeliz do autor ou a companhia de atores à qual ele vendera a sua peça – normalmente por cinco ou seis libras – de qualquer editor inescrupuloso que conseguisse obter uma cópia da mesma. (...) As peças de modo geral eram publicadas no formato in-quarto, termo que descreve o tamanho da página impressa, e a esses textos corruptos tem sido dado o nome de ‘maus’ in-quartos.”³⁹

Um grande mistério de suas publicações são os Sonetos. Acredita-se que Shakespeare tenha revisado e organizado seus poemas antes da publicação, provavelmente durante os meses de peste. Outro fato é que ele não teria publicado os Sonetos antes em respeito a sua mãe, visto que o conteúdo de alguns deles tratam de questões sexuais. O que se sabe é que Mary Shakespeare foi enterrada no dia 9 de setembro de 1608, e oito meses depois, em 20 de maio de 1609, “um volume de poemas seus foi registrado em Londres, e impresso por George Eld para Thomas Thorpe, um editor de qualidade que desde 1600 vinha lançando obras de Jonson, Marston e Chapman e tinha contato com as universidades.”⁴⁰

Em 1623, no mês de novembro, sete anos após a sua morte, foi organizado e lançado por John Heminges e Henry Condell, o primeiro Fólho do ator, contendo trinta e seis de suas peças, sendo dezoito dessas, inéditas. O Fólho era um volume grosso e caro, bem diferente dos formatos *in-quarto*, e só surgiu na Inglaterra após o lançamento das obras de Ben Jonson em 1616.

“Em seu prefácio ‘À grande Diversidade de Leitores’, no entanto, Heminges e Condell são bem mais calorosos: ‘Lede-o, portanto: não uma, mas muitas vezes.’ O Fólho também é agraciado com um poema

³⁹ HALLIDAY, F.E. *Shakespeare*, p. 57.

⁴⁰ HONAN, Park. *Shakespeare: uma vida*, p. 433.

de dez versos de Jonson, bem como com sua elegia ‘À memória de meu amado, O AUTOR sr. William Shakespeare: E tudo o que ele nos deixou’. A elegia de Jonson é generosa, criteriosa e profética: ‘Alma do tempo!/ O aplauso! a delícia! o assombro dos nossos Palcos!’, escreve Jonson sem reservas, e acrescenta: ‘Ele não foi de um tempo, mas para todos os tempos!’. Se Shakespeare aqui parece um tanto horaciano ou faz lembrar por vezes uma réplica de Jonson, como escritor trágico ele é igualado a Ésquilo, Sófocles e Eurípedes, enquanto comédia, a especialidade do próprio Jonson, é considerado capaz de eclipsar Aristófanes, Terêncio e Plauto.”⁴¹

BEN JONSON

A rixa entre Jonson e Shakespeare é notória na Inglaterra elisabetana, mas os seus primeiros encontros teriam sido de amizade e respeito mútuo, e Jonson teria uma certa admiração e sofria influência do poeta mais velho. A partir do momento que seus textos se tornaram mais importantes, Jonson passou a ver Shakespeare como seu principal rival e em 1619 disse a William Drummond que “Shakespeare carecia de arte”, e “que em seus escritos (escrevesse o que escrevesse) ele nunca riscava uma linha. Minha resposta (de Jonson) foi, antes tivesse riscado mil, o que consideraram um comentário maldoso”.⁴² Por outro lado enquanto as peças sobre temas antigos de Shakespeare, criadas mais por influência de seu gosto humanístico do que por exigências culturais e sociais, triunfaram, Jonson que era um classicista e por estar muito mais próximo de Sêneca, não teve o mesmo êxito. “Os contemporâneos conservavam dados respeitantes às suas intermináveis discussões (entre Shakespeare e Jonson em nota) na taberna londrina **A Virgem do Mar**, acerca de literatura, e que lembravam um combate entre um enorme galeão espanhol e um pequeno e veloz navio inglês que dispara sem errar o alvo”.⁴³

⁴¹ HONAN, Park. **Shakespeare: uma vida**, p. 484.

⁴² HONAN, Park. **Shakespeare: uma vida**, p. 313-314.

⁴³ BOIADZHIEV, G.N, DZHVELEGOV, A., IGNATOV, S. Teatro Inglês. Inc: _____. **História do Teatro Europeu**, p.226-267.

Provavelmente, no início da relação, Shakespeare queria agradar o colega, visto que atuou em sua tragédia **Sejanus His Fall**, em 1603. Existe uma lenda na qual Shakespeare teria sido o primeiro a ver as qualidades de Ben Jonson:

“Existe uma história (contado por Rowe) de que Jonson era ‘completamente desconhecido’ quando um de seus scripts chegou às mãos do Lord Chamberlain’s Men, que trataram o texto ‘com indiferença e superioridade’ e estavam prontos a rejeitá-lo ‘quando Shakespeare por sorte pôs os Olhos [no texto] e encontrou ali algo bom o bastante para que se sentisse inclinado, primeiro, a lê-lo inteiro e, depois, a recomendar Mr Jonson e seus escritos ao Público’.”⁴⁴

Mas apesar de ser uma ótima história para ser contada, existem provas de que Jonson não era completamente desconhecido na época.

É neste mesmo período do surgimento de Jonson como poeta, que outros jovens formados nas grandes universidades inglesas, assim como ele, entraram para o teatro com o intuito de reinventar as peças, não pensando no teatro apenas como um entretenimento para todas as classes sociais, mas sim como algo com valor literário. A nova ‘classe intelectual’ desfecha grandes insultos públicos a Shakespeare e a sua suposta ‘pouca cultura’, mas o dramaturgo não responde aos ataques. Por outro lado, tais acontecimentos sobem o nível de disputa das peças teatrais e Shakespeare não está mais sem concorrência, como nos anos pós-pestes, e os mesmos “levam Shakespeare a lançar-se numa façanha tão difícil, arriscada e desafiadora quanto à de reinventar um príncipe Hamlet⁴⁵ cuja mente domina as atenções do público durante os cinco atos em que a ‘vingança’ é mantida em suspense”.⁴⁶ Personagem este que seria o herói moderno mais representado de todos os tempos.

⁴⁴ HONAN, Park. **Shakespeare: uma vida**, p. 312.

⁴⁵ Existe uma antiga história dinamarquesa que se refere a um príncipe Hamlet.

⁴⁶ HONAN, Park. **Shakespeare: uma vida**, p. 317.

MORTE DA RAINHA

Oito anos após a grande peste, no inverno de 1602/03, a rainha Elizabeth caiu doente. Sua memória, que tinha sido tão extraordinária, começou a falhar e perto dos setenta anos, estava muito velha para as funções diárias. De fato, muitas gerações que haviam nascido durante o seu reinado não poderiam imaginar uma Inglaterra sem Elizabeth como sua rainha, e muitos que ela conhecera na sua juventude estavam mortos, fato raro em uma época na qual a longevidade do reis não era tão grande. Quando Robert Cecil disse-lhe que ela deveria se retirar e ‘ir para a cama’, a Rainha replicou *“little man, little man, the word must is not to be used to princes. If your father had lived, you durst not have said so much”*. Um padre católico preso na torre de Londres disse, sobre os dias que a rainha estava morrendo, que havia um silêncio total na cidade *“not a bell rang out or a bugle sounded”*. No dia 24 de março de 1603, entre duas e três da manhã, Elizabeth faleceu tendo reinado *“forty-four years, five months and some odd days”*.⁴⁷

Após a sua morte, a rainha Elizabeth foi sucedida pelo filho de Maria Stuart da Escócia, James I, que ficou conhecido como *“one of the most complicated neurotics ever to come to the English Throne”*.⁴⁸ Em parte por que ele era um forasteiro, o rei Jaime I nunca foi amado e admirado como a rainha Elizabeth, como se pode notar na fala de Cranmer nesta passagem de Henry VIII:

⁴⁷ COOK, Judith. **The Golden Age of English Theatre**, p.175. *“menino, menino, essas palavras não deveriam ser usadas para uma princesa. Se seu pai estivesse vivo, você não ousaria dizer tanto”*; *“nenhum sino tocou ou corneta tocou”*; *“quarenta e quatro anos, cinco meses e alguns dias extras”*

⁴⁸ EVANS, G. Blakemore. **Elizabethan-Jacobean Drama – the theatre in its time**, p.187. *“o neurótico mais complicado que subiu ao trono inglês”*

*“In her days every man shall eat safety,
Under his own vine, what he plants; and sing
The merry songs of peace to all his neighbours.
God shall be truly known, and those about her
From her shall read the perfect ways of honour,
And by those claim their greatness, not by blood.”*⁴⁹

“Crescerá o bem com ela; em seu reinado
todos hão de comer tranquilamente,
no seu lar próprio, o que plantado houverem,
cantando para todos os vizinhos
belas canções de paz. Reconhecido
será Deus em verdade; os que a cercarem,
por ela guiados, entrarão na via
direita da honra, assim engrandecendo,
não por meio de sangue.”⁵⁰

James VI decepcionou como um grande rei, mas ele tinha algumas virtudes, uma delas o seu entusiasmo pelo teatro, mesmo que ele fosse apenas para distrair a sua corte. Os teatros foram obrigados a fechar as portas no período da doença de Elizabeth e as companhias não sabiam qual seria o seu futuro. A ascensão de James ao trono foi marcada por benefícios, era um homem culto, que dava grande valor aos estudos, e padronizou a arte sob as regras dos entretenimentos da Corte.

O novo rei tornou-se patrono de uma companhia, e os Chamberlain's Men, do qual Shakespeare fazia parte tornaram-se os King's Men. A Companhia do Lord Admiral foi colocada sobre o patrocínio do príncipe, e o Worcester's Men sob a rainha, além das duas companhias dos garotos, Children of the Chapel Royal and Children of the Queen's Revels.

“Jaime precisava de uma corte esplendorosa, com muita arte, masques e encenações teatrais para manter a dedicação de sua *entourage*, distrair inimigos domésticos e impressionar enviados estrangeiros. Dez dias depois de chegar a Londres, ele inesperadamente ordenou, por meio de seu secretário, que o responsável temporário pelo Selo

⁴⁹ CLARKE, William George and WRIGHT, William Aldis (edited by). **The Plays and Sonnets of William Shakespeare:** Great Books of the Western World.

⁵⁰ NUNES, Carlos Alberto, trad. **Shakespeare – teatro completo.**

Privado – Lord Cecil – emitiu “cartas patentes” para elevar os atores da trupe de Shakespeare a servidores do rei.”⁵¹

Os King’s Men estavam oficialmente liberados para atuar no Globe Theatre ou em qualquer cidade sob anuência do Rei, além de ter uma indicação do próprio para serem bem recebidos, o que atenuaria quase que por completo os problemas com os puritanos. Além disso, recebiam uma gratificação de 30 libras, o que foi de bom uso para a trupe, já que a peste fechara os teatros novamente de 19 de maio de 1603 até 9 de abril de 1604. Apesar de usar o teatro apenas como um elemento de um jogo de política dentro da corte, o rei James passa a solicitar muito mais de sua trupe, dobrando as apresentações na corte em relação às exigências da rainha Elizabeth. No primeiro inverno após a posse do novo rei, os atores de Shakespeare fizeram uma temporada sem precedentes de oito espetáculos, e nos anos seguintes, até 1613, a trupe encenaria 138 espetáculos na Corte. “Se a rainha Elizabeth apreciava as peças de teatro, o rei Jaime não tinha nenhum interesse especial por elas, e nem ele nem qualquer membro importante de sua corte, até onde sabemos, julgavam Shakespeare de alguma forma extraordinário”.⁵²

Não é nenhuma surpresa que o que é representado no teatro mostra o clima do que está acontecendo em seu tempo e o número de teatros continuou a crescer no norte do Tâmesa: o Curtain, o Fortune, o Blackfriars e o Red Bull (agora reformado), juntamente com o Boar’s Head em Whitechapel, assim como o novo teatro de Henslowe em Bankside, o Hope, ao lado do Bear Garden, perto do Globe e do Swan. O patrocínio do rei e a corte geraram a produção de novas peças e de um novo gênero: as ‘comédias da cidade’ ou ‘satíricas da cidade’. Essas peças se baseavam apenas na cidade de Londres, e refletia a ganância, a corrupção e os valores mercenários dos mercadores da cidade e da pequena nobreza. Esses anos podem ter

⁵¹ HONAN, Park. **Shakespeare: uma vida**, p.365.

⁵² HONAN, Park. **Shakespeare: uma vida**, p.366.

sido o começo de uma nova era, que apesar de serem relativamente prósperos e pacíficos, não demoraram muito para ressaltar a saudade dos grandes anos do reinado de Elizabeth. Diferentemente de Elizabeth, James vazia suas aparições públicas cheias de pompas e trouxe diversos lordes escoceses desagradáveis, a velha nobreza, para a Corte. Ele aplicou favoritismos, distribuiu títulos e gastou muito tempo caçando.

“Os senhores feudais da Escócia invadiram praticamente a Inglaterra, reuniram e organizaram prontamente os restos locais da nobreza feudal, recolhida nos seus castelos durante o reinado de Isabel, chamaram para si a parte mais reacionária da nova nobreza, e toda essa coligação feudalista foi encabeçada pelo poder real. A distribuição dos poderes públicos e sociais processou-se de forma completamente diferente. Podia-se falar de modo absolutamente justificado de uma reação feudalista completa. Naturalmente, começaram a organizar-se forças de oposição. Os puritanos, cujo ânimo opositor tinha enfraquecido bastante durante o reinado de Isabel, voltaram pouco a pouco a constituir uma força política ameaçadora, e a eles foram-se unindo grupos cada vez maiores da pequena nobreza. Parecia vislumbrar-se uma futura guerra civil. Previam-na para muito antes da data em que realmente começou, e Shakespeare estava entre os que assim pensavam.”⁵³

Com o distanciamento do pensamento humanista e a iminente possibilidade de uma guerra civil, a literatura dramática tornou-se cada vez mais oca e vazia de princípios. Era uma perda de posição para o teatro popular em relação aos puritanos. Para o público do Blackfriars, as peças de Shakespeare criadas para o teatro popular já não tinham grande valor, o que estava em voga eram as *masques* da Corte e seus efeitos visuais. “Nas suas três últimas obras já se nota um certo cansaço. Há nelas menos realismo, mais lirismo romântico e elementos fantásticos do que nas anteriores, e embora por vezes propusessem e resolvessem grandes problemas humanistas, a verdade é que já era sem o mesmo ímpeto combativo”.⁵⁴

⁵³ BOIADZHIEV, G.N, DZHVELEGOV, A., IGNATOV, S. Teatro Inglês. Inc: _____. **História do Teatro Europeu**, p.259.

⁵⁴ BOIADZHIEV, G.N, DZHVELEGOV, A., IGNATOV, S. Teatro Inglês. Inc: _____. **História do Teatro Europeu**, p.259.

ÚLTIMOS ANOS

Já com 35 anos, além de chefe de família, Shakespeare, através de seus ganhos com o teatro, se tornaria um proprietário de terras em Stratford. Sua cidade natal vivia momentos de tensão, com insurreições populares e sua relação com a cidade não era das melhores, pelo menos até o falecimento de seu pai, visto que somente após este acontecimento o dramaturgo volta a investir na cidade. Os seus ganhos aumentaram a partir do momento no qual se tornara membro participante da companhia, na década de 1590, e com isso os conselheiros de Stratford tentaram manipulá-lo para ganhar alguns benefícios com os seus investimentos na cidade.

“Na verdade, é isso o que a correspondência entre Sturley e Quiney revela; mas ela pode sugerir algo bem pior: que, num dado momento, o dinheiro do poeta foi uma questão capaz de afastá-lo de seu próprio pai, se os dois Quiney e Sturley ouviram falar do plano de investimento em Shettery pela língua de trapo de John Shakespeare. Como já vimos, quando esse plano veio a público, o poeta (apesar de seus ganhos) não fez mais nenhum investimento em sua cidade de origem até a morte de seu pai.”⁵⁵

Anos antes de sua morte, William Shakespeare deixa de escrever para a companhia, vende a sua parte nos dois teatros e volta para a sua cidade de origem, apesar de ser bem provável que ele ainda mantivesse algum contato com a capital elizabethana. Preocupado com o futuro de seus bens, em 1616, ainda ‘no gozo de perfeita saúde’, escreve um testamento detalhado – incomum para os homens do meio teatral - que será modificado mais uma vez antes de sua morte. O testamento ampara suas filhas e deixa algum dinheiro para seus companheiros e

⁵⁵ HONAN, Park. **Shakespeare: uma vida**, p.420.

melhores amigos de toda a vida em Londres “John Hemynges, Richard Burbage e Henry Condell *xxvi s.* [26 xelins] *viii d.*[oito pence] para cada um, para comprar-lhe anéis”.

“Quando o testamento estava concluído, ele começou a assinar sua terceira folha com um enfático ‘Por mim William Shakespeare’ quando abruptamente faltou-lhe energia. (As três primeiras palavras são redigidas com vigor.) Shakespeare assinou as outras duas folhas do testamento com uma letra mais fraca e desordenada.”⁵⁶

Acredita-se que no ano de 1616, outra doença, que não a peste, teria atingido Stratford. Provavelmente esta doença seria o que viria a ser conhecido mais tarde como febre tifóide, que atacaria e se alastraria com extrema violência nos anos quentes que se passaram. Anos mais tarde, por volta de 1663, o vigário da cidade e também médico John Ward escreveria que “Shakespeare havia morrido em virtude de uma febre”.⁵⁷

O dramaturgo morreu em 23 de abril de 1616 e foi enterrado apenas dois dias após sua morte.⁵⁸ “(...) suas realizações e seu exemplo produziram toda uma escola de dramaturgos diferentes de tudo o que se vira anteriormente, e nem tornou a ser visto desde então, na Inglaterra ou fora dela”.⁵⁹

⁵⁶ HONAN, Park. **Shakespeare: uma vida**, p.475.

⁵⁷ HONAN, Park. **Shakespeare: uma vida**, p.485.

⁵⁸ No hemisfério norte, em consequência do frio, é possível realizar o funeral alguns dias após a morte.

⁵⁹ HALLIDAY, F.E. **Shakespeare**, p. 91-92.

2. BREVE HISTÓRIA DO TEATRO INGLÊS

THE THEATRE AND THE WORLD

*“What is our life? a play of passion;
Our mirth? the music of division.
Our mothers’ wombs the tiring-house be,
Where we are dress’d for this short comedy;
Heaven the judicious sharp spectator is
That sits and marks still who doth act amiss;
Our graves, that hide us from the searching sun,
Are like drawn curtains when the play is done;
Thus march we playing to our latest rest,
Only we die in earnest – that’s no jest.”*

From Orlando Gibbons, The First Set of Madrigals and Mottets (1612).⁶⁰

Para conseguirmos entender o que foi e como foi o teatro elizabethano e seu palco é preciso entender um pouco sobre a evolução do teatro na Inglaterra, suas influências, e principalmente suas características populares.

BRITANIA ROMANA E O INICIO DA IDADE MEDIA – 44 A 950

As primeiras referências a algum tipo de teatro na ilha britânica estão relacionadas à época do domínio do Império Romano na Inglaterra.

“Traces of large theatre in the Roman style, some dating from the first century AD, have been found in six English cities of the time, including Canterbury, Colchester, and St Albans, while sites of a dozen amphitheatres, probably used for theatrical among other purposes, have also been identified. And eight theatrical masks, both

⁶⁰ EVANS, G. Blakemore. **Elizabethan-Jacobean Drama – the theatre in its time**, p.2.

*tragic and comic, have come to light, often in yet different locations...*⁶¹

“Traços de grandes teatros no estilo romano, alguns datados do primeiro século DC, foram achados em seis cidades diferentes da época, incluindo Cantembury, Colchester, e St Albans, ao mesmo tempo o terreno de uma dúzia de anfiteatros, provavelmente usados com propostas teatrais, foram identificados. E oito máscaras teatrais, trágicas e cômicas, apareceram em diferentes localizações....”

Apesar da partida dos Romanos da ilha, a Mimo sobreviveu. Surgida na região dórica do Peloponeso, era uma farsa popular entremeada de danças e jogos e apresentada por atores em praças públicas sobre tabladros a partir do século I. Havia dois tipos de audiência para as Mimos: a primeira formada por nobres aristocratas e guerreiros, que mais provavelmente preferiam algo no gênero da lenda nórdica de **Beowulf**, e a segunda eram aglomerações do povo em monastérios e abadias antes da primeira improvisação de **Exodus**, de Caedmon. Com a criação dos espetáculos de apelo dramáticos para a celebração das missas, as mimos foram excomungadas dos ambientes fechados da Igreja permanecendo somente nas praças em frente a mesma.

*“Although the last of the legions had withdrawn from the Britain early in the fifth century, the influence of the Romans was by no means forgotten, and the more ambitious local chieftains liked to regard themselves as their natural successors. The briefly powerful King Edwin of Northumberland even built himself a theatre modeled on Roman lines, as recent excavations at one of his chief residences at Yeavinger have revealed. (...) What is important is the sense of cultural continuity sought by Edwin – and the related possibility that there remained strolling players, travelling singly or in groups, carrying on the traditions of the mimi, whose performances needed nothing more elaborate than the cleared space and the receptive audience which have always been the fundamental requirements of theatre.”*⁶²

“Embora a última das legiões tenha deixado a Bretanha no começo do século XV, a influência dos romanos não foi esquecida, e os mais ambiciosos chefes locais se resguardaram no seu sucessor natural. O

⁶¹ TRUSSLER, Simon. **The Cambridge Illustrated History of British Theatre**, p.2.

⁶² TRUSSLER, Simon. **The Cambridge Illustrated History of British Theatre**, p.4-5.

poderoso rei Edwin de Northumberland construiu para si um teatro nos moldes romanos, como mostra uma recente escavação de uma de suas mais importantes residências em Yeavinger. (...) O que é importante é o senso de continuidade cultural obtida por Edwin – e a possibilidade relacionada a continuidade dos atores itinerantes, viajando sozinhos ou em grupos, levando as tradições da mimes, cujas performances não precisavam de nada mais elaborado do que um espaço nu e de uma audiência, a qual sempre foi fundamental para o teatro.”

O texto mais antigo existente na língua inglesa é chamado **Widsith**, datado do século sexto, e somente chegou até nós devido aos anos de cultura oral do início da Idade Média Inglesa.

Eram muitas as oportunidades em que o afã ingênuo de se divertir se traduzia em atividades dramáticas ou semi-dramáticas. Um dos principais acontecimentos do ano eram as ‘festas de maio’ ou ‘jogos de maio’, nascidas de antigos costumes dos países nórdicos onde, depois do grande e triste inverno se celebra a chegada da primavera. Foi também sobre a base dos velhos ritos pagãos que se originaram as chamadas ‘festa do gamo-rei’ e ‘festas dos bufões’. Outro costume que também facilitou o nascimento de uma espécie de jogos dramáticos foi a celebração dos chamados *Hook-day*. As festas de coroação de um rei, a celebração de uma vitória, o casamento de um membro da casa real, o nascimento de um príncipe ou de uma princesa, todos eles davam margem para que as ruas das cidades se convertessem em cenário de magníficas procissões.

Santo Agostinho foi um amante do teatro durante toda a sua juventude, e no final do século VI, através da convenção de Kent, iniciou um processo para adequar os sete reinos anglo-saxões a padrões aceitos pelo Cristianismo Romano. Foi assim que sua política missionária encobriu os traços do paganismo através de concepções Cristãs. Os templos pagãos foram transformados em Igrejas Católicas, ou novas Igrejas foram erguidas em locais sagrados considerados moradas de deuses pagãos e, principalmente, os festivais Cristãos foram fixados

nas mesmas datas onde se comemoravam algum tipo de festa pagã, tornando-se assim mais fácil converter o povo para as idéias propostas pela nova religião.

“The relationship and the diving-line between such ‘performance’ and what we may loosely call ‘ritual’ – whether communal and predictably recurrent, or making out ‘rites of passage’ in individual lives – has been the subject of endless debate. Anthropologists, for example, once tended to distinguish, rather arbitrarily, three types of seasonal folk play as representing ‘arrested’ stages in the development of what was originally ‘pure’ ritual towards performance. The ‘sword play’, which typically culminates in a ‘lock’ of swords being placed round the neck of a fool who is later brought back to life by a doctor, was thus regarded as closest to its totemistic origins; the ‘wooing ceremony’ as more developed in its mythic interpretation of the theme of fertility and of the triumph of youth over age; and the ‘hero combat’, with dramatically sophisticated, on account of its individualized characters and clearer narrative line.”⁶³

“A relação entre tal ‘performance’ e o que nós costumamos chamar de ‘ritual’ – se comum a todos e recorrente ou compreendido como o ‘rito de passagem’ de um indivíduo – tem sido tema de um debate infinito. Antropólogos, por exemplo, tendem a distinguir, mesmo que arbitrariamente, três tipos diferentes de peças folclóricas representadas por palcos ‘controlados’ pelo desenvolvimento do que era originalmente ‘puro’ ritual de encenação. A ‘peça de guerra’, que tipicamente culmina em uma estocada no pescoço de um tolo que mais tarde é trazido de volta a vida por um médico, é dessa forma considerada muito próxima as origem totêmicas; as ‘cerimônias de cortejo’ são mais desenvolvidas nas interpretações míticas do tema da fertilidade e do triunfo da juventude sobre a velhice; e o ‘combate heróico’, com sofisticado drama, por conta de seu personagem individualizado e da clara linha narrativa.”

Os atores na Inglaterra Medieval pertenciam a uma classe inferior. Os intelectuais, e sobretudo a Igreja, os equiparavam aos vagabundos, escória da sociedade, o que não impediu-os de serem recebidos nas grandes mansões senhoriais para levar a sua ‘arte rudimentar’. William Langland, em seu **Piers Plowman (Piers, o labrador)**, os atacou duramente: “eles vivem ociosos enquanto outros trabalham”, e chamou os mimos de “contos do diabo”.⁶⁴ Apesar de tudo, eram inseparáveis da vida popular; e mesmo sendo considerados a última

⁶³ TRUSSLER, Simon. **The Cambridge Illustrated History of British Theatre**, p.12.

⁶⁴ BRUGGER, Ilse M. **Breve história del teatro inglês**, p.13.

categoria de cidadãos são eles – inconscientemente por certo – que mantém o teatro vivo até o século IX e contribuíram para fortalecer o caráter autônomo do teatro inglês.

IDADE MÉDIA – 950 A 1300

Durante o segundo período da Idade Média, um dos principais eventos dramáticos continuou sendo as Mimos. Nós conhecemos hoje uma grande quantidade de lendas anglo-normânicas sobreviventes deste período, que contam a luta pela sobrevivência do povo contra os seus novos lords, os saxões. Os contos das guerras pela liberdade de Hereward the Wake, ou os mitos sobre o rei Arthur e sua corte, forneciam material suficiente para que as Mimos agradassem ao seu público. Com o tempo, as peças anglo-normânicas começaram a utilizar o formato de episódios que se transformariam mais tarde nos Mistérios religiosos encenados em ‘ciclos’.

Um evento de grande importância para a história do Teatro Inglês, foi o reconhecimento da força do drama pela Igreja Católica e a sua intenção de usá-lo como didática de ensino sobre as escrituras e as glórias de Deus. *“But so far as the influence of the friars upon the drama was concerned, most important was that they preached in the vernacular, returning to the gospel method of teaching by parable – in other words, by storytelling”*.⁶⁵ Assim temos o surgimento dos primeiros dramas litúrgicos que em ocasiões especiais – principalmente nas festas do Natal e da Páscoa – tinham cuidadosamente adicionados às suas encenações os elementos místicos, criando-se assim o que podemos chamar de um ‘teatro’ dentro do edifício rígido da Igreja.

⁶⁵ TRUSSLER, Simon. **The Cambridge Illustrated History of British Theatre**, p.30. “Mas tão longe quanto a influência dos padres sobre o drama era firmada, mais importante era que eles pregavam em língua coloquial, retornando ao método do evangelho de ensinar através de parábola – em outras palavras, por contadores de história”.

“...O.B. Hardison, Jr insisted in Christmas Rite and Christmas Drama in the Middle Ages (1965)...

Should church vestments then, with their elaborate symbolic meanings, be considered costumes? Should the paten, chalice, sindon, sudarium, candles, and thurible be considered stage properties? Should the nave, chancel, presbyterium, and altar of the church be considered a stage, and its windows, statues, images, and ornaments a ‘setting’?”⁶⁶

“...O.B. Hardison, Jr insiste nos rituais Cristãos e no drama Cristão da Idade Média (1965)...

Deveriam as vestimentas da igreja, com os seus elaborados significados simbólicos, serem consideradas figurinos? Deveria o prato da Eucaristia, o cálice, o sudário e as velas serem considerados objetos de cena? Deveria a nave, o presbitério, e o altar da igreja serem considerados um palco, e suas janelas, estátuas, imagens e ornamentos um ‘cenário’?”

Com a introdução dos elementos cômicos nessa liturgia, a sua permanência dentro das igrejas foi banida, e assim chegaríamos a uma secularização do teatro. Optou-se primeiro pelas escadarias da igreja e posteriormente pelas praças públicas à frente. Uma citação do século XIII chega até mesmo a mencionar uma representação de um Milagre dentro de um cemitério.

Temos então o teatro medieval ‘em círculo’, onde o ator era rodeado pelo público. Essa proximidade criava um grande poder de envolvimento e de troca entre ator e público, o ator criava para si mesmo um poder de ritual e de cerimonial. Essa proximidade do público será próspera principalmente no edifício público teatral do período elizabethano. O palco rodeado sugere o mundo em si mesmo: faz da área de encenação um microcosmo do mundo real e inclui nele os seres humanos. Encoraja um degrau de simbolismo de organização da ação: o espaço de encenação torna-se um campo para o Bem e o Mal, colocando o homem e sua consciência no centro.

⁶⁶ STYAN, J. L. **The English Stage: a history of drama and performance**, p.9.

Existe em latim uma elaborada cena de direção de palco que aponta para o possível início do palco da era Tudor. Ela sugere que a peça era primeiramente encenada numa plataforma do lado de fora da igreja e seu redor era usado como espaço de encenação, enquanto suas portas seriam o local de entrada e saída dos atores. Entretanto, deixa evidente que Satã e os demônios ao contrário dos outros personagens, tinham a liberdade de usar toda a área de uma maneira que ficassem mais próximos do espectador.

“Then, possibly during the temptation of Eve and the business with the apple, the main acting area came alive with devils, anticipating simultaneous staging [using a single space for more than one place], a technique afterwards found in the Elizabethan playhouse. The intriguing stage direction reads: ‘Meanwhile devils shall run about the places’.”⁶⁷

“Então, possivelmente durante a tentação de Eva e os negócios com a maçã, toda a área de encenação era coberta por demônios, antecipando a encenação simultânea [usando um único espaço para significar mais de um lugar], uma técnica achada mais tarde no edifício teatral elizabetano. A intrigante direção de palco diz: ‘Ao mesmo tempo demônios devem correr por todos os lugares’.”

FINAL DA IDADE MEDIA – 1300 A 1485

A religião popular e o drama folclórico inglês deram origem à história do palco na Inglaterra e precisavam de elementos básicos exigidos em qualquer representação dramática: ator, público e um espaço de representação. O drama popular pertence a uma comunidade e só pode ser compreendido no seu local de origem. Os textos escritos durante a Idade Média, provavelmente pelos padres para os festivais de Corpus Christi estão ligados ao conhecimento dessa comunidade específica. Durante a Idade Média, o centro da atividade dramática não era Londres, e sim o interior do país. As vilas verdes e suas praças formavam uma arena natural.

⁶⁷ STYAN, J. L. **The English Stage: a history of drama and performance**, p.15.

Três características do teatro medieval de rua chamam a atenção. Primeiro todos os atores eram itinerantes. Segundo, apesar dos atores utilizarem a Pantomínia – representação por gestos e expressões corporais - e o *Clown*, que têm grande apelo popular e entendimento universal, seus trabalhos tinham uma grande tradição oral. Finalmente, o teatro de rua também tinha um curioso ritual de qualidade, onde a expectativa do público era gratificada pela repetição da performance.

A origem do drama folclórico inglês (*folk drama*) é desconhecida, mas temos uma vasta idéia de como eram devido à preservação de sua forma escrita do século 18 e 19: são as seculares *mummer's play* (*mummer*: ator num tradicional drama folclórico inglês). Apesar dos atores desse tipo de peça não estarem sob o comando da Igreja, eles provavelmente faziam suas encenações no período do Natal e da Páscoa, dois feriados festivos correspondentes à mudança de estação no interior, que tinham suas origens nas festas pagãs. As trupes de *mummers* viajavam de vila a vila criando uma real forma de teatro itinerante e em todo o lugar o espírito de '*let's put on a play*' parecia percorrer seus entretenimentos, e a longevidade dessa curiosa tradição prova que essas peças já tinham os elementos fundamentais que fariam do drama popular e do teatro de rua um sucesso.

Do ritual e da música do drama litúrgico, em voga no século XII, originaram-se os Mistérios ou Milagres. Os Mistérios anglo-franceses já estavam mais próximos dos conceitos de peça dramática do que dos festivais do solstício de verão e das cerimônias oficiais da Igreja Católica, e foram considerados transitórios, pois misturavam elementos dramáticos do passado com elementos ainda por vir - canto da Igreja Latina com diálogos em anglo-normânico, e material litúrgico com elementos populares das performances de rua. Os ciclos

dos Mistérios contavam a história desde a criação do mundo até o juízo final, seguindo o velho testamento, e neles eram inseridas as peças nativas, episódios dos apóstolos, a Paixão e a Ressurreição. Tinham como intuito “responder às grandes questões da vida”,⁶⁸ que vão se tornar constantes também nas obras de Marlowe e Shakespeare.

Através do Prólogo do **Milagre da Ressurreição** anglo-normanda, cuja pertinência à literatura inglesa ou à francesa é discutida, percebemos a distinção na forma de representar na Inglaterra e na usada no Continente. Parece que na Inglaterra foi usado um tablado para dar assento ao público, e o cenário era ‘simultâneo’ – estavam todos dispostos aos olhos do público ao mesmo tempo - composto por treze lugares nos quais encontravam-se: o Céu, o Inferno, a casa de Pilatos, Emaús, o Sepulcro, etc. Posteriormente aparece uma forma muito peculiar de representação onde os treze lugares foram colocados sobre rodas e avançavam diante do público como uma procissão. Uma das últimas representações dos **Milagres de Pentecostes** aconteceu em Chester, em 1594, e foi descrita como se segue:

*“Cada uma de lãs companias tēnia su pagiant o parte, constituyendo estos pagiants um tablado alto com dos aposentos, uno más arriba y outro más abajo, sobre quatro ruedas. En el de más abajo se vestían, mientras representaban en el aposento de arriba que estaba todo abierto en su parte superior para que todos los espectadores les pudieran escuchar y ver. Los lugares donde representaban, se encontraban en cada una de las calles. Primeiro empezaban en los portales de la abadía y cuando el primer pagiant habia sido representado, se rodaba a la alta cruz delante de (la casa) del alcalde, y de este modo, a todas las calles; y así en cada lugar se iba representando en determinados momentos, un pagiant hasta que se habian representado todos los pagiants prescritos para este dia.”*⁶⁹

Assim não era possível a introdução de elementos de uma cena em outra, como o coro, por exemplo. E além do mais, haveria um tempo entre a passagem de um carro e a chegada de

⁶⁸ MUTRAN, Munira H., STEVENS, K.. Introdução. Inc: _____. **O Teatro Inglês da Idade Media até Shakespeare**, p.13.

⁶⁹ BRUGGER, Ilse M. **Breve história del teatro inglês**, p.17-18.

outro, interrompendo a ação e provavelmente dispersando o público que necessitava ter a atenção recuperada por uma espécie de apaziguador – geralmente um dos tiranos, Pilatos ou Herodes. Essas carroças de dois andares, o andar inferior fechado por cortinas servia de camarim, seriam conhecidos como pageant. Como o espaço de ação se restringiu a um lugar muito pequeno, a utilização de grandes cenários ficou limitada, fazendo com que houvesse uma maior elaboração poética para que os ‘buracos’ cênicos fossem substituídos.

Uma das características tradicionais desse teatro de rua é que ele parecia não ter nenhuma insegurança na encenação que deixasse claro a ‘nudez’ de cenários sobre o palco. Quando Shakespeare usa a expressão ‘palanque indigno’ para se referir ao seu palco, ele não a estava usando de forma metafórica, um palco era simplesmente um palanque, diferenciando-se pouco do que foi achado nas feiras medievais, e nos dois casos era alto o bastante para ser visto por uma multidão, de preferência da altura da cabeça do público ou um pouco acima.

Os dramas escolhidos para serem representados durante as Festas de Corpus Christi, também eram representados em forma de procissões e temos alguns exemplos sobreviventes: 1. Na cidade de York, os ciclos provavelmente tiveram início em 1350, com seu método de representação processual sob vagões, e consistiam em 12 estações; 2. Em Wakefield, provavelmente foram escritos no século XV e consistiam em 30 peças. Uma das teorias é que seriam encenados em plataformas em frente à Igreja, em grandes itens de cenários – como uma torre de Deus, uma montanha para Cristo rezar, e uma mesa para os discípulos - suportariam essa teoria já que os vagões não comportavam tantos elementos; 3. Em Chester, como já vimos, são 25 peças encenadas em procissão sobre vagões; 4. As últimas são as chamadas N-Town, que eram Moralidades, não necessariamente ligadas às Histórias Bíblicas,

e provavelmente tinham apenas uma estação de representação. Com isso temos três tipos principais de palco durante a Idade Média Inglesa:

- (1) *Processional staging. The pageants could be mounted on wagons and pulled round the town. (...) If the pageant was built on two levels, resembling a double-decker bus, the levels could suggest Ptolemy's division of the world and seem to represent vertically Earth and Hell, or Heaven and Earth, as in the York. (...) The pageant stage was also richly painted and decorated...*
 - (2) *Mansion staging. If the stages were set horizontally in a semicircle (possibly also in a full circle with the audience inside), they were 'mansions' [houses or booths], possibly arranged in the market-place or against the great west door of the church.*
 - (3) *Staging in the round, with the actor at the centre of the circle.*⁷⁰
- (1) Encenação em procissão. As pageants poderiam ser montadas sobre vagões e levadas por toda a cidade. (...) Se as pageants eram construídas em dois andares, como um ônibus de dois andares, os andares poderiam sugerir a divisão de Ptolomeu do mundo representando verticalmente a Terra e o Inferno, ou o Céu e a Terra, como em York. (...) O palco das pageants eram também muito ricos e decorados...
 - (2) Encenações de mansões. Se os palcos eram colocados horizontalmente em um semi-círculo (possivelmente também em um grande círculo com a audiência no meio), eles eram 'mansões' [casas ou barracas], possivelmente distribuídas nas feiras ou contra os grandes muros das igrejas.
 - (3) Encenação ao redor, com o ator no centro do círculo.

Os anos em que as chamadas peças de Corpus Christi floresceram, trouxeram uma importante lição de prática teatral. Nas Pageant e Mansões, o ator tinha a liberdade de atuar em um palco que poderia ou não ter um local definido, - e se definido poderia ser uma casa ou um quarto identificado com um objeto como um trono ou um altar – e se não existisse essa definição ele tornava-se apenas um personagem em cena. Esses palcos não têm nada relacionado ao nosso senso moderno de realismo, os atores transportam o espaço e representam a cena iconograficamente através de símbolos visuais que são instantaneamente reconhecidos por

⁷⁰ STYAN, J. L. *The English Stage: a history of drama and performance*, p.21-22-23.

aquele público. Um personagem vestindo um figurino apropriado poderia localizar a cena para a platéia e sugerir a sua intenção.

“In matters of costume the actors playing supernatural figures got special attention. Angels wore wigs, as suggested by records like, ‘paid for a pound of hemp to mend the angels’ heads. (...) God achieved impersonality by wearing a gilded mask, and the requirement is on record for ‘a face and hair for the Father’. Flying entrances and exits were possible with the aid of pulleys and winches in those plays which involved an ascent to Heaven. (...) Devils wore leather suits, and horns, snouts and claws added to the effect. In the Garden of Eden Satan would seem to be villainy itself when he was given ‘a serpent form with yellow hair upon his head’, but Cornwall gave him ‘a virgin face’ and the Norwich grocers specified a tail. (...) ... Herod carried the blood of the innocents upon him by wearing a pair of red gloves.”⁷¹

“Em matéria de figurino o ator que encena figures sobrenaturais merece atenção especial. Anjos tem asas, como é sugerido por passagens como, ‘pagar por uma medida de linho para reparo dos anjos’.(...) Deus adquiria impessoalidade em uma máscara dourada, e o requerimento anotado para ‘um rosto e um cabelo para o Pai’. Entradas aéreas e saídas eram possíveis com a ajuda de roldanas e manivelas em cada peça que envolvesse uma subida ao Céu. (...) Demônios vestiam casacos de couro, e chifre, focinho e garras para melhorar o efeito. No Jardim do Éden, Satã deveria parecer vilão quando estava dando ‘uma serpente formada com o cabelo amarelo de sua cabeça’, mas Cornwall deu a ele ‘uma fase doce’ e as vendas de Norwich especificam um rabo. (...)... Herod carrega o sangue dos inocentes sobre ele vestindo um par de luvas vermelhas.”

Alguns detalhes do realismo diário são dispersados através das peças, misturando o profano no meio do que é profundamente sagrado, e colorindo o sagrado com o que é familiar. Esses elementos populares podem ser divididos em quatro tipos: 1. Detalhes diretos e naturais que são rapidamente reconhecidos pelo espectador; 2. Momentos de ternura ou mesmo patéticos onde a platéia tem uma maior relação com o ator; 3. Exibição realística de violência e crueldade que refletem o gosto por barbaridades da audiência; 4. Elementos humorístico e clowns, com sátiras e caricaturas sobre a vida comum.

⁷¹ STYAN, J. L. **The English Stage: a history of drama and performance**, p.27.

Improvisações no palco permitem que os atores tomem parte na concepção da ação, e o espírito de improvisação no drama medieval se manifesta de várias maneiras: 1. Na forma de falar; 2. No palco e cenário - como a maioria dos Interlúdios, **Fulgens e Lucrece** não precisam de cenário ou outros objetos de cena, e sua liberdade, juntamente com a licença espacial garantida pelos salões dos Tudors, encoraja-se as encenações menos restritas e disciplinadas que induzem a informalidade e a improvisação; 3. Um freqüente endereçamento do local da cena para a audiência; 4. Uma veia de comédia realística; e 5. Um bom -humor e palhaçadas.

A cerimônia oficial do Corpus Christi era em parte uma demonstração da burguesia urbana, a qual tinha o seu lugar na estrutura social muito bem visível nas procissões. Assim temos o crescimento pelo gosto das cerimônias em forma de procissões – a coroação de um rei, a visita de um príncipe estrangeiro, a celebração da vitória ou um casamento real.

“In 1415, the triumphal entry of Henry V into the City after his victory at Agincourt was celebrated with pageants which included a giant and giantess, St. George with a hierarchy of angels, twelve apostles accompanied by an equal number of ‘kings of the English succession, martyrs, and confessors’, and the sun enthroned with archangels.”⁷²

“Em 1415, o triunfo de entrada de Henrique na Cidade depois da vitória de Agincourt foi celebrada com pageants que incluíam gigantes. St. George com uma hierarquia de anjos, doze apóstolos acompanhados pelo mesmo número de ‘reis da sucessão inglesa, mártir e confessores’, e o sol sentado sobre um trono com arcanjos.”

As festas de Corpus Christi e os Mistérios foram banidos entre 1530 e 1590 assim, os atores tiveram que achar outras formas de encenação e deixaram o campo rumo a cidade de Londres. É bem provável que no início tenham encenando em vagões e tendas dentro das hospedarias

⁷² TRUSSLER, Simon. **The Cambridge Illustrated History of British Theatre**, p.36-37.

de Islington e Whitechapel. Não muito tempo depois o interesse pelo drama exigiu a construção de locais específicos para essas encenações. Logicamente nada disso poderia ter ocorrido sem o conhecimento prévio adquirido nas convenções das encenações medievais, e a real herança do drama medieval que é ter achado o interesse comum entre ator e público.

Se existe uma encenação de idéias intelectuais na Idade Média, são as chamadas Moralidades, das quais sobreviveram 16 exemplos. Essas peças do século XV exibem o conflito entre as virtudes e os vícios do homem no seu trabalho de possessão de sua alma, e exigem dele uma tomada de atitude no final da peça. Era necessária a utilização de personagens para humanizar essas virtudes e vícios, mesmo que fossem exagerados numa forma de ‘preto-no-branco’, delimitando suas diferenças e codificando suas regras para ir de encontro às necessidades do palco. As discussões morais não estavam mais ligadas diretamente à Bíblia ou à Igreja Católica, mas eram encenadas juntamente com as peças de Corpus Christi. Posteriormente, este conflito e sua função didática vai reaparecer tanto nas peças de Marlowe como nas de Shakespeare, que o torna infinitamente mais complexo.

THE CASTLE OF PERSEVERANCE (1415)

“A graphic diagram of the stage arrangements survives, and the instructions written on it are unusually full, although still open to speculation. It shows Mankind’s castle raised on stilts with a little bed beneath it. The castle is surrounded by the awesome powers that govern his existence – indeed, Mankind seems to be permanently under threat and in a state of siege. As if in combat with the castle, three scaffolds are set symbolically around the acting place in order to display the conventional trio know as the World, the Flesh and the Devil – each according to custom with a little group of Deadly Sins as companions – together with two more scaffolds for Covetousness and God the Father, five in all.”⁷³

“The Castle of Perseverance, Mankind’s acting area, whether a booth stage set in a town square or the empty space in the middle of a Tudor

⁷³ STYAN, J. L. *The English Stage: a history of drama and performance*, p.44.

hall, would have served if flanked by a door or a curtain to provide an approximation to an entrance and an exit. No scenic background is needed – there is no ‘location’.”⁷⁴

“Um diagrama do palco sobreviveu, cheias de instruções escritas nele, apesar da especulação continuar aberta. Mostra o castelo da Humanidade elevado sobre pilares com uma pequena cama sob ele. O castelo é rodeado pela admiração do poder que governa sua existência – de fato, a Humanidade parece estar permanentemente sob acordo e em estado de sítio. Como se em combate com o castelo três plataformas são colocadas simbolicamente envolta do espaço da encenação com a intenção de mostrar o trio convencional conhecido como a Terra, a Carne e o Diabo – cada um de acordo com o costume de um pequeno grupo de Pecados Mortais como guia – juntamente com mais duas plataformas para Cobiça e Deus o Pai, cinco ao todo.”

“O Castelo da Perseverança, a área da Humanidade, poderia servir tanto se em uma tenda na praça ou em um espaço vazio no meio de um salão Tudor, se fosse flanqueado por uma porta e uma cortina para que pudesse haver uma entrada e uma saída. Nenhum aparato cênico é necessário – não existe localização.”

Outra peça composta por 42 episódios e considerada um ciclo provavelmente da *East Anglian*, é conhecida como N’Town. O termo N’Town deriva da referência aos ‘proclamas’, onde a inicial N vem de “nome” em latim, significando que nesse momento o orador estava no local N identificado na performance. Neste caso eram usados vagões cerimoniais cruzando as ruas medievais de uma estação para a outra. Se todas as peças fossem apresentadas em um único dia e já que continham mais ou menos 16 estações, elas deveriam começar às 4.30 da manhã e terminariam sob luz de tochas tarde da noite.

Com o abalo da Igreja durante o período Tudor [1485-1603], as Moralidades tornam-se seculares e estendem-se à Corte, passando a testar o seu poder de performance nas mãos da História, Política, Comédia e Tragédia, chegando a mais popular forma do período elizabethano. John Skelton (1460-1529) tem uma peça sobrevivente, **Magnificence** (1516),

⁷⁴ STYAN, J. L. **The English Stage: a history of drama and performance**, p.52.

que é uma crítica indireta ao jovem rei Henrique VII e ao mundo político do cardeal Wolsey e sua influência sobre a corte.

Os Interlúdios da Idade Média não podem ser descartados para entendermos a evolução da cena teatral inglesa. Segundo Glynne Wyckham “descartar os interlúdios é sugerir que se considerem as peças de Shakespeare e seus contemporâneos num contexto absolutamente divorciado dos valores morais, sociais, políticos e estéticos do teatro que eles herdaram de seus precedentes imediatos”.⁷⁵

Interlúdio é uma palavra com etimologia controversa. Interlúdio, ou seja, ludus inter, seria jogo entre personagens. Já foi considerado como sendo apenas uma peça de menor valor que era demonstrada no entremeio de uma peça dramática de maior importância ou durante os eventos de um banquete, ou apenas um diálogo entre um ou mais atores. Mas a definição que une estudiosos como Glynne Wickhan com os modernos do teatro popular como John McGrath, é simplesmente uma compilação característica de atores itinerantes, que encenavam pequenas peças dramáticas entre outras peças. Nesse sentido, os interlúdios seriam anteriores às Mimos e deixaram mais do que pequenos traços de sua existência. Eram diferentes dos Mistérios e das Moralidades que eram encenados em praças públicas, necessitando um número reduzido de atores e um simples tablado, fosse ele qual fosse. Encenavam em local fechado para um grupo seleto e pequeno, preferivelmente nas salas de banquetes da Corte, e é por isso que posteriormente acabariam transformando-se em companhias sob a proteção de nobres. Ricardo III foi um dos primeiros que praticou esse mecenato. Por essas características de encenação, os interlúdios tinham mais assuntos do que enredo, “girando em torno de uma idéia ou conceito moral ou intelectual e refletindo os novos interesses dos humanistas ingleses

⁷⁵ MUTRAN, Munira H., STEVENS, K.. Introdução. Inc: _____. **O Teatro Inglês da Idade Média até Shakespeare**, p.13.

da Renascença”.⁷⁶ Mas, ao contrário do que alguns possam pensar, eram suficientemente complexos permitindo a mistura do cômico e do sério, divertindo o público, mas instruindo-o também.

“Em todos esses interlúdios, tanto as figuras como os motivos estão cheios de um realismo vigoroso. Há neles muita ação, sem que perdessem nem a alegoria nem o convencionalismo das moralités. (...) A ulterior evolução da dramaturgia acabaria por tender para o aperfeiçoamento artístico de sua forma. Da moralité, a dramaturgia aprendia a arte de construir a imagem à medida que as figuras abstratas e simbólicas passavam a ser concretas. Dos interlúdios, o drama extraiu os conhecimentos para a construção do argumento, a fábula, a intriga...”⁷⁷

Os Interlúdios tardios fizeram uma junção das primeiras Mimos da Idade das Trevas com as companhias itinerantes que vão dominar a Inglaterra no século XVI. E é nesse momento que pela primeira vez vemos nobres importantes começarem a ter a sua própria trupe de atores: O Lorde de Essex em 1469, o Lorde de Arundel em 1477, e o Lorde de Oxford em 1490.

ATOES PROFISSIONAIS A ERA TUDOR 1485 A 1572

Em algumas cidades os Mistérios desapareceram logo que o rei Henrique VIII rompeu com Roma; em outras, principalmente ao norte da ilha, continuaram populares até o início da década de 1570, quando foram finalmente censuradas. Entretanto quando a rainha assume o trono inglês em 1558, o drama religioso já era uma curiosidade, uma relíquia de outros tempos. Os Interlúdios permaneciam atuais com companhias de atores se apresentando nos

⁷⁶ MUTRAN, Munira H., STEVENS, K.. Introdução. Inc: _____. **O Teatro Inglês da Idade Média até Shakespeare**, p.14.

⁷⁷ BOIADZHIEV, G.N, DZHVELEGOV, A., IGNATOV, S. Teatro Inglês. Inc: _____. **História do Teatro Europeu**, p.224.

pátios internos de alguma hospedaria, e nos colégios e universidades os meninos montavam peças latinas e gregas como parte do currículo.

Como já vimos, a Moralidade se tona um instrumento político destinado a servir os interesses da casa Tudor, combinando as questões morais com a História de um rei atual. A licença teatral se submete a História para ressaltar pontos políticos de maneira dramática. Não há muito na história de King John que dê suporte ao caso de Henrique VIII se transformar na cabeça da Igreja Inglesa, mas começa a traçar esse cenário: a primeira peça histórica do drama inglês foi representada acreditando que o reino de King John viu o começo da ‘queda do bispo de Roma’. Quando a imposição da figura da majestade imperial (representando Henrique VIII ele mesmo) entra para colocar os negócios corretos, a peça parece mais uma conclusão passada do que um debate, mais uma Moralidade do que uma história real, mas o motivo era introduzir a possibilidade de usar o palco para fazer alegoria da atualidade.

Essas performances aconteciam nos salões dos Tudor. O salão usual, ou grande câmara, tinha aproximadamente 50 por 30 pés⁷⁸, um confortável tamanho para encenação. Entretanto sua geometria retangular impunha novas regras para a encenação e para o texto, já que as qualidades de intimidade e ritualismo estão normalmente ligadas à atuação com o público ao redor. Além disso, os salões fechados, ao contrário do teatro de rua, necessitavam de iluminação através do uso de tochas.

“The rectangular shape of the Tudor hall, with doors or an entry of sorts at each end (Medwall’s Nature (c. 1501), mentions the ‘dorys’) and with heavy refectory tables ranged round the sides, not only provided a central acting space, but also introduced for the first time the possibility of a focal point for the actors at either end of the room. The matter is complicated because one end embodied a screen which

⁷⁸ 1 pé = 30,48 cm

*masked the passage from an exterior door to the kitchen or buttery and traditionally had two doors leading into the main part of the hall, while the other end was situated near the raised dais that was provided for the high table.*⁷⁹

“A forma retangular de um salão Tudor, com portas ou entradas em cada um dos lados e com pesadas mesas de refeitório dispostas ao redor, não somente proviam uma área central de atuação, mas também introduziam pela primeira vez a possibilidade de um único ponto focal para os atores no final da sala. O negócio é complicado porque em um dos finais do salão havia um biombo que mascarava a passagem de uma porta exterior para a cozinha ou copa e na parte principal do salão havia tradicionalmente duas portas principais, enquanto o outro final do salão era situado perto do palanque elevado, provido de grandes mesas.”

O Interlúdio da época Tudor também permanecia forte na Corte, com suas encenações durante os banquetes. Eles englobam a maioria dos sub-gêneros que vieram a ser comum no teatro elizabethano posterior: as peças Históricas e Crônicas, Comédia e Farsa, e Tragédia e Tragicomédia. A peça de 1497 **Fulgens e Lucrecia** é a que melhor define o termo: pessoas comendo e bebendo são mencionadas freqüentemente, e parece que um banquete é suspenso para a encenação da primeira parte, e após todas as festividades no fim do dia acontece a encenação da segunda parte. Parece que os palhaços entram pela platéia sugerindo que não existiam muitas regras sobre o local de encenação nos grandes salões. Por outro lado, imaginando um cenário comum para as Moralidades, alguns estudiosos mostraram uma inclinação para antecipar o palco elizabethano com suas duas portas, e foram tão longe que acreditaram numa plataforma com cortina e um par de portas em frente à separação do salão dos Tudor, com alusão a uma *tiring-house* atrás. Por outro lado, até o Theatre de James Burbage em 1576, nenhum local de encenação que conhecemos na Inglaterra tem um palco permanente.

⁷⁹ STYAN, J. L. **The English Stage: a history of drama and performance**, p.54.

A audiência do drama educacional e acadêmico era limitada ao mundo pedagógico, e não apresentava nenhum contato com as companhias profissionais. Mas o espírito do drama surgiu na comunidade estudantil e nos anos seguintes, os autores dramáticos do período elizabethano seriam os universitários que ficariam conhecidos em seu tempo como *University Wits*. “A partir de 1530, a representação de comédias latinas na sua língua original torna-se um acontecimento quase vulgar nos colégios ingleses de maior ou menor categoria”.⁸⁰ Em alguns colégios o drama era matéria obrigatória, e no ano de 1546 se decretou no Queen College a expulsão de todo aluno que se negasse a atuar em uma tragédia ou comédia ou mesmo que não assistisse a sua representação. Já em 1510 Terence era encenado em Cambridge, e Plauto por volta de uma década depois. Os atores de Wolsey encenaram Menachmi de Plauto na corte em 1527, e os garotos da St Paul, Phromio de Terence em 1528. Com a reforma religiosa de Henrique, o latim e o catolicismo Romano caíram em desgraça, o que trouxe um aumento do estudo grego, surgindo as performances de peças de Sófocles, Eurípedes e Aristófanes. O teatro grego trouxe um novo sentido das proporções: as representações antes intermináveis passaram a ter uma duração de duas a três horas de espetáculo.

Porém o acontecimento mais importante foi a descoberta de Sêneca. Ele era considerado como o pai do drama de sangue e vingança, e responsável pelas cenas repugnantes que foram levadas ao palco inglês durante os próximos anos – como o uso das famosas vesículas cheias de sangue que os atores tinham escondidas por debaixo da roupa para poder derramar seu sangue e morrer em perfeito realismo. Entre 1559 e 1581 **Dez Tragédias** de Sêneca foi traduzido por seis diferentes tradutores.

⁸⁰ BOIADZHIEV, G.N, DZHVELEGOV, A., IGNATOV, S. Teatro Inglês. Inc: _____. **História do Teatro Europeu**, p.225.

A forma trágica é por si só melhor do que a cômica para discutir questões políticas. Com o crescimento da forma trágica e o conhecimento dos escritores clássicos, o trabalho romano de Sêneca estava em voga, e em 1561 temos uma tragédia inglesa, **Gorboduc**, que imita-o. **Gorboduc** era mais contemporâneo que a popular tragédia **Cambises**. Enquanto na primeira usava-se o sangue para compensar a nudez do palco, na segunda usava-se uma veia extravagante

“Nevertheless, this play presented the emergent stage with several elements of great importance for the future:

- (1) Blank verse. ... The blank pentameters not only came closer to the English bisyllabic accent on ordinary speech, but permitted the sort of flexibility in voice, gesture and movement that the stage needed.*
- (2) Choruses.*
- (3) Dumb show. ... The dumb show is not found in Seneca, but it may have been copied from the intermedio [in Italy, a musical piece performed between the acts of a play]. It was acted to music and consisted of a brief allegorical masque intended to summarize and emphasize the moral and symbolic purpose of the action to come; it could even add a touch of mystery to the proceedings – as it did when Claudius watched the dumb show in Hamlet.*
- (4) Instrumental music. ...Goboduc is unusual is specifically calling for six different instruments, selected to match the content of each dumb show and to determine the mood and atmosphere of the subsequent scene.*
Violins, cornets, flutes, hautboys, drums and flutes
- (5) Drama as opera.”⁸¹*

“No entanto, essa peça apresentou um novo palco com vários elementos de grande importância para o futuro:

- (1) Versos brancos....O versos brancos pentamétricos não somente eram próximos ao acento bissílabo do inglês falado, mas permitia a flexibilidade da voz, gestos e movimentos que o palco necessitava.
- (2) Coro.
- (3) Show de tambores.... Os shows de tambores não eram achados em Sêneca, mas devem ter sido copiados dos intermédios [na Itália, uma peça musical entre os atos de uma peça]. Era encenado com música e consistia de uma breve mascarada alegórica intencionando relacionar e enfatizar a moral e propostas simbólicas da ação por vir; podia também adicionar um contato de mistério aos procedimentos – como foi feito quando Claudius assiste a um show de tambores em Hamlet.
- (4) Música instrumental... Goboduc é raro na sua específica determinação por seis diferentes instrumentos selecionados para marcar o conteúdo

⁸¹ STYAN, J. L. **The English Stage: a history of drama and performance**, p.84-85-86.

de cada tambor e para determinar o humor e a atmosfera de cada cena subsequente: violinos, cornetas, flautas, oboé antigo e tambores e flautas.

(5) Drama como a ópera.”

TEATROS PUBLICOS E TEATRO NA CORTE – 1572 A 1603

Foi no início de 1580 que o teatro saiu do amadorismo ou semi-amadorismo para o verdadeiro teatro profissional; dos ciclos religiosos encenados pelos grêmios de artesãos e das peças oferecidas nos feriados públicos pelos amadores locais, para começarem a se agrupar em companhias de teatro. É bom ressaltar que o teatro era de grande utilidade em uma época onde a maioria da população era iletrada. Entre a tendência clássica e romana havia todo um abismo, mas a literatura elizabethana vai fazer uma ponte entre essas duas correntes.

O público elizabethano, tanto os nobres como o povo, estava longe de ser puritano e o sexo era uma matéria legítima de piadas, especialmente a sedução e o adultério. Apesar disso ocorrer 100 anos antes das mulheres serem permitidas a atuar na Inglaterra (apesar delas encenarem na Itália e na Espanha Católica no fim do século 16), a mulher era o membro mais entusiasmado do público e não se chocavam tão facilmente.

Rinhas de ursos, rinhas de touros e brigas de galo eram as mais populares diversões de todas as classes sociais da época até a metade do século XVII, e estavam sob o patrocínio e controle da realeza e dos nobres. A mais conhecida dessas arenas circulares era o Paris Garden, onde os eventos eram regulares, normalmente às quartas e domingos. A Corte requeria a presença desse tipo de entretenimento eventualmente para agradar a algum visitante ilustre: *“in 1599, after dinner to bear and bull baiting, and the Queen’s grace and the [French] ambassadors*

stood in the gallery [at Whitehall] looking of the pastime till six at night".⁸² O rei Henrique VIII construiu um ringue especial no palácio de Whitehall, o qual foi usado também sob o reinado de James I ocasionalmente para representações teatrais. Em 1609, John Best construiu um ringue em St Giles, no campo, que posteriormente, em 1616-17, seria transformado em um teatro privado chamado Phoenix.

A principal época para as performances da Corte eram os dias que se seguiam ao Natal, do St Stephen ao Epiphany, mas sob o reinado de James I as encenações começavam em novembro e continuavam sem interrupção até depois da Páscoa. Vários salões estavam disponíveis para as encenações no Whitehall Palace, e cada um dos castelos (Hampton Court, Greenwich, Richmond, Windsor) tinha um grande salão com essa função. Antes de chegarem à Corte, as peças eram primeiramente encenadas perante um oficial que examinava as passagens que poderiam ofender ao rei, o Mestre de Cerimônias.

*"The cheife busynes of the Office resteth speciallye in three poyntes In makinge of garments. In makinge od hedpeces and in payntinge. The connyng of the office resteth in skill of devise, in understandinge of histories, in judgement of comedies, tragedyes and shewes, in sight of perspective and architecture some smacke of geometrye and other things". (...) The book of accounts includes the following items: "canvas to couer diuers townes & howsses," "howses of paynted canvas," "hoopes for tharbour & top of an howse," "canvas to paynte for howses for the players & for other properties as monster, greate hollow trees," and finally, "ffurre poles to make rayles for the battlements & to make the prison."*⁸³

Nessas representações também eram definidos quais cenários, figurinos e objetos de cena seriam necessários. Ao contrário do pouco que sabemos do cenário usado nos teatros públicos – o diário de Henslowe como nossa única fonte – temos abundante material sobre as performances na Corte: é seguro assumir que palácios, fortalezas e outras estruturas eram

⁸² EVANS, G. Blakemore. **Elizabethan-Jacobean Drama – the theatre in its time**. p.168. "em 1599, depois do jantar para a briga de ursos e touros, e as graças da Rainha e o embaixador [francês] sentado na galeria [no Whitehall] olhando para o passatempo até seis da noite"

⁸³ NAGLER, A. M. **Shakespeare's Stage**, p.40-41. A document relating to the Office of the revels in the time of Queen Elizabeth. FEUILLERAT, A. Louvain, Leipzig, and London, 1908. Por se tratar de um texto muito antigo tomei a liberdade de não traduzir.

representados por pinturas. Os salões eram decorados no estilo Florentino e a rainha ou o rei sentava-se ao meio, num trono sob uma plataforma um pouco mais alta. Entre o trono e o palco, situado no final do salão, existia um espaço vazio. Num grande salão de Uffizi, assim como Whitehall, o palco era colocado no final da sala e a audiência, embora ao redor do palco, também ficava no decorrer dos muros. Indiscutivelmente, a técnica do palco medieval sobreviveu no teatro Elizabehtano, particularmente nos anos em que o repertório era de grandes romances sobre cavaleiros e magos, necessitando dos aparatos do teatro medieval.

A morte de Greene, Kyd e Marlowe significou o final de primeira grande fase da história do teatro Inglês, desenhando uma linha sobre uma era e deixando Shakespeare sozinho para dominar os palcos. A morte de Ben Jonson finalmente colocou um fim na extraordinária era que havia começado com a ascensão da jovem rainha Elizabeth e o nascimento da Renascença Inglesa e que deu início não só ao teatro profissional inglês mas também ao seu florescimento.

Em 1642 a cortina caiu e o teatro profissional foi proibido. Como sabemos, sempre houve um anti-teatro poderoso dominado pelos puritanos. Agora, com a incerteza dos tempos, isto estava crescendo. A facção anti-teatral trabalhou até que todos os teatro fossem colocados no chão e destruídos.

3. JAMES BURBAGE E O PALCO ELIZABETHANO

*“There never was, and there never will be, an ideal theatre. The theatre is too complex and too delicate a machine, depending on the harmonious co-operation of too many talents and influences ever to reach perfection for more than a passing moment. The very greatest theatres at their greatest periods have been severely criticized, not, as a rule, without reason.”*⁸⁴

“Nunca houve e nunca haverá um teatro ideal. O teatro é uma máquina demasiadamente complexa e delicada, dependendo de uma cooperação harmoniosa de diversos talentos e influências sempre buscando a perfeição mais do que um momento passageiro. Os grandes teatros nos seus grandes períodos têm sido severamente criticados, não, como regra, sem razão.”

A CIDADE DE LONDRES

Uma distinção precisa ser feita do que se considerava Londres e do que era a Cidade de Londres. A Cidade propriamente dita era o que tinha sido a antiga Cidade Murada, a qual tinha um pouco mais de 2 milhas de circunferência. Através dos anos, um crescente número de subúrbios, que se formara fora dos muros da Cidade, tornara-se ligado a ela como parte integral da grande Londres - mais notavelmente a Cidade de Westminster, ao norte do rio imediatamente a oeste e o Borough de Southwark na margem sul, o lado da maioria dos principais teatros. É estimado que a grande Londres da época contasse com uma população de 250 mil habitantes em 1603, um crescimento de 70 mil desde 1576. B. Priestley retrata a variedade cultural, de classes e de costumes da sociedade da época:

“sisudamente ascética e selvagememente licenciosa, alcançou extremos de brutalidade e refinamento; [em Londres] uma casa de espetáculos

⁸⁴ EVANS, James R. Introduction. Inc: _____. **London Theatre: from the Globe to the National**, p.11. Citando Harley Granville Barker.

apresentaria na quarta-feira uma briga de cães com um urso, para na quinta-feira levar à cena *Romeu e Julieta*; um mercador tanto poderia investir seu dinheiro em lã, como em expedição ao Eldorado; poder-se-ia consultar Francis Bacon, o pai do método científico, ou o Dr. Dee, um adivinho; o capitalismo de roupa preta acotovelava-se com o veludo ou os farrapos do feudalismo que espirava (...) A vida de Londres era uma mistura incrível de alaúdes e piolhos, sedas e estrumes, madrigais e a peste, aprendizes esforçados, cáftens e meretrizes, pálidos pregadores puritanos e poetas bêbados de rostos avermelhados.”⁸⁵

A Inglaterra de Shakespeare estava no auge do seu poderio. Os ingleses tinham acabado com a invencibilidade da Armada Espanhola, deixando o domínio dos mares sob seus poderes. Os barcos mercantes traziam tesouros de todos os lugares, e a pirataria era um privilégio dos jovens nobres britânicos que atacavam principalmente os barcos Espanhóis vindos das colônias. A rainha também recebia o seu quinhão neste negócio. O patriotismo inglês estava cada vez mais fortificado.

“Por detrás do drama grego, inglês e espanhol, estão respectivamente, a vitória do helenismo sobre o Oriente persa; o triunfo da consciência popular protestante que enche de otimismo a sociedade isabelina; e o sonho do Império Universal em cujos territórios o Sol nunca se punha.”⁸⁶

Por outro lado não podemos imaginar uma cidade nos padrões atuais. O cheiro das ruas era nauseante e forte como descreveu-nos Ben Jonson:

“That with still-scalding steams, make the place hell,

The sinks run grease and hair of meazled hogs,

The heads, houghts, entrials and the hides of dogs...”⁸⁷

Os vestidos elizabethanos que hoje nos encantam, eram naquela época raramente lavados, e os pobres só trocavam de roupa em caso de extrema necessidade. Até 1750 a única ponte que

⁸⁵ MUTRAN, Munira H., STEVENS, K.. Introdução. Inc: _____. **O Teatro Inglês da Idade Média até Shakespeare**, p.16.

⁸⁶ BOIADZHIEV, G.N, DZHVELEGOV, A., IGNATOV, S. Teatro Inglês. Inc: _____. **História do Teatro Europeu**, p.241. Citando A N Weselovsky.

⁸⁷ COOK, Judith. **The Golden Age of English Theatre**, p.125/126.

cruzava o rio Tâmesa era a London Bridge, cercada por casas e lojas e constantemente ‘ornadas’ com as cabeças dos traidores fincadas em estacas por toda a sua extensão. Em volta de todo o rio poderia se escutar os barqueiros gritando: *Eastward Ho!* e *Westward Ho!*, levando e trazendo os passageiros de uma margem a outra para assistirem os grandes entretenimentos do lado sul.

CONCEITOS TEATRAIS

Segundo Thomas Heywood em *An Apology for Actors*, o teatro era um ornamento da Cidade de Londres que ressaltava as virtudes morais e o respeito pelas autoridades:

*“Players are writ in this ayme, and carryed with this methode, to teach the subjects abedience to their king, to shew the people the untimely ends of such as have moved tumults, commotions, and insurrections, to present them with the flourishing estate of such as live in obedience, exhorting them to allegiance, dehorting them from all trayterous and fellonious strategems.”*⁸⁸

“Os atores têm como objetivo e sustentam com esse método de ensinar a obediência ao seu rei, mostrando ao povo o rápido fim de dado aos tumultos, comoções e insurreições, para presenteá-los com o estado florescente o qual vivem em obediência, levando-os para lealdade, deportando-os de todos os traidores e estratégias delinquentes.”

Para outros, como J.G. em *A refutation of the Apology for Actors*, as peças eram ‘fábulas e futilidades’, e o teatro era o ‘palácio de Vênus e a Sinagoga do Diabo’, assim não havia como as peças falarem sobre moralidades. Northbrooke falando especificamente do Theatre e do Curtain afirma:

⁸⁸ HOWARD, Jean E. *The Stage and Social Struggle in Early Modern England*, p.13.

*"I am persuaded that Satan hath not a more speedie way and fitter schoole to work and teach his desire, to bring men and women into his snare of concupiscence and filthie lustes of wicked whoredome, than those places and playes, and theaters are; And therefore necessarie that those places and Players shoulde be forbidden and dissolved and put downe by authoritie, as a Brothell houses and Stewes are."*⁸⁹

"Eu estou convencido que Satan não tem um caminho mais rápido e uma melhor escola para trabalhar e ensinar seus desejos para trazer os homens e mulheres para a sua armadilha e lascívia sujeira do mau, como esses lugares e atores, e os teatros são. E por isso necessita-se que estes lugares e atores, sejam proibidos e dissolvidos e eliminados pelas autoridades assim como os bordéis são."

Em *Defense of Poesy*, de 1595 e considerada a principal obra crítica do período, Sir Philip Sidney afirma que o teatro era:

"arte imitativa (...) ou seja, que representa, contrafaz ou figura; que fala metaforicamente, pinta por palavras e tem por fim ensinar e deleitar". (...) A comédia e a tragédia são definidas com base em sua utilidade moral, a primeira imitando "erros comuns" de um modo "ridículo e escarninho", a segunda induzindo os reis a "ter medo de ser tiranos" e ensinando a todos "a instabilidade do mundo."⁹⁰

Entretanto, os teatros eram muito mais do que apenas textos, envolviam a produção, a relação com a platéia, o seu dramaturgo e os fins comerciais. Em uma sociedade onde a maioria era iletrada, o teatro era como um jornal para o povo, e os profissionais de área tinham em seu poder a formação de opinião e conseqüentemente os pensamentos ideológicos da audiência. O teatro público foi uma nova instituição na cultura Renascentista, e as produções tinham uma autoconsciência do que significava manipular o público, negociando entre o mundo real e a representação.

A existência de pouco cenário obrigava o autor a utilizar-se dos recursos do texto para descrições realistas de lugares que pudessem intimar a imaginação do público. Não havia unidades de tempo e lugar, o ator poderia ir da Ásia a África em segundos, e mesmo toda uma vida poderia ser representada em apenas duas horas de espetáculo, indo contra todas as

⁸⁹ HOWARD, Jean E. *The Stage and Social Struggle in Early Modern England*, p.25.

⁹⁰ CARLSON, Marvin. *Teorias do Teatro. Estudo Histórico-crítico dos gregos a atualidade*, p.78.

normas clássicas da Antiguidade. Tudo isso estava ligado ao puro desejo de agradar ao grande público.

O professor Andrew Gurr tem uma interessante teoria sobre o conteúdo das encenações na Londres shakespeariana. Segundo ele, as grandes companhias teatrais tinham um repertório muito parecido até o início da era jacobea. Depois de 1599, entretanto, há uma notável mudança. O patrono de Henslowe, Lord Howard of Effingham, tornou-se mais forte na Corte e isto pode explicar *“the distinctive political allegiance which can be seen in the later repertoire of the Henslowe companies”*.⁹¹ Houve um forte crescimento dos valores protestantes nas peças da companhia, mas não se sabe até onde ia o poder do patrono sobre as escolhas dos temas encenados. Se os Lord Admiral’s Men ficaram mais conservadores, o Lord Chamberlain’s Men eram cada vez mais populares. Os estudantes das Inns of Court, se identificavam com as peças sobre o amor, romance e paixões, principalmente depois da primeira performance de **Romeu and Juliet** e eram eles que, com tempo de sobra e poucos lugares para freqüentar, enchiam os teatros todas as tardes.

*“...whereas the afternoon being the idlest time of day, wherein men that are their own masters (as Gentlemen of the Court, the Inns of Court, and the numbers of Captains and Soldiers about London) do wholly bestow themselves upon pleasure and that pleasure they divide (how virtuously it skills not) either into gameing, the following of harlots, drinking or seeing a play...”*⁹²

“...ao passo que a tarde era a hora mais à toa do dia, nas quais homens que eram seus próprios chefes (os senhores da Corte, os hospedeiros e o número de capitães e soldados em Londres) entregavam-se totalmente aos prazeres e estes prazeres eles dividiam (com toda a falta de virtuosidade dessa prática) em apostas, em prostitutas, em beber e em ver uma peça....”

⁹¹ COOK, Judith. **The Golden Age of English Theatre**, p.172. “a distinta lealdade política que podia ser vista no repertório tardio das companhias de Henslowe”

⁹² COOK, Judith. **The Golden Age of English Theatre**, p.59.

A geração dos garotos destinados ao teatro eram beneficiários da nova escola de gramática fundada pelos Tudors, que começou com Eduardo VI. Provavelmente não havia um currículo nacional unificado no século 16, mas as mesmas matérias eram ensinadas por todo o país, e a gramática era baseada no latim.

O primeiro grande dramaturgo trágico da Inglaterra foi Christopher Marlowe (1564-1593). A sua educação foi a mesma que a de Shakespeare, na escola de gramática, até tomar rumos diferentes quando ambos alcançaram a idade dos 13 anos. Shakespeare deixou a escola de gramática, como era comum para os garotos da sua classe, e foi ajudar o seu pai nos negócios da família; já Marlowe ficou onde estava, na King's School, em Canterbury, por mais dois anos. Ele se tornou bacharel em Artes em 1584, mas quando chegou à sua graduação máster, a universidade se recusou a concedê-la com a desculpa de que ele não teria cumprido com o critério de residência. Foi assim que Sir Francis Walsingham interveio pessoalmente, e foi a sua carta de 29 de junho de 1587, em nome do Conselho Privado, que confirma a hipótese de que Marlowe trabalhou para o serviço secreto. Foi Christopher Marlowe quem primeiro tornou poético o verso branco. Mais tarde, Shakespeare chegaria ao ápice dessa técnica trazendo flexibilidade e simplicidade à rica linguagem poética, repleta de imagens e metáforas. Foi também Marlowe que escreveu a primeira peça histórica elizabethana, **Edward II**, gênero no qual Shakespeare se tornaria um especialista.

PURITANOS E PROIBIÇÕES

Em 1572 todos os atores itinerantes estavam sob as restrições do Estatuto do Reino, no qual o Parlamento Inglês havia refeito as leis contra todo o tipo de vagabundagem e libertinagem,

incluindo a prisão de todos os atores que não pertencessem a um nobre ou à realeza. Essa repressiva lei teve um efeito contrário do que se pretendia, já que após a sua sanção os atores se agruparam e foram atrás de um patrono, aumentando o número de companhias profissionais. Assim:

1. O Rei ou a Rainha colocavam sob seu comando uma associação de músicos e uma companhia de atores de Interlúdio. Com isso a própria Corte já assegurava a sobrevivência do drama.
2. Do mesmo modo que os estudantes de Cambridge e Oxford escreviam um ato, nos salões da Corte os jovens recém formados eram permitidos a fazerem o mesmo tornando-se mais tarde os chamados *University Wits*. O material recém descoberto do classicismo com a junção do Renascimento Italiano trouxe uma qualidade cultural para o palco e uma audiência especializada.
3. A rivalidade entre os nobres da Corte teve um grande impacto sobre o patronato dos atores, visto que cada Lorde queria ter sua própria companhia para mostrar o seu poder e prestígio.
4. Foi assim que James Burbage e seus atores foram aceitos pelo Conde de Leischester no mesmo ano do decreto, após uma carta mandada em nome da companhia não pedindo dinheiro, mas sim a autorização para o uso do seu estábulo: “*when we shall have occasion to travel amongst our friends, as we do usually once a year, and as other noblemen’s players do, and have done in time past*”.⁹³ Em 1574 a rainha Elizabeth concede à companhia teatral do Conde a permissão de representar em qualquer cidade do país inclusive na Cidade de Londres. Mas é em 10 de dezembro deste mesmo ano que o Conselho Privado que tinha a sua maioria composta por Puritanos, publica mais um decreto contra a liberdade dos atores.

⁹³ STYAN, J. L. **The English Stage: a history of drama and performance**, p.89-89. “quando nos tivemos viajando entre nossos amigos , como normalmente fazemos uma vez ao ano, e como outros atores de nobres fazem, e fizeram no passado”

“Os obstáculos, que se tornaram companheiros inseparáveis do labor teatral depois da promulgação do referido decreto, obrigaram a gente avisada a encontrar subterfúgios para ladear. O poder do Conselho Municipal abrangia unicamente a parte central de Londres. O seu limite ao sul era o Tamisa e ao norte as muralhas da cidade. Existiam, fora dessa jurisdição, embora dentro da cidade, secções livres que tinham escapado à tutela do major, ou então simplesmente territórios (liberties) que dependiam diretamente da Coroa.”⁹⁴

A partir e por causa desse decreto que James Burbage, no ano de 1576, vai construir o primeiro teatro público inglês ao norte das muralhas da Cidade, o Theatre.

Em 1597 o Conselho Privado ordena o fim da cena teatral na cidade de Londres após a encenação de uma peça de Nashe (conhecido como anti-puritano) e Jonson no Swan, chamada **The Isle of Dogs**, que criticava o governo do país e da Cidade de Londres. Ben Jonson e vários dos Pembroke's Men foram presos, Nashe provavelmente se refugiou no Continente. Com isso o Conselho Privado escreveu:

*“Her Majestie being informed that there are verie greate disorders committed in the common playhouses both by lewd matters that are handled on the stages and by resorte and confluence of bad people, hathe given direction that not onlie no plaies shalbe within London or about the city or in any publique place during this tyme of sommer, but that also those playhouses that are erected and built only for suche purpose shalbe plucked downe.”*⁹⁵

“Sua Majestade foi informada de que há grande desordem nas casas comuns de espetáculos tanto por motivos chulos que são manipulados no palco e como pela recorrência e confluência de más pessoas, dando a entender de que não somente os atores, dentro de Londres ou em volta da cidade ou em qualquer lugar público durante o verão, mas também esses teatros, que são construídos somente para tais propósitos, deveriam ser destruídos.”

⁹⁴ BOIADZHIEV, G.N, DZHVELEGOV, A., IGNATOV, S. Teatro Inglês. Inc: _____. **História do Teatro Europeu**, p.230.

⁹⁵ THOMSON, Peter, **Shakespeare's Theatre**, p.4-5.

Os Puritanos Ingleses continuariam lutando contra o teatro e seus atores por todo o resto do período elizabethano e jacobeano, e outro grande acontecimento que lhes proporcionava armas para essa luta eram os períodos em que o país era atingido pela Peste Bubônica. A Peste tinha aparecido na Inglaterra no ano de 1348 e só seria erradicada depois do Grande Incêndio de 1666 - normalmente entre os meses de julho e outubro ela atingia o seu pico. Se houvesse mais de 40 mortes registradas por semana, os teatros eram obrigados a fechar suas portas, assim as encenações foram proibidas nos anos de 1563, 1574, 1577, 1578, 1581, 1593, 1603 e 1636.

Por sorte dos atores, após a morte da rainha Elizabeth subiu ao trono James I⁹⁶ que também tinha prazer pelas performances na Corte. Porém sua patronagem fez com que os atores profissionais deixassem de lado a audiência popular e foi retirado o direito dos barões de manterem uma companhia. Como os Stuarts eram grandes inimigos políticos dos puritanos “o rei Jaime defendia o teatro contra os ataques do puritanismo, não como Isabel, mas de uma maneira mais vincada, agressiva, e com acontecimentos grotescos. Os puritanos não podiam deixar de aproveitar tal circunstância, e assim a sua luta contra os teatros adquiriu um aspecto político”.⁹⁷

Em 1642 Cromwell e seu Parlamento Puritano ordenou o fechamento dos teatros públicos e privados “*to appease and avert the wrath of God*”⁹⁸ e até 1649 conseguiu que todos fossem demolidos não restando nenhum vestígio do edifício teatral elizabethano. Os atores foram

⁹⁶ James I rei da Inglaterra ou James VI rei da Escócia.

⁹⁷ BOIADZHIEV, G.N, DZHVELEGOV, A., IGNATOV, S. Teatro Inglês. Inc: _____. **História do Teatro Europeu**, p.240.

⁹⁸ STYAN, J. L. **The English Stage: a history of drama and performance**.

oficialmente considerados vagabundos e libertinos, correndo o perigo de serem presos se fossem pegos encenando. O drama, por outro lado, não tem muito como ser controlado e durante o período do Commonwealth não estava totalmente adormecido. Salões privados e hospedarias continuavam sendo usados como casas de espetáculos. Mas entre a deposição de Charles I em 1642 e a restauração de Charles II em 1660 houve uma aceleração nas mudanças das condições teatrais, particularmente na audiência e no edifício teatral.

ATORES E COMPANHIAS

Primeiramente em Londres, o profissional respeitado no palco inglês eram somente as companhias dos garotos, os quais estavam associados às escolas ou igrejas e cujo trabalho era primeiramente apresentado para a Corte. Foi somente após a construção do primeiro teatro público que as companhias adultas assumiram a liderança.

O termo ‘comediante’ era usado para designar de modo generalizado os atores, e de todos eles os que tinham um apelo mais forte em relação ao público eram os palhaços. A entrada de palhaços no meio da encenação era uma marca registrada do teatro elizabetano, já que tinham forte apelo popular, mas também eram aceitos pelo público mais sofisticado. Devemos pensar nos atores como homens versáteis: além de mestres na retórica tinham que ser também acrobatas, esgrimistas, dançarinos, adaptáveis de uma forma geral a qualquer tipo de situação exigida. Porém, para os puritanos os atores sempre seriam “crocodilos que devoram a castidade tantos dos solteiros como dos casados”.

Além dos atores havia outros profissionais do teatro que poderíamos chamar de ‘prestadores de serviço’: os construtores de cenários, os pintores, os aderecistas e os costureiros, os técnicos e os recepcionistas, todos com as funções muito parecidas das conhecidas atualmente. Havia também um porteiro responsável pela coleta do dinheiro e pela prestação de contas.

Cada teatro tinha um dramaturgo residente. No Theatre era Robert Wilson. Algumas vezes os escritores trabalhavam em equipe, escrevendo um ato por vez, um método que foi usado na Alemanha no século 20 por Erwin Piscator. Uma simples companhia, em 1574, apresentava 15 novas peças em menos de seis meses. É estimado que foram produzidas 2 mil peças durante o período elizabethano-jacobeano, das quais 600 sobreviveram. Shakespeare era o principal dramaturgo de sua companhia, a do Lord Chamberlain, até por volta de 1613, quando Fletcher tomou o seu lugar.

O palco elizabethano e jacobeano não tinha um diretor como entendemos hoje, mas certamente alguém dizia o que deveria ser feito. O processo de ensaios, até que a peça fosse encenada pela primeira vez, não poderia mudar tão drasticamente o texto e provavelmente Shakespeare deveria acompanhá-lo, discutindo com o resto da companhia algumas ‘direções’ como entradas e saídas e posicionamento de palco.

“...where the meaning and nuance of everything from an entire play to the smallest phrase is examined in minute detail, discussions over timescale and exits and entrances worried over, consideration is rarely given to the fact that he must have had to concern himself with the practicalities of acting and the technicalities of staging.”⁹⁹

“...onde o significado e a nuance de todas as coisas, da peça inteira a menor frase, é examinado nos mínimos detalhes, as discussões se

⁹⁹ COOK, Judith. **The Golden Age of English Theatre**, p.204.

preocupavam com a escala de horários, e saídas e entradas, pouca atenção é dada ao fato que ele tinha que se preocupar com as praticas da ação e as técnicas de palco.”

“The principal companies of the day were set up in similar manner: a fixed number of sharers ran both playhouse and company, made the decisions as to repertoire, hired and fired actors and writers, took on apprentices and shared the profits of the enterprises. The sharers might be the builder of the theatre, the founder of the company, senior actors, dramatists or others of vital importance such as the Bookkeeper or Bookman. This latter position was crucial for, when a new play was to be put on, the actors were not given the entire play text from which to rehearse. Each individual part was copied out on to a roll of paper (hence the term roll-call) and handed to the actor, his appearance in the relevant scenes and his words marked only by the cues, the last words of the character before him and the first of the one who came after. Then the Bookman would call the cast together and read the whole play to them from his copy – that was the last time they would hear it in its entirety until all had learned their parts and were well to rehearsal.”¹⁰⁰

“As principais companhias da época eram parecidas: um número fixo de membros dividiam o teatro e a companhia, tomando as decisões sobre repertório, contratando e demitindo atores e escritores, admitindo aprendizes e dividindo os lucros do empreendimento. Os sócios provavelmente eram: os construtores do teatro, os fundadores das companhias, os atores sêniores (mais experientes, os dramaturgos ou outros de vital importância como o Bookkeeper ou o Bookman. Estes últimos eram cruciais quando a peça era nova peça, já que os atores não recebiam a cópia completa da peça toda para os ensaios. A parte de cada um era copiada em um rolo de papel e entregue para o respectivo ator, sua participação nas cenas relevantes e suas palavras marcadas somente por deixas, as ultimas palavras do personagem em cena antes dele e as primeiras do personagem que viesse depois. Então, o Bookman juntava todos e lia a peça por completo a partir de única cópia existente – essa era a última vez que os atores ouviram a peça toda antes que todos tivessem aprendido as suas partes e estivessem bem ensaiados.”

Em 1574 Lord Hudson, o Lord Chamberlain torna-se patrono da companhia de James Burbage e o Lord Admiral da companhia de Henslowe. No final de 1576, a superioridade dos

¹⁰⁰ COOK, Judith. **The Golden Age of English Theatre**, p.112.

Chamberlain's Men sobre seus rivais pode ser confirmada pelo fato de dentre todas as peças representadas nos festivais da Corte, seis eram dessa companhia.

Como consequência da peste que assombrava a cidade de Londres por todo o século XVI, tornou-se comum para as companhias londrinas pegarem a estrada entre julho e agosto para cortar gastos, visto que além de serem os meses mais propícios para a Peste eram os meses mais apropriados para espetáculos a céu aberto. Podemos dizer que o ano teatral dos Chamberlain's Men era completado com performances em pequenas províncias. Os atores anunciavam a si mesmos, em cada nova cidade, com trompetes e tambores. Existem comprovações de que além das pequenas províncias do interior, os atores viajavam também para o Continente, principalmente para a Alemanha:

“A princípio, todos eles falavam apenas inglês, mas a pouco e pouco foram aprendendo alemão, porque teriam de ser todos grandes artistas e mestres da mímica para se fazerem compreender num inglês entrecortado de alemão. (...) De qualquer modo, foi uma companhia dos contemporâneos de Shakespeare que apresentou o genial Marlowe com uma peça completa, pela primeira vez num palco alemão.”¹⁰¹

Outra curiosidade era as encenações realizadas a bordo de algum barco estacionado no porto, tendo como intenção resguardar os marinheiros para que não precisassem descer na cidade e assim ter algum contato com a temível Peste. Por volta de 1607 e 1608 foram encenadas a bordo do Dragon, barco da Companhia das Índias, **Hamlet** e **Richard II**. Segundo o capitão Keeling: “*to keep my people from idleness and unlawful games or sleep*”.¹⁰²

¹⁰¹ GEINSENHEYNER, Max. O Drama Shakespeariano e O Drama do Renascimento. Inc:_____. **História da Cultura Teatral**, p.104.

¹⁰² EVANS, G. Blakemore. **Elizabethan-Jacobean Drama – the theatre in its time**, p.346. “para proteger minha tripulação de doenças programas impróprios”

Após a subida ao trono do rei James I o Chamberlain's Men tornam-se King's Men e conseguem uma licença para atuar em qualquer parte do país:

Royal licence for the King's Men, 19 may 1603

“Know ye that we of our special grace, certain knowledge, and mere motion have licensed and authorizes, and by these presents do license and authorize, these our servants, Lawrence Fletcher, William Shakespeare, Richard Burbage, Augustine Phillipps, John Heninges, Henry Condell, William Sly, Robert Armin, Richard Cowley, and the rest of their associates freely to use and exercise the art and faculty of playing comedies, tragedies, histories, interludes, morals, pastorals, stage-plays, and such others like as they have already studied or hereafter shall use or study, as well for the recreation of our loving subjects as for our solace and pleasure when we shall think good to see them during our pleasure. (...) ... permit and suffer them herein without any your lets, hindrances, or molestations during our said pleasure, but also to be aiding and assisting to them such former courtesies as hath been given to men of their place and quality, and also what further favour you shall show to these our servants, for our sake, We shall take kindly at your hands.”¹⁰³

Licença real para os King's Men, 19 de maio de 1603

“Sabendo da nossa graça especial, certamente conhecida, e a moção de autorizar e licenciar, e por este presente licenciando e autorizando, estes funcionários, Lawrence Fletcher, William Shakespeare, Richard Burbage, Augustine Phillipps, John Heninges, Henry Condell, William Sly, Robert Armin, Richard Cowley e o resto de seus associados livres no uso e exercício das artes e da faculdade de representar comédias, tragédias, histórias, interlúdios, moralidades, pastorais, e qualquer outra desse tipo que já tenha sido estudada ou sendo estudada ou em uso a partir de agora, tanto para a recreação de nossos adoráveis temas como para nossa distração e prazer quando nós achamos bom vê-las durante nosso prazer. (...) ...permitir e tolerar que eles se apresentem em espetáculos sem impor impedimentos e dedicar-lhes as antigas cortesias que costumavam ser oferecidas a homens em sua posição e qualidade, e também qualquer favor adicional que fizerdes a esses nossos servidores em nosso benefício nós aceitaremos com satisfação e como uma gentileza de vossa parte.”

¹⁰³ EVANS, G. Blakemore. *Elizabethan-Jacobean Drama – the theatre in its time*, p.40.

Apesar de termos os detalhes de mais de 20 companhias de atores trabalhando em Londres durante o período elizabethano e jacobeano, continuamos tendo pouco conhecimento do tipo de palco onde eles encenavam.

TEATROS PÚBLICOS

HISTÓRIA

O Bankside era uma região que comportava um grande número de bordéis¹⁰⁴, tavernas¹⁰⁵, rinhadas de briga de animais e outros entretenimentos que eram censurados pelos puritanos da Cidade de Londres. Em 1583, com a proibição dos puritanos sobre as encenações teatrais, tornou-se necessário a construção de edifícios apropriados para o entretenimento fora do perímetro que se encontrava sob as leis do Conselho Privado. Em 1576 James Burbage já havia construído o primeiro teatro elizabethano ao norte de Londres em Shoreditch, o Theatre, e alguns anos depois era levantado o Curtain. Mas em 1587, atravessando o rio em direção ao Southwark e chegando ao Bankside depois de passar pela Igreja de Santa Maria Ovey, o visitante poderia ver e sentir o cheiro do *Beargarden* (Jardim dos Ursos) e se depararia com um prédio cilíndrico que estava sendo construído para se transformar em mais um teatro com o nome de Rose.

Os teatros no Bankside eram uma benção para os *watermans* (barqueiros). Há décadas eles vinham transportando as pessoas que queriam assistir aos espetáculos de brigas, de um a lado a outro do rio – a arena de animais ficava em Paris Garden ou no Clink, a sudoeste da London

¹⁰⁴ Uma das mais famosas ‘houses of easy virtue’ era conhecida como Hollands Leaguer e ficava próxima ao Swan.

¹⁰⁵ As tavernas eram reconhecidas por uma cauda de animal pendurada num poste do lado de fora.

Bridge. Tanto era possível atravessar a ponte a pé, pagando uma taxa e tendo que se deparar com a terrível visão das cabeças dos traidores penduradas, quanto pagando uma passagem para o *waterman* e atravessando o rio tranqüilamente - o Tâmesa nessa época era um rio límpido onde era realizada até mesmo a pesca de salmão.

Durante os 66 anos que durou o período elizabethano foram construídos nos subúrbios de Londres nada menos do que 16 teatros permanentes¹⁰⁶, e embora não funcionassem todos ao mesmo tempo, é certo que houve ocasiões em que pelo menos onze estavam em atividade. Não houve nada igualável na história do teatro em nenhuma outra cidade pelos próximos 200 anos. “Um crescimento tão poderoso da edificação teatral em Londres é, logicamente, um acontecimento que transcende a esfera estrita da história do teatro, para caracterizar o ambiente cultural geral e até político do seu tempo”.¹⁰⁷ É importante ressaltar que a decisão de ir ao teatro nesse período estava mais ligada a uma determinada casa de espetáculos do que a uma peça propriamente dita. Os teatros eram o habitat natural de aprendizes e estudantes de direitos, bem como das personalidades mais esplêndidas, mas ao mesmo tempo eram locais barulhentos e fedidos, muitas vezes cenários de brigas assim como as hospedarias e os prostíbulos vizinhos.

Nessa altura já existia também um certo número considerável de companhias de atores, há pouco tempo a Rainha tinha patrocinado uma delas, composta por doze atores, o que fez com que as companhias fossem cada vez mais respeitáveis. É nessa época também que aparece um

¹⁰⁶ Os teatros públicos: o Theatre: primeiro teatro publico regular, construído em 1576 e demolido para usar seu material no primeiro Globe em 1598-9; o Curtain: construído em 1577; o Rose: construído em 1587; o Swan: construído em 1595-6; o Globe: construído em 1599, incendiado em 1613, e reconstruído em 1614 chamado de Segundo Globe; o Fortune: construído em 1600, incendiado em 1621, reconstruído de forma circular em 1623; o Red Bull: construído em 1605; o Hope: construído em 1614 e também usado como bear-baiting; e os chamados teatros privados, os teatros cobertos: o primeiro(1576) e segundo(1597) Blackfriars; o Whitefriars: construído em 1606; o Cockpit ou Phoenix: originalmente construído em 1609 para cock-fighting, mas convertido em teatro privado em 1616-17; e a escola de canto perto da St. Paul's onde os Paul's Boys encenaram até 1606.

¹⁰⁷ BOIADZHIEV, G.N, DZHVELEGOV, A., IGNATOV, S. Teatro Inglês. Inc: _____. **História do Teatro Europeu**, p.232-233.

novo grupo de escritores vindo das universidades e que fariam uma revolução na forma de escrever teatro, os já citados *University Wits*.

Os textos, assim como os figurinos, eram o que as companhias tinham de maior valor, principalmente porque era nele que estava a assinatura do Mestre de Cerimônias, autorizando sua performance. Dessa forma, o Mestre de Cerimônias era um defensor das companhias contra o seu grande inimigo, os puritanos, e não era interesse de nenhuma delas tê-lo como seu inimigo. Um Mestre de Cerimônias como Edmund Tilney tinha uma enorme poder punitivo, mas também tinha o dever de:

“to warn, command, and appoint in all places within this our realm of England, as well within franchises and liberties as without, all and every players, with their playmakers, either belonging to any nobleman, or otherwise, bearing the name or names or using the faculty of playmakers, or players of comedies, tragedies, interludes, or what other shows soever, from time to time and at all times, to appear before him with all such plays, tragedies, comedies, or shows, as they shall have in readiness, or mean to set forth...”¹⁰⁸

“para advertir, comandar, e apontar em todos os lugares dentro desse nosso reino da Inglaterra, bem como dentro dos direitos de voto e liberdades como fora, todos os atores, com os seus dramaturgos, mesmo pertencendo a algum nobre ou, por outro lado, carregando seu nome ou usando a capacidade de seus dramaturgos, ou atores de comédias, tragédias, interlúdios, ou qualquer outro show de tempos em tempos, de aparecer primeiramente para ele com todo tipo de peça, tragédias, comédias, ou shows, assim que eles tiverem prontos...”

PÚBLICO

As primeiras performances públicas de que se tem notícia em Londres foram realizadas em hospedarias como a Saracen's Head, o Red Lion, o Bell, o Bull ou a Cross Key. Mesmo nessas hospedarias já é quase incontestável a presença de elementos de todas as classes,

¹⁰⁸ KERMODE, Frank. *The Age of Shakespeare*, p.62.

inclusive os elementos mais desagradáveis da população segundo nos diz Thomas Platter. Ele reitera isso através dos diferentes preços que vamos encontrar nos edifícios teatrais permanentes alguns anos depois:

“If a spectator wishes to stand below,” Platter says, “he pays only one English penny, but if he wishes to sit down [in the third gallery], he is let in through a door and pays another penny; but if he wishes to sit on cushions in the best place [first or second gallery], where he not only sees everything but can also be seen, he pays an additional penny at another door. And since food and drink are distributed during the comedy, he may also take refreshment for his money.”¹⁰⁹

“ ‘Se um espectador quiser permanecer em pé’, Platter diz, ‘ele paga somente um penny inglês, mas se ele quiser se sentar [na terceira galeria], ele passará por uma porta e pagará outro penny; mas se ele quiser sentar-se sobre uma almofada nos melhores lugares [primeira ou segunda galeria], onde ele não somente vê tudo mas também pode ser visto, ele paga mais um penny adicional em uma outra porta. E já que comida e bebida eram vendidas durante a comédia, ele também poderia pagar pelo seu lanche’.”

Já Ann J. Cook contradiz essa afirmação e argumenta que o público dos teatros, tanto público como privado, era muito mais homogêneo e seria composto pelo que ela chama de *‘priviledge playgoers’* – *‘priviledge’* constituía em uma classe de grande diversidade social, da velha nobreza aos novos gentis, porém a chave para ser um *‘priviledge’* era a quantidade de dinheiro que se possuía. E como a população precisava trabalhar horas para sua sobrevivência, a maioria dos aprendizes, diaristas e serviçais não teriam tempo e dinheiro para freqüentar o teatro, a não ser em alguns poucos feriados.

Se diariamente ou não, o fato é que essa população formada por artesões, soldados em dispensa, trabalhadores em geral, ia para o teatro público e com a quantia de um *penny* ficavam em pé a frente do palco e recebiam o nome de *‘groundling’*. Shakespeare faz um retrato do que teria sido os *‘groundlings’* em uma passagem de **Hamlet**: *‘who for the most part are capable of nothing but inexplicable dumb-shows and noise’*.¹¹⁰

¹⁰⁹ KERMODE, Frank. **The Age of Shakespeare**, p.106.

¹¹⁰ Tomei a liberdade de não traduzir as passagens referentes às peças.

A presença das mulheres na audiência de uma casa de espetáculo é atestada de diversas formas, não somente pelos puritanos, cujas opinião era de que ninguém ia ao teatro para ver a peça. Segundo o capelão da embaixada veneziana Orazio Busino em visita ao Fortune em 1617: *“The best treat was to see and stare at so much nobility in such excellent array that they seemed so many princes, listening as silently and soberly as possible, and many honourable and handsome ladies come there very freely and take their seats among the men without hesitation”*.¹¹¹

Já foi estimado que em 1595 as companhias tivessem uma audiência de mais ou menos 15 mil espectadores por semana, visto que estariam cheias nos feriados públicos e somente com metade da capacidade nos outros dias. Porém nos parece mais viável acreditar nas outras correntes que afirmam que a audiência mais comum seria algo em torno de 600 pessoas por dia. A população de Londres nessa época era de aproximadamente 400 mil pessoas.

ENCENAÇÃO

As performances das companhias nos teatros públicos de Londres deveriam começar no mês de setembro, ou mesmo no mês de agosto se as mortes pela Praga fossem poucas o suficiente para permitir as encenações. É correto afirmar que o período entre o início das encenações e o Natal era o mais ininterrupto e era o principal indicador da popularidade das companhias, já que seria nesse período que o Mestre de Cerimônias escolherias as peças que seriam apresentadas na Corte durante as festas de fim de ano.

¹¹¹ SHAKESPEARE GLOBE EXHIBITION. “O melhor é ver e fitar tanta nobreza em seus excelentes trajes que parecem príncipes, escutando soberba e silenciosamente quanto possível, e as mais honráveis e belas damas vem e sentam-se ao lado de um homem sem a menor hesitação”.

Em vista disso seria um erro negligenciar a influência da Corte no repertório e no estilo das companhias. As companhias tinham grande interesse em serem escolhidas para as encenações na Corte, já que a taxa fixa de 10 libras paga por cada espetáculo era muito mais do que poderia ser garantido em uma tarde, mesmo em um teatro do porte do Globe, lotado. Podemos assumir que uma companhia como os Chamberlain's Men era boa em adaptar suas peças para qualquer tipo de espaço exigido, mas por outro lado, como as performances na corte eram a coisa mais importante do ano, pelo menos em termos financeiros, eles provavelmente não planejavam uma encenação no Globe com uma produção mais sofisticada e elaborada do que a que poderia ser levada aos *cockpits* ou *banqueting halls* dos palácios londrinos.

O mais provável é que as encenações nos teatros públicos começassem por volta das 2 horas da tarde, visto que a principal refeição do dia era feita entre as 10 da manhã e o meio dia, e a audiência deveria estar de volta em casa antes de anoitecer – no inverno esse horário poderia passar para as 3 horas da tarde. Os teatros funcionavam diariamente, exceto aos domingos, e por volta de 1617 Fynes Moryson poderia dizer: “*there be in my opinion more plays in London than in all the world I have seen*”.¹¹² Porém, já em 1585 Samuel Kiechel, um comerciante de Ulm, diria a respeito dos teatro londrinos: “*there are some odd houses with three galleries one on top of other, so that a large crowd of people always come to watch this kind of entertainment*”.¹¹³ Além das encenações é provável que no período da manhã os teatros fossem usados para os ensaios das companhias.

¹¹² THOMSON, Peter, **Shakespeare's Theatre**, p.58. “há em minha opinião mais peças em Londres do que em todo o resto do mundo que eu tenha visto”

¹¹³ NAGLER, A. M. **Shakespeare's Stage**, p.4-5. “há algumas casas ímpares com três galerias uma em cima da outra, trazendo uma multidão de pessoas que sempre vem para assistir algum tipo de entretenimento”

ESTRUTURA

Segundo Susan Crabtree e Peter Beudert em **Scenic Art of the Theatre**, “the *English theatre did not absorb any of the Italian Renaissance style until the work of the architect Inigo Jones, in the early 17th century*”.¹¹⁴ Partindo desse princípio, que acredito ser o mais convincente, o palco elizabethano teria tido uma influência muito maior do Teatro Medieval Inglês, ao qual nos referimos no capítulo anterior, com seu estilo de atores itinerantes, do que nas técnicas Renascentistas de perspectiva que vinham sendo difundidas por toda a Europa através do Teatro Olímpico, construído em 1580 por Palladio, dos cenários de Sebastiano Serlio e do conhecimento das teorias de Vitruvius.¹¹⁵

Algumas teorias afirmam que o formato dos teatros público vieram das hospedarias e da Corte, onde um grupo de atores, ao chegar, ‘estacionariam’ seus ‘vagões’ em um dos lados do salão retangular.¹¹⁶ Para Hodges essa teoria está completamente equivocada, e ele afirma que o palco do teatro público só pode ter vindo das arenas redondas das rinhas de brigas usadas desde a metade do século 16, e jamais de uma estrutura retangular. Essas rinhas também eram equipadas com galerias, assim como as hospedarias, então mesmo as galerias teriam como base as rinhas, sem a necessidade do conhecimento das hospedarias. Hodges chama a atenção para os teatros de rua onde eram usadas plataformas erguidas pelas trupes.

¹¹⁴ CRABTREE, Susan, BEUDERT, Peter. The History of Scenic Art. In: _____. **Scenic Art for the Theatre – History, Tools, and Techniques**, p.376. “o teatro inglês não absorve nenhum estilo da Renascença Italiana até o trabalho do arquiteto Inigo Jones no começo do século XVII”

¹¹⁵ O resultado do estilo cênico da Itália Renascentista nos traz importantes composições de palco de arquitetura simétrica. As unidades cênicas por si mesmas eram primeiramente prédios tridimensionais, como visto no Teatro Olímpico, e mais tarde foram traduzidos em bidimensionais através dos desenhos em perspectiva. O estilo dessa pintura provavelmente tinha uma aplicação mínima de cores e estava mais voltada para dentro da intrínseca perspectiva de desenho.

¹¹⁶ Os vagões aqui referidos são os mesmos encontrados durante o teatro inglês da Idade Média como relatado no capítulo anterior.

As galerias dos teatros públicos tinham uma escada de acesso por fora do edifício, e eram compostas provavelmente por três andares – pelo menos na sua maioria. O pátio era onde ficavam os ‘*groudlings*’, ou seja, o povo; e nas galerias ficavam os aristocratas, cavaleiros e damas. Apesar do grande consumo de bebidas no interior dos teatros não havia lavatórios, no lugar destes haviam recantos improvisados com um escoamento para o fosso que cercava o edifício. Isto aumentaria o mau cheiro, e para minimizá-lo eram queimadas de tempos em tempos algumas folhas de zinco.

A modéstia visual monocromática dos romanos não havia chegado aos costumes elizabethanos, cuja arquitetura tendia a ser o mais policromática possível: “*Every surface that was free of tapestries or wall hangings and that could be reached with a brush was painted... Mercer contends that ‘Under Elizabeth the most noticeable feature of painted decoration [was] the love of bright colours and bizarre effects’*”.¹¹⁷ Os espetáculos com ricos figurinos contra esse auditório de cores vibrantes poderiam e deveriam criar um visual esplendoroso. Apesar de tudo isso, devemos ressaltar que o palco era relativamente simples se comparado às grandes óperas francesas, e estava mais preocupado com a poesia e a encenação do ator do que com as questões visuais.

Nas palavras do próprio Shakespeare seu teatro era como um ‘*cockpit*’, um ‘*wooden O*’, e um ‘*unworthy scaffold*’, e assim ele lamentava as condições que tinha para encenar momentos grandiosos como a batalha de Agincourt, e ele criticaria, ou até mesmo se explicaria, ao dizer que com apenas ‘four or five most vile and ragged foils right ill-disposed in brawl ridiculous’? Outro grande ponto de referência que temos são os comentários de De Witt que acompanham seu esboço do Swan:

¹¹⁷ MULRYNE, J. R., SHEWRING, Margaret. **Shakespeare’s Globe Rebuilt**, p.123. “Toda a superfície que estava livre de tapeçaria ou cortinas e podia ser alcançado com um pincel era pintado... Mercer afirma que ‘Sob Elizabeth o mais notável elemento da pintura [foi] o amor por cores vibrantes e efeitos bizaros’.”

“De Witt speaks of four London theatres (he calls them amphiteatra), largest of which was the one “whose sign is the swan” (cuius intersignium est cygnus), with a capacity of 3,000 persons. He tells us that the house was built of stone and that the roof of the stage was supported by wooden posts painted in such excellent imitation of marble that they looked like marble pillars. He had done the sketch because the whole had reminded him of a Roman edifice (Romani operis).”¹¹⁸

“De Witt fala sobre quatro teatros londrinos (ele também chama-os de anfiteatro), o mais largo deles “cujo símbolo era um cisne”, com uma capacidade para 3.000 pessoas. Ele nos diz que a casa era construída de pedra e que o teto do palco era suportado por pilares de madeiras pintados com tão excelente imitação de mármore que eles pareciam pilares de mármore. Ele teria feito o esboço porque todo o prédio lembrava um edifício romano.”

Podemos considerar alguns elementos como base para o estudo da estrutura do edifício teatral elizabethano:

1. *The shape was round or polygonal. By this shape the medieval spirit of theatre-in-the-round and arena playing was strongly sustained, and implied a shared, generally ritualistic mode of drama that affected the playing and the response.*
2. *The outside diameter of the playhouse was nevertheless relatively small, suggesting that a quality of intimacy between actor and audience was taken for granted. Recent excavations have proved that the Rose was the smallest of the known houses, its outside diameter being about 74 feet and the inner about 50 feet; the Fortune, according to Henslowe's contract with the builder Peter Street, it known to have been 80 feet wide, with a 50 feet interior; and there are now geometrical conjectures applied to the remains of the Globe that it may have been up to 100 feet wide, with a 75 feet inside dimension. Yet all these are still small by modern commercial standards.*
3. *Three galleries on three levels, or storeys, built round the arena afforded seating for those prepared to pay another penny more than those standing in the 'pit'. For a price one of the galleries also provided a selected area close to the stage (the 'lord room'), while other gentlemen sat on the stage itself. Such galleries as these brought the capacity of the Swan to 3,000 (de Witt's estimate), yet still allowed the spectators to be*

¹¹⁸ NAGLER, A. M. *Shakespeare's Stage*, p.10.

at no great distance from the action, and around, below and above the actor.

4. *The acting area consisted chiefly of a platform about 5 feet high and, according to Henslowe's contract for the Fortune, 43 feet wide 'to extend to the middle of the yard' – i.e., about 27 feet deep and open on three sides, 'thrust' boldly into the auditorium. This extraordinary acting space was therefore well over 1,000 square feet, and that encouraged direct address to the audience in the shape of soliloquy and aside. Prologue and epilogue, and accounts for the impulse of the actor to step out of character and be himself.*
5. *The platform stage had at least one simple trap, probably placed in the centre and suitable for effects of unexpected appearance and disappearance. This was a stage device that has proved itself to this day to be the most convenient arrangement for the introduction of ghosts and other supernatural and spectacular images.*
6. *On the upstage side of the platform lay the tiring house and green room for the actors, concealed by a façade which itself was immensely serviceable. It supported a balcony and doors and what might be needed to hang a banner or a backcloth. Without being scenically representational, it encouraged symbolic decoration, especially since it suggested a domestic building with doors and windows, or else a throne room, a gatehouse or a castle wall to begin with.*
7. *According to the drawing of the Swan, a pair of symmetrical doors balanced one another on either side of the façade, and provide for the majority of entrances. They would also ensure that the general direction of movement on the platform was upstage-downstage, north to south and back, as it were, often governing the manner of entrance and exit, and the arrangement of onstage characters in a scene, making the centre of the house and the audience itself the apparent point of attack.*
8. *If and when a curtain was hung centrally between the doors, perhaps suspended from the balcony above, the area behind it automatically created the discovery-space associated with the curtained booth-stages of medieval times.*
9. *The existence of a balcony overlooking the stage, a continuation of the second level gallery across the fourth side of the arena, proved to be a useful facility to playwright and actor alike. A higher physical level in performance permitted a semi-representational picture image like that of a city wall or battlement, and also allowed the actor to play to his fellow on the space below him, and vice versa.*
10. *A painted 'shadow or cover' – also known as 'the heavens' because it was coloured blue and spangled with stars – was erected (and possibly supported by pillars as in the Witt sketch) above as much of the stage as possible, probably intended to protect the costumes in wet weather, and perhaps*

the actors too. However, the roof above the stage was also the best way to store and conceal the machinery needed for flying the spectacular devices increasingly expected of a production.

11. Finally, and to return to first principle, the fact that the playhouse was without a roof is reminder that all plays presented therein were the subject to the remarkable 'daylight convention', there being more no artificial lighting.¹¹⁹

1. O formato era redondo ou poligonal. Por esse formato o espírito medieval do teatro-ao-redor e a arena estavam fortemente presentes, e implicavam em uma divisão: normalmente o modo ritualístico do drama afeta a encenação e a responsabilidade.
2. O diâmetro do lado de fora do teatro era, apesar de tudo, relativamente pequeno, sugerindo uma intimidade entre o ator e a audiência. Escavações recentes provaram que o Rose era a menor dos teatros conhecidos, o seu diâmetro por fora era de 74 pés e o de dentro era 50 pés; o Fortune, de acordo como contrato de Henslowe com o construtor Peter Street, tinha 80 pés de profundidade, com 50 pés no interior; e existem agora conjecturas geométricas que dizem que o Globe teria 100 pés externos com 75 pés de dimensão interna.
3. Três galerias em três níveis, ou andares, construídas em volta da arena permitindo assento para quem pudesse pagar mais um penny ao invés de ficar em pé na arena. Por outro preço as galerias também tinham uma área seleta perto do palco (o 'salão dos lordes'), enquanto outros cavalheiros podiam sentar sobre o palco. Tais galerias faziam o Swan ter uma capacidade para 3.000 pessoas (estimado por Witt), e também fazia com que o espectador não ficasse muito longe da ação no palco, em volta, à frente e acima do ator.
4. A área de atuação consiste principalmente de uma plataforma de 5 pés de altura e de acordo com o contrato do Fortune: 43 pés de largura; 27 pés de profundidade - 'se estendendo para o meio da arena'; e aberto nos três lados. Esse extraordinário espaço de encenação era maior que 1.000 pés quadrados, influenciando diretamente na platéia, no formato do solilóquio, no prólogo e epílogo, e explica o impulso do ator de sair do personagem e ser ele mesmo.
5. A plataforma do palco tinha ao menos um alçapão, provavelmente ao centro e adequado para efeitos inesperados de aparições e desaparecimentos. Este era um dos elementos do palco que provavelmente era usado para a introdução de fantasmas ou outra figura sobrenatural.
6. Ao fundo do palco se encontra a *tiring-house* e um camarim para os atores, escondido por uma fachada que serve de suporte para o balcão e com portas que precisam ser fechadas por uma cortina. Apesar de não ser uma representação cênica,

¹¹⁹ STYAN, J. L. *The English Stage: a history of drama and performance*, p.94-95-96.

encoraja uma decoração simbólica, especialmente sugerindo um prédio comum com portas e janelas, ou mesmo um salão real, uma prisão ou um castelo.

7. De acordo com o esboço do Swan, existem duas portas simétrica de cada lado do muro onde acontecem a maioria das entradas. Elas também asseguram que as direções gerais de movimentação no palco são do fundo para frente, de norte a sul e ao inverso, todos governando a maneira de entradas e saídas, e a localização dos personagens em cena no palco, fazendo do ponto central da casa e da audiência o ponto principal de ataque.
8. Se e quando uma cortina está colocada no centro das duas portas, provavelmente sustentada pelo balcão, a área atrás automaticamente cria um *discovery-space* associado aos palcos cortinados da idade média.
9. A existência do balcão sobre o palco, uma continuação do segundo andar da galeria por todos os lados da arena, provavelmente era usado pelo escritor e pelo ator também. Um nível físico acima na performance permite uma representação de uma imagem como uma cidade murada ou fortificada, e também permite ao ator contracenar com outro abaixo dele e vice-versa.
10. Um teto pintado – também conhecido como Céu por ser azul, pintado com estrelas – estava erguido (e possivelmente suportado por pilares como no esboço de Witt) acima do palco, provavelmente com a intenção de proteger os figurinos em caso de um chuveiro, e talvez para proteger o ator também. Entretanto, o quartinho acima do palco era também a melhor maneira de guardar e manusear a maquinaria necessária para criar vôos espetaculares durante a encenação.
11. Finalmente, e para retomar ao primeiro princípio, o fato do teatro não ter teto nos lembra que todas as peças representadas ali tinham a convenção da ‘luz natural’, e não havia luz artificial.

O PALCO

Os ingredientes básicos que qualquer escritor deveria levar em consideração para escrever para um palco elizabethano eram quatro: 1. um auditório arredondado; 2. uma plataforma que se projetava para o meio do pátio; 3. pelo menos duas portas de entrada ao fundo do

palco; 4. e ao menos um balcão. Mas não podemos esquecer que apesar de várias características comuns, cada teatro público tinha suas próprias características.

Se a sua origem foi as plataformas do teatro de rua, certamente os *'groundlings'* ficariam com a cabeça na altura dos pés dos atores, espaço suficiente para que se pudesse ter algum tipo de trabalho embaixo do palco. Segundo o esboço do Swan este teria o palco retangular, mas evidências mostram que o palco do Globe pode ter sido arredondado na parede divisória do *tiring-house*, mas a característica redonda ou quadrada provavelmente não influenciaria muito na concepção geral do teatro. O palco estava localizado contra uma parede, a *tiring-house*, e em algumas casas de espetáculos parece ter sido rodeado por uma pequena grade, mostrando uma separação simbólica entre atores e público. Mesmo com essa suposta divisória, a vitalidade da plataforma vinha do controle de estar no centro da casa com o público rodeando os três lados do palco, e também da falta da quarta parede e da escuridão que conhecemos nos teatros atuais. Se o palco veio das hospedarias ou das rinhas de ursos nós não podemos afirmar, mas sabemos que deste a construção do Theatre fazia-se uso das galerias.

A) O Céu e o Inferno.

O repertório da maioria das companhias indica o uso de alçapões principalmente para o 'surgimento' de personagens que emergiriam do 'Inferno', sob o palco. Provavelmente todo o teatro elizabethano tinha um alçapão maior localizado no meio do piso do palco e alguns tinham pequenos alçapões adicionais, cuja localização não pode ser definida, mas acredita-se que eram nas esquinas do palco. Os pequenos não necessitavam de nenhum aparato cênico, qualquer figura poderia emergir por ele com o uso de uma escada. Já o maior, de onde

provavelmente emergiriam grandes objetos de cena, só estaria com a funcionalidade completa se fizesse uso de alguma maquinaria teatral.

A maioria dos teatros tardios tinha alguma forma de cobertura, o Céu, sobre o palco e que poderia ser usada para proteger o ator em caso de um pequeno chuveiro, mas que está mais relacionada às questões de efeitos cênicos como o caso de necessidade de descer um deus no palco. Para isso havia um pequeno compartimento, o mais próximo possível do telhado, onde estaria localizada a maquinaria necessária, além de ser um local para a realização de efeitos sonoros muito utilizados em cenas de batalhas. Para dar sustentação ao telhado, alguns teatros eram compostos por dois pilares no meio do palco, ricamente decorados: *“the pillars of the Fortune were topped with satyrs, the pillars of the Swan were painted to resemble marble, and in some playhouses sun, moon and stars may have decorated the underneath of the stage roof, the ‘Heavens’”*¹²⁰.

A existência de dois grandes pilares sustentando o telhado traz à tona a questão da visibilidade. Como poderia um par de pilares colocados onde eles parecem estar no desenho do Swan, não impedir a visibilidade? Eles impediam, mas geralmente os atores faziam uso deles simbolicamente: poderiam servir de árvores, ou mesmo como o esconderijo de algum personagem que não pudesse ser visto pelos outros atores no palco.

b) Portas e Alcova

O palco elizabethano, como sabemos, é uma península que se projeta para o meio do salão, encostado em uma parede ao fundo, a qual seria a frente da *tiring-house*. É nessa parede que

¹²⁰ LEGGATT, Alexander. **Jacobean Public Theatre**, p.25. “os pilares do Fortune eram cobertos com sátires, os pilares do Swan eram pintados para parecerem mármore, e em alguns teatros o sol, a lua e estrelas devem ter decorado o teto, o ‘Céu’ ”

se tem o acesso do palco à *tiring-house*, feito através de duas portas, uma à direita e uma à esquerda e serviria de entrada e saída dos atores – todo início de espetáculo ou de um novo episódio tinha como marca uma entrada por uma das portas ao fundo do palco. Alguns estudiosos acreditam que era possível achar, ao fundo do palco, um pequeno palco interior, síntese de ações medievais onde se passavam cenas de localização definida. Adams é um dos recentes estudiosos que supôs que haveria uma cela escondida por cortinas no centro do palco do Globe, com dimensões de 23 pés de largura por 7 ou 8 de profundidade, e era comumente usado quando o escritor referia-se a um espaço ‘*discovery*’.¹²¹

Tendas, no sentido literal, também eram usadas no palco elizabethano. Quando Richard entra com as palavras: “*Here pitch our tent*” e algumas linhas depois, “*Up with my tent*” todos esperavam ver uma tenda real no palco. Levando em consideração o esboço de De Witt nós devemos nos perguntar aonde essa tenda poderia ser colocada no Swan. A única possibilidade que parece mais plausível seria o espaço entre as duas portas da *tiring-house*. Com as duas portas, à direita e à esquerda, e mais a abertura da tenda ou do palco interior no centro, nós tínhamos então três portas assim como no teatro grego. “*The Four Prentices of London, a hard play to date and one that may have played in any or all of the Curtain, the Rose, the Boar’s Head and the Red Bull, opens with the stage direction ‘Enter three in black cloaks, at three doors’*”.¹²² Apesar de acreditarmos que três portas surgiram com o tempo no teatro elizabethano, é bom lembrar que apenas duas portas eram o suficiente para a maioria das peças da época.

¹²¹ Um espaço que deveria ser descoberto pelo ator, provavelmente fechado por uma cortina.

¹²² LEGGATT, Alexander. **Jacobean Public Theatre**, p.24. “The Four Prentices of London, uma peça difícil de montar e que deve ter sido encenada em algum ou todos os Curtain, Rose, Boar’s Head e Hed Bull, começa com a direção de palco ‘Entram três em capas pretas, nas três portas’”

C) O sobre palco

O local mais natural para atender as anotações das peças que nos pedem alguma coisa ‘above,’ é a galeria em cima das portas do fundo do palco. Devemos reconhecer que elas poderiam ser usadas de diversas formas: como local de encenação, como local dos músicos ou mesmo como assento para um público mais abastado que poderia ser chamado de ‘*Lords room*’. Além dessas galerias que aparecem no esboço do Swan existe uma outra possibilidade, a de que o teto da tenda, ou do palco interior, fosse algo plano e sólido, podendo ser alcançado pelos atores através ou da galeria ou mesmo por escadas colocadas no palco, e também serviriam para as cenas ‘above’. “*Vigil Raber’s sketch for the Palm Sunday play in the Parish Church at Bozen in 1514 shows, in the middle of the platform, a pavilion designated as the temple of Solomon*”.¹²³

“De Witt gives us only two wooden double-doors, with heavy hinges that clearly indicate that the doors opened outwards on to the stage. The lack curtain or drapes of any kind is not decisive. (...) The move downstage into contract with the full audience is not made easier by the surprisingly bulky Corinthian columns, standing perhaps 12 feet from the tiring house. They are there to satisfy the demands of a theatre more technically advanced than James Burbage could have anticipated in 1576. The canopy they support, often supposed to have been decorated with symbolic representations of heavenly bodies from which it derived the shorthand name of ‘Heavens’, was roomy enough to accommodate a throne and any actor who was required to ‘fly’ down to the platform. (...) The evidence for this is not, of course, in the drawing; but we know that, before the Swan was built, Henslowe had paid L7-2s for ‘mackinge the throne in the hevenes’ at the Rose. (...) Elizabethan theatre companies had a professional ability to make virtue of necessity, and the stage pillars were habitually incorporate in the action. (...) ...Henslowe instructing the builder of the Hope to ‘builde the Heavens all over the saide stage, to be borne or carryed without any postes or supporters to be fixed or settvpon the saide stage’. (...) The science of timber roofing in Tudor England was sufficiently advanced for the roofing of the stage at the Swan or the Globe to have been contrived without supporting pillars. The problem

¹²³ NAGLER, A. M. *Shakespeare’s Stage*, p.49. “O esboço de Vigil Raber para a peça Palm Sunday na Paris Church em Bozen em 1514 mostra, no meio da plataforma, um pavilhão designado como o templo de Salomão”.

was one of cost. (...) The pillars, then, were a feature of the later Elizabethan public theatres – but no one liked them enough to erect unnecessary imitations on the indoor stages.”¹²⁴

“De Witt nos dá apenas duas portas de madeira, com pesadas drobradiças que indicam claramente que as portas se abrem para fora no palco. A falta de cortina ou drapeados de qualquer tipo não é definitiva. (...) O movimento de vir a frente do palco para contracenar com a audiência não é fácil devido as volumosas colunas coríntias, elevando provavelmente a 12 pés da *tiring-house*. Elas estão ali para satisfazer as necessidades de um teatro mais tecnologicamente avançado do que James Burbage poderia antecipar em 1576. O teto que elas suportam, supostamente decorado com representações de corpos celestes da onde teria vindo o nome Céu, era espaçoso o suficiente para acomodar um trono ou qualquer ator que precisasse voar até o piso do palco. (...) A evidência disso não aparece, obviamente, no desenho, mas nos sabemos que antes do Swan ter sido construído Henslowe pagou 7 libras para ‘fazer o trono no céu’ do Rose. (...) As companhias elizabethanas tinham uma habilidade profissional para fazer da necessidade uma virtude, e os pilares eram normalmente incorporados a ação. (...) ... Henslowe instruiu para que o construtor do Hope ‘construísse o céu sobre o palco para ser sustentado sem nenhum pilar’. (...) A conhecimento da cobertura de viga na Inglaterra tudoriana era suficientemente avançada para que o teto do palco do Swan ou do Globe fossem fabricados sem os pilares de sustentação. O problema era o alto custo. (...) os pilares, então, eram um elemento dos teatros públicos tardios - mas ninguém gostava deles o bastante para imitá-los sem necessidades físicas nos teatros fechados.”

CENÁRIO

Apesar de sabermos que o palco elizabethano era provido de uma certa maquinária teatral, e não apenas um palco completamente nu como já foi colocado por alguns, em momento algum podemos esquecer que o elemento principal dessa época era o texto e o ator como afirma Stephen Orgel: “*trapdoors in the stage and in the roof above the stage, winches for descents of deities, thunder machines and exploding devices, and the like – but essentially they were*

¹²⁴ THOMSON, Peter, *Shakespeare's Theatre*, p.44-45.

theatres not of settings and scenic machines, not of illusions, but of actors".¹²⁵ É importante também lembrar que mesmo com o uso de alguma maquinaria e alguns aparatos cênicos – em 1598 uma lista de propriedades do Rose continha uma grande parte de objetos clássicos, de um arco de Cupido e um Cérbero de três cabeças à peças de cenário como ribanceiras de musgo, tumbas e uma boca de inferno –, por ser um palco que tinha o público rodeado por três lados, não era possível o uso de nenhum tipo de perspectiva.

FESTURES OF THE NEW STAGECRAFT

1. *An absence of scenery, with two doors set symmetrically in the façade, meant that the platform could virtually disappear before the eyes and the scene on stage need not be localized. The absence of scenery also denoted the absence of time... Place and time remained unimportant until the one or the other was called for. This might be done by the specific appearance of a character whose location was known, by an indicative prop (a throne, a tomb) set on the stage or by a simple cue, line like 'Now, Hal, what time of day is it, lad?'*
2. *None of this means that some scenic pieces were not called for on occasion, as they were on the medieval pageant wagon. (...) Even then, these spectacular devices did not necessarily localize a scene or provide scenic illusion: Henslowe's props, touched with residual symbolism though they may be, were the nuts and bolts of practical performance on an empty stage.*
3. *Since there was no curtain or means of a modern stage 'blackout', the actors themselves had to bring on and take off any props or scenic pieces, and if a death occurred on the stage, they had also to remove the body.*
4. *During performance music could be all-pervasive.*
5. *Less certain are the stage effects. Since battles, fights and skirmishes were created more by playing musical instruments than by playing soldiers, even the chronicle plays had their musical additions.*
6. *'A peal of shot', bells and fireworks and cannon, all had their uses, and sometimes to disastrous effect, as the King's Men knew when the thatched roof of the Globe caught alight from the cannon fire during a performance of Henry VIII in 1613.*
7. *As indication of dramatic purpose, costumes played a greater part in a production than scenic devices, and the emphasis was more on the actor's person than upon the visual scene.*

¹²⁵ ORGEL, Stephen. **The Illusion of Power – political theater in the english renaissance**, p.5. “alçapões no palco e no teto acima do palco, guincho para descer as divindades, máquinas de trovão e explosões, e o que quisessem – mas essencialmente eles não eram teatro para cenários e maquinaria cênica, não para ilusão, mas para atores”

8. *The wardrobe no doubt saved costs to some extent by keeping its costumes for the most part contemporary – the performances were in ‘modern dress’ – and, as in the medieval drama, anachronism on the stage was never questioned*¹²⁶. P98/99/100

1. A ausência de cenário, com suas portas colocadas simetricamente na fachada, significa que a plataforma poderia virtualmente desaparecer antes que se precisassem localizá-la. A ausência de cenário também significa a ausência de tempo... Lugar e tempo não são importantes até que alguém chame por eles. Isto poderia ser feito pela aparição de um personagem específico cuja localização era anteriormente conhecida, por um acessório significativo (um trono, uma tumba) colocado no palco ou por uma simples indicação no texto como ‘Agora, Hal, que horas do dia são?’
2. Nada disso significa que algumas peças de cenário não eram necessárias em algumas ocasiões, como eram nos vagões medievais. (...) Mesmo assim, esse instrumento espetacular não necessariamente localizava a cena ou sustentava uma ilusão. Os acessórios de Henslowe, com o simbolismo que eles deveriam ter, eram a ‘porca e o parafuso’ da encenação prática em um palco vazio.
3. Como não havia cortina ou algo como o moderno significado de blackout, os atores tinham que eles mesmos colocar e tirar os acessórios ou objetos de cena e se ocorresse uma morte no palco, eles também tinham que retirar o corpo.
4. Durante a encenação a música podia ser persuasiva.
5. Menos certos são os efeitos cênicos. Já que batalhas e lutas eram criadas mais pelos instrumentos musicais do que pela encenação de soldados, mesmo as crônicas tinham sua adição musical.
6. ‘Um estrondo de tiro’, sinos e fogos de artifício e balas de canhão, todos tinham seu uso, e algumas vezes um efeito desastroso, como quando os King’s Men colocaram fogo no teto do Globe por causa de uma bala atirada durante uma performance de Henrique VIII em 1613.
7. Como indicações de finalidades dramáticas, os figurinos tinham maior representação na produção do que os acessórios de cena, e a ênfase era maior na personalidade do ator do que na totalidade da cena visual.
8. O guarda-roupa sem dúvida guardava os figurinos, na sua maior parte contemporâneos – a encenação era em ‘vestimenta moderna’ - e, como no drama medieval, o anacronismo no palco não era nunca questionado.

¹²⁶ STYAN, J. L. *The English Stage: a history of drama and performance*, p.98-99-100.

TEATROS PRIVADOS

O que conhecemos sobre os teatros privados dentro da História Teatral pelo mundo, nos mostra que a maioria das vezes eram desenhados para uma produção particular ou um grupo em particular. Dois dos primeiros teatros italianos são deste tipo: o Teatro Olímpico em Vicenza foi construído por Paládio e Scamozzi para os acadêmicos, especialmente para a produção de Oedipus; o Theatre Degli Uffizi em Florença foi criado por Buontalenti para um grupo de atores espetaculares, celebrando o casamento de Ferdinando de Médici. Porém, o que chamamos de teatros privados na Inglaterra Renascentista estão longe desses conceitos, sendo diferenciados do teatro público por dois motivos principais: 1. eram fechados, então estavam protegidos do frio do inverno; 2. a entrada era mais cara e havia menos lugares na platéia, tornando o público mais elitista.

Outra diferença entre o teatro público e privado na Inglaterra Elizabethana era que no segundo as peças eram vista sob luz de velas, e luz artificial: aumentando a concentração do público no que acontecia no palco e encorajando especialmente os shows, efeitos especiais e decorações cênicas. Nos últimos anos desses teatros foi crescente o número de cenas que se pareciam mais com as mascaradas da Corte do que com as cenas populares dos teatros públicos.

ALGUNS TEATROS E SUAS CARACTERÍSTICAS

THE THEATRE

Atualmente existe uma discussão se o Theatre foi realmente o primeiro edifício de Londres com o intuito de ser um teatro. Escavações recentes mostram que pode ter havido um mais antigo em Whitechapel, chamado Red Lion, que foi construído por volta de 1567 por John Brayne. Porém, parece que seu uso mais comum, apesar de também ser usado para encenações, eram as brigas de animais já que é similar em sua forma aos ringues que estiveram em uso no Southbank por vários anos. Documentos recentes mostram que a aventura no Red Lion não foi mais que uma adaptação ocasional de um *inn-yard* para uso dos atores.

“In addition to galleries surrounding the courtyard, probably on three sides, there was to be a ‘Skaffolde or stage for enterludes or playes’, 5 feet x 30 feet in dimension. There were specific plans for a trapdoor ‘in such convenient place of the same stage as the said John Braynes shall thynk conveyent’ and a turret, 30 feet high and ‘sett upon plates’, presumably to stabilise it. We can further presume that turret was secured to the scaffold, thus providing a backing until which could serve as a dressing room and access from or onto the stage.”¹²⁷

“Juntamente com as galerias que provavelmente pegavam os três lados deveria haver uma ‘Plataforma ou palco para interlúdios ou peças’, 5 pés X 30 pés de dimensão. Há específicos planos para um alçapão ‘em um lugar conveniente de algum palco como John Braynes acreditava ser conveniente’ e um torreão, 30 pés de altura e ‘colocado sobre uma chapa’, provavelmente para estabilizá-lo. Nós podemos assumir que esse torreão era protegido pela plataforma, assim sendo um apoio até que pudesse servir de camarim e acessado do ou pelo palco”.

John Braynes era cunhado de James Burbage, e a construção do Red Lion deve ter dado aos dois investidores conhecimento o suficiente para construírem o Theatre em 1576. Em 1574 o prefeito e os vereadores da cidade de Londres decretaram que nenhum dono de hospedaria ‘*within the Liberties of this City*’ (áreas fora da cidade e do poder jurídico) poderia construir uma casa sem permissão.

Portanto quando James Burbage proveu a Inglaterra com o primeiro edifício construído com propostas unicamente teatrais, ele teve o bom senso de construí-lo em Shoreditch, meia milha

¹²⁷ THOMSON, Peter, *Shakespeare’s Theatre*, p.36.

ao norte do Bishop's Gate da City of London, fora da jurisdição do lorde prefeito – um pouco mais ao norte do que é hoje a Liverpool Street Station.

Os puritanos queriam a ruína da nova casa de espetáculos antes mesmo que ela fosse terminada, e há indícios de que Brayne e Burbage a construíram de uma forma tal que permitissem que a edificação fosse desmantelada em qualquer momento de crise, assim como provavelmente o seu palco poderia ser removido. Havia poucos pontos de interesse em fixar o palco, e não havia precedentes para isso. A inovação parece ter sido na facilidade de acesso e visão do público, pensando em seu conforto e numa eficiente maneira de arrecadar as entradas, e no *back-stage*, com um espaço para os atores se vestirem e preparar suas entradas.

Uma cláusula no arrendamento feito por James Burbage no Theatre autorizava o desmantelamento e a remoção do prédio, mas a legalidade de fazer isso depois que o arrendamento tivesse acabado era questionável. Mesmo assim em 28 de dezembro de 1598 o teatro foi demolido e levado através do Tâmesa, que se encontrava congelado, para o local onde seria construído o primeiro Globe.

“On 28 December, under cover of darkness, he was with his mother, his brother, a financial backer and friend called William Smith, a carpenter-architect called Peter Street, and about dozen labourers, outside the empty Theatre. That night, despite attempts to interrupt and prevent them, they began to dismantle it. They carried the timbers, the best preserved of them anyway, down Bishopsgate Street and into the walled city. The Thames was still frozen on 28 December, and it may be that the timbers were slip across. It would have saved the toll on London Bridge, or the considerable cost of several trips in a Thames ferry. They had the promise of a plot of a land not much more than a hundred yards from Henslowe's Rose theatre, and the measures sections of timber from the Theatre were on their way there as 1 January, the date of a second royal command, approached. The Burbages had probably made sure that Giles Allen was out of town.

By the time he reached Shoreditch, it was too late. He was angry owner of a vacant lot.”¹²⁸

“Em 28 de dezembro, sob a escuridão da noite, ele estava com sua mãe, seu irmão, um amigo e patrocinador chamado William Smith, um arquiteto-carpinteiro chamado Peter Street, e por volta de doze trabalhadores braçais, do lado de fora do Theatre vazio. Essa noite, apesar das tentativas de interrompê-los e preveni-los das possíveis conseqüências, começaram a demolir o teatro. Eles carregaram as vigas, pelo menos as mais preservadas, pela Bishopsgate Street e pela cidade murada. O Tâmsa continuava congelado em 28 de dezembro, e provavelmente as vigas plainaram sobre ele. Isto provavelmente os salvou do pedágio cobrado na Ponte de Londres, ou do considerável custo das inúmeras viagens que teriam que ter sido feitas com os barqueiros. Eles tinham a promessa de um lote de terra não muito mais que 100 jardas do teatro Rose de Henslowe, e as vigas marcadas do Theatre estavam no lugar em 1º de janeiro, a data de um segundo comando real, aproximado. Os Burbages provavelmente tinham se cuidado para que Giles Allen tivesse fora da cidade. No momento em que ele chegou em Shoreditch já era tarde demais. Ele era um furioso dono de um terreno vazio.”

Em 21 de fevereiro de 1599 um acordo foi assinado. Nicholas Brend, como dono das terras do Bankside, assinou metade do arrendamento para Richard e Cuthbert Burbage, e a outra metade para cinco dos componentes da companhia do Chamberlain - Pope, Phillips, Heminges, Kempe, e Shakespeare. Pela primeira vez na Inglaterra um teatro era desenhando por atores, dirigido por atores, e construído numa terra arrendada e paga por atores. Uma vez construído o Globe tornou-se, nas palavras de Glynne Wickham, *“from a dramatist’s and actor’s viewpoint...outstandingly the most attractive playhouse in London”*.¹²⁹

THE CURTAIN

A uma distância de menos de 200 metros do Theatre, em Moorfields, foi inaugurado em 1577 o Curtain, cujo nome parece ter sido derivado do italiano Cortina. Ele era é o poderíamos

¹²⁸ THOMSON, Peter, **Shakespeare’s Theatre**, p.17-18.

¹²⁹ THOMSON, Peter, **Shakespeare’s Theatre**, p.17-18. “de uma visão de um dramaturgo e ator... notavelmente o mais atrativo teatro de Londres”

chamar de uma casa de espetáculos rentável, já que não tinha uma associação muito longa com nenhuma companhia de atores. Além dos espetáculos dramáticos também era usado para eventos esportivos e ganhou reputação pelas suas barulhentas jigs – performances de palhaços com música e dança. Em fins da década de 1590, a companhia de Shakespeare, os Chamberlain's Men encenaram no Curtain a peça **Romeo and Juliet**.

THE ROSE

O Rose, construído por Philip Henslowe em 1587, era a casa dos Lord Admiral's Men até a construção do Fortune, quando os Wolcester's Men assumiram a casa. A palavra 'rose' era uma gíria usada para prostituta e é provável que Henslowe tenha escolhido o nome em virtude de um antigo bordel. Em 1989, em Londres, foram iniciadas as escavações do antigo edifício que comprovam que ele era poligonal, provavelmente com 14 lados de 15 pés cada.

O palco era no lado norte do salão – uma surpresa, já que normalmente se acredita que os palcos eram a sudoeste, protegidos do vento e do sol e garantindo uma boa iluminação. Outra peculiaridade do Rose é que o palco não era retangular, assim como acreditamos que outros palcos do período eram, mas afinado na frente criando uma ponta. Em 1592 Henslowe executou algumas reformas na casa: aumentou o tamanho do palco e provavelmente modificou a capacidade, já que o Rose era pequeno para as convenções da época e se assumirmos que ele tinha três galerias teriam uma capacidade para 2.000 pessoas antes da reforma – por volta de 600 pessoas no pátio e 1.400 nas galerias - e 2.425 depois.

“The foundations were different from expectations. Henslowe had referred to the state of the ‘Little Rose’, but with a 72 foot outside diameter (compared with the Fortune’s 80 feet and the Globe’s probable 100 feet) the Rose had half the space of the Globe and, with

its tiring house inside the frame of the building, it was truly compact. It is also had fourteen sides, not the anticipated eight, and was irregular in shape to boot. The stage jutted about two-fifths into the yard, like Inigo Jone's Court theatres, and faced south, giving it more sun and light than had the stage of the Globe, which seems to have faced north-east. At its maximum width it was 36 feet 9 inches, tapering to 26 feet 10 inches, and was 16 feet 5 inches deep, yielding an acting area of 490 square feet. There was no evidence of stage-posts or traps, but nothing to suggest that a balcony, with discovery-space below, did not exist."¹³⁰

“As fundações eram diferentes das expectativas. Henslowe tinha se referido ao palco do ‘pequeno Rose’, mas com 72 pés de diâmetro do lado de fora (o Fortune tinha 80 pés e o Globe provavelmente 100 pés) o Rose tinha metade do espaço do Globe e, com a sua tiring-house dentro da sua estrutura, era realmente compacto. Ele também tinha 14 lados, não os oito que se pensava antes, e era irregular no formato de bota. O palco se salientava dois quintos para o centro do salão, como o teatro da Corte de Inigo Jones, e era voltado para o sul, tendo mais sol e luz do que tinha o palco do Globe, que parece ter sido voltado para o nordeste. A sua largura máxima era de 36 pés e 9 polegadas, afilando-se para 26 pés e 10 polegadas, e tinha 16 pés e 5 polegadas de profundidade, produzindo uma área de 490 pés quadrados. Não há evidências de pilares ou alçapões, mas nada que sugira que um balcão, com um discovery-space abaixo, não existisse.”

*“In 1592, presumably in the light of experience, Henslowe made some changes. He enlarged the stage end, moving the wall 6 feet 10 inches further north, so increasing the size of the yard and galleries, and bringing the capacity of the house up from 2,000 to 2,425. He also thereby increased the depth and thrust of the stage to 18 feet 4 inches, which offered an acting area of 533 square feet. From the evidence of the footings and a drip-line from the thatch, it is likely that stage posts were added at the front of the stage, suggesting that a stage roof or ‘shadow’ was built.”*¹³¹

“Em 1592, Henslowe fez algumas modificações. Ele aumentou o final do palco movendo o muro 6 pés e 10 polegadas para o norte, também aumentando o tamanho do salão e das galerias, e trazendo a capacidade da casa de 2.000 para 2.425 pessoas. Também por isso aumentou a profundidade para 18 pés e 4 polegadas, chegando a uma área de 533 pés quadrados. Através de evidências de equilíbrio e da linha de goteira da cobertura de sapé, é provável que os postes de sustentação tenham sido adicionados na frente do palco, sugerindo que um teto de palco ou uma ‘nuvem’ fora construído.”

¹³⁰ STYAN, J. L. *The English Stage: a history of drama and performance*, p.118-119.

¹³¹ STYAN, J. L. *The English Stage: a history of drama and performance*, p.119.

O diário de Henslowe nos mostra que o Rose teve mais de 200 peças encenadas entre 1594 e 1597, e é possível que a maioria das peças de Marlowe tenham sido encenadas ali. Tais listas de apresentações têm início em 1592 quando é encenado a primeira parte de **Henrique VI**, de Shakespeare. Henslowe não era ator como James Burbage, então devemos ressaltar que todos os seus interesses eram estritamente comerciais.

BOAR'S HEAD

O local aonde foi construído o Boar's Head em Whitechapel - área de trabalhadores a leste dos limites da Cidade - era parte do que tinha sido durante muito tempo um complexo residencial. Ele já havia sido confiado a uma companhia de atores antes mesmo de 1557, mas foi somente após o arrendamento feito por Woodcliffe e Samwell em 1594 que houve interesse em reformá-lo para a criação de um teatro que seria inaugurado em 1598. Um ano depois, em 1599, o teatro foi demolido e construíram um novo para competir com o teatro recém aberto do outro lado do rio, o Globe.

Enquanto a maioria das casas de espetáculos era redonda, o Boar's Head era retangular; apesar das três galerias mais comuns, ele tinha apenas duas no lado leste e uma ao norte e ao sul. O seu palco estava localizado no nordeste, provavelmente a mesma localização dos palcos do Globe, do Hope e do Fortune. *“The plot where the stage and tiring house had stood measured 39’7” north to south, so that the stage measures that much across its front. (it is, incidentally, only the second professional stage of the time for which we have measurement, that of the Fortune being the first)”*.¹³²

¹³² HERBERT, Berry. **The Boar's Head Playhouse**, p.102. “O lote onde o palco e a tiring-house estavam media 39 pés e 7 polegadas de norte a sul, então as medidas do palco eram maiores na frente. (este é, incidentalmente, o segundo palco profissional da época do qual temos as medidas, sendo o primeiro o Fortune)”

Não podemos esquecer que ele foi um edifício adaptado, com exceção do seu palco. Então, o campo do Boar's Head consistia numa pequena parte ao norte que permanecia sem nenhuma construção e com acesso livre, uma pequena parte ao sul atrás do prédio de Bear's Hear na High Street, e uma maior parte central que se estendia mais para oeste onde localizava-se o teatro propriamente dito.

THE SWAN

Em 1595 Francis Langley construiu o que seria considerado por De Witt um ano depois 'o maior e mais impressionante' teatro de Londres. O Swan ficava no Jardim de Paris e apesar de ser a casa dos Pembroke's Men até 1597, foi também usado por uma grande variedade de companhias. Mesmo tendo visitado quatro teatros – o Theatre, o Curtain, o Rose e o Swan - De Witt interessou-se especialmente pelo Swan porque ele parecia baseado em um modelo romano, e teria ficado impressionado com a sua capacidade para 3 mil espectadores e os seus pilares minuciosamente pintados para 'parecerem como mármore'. Após a visita, De Witt mandou um desenho da casa de espetáculos em uma carta para seu amigo Van Bunchell, que chegou até nós através de uma cópia deste:

*"The copy of De Witt's drawing shows a platform stage, marked proscenium. Behind it is the mimorum aedes, the actor's house, or tiring house as it was then called. The space beneath the stage is open, revealing two stout supporting balks. The building has framework of three galleries. The part of the first gallery closest to the stage is called the orchestra. The tiring house has two doors, which we shall call stage doors, and above it a gallery with eight persons in it. On the stage is a bench on which a woman is seated, while another woman is standing behind it and to one side. A messenger-like figure appears to be entering in haste. A trumpeter is in the upper storey of the tiring house. These are the only persons show in the sketch."*¹³³

¹³³ NAGLER, A. M. *Shakespeare's Stage*, p.10.

“A cópia do esboço de De Witt mostra um palco e um notável proscênio. Atrás disso tem a *mimorum aedes*, o camarim, ou *tiring-house* como eles costumavam chamar. O espaço abaixo do palco era aberto revelando dois firmes suportes. O prédio tinha uma estrutura de três galerias. A parte da terceira galeria mais próxima ao palco era chamada de orquestra. A *tiring-house* tinha duas portas, que nos podemos chamar de portas do palco, e acima disso uma galeria com oito pessoas nela. No palco há um banco com uma mulher sentada, assim como uma mulher em pé atrás deste em um dos lados. Uma figura de um mensageiro parece estar entrando com pressa. Um trombeteiro está no andar de cima da *tiring-house*. Essas são as únicas pessoas mostradas no esboço.”

FORTUNE

Foi também Philip Henslowe que construiu, em 1600, o que seria o maior teatro público, ao norte do Tâmesa, bem em frente aos seus rivais no Southwark. O Fortune foi construído pelo mesmo construtor do Globe, Peter Street, mas ao invés do formato poligonal era retangular. Apesar disso o contrato de construção nos mostra que ele foi quase totalmente baseado na estrutura do Globe, que teria sido o melhor modelo da época. Segundo o contrato o seu formato quadrado deveria ter:

“80 pés ‘em todos os lados’, e 55 pés na parte interna. Possuiria três andares com galerias equipadas de ‘divisões convenientes para espaços e cavaleiros’ e ‘espaços baratos’. O primeiro pavimento teria 12 pés de altura, o segundo 11, e o terceiro 9 pés. O palco teria 43 pés de largura e se estenderia até a metade do espaço aberto, tendo assim 27,5 pés de profundidade. Deveria possuir uma ‘cobertura sobre o dito palco’, e uma ‘coxia’(tiring-house, que em tradução literal seria ‘casa-camarim’).”¹³⁴

Ao todo havia três níveis de galerias que daria uma altura total de 32 pés. A capacidade total do Fortune foi estimada por Richard Hosley em 2.340 pessoas.

¹³⁴ O contrato em questão pode ser encontrado no Apêndice.

Em 1621 o teatro foi incendiado e uma nova versão foi inaugurada em 1623. O segundo Fortune já era uma construção mais cara feita de tijolos, “*a large, round brick building*”.¹³⁵ Apontamentos sugerem que as ruínas do teatro podiam ser vistas até o ano de 1739.

RED BULL

O Red Bull localizava-se em Clerkenwell, ao norte dos subúrbios de Londres. Por volta de 1605 e 1606 os Queen Anne’s Men mudaram-se para lá. (NOTA nessa mesma época os King’s Men estavam no Globe e os Prince Henry’s Men no Fortune). Assim como o Boar’s Head, o Red Bull era um salão convertido, mas nós não temos informações o suficiente para sabermos se ele também era uma adaptação do antigo edifício ou se fora completamente reconstruído. Algumas peças encenadas neste teatro chegaram até nós e através delas temos direções de palco que nos levam a diversos elementos cênicos que foram usados ali, como: “*pillars supporting a canopy, flying machinery, a large trap – and perhaps more than one – with some form of lift for ascents and descents, three doors, and, by 1608, a music room over the stage. There was some form of curtained discovery-space, which was put to frequent use*”.¹³⁶

THE HOPE

O último teatro público a ser construído foi o Hope. Construído em 1614 por Philip Henslowe e Edward Alleyn, ele servia aos novos interesses do investidor que sonhava com uma casa que

¹³⁵ LEGGATT, Alexander. **Jacobean Public Theatre**, p.18. “a large, round brick building”.¹³⁵ (NOTA “um grande e redondo prédio de tijolos”)

¹³⁶ LEGGATT, Alexander. **Jacobean Public Theatre**, p.20. “pilares suportando uma cobertura, maquinaria de vôo, um grande alçapão – e talvez mais de um – com alguma forma de elevador para suspender e baixar, três portas, e, em 1608, um compartimento para os músicos acima do palco. Havia alguma forma de um discovery-space atrás de uma cortina, que era freqüentemente usado”

abrigasse tanto as rinhas de brigas como os espetáculos dramáticos. Temos que lembrar que o gosto elizabethano pelas peças estava contido dentro do amor que eles tinham por qualquer entretenimento público. Para isso, parece correto afirmar que o palco foi construído de tal forma que poderia ser removido ou montado dependendo das funções do dia.

THE ACHIEVEMENT OF BARTHOLOMEW FAIR

“...the Hope was a dual purpose playhouse where every so often bull- or bear- baiting would replace the performance of plays. To make this possible, the stage was built on trestles and had no stage-posts. The builder’s contract is clear, and insists upon a stage to be carried or taken away, and to stand upon trestles good substantial and sufficient for the carrying and bearing of such a stage ... [Also] the heavens all over the said stage, to be borne or carried without any posts or supporters to be fixed or set upon the said stage.”¹³⁷

“....O Hope era uma casa de espetáculos com um propósito duplo tanto de briga de touro e urso como de performance de peças. Para que isso fosse possível, o palco era construído sobre cavaletes e não tinha pilares de sustentação. O contrato de construção é claro e insiste em um palco que pode ser carregado e levado, e colocado sobre cavaletes sólidos e suficientes para sustentarem e suportarem um palco... [Também] o Céu sobre o palco deve ser sustentado e suportado sem nenhum pilar ou suporte que tenha que ser fixado sobre o palco.”

A nova casa localizava-se no Bankside, no lugar de um velho *Beargarden*. Tinha sido inspirada no Swan, mas ao contrário deste, o seu palco não tinha os famosos pilares que seguravam o telhado, que apesar da habilidade dos atores em incorporá-los, é mais provável que preferissem que não existissem. Assim Henslowe construiu o Hope *“without any postes or supporters to be fixed or sett upon the saide stage”¹³⁸*, provavelmente com o mesmo princípio adotado pelos construtores do segundo Globe.

NEWINGTON BUTTS

¹³⁷ STYAN, J. L. *The English Stage: a history of drama and performance*, p.179-180.

¹³⁸ WELLS, Stanley, Org. *The Cambridge Companion to Shakespeare Studies*, p.77-78. “sem nenhum poste ou suporte que precise ser fixado ou colocado sobre o palco”

As informações que temos sobre o Newington Butts é que ele teria sido usado pelos Lord Strange's Men entre 1591 e 1592 e pelas duas companhias os Lord Admiral's Men e os Lord Chamberlain's Men em 1594.

ENCENAÇÕES NA CORTE

A Corte era de certa forma itinerante. Apesar de seu centro ser em Londres - no palácio da Torre, no Whitehall, no St James's, e no palácio de Westminster – onde o soberano estivesse seria a Corte, exceto por algumas questões administrativas, e todas as suas peças e cerimônias estariam com ele. Assim algumas vezes a Corte instalava-se no interior, em residências reais no campo como: Greenwich Palace in Kent, Richmond Palace in Surrey, Windsor Castle in Berkshire e Hampton Court, 15 milhas a oeste de Londres em Hertfordshire.

Henrique VIII era grande admirador da dança e das Mascaradas e é em sua Corte em Westminster Hall, na Noite dos Reis, em 1512, que se houve falar pela primeira vez em uma mascarada. “No ano em que subiu ao trono Henrique VIII, em 1509, William Cornish foi nomeado para o lugar de encarregado das diversões, e começou na corte uma intensa organização de distrações de toda a espécie”.¹³⁹

As Mascaradas eram essenciais para a vida na Corte Renascentista; suas alegorias davam um alto significado para as realidades de política e poder, suas ficções criaram funções heróicas para os líderes da sociedade; eram jogos e shows, triunfos e celebrações; elas eram para a

¹³⁹ BOIADZHIEV, G.N, DZHVELEGOV, A., IGNATOV, S. Teatro Inglês. Inc: _____. **História do Teatro Europeu**, p.231.

Corte e sobre a Corte. Os membros da corte podiam fazer parte dessa performance privada, normalmente vestidos com figurinos fantásticos e ao contrário das companhias profissionais, onde só homens podiam encenar, as mulheres estavam liberadas para participarem das Mascaradas.¹⁴⁰

Depois de 1605 os cenários em perspectiva foram introduzidos, mas eram usados somente na Corte ou quando a realeza estava presente. “*For example, in 1605 King James paid a visit to Oxford, and the university undertook to entertain him with four plays. A stage was constructed in Christ Church hall, and for the first time in England drama was produced with perspective sets and movable scenery; the designer was Inigo Jones*”.¹⁴¹ A maioria dos costumes e cenários da corte dos Stuarts era desenhado por Inigo Jones, que se inspirava no Teatro Italiano Renascentista, já que tinha viajado diversas vezes para esse país. Ele era o arquiteto oficial do dramaturgo da maioria das Mascaradas, Ben Jonson.

“Inigo Jones se havia empapado na Itália do neo-classicismo de Palladio e desenvolveu em sua pátria uma técnica severa e disciplinada chamada a substituir as tendências mais exuberantes – góticas se se quiser – da arte isabelina. (...) Foi o primeiro que introduziu a decoração móvel e desenhou máquinas e recursos que lhe permitiam efeitos cênicos novos, tendendo todos para uma maior suntuosidade do espetáculo. Esboçou igualmente o prosccênio e as vestimentas usadas nas representações.”¹⁴²

As Mascaradas jacobeanas foram uma das grandes inovações teatrais do início do período Stuart, servindo para gratificar a rainha Anne que amava danças, o gosto do rei James I por espetáculos que curiosamente combinavam o maneirismo com o classicismo. Não foi antes

¹⁴⁰ Os teatros da Corte eram radicalmente diferentes dos teatros públicos, não somente na natureza do seu público, mas a importância que era dada aos seus atores e o significado das experiências teatrais que eles representavam. No mundo público da Europa Renascentista atores eram tradicionalmente considerados itinerantes.

¹⁴¹ ORGEL, Stephen. **The Illusion of Power – political theater in the english renaissance**, p.14. “Por exemplo, em 1605 o rei James pagou uma visita a Oxford, e os universitários encarregaram-se de entretê-lo com quatro peças. Um palco foi construído no salão da Christ Church, e pela primeira vez na Inglaterra um drama foi produzido com cenários moveis e em perspectiva; o cenógrafo era Inigo Jones”

¹⁴² BRUGGER, Ilse M. **Breve história del teatro inglês**, p.103.

dos King's Men ocuparem o Blackfriars que pode se ver no teatro público um consistente reflexo do que estava acontecendo na Corte, mas alguma coisa dessas produções imensamente caras e extraordinárias deve ter chegado ao Globe.

“Se bem que não é decisiva para o desenvolvimento do drama como forma teatral em que predomina a palavra, a masque ocupa um lugar de importância dentro do que poderíamos chamar de curriculum vitae do teatro. (...) O eixo ao redor do qual giravam os diferentes momentos da masque se constituía logicamente da dança com acompanhamento musical, tendendo-se a dar cada vez mais importância a decoração e ao figurino. Eram escassas, por outro lado, a oportunidade para introduzir passagens faladas. Jonson, para salvar os direitos da poesia, criou a anti-masque ou seja uma ação de contraste. Como a masque, em geral, era uma apoteose da beleza, em contraste consistia em trazer cenas realistas da vida profana.”¹⁴³

FIM DOS TEATROS PÚBLICOS

Depois de 1616 não só o número de novas peças começou a diminuir como também a sua qualidade, e apesar dos teatros continuarem tendo um público popular eles eram agora rivalizados pelo novo entretenimento da Corte. O apetite pelas Mascaradas era insaciável.

Os escritores elizabethanos e jacobeanos que se auto intitulavam poetas, tinham como intenção fazer da palavra a parte mais importante do espetáculo e escreviam para serem ouvidos. As Mascaradas estavam preocupadas com o magnífico espetáculo criado por Inigo Jones e os textos, mesmo com a tentativa de Ben Jonson de recuperá-los nas suas *anti-masques*, passaram para segundo plano.

¹⁴³ BRUGGER, Ilse M. **Breve história del teatro inglês**, p.102.

4. O GLOBE THEATRE

“Ninguém sabe qual a forma cênica que ele tinha em mente. Sabemos apenas que ele escreveu uma sucessão de palavras que contém em si mesmas a possibilidade de gerar formas constantemente renováveis. (sobre Shakespeare).”¹⁴⁴

“O ‘teatro’, porém, é uma necessidade essencial do ser humano enquanto ‘os teatros’ e suas formas e estilos são apenas caixas temporárias e descartáveis.”¹⁴⁵

GLOBE ATUAL

O teatro que Sam Wanamaker queria reconstruir, porque era o único associado às primeiras produções da maioria das peças de Shakespeare, era o primeiro Globe de 1559. O segundo, reconstruído após o incêndio sobre as mesmas fundações, tinha uma estrutura um pouco diferente e uma cobertura de telha. Essencialmente, o novo Globe tornaria-se mais um tubo-teste, a base para a experimentação e o estudo de Shakespeare para se ter uma idéia melhor do que foi seu teatro.

O sonho de Sam Wanamaker em reconstruir o grande teatro do século 16, teve um processo extremamente demorado e muitas vezes criticado. Antes de dar início ao edifício propriamente dito ele funda várias organizações que serviriam mais tarde de suporte ao seu projeto: primeiro, em 1969, ele funda o Globe Playhouse Trust; em 1972 cria uma fundação para Museu do Palco Shakespeariano no Beergarden; em 1973 ocorre a criação do Centro Mundial de Estudos Shakespearianos; em 1974 cria o Shakespeare Globe Centre nos EUA;

¹⁴⁴ BROOK, Peter. *A Porta Aberta – reflexões sobre a interpretação e o teatro*, p.44.

¹⁴⁵ BROOK, Peter. *A Porta Aberta – reflexões sobre a interpretação e o teatro*, p.78.

em 1984 acontece a reabertura do Shakespeare's Globe Museum; e é somente em 1989 que as fundações do novo Globe são completadas. É neste mesmo ano que o Globe Education, um programa de educação, teve seu início. Sam insistiu para que ele servisse comunidades tanto nacionais como internacionais e tivesse cursos e workshops para todos os tipos de interessados.

Por uma coincidência, é também no ano de 1989 que ocorrem duas grandes descobertas arqueológicas que seriam de grande valia para o novo empreendimento: em fevereiro são escavadas próximas ao Globe original¹⁴⁶ as fundações do Rose; e em outubro a 12 jardas de distância acha-se um fragmento do próprio Globe.

No momento em que o teatro foi concluído, em 1997, a associação de amigos do Shakespeare's Globe, fundação também criada por Wanamake, já era composta por mais de 7 mil membros que haviam contribuído com um quarto de milhão de libras para a realização do projeto.

A reconstrução do prédio trouxe para os estudantes e o público em geral uma forma mais clara de entender a era de ouro do teatro inglês. As temporadas de verão ocorrem por seis meses ao ano, de abril a setembro, e há encenações quase todas as tardes, seis vezes por semana. A parte que mais impressiona o público atual é a intimidade gerada por ficarem em pé ao redor do palco e pelo fato das encenações serem a luz do dia. Ambas encorajaram a criação de novas peças: *“The idea of being able to see everybody in the audience was*

¹⁴⁶ O Globe atual se encontra a alguns metros do original, isso devido a uma briga já que na localização do original existe um projeto de construção de um shopping Center.

completely unknown territory – it was terrifying! However, when the first stepped out in front of an audience, I though almost immediately, ‘This isn’t frightening at all’.”¹⁴⁷

A reconstrução de um prédio que desapareceu 400 anos atrás claramente não pode ser feita com técnicas modernas, por isso a construção do Globe atual teve como princípio a utilização – o mais próximo possível que isso permitisse – dos mesmos métodos do primeiro Globe, construído em 1559.

*“Clearly the shape of the auditorium is of immense importance, and so is the position of the stage. But so too are the materials that we have used: structural green oak, haired lime plaster, oak boarding and thatch are all vital and characteristic components of the building, its aura and its acoustic response. The choice offered by the GLC District Surveyors in October 1980 for either authentic materials in a building that no audience could enjoy, or a usable auditorium made from concrete simply wasn’t going to meet the project’s needs.”*¹⁴⁸

“Claramente o formato do auditório é de grande importância, e também a posição do palco. Mas também o são os materiais que foram usados: estrutura de carvalho verde, reboco de cal e crina de cavalo, carvalho em tábua e sapé, são todos vitais e componentes característicos do prédio, com responsabilidade por sua aura e acústica. A opção oferecida pelo GLC District Surveyors em outubro de 1980 para a utilização de materiais também autênticos em uma construção que não agradaria a nenhuma audiência, ou um auditório útil feito de concreto, simplesmente não ia ao encontro das necessidades do projeto.”

O esqueleto de madeira e os muros de emplastro e sarrafos eram métodos tradicionais usados nas construções de casas e celeiros por todo o país. Uma parte da escavação do antigo Globe confirma que era um edifício com 20 lados e um diâmetro de 99 pés. Após o grande incêndio de 1666, alguns materiais usados até então para construção, como telhados de sapé e algumas estruturas de madeira, foram proibidos por toda Londres. Então, sob as novas

¹⁴⁷ SHAKESPEARE GLOBE EXHIBITION, por Jules Melvin, p.12. “A idéia de poder ver todo mundo da platéia é um território completamente desconhecido – é assustador! Entretanto, depois da primeira relação com a audiência, eu pensei imediatamente, ‘Isto não é tão assustador assim’.”

¹⁴⁸ MULRYNE, J. R., SHEWRING, Margaret. **Shakespeare’s Globe Rebuilt**, p.83.

regulamentações não se pode utilizar qualquer tipo de material, por mais que se prove que ele vai de encontro às necessidades para o tipo de encenação. No entanto, após várias pesquisas, os construtores do Globe conseguiram utilizar alguns deles, principalmente com a implantação de materiais anti-chamas. Foi autorizado o uso não somente de carvalho verde para a estrutura, mas também sapé para o telhado do palco, e uma cobertura para as paredes feita de uma mistura de limo, areia e cabelo animal.

“This we did with the Globe, dealing separately with the fire resistance of the structure, the fire resistance of the walls, the spread of fire across the surfaces and the construction of the roof. As each of the separate problems has been tackled and solved over the past 15 years the proposed reconstruction has been able to get incrementally closer to what we believe the original was like, and convince the authorities to allow the reconstruction to be used as a working theatre.”¹⁴⁹

“Isto que fizemos com o Globe, tratamos separadamente a estrutura com anti-chamas, o anti-chamas dos muros, a propagação do fogo sobre as superfícies e a construção do teto. Quando cada um dos problemas estavam enfrentados e sanados, após 15 anos, a proposta da reconstrução estava capacitada para chegar incrivelmente perto do que nós acreditamos que tenha sido o prédio original, e convencer as autoridades a permitirem que a reconstrução fosse usada como um teatro ativo.”

Atrás do palco, na *tiring-house*, não foi colocado apenas o que era conhecido no tempo de Shakespeare, mas a casa foi equipada com diversas facilidades como as dos teatros modernos.

Antes da decoração do Globe atual, com pinturas e esculturas, começar, algumas pessoas eram contra essa idéia. Diziam que a decoração poderia tirar a atenção do público, mas a maioria das produções prova o contrário, riqueza de cores e falta de cenário pode satisfazer a audiência e os atores.

¹⁴⁹ MULRYNE, J. R., SHEWRING, Margaret. **Shakespeare's Globe Rebuilt**, p.83.

Bernard Beckrman escreveu que o Globe “*was a theatre built by actors for actors*”. O ator moderno não pode se transformar em um ator elizabethano, mesmo que ele seja extremamente adaptável. O público de hoje não pode ser um publico elizabethano, já que tem diferentes conhecimentos culturais e físicos, “*‘The new Globe’, he writes, ‘can never make on the role of the old one because that culture has irretrievably gone’*”.¹⁵⁰

O TEATRO DO SÉCULO 16

DESMONTANDO O THEATRE

Como já vimos o contrato de arrendamento do Theatre havia terminado, e por causa do alto preço que estava sendo negociado para que ele fosse prolongado, os irmãos Burbage usaram uma discutível linha do contrato - que afirmava que o teatro pertencia a eles e então poderia ser desmontado a qualquer momento. E com a ajuda de um mestre carpinteiro, Peter Street,¹⁵¹ demoliram o Theatre e levaram o seu material para o outro lado do Tâmsa onde seria construído o primeiro Globe Theatre. Foi provavelmente na noite de 28 de dezembro de 1598 que as toras do Theatre foram vistas descendo a Bishopsgate Street e atravessando o rio para chegar num terreno a 100 jardas do já construído Rose, para o desespero de Henslowe. Os Burbage aproveitaram que o dono do terreno, Allen, estava fora da cidade e muito doente para voltar correndo para usar as forças da lei para proibir o desmanche, e fizeram todo o trabalho em apenas quatro dias – um trabalho duro mesmo para 16 homens. Por causa disso,

¹⁵⁰ MULRYNE, J. R., SHEWRING, Margaret. **Shakespeare’s Globe Rebuilt**, p.22-23. “era um teatro construído por atores e para atores”, “‘O novo Globe’, ele escreveu, ‘nunca poderia ter sido feito nas mesmas regras do primeiro porque essa cultura irrecuperavelmente se foi’”.

¹⁵¹ A experiência de construção era passada do Mestre Carpinteiro para seus aprendizes, com uma ocasional introdução de um novo método trazido por um viajante. Os livros que ensinariam os métodos italianos chegariam logo, mas não antes dos primeiros anos do próximo século 17 e depois da construção do Globe.

provavelmente eles descartaram todo material secundário e levaram cuidadosamente só a estrutura primária de madeiramento de lei.

O uso das toras de madeira pela companhia para construir o Globe não era só uma questão econômica, mas também porque as toras só se tornavam prontas para uso depois que estivessem duras como aço. Para serem cortadas na forma exata elas precisariam ser compradas ainda verdes e teria um tempo de secagem até poderem ser montadas, uma demora que não estava nos planos da companhia, visto que não tinham a menor intenção de permanecer por muito tempo no Curtain. (os Lord Chamberlain's Men se instalaram nesse teatro até o fim da construção do Globe). Por isso é provável que as toras ao serem desmontadas tenham sido todas numeradas para a nova construção, conseqüentemente os edifícios deveriam ter um formato muito parecido.

Peter Street prometeu terminar o serviço em 28 semanas e reaproveitou todo o madeiramento possível, visto que parte dele estava em más condições. Apesar do formato externo parecido, as peças de 1599 já eram muito diferentes das de 1576 e a construção do palco necessitava de toda uma parafernália completamente nova.

“...alçapões que se comunicavam com o “inferno” debaixo do palco em plataforma foi devidamente instalada, do mesmo modo que os estranhos recursos do “céus”, de onde poderiam ser baixados visitantes aéreos. Porém o aspecto mais essencial era a instalação de um palco superior plenamente desenvolvido, projetado sobre a plataforma ao nível da segunda galeria, debaixo do qual ficava um palco inferior, com cortina, que podia ser utilizado para revelar cenas interiores formais. Assim, com três palcos em dois níveis, e com o uso do pátio se necessário, as mais exigentes das peças de Shakespeare podiam ser montadas, com a ação fluindo, ininterrupta, por todo o espaço cênico. Foi para aquele “O de madeira” que Shakespeare

começou a escrever Henrique V, uma peça histórica que exigia do palco o máximo de seus recursos.”¹⁵²

Mesmo com a utilização da estrutura do Theatre, os Chamberlain's Men tiveram que levantar dinheiro para a finalização do novo teatro e venderam parte do seu acervo de peças, entre elas: **The Merchant of Venice; A Midsummer Night's Dream; Much Ado About Nothing**. O Globe foi então juntado ao capital comum da companhia e foram estabelecidas dez cotas de participação: cinco para os irmãos Burbage e cinco para as integrantes da companhia. Os integrantes que se tornaram co-proprietários eram: William Shakespeare, John Heminges, Willl Kempe, Thomas Pope e Augustine Phillips. O novo teatro foi descrito como “*a house newly built with a garden attached... in the occupation of William Shakespeare and others*”.¹⁵³

O GLOBE

Finalmente em 1599, o Globe estava concluído e recebeu como símbolo Hércules carregando o mundo das costas, o que pode ter sido uma referência ao trabalho hercúleo de demolir um teatro e transformá-lo em outro. Provavelmente a peça encenada para a sua inauguração em outubro foi **Henrique V**.

No momento da sua inauguração o Globe era o único teatro do período a ser ocupado continuamente por uma única companhia de atores, os Chamberlain's Men. As encenações começavam por volta das duas horas da tarde, sendo anunciadas por um trompetista e uma bandeira tremulando no telhado que poderiam ser escutado e vista do outro lado do Tâmis.¹⁵⁴

¹⁵² HALLIDAY, F.E. **Shakespeare**. P.81.

¹⁵³ KERMODE, Frank. **The Age of Shakespeare**, p.109. “uma casa recentemente construída com um jardim ao lado... com a ocupação de William Shakespeare e outros”

¹⁵⁴ Uma sobrevivência, talvez, das antigas encenações itinerantes.

Pagando um *penny* você estaria dentro do teatro na ‘geral’, em pé em frente ao palco. Uma vez lá dentro, pagando mais um *penny* você teria acesso à galeria, e mais uma quantia de dinheiro te colocariam sentado e no Lord’s room, assim como a maioria dos teatros públicos da época.

Muriel Bradbrook sugeriu que a atmosfera social do Globe era “*less like the modern theatre than it was like a funfair*”, e Glynne Wickham que “*the physical conditions of performance came much nearer to resembling those of a modern public meeting*”.¹⁵⁵ O público do teatro elizabethano era uma lotação de pessoas vindas de todos os lados e de todas as classes sociais, mesmo sob a severa legislação do Conselho Privado que tentava de todas as formas acabar com a sua influência. O apetite das casas de espetáculos seria mais corretamente comparado ao que temos hoje pela televisão, e estavam ligados muito menos aos pensamentos políticos e sociais do que aos interesses comerciais. É estimado que se tenha escrito e encenado nada menos do que 2 mil peças entre 1590 e 1642. O estabelecimento do Globe no Bankside, ao sul do rio, local do mais baixo meretrício, de tavernas e casas de rinhas de brigas, confirma que mesmo que as intenções teatrais tivessem algum apelo social, as condições políticas existentes e a opinião pública não permitiam isso.

A maioria das 36 peças contidas no Primeiro Folio não tiveram sua estréia no Globe. Shakespeare já havia escrito e produzido 18 peças antes da companhia se mudar para o Globe, em 1599, assim algumas peças foram encenadas pela primeira vez no Theatre, no Curtain, ou mesmo na Corte. No entanto a importância do palco do Globe não está ligada apenas às peças, mas principalmente ao fato de que Shakespeare, como um dos co-proprietários, deva ter dado a sua opinião na construção, fazendo do palco o ideal para a realização de suas peças. Das 29

¹⁵⁵ THOMSON, Peter, **Shakespeare’s Theatre**, p.19-20. “menos parecido com o teatro moderno do que com uma quermesse”, (...) “as condições físicas da performance estava muito mais próximas de se assemelhar aquele do que um moderno encontro público”.

peças que foram escritas para o Globe até 1608, 15 eram propriamente de Shakespeare e algo entre seis eram releituras de suas peças anteriores. Temos também algumas provas de que Jonson teria escrito alguns textos para serem encenadas pelos já King's Men no Globe como **Volpone**, em 1606, e **Alchemist**.

INCENDIO E SEGUNDO GLOBE

Em junho de 1613, durante uma apresentação da peça **Henrique VIII**, ou **All Is True**, o primeiro Globe Theatre veio abaixo após um grande incêndio. Várias cartas da época reproduzem o acontecimento:

Thomas Lorkin escreveu para Sir Thomas Puckering: *"No Longer since tahn yesterday while Burbage and his company were acting at The Globe the play of Henry VIII, and there shooting of certain chambers [small cannon or mortals] in way of triumph, the fire caught."*¹⁵⁶

"Ontem quando Burbage e sua companhia estavam atuando no Globe com a peça Henrique VII, e houve um tiro de um certo calibre [pequena bala de canhão] simbolizando o triunfo, o fogo começou."

Assim como John Chamberlain escreveu para Sir Ralph Winwood: *"But the burning of the Globe, on the Bankside, on St Peter's Day, cannot escape you; which fell out by a peal of chambers, the tampin or stopple of one of them lighting in the thatch that covered the house, burned itto the ground in less than two hours, with a dwelling house adjoining: and it was a great marvel and fair grace of God that the people had so little harm, having but two narrow doors get out of."*¹⁵⁷

"Mas o incêndio do Globe, no Bankside, no dia de St Peter, não pode escapar a você; saiu por um estrondo vindo de uma câmara, um deles foi parar no teto que cobre a casa, incendiando-a até o chão em menos de duas horas, juntamente com uma casa de moradia ao lado: e foi maravilhoso e uma graça de Deus que as pessoas não se machucaram, apesar de terem apenas duas estreitas portas para sair."

Sir Henry Wotton escreveu para seu sobrinho poucos dias depois, em 3 de julho: *"Now to ler matters of state sleep, I will entertain you at present with what has happened this week at the Bank's side. The King's Players had a new play called All is True, representing some principal pieces of the reign of Henry VIII, which was set forth with many extraordinary circumstances of pomp and majesty... Now King*

¹⁵⁶ EVANS, James R. Introduction. Inc: _____. **London Theatre: from the Globe to the National**, p.22.

¹⁵⁷ EVANS, James R. Introduction. Inc: _____. **London Theatre: from the Globe to the National**, p.22.

Henry making a masque at the Cardinal Wolsey's house, and certain cannons being shot off at his entry, some of the paper or other stuff, wherewith one of them was stopped, did ligh on the thatch, where being though at first but an idle smoke, and their eyes more attentive to the show, it kindled inwardly and ran round like a train, consuming within less than an hour the whole house to the very grounds... Yet nothing did perish but wood and straw, and a few forsaken cloaks: only one man had his breeches set on fire, that would perhaps have broiled him, if he had not by the benefit of a provident wit to put it out with a bottle of ale."¹⁵⁸

“Agora deixando as coisas do estado de lado, eu vou te contar o que aconteceu essa semana no Bankside. Os atores do rei têm uma nova peça chamada All is True (Henrique VIII), representando alguns dos momentos principais do reinado de Henrique VIII, que é encenada sob várias circunstâncias extraordinárias de pompa e majestade.... No momento em que o rei Henrique está fazendo uma mascarada na casa do Cordinal Wolsey, e começam tiros para a sua entrada, alguns de papel ou outra tralha, quando uma delas parou, iluminado o sapé, embora primeiramente tenha sido uma preguiçosa fumaça, só vista pelos olhos mais atentos ao show, foi timidamente acendendo e correu como um trem, consumindo em menos de uma hora toda a casa....No entanto nada pereceu apenas madeira e palha, e algumas capas abandonadas: apenas um homem deve seus culotes queimados, e poderia ter se queimado se ele não tivesse apagado o fogo com um copo de cerveja que tinha nas mãos.”

Logo depois do ocorrido os King's Men decidiram construir um novo Globe no mesmo local. O segundo Globe, construído em 1614, não somente tinha um telhado de telha como também custou duas vezes mais do que o primeiro, algo em torno de 1400 ou 1500 libras, uma quantia vultosa para a época. Cada membro proprietário teria que pagar algo em torno de 50 ou 60 libras a princípio, e essa quantia seria aumentada mais tarde. Também sendo sócio do Blackfriars, é provavelmente que nesse momento Shakespeare tenha resolvido vender a sua participação nos dois teatros e, portanto, evitado de pagar as contribuições para o novo teatro. O que se sabe é que as suas participações foram vendidas antes que ele fizesse o seu testamento, e provavelmente ele nunca tenha pisado no palco do segundo Globe.

¹⁵⁸ EVANS, James R. Introduction. Inc: _____. **London Theatre: from the Globe to the National**, p.22.

Após a retirada de Shakespeare os teatros continuaram a florescer, mesmo que a atmosfera política estivesse escurecendo, e os King's Men contrataram novos escritores como: Fletcher, Webster, Massinger, Ford, e Middleton. Porém alguns problemas eclesiásticos, econômicos e sociais, chegaram ao seu clímax em 1642, o ano em que Charles Stuart começou seu processo de fechamento, e a Inglaterra preparou a si mesma para a experiência do republicanismo. Neste mesmo ano o Parlamento fechou os teatros, que permaneceram assim até a Restauração, quando ressurgem já com uma forma muito alterada. A história de Shakespeare e de sua companhia, e mesmo a grande era do drama inglês, termina aqui. É certo que algumas performances ilícitas continuaram acontecendo após 1642, mas assim como dizemos que o teatro moderno que não está em atividade está 'escuro', teatros como o Fortune e o Globe estavam finalmente 'silenciados'. Nos próximos anos todos os edifícios teatrais seriam demolidos, e o trabalho arqueológico que tem sido feito indica que a atividade após a demolição do Globe causou uma destruição em larga escala dos depósitos arqueológicos do teatro, tornando cada vez mais difícil para nós chegarmos ao formado exato do grande teatro de Shakespeare.

LORD CHAMBERLAIN'S MEN E KING'S MEN

A companhia a qual Shakespeare pertenceu estava sob os cuidados de Lord Hudson, o qual havia sido nomeado Lord Chamberlain em 1585. Parece que no ano de 1594, a trupe foi refeita, tendo recebido vários atores que até então pertenciam aos Lord Strange's Men. Com essa nova concepção a 'casa' dos Chamberlain's Men passa a ser o Theatre e nas festas de fim de ano de 1594 o nome de Shakespeare aparece pela primeira vez ligado à companhia em uma encenação na Corte. Além de Shakespeare foram listados mais nove membros: Augustine

Phillips, Henry Condell, William Sly, William Kempe, Richard Burbage, John Heminges, Thomas Pope, Christopher Beeston, and John Duke. É plausível argumentar que os Chamberlain's Men tenha tido até 1616, 12 membros adultos e quatro garotos.

Em 1599, os homens do Lord Chamberlain, após deixarem o Theatre e permanecerem por algum tempo no Curtain, finalmente mudaram-se para o novo teatro, o Globe, do qual alguns eram co-proprietários. Com a subida do rei James I ao trono, eles passam a chamar King's Men, sob os serviços do próprio rei. Em 1609 a companhia adquire mais um teatro, desta vez privado, onde passam a encenar durante todos os meses de inverno, o Blackfriars. Por volta de 1610 Shakespeare parece ter se retirado do trabalho de ator, permanecendo apenas como escritor de algumas peças. Em 29 de junho de 1613 o primeiro Globe é incendiado, e apesar da companhia ter resolvido construir um segundo Globe no mesmo local o mais rápido possível, as evidências são de que Shakespeare jamais teria algum contato com o novo teatro e já estaria aposentado e de volta a sua terra natal.

Richard Burbage: pesquisas contemporâneas apontam que ele era o principal ator da companhia e que teria representado os papéis de maior importância: Richard III, Hamlet, Lear, Othello, Prince Hal, Macbeth, Anthony, Brutus, Pericles, Romeo, Bassanio, Claudio, Orlando, e Coriolanus; e se encenou Lear podemos supor que também foi Próspero. Além de ator ele era também um pintor. Há registros de pinturas suas feitas para o Conde de Rutland entre 1613 e 1616, mas sabemos muito pouco para admitir que ele pintava os cenários para o Globe.

Thomas Pope: era o responsável pelas partes cômicas, foi provavelmente Falstaff e Sir Toby Belch.

William Kempe: foi o maior palhaço da companhia e também um dos maiores do período elizabethano, considerado o maior depois da morte de Richard Tarlton. Antes de se tornar parte dos Chamberlain's Men, ele já havia viajado por todo o Continente e conhecia muito bem o teatro que estava sendo encenado ali. Existe uma história sobre uma aposta que ele teria feito dizendo que poderia dançar de Londres a Norwich, algo em torno de 14 milhas. Em 1599 ele deixa a companhia e acredita-se que a crítica de Hamlet sobre as improvisações dos palhaços era destinada a ele. Foi substituído por Robert Armin.

John Heminges: parece ter se especializado em figuras paternas como Capulet, Polonius e Brabantio. É a Heminges e seu sócio Condell que nós devemos a publicação do Primeiro Folio com os trabalhos de Shakespeare em 1623.

Henry Condell: acredita-se que tenha encenado os jovens senhores de grande dignidade como Horatio e Benvólio.

William Sly: por sua vez encenou os jovens energéticos como Macduff, Hotspur, Tybalt e Laertes.

Augustine Philips: era um grande ator de jigs – pequenas peças de canto-e-dança que aconteciam após o espetáculo principal tradicionais nos teatros públicos – e se encontrava no Stationer's Register de 26 de maio de 1595, como '*Phillips his gigg of the slyppers*'.

Os aprendizes: Robert Gough (Goffe) era aprendiz de Thomas Pope e foi provavelmente a primeira Julieta. James Sands aprendeu com Augustine Phillips, Alexandre Cooke e John Rice (nomeado John Heminges). Nicholas Tooley estudou sob os cuidados de Burbage.

William Shakespeare: sabemos que antes de ter sido o escritor oficial da companhia era um ator que apesar de não ter um grande talento teria feito os papéis de Adam, em **As You Like It**, e o fantasma do pai em **Hamlet**.

“In the dialogue of Historia Histrionica (1699), one of the interlocutors reports having heard that Shakespeare “was a much better Poet than Player”. (...) Nicholas Rowe, in the introduction to his Shakespeare edition of 1709, tells us that Shakespeare played the Ghost in Hamlet. All of Rowe’s investigations gleaned only the meager information “that the top of his Performance was the Ghost in his own Hamlet.”¹⁵⁹

“No diálogo de Historia Histrionica (1699), um dos interlocutores diz ter escutado que Shakespeare ‘era muito melhor poeta do que ator’. (...) Nicholas Rowe, na sua introdução da edição de Shakespeare de 1709, nos diz que Shakespeare encenou o fantasma em Hamlet. Todas as investigações de Rowe juntam apenas a insuficiente informação de ‘que o ponto mais alto dele como ator foi o fantasma de seu próprio Hamlet.’”

Shakespeare é também mencionado como uma espécie de diretor na observação de Lowin:

“ ‘had his Instructions from M. Shakespear himself’. (...) ‘As for the actors, they (as I have noted in England) are instructed in their parts by the poets, and this is what endows a well-written comedy with life and grace. Thus it is no wonder that the English comedians (I speak of the practiced ones) are more excellent than others’.”¹⁶⁰

“ ‘tendo essas instruções dadas pelo Sr. Shakespeare’. (...) ‘Assim como para os atores, eles (como eu vi na Inglaterra) eram instruídos em suas partes pelos poetas, e era isso que tornava-o um bom escritor de comédia com vida e graça. Assim não é de se espantar que os comediantes ingleses (eu falo pela prática) eram melhores que outros.’”

ESTRUTURA GLOBE

Existem diversas controvérsias sobre a forma do Globe. Shakespeare chamou-o de ‘*wooden O*’, mas se ele tivesse sido realmente circular, por questões estruturais não poderia ter sido

¹⁵⁹ NAGLER, A. M. *Shakespeare’s Stage*, p.76.

¹⁶⁰ NAGLER, A. M. *Shakespeare’s Stage*, p.76.

feito de madeira, por isso é mais possível que o salão fosse uma estrutura poligonal com 20 lados como confirmam as escavações atuais, e tivesse a capacidade para um público de 3500 pessoas.

O esqueleto de madeira usado na era elizabethana para as construções utilizava-se de um método de pré-fabricados. O madeiramento era cuidadosamente preparado e cortado ainda verde, em algum local que não precisava ser no terreno da nova construção, e após a sua secagem era transportado e montado levantando rapidamente o edifício. Existe uma tendência em se estudar os edifícios teatrais sem se preocupar com as outras concepções de arquitetura da época. Peter Streete, o Mestre Carpinteiro do Globe, conhecia pessoalmente diversos carpinteiros e outros artesões que construíram, por exemplo, o Jacobean Banqueting Hall em Whitehall no começo de 1606. Do lado de fora do teatro, no Southwark, situava-se os workshops da escola de Southwark de Escultores Funerários, cuja sofisticação policromática do trabalho em mármore carregava um refinado classicismo dentro dos parâmetros ingleses, representados numa série de tumbas como as do Conde de Ruthand, e provavelmente influenciaram a decoração interna do Globe.

Três documentos que chegaram até nós são de extrema importância para entender como foi realmente o Globe Theatre: uma imagem do primeiro Globe que aparece em uma gravura de Londres feita por C.J. Visscher e publicada em Amsterdã em 1616; o esboço do interior de Swan feita por Johannes De Witt em 1596 e copiada depois por seu interlocutor Van Buchel; e o contrato do Fortune, construído em 1600 pelo mesmo Mestre Carpinteiro, que tinha como base a estrutura do Globe. Assim somente o primeiro documento se refere realmente ao Globe, os outros são de edifícios similares a ele. Temos então mais um documento, só que dessa vez se referindo ao segundo Globe, que é uma vista da cidade de Londres feita por

Hollar em 1638. Segundo a regulamentação das construções vigentes e a inspeção governamental da época, o segundo Globe teria sido construído sobre as fundações do primeiro, e por causa de sua garantida composição de perspectiva o desenho está mais propenso a mostrar o que foi realmente o Globe pelo lado de fora.

Visto que foi pedido a Peter Streete que construísse o Fortune no mesmo formato que o Globe devemos dar algumas referências ao contrato deste. O tamanho do esqueleto de madeira (estrutura) era especificamente 80 pés de cada lado, com um campo interno de 55 pés para que os pisos das galerias tivessem 12 pés e 6 inn de profundidade no nível do chão. Deveria haver uma *tiring-house* atrás de um palco de 43 pés de largura, que estendia-se para o meio do salão. Havia uma cobertura sobre o palco que não foi especificada. Os pilares principais a frente do palco eram quadrados e teriam figuras satíricas esculpidas. Em outros detalhes aparece simplesmente a informação para seguir a estrutura do Globe Theatre, situado no Bankside.

É provável que o edifício teatral do Globe tenha tido um formado redondo por fora e poligonal pelo lado de dentro devido as suas qualidades acústicas. O esquema decorativo do lado interno deveria buscar a concepção da emblemática do teatro como um microcosmo do mundo real. Apesar de poucas informações sobre essa decoração, existem referências suficientes sobre as colunas de mármore, imitando uma arte romana clássica. E já que a intenção era uma representação do real, o teto teria figuras mitológicas com moradas no Céu. Para a entrada do novo rei, James I, em Londres no ano de 1604, são construídos grandes arcos decorados que provavelmente usavam o mesmo tipo de estilo artístico encontrado dentro das casas de espetáculos: madeiras pintadas imitando pedras e uma grande presença do classicismo.

Um dos primeiros estudiosos a escrever sobre o palco do Globe foi Malone, que especificou-o como:

“...it was an open yard where the stage would be surrounded by a standing audience, the yard itself being closed round by the galleries which normally gave access to the upper rooms of the inn, but which during performances would also be thronged with spectators. (...) And then he says: ‘towards the rear of the stage there appears to have been a balcony, the platform of which was probably eight or nine feet from the ground. I suppose it to have been supported by pillars...and in front of it curtains likewise were hung’. He then goes on to speak of scenery, taking several pages to explain to his readers, presumably to their surprise, that Shakespeare’s theatre did not use any such thing.”¹⁶¹

“...era um salão aberto onde o palco podia ser rodeado pela audiência em pé, e o pátio era rodeado por galerias que normalmente davam acesso aos pisos superiores, já que durante as performances também podia ser aglomerado com espectadores. (...) E então ele diz: ‘perto do fundo do palco parece ter havido um balcão, cuja plataforma estava provavelmente a 8 ou 9 pés de altura. Eu suponho que isto tenha sido sustentado por pilares... e em frente disso cortinas eram penduradas’. Então ele passa a falar do cenário, levando diversas páginas para explicar aos seus leitores, presumivelmente para a surpresa destes, que o teatro de Shakespeare não usava absolutamente nada.”

Para o palco do Globe, Adam computou as dimensões de 43 pés de largura por 29 pés de profundidade, mas é uma idéia hipotética tirada do contrato do Fortune. Sabemos que a plataforma se estendia em direção ao meio do salão, que existia uma *tiring-house* ao fundo acessada através de duas portas à esquerda e à direita, um balcão acima, um porão, ou Inferno, e dois pilares sobre o palco para sustentar um telhado, ou Céu. Mas não podemos afirmar nada além disso, temos apenas diversas hipóteses.

PORÃO

¹⁶¹ HODGES, C. Walter. **Enter the Whole Army: a pictorial study of Shakespearean staging 1576-1616**, p.9.

No Prólogo de **Henry V** Shakespeare se refere ao seu palco como um *'unworthy scaffolds'*. Isso nos leva a origem do palco que teria vindo das antigas plataformas medievais, e que estaria na altura da cabeça dos espectadores para fornecer uma melhor visão numa praça lotada. No Globe, com um salão lotado, é provável que o palco tivesse a mesma altura e no espaço restante sob ele teríamos um porão. O porão era alto o suficiente para que um homem pudesse andar nele, e mesmo para que se tivesse algum tipo de maquinaria necessária para os efeitos que aconteciam no palco. Para que pudesse haver essa movimentação sob o palco, Hodges acredita que ele tinha suas laterais fechadas por cortinas que desceriam da beirada do palco. Visto que o teatro era uma representação do mundo real, nada mais lógico que o 'embaixo' fosse equiparado ao Inferno e de lá surgissem qualquer tipo de demônios e criaturas infernais, assim como eram usados na necessidade de encenar um enterro. Como nos outros teatros da época o acesso do porão ao palco deveria ser feito por alçapões de diferentes tamanhos, alguns acoplados com uma maquinaria para subir o objeto ou o personagem desejado.

TELHADO

Sabemos que havia algum tipo de telhado sobre o palco, já que o mesmo aparece tanto no esboço do Swan como no contrato do Fortune, que era sustentado pelos pilares. Fazendo contraposição ao Inferno, ele era reconhecido como o Céu, e era pintado com signos do zodíaco e figuras celestes. Hamlet faz uma alusão ao Céu em uma de suas passagens: *"Indeed it goes so heavily with my disposition, that this goodly frame, the earth, seems to me a sterile promontory: this most excellent canopy, the air, look you, this brave o'er-hanging firmament, this majestic roof fretted with golden fire...."* Em **Julius Ceasar** o Céu é descrito como: *"skies are painted with unnumb'ed sparks,/They are all fire, and every one doth shine"*.

Acima do Céu havia uma casa de maquinaria para erguer e abaixar os objetos no palco através de uma abertura: várias carruagens, nuvens, tronos, ou como em *Cymbeline*, ‘Jupiter sob trovões e raios sentado numa águia’. Os efeitos dos trovões também eram realizados neste compartimento através de pedras rolando, instrumentos, metais se chocando, qualquer tipo de material que provocasse o barulho desejado. Esses sons poderiam ser tão altos que há indicação de que durante uma cena de batalha o som das trombetas, armas se chocando e tiros poderiam ser ouvidos do outro lado do rio Tâmis.

PILARES

Ao contrário do que aparece no contrato do Fortune, os pilares de sustentação do teto no palco do Globe eram provavelmente arredondados. As colunas ficavam um pouco para dentro do palco, o necessário para que se encontrassem com o telhado, visto que esse tinha um tamanho menor do que o tamanho do palco.

“Crosby in 1992 thought that a half a rod (8 ft 3in.) was the maximum likely projection, and placed the columns accordingly; later, convinced that so large an oversail was improbable, he reduced the figure to one-third of a rod (5 ft 6 in.) thus still leaving enough room for actors to circle the columns if they had a mind to.”¹⁶²

“Crosby em 1992 pensou que um meio pau (8pés e 3 polegadas) era provavelmente a máxima projeção (do teto sobre o palco), e localizou as colunas de acordo; mais tarde, convencido que tal largura era improvável, ele reduziu a figura para um terço de pau/haste (5 pés e 6 polegadas) assim continuou tendo espaço o suficiente para os atores circundarem as colunas se estivesse dispostos.”

¹⁶² MULRYNE, J. R., SHEWRING, Margaret. **Shakespeare’s Globe Rebuilt**, p.62.

UPPER-STAGE

Apesar de raras, em algumas ocasiões – temos duas indicações no primeiro Globe - era necessário que o ator subisse do palco para um '*above*' ou descesse deste, sob os olhos do público. Se seguirmos a construção do edifício, esse balcão seria a continuação do segundo piso das galerias atrás do palco. A necessidade rápida de acesso a esse balcão durante uma cena faz com que os estudiosos tendam a limitar sua altura em 9 pés. Em uma das cenas mais famosas do teatro, a cena do balcão de **Romeo and Juliet**, a existência deste *upper-stage* fica comprovada, a necessidade de acessibilidade fica clara quando Romeo tem que descer do quarto da amada. Acredita-se também que este espaço tenha sido usado pelos músicos ou mesmo por um público mais abastado.

TIRING HOUSE

A *tiring-house* era um compartimento atrás do palco onde os atores faziam suas trocas de roupa e esperavam pela sua entrada, bem como um local para armazenamento dos objetos de cena necessários para o espetáculo e de seus figurinos, ou seja, tinha uma função de *back-stage*. A maioria dos estudiosos concorda que a *tiring-house* era um local comum em todos os teatros da época. Como o formato do prédio era arredondado ou poligonal acredita-se que a face ou '*scenic walls*' da *tiring-house* seria também arredondada seguindo esse padrão.

DISCOVERY SPACE

Várias indicações de um lugar mais fechado, mais íntimo, aparecem em diversas peças do período elizabethano. O mais provável é que esse local ficasse ao fundo do palco, entre as duas portas e fosse fechado por uma cortina. Porém não se sabe se esta cortina central era algo permanente ou se ela poderia ser colocada e retirada dependendo da intenção do dramaturgo. A concepção desse fechamento por cortinas vem das diversas indicações de algo *'discovery'* no meio das peças, que seria realizado abrindo tais cortinas. Além de ser um local para a encenação também poderia esconder objetos de grande porte que não tinham como ser carregados para dentro e para fora do palco com facilidade. Um bom exemplo é a cama que precisa entrar em cena em **Romeo and Juliet**, onde ela *"falls upon her bed within the curtains"*.² Acreditando que esse fechamento era feito por cortinas, não precisamos ter uma estrutura muito grande já que as cortinas são maleáveis a diversas necessidades.

INTERIOR DO GLOBE/ PINTURAS

Não existem evidências diretas sobre o interior do Globe, mas em um mundo onde o estilo artístico, arquitetônico e intelectual era ricamente decorado por artesões, não podemos acreditar fosse diferente no edifício teatral. Provavelmente todo o interior e a fachada da *tiring-house* eram ricamente esculpidos. Assim como já vimos, se os arcos dos festivais de rua que tinham a mesma altura dos muros da *tiring-house* eram decorados com algo entre o clássico e o grotesco, assim também era o nosso edifício. Além dos muros já esculpidos se o Globe seguisse os padrões do Rose ele também teria tecidos pitados ao fundo do palco. Através do diário de Henslowe sabemos que as companhias do Rose tinham o costume de

usar ao menos dois panos pintados: “‘*Tasso’s picture’ and ‘a clothe of the sune and moone’*”.¹⁶³

GALERIAS

De acordo com o que acreditamos o Globe era composto por 3 andares de galerias que assentavam um público mais abastado. Essas galerias eram completamente abertas na frente, tendo apenas uma pequena grade de proteção, e tinham 12 pés e 6 inn de largura. Sendo assim, qual seria a necessidade das janelas que aparecem no desenho externo de Hollar? Provavelmente o acesso as galerias era feito por escadas na parte detrás das galerias e tais janelas seriam necessárias para iluminar o caminho.

TEATRO DE BLACKFRIARS

O monastério de Blackfriars, usados pelos padres dominicanos, ficava situado ao norte do Tâmbisa quase oposto ao Globe, tornando fácil o acesso para os homens interessados em ambos. Já em 1576, ano da construção do primeiro teatro público, Richard Ferrent adaptou o velho mosteiro em um teatro para o coro infantil da orquestra real de Windsor. Apesar de dentro das muralhas da Cidade, o território onde se achava o Blackfriars era considerado livre por causa do seu passado eclesiástico.

Em 1596 James Burbage, procurando por um teatro fechado, achou o Blackfriars e em 4 de fevereiro realizou sua compra pela quantia de 600 libras. Ele começou a trabalhar no prédio

¹⁶³ MULRYNE, J. R., SHEWRING, Margaret. **Shakespeare’s Globe Rebuilt**, p.152. “‘A imagem de Tasso’ e ‘uma roupagem de sol e lua’”

para transformá-lo em um teatro com a ajuda do Lord Chamberlain, o Lord Hudson. Mas Hudson morreu em julho de 1596, não foi muito antes de Burbage descobrir que não era muito simples provar que o Blackfriars estava fora da jurisdição da Cidade - visto que o local era um antigo bairro residencial de classe muito alta, os moradores obtiveram sucesso em uma petição assinada pelo Conselho Privado que proibia a abertura de qualquer teatro público no distrito. A assinatura do filho de Lord Hudson, que herdara a patronagem da companhia de atores do seu pai, estava presente na petição. O uso do prédio reformado continuou sem resolução até a morte de Burbage em fevereiro de 1597, que deixou a propriedade para o seu filho mais novo Richard Burbage. Não foi antes de 1600, quando ele arrendou este para Henry Evans para o uso das Children of the Queen's Chapel, que o teatro foi utilizado – era mais fácil para os residentes do Blackfriars aceitar um teatro privado usado por meninos. A companhia de Richard Burbage propriamente dita só entraria no novo prédio em 1609.

Quando assumiram o Blackfriars os Lord Chamberlain's Men já eram agora conhecidos como King's Men, e finalmente tiveram um teatro privado que podiam usar como alternativa ao Globe nos meses de inverno. Eles foram a primeira companhia de atores profissionais a encenarem regularmente num local coberto com as mesmas condições do *Great Chamber* de Whitehall.

A grande importância desse teatro é que foi aqui e no Globe que os King's Men encenaram as últimas peças de Shakespeare, já que as peças provavelmente eram levadas de um teatro a outro dependendo da época do ano. Isso geraria mais um obstáculo para a companhia, as peças deveriam ser de forma tal que atendessem ao gosto e expectativas diferentes dos dois públicos. De todas as peças de Shakespeare a que teve maior influência da nova forma de encenar do Blackfriars e dos novos entretenimentos da Corte foi **The Tempest**.

GLOBE X BLACKFRIARS

Um local menor com 66 pés por 46 pés, com uma maior intimidade e um público mais seletivo, já que o valor da entrada subia para 6 *pennys*, indiscutivelmente influenciou na maneira de escrever e encenar da época. O público do Blackfriars não ficava mais em pé, como no Globe, e sim sentado, e temos que concordar que é completamente diferente declamar para uma audiência de 3500 pessoas, comendo e bebendo, do que para uma seleta classe de 600 homens cultos.

A mudança nas formas teatrais nos teatros privados é também notável por um aumento no número de cenas de ‘máscaras’. Com o crescimento das Mascaradas na Corte e dos espetáculos extraordinários criados por Inigo Jones, o teatro privado, que tinha um público mais parecido com o da Corte, teve que fazer algumas adaptações para agradá-los.

No Blackfriars a luz artificial era empregada, já que como não era aberto não recebia luz solar. O palco não tinha mais de 46 pés de extensão. Como era todo fechado, não havia a necessidade de um pequeno telhado como nos teatros públicos, mas é provável que existisse a mesma maquinaria destes. Aqui, a utilização de um espaço ‘*above*’ é muito mais freqüente do que no Globe. As duas entradas e o *discovery space* central parecem ter sido iguais. No entanto, em um inverno no Blackfriars se ganhava duas vezes mais do que durante todo o verão no Globe.

Provavelmente o que foi escrito por Shakespeare mais especificamente para o Blackfriars do que para o Globe foi: **Cymbeline**, **The Winter’s Tale** e **The Tempest**.

5. ANÁLISE CENOGRÁFICA

“One of the many widespread myths about the Elizabethan theatre is that the dramatists if the time made up for the lack of illusionistic elements by more or less poetic descriptions from the mouths of their characters. Poetry, by this theory, becomes a substitute for scenery. (...) ...certain things cannot be shown on the stage but are left to the imagination of the spectator:

The vasty fields of France? Or may we cram
Within this wooden O the very casques
That did affright the air at Agincourt?
O, pardon! since a crooked figure may
Attest in the little place a million;
And let us, ciphers to this great accompt,
On your imaginary forces work.

And four lines further on:

Piece out our imperfections with your thoughts;
Into a thousand parts divide one man,
And make imaginary puissance;
Think, when we talk of horses, that you seem them
Printing their proud hoofs I' th' receiving earth...”¹⁶⁴

“Um dos mais comuns mitos sobre o teatro elizabetano é que os seus dramaturgos substituíam a falta de elementos ilusórios por descrições poéticas nas bocas de seus personagens. Poesia, através dessa teoria, se tornou um substituto do cenário. (...) ...algumas coisas não podiam ser mostradas no palco porém eram deixadas à imaginação do espectador:

Os vastos campos da França? Ou nos será possível
pôr neste O de madeira os capacetes
que os ares de Azincourt aterroraram?
Oh, mil perdões, que uma figura curva
representa milhões em pouco espaço
Por isso, permiti que nós, os zeros
desta importância imensa, trabalhemos
por excitar a vossa fantasia.

E quatro linhas adiante:

Supri com o pensamento
nossas imperfeições. Cortai cada homem
em mil partes e, assim, formai os exércitos
imaginários. Quando vos falarmos
em cavalos, pensai que à vista os tendes
e que eles as altivas ferraduras
na terra branda imprimem...”¹⁶⁵

¹⁶⁴ NAGLER, A. M. *Shakespeare's Stage*, p.32-33.

¹⁶⁵ NUNES, Carlos Alberto, trad. *Shakespeare – teatro completo*.

O teatro elizabethano tinha uma forma única de encenação e era composto por três convenções principais. A primeira, era a utilização de uma das técnicas mais antigas da dramaturgia, o falar em verso. A segunda, o uso de uma convenção de signos na postura e no movimento dos atores sobre o palco. E a terceira, e mais excelente, era a forma física única do seu palco.

É importante lembrar que ‘popular’ não tem a ver com uma classe social, e sim com um tipo de gosto. Não significava gosto iletrado, mas sim a necessidade de uma compreensão rápida pelo público. O teatro popular por si só era baseado numa série de contradições. Ele promovia os tradicionais valores da cultura: lealdade, patriotismo, generosidade, trabalho árduo, sucesso da classe-média e abstinência sexual em seus textos, mas ao mesmo tempo os teatros estavam rodeados de bordéis, casa de jogos, além de ser um local onde o público fazia uso de bebidas alcoólicas constantemente.

Por causa do alto consumo de bebidas e comidas, e da confusão que continuava no pátio dos teatros mesmo depois do início das peças, fazia parte do trabalho dos atores conseguirem manter a ordem e a atenção da audiência. Durante os espetáculos eram vendidas nozes, maçãs, laranjas e pêra, assim como cerveja e vinho. Em um péssimo espetáculo, as frutas podiam ser usadas como mísseis. Na porta dos teatros públicos eram vendidos livros, que poderiam servir como uma maneira de passar o tempo; o outro era flertar com alguém do sexo oposto.

Os atores da época eram muito mais atentos aos perigos que a ilusão da realidade transportada para o palco poderia trazer do que os atores atuais. Os elizabethanos eram treinados para serem mais céticos do que nós. No início de Hamlet, para que o público acreditasse que já se passava da meia-noite, mesmo que estivessem sob a luz do sol, era necessário apelar para a

imaginação, isso significa que a platéia não estava sentada passivamente vendo um espetáculo, mas fazia parte dele. Sob essas condições, a troca de cenário imaginário em um palco elizabethano não apresentava nenhum problema, e os atores passavam sem constrangimentos de fora para dentro de um prédio, ou de dentro para fora, da rua para o Capitólio, ou de uma cama para a rua. “Sem sombra de dúvida aquele que pode imaginar isso pode imaginar mais. Aquele que toma o palco ao mesmo tempo pelo Palácio dos Ptolomeus pode tomá-lo, em meia hora, pelo promontório de Action”.¹⁶⁶ Os serviçais que tinham como função fazer com que o público mudasse sua imaginação de uma rua de Verona para uma banquete no salão dos Capuletos, apesar de poucas falas, tinham que usá-las juntamente com uma movimentação cômica para mudar também o humor do espectador.

Para brigas de ruas não era necessário localizar a rua, e batalhas podiam ser realizadas sem um campo de batalha. Amantes poderiam ser encontrados em uma floresta perto de Atenas ou Lear podia levar a si mesmo à loucura. O vago sobre a localização era significativo por si só. O escritor usava como armas o próprio texto para instigar a imaginação do público como quando Rosalind diz: “*Well, this is the Forest of Arden!*” É importante entender que quando um personagem que é identificado com uma localidade se retira do palco, a localidade desaparece com ele.

Diversas referências do que ocorria no palco podem ser achadas em textos conservados de todas as peças elizabethanas, tanto diretamente como ‘direções de palco’, como implícito em um diálogo, que em alguns caso podem ser difíceis de interpretar. “*Where’s Potpan, that he helps not to take away?*” tudo isso é necessário para indicar a pressa e alvoroço dos servos dos Capuletos arrumando o banquete em **Romeo and Juliet**.

¹⁶⁶ JOHNSON, Samuel. **Prefácio a Shakespeare**, p.50.

Quando necessário ou apropriado, o dramaturgo poderia apresentar um banquete ou outro elaborado evento, mas, mais freqüentemente, Shakespeare e os dramaturgos da época evitavam colocar sobre o palco caçadas, incêndios, naufrágios, e execuções públicas. Quando as dificuldades eram intransponíveis a ação acontecia fora do palco e era contada por um observador. Mesmo no meio de uma cena de combate, o personagem renascentista precisava fazer uma pausa para acrescentar detalhes descrevendo o que ele estava vendo.

Para um palco sem a quarta-parede, com iluminação do sol, e com pouco cenário, algumas convenções tem que ser feitas e aceitas imediatamente pela audiência. Dentre elas existem duas de valor vital: a inaudibilidade e a invisibilidade. O público aceita que o ator em uma parte da plataforma mesmo sendo visto e/ou escutado por ele, não pode ser visto e/ou escutado por outro ator no mesmo palco. Mas há ainda diversas outras convenções. Quando os serviçais entram carregando tochas acesas, imediatamente o público reconhece que a cena se passa a noite. Um garoto representando uma mulher com uma peruca cujos cabelos estão completamente soltos, significa que ela está louca. Com os garotos encenando os papéis principais de suas heroínas eles tinham que seduzir o público com impressões o ambíguas ao seu sexo. Sem o pano de boca-de-cena, era necessário que se introduzisse um personagem em cena para retirada dos cadáveres, já que até mesmo para o público elizabetano um cadáver levantar e sair andando seria um pouco demais, é por isso que temos a figura de Albany, no final de **King Lear**. O mesmo já não precisava acontecer em **Romeo and Juliet**, visto que a peça terminava provavelmente no *discovery-space* e ali a cortina poderia ser fechada.

Segundo os estudiosos Boiadzhiev, Dzhvelegov e Ignatov em **História do Teatro Europeu**:

“A ação distribuía-se da seguinte maneira, por estas quatro partes do palco: o prosccênio era, na maior parte dos casos, o local de representação das cenas que decorriam ao ar livre, nos salões ou nos palácios. O segundo plano do palco era destinado às cenas que representavam interiores de casa, etc. Num canto erguia-se o trono decorado, que, em caso de necessidade, era transportado para o centro da cena; mas como isso nem sempre bastasse para indicar que a ação se desenrolava dentro de casa, armava-se numa das paredes uma moldura rectangular com duas fitas negras em cruz: era a janela. No fundo do palco eram representadas as cenas que exigiam penumbra, ou expressavam emoções mais intimas; a parte superior destinava-se às cenas que decorriam dentro dos quartos – em Inglaterra era hábito o quarto estar instalado no andar mais alto das casas – nas varandas, sobre as muralhas da cidade, etc. Além destes quatro planos habituais, havia ainda uma pequena torre que se levantava na parte superior do palco, e onde apareciam os personagens que deviam figurar no alto das fortificações ou atalaias, e de onde caíam os personagens se o argumento assim o exigia.”¹⁶⁷

Para a continuidade do nosso estudo usaremos três diagramas criados por C. Walter Hodges como planta básica da estrutura do palco elizabethano: “*I give them here not as a list, nor as in any particular theatre, but a schematic diagram. The Items shown are all common, well-attested by reference to Elizabethan stage-literature, and mostly of frequent use*”.¹⁶⁸

¹⁶⁷ BOIADZHIEV, G.N, DZHVELEGOV, A., IGNATOV, S. Teatro Inglês. Inc: _____. **História do Teatro Europeu**, p.235.

¹⁶⁸ HODGES, C. Walter. **Enter the Whole Army: a pictorial study of Shakespearean staging 1576-1616**, p.19. “Eu dei eles (elementos do palco) aqui não como uma lista, não como um teatro em particular, mas como um diagrama esquemático. Os itens mostram os mais comuns, comprovados por referências na literatura-de-palco elizabethana, e principalmente com uso freqüente”.

7 Diagram of Elizabethan stage conditions (cf. numeration in the text).

- 1 – área de atuação, que pode ser tanto um palco como o piso de um salão ou colégio
- 2 – audiência, rodeando os três lados do palco e algumas vezes sentada no palco
- 3 – a parede da *tiring-house*
- 4 – ao menos duas portas dando passagem da *tiring-house* para o palco, essas portas deveriam ser largas para a entrada de objetos de cena
- 5 – *upper-stage* (balcão) permanente, que era normalmente alcançado por escadas dentro da *tiring-house*, mas algumas vezes pelo palco
- 6 – janelas no *upper-stage* onde há referências do uso de cortinas
- 2 – algumas vezes poderia haver uma grade no *upper-stage*, onde poderia também estar sentado o público, por isso o número 2 reaparece
- 7 – pilares para suportarem o teto
- 8 – cortina, que provavelmente era ao centro, mas que poderia ser colocada em qualquer local do palco, e encobriria o *discovery-space*, o qual aparece em muitas referências nos textos
- 9a e 9b – alçapões que abriam no palco dando acesso ao porão, normalmente usado para os efeitos de aparições de fantasmas e demônios. O 9a maior poderia ser usado para um enterro como o de Ophelia em *Hamlet*.
- 10 – efeito de divindades vindas do céu, tronos, heróis, e etc.

10 Scale diagram: plan and elevation of an Elizabethan stage and tiring-house (conjectural).

É basicamente uma imagem baseada no que foi estabelecido pelo esboço do Swan. As dimensões são relativas ao Fortune, como dado no contrato de construção. A fileira de janelas na galeria difere do Swan apenas em quantidade e por serem arredondadas. A abertura ao meio tem uma largura de 8 pés, para servir a teoria de que por ela entrariam grandes peças de cenário. Apesar do esboço do Swan não mostrar nada nesse sentido, de fato alguns palcos parecem ter tido algo assim. A janela do meio tem uma grade removível tornando possível o acesso ao teto do *discovery-space* que se acredita que em algumas vezes possa ter sido sólido e plano servindo a algumas cenas que pediam a localização 'above'.

44 Diagram of generally available stage machinery and special effects.

Este diagrama nos mostra a operação básica dos efeitos mecânicos e os efeitos especiais encontrados nos teatros públicos, como acreditamos que tenham existido, deixando clara a intenção de Céu e Inferno.

AS PINTURAS

Outra arte que tinha enorme importância durante o período elizabetano, a pintura. Se igualando ao drama, toda pintura – mesmo um retrato - tinha o seu significado moral e alegórico, todo emblema tinha a sua intenção; até mesmo a ordenação arquitetônica tinha o seu significado. As ruas de Londres eram prósperas nesse sentido: pintores, escultores e construtores estavam à disposição; o estilo barroco era soberano, o público esperava isso.

Na grandiosa entrada de James I na Cidade de Londres para a sua coroação em 1604,

“Stephen Harrison construíra grandes estruturas de madeira e argamassa, a maior das quais media cerca de 27 metros de altura e quinze de largura. Com colunas, domos, obeliscos e pirâmides, os arcos triunfais eram decorados com ornamentos simbólicos e tinham cártulas pintadas, cariátides grotescas e esteios para atores se empoleirarem, como se a cidade fosse uma casa de espetáculos pública.”¹⁶⁹

Além disso, temos duas passagens que falam das pinturas dentro dos teatros: Edmund Spenser fala em sua *Thalia* de ‘teatros pintados’ e Johannes de Witt fala complementando seu esboço do Swan que este era ‘suportado por colunas de madeira, pintadas em excelente imitação de mármore que poderia enganar até ao observador mais atento’ A partir disso nós não podemos imaginar o interior de um teatro elizabetano de outra forma que não fosse repleto de pinturas, imitando materiais nobres e com cores fortes.

OS OBJETOS DE CENA

¹⁶⁹ HONAN, Park. **Shakespeare: uma vida**, p.371.

Apesar de um cenário simples comparado com ao que conhecemos atualmente, como já citamos, o palco elizabethano estava repleto de objetos de cenas e algumas peças maiores de cenário que por si só fariam toda a caracterização do local desejado pelo autor – uma pequena árvore significaria uma selva, assim como um pouco de relva significaria um campo inteiro. Esses símbolos cênicos precisavam ter uma solidez e uma robustez para que pudessem ser colocados e retirados do palco com facilidade. No caso de uma árvore, por exemplos, também teriam que ser fortes o suficiente para que pudessem ser escalados.

“Elsewhere, the actors may have introduced portable properties to convey deftly a sense of locale: a grate for a prison; a tree for a forest; a sign or bush for a tavern; ropes thrown down for ship. (...) Again, what may seem quite logical to us (to use bars or a grate to denote a prison) need not have been part of the shared assumptions in the age of Shakespeare.

Thus, sea scenes regularly call for a captain or some other recognizable nautical figure; pastoral or forest scenes provide shepherds, foresters, or huntsmen; courtroom scenes are linked to judges and other legal personnel in their distinctive costumes. The famous garden scene in Richard II is keyed to the presence of the gardeners, not to any discernible stage properties.”¹⁷⁰

“Em outro lugar, os atores podiam introduzir elementos portáteis transferir habilmente um senso de localidade: uma grade para uma prisão; uma árvore para uma floresta; uma placa ou arbusto para uma taverna; uma corda descendo para um navio. (...) Novamente, o que parece ser tão lógico para nós (o uso de barras ou uma grade para significar uma prisão) não necessariamente fazia parte da suposição compartilhada na época de Shakespeare.

Assim, cenas de batalhas normalmente pediam um capitão ou alguma outra reconhecida figura náutica; cenas pastorais ou de floresta necessitavam de pastores, guarda-florestal, ou caçadores; cenas de julgamento são ligadas a juízes e outros personagens legais nas suas roupas características. A famosa cena do jardim em Richard II era caracterizada pela presença dos jardineiros, sem nenhum objeto de cena discernível.”

Os itens existentes já na Idade Média foram trazidos para o palco elizabethano como nos mostra o diário de Henslowe que aponta algumas propriedades do Rose como: três tumbas,

¹⁷⁰ WELLS, Stanley, Org. **The Cambridge Companion to Shakespeare Studies**, p.94.

uma boca do Inferno – talvez para a última cena de Dr. Faustus, uma gaiola – larga o suficiente para Bajazeth em Tambourlaine, um par de escadas, três maçãs de ouro – para os trabalhos de Hércules, etc.

Diferentemente dos atores atuais, os atores elizabethanos não tinham uma iluminação controlada que pudesse ser usada para ambientar uma cena, e nem mesmo uma cortina de boca para a troca de cenário escondida dos olhos do público. Isso significa que grandes objetos como uma cama ou uma plataforma de execução, tinham que ser carregados ou empurrados para o palco e depois removidos de modo não muito apropriado. Algumas cenas pediam por um alçapão, um *discovery-space*, um balcão para a Julieta ou um púlpito para Antony, mas a maioria das peças do período tinham apenas atores em seus figurinos deixando suas marcas num grande palco sem o suporte da iluminação, dos cenários – como concebemos hoje - ou qualquer coisa próxima a uma quarta parede.

Alguns objetos de cena podiam estar carregados de grande simbolismo como é o caso da caveira de Yorick, em **Hamlet**, que funciona como uma brincadeira quando o coveiro abre o túmulo de Ophelia: é visto primeiramente por Hamlet como um símbolo de moralidade, como caveira de Yorick e depois como a da rainha e finalmente como a sua própria, assim todo o tempo a audiência lembra quão inocente túmulo está sendo escavado.

O PALCO

O pensamento tradicional por trás da encenação elizabethana que permitia que o palco representasse partes do Globo ou do Reino de Deus como um microcosmo, está prontamente

assimilado ao contorno formal das plataformas. Com suas portas simétricas e um balcão permanente, a plataforma nos dá um espaço neutro de atuação sobre o qual os atores evoluíam criando livremente as localidades que desejassem. O palco elizabethano poderia comportar efeitos simultâneos de encenação, agrupando todas as cenas sem a necessidade de uma transformação aparente no palco. Tal característica, juntamente com a grande extensão da plataforma tornava necessário que Shakespeare desenhasse sob os olhos do público a mudança de uma cena para outra, particularmente quando uma ação na frente do palco tinha que dar lugar a uma entrada ao fundo. Para isso ele usava de indicações dentro das falas dos personagens.

O CÉU

Sobre o teto da casa de máquinas balançava a bandeira que informava aos moradores de Londres do outro lado do Tâmesa que haveria a performance esta tarde no Bankside. E era da casa de máquinas que se ouvia os três toques do trompete como sinal de que a peça estava começando.

Uma avaliação contemporânea sugere que havia duas especialidades no teatro público: a entrada dos demônios e as cenas de vôo. A explosiva energia dessas cenas era acompanhada de sons de efeitos de fogos de artifício, trovões e música - todos eles com sua origem nos Milagres - que poderiam ser feitos por um bumbo ou uma bola rolando numa plataforma de metal num compartimento no Céu.

Acredita-se que o Céu do Globe tenha sido decorado com nuvens, estrelas e signos do zodíaco. Tanto em **Pericles** como em **Macbeth** nós temos uma cena que comprovaria o uso do Céu e de sua maquinaria. Provavelmente Diana desceu do céu sentada em um trono coberto de nuvens, e se essa maquinaria produzisse algum barulho ele deve ter sido encoberto por alguma música. A passagem “*Celestial Dian, goddess argentine, I will obey thee*”, nos leva a crer que o trono não desceu até o chão permanecendo a meia altura. Em Macbeth, Hecate também desceu dos céus, porém neste caso aos sons dos trovões.

Na terceira parte de Henry VI, no segundo ato da peça nós temos o aparecimento de três sóis que logo em seguida se juntam em um só. Sob esse sinal o príncipe Edward toma coragem para lutar contra os seus inimigos: “‘*Dazzle mine eyes, or do I see three suns?*’ exclaims Edward. ‘*Three glorious suns*’, replies Richard, ‘*each one a perfect sun....See, see, they join, embrace and seem to kiss...Now they are but one lamp, one light, one sun...*’” Provavelmente aqui foi elaborada maquinaria especialmente para esse efeito que também estava localizada no Céu e em seu compartimento de maquinaria.

O INFERNO

A outra especialidade, a entrada dos demônios, era feita através de um alçapão no piso do palco. Shakespeare não era um inovador, como Ben Jonson, mas ambos faziam o uso do alçapão do inferno pelo menos deste modo mais convencional. Os alçapões foram herdados dos vagões medievais. A imaginação popular precisa de grandes contrastes entre deuses e demônios, heróis e vilões, anjos e diabos; a linguagem teatral personificada nos alçapões do palco e na maquinaria de vôo alimentam esse apetite.

Os alçapões, distribuídos por todo o palco, são certamente usados nas atividades do fantasma de **Hamlet**. Depois do seu ‘juramento’, Hamlet se refere a eles “*this fellow in the cellarage*”, e conduz Horatio e Marcellus para o outro lado do palco. A possibilidade de haver uma área prática sobre o palco não significa que ela era agradável, a cena de **Hamlet** é um exemplo isolado, provavelmente os atores não gostariam de usar o porão pelo fato de que podiam sujar seus figurinos.

“Therefore it could not have room for an ascent by way of stairs, but must be served with a lifting device or platform, its occupant rising vertically, propelled from beneath probably by mechanical means. (...) A vertically operated trap would have to be fitted with a flush and level stage-floor opening, which could sink and move aside to allow a second piece of floor to rise smoothly from below, with an actor upon it, and fit neatly into the place of the first: and vice versa.”¹⁷¹

“Por isso não deve ser um quarto para se ascender por escadas, mas deve ser servido por um instrumento ou plataforma elevadiça, seus ocupantes elevando-se verticalmente, impulsionados provavelmente por meios mecânicos. (...) Um alçapão operado verticalmente seria equipado com uma cobertura/tampão e uma abertura ao nível do palco, que poderia ser baixada e movida para o lado para permitir que um segundo pedaço do piso se elevasse suavemente de baixo, com um ator sobre ele, e se ajustasse caprichosamente no lugar do primeiro e vice-versa.”

OS PILARES

Os pilares imitando mármore no meio do palco poderiam ser usados de diversas formas pelos atores: como árvores, como postes de tortura e punição ou mesmo como algum esconderijo. Mas o que significaria o pilar visto por outro ângulo? A maioria do público elizabethano estava sentando numa posição oblíqua ao palco, provavelmente os nobres se encontravam,

¹⁷¹ HODGES, C. Walter. **Enter the Whole Army: a pictorial study of Shakespearean staging 1576-1616**, p.118-119.

como no século XIX, em balcões ao lado do palco, ou mesmo sobre o palco. Isso traria um certo problema de visibilidade que estaria truncada pelos pilares. Como o teatro elizabetano não tinha local marcado, o máximo que podemos imaginar é que as pessoas prejudicadas tentariam se mover para que os pilares não atrapalhassem.

*“The privately-hired ‘gentlemen’s rooms’ would appear to have been located, like the stage-boxes of a nineteenth-century proscenium theatre, at the sides of the stage close to the tiring-house, from which at some theatres privileged patrons were allowed to enter and take their places, even, as we learn from Thomas Dekker, upon the stage itself; and we have already seen with our example from *The taming of the Shrew* that a ‘lords’ room’ could be located actually above and behind the stage. (...) I have perhaps chosen a favourable example because it is a scene of action at the battle of Shrewsbury, where with so much movement the posts cannot obscure the view of much of it all of the time.”*¹⁷²

“O privados ‘salão dos cavalheiros’ parece ter sido localizado, como os balcões no proscênio do teatro do século XIX, ao lado do palco perto da tiring-house, aonde em alguns teatros os patronos privilegiados eram permitidos a entrar e sentar, até mesmo, como aprendemos por Thomas Dekker, em cima do próprio palco; e nós já vimos com o exemplo de *The Taming of the Shrew* que um ‘lord’s room’ poderia ser localizado realmente acima e ao fundo do palco. (...) Talvez eu tenha escolhido um exemplo favorável porque esta é uma cena de ação da batalha de Shrewsbury, com muito movimento onde os postes não podiam obscurecer a visão da maioria dela durante todo o tempo.”

AS PORTAS

As duas portas ao fundo do palco era um dos marcos mais importantes do teatro de Shakespeare, visto que como já dissemos, toda nova peça ou nova cena começava com uma entrada por uma delas. O tradicional trompete vindo do Céu chamava a atenção do público e o preparava para a entrada. Mosca sempre anunciava as visitas de Volpone, não somente para

¹⁷² HODGES, C. Walter. *Enter the Whole Army: a pictorial study of Shakespearean staging 1576-1616*, p.97.

dar tempo de Volpone se preparar, mas também para dar um sinal ao público. Isso ocorre devido à grandeza do palco, e uma entrada que fosse insignificante podia passar despercebida não conseguindo mudar o rumo da ação. Após a entrada, se o ator sentisse necessidade ele podia aumentar o efeito de sua entrada caminhando e cruzando o palco diagonalmente, ou mesmo vindo para a frente do palco e depois cruzando-o de um lado a outro como em um desfile de moda. O contraste entre um personagem e outro podia ser percebido pelo seu tom de voz, pelos gestos e expressões faciais, pelo seu figurino com cores e cortes diferentes, mas também pela forma, qualidade e presença com que ele entrava no palco.

As duas portas opostas e a abertura central eram mais um dos vários elementos do palco que podiam ser usados com diferentes simbologias. Dois grupos que entrassem por portas diferentes apontavam a sua rivalidade – em **Romeo and Juliet** os integrantes das famílias Montequios e Capuletos vão entrar cada qual por sua porta durante todo o espetáculo.

A TIRING-HOUSE

“The back-stage space at the Globe at stage-level may be imagined as a curved strip about sixty-five feet long but only twelve feet deep, interrupted by wooden posts and stairways, and with whatever furniture would be needed for the stage in the next scenes – beds or thrones or whatever might be – standing in the way. Possibly for dressing-rooms and other services, the companies at the established theatres may have had use of a shed or some other buildings nearby. Hollar’s late etching of the Globe shown a convenient house at the back which I assume could have been taken over for such purposes; and even the very first playhouse, the Theatre of 1576, had a tumbledown barn behind it, which was conveniently buttressed up against the Theatre (for its own stability) and might have provided valuable extra space.”¹⁷³

¹⁷³ HODGES, C. Walter. **Enter the Whole Army: a pictorial study of Shakespearean staging 1576-1616**, p.73-74.

“O espaço atrás do palco do Globe ao nível do palco pode ser imaginado como uma faixa curva de 65 pés de comprimento mas somente 12 pés de profundidade, interrompidos por postes de madeira e escadarias, e com algum móvel que fosse necessário no palco nas próximas cenas – camas ou tronos ou qualquer outra coisa – colocados no caminho. Provavelmente para camarins e outros serviços, as companhias nos teatros estabelecidos podem ter feito uso de um barracão ou algum outro prédio próximo. As tardias gravuras de Hollar do Globe mostram uma casa conveniente ao fundo a qual eu assume deve ter sido usada para tais finalidades; e mesmo a primeira casa de espetáculos, o Theatre de 1576, tinha um enorme celeiro atrás; o qual era convenientemente escorado contra o Theatre (para sua própria estabilidade) e pode ter suprido um espaço extra valioso.”

Os preciosos figurinos das companhias eram guardados na *tiring-house*. O homem atrás do palco estava responsável pela evolução da peça que acontecia no palco e era chamado de *book-holder* - algumas vezes *book-keeper* ou *prompter*. Ele era ao mesmo tempo o *prompter*, o maquinista, o camareiro, além de ter a função de submeter todas as novas peças à aprovação do Mestre de Cerimônias. Uma vez que o texto era dividido em partes e distribuído aos atores, o *book-holder* era o único que tinha acesso ao texto integral e fazia a junção das partes. Como camareiro ele não apenas reunia os figurinos que seriam usados, também deveria supervisionar trocas, colocação e remoção de barbas feitas pelos atores que tinham mais de um papel, e ter certeza de que tudo estaria pronto e na mão quando necessário.

Provavelmente o ‘diretor do palco’ esboçaria uma sinopse de entradas e saídas para cada peça, que seriam passadas em um papelão e fixadas na parede da *tiring-house*. Alguns desses manuscritos chegaram até nós. O livro de Philip Massinger, **Believe as You List**, contém notas relatando as propriedades que os atores tinham que trazer para o palco na sua entrada: “*Ent: Iaylor, with browne bread, & wooden dishe of water*”. Outras entradas lembravam o ‘diretor de palco’ que o maquinista deveria deixar vários objetos prontos para a próxima cena. Na peça de Massinger, por exemplo, uma mesa com 6 cadeiras eram necessária na linha 732, no instante em que a peça estivesse na linha 654 o *book-holder* fazia a entrada da “*Table*

ready: & 6 chaires to sett out". Algumas linhas antes, no mesmo livro encontramos "*All the swords ready*". O alçapão seria necessário apenas para a linha 1931, mas na linha 1825 e 'diretor de palco' anota, "*Gascoine: & Hubert below: ready to open the Trap doore for Mr. Taylor*" Gascoine e Hubert eram maquinistas. Em outro livro nós temos referências que comprovariam o uso da cortina na abertura central, ele diz: "*Lying behind the Curtaines...*"¹⁷⁴

O DISCOVERY-SPACE

Em algumas ocasiões Shakespeare faz alusão a um local no fundo do palco onde algo deve ser descoberto, e C.W. Hodges sustenta que isso seria feito atrás de cortinas penduradas, e muitas vezes afirma a existência de uma estrutura mais firme, num caso de um castelo por exemplo, que avançaria em direção ao meio do palco com uma cobertura firme e plana. Existe uma hipótese sobre o desenho do Swan, de De Witt, que o *discovery-space* não aparece nele porque estaria coberto por uma cortina. Além disso, existe um elemento de palco com o nome de *traverse* - que nada mais era que cortinas penduradas – usado pelos atores itinerantes como a companhia dos Comediantes de Lord Leicester, a qual pertenceu James Burbage.

No Globe a tenda, o nosso *discovery-space*, deve ter sido permanentemente colocada no muro da *tiring-house* ao fundo do palco, então os atores poderiam alcançar o seu teto através da galeria. "*Enter Cleopatra, and her Maides aloft, with Charmian & Iras*", para Dover Wilson um monumento foi construído especialmente para essa cena, "*a square painted wooden*

¹⁷⁴ NAGLER, A. M. *Shakespeare's Stage*, p.69-70. "Entra Iaylor, com um pão marrom e uma louça de madeira com água"; "mesa e seis cadeiras prontas para entrar"; "Todas as espadas prontas"; "Gascoine e Hubert embaixo prontos para abrir a porta do alçapão para Mr. Taylor"; "Deitados atrás das cortinas"

structure with a barred gate in front and a flat roof".¹⁷⁵ Provavelmente cortinas em travessas estavam sempre à disposição para serem penduradas através das portas, em plataformas móveis, ou mesmo entre os pilares para cenas climáticas como na Mascarada de **The Revenge's Tragedy**, ou na peça-dentro-da-peça de **Hamlet**.

Entretanto, o discovery-space é realmente pedido em apenas 9 das 29 peças sobreviventes do Globe – mais especificamente em 16 das 519 cenas.

O BALCÃO

O termo comum '*above*' na **The Spanish Tragedy**, **Tamburlaine**, **Titus Andronicus** e outras peças, indicam um modo de uso do balcão sobre o palco. Segundo Beckrman existem 12 cenas nas peças do Globe que necessitavam do uso do '*above*'. Esse segundo nível era natural tanto nas pageants medievais como nos salões elizabethanos e nos fica claro no esboço do desenho do Swan. De fato o balcão era de grande utilidade quando se tinha a necessidade de encenações simultâneas e cenas de sítio que deveriam identificar as partes rivais dentro e fora da cidade. Uma das mais famosas cenas de Shakespeare – tirando logicamente a cena do balcão de **Romeo and Juliet** – que necessita a utilização do balcão, seria em **Henry V**, nos portões de Harfleur, quando os soldados de Henrique colocam escadas no balcão – suposto muro da cidade – para escalá-lo.

O FIGURINO

¹⁷⁵ NAGLER, A. M. **Shakespeare's Stage**, p.61. "Entra Cleopatra e suas damas acima, com Charmian e Iras"; "uma estrutura de madeira quadrada pintada com um portão gasto em frente e um teto plano".

A maioria das peças elizabethanas era encenada com roupas da época, não se preocupando muito com a caracterização de tempo e espaço. Um desenho sobrevivente datado de 1594, de uma cena de Titus Andronicus mostra uma bizarra mistura de roupas romanas e inglesas, sem nenhuma preocupação histórica. Era mais importante parecer bonito do que correto e é fácil imaginar que a maioria do público perdia mais tempo discutindo os figurinos do que a qualidade dos atores.

Nós podemos ter uma idéia da riqueza dos figurinos através do diário de Henslowe que mostra que eles eram feitos de seda, veludo, tafetá, e algumas vezes de adamascado. Bordados em ouro e prata também eram usados. Um vestido salpicado era reservado para a rainha, já que o material era muito caro e importado da Índia. A maioria dos figurinos era decorado com laços de ouro, prata ou cobre, e os tons mais comuns eram vermelho, preto e ouro. Essas anotações mostram gastos estonteantes da companhia para com seus figurinos - 9 libras por um tafetá para dois vestidos de mulheres; 3 libras para uma beca masculina de peachcolour em grãos – o que faz com que entendamos porque o guarda-roupa era uma das suas principais riquezas. Esta ostentação dos figurinos deve-se também ao fato de que *“it is the custom in England that when the noble lords or knights die, they leave almost their finest clothes to their servants, who, because it is not fitting, do not wear such clothes, but sell them to the comedians for a paltry price”*.¹⁷⁶ No entanto, mesmo com toda essa preocupação de ostentação, alguns figurinos mais específicos como no caso dos monstros e demônios eram elaborados de forma diferente para poderem caracterizar o personagem:

¹⁷⁶ NAGLER, A. M. **Shakespeare's Stage**, p.87. “é costume na Inglaterra quando um nobre lorde ou cavaleiro morria, eles deixavam a maioria de suas roupas para os empregados, que, porque não eram adequadas, não vestiam as roupas, mas vendiam para os comerciantes por um preço irrisório”

“The fiendish costumes would have been made up in canvas or leather, cut into fish scales and painted black, red or green. The masks and headdresses would have been of leather or moulded parchment. A collection of all these would have been a permanent part of the playhouse wardrobe, and it may be imagined that some items may even have been bought in from the surplus stock of the ancient mystery plays. They were, after all, timeless in their use.”¹⁷⁷

“Os figurinos demoníacos podiam ser feito de lona ou couro, cortados em forma de escamas de peixe e pintados de preto, vermelho ou verde. As mascaras e perucas podiam ser de couro ou pergaminho mofado. A coleção de todas essas coisas podia ser parte permanente do guarda-roupa do teatro, e pode-se imaginar que alguns itens podem ter sido trazidos do estoque excedente de algum antigo Mistério. Eles eram, depois de tudo, atemporal em seu uso.”

É provável que Shakespeare tenha tido alguma influência na escolha dos figurinos de suas peças, principalmente no que diz respeito a cores e corte, já que isso poderia implicar nos símbolos de caracterização dos personagens. *“When Shakespeare makes no localizing suggestion in his lines, it is because he requires his arena to remain neutral for dramatic or symbolic reasons. The general emphasis is on costume rather than scenery, on actor rather than setting”*.¹⁷⁸ Duas cenas mostram a preocupação de Shakespeare com o figurino. Na primeira cena de **Hamlet**, o príncipe está sozinho vestindo os costumes comuns de luto ao invés de roupas coloridas. Antes da batalha de Agincourt em **Henry V**, pega emprestado o casaco de Sir Thomas Erpingham para visitar o campo à noite sob disfarce; deste modo ele encobre sua armadura e insígnias e se coloca no mesmo patamar dos seus soldados.

Shakespeare normalmente usa três figurinos para os seus personagens principais com o intuito de transmitir a idéia de um progresso dramático do personagem durante a peça: em **King Lear** o rei inicia a peça com seu cedro e coroa, passa para uma cabeça desnuda e roupas rasgadas mostrando a sua loucura, e no momento em que volta da sua loucura o médico diz

¹⁷⁷ HODGES, C. Walter. **Enter the Whole Army: a pictorial study of Shakespearean staging 1576-1616**, p.116.

¹⁷⁸ STYAN, J. L. **Shakespeare Stagecraft**, p.44. “Quando Shakespeare não sugere nenhuma localização em seu texto, isto é porque ele precisa de uma arena neutral por razões simbólicas e dramáticas. A ênfase é geralmente maior no figurino do que no cenário, no ator do que no contexto”

que colocou nele ‘roupas frescas’, mostrando uma simplicidade e uma nova honestidade adquirida pelo rei.

A ILUMINAÇÃO

Herbert Berry sugeriu, pelas evidências dos gastos no Boar’s Head, que luzes de candelabro – fardos de corda cobertos com piche e pendurados em cestas – eram usados para iluminar cenas tardias no inverno. Já nos teatros privados como o Blackfriars, esse tipo de iluminação deve ter sido a mais comum. Apesar do pouco controle que se tinha sobre a iluminação na época, alguns indícios indicam que Shakespeare teria ido mais longe.

Os últimos romances de Shakespeare, encenados no Whitehall ou no Blackfriars, empregaram especialmente efeitos luminosos, provavelmente imitando o visual espetacular criado por Inigo Jones depois de 1605 que ‘pintava com luz e emoção’ através de transparências coloridas e uma dúzia de tochas e velas. Podemos encontrar tais experimentos com iluminação especialmente na cena da descida de Júpiter numa águia com trovões e raios iluminados que ele arremessava em **Cymbeline**, na magnífica máscara de bondade em **The Tempest** e no sonho visionário da rainha Katherine em **Henry VIII**, todas escritas no mesmo período das invenções deslumbrantes criadas para a **Mascarda de Oberon** (1611)

A MÚSICA

“A música é usada parcimoniosamente nas comédias mais antigas, mas duas canções cruciais no final de *Trabalhos de Amor Perdidos* e

uma música de encantamento no Sonho prenunciam um súbito e maravilhoso desenvolvimento em Como Gostais, em que a música instrumental e a canção reforçam um tema depois do outro, como a passagem do tempo, o clima de ‘feriado’, as delícias da floresta de Arden ou a ingratidão dos homens. Mesmo assim, as últimas peças são os trabalhos mais inovadores e atraentes musicalmente do dramaturgo.”¹⁷⁹

A exata composição da orquestra do Globe não é conhecida. Tambores e trompetes, cordel, alaúdes e cítaras estavam a disposição, juntamente com as flautas simples. Alguns atores como Robert Armin e Augustine Philips eram também músicos, e era esperado que os meninos-atores também cantassem.

A música, o canto e a dança também tinham uma função simbólica para o público: o trompete, o oboé antigo, o trombone da renascença e os tambores indicavam uma entrada real ou nobre, marchas e procissões; já as cordas – violino, violoncelo e um típico violão com os braços compridos em forma de pêra - eram usadas em ocasiões mais domésticas como banquetes, e poderiam ser acompanhados por um canto. Em **King Lear** o doutor sussurra por: *“Louder the music there! In order to awake the King from his madness...”*.

A MASQUE

Influenciada pelos modelos italianos e franceses, as Mascaradas da Corte empregavam uma larga variedade de cenários sofisticados e efeitos teatrais. O custo delas foi estimado em mais ou menos 200 libras, uma grande quantia de dinheiro para o período.

¹⁷⁹ HONAN, Park. **Shakespeare: uma vida**, p.438.

Desde 1605 o arquiteto Inigo Jones vinha introduzindo os elementos cênicos do palco italiano nas Mascaradas da Corte. Ele estudou o teatro Olímpico de Palladio em Vicenza e visitou os entretenimentos da Médici Court em Florença duas ou três vezes, onde ele viu a perspectiva de Sebastiano Serlio para o palco e os elementos cênicos de Guilio Parigi em ação. Para a **Masque of Blackness** (1605) de Ben Jonson, Jones desenhou um mar com ondas se movendo sacudindo uma concha de pérola. Para a **Masque of Beauty** (1608) ele exibiu uma ‘ilha flutuando em águas calmas’, com um ‘trono de Beleza’ no meio. Na **Masque of Queens** (1609) havia uma mudança de cena sob o olhar do público de um ‘Inferno’ para a Casa da Fama. Em 1611, quando **The Tempest** foi pela primeira vez produzida para a Corte, Jones criou os cenários para a **Masque of Oberon**. Por causa da Mascarada – não haveria lógica em não usar a parafernália da corte para a encenação da peça que a precederia -, uma paisagem de rochas escuras, rodeada de árvores, era transformada em uma fachada transparente de um palácio.

O velho Baqueting House em Whitehall, onde a maioria das Mascaradas eram montadas, era provido com uma plataforma onde a maquinaria de palco pudesse ser construída e escondida acima e abaixo dela. Os elaborados efeitos cênicos eram possíveis pelo uso de um ‘*stage frame*’ ou *proscenium*, com uma cortina, que efetivamente separava o palco do público como na maioria dos teatros modernos, e atrás do qual havia um intenso trabalho por parte dos maquinistas.

Podemos listar algumas das principais características das mascaradas da Corte:

1. Eram performances que misturavam elementos da Corte de ambos os sexos, talvez com algumas crianças, trabalhando ao lado de dançarinos profissionais, cantores e

músicos. Essa mistura de amadores e profissionais deveria ter sido socialmente inaceitável nos teatros públicos.

2. Os figurinos eram ornados e caros, condizendo com o esplendor da Corte tanto quanto com a necessidade das Mascaradas. Eram coloridos, freqüentemente simbólicos, mas sempre fantásticos.
3. Os cenários tinham que dar a aparência das inventividades da performance. Uma maquinaria complicada mudava as cenas e a possibilidade de deixar o espectador atônito foi rapidamente desenvolvida por Inigo Jones, que não se privava de pesquisas e gastos nesse sentido.

ALGUMAS PEÇAS E SEUS SUPOSTOS EFEITOS CÊNICOS

THE TEMPEST

Como já vimos **The Tempest** é a peça Shakespeariana com maior influência dos efeitos cênicos da Corte. Não temos provas de que ela tenha sido encenada no Globe, mas se partirmos do princípio que as peças que eram encenadas durante o inverno no Blackfriars iam para o verão no Globe, não tem porque ter sido diferente com esta.

A fascinação elizabethana com os negócios do mar – comércio, grandes descobertas, colonização, e defesa nacional (visto a derrota da Armada Espanhola) - inevitavelmente deixou a sua marca neste drama. Os diversos detalhes náuticos da peça foram provavelmente retirados das anotações da expedição de Sir George Somers, que navegou de Plymouth a Jamestown em 1609. O barco de Somers, o Sea Adventure, naufragou na ilha das bermudas,

mas a tribulação conseguiu se salvar e chegou a Jamestown um ano depois, em dois pequenos botes. Shakespeare baseou o personagem de Caliban nas descrições dos aborígenes indianos. Com a passagem “*A tempestuous noise of thunder and lightning heard*” é quase seguro assumir que a cena do naufrágio era representada com efeitos sonoros, de iluminação (no caso do Blackfriars) e com uma agitação da tripulação e passageiros por todo o palco como nas costumeiras cenas de batalha. É possível que tenha havido nessa peça um maior realismo do que estava acostumada a audiência dos teatros públicos, já que temos uma direção de palco que diz: “*Enter mariners we*”. (...), seguida por:

“In your imagination hold

This stage the ship, upon whose deck

The sea-tost Perciles appears to speak.”

“A idéia de que as circunvoluções de Shakespeare no final de sua carreira seriam trilhas para um realismo social mais agudo fica clara, talvez, em *A tempestade*. A peça abre um famoso coup de théâtre, mais condizente com os recursos cênicos do Blackfriars do que do Globe, em que um navio carregado de inimigos de Próspero é arrastado para uma ilha rochosa. A primeira cena traz ordens náuticas que uma tripulação poderia ouvir, durante uma tempestade, para fazer o navio desviar das pedras que estivessem perigosamente próximas e a sotavento do navio. (...) ...mas a cena reflete táticas de navegação bastante modernas. O que é certo, contudo, é que Shakespeare tomou conhecimento dos chamados ‘panfletos das Bermudas’ e conheceu alguns dos homens associados à companhia de Virgínia.”¹⁸⁰

Shakespeare em **The Tempest** percorre todo um mundo sobrenatural sob a direção de Prospero, o chamado ‘mago branco’ - alguém que usa o poder da magia para propósitos benéficos - considerado pelas autoridades tão perigoso quando os praticantes de magia negra. A perseguição à feitiçaria na Inglaterra nunca chegou às proporções do Continente e da

¹⁸⁰ HONAN, Park. **Shakespeare: uma vida**, p.445.

Escócia, e a tortura, parte do processo da caça-às-bruxas, era supostamente proibida pela lei inglesa.

As indicações de direção de Shakespeare dizem que Ariel é invisível quando está diante do príncipe cantando e dançando. Possivelmente Ariel vestia um figurino especial que supostamente fazia ele invisível através de uma convenção reconhecida pelo público – o guarda-roupa de Henslowe inclui ‘um robe para ficar invisível’. “Um aparato cênico do Blakfriars fazia Ariel subir aos ares, mergulhar e descrever círculos por sobre os chapéus dos espectadores galantes. Um menino poderia pairar, cantar naturalmente – três metros acima do chão – e sumir zunindo de vista”.¹⁸¹

Em oposição a Ariel nós temos Caliban, que provavelmente surge dos alçapões do Inferno cujo figurino era coberto por escamas de peixe: “*freckled whelp hag-born - not honoured with a human shape*”.¹⁸²

Hodges esboça um suposto cenário especialmente decorado para a peça:

*“...the painted rocky opening, as for a cave, has been added to decorate the front of the permanent discovery space, here with its curtains drawn back to show setting of Prospero’s ‘cell’, with his magic book, and a background suitably painted with magical emblems. The rocky cave-mouth which stands in front of this is a piece of painted scenery, similar to Inigo Jones’ designs for the scenery in Ben Jonson’s Mask of Oberon... the entrances to the stage on each side of the ‘cave’ are garlanded with fresh greenery to help give an Arcadian effect for Prospero’s island, and the stage is strewn with fresh rushes.”*¹⁸³

¹⁸¹ HONAN, Park. **Shakespeare: uma vida**, p.447.

¹⁸² HODGES, C. Walter. **The Globe Restored: a study of the elizabethan theatre**, p.76. “coberto com sardas de filhotes de bruxa – nada honrado como uma forma humana”

¹⁸³ HODGES, C. Walter. **Enter the Whole Army: a pictorial study of Shakespearean staging 1576-1616**, p.135.

“...a abertura pintada de pedra, como uma caverna, foi adicionado para decorar permanentemente a frente do Discovery space, onde com essas cortinas caindo atrás mostravam o cenário da ‘cela’ de Próspero, com seu livro mágico, e uma tela convenientemente pintada com emblemas mágicos. A boca-da-caverna de pedra que estava a frente era um pedaço de cenário pintado, similar ao que Inigo Jones desenhou para o cenário de *Mask of Oberon* de Ben Jonson... as entradas para o palco nos dois lados da ‘caverna’ são ornadas com folhagem frescas para ajudar a dar um efeito de arcada para a ilha de Próspero, e no palco eram espalhados juncos frescos.”

É curioso que de todas as peças de Shakespeare essa é a única na qual a ação representada tem o mesmo tempo da encenação.

ROMEO E JULIETA

Além de ser a peça mais conhecida de Shakespeare com a mais famosa cena do teatro, a cena do balcão, essa peça tem grande importância para nós porque é nela que Shakespeare parece usar por mais vezes os recursos do palco disponíveis na época, principalmente o *upper-stage* e o *discovery-space*.

No *upper-stage* temos a famosa cena do balcão que se inicia com a entrada de dois maquinistas trazendo duas ou três árvores que são colocadas em frente da tenda, para indicar o pomar dos Capuletos. Os maquinistas também colocam uma seção de muro - que era feito com um pedaço de madeira coberto com uma lona pintada. Julieta aparece na galeria, Romeo esta embaixo, entre as árvores. A cena de amor se segue. Assim que acaba, os maquinistas entram novamente no palco para retirarem as árvores e o muro, ao mesmo tempo em que Romeo sai à esquerda. A tenda abre, e passamos para a cena de Friars Lawrence e Romeo.

Outro *upper-stage* é usado quando Julieta e Romeo aparecem juntos no balcão – o *in-quarto* 2 fala especificamente: “*Enter Romeo and Juliet aloft,*” e o *in-quarto* 1 “*at the window.*” Mais tarde Romeo desce para a plataforma com a ajuda de uma escada de corda – o que como já dissemos isso determinaria a altura do balcão em mais ou menos 9 pés.

*“A single event supposed to be happening in one place is divided, and continued for convenience in a quite different part of the stage. (...) So here, at the point where Juliet, at her window on the upper stage, is warned of her mother’s approach, we have the stage direction: She goeth down from the window. This she does by way of the stairs within the tiring-house, while her mother and the Nurse come out onto the main stage below and cover her brief absence by calling for her. Juliet then enter to them, and the scene continues as if it were still all in the room above. The bedchamber has simply been ‘transposed’.”*¹⁸⁴

“Um simples evento que supostamente deveria acontecer em um único lugar é dividido, e continua por conveniência em uma parte totalmente diferente do palco. (...) Então aqui, no momento em que Julieta, na sua janela no balcão, é alertada pela chegada de sua mãe, nós temos a direção de palco: Ela desce da janela. Ela faz isso por meio de uma escada dentro da tiring-house, enquanto sua mãe e sua Ama entram no palco abaixo e encobertam sua breve ausência chamando por ela. Então Julieta entra e a cena continua como se ainda estivessem no quarto no balcão. A cama é simplesmente ‘transplantada’.”

Nessa peça nós vamos encontrar o *discovery-space*, ou *inner-stage*, em diversas cenas representando diferentes locais: a cela do frei, a loja do boticário, o mausoléu dos Capuletos e a cena de Julieta supostamente morta em seu quarto onde a direção de palco nos informa que “*She falls upon her bed within the curtains*”.

Sendo a loja do boticário a tenda, o boticário provavelmente emerge dela sem abrir as cortinas, para que imediatamente depois ela possa ser usada como cela do frei Lawrence, onde provavelmente a tenda se abre para a cena dos dois franciscanos e em seguida se fecha

¹⁸⁴ HODGES, C. Walter. **Enter the Whole Army: a pictorial study of Shakespearean staging 1576-1616**, p.37.

novamente. O túmulo de Julieta é colocado na mesma tenda, que abre com as palavras de Romeu “*Thus I enforce thy rotten jaws to open*”.

Numa peça como **Romeo and Juliet**, onde a tragédia se baseia na hostilidade de duas famílias, era importante que o palco fosse dividido em dois campos distintos e o mais correto de se afirmar é que isso era feito dividindo a entrada das duas famílias entre as duas portas.

A MIDSUMMER NIGHT’S DREAM

O mundo irreal de um sonho que acontece durante uma noite em uma floresta, podia e devia ser muito bem representado por um palco completamente redecorado para tais princípios como acredita C.W. Hodges:

“My pictures overleaf show a stage specially decorated for this play with greenery and garlands freshly brought in from the neighbourhood of the theatre, which is shown in Hollar’s picture to be surrounded by small trees, so there was no lack of material. The question is whether, for only a few performances at a time – and a showing for even a new play was not usually more than a few days – the company servants would have gone to so much trouble. I like to think that they might have done. The greenery would have wilted a little after a day or two, but it could have been refreshed and added to. The stage would have been strewn as usual with rushes, and we may suppose, to support my picture, that the stage in this case has been specially dressed with garlands for the visit of a noble patron. There is no difficulty with the ‘flowery bank’, a painted cloth spread over cushions, nor should there be any with the costumes. (...) A particular problem lies with the representation of Elizabethan stage fairies. From their names – Cobweb, Moth, Mustard Seed and the rest – it is clear that we are meant to imagine them as very little creatures, and therefore that they should be played by the smallest boys available to the company; but how many such might there be?”¹⁸⁵

“Meu desenho mostra um palco especialmente decorado para essa peça com folhagens e grinaldas frescas trazidas das imediações do

¹⁸⁵ HODGES, C. Walter. **Enter the Whole Army: a pictorial study of Shakespearean staging 1576-1616**, p.161-164.

teatro, que são mostrados nos desenhos de Hollar como sendo rodeados por pequenas árvores, então não há falta de material. A questão é se, para poucas encenações – e as apresentações de novas peças não duravam mais que poucos dias – os serviçais da companhia teriam tanto incomodo. Eu gosto de pensar que eles fizeram. As folhagens deveriam estar murchas em um ou dois dias, mas eles poderiam ser refeitos. O palco poderia ter arbustos espalhados como era comum, e nós podemos supor, para sustentar meu desenho, que o palco neste caso foi especialmente decorado com grinaldas para a visita de um patrono nobre. Não há dificuldade com o ‘banco florido’, uma tela pintada sobre almofadas espalhadas, nem deveria haver nada com os figurinos. (...) Existe um problema em particular com a representação das fadas no palco elizabethano. Dos seus nomes – Teia de Aranha, Traça, Semente de Mostarda e o resto – está claro que nós deveríamos imaginá-las como criaturas muito pequenas, e por isso que deveriam ser encenadas pelos pequenos garotos a disposição da companhia; mas como elas deveriam ser?”

Uma cena a parte provavelmente é a peça-dentro-da-peça onde Shakespeare zomba de si mesmo e do realismo simplório que tinha em seu teatro. Podemos imaginar que toda essa movimentação para encenação de **Pyramus e Thisbe** pode ter sido feita em uma estrutura de madeira que sustentasse cortinas colocadas no meio do palco criando um inner-stage, ou mesmo com cortinas sustentadas pelos pilares. Peter Quince, assim como Shakespeare, é um *‘johannes fac totum’* que além de escrever a peça, lida com os atores, organiza os ensaios e atua nela. As formas simples encontradas pelos atores itinerantes de Quince para resolverem seus problemas nada mais é do que uma sátira dos problemas do mundo real aos quais os atores profissionais estavam acostumados a se deparar, principalmente quando em turnê pelo interior do país: Peter precisa da luz da lua para seus amantes, então Bottom em sua ingenuidade de ator amador pede *“A calendar, a calendar...look in the almanac...find out moonshine, find out moonshine”*., Quince finalmente apresenta uma solução simples *“Or else one must come in with a bush of thorns and a lantern, and say he comes to disfigure or to present the person of Moonshine...”*; outro problema era um muro com um buraco para as juras de amor dos dois amantes, novamente é Bottom que vem com a solução ridícula e

simplória “*Some man or other must present wall: and let him have some plaster, or some loam, or some rough-cast about him, to signify wall; and let him hold his fingers thus...*”

HAMLET

Já para a peça-dentro-da-peça em Hamlet, Hodges nos dá duas possibilidades diferentes da que acreditamos que tenha sido usada em *A Midsummer Night's Dream*. Na primeira os atores itinerantes usariam o *discovery-space* e sua cortina para a encenação. Enquanto o Rei Claudius e a Rainha Gertrude estariam sentados em seus tronos na frente do palco, possivelmente perto dos pilares, o rei fictício estaria deitado em frente ao *discovery-space* no meio do palco sobre um tapete, que poderia significar o ‘banco de flores’ encontrado na direção de palco e a entrada do ator que vai envenená-lo é feita pela cortina central. A segunda hipótese é que no *discovery-space* aberto se encontram a Rainha Gertrude e o Rei Claudius em seus respectivos tronos, o mesmo tapete está no meio do palco, só que agora a entrada do ator é feita por uma das portas laterais. Essa hipótese facilitaria a visão do público da reação do rei e da rainha.

Os protestantes negavam a doutrina do purgatório (no meio do caminho entre céu e inferno), como o fantasma do pai de Hamlet o descreve – “*confined to fast in fire, Till the foul crimes done in my days of nature/Are burnt and purged away*”, - e de onde, de acordo com a doutrina Católica, cada alma estava hábil a visitar a terra e aparecer como uma aparição para os vivos. Tendo banido o purgatório, para a igreja Protestante existia o Céu e o Inferno, de onde as almas não podiam retornar em nenhuma circunstância, mas acreditavam em manifestações espirituais de bons espíritos. Em uma cidade onde a nova doutrina Protestante estava apenas começando a penetrar na consciência popular criada por séculos de ensinamento Católico

Romano, não é surpresa que existisse uma grande confusão sobre fantasmas e espíritos que andavam durante a noite. O que importa para nós é que a cena do fantasma do pai de Hamlet tinha grande apelo para aquele público, fosse ele Católico ou Protestante.

Para as cenas das aparições do fantasma do pai de Hamlet, Hodges acredita que as entradas do fantasma são feitas cada hora por uma localização diferente, enfatizando assim o susto que os personagens levam com a aparição.

“I have supposed that the Ghost enters at one of the two stage doors – in this case on the right – makes a circuit of the stage, passing between Horatio and his friends unchecked, and exits by the other door. But later, when it re-enters it comes the same way, by the right-hand door, makes the same circuit, and goes out again on the left. The effect might be like one of the mechanical figures on an ancient cathedral clock, where at the striking of the hour a line of figures move around in a circle between two openings.”¹⁸⁶

“Eu supus que o fantasma entre por uma das duas portas – neste caso a direita – faz um circuito pelo palco, passando entre Horacio e seus amigos, e sai pela outra porta. Depois, quando ele reaparece entra pelo mesmo caminho, pela porta a direita, faz o mesmo circuito, e sai novamente pela esquerda. O efeito deve parecer com aquelas figuras mecânicas dos antigos relógios de catedral, onde no toque da hora cheia as figuras moviam-se em volta em um circo entre as duas portas.”

Em outras cenas ele parece realmente estar sob o palco quando da passagem que ele *“cries under the stage”* e provavelmente quando dá adeus ao Hamlet *“Adieu, adieu, Hamlet: remember me”*, Hodges sugere que o fantasma tenha desaparecido pelo alçapão no meio do palco.

Para a cena do enterro de Ophelia o uso do alçapão central para representar o túmulo que o coveiro está cavando, seria o mais lógico.

¹⁸⁶ HODGES, C. Walter. **Enter the Whole Army: a pictorial study of Shakespearean staging 1576-1616**, p.18-19.

HENRY V

Voltamos novamente à passagem de Henry V quando Shakespeare faz uma alusão que “*four or five most vile and ragged foils*” poderiam “*shall much disgrace the name of Agincourt*”. Mas ele provavelmente acreditava na habilidade dos Chamberlain’s Men e nas convenções de palco para tornar a batalha real na imaginação do público.

As cenas de batalhas eram uma das especialidades dos teatros públicos que poderia ocupar todo o palco, e principalmente encontradas nas peças históricas inglesas e romanas. O público elizabethano tem um gosto aguçado pelos excitamentos físicos, não só a luta em si, mas a disposição das armas, dos estandartes, trompetes e bumbos, enfim o uso completo do palco, que mostrava o simbolismo do personagem heróico em ação. No lugar do movimento rápido das batalhas possíveis no cinema, os dramaturgos elizabetanos usavam a movimentação de atores entrando e saindo do palco para dar essa falsa ilusão, seguidos de grandes efeitos sonoros que incluíam o toque do trompete, o choque de ferros e o tiro de armas.

*“Elizabethan theatrical gunfire was always used for a grand effect. It was an eagerly expected excitement, with the real noise and smell of real gunfire and powder. (...) So here the noise of cannon-fire was real, and was probably discharged on open ground at the back of the tiring-house. (It was from here, in 1613, that a burning wad from such a discharged was carried upwards on a current of air into the thatched roof of the Globe. It burned the building down.) The noise outside would be heard to good effect inside the theatre because of its unroofed yard – it was a special effect belonging to the open-yarded public theatres alone.”*¹⁸⁷

“O tiroteio teatral elizabethano foi sempre usado para grandes efeitos. Isto era um excitamento avidamente esperado, com o barulho e o cheiro de um real tiroteio e pólvora. (...) Então aqui o barulho de um

¹⁸⁷ HODGES, C. Walter. **Enter the Whole Army: a pictorial study of Shakespearean staging 1576-1616**, p.55.

canhão era real, e era provavelmente disparado de um local aberto atrás da tiring-house. (Foi deste local, em 1613, que um chumaço queimando de um disparo foi carregado para cima por uma corrente de ar até o telhado de sapé do Globe. Isto incendiou o prédio.) O barulho do lado de fora podia ser escutado muito bem do lado de dentro do teatro porque eles não eram cobertos – este era um efeito especial que pertencia apenas aos abertos teatros públicos.”

O gosto elizabethano pelo realismo ensangüentado tem que ser mencionado. Nas freqüentes cenas de batalha, assassinato e morte, os atores costumavam carregar sob as roupas uma bolsa que continha sangue de porco a qual era estourada quando eles fossem feridos. Nas cenas de execução, entranhas de animais eram trazidas das casas de abate e arrancadas das ‘vítimas’ e exibidas ao espectador. O público estava acostumado a conciliar tudo isso com as partes heróicas e majestosas. As cenas de prisões também eram freqüentes, principalmente nas peças históricas inglesas, onde os membros da facção derrotada eram mandados para a Torre. Entretanto, mesmo com tudo isso, as cenas de batalhas não eram fáceis:

“...não só as platéias precisam seguir atentamente as fortunas da guerra expressadas em escaramuças emblemáticas de meia dúzia de soldados com bandeiras, tambores e trombetas, além de espadas de madeira, como devem igualmente acompanhar as infinitas permutações de termos sutis que a todo momento reemergem em formas alteradas.”¹⁸⁸

É fora do palco que acontece a maior parte da luta, e sempre temos um personagem narrando o seu progresso. As lutas são resumidas nos principais combates pessoais. O mais importante é a caracterização do campo de batalha e dos dois exércitos rivais, soldados eram vistos com suas armaduras, escudos e bandeiras caracterizando cada lado. É possível que tendas fossem espalhadas sobre o palco, representando as legiões antes da luta. Os maquinistas também podiam ser vestidos como soldados para aumentar o soldo, mas não tinham necessidade de falar nem representar.

¹⁸⁸ GREER, Germaine. **Shakespeare**, p.79.

MACBETH

A mais importante cena de Macbeth, por sua complexidade, acontece fora do palco: a morte da rainha, e é anunciada por Seyton. No Folio não há nenhuma indicação da saída e entrada dele nesse momento, então não haveria como ele saber que a rainha estava morta, a não ser por alguma questão sobrenatural. E é no sobrenatural da peça que está a parte que mais nos interessa. Uma direção de palco indica o barulho de trovões na entrada das bruxas. Sob essas condições diabólicas, existe uma grande possibilidade de que o caldeirão com a criança coroada surja no meio do palco emergindo de um alçapão. Hodges vai mais longe e coloca uma fumaça junto a essa aparição: *“Smoke, not heat, is what is needed, and that only to start with, for this cauldron is open at the bottom below the stage, and the three apparitions, an Armed Head, a Bloody Child, and a Child Crowned with a Tree in his hand will in turn rise up in it at the witches’ command to confront Macbeth”*.¹⁸⁹

MUITO BARULHO

Quando em *Much Ado About Nothing*, Benedick pergunta por um livro para ser trazido *“hither to me in the orchard”*, a idéia da localização está plantada na mente da audiência, e poderia ser completada no máximo com algum arbusto e um banco. Provavelmente os pilares foram usados como esconderijo, quando Benedick diz: *“I Will hide me in the Arbour”*. Não existia uma intenção de criar uma ilusão maior do que isso. Para J.L. Styan *“No one has worked out the double eavesdropping scenes of Much Ado About Nothing to satisfaction, and*

¹⁸⁹ HODGES, C. Walter. **Enter the Whole Army: a pictorial study of Shakespearean staging 1576-1616**, p.122.

“Fumaça, não calor, é o que é necessário, e somente no começo, para isso o caldeirão é aberto ao fundo do palco, e as três aparições, a Cabeça Armada, a Criança Sangrando e a Criança Coroada com uma Árvore em suas mãos iram se levantar ao comando das bruxas para confrontar Macbeth”.

this probably because in our modern imagination we still translate the stage into a realistic garden setting".¹⁹⁰

KING LEAR

O drama termina com um cerimonial trágico de morte. Provavelmente as duas irmãs mortas, Regan e Gonerill, são trazidas de volta ao palco em liteiras e estão cobertas não com um manto comum, mas uma mortalha cerimonial preta e roxa com franjas em fios de ouro. Primeiramente seus rostos aparecem descobertos para que possam ser reconhecidos, mas depois Albany ordena: "*Cover their faces*". Elas são então colocadas lado a lado em frente ao palco, o mais próximo possível do público, deixando uma abertura entre elas por onde será o leito de morte da mais importante das três, Cordélia. Em ambas as edições do Quarto e do Folio, nós temos a indicação "*Enter Lear with Cordelia in his arms*" acompanhado pelas repetições das palavras "*Howl, howl, howl*"; é como se ele estivesse oferecendo ao público o corpo de Cordélia em sacrifício, ao mesmo tempo que o acusa por sua morte. Ao contrário do teatro moderno onde após esse momento desceríamos a cortina da boca de cena finalizando a peça, aqui algum personagem tem que remover os corpos de cena. Por isso, provavelmente mais duas liteiras são trazidas ao palco para colocarem os corpos de Lear e de Cordélia, que também serão cobertos com mantos – é mais provável que o manto do rei seja todo bordado em ouro diferenciando-o das filhas. E no final Edgar dá o veredicto: "*The oldest hath borne most. We that are young/Shall never see so much nor live so long*". Then: *Exeunt with a Dead March*".

TITUS ANDRONICUS

¹⁹⁰ STYAN, J. L. **Shakespeare Stagecraft**, p.104. "Ninguém nunca acertou com satisfação ao recriar as cenas de bisbilhotagem de Much Ado About Nothing, e isso provavelmente porque na nossa imaginação moderna nós continuamos pensando no palco como um jardim realístico".

É a peça mais conhecida pelas suas atrocidades e pela grande quantidade de sangue em cena. As cenas mais ‘pesadas’ acontecem fora do palco, mas temos três mãos decepadas e uma língua cordada diante dos olhos do público.

“Antes, em 1º de janeiro de 1596, Jacques Petit, um empregado gascão de Anthony Bacon, ficara impressionado principalmente com os efeitos visuais do trabalho. A peça tinha mais valor pelo espetáculo (“la monstre”) do que pelo conteúdo, escreveu Petit a respeito de uma montagem encenada numa casa de campo por atores londrinos à qual ele assistira em Burley-on-the-Hill, em Rutland. (...) Além disso, uma caricatura que circulou com uma balada, impressa em folha volante, talvez na década de 1590, mostra uma Lavínia de longos cabelos louros até a altura dos joelhos segurando engenhosamente uma panela com os cotos de seus braços para apanhar o sangue que jorra do pescoço de um godo que a tinha estuprado.”¹⁹¹

OTHELLO

Em Othello o que mais surpreenderia o público atual é a última cena onde Desdêmona é morta sobre sua cama, isso porque a cama elizabetana é um móvel específico daquela cultura. A estrutura era de uma cama, como conhecemos hoje, mas rodeada por quatro pilares, um em cada canto, que sustentaria uma cobertura de pano que poderia ou não cair cobrir toda a cama. Assim, a cena da cama de Desdemona não pode ser feita apenas utilizando a abertura central do palco, a cama teria que ser trazida para a frente para facilitar a visão do público sobre um carro com rodas - efeito já conhecido pelos gregos e por isso seria de se estranhar que não fosse conhecido do teatro elizabetano.

HENRY VIII

¹⁹¹ HONAN, Park. **Shakespeare: uma vida**, p.176.

O público elizabethano era fascinado por procissões, visto que elas eram comuns tanto no teatro como no mundo real: temos um cortejo em Hamlet onde ‘um repique de ordem é atirado’, um coro de saudação e um ou dois floreios em Macbeth, uma marcha fúnebre em King Lear, mas Henrique VIII contava com a mais magnífica de todas, a coroação do rei. Shakespeare usou elaborados detalhes para o espetáculo, ao que tudo indica com 18 atores; a gloriosa ‘ordem da coroação’, detalhes de músicas, de objetos, de figurinos, e até o penteado do cabelo da rainha teve uma atenção diferenciada ‘ricamente adornado com pérolas’. Foi toda essa ostentação que causou o incêndio do primeiro Globe em 1613.

CLEÓPATRA

Os efeitos sonoros nos palcos elizabetanos podem ser encontrados aqui: “*Canidius marcheth with his land army one way over the stage, and Taurus the lieutenant of Caesar the other way: After their going in is heard the noise of a Sea Fight*”.¹⁹² Sons militares e os barulhos de batalha deveriam ser insistentes, como os barulhos de uma batalha naval, duas vezes mencionada nas direções de palco. Apesar do conhecimento histórico de que os navios de guerra romanos não lutavam com armas, provavelmente isto deve ter sido desconsiderado durante a encenação de **Anthony and Cleópatra**, já que o público elizabethano estava com a lembrança recente da Armada Espanhola, que fora vencida um pouco antes, e uma batalha naval com o mesmo estilo deve ter feito muito mais efeito sobre o público.

¹⁹² HODGES, C. Walter. **Enter the Whole Army: a pictorial study of Shakespearean staging 1576-1616**, p.82. “Canidius marcha com seu exército sobre suas terras por um lado do palco, e Taurus o tenente de Caesar pelo outro lado. Depois que eles se vão se escuta o barulho de uma batalha naval”.

Outra curiosidade dessa peça é quando o público é forçado a lembrar que a rainha Cleópatra é apenas um jovem ator e assim ela se refere: “a atores que, um dia, poderão ‘representar-nos’ e quando então seu nobre Antônio, embriagado de amor,
Será trazido bêbado para o palco, e eu verei
Um menino esganiçado de Cleópatra, representando minha grandeza
Com a postura de uma prostituta”.¹⁹³

¹⁹³ HONAN, Park. **Shakespeare: uma vida**, p.416.

CONCLUSÃO

Ao contrário do senso comum a respeito do cenário Shakespeariano, que muitas vezes implica na afirmação da não existência de nenhum tipo de realização cenográfica e visual na Inglaterra do século XVI, achamos diversas evidências que nos levam a crer em sua existência através do estudo de suas peças, das estruturas físicas dos palcos, da história do teatro inglês e de seus conceitos e concepções, bem como dos costumes da época. Como trabalhamos o tempo todo em cima de hipóteses não podemos afirmar nada definitivo, mas podemos conceber uma possibilidade de criação e preocupação em relação a uma cenografia, que apesar de estar longe dos padrões de cenografia que conhecemos hoje, não pode ser descartada.

Através de minhas interpretações pessoais, optei por concluir este trabalho com a concepção de alguns esboços que elucidariam melhor o que acreditamos que tenha sido a cenografia shakespeariana. Para isso cada esboço é seguido da passagem relativa na peça do momento ao qual ele estaria correspondendo.

ROMEO AND JULIET

“ATO II

CENA II – Jardim dos Capuletos

(Entra Romeu)

Romeu – Ri das chagas quem jamais foi ferido! (Aparece Julieta, em cima, numa janela.) Mas, silêncio! Que luz brilha através daquela janela! É o Oriente e Julieta é o Sol! Surge, claro sol, e mata a invejosa lua, já doente e pálida de desgosto, vendo que tu, sua serva, és bem mais linda do que ela!....

Julieta – Ai de mim!

Romeu – Está falando. Oh! fala ainda, anjo luminoso! Porque esta noite apareces tão resplandecente sobre minha cabeça como um alado mensageiro celeste, diante dos olhos extáticos e maravilhados dos mortais que se inclinam para trás para contemplá-lo, quando ele galga as nuvens preguiçosas e navega no seio do ar.

(...)

Julieta – Como chegaste até aqui, dize-me e por quê? Os muros do jardim são altos e difíceis de subir e o lugar é a morte, considerando-se quem sejas, se um dos meus parentes aqui te encontrar.

(...)

Romeu – Senhora, juro por essa lua que coroa de prata as copas dessas árvores frutíferas...”¹⁹⁴

¹⁹⁴ MEDEIROS, Carlos de Almeida Cunha, Mendes, Oscar, trad. William Shakespeare – tragédias.

ROMEO AND JULIET

“ATO IV

CENA III: Cemitério onde se levanta o mausoléu dos Capuletos.

(Entram Páris e um Pajem, trazendo flores e uma tocha)

Páris – Dá-me essa tocha, rapaz. Sai e permanece distante. Mas, antes, apaga a luz, pois não quero que me vejam. Deita-te ao pé daqueles ciprestes e cola teu ouvido ao solo cavo; assim, nenhum passo pisará a trilha do cemitério, revolvida e frouxa por causa dos túmulos que se cavam, o sinal que me advertirá de que ninguém se aproxima. Dá-me essas flores. Faze o que digo e anda.

(...)

Páris - ...As exéquias que por ti farei celebrar, cobrirão de noite teu túmulo de flores, quando terei, então, oportunidade de por ti chorar. (O Pajem assobia). O pajem me avisa de que alguém está se aproximando. Que passos malditos vagueiam esta noite para perturbar minhas exéquias e o verdadeiro culto ao amor? Como! Com uma tocha? Encobre-me, noite, durante alguns instantes! (Afasta-se. Entram Romeu e Baltasar com uma tocha, um alvião, etc.)

Romeu – Dá-me esse alvião e a barra de ferro. Espera, segura esta carta. De manhã cedo, entrega-a a meu senhor e pai. Dá-me a luz; por tua vida, eu te advirto, ouças o que ouvires, ou veja o que vires, permanece afastado e não interrompas o que eu estiver fazendo! Se desço a esse leito da morte, é, em parte, para rever o rosto de meu amor; mas, principalmente, para tirar de seu dedo morto um precioso anel, que vai servir-me para uso muito caro.

(...)

Baltasar – (À parte) Mesmo assim, vou ocultar-me perto daqui. Temo seus olhares e receio suas intenções. (Afasta-se)

(...)

Páris – Esse é o banido e orgulhoso Montecchio que assassinou o primo de meu amor e de cuja dor, acredita-se, morreu a linda criatura, e vem agora para cometer alguma torpe profanação nos corpos amortalhados! Vou prendê-lo. (Aproxima-se)

(...)

Romeu – Queres provocar-me? Defende-te, então, rapaz! (Lutam)

(...)

Páris – Oh! Fui atingido! (Cai) Se és misericordioso, abre a tumba e coloca-me junto de Julieta. (Morre)

(...)

Romeu - ... Por minha amada! (Bebe) Ó honesto boticário! Tuas drogas são rápidas!... Assim morro...com um beijo! (Morre. Entra de outro lado do cemitério, Frei Lourenço, trazendo uma lanterna, uma alavanca e uma pá)

(...)

Julieta – Ide, parti, então, porque não sairei daqui. (Sai Frei Lourenço) Que é isto? Uma taça apertada na mão de meu fiel amor? O veneno, estou vendo, foi a causa de seu prematuro fim!... Oh! ingrato!

Tudo bebeste sem deixar uma só gota amiga que me ajude a seguir-te? Beijarei seus lábios!... Talvez haja neles um resto de veneno para fazer-me morrer como um reconfortante! (Beija-o). Teus lábios estão quentes!

(...)

Julieta - ...Oh! bendita adaga! (Arrebata a adaga de Romeu) Esta é a tua bainha! (Apunhala-se) Enferruja-te aqui e deixa-me morrer! (Cai sobre o corpo de Romeu e morre. Entra a ronda como o Pajem de Páris)”¹⁹⁵

¹⁹⁵ MEDEIROS, Carlos de Almeida Cunha, Mendes, Oscar, trad. William Shakespeare – tragédias.

HENRY V

“ATO IV

CENA III

O acampamento inglês.

(Entra o exército inglês; Gloster, Bedford, Exeter, Salisbury e Westmoreland)

Gloster – Onde está o rei?

Bedford – A cavalo saiu para a revista
passar nas tropas.

Westmoreland – Eles têm sessenta
mil homens de combate.

Exeter – A proporção
é de cinco para um, sendo, além disso,
tropas frescas, somente.

(...)

(Entra o Rei Henrique)

Westmoreland – Oh, se agora tivéssemos ao menos
dez mil dos homens que imobilizados
se encontram na Inglaterra!

Rei Henrique – Quem deseja
tal coisa? Westmoreland? Não, caro primo;
se fadados estamos para a morte,
a pária em nós, já perde muitos filhos;
mas se vivermos, quanto menos formos,
maior será nosso quinhão de glória.
Deus o decida. Não desejeis, peço-te,
nenhum homem a mais dos que os que temos.
Por Jove! Não busco ouro nem riquezas;
não procuro saber quantas pessoas
à minha custa vivem; não me aflige
ver alguém envergando minhas roupas.
Essas coisas externas não me afetam.
Mas se é pecado ambicionar a glória,
sou o maior pecador que está com vida.
Não, por Deus, caro primo, não desejes
nenhum inglês a mais, que não me agrada
perder a parte da honra em que me fora
preciso dividir com mais um homem.
Por minhas esperanças! Oh! Não queiras
mais ninguém. Ao contrário: é de vantagem,
Westmoreland, anunciar às tropas
que se alguém se sentir acovardado,
poderá retirar-se antes da luta;
obterá passaporte e, para a viagem,
coroas levará dentro da bolsa.
Não queremos morrer na companhia
de quem receia perder conosco.

Hoje é dia de São Crispiniano;
 quem conseguir ficar hoje com a vida,
 chegando salvo a casa, há de dar pulos
 de alegria ao ouvir falar na data,
 comovendo-se ao nome Crispiniano.
 Quem neste dia não perder a vida
 e chegar à velhice, há de todo ano,
 na véspera, dizer para o vizinho:
 “Mais um dia de São Crispiniano!”
 Arregaçando as mangas, mostra as marcas
 e dirá: “Todas essas cicatrizes
 são do dia de São Crispiniano”.
 Tudo os velhos esquecem; mas embora
 fique tudo esquecido, hão de lembrar-se
 com minúcias dos feitos deste dia.
 Em suas bocas serão nossos nomes
 tão familiares como termos de uso
 caseiro: o Rei Henrique, Salisbury,
 Gloster, Bedford, Warwick, Talbot e Exeter
 serão com alegria lembrados
 ao toque de seus corpos transbordantes.
 Esta história os valentes hão de aos filhos
 transmitir, e de agora ao fim do mundo
 não poderá jamais ser pronunciado
 o nome de Crispim Crispiniano
 sem que lembrados todos nós sejamos.
 Nós, poucos; nós, os poucos felizardos;
 nós, pugilo de irmãos! Pois quem o sangue
 comigo derramar, ficará sendo
 meu irmão. Por mais baixo que se encontre,
 confere-lhe nobreza o dia de hoje.
 Todos os gentis-homens que ficaram
 na Inglaterra julgar-se-ão malditos
 por não terem estado aqui presentes,
 e hão de fazer idéia pouco nobre
 de sua valentia, quando ouvirem
 alguém dizer que combateu conosco
 neste dia de São Crispiniano.

(volta Salisbury)

Salisbury – Meu soberano lorde, vinde logo;
 os franceses estão numa admirável
 disposição de luta e se preparam
 para nos atacar sem mais demora.
 (...)

CENA IV

O campo de batalha.

(Alarma. Movimento de tropas. Entra um soldado francês, Pistola e o pajem)

(...)

CENA VIII

Diante do pavilhão do Rei Henrique

(...)

Rei Henrique – Observemos os ritos consagrados;
cantemos um Non nobis e um Te Deum;
com caridade os mortos sepultemos.

Depois, para Calais; daí, sigamos
para a Inglaterra. À pátria, sorridente,
nunca veio da França tanta gente.

(*Saem*)¹⁹⁶

¹⁹⁶ NUNES, Carlos Alberto, trad. **Shakespeare – teatro completo**. São Paulo: ediouro, s.d.

A MIDSUMMER NIGHT'S DREAM

“ATO II

CENA I: *Bosque perto de Atenas.*

(Entram, por lados opostos, uma Fada e Puck)

Puck – Que há espírito? Por onde vagais?

Fada – Pela colina, pelo vale, através dos arbustos, através das sarças, pelos bosques, pelas sebes, através da água, através do fogo, por todas as partes vagueio mais rápida do que a esfera lunar. Sirvo a rainha das fadas para umedecer os círculos que ela traça na relva. As mais altas primaveras são suas pensionistas. Vereis manchas em seus mantos de ouro; são os rubis, oferendas de fada; nessas manchas ruivas vivem seus perfumes. Preciso ir agora buscar gotas de orvalho para colocar um pérola na orelha de cada prímula Adeus, tu, o mais pesado dos espíritos! Preciso partir. Nossa rainha e todos os seus elfos aqui estarão daqui a pouco.

Puck – O rei dará aqui suas festas hoje de noite Tende cuidado para que a rainha não seja vista por ele, pois Oberom está entre a crueldade e o ódio, porque ela tem como pajem um formoso donzel roubado da Índia. Ela nunca teve um cativo mais encantador; e Oberom, invejoso, queria fazer do menino cavaleiro de seu séquito, para percorrer as florestas selvagens. Porém, ela retém á força o amado rapaz, coroa-o de flores e dele faz toda a sua alegria. E, por isto, agora, jamais se encontram em gruta, prado, perto de uma fonte clara ou sob a claridade do céu estrelado, sem que briguem de modo que todos os seus elfos, cheios de medo, metem-se dentro da casca das bolotas de carvalho e lá ficam escondidos.

(...)

(Entram, de um lado, Oberom e Séquito; de outro lado, Titânia e Cortejo)

(...)

Oberom – Por favor, dá-me uma flor. Conheço um lugar onde cresce o tomilho silvestre, onde primaveras e violetas oscilantes crescem. É coberto por um dossel de deliciosas madressilvas, doces rosas almiscaradas e roseiras bravas. Lá dorme Titânia uma parte da noite, embalada por essas flores, entre danças e regozijos, e lá troca a serpente sua pele esmaltada, tendo tamanho suficiente para cobrir uma fada.(...)

ATO V

CENA I: *Atenas. Palácio de Teseu.*

(Entram Teseu, Hipólita, Filóstrato, Senhores e acompanhamento.)

(...)

Teseu – Manda-o entrar. *(Fanfarra de trombetas. Entra Marmelo, fazendo o Prólogo).*

Prólogo –

Se desagradamos, é com a intenção.

De persuadir-vos que vimos, não para desagradar,

Mas com boa vontade de mostrar nosso simples talento,
 Aí está o verdadeiro começo de nosso fim.
 Considerai, pois, que aqui viemos com apreensão.
 Sem nenhuma idéia de satisfazer-vos,
 Faremos todos nossos esforços para encantar-vos.
 Não estamos aqui para enfadar-vos,
 Os atores estão prontos. Pela sua atuação,
 Sabereis tudo o que desejardes saber.

Teseu - Quem vem a seguir? (*Entram Píramo, Tisbe, o Muro, o Luar e o Leão.*)

Prólogo –

Amável auditório, talvez estejais espantados com este espetáculo;
 Ficai, então, até que a verdade venha tudo explicar.
 Este homem é Píramo, se quiserdes saber.
 Esta bela dama é Tisbe, sem dúvida,
 Este home, cheio de cal e toscamente caracterizado, representa
 Um muro, este ignóbil muro que separa nossos amantes:
 E através dos buracos do Muro, pobres coitados, estão reduzidos
 A murmurar. Que ninguém se espante.
 Este homem, com lanterna, cão e um galho de espinhos,
 Representa o Luar; porque, se quereis saber,
 Ao luar, nossos amantes não têm escrúpulos
 De se encontrar na tumba de Nino para lá....para lá namorar.
 Esta temível fera, cujo alto nome é Leão,
 Certa noite que a fiel Tisbe foi a primeira a chegar,
 Fê-la fugir de medo ou melhor, de terror.
 E, quando fugia, ela deixou cair seu manto,
 Que o infame Leão manchou com a sangrenta boca.
 Logo depois chegava Píramo, jovem encantador e alto,
 E encontra o manto de sua fiel Tisbe ensangüentado.
 À vista do que, com a própria lâmina, com sua culpada e sangrenta
 lâmina,
 Traspassa o férvido e purpúreo coração.
 E Tisbe, escondida à sombra de uma amoreira,
 Segura a adaga dele e se mata. Quanto aos demais,
 O Leão, o Luar, o Muro e os dois amantes,
 Vós os escutareis, por extenso, quando estiverem em cena.
 (...)

Muro –

Neste mesmo entreato acontece
 Que eu, Trombudo por nome, represento um muro,
 Mas um muro, solicito que acrediteis,
 Cuja parede tem uma greta ou buraco,
 Através da qual, os amantes, Píramo e Tisbe,
 Falam a miúdo muito secretamente.
 Este barro, este reboco e esta pedra mostram
 Que eu sou o muro mesmo. É a verdade.
 E por estas aberturas, à direita e esquerda,
 Cochicham nossos amantes receosos.
 (...)

Píramo –

...

Tenho medo que Tisbe esqueça sua promessa.

E tu, oh! muro! Oh! doce amável muro!

Que te levantas entre o terreno de seu pai e o meu!

Muro, oh! Muro, oh! doce e amável muro,

Mostra-me tua fenda, para que eu arrisque um olho através. (*O Muro estende os dedos*)

(...)

Tisbe –

Oh! muro, quantas vezes ouviste meus lamentos

Por manter-me separada de meu belo Píramo!

Meus lábios de cereja beijaram tuas pedras a miúdo,

Tuas pedras cimentadas com cal e pêlos!

(...)

Leão-

Vós, senhoras, vós, cujos tímidos corações se amedrontam

Com o rato mais monstruosamente pequeno que se arrasta no chão,

Talvez pudésseis tremer aqui e estremecer

Quando ruge colérico um leão selvagem.

Portanto, deveis saber que eu, Pino, o marceneiro, não sou

Um leão feroz, nem menos ainda leoa;

Porque, se viesse como um leão de verdade

A este lugar, não haveria compaixão para minha vida.

(...)

Luar – Esta lanterna representa os cornos da lua...

(...)

Luar –

Esta lanterna representa os cornos da lua;

Eu mesmo ao homem da lua me assemelho.

(...)

Luar – Tudo o que tenho a dizer é que a lanterna é a lua. Eu, o homem da lua; este molho de espinhos é meu molho de espinhos; e o cão é meu cão.”¹⁹⁷

¹⁹⁷ MEDEIROS, Carlos de Almeida Cunha, Mendes, Oscar, trad. **William Shakespeare – comédias e sonetos.**

MACBETH

“ATO IV

CENA I: Uma caverna. No meio, uma caldeira em ebulição.
(Trovão. Entram as três feiticeiras)

Primeira Feiticeira – Giremos em torno do caldeirão para lá jogarmos intestinos envenenados. Sapo, que durante trinta e um dias e trinta e uma noites ficaste dormindo debaixo da pedra fria, teu veneno vertendo, ferve, em primeiro lugar, na panela encantada.

Todas – Dobrem e redobrem a lida e o trabalho. O fogo cante e o caldeirão borbulhe.

(...)

Segunda Feiticeira – Vamos esfriá-lo com sangue de babuíno para que o feitiço seja firme e forte. (Entra Hécate)

Hécate – Oh! está muito bem! Aprovo vosso trabalho que receberá recompensa nos lucros. Cantai, agora, ao redor do caldeirão, fazendo roda como os elfos e as fadas, encantando tudo quanto aí dentro colocardes. (Música e canção: “Espíritos negros, etc”. Hécate se retira)

(...)

(Entra Macbeth)

(...)

Primeira Feiticeira – Dize: preferes ouvir de nossas bocas ou de nossos superiores?

Macbeth – Chamai-os! Quero vê-los!...

(...)

Todas – Vem, de baixo ou de cima, e mostra-te em todo o teu poder!

(Trovão. Primeira Aparição: uma cabeça vestindo um capacete.)

(...)

Primeira Aparição – Macbeth! Macbeth! Macbeth! Cuidado com Macduff! Cuidado com o barão de Fife! Despede-me!... Já basta!

(Desce)

(...)

(Trovão. Segunda Aparição: uma criança ensanguentada)

(...)

Segunda Aparição – Sê sanguinário, intrépido, resoluto. Ri do poder do homem, porque ninguém nascido de mulher pode molestar Macbeth. (Desce)

Macbeth - ... (Trovão. Terceira Aparição: uma criança coroada com uma árvore na mão) Quem é esse que se levanta semelhante ao descendente de um rei, trazendo na fronte infantil a coroa e o emblema da soberania?

(...)

Terceira Aparição – Tem um coração de leão; sê arrogante e não te importes com quem proteste, se agite ou conspire contra ti. Macbeth só será vencido, quando o grande bosque de Birnam, subindo a alta colina de Dunsinane, marchar contra ele. (Desce)

(...)

Macbeth – Quero saber tudo! Negai-me isto e uma eterna maldição cairá sobre vós! Deixai-me saber! Por que esse caldeirão está desaparecendo? E que barulho é esse? (Oboés)

(...)

Todas – Aparecei aos olhos dele, afligindo-lhe o coração, vinde e passai como sombras! (Aparição de oito Reis, o último tendo um espelho na mão; atrás, vem o Espectro de Banquo)

Macbeth – Tu te assemelhas muito ao espírito de Banquo. Para baixo! Tua coroa calcina minhas pupilas! E tua cabeleira, outra fronte cercada de ouro, é semelhante à do primeiro! Um terceiro é semelhante! Repugnantes megeras! Por que me mostrai isso? Um quarto! Saltai, olhos! Como! A linha se estende até o estrépito do Juízo Final?... Ainda outro... Um sétimo!... Não quero ver mais nada! E ainda aparece o oitavo que traz um espelho, onde me mostram muito mais! E alguns, estou vendo, trazem duplo globo com triplo cetro! Horrível visão! Estou vendo agora que é verdade, porque Banquo, coberto de sangue coagulado, sorri para mim e com um dedo me mostra neles os seus filhos. Como! Será isto assim?

Primeira Feiticeira – Sim, senhor, tudo será assim. Mas por que Macbeth fica tão espantado? Vinde, irmãs, alegremos o espírito dele e vamos mostrar-lhe o melhor de nossos divertimentos. Vou encantar o ar par que produza sons, enquanto vós executareis vossa fantástica ronda, a fim de que este grande rei possa amavelmente dizer que

nossas homenagens lhe festejaram a vinda. (Música. Dançam as Feiticeiras e depois se evaporam com Hécate)”¹⁹⁸

HAMLET

“ATO I
CENA I: Elsenor. Terraço diante do castelo Francisco está de sentinela.
(Entra Bernardo dirigindo-se a ele)
(...)

¹⁹⁸ MEDEIROS, Carlos de Almeida Cunha, Mendes, Oscar, trad. **William Shakespeare – tragédias.**

Bernardo – Foi a noite passada; quando aquela estrela lá longe, que se vê a ocidente do pólo, já completara o curso até iluminar a parte do céu em que agora brilha, Marcelo e eu, estava o sino então soando um hora... (Entra o Espectro)

(...)

Horácio – Quem és tu que assim usurpas esta hora da noite e esta nobre forma guerreira que revestia a Majestade da Dinamarca sepultada? Pelo céu, ordeno que fales!

(...)

Horácio – Pára! Fala, fala! Ordeno-te que fales! (Sai o Espectro)

(...)

Horácio - ... (Volta o Espectro) Mas, silêncio! Olhai! Ei-lo que está novamente de volta!... Mesmo que me fulmine, atravessarei o caminho dele. ...

CENA IV: O terraço.

(Entram Hamlet, Horácio e Marcelo)

(...)

Hamlet – Que horas são?

Horácio – Acho que pouco falta para meia-noite.

Marcelo – Não, já bateu meia-noite.

Horácio – É verdade? Não escutei. Então, está chegando a hora em que o fantasma costuma passear. (Fanfarra de trombetas e salva de artilharia fora de cena) Que significa isto, meu senhor?

Hamlet – O rei, hoje de noite, mantém-se acordado: enche a taça, celebra a orgia, e rodopiando em saltos fanfarrões, e cada vez que engole seus tragos de vinho do Reino, o timbale e a trombeta berra o triunfo do brinde que está fazendo.

(...)

(Entra o Espectro)

Horácio – Observai, meu senhor, está chegando!

Hamlet – Anjos e ministros da graça, protegeí-nos! ... Que significa, corpo defunto, novamente revestido de aço, tua nova visita aos pálidos fulgores da lua, enchendo a noite de pavor? E nós, pobres joguetes da natureza, precisamos contemplar nosso ser tão horivelmente agitado com pensamentos além do alcance de nossas almas? Dize-me: para que tudo isto? A que fim obedece? Que deveríamos fazer? (Ó Espectro faz sinal para Hamlet)

(...)

CENA V: Outra parte do terraço.

Entram o Espectro e Hamlet.

Hamlet – Para onde me levas? Fala! Daqui não passarei.

Espectro – Escuta-me!

(...)

Espectro - ... O vaga-lume já está anunciando a aproximação da alvorada e começa a empalidecer seu indeciso fulgor. Adeus, adeus, adeus! Recorda-te de mim! (Sai)¹⁹⁹

¹⁹⁹ MEDEIROS, Carlos de Almeida Cunha, Mendes, Oscar, trad. **William Shakespeare – tragédias**.

HAMLET

“ATO V

CENA I: Um cemitério.

(Entram dois Coveiros com pás, etc.)

Primeiro Coveiro – E deve ser sepultada em terra santa aquela que voluntariamente conspira contra a própria salvação?

Segundo Coveiro – Posso dizer-te que é para ela. Portanto, cava logo a sepultura que vai recebê-la. O comissário já examinou o caso e decidiu que o enterro seria cristão.

(...)

Segundo Coveiro – Pela missa! Nada sei. (Entram Hamlet e Horácio que se mantêm à distância)

(...)

Primeiro Coveiro – (Tira um crânio)

Hamlet – Aquele crânio tinha uma língua e podia outrora cantar. Como esse patife o atira no chão, como se fosse a queixada com que Caim cometeu o primeiro assassinato!...

(...)

Primeiro Coveiro – Meu, senhor. (Canta)

Um buraco cavado em terra,

A tal hóspede bem convém.

(...)

Hamlet – A quem pertencia?

(...)

Primeiro Coveiro – Que a peste caia sobre eles! Louco imbecil! Um dia, esvaziou-se na cabeça uma garrafa de vinho do Reno. Este crânio que estais vendo, pertenceu a Yorick, o bobo do rei.

(...)

Hamlet – Deixa-me vê-lo. (Segura o crânio) Ai! pobre Yorick! Eu o conheci, Horácio: era um homem engraçadíssimo e de fantasia portentosa. Mil vezes me carregou nas costas e, agora, sinto horror ao recordá-lo!

(...)

Hamlet - ... Mas, silêncio! Silêncio! Escondamo-nos. Está chegando o rei. (Entram Sacerdotes, etc., em procissão; o cadáver de Ofélia seguido por Laertes e pelo cortejo fúnebre; o Rei, a Rainha, os respectivos séquitos, etc.) A rainha, os cortesãos. Estão acompanhando quem? E com cerimonial tão pouco solene! Isto mostra que o cadáver que acompanham pôs fim à vida com mão desesperada. Era pessoa de qualidade. Afastemo-nos para apreciarmos um pouco. (Afasta-se com Horácio)

(...)

Rainha – (Espalhando flores) Flores para a flor! Adeus! Eu esperava que fosses esposa de meu Hamlet. Com estas flores pensava, doce donzela, cobrir teu leito nupcial e não espalhá-las sobre a tua sepultura.”²⁰⁰

²⁰⁰ MEDEIROS, Carlos de Almeida Cunha, Mendes, Oscar, trad. **William Shakespeare – tragédias.**

Esta dissertação não teve como objetivo exaurir o tema mas apresenta mais uma contribuição para a correta compreensão da cenografia no palco Shakespeariano, do século XVI. Pesquisas futuras nessa linha ainda permanecem abertas principalmente se pensarmos que as duas principais provas que seriam mais irrefutáveis para elas, as escavações tanto do Rose Theatre como do Globe Theatre em Londres, ainda estão longe de estarem concluídas e apresentam grandes possibilidades de nos trazer novas informações.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BERTHOLD, Margot. **História Mundial do Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2000.

BLOOM, Harold. **Shakespeare: a invenção do humano**. trad. José Roberto O'Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

BOIADZHIEV, G.N, DZHVELEGOV, A., IGNATOV, S. Teatro Inglês. Inc: _____. **História do Teatro Europeu**. trad. Rogério Paulo. Lisboa: Prelo, 1960. Cap. III.

BOQUET, Guy. **Teatro e Sociedade: Shakespeare**. trad. Berta Zemel. São Paulo: Editora Perspectiva, 1989.

BROOK, Peter. **A Porta Aberta – reflexões sobre a interpretação e o teatro**. 2.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

_____. **O Teatro e seu Espaço**. Petrópolis: Ed. Vozes, 1970.

BRUGGER, Ilse M. **Breve história del teatro inglês**. Buenos Aires: Editorial Nova, s.d.

CADERNOS DE TEATRO. nº 27. Rio de Janeiro: Instituto Brasileiro de Educação, Ciência e Cultura (IBECC), 1964.

CANNON, John, HARGREAVES, Anne. **The Kings & Queens of Britain**. United State: Oxford University Press, 2001.

CARLSON, Marvin. **Teorias do Teatro. Estudo Histórico-crítico dos gregos a atualidade**. São Paulo: Fundação UNESP, 1997.

CLARK, Eva Turner. **Elizabethan Stage Scenery: More Elaborate Than Ordinarily Believed**. Disponível em: <<http://www.everreader.com/evaclark.htm>>. Acesso em: 10 nov. 2005, 16:30:30. (originalmente publicado em: Shakespeare Fellowship Newsletter. Outubro, 1941).

CLARKE, William George and WRIGHT, William Aldis (edited by). **The Plays and Sonnets of William Shakespeare**: Great Books of the Western World. Encyclopedia Britannica, inc. 1952. 1v.

_____. **The Plays and Sonnets of William Shakespeare**: Great Books of the Western World. Encyclopedia Britannica, inc. 1952. 2v.

COOK, Judith. **The Golden Age of English Theatre**. Great Britain: Simon & Shuster Ltda., 1995.

CRABTREE, Susan, BEUDERT, Peter. The History of Scenic Art. In: _____. **Scenic Art for the Theatre – History, Tools, and Techniques**. 2 ed. Burlington, USA: Focal Press, Elsevier Inc, 2005. Part Four.

DABNEY, E., WISE, CM., Medieval English Costume – Pre-Shakespearean and Shakespearean Costume. Inc: _____. **A Book of Dramatic Costume**. New York: F.S. Croft & Co., 1930. cap.VII.

DOWNER, Leslie Dunton; Riding, Alan. **Essential Shakespeare Handbook**. Great Britain: Dorling Kindersley Ltd., 2004.

DUBECH, Lucien. **Histoire Générale Illustrée du Théâtre**. Paris: Librairie de France, 1932. p.1-31.

EVANS, G. Blakemore. **Elizabethan-Jacobean Drama – the theatre in its time**. New York: New Amsterdam Books, 1988.

EVANS, James R. Introduction. Inc: _____. **London Theatre: from the Globe to the National**. Cap 1. Oxford: Phaidon Press Limited, 1977. p 1-24.

GEINSENHEYNER, Max. O Drama Shakespeariano e O Drama do Renascimento. Inc: _____. **História da Cultura Teatral**. Trad. Gudrum Hamrol. Lisboa: ed. Aster, s.d. p.103-135

GREER, Germaine. **Shakespeare**. trad. Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.

HALE, John. **A civilização européia no renascimento**. trad. Maria José La Fuente. Lisboa: Editora Presença, 2000.

HALLIDAY, F.E. **Shakespeare**. trad. Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda., 1990.

HARTNOLL, Phyllis. The Elizabethan Theatre. Inc: _____. **The Theatre: a concise history – revised edition**. Great Britain: Thames and Hudson, 1985. cap. 4.

HELIODORA, Bárbara. **Falando de Shakespeare**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1998.

_____. **A Expressão Dramática do Homem Político em Shakespeare**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

_____. **Reflexões Shakespearianas**. Rio de Janeiro: Lacerda Editores LTDA, 2004.

_____. **O Homem Político em Shakespeare**. Rio de Janeiro: Agir Editora Ltda, 2005.

HERBERT, Berry. **The Boar's Head Playhouse**. USA: Folger Books, by Associated University Press Inc., 1986. p. 94-170.

HODGES, C. Walter. **The Globe Restored: a study of the elizabethan theatre**. Brighton: Native American Books, sd.

_____. **Enter the Whole Army: a pictorial study of Shakespearean staging 1576-1616**. United Kingdom: Cambridge University Press, 1999.

HONAN, Park. **Shakespeare: uma vida**. trad. Sonia Moreira. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

HOWARD, Jean E. **The Stage and Social Struggle in Early Modern England**. London: Routledge, 1994.

JOHNSON, Samuel. **Prefácio a Shakespeare**. trad. Enid Abreu Dobránszky. São Paulo: Iluminuras, 1996.

KENNEDY, Dennis. **Looking at Shakespeare**. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

KERMODE, Frank. **The Age of Shakespeare**. New York: Modern Library, 2005.

LEGGATT, Alexander. **Jacobean Public Theatre**. London and New York: Routledge, 1992.

MALBERGIER, Sérgio. O renascimento do Globe. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 18 set. 1994. Caderno Mais.

MEDEIROS, Carlos de Almeida Cunha, Mendes, Oscar, trad. **William Shakespeare – tragédias**. vol 1. São Paulo: Victor Civita, 1978.

MEDEIROS, Carlos de Almeida Cunha, Mendes, Oscar, trad. **William Shakespeare – comédias e sonetos**. vol 2. São Paulo: Victor Civita, 1978.

MUIRAND, K., SCHOENBAUM, S. (edited by). **A New Companion to Shakespeare Studies**. Cambridge, 1971.

MULRYNE, J. R., SHEWRING, Margaret. **Shakespeare's Globe Rebuilt**. United Kingdom: Cambridge University Press, 1997.

MUTRAN, Munira H., STEVENS, K.. Introdução. Inc: _____. **O Teatro Inglês da Idade Média até Shakespeare**. São Paulo: Global, 1988. p.9-30.

NAGLER, A. M. **Shakespeare's Stage**. Yale University Press, 1958.

NUNES, Carlos Alberto, trad. **Shakespeare – teatro completo**. São Paulo: Ediouro, s.d.

ORGEL, Stephen. **The Illusion of Power – political theater in the english renaissance**. 2 ed. USA and England: University of Califórnia Press, Ltd., 1991.

PALLADINO, Cândida Fortunata. **O Olhar do Espectador e a Evolução do Espaço Cênico**. São Paulo: USP, 2001

SANTOS, Marlene S. dos. O teatro elisabetano. In: NUNEZ, Carlinda F. P. **O teatro através da história**. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 1994. 2 vol., p.69.

SHAKESPEARE GLOBE EXHIBITION. London: Shakespeare Globe, s.d.

STYAN, J. L. **Shakespeare Stagecraft**. Great Britain: Cambridge University Press, 1971.

STYAN, J. L. **The English Stage: a history of drama and performance**. Great Britain: Cambridge University Press, 1996.

THOMSON, Peter, **Shakespeare's Theatre**. 2. ed. London: Routledge, 1992.

TRUSSLER, Simon. **The Cambridge Illustrated History of British Theatre**. United Kingdom: Cambridge University Press, 1994.

URZI, Nelson. **A Linguagem Cenográfica**. São Paulo: USP, 2006.

WELLS, Stanley, Org. **The Cambridge Companion to Shakespeare Studies**. Cambridge University Press, 1986.

ZWILLING, Carin. **As canções originais de cena de William Shakespeare**. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2003.

APENDICE A

An Elizabethan theatrical stock list

From a manuscript (Thr.276) in the Harvard College Liberry (see G.B. Evans, 'An Elizabethan Theatrical Stock List', *Harvard Library Bulletin*, XXI (1973), 254-70).

- Item*, one scarlet cloak faced with green velvet and silver lace...£3
- Item*, one scarlet cloak caped with blue velvet and with gold lace... £4 10s
- Item*, *Charlemagne's* cloak with fur...£1 6s 8d
- Item*, a Spanish cape cloak...£1 6s 8d
- Item*, a short cloak with burgle...10s
- Item*, one orange tawney velvet pee with 9g0old lace...20s
- Item*, one black velvet pee with gold lace and blue satin sleeves...£3 10s
- Item*, one green satin doublet...15s
- Item*, one white satin doublet...40s
- Item*, one white satin suit, hose and doublet...40s
- Item*, one antic coat...10s
- Item*, a red scaffler...
- Item*, a pair of old purple velvet hose, laced...15s
- Item*, a pair of embroidered paned hose scaled with red velvet...15s
- Item*, a pair of embroidered paned hose scaled with murrey satin...30s
- Item*, a pair of embroidered paned hose scaled with black taffeta...13s 4d
- Item*, a pair of silver paned hose scaled with yellow damask...20s
- Item*, a pair of gold paned hose scaled with peach-coloured velvet...35s
- Item*, a woman's gown of cloth of gold...50s
- Item*, a hermit's gray gown
- Item*, a parasite's suit for a boy
- Item*, a clown's suit
- Item*, six beards *Item*, a white hair and cap, two yellow hairs...13s 4d
- Item*, two head-tires (*item*, two rebatos. *Item*, two hairs)...6s 8d
- Item*, a waggon, and waggon cloth...£4
- Item*, two rebatos...23s 4d
- Item*, two periwigs...6s
- Item*, a trunk...6s
- Item*, Saul and David. *Charlemagne*...£4
- Item*, a hair and beard for *Charlemagne* and Saul and David...10s

APENDICE B

The inventory taken of all the properties for my Lord Admiral's Men the 10th of March 1598 (=1599)

- Item*, 1 rock, 1 cage, 1 tomb, 1 Hell mouth.
- Item*, 1 tomb of Guido, 1 tomb of Dido, 1 bedstead.
- Item*, 8 lances, 1 pair of stairs for *Phaeton*.
- Item*, 2 steeples, & 1 chime of bells, & 1 beacon
- Item*, 1 hecfor for the play of *Phaeton*, the limes [? limbs] dead.
- Item*, 1 globe, & 1 golden scepter; 3 clubs.
- Item*, 2 marchpanes, & city of Rome.
- Item*, 1 golden fleece; 2 rackets; 1 bay tree.
- Item*, 1 wooden hatchet; 1 leather hatchet.
- Item*, 1 wooden canopy; old Mahomet's head.
- Item*, 1 lion skin; 1 bear's skin; & Phaeton's limbs, & Phaeton's chariot; & Argus's head.
- Item*, Neptune's fork & garland.
- Item*, 1 crozier's staff; Kent's wooden leg.
- Item*, Iris's head, & rainbow; 1 little altar.
- Item*, 8 vizards; Tamburlaine's bridle; 1 wooden mattock.
- Item*, Cupid's bow, & quiver; the cloth of the sun & moon.
- Item*, 1 boar's head & Cerberus's 3 head.
- Item*, 1 caduceus; 2 moss banks, & 1 snake.
- Item*, 2 fans of feather; Belin Dun stable; 1 tree of golden apples; Tantalus's tree; 9 iron targets.
- Item*, 1 cooper target, & 17 foils.
- Item*, 4 wooden targets; 1 grave armour.
- Item*, 1 sign for Mother Redcap; 1 buckler.
- Item*, Mercury's wings; Tasso's picture; 1 helmet with a dragon; 1 shield with 3 lions; 1 elm bowl.
- Item*, 1 chain of dragons; 1 gilt spear.
- Item*, 2 coffins; 1 bull's head; and 1 vulture [or philter?].
- Item*, 3 tumbrils, 1 dragon in *Faustus*.
- Item*, 1 lion; 2 lion head; 1 great horse with his legs; 1 sack-butt.
- Item*, 1 wheel and frame in the *Siege of London*.
- Item*, 1 pair of wrought gloves.
- Item*, 1 pope's mitre.
- Item*, 3 Imperial crowns; 1 plain crown.
- Item*, 1 ghost's crown; 1 crown with a sun
- Item*, 1 frame for the heading in *Black John*.
- Item*, 1 black dog.
- Item*, 1 cauldron for the Jew.

APENDICE C

Extract from the contract for building the Fortune in 1599/1600

The frame of the said house to be set square and to contain four score foot of lawful assize every way square without, and fifty-five foot of like assize square every way within, with a good sure and strong foundation of piles, brick, lime and sand both without and within, to be wrought one foot of assize at the least above the ground; and the said frame to contain three stories in height, the first or lower storey to contain nine foot of lawful assize in height; all which stories shall contain twelve foot and a half of lawful assize in breadth throughout, besides a juty forwards in either of the said two upper stories of ten inches of lawful assize, with four convenient divisions for twopenny rooms, with necessary seats to be placed and set, as well in those rooms as throughout all the rest of the galleries of the said house, and with suchlike stairs, conveyances & divisions without & within, as are made and contrived in and to the late erected playhouse on the Bank in the said parish of St. Saviours called the Globe; with a stage and tiring house, to be made, erected & set up within the said frame, with a shadow or cover over the said stage, which stage shall be placed & set, as also the staircase of the said frame, in such sort as is prefigured in a plot thereof drawn, and which stage shall contain in length forty and three foot of lawful assize, and in breadth to extend to the middle of the yard of the said house; the same stage to be paled in below with good, strong, and sufficient new oaken boards, and likewise the lower storey of the said frame withinside, and the same lower storey to be also laid over and fenced with strong iron pikes; and the said stage to be in all other proportions contrived and fashioned like unto the stage of the said playhouse called the Globe; with convenient windows and lights glazed to the said tiring house; and the said frame, stage and staircases to be covered with tile, and to have a sufficient gutter of lead to carry & convey the water from the covering of the said stage to fall backwards.

APENDICE D

Petition by the inhabitants of Blackfriars to the Privy Council, 1596.

To the right honorable the Lords and others of her Majesties most honorable Privy Councell, - Humbly shewing and beseeching your honors, the inhabitants of the precinct of the Blackfryers, London, that whereas one Burbage hath lately bought certaine roomes in the same precinct neere adjoining unto the dwelling houses of the right honorable the Lord Chamberlaine and the Lord of Hudson, which romes the said Burbage is now altering and meaneth very shortly to convert and turne the same into a common playhouse, which will grow to be a very great annoyance and trouble, not only to all the noblemen and gentlemen thereabout inhabiting but allso a generall inconvenience to all inhabitants of the same precinct, both by reason of the great resort and gathering togeather of all manner of vagrant and lewde persons that, under cullor of resorting to the playes, will come thither and worke all manner of mischeefe, and allso to the great pestring and filling up of the same precinct, yf it should please God to send any visitation of sicknesse as heretofore hath been, for that the same precinct is allready growne very populous; and besides, that the same playhouse is so neere the Church that the noyse of the drummes and trumpetts will greatly disturbe and hinder both the ministers and parishioners in tyme of devine service and sermons; - in tender consideration wherof, as allso for that there hath not at any tyme heretofore been used any comon playhouse within the same precinct, but that now all players being banished by the Lord Mayor from playing within the Cittie by reason of the great inconveniences and ill rule that followeth them, they now thincke to plant them selves in liberties; - That therefore it would please your honors to take order that the same roomes may be converted to some other use, and that no playhouse may be used or kept there; and your suppliants as most bounden shall and will dayly pray for your Lordships in all honor and happiness long to live.

APENDICE E

Remarks on the London Theatres by Johannes De Witt (probably 1596)

De Witt's remarks are given in their original Latin and in a literal translation.

There are four amphitheatres in London of notable beauty which from their different signs are given different names. In these each day a different play is performed for the people. The two more splendid of them are situated across the Thames to the south, and from the signs hanging before them are called the Rose and the Swan. There are two other outside the city to the north, on the road going through the Bishop's gate, called in the vernacular 'Biscopgat'. There is also a fifth, but of a different [use?] and structure, being given over to animal contests, in which many bears, bulls and dogs of huge size are reared in various dens and cages and kept for fighting, so providing a most entertaining spectacle for the people. The grandest and largest of all the theatres, however, is that whose sign is the Swan (in the vernacular 'the Swan theatre'). Which in fact accommodates three thousand people in its seats. It is built of compacter flint stones (of which there is a huge supply in Britain) and furnished with wooden columns which are so painted as to deceive even the most prying. I have drawn it above since it appears to imitate in its shape the form of a Roman structure [theatre].

LINHA DO TEMPO DAS PEÇAS

Informações tiradas do livro: Essential Shakespeare Handbook

APENDICE ICONOGRAFICO

Ex dono Willi Jaggard Typographi. a. 1623

MR. WILLIAM
SHAKESPEARES
 COMEDIES,
 HISTORIES, &
 TRAGEDIES.

Published according to the True Originall Copies.

Martin Droghda Sculptor London.

L O N D O N -
 Printed by Isaac Iaggard, and Ed. Blount. 1623.

ENTER THE WHOLE ARMY

22 *All's Well That Ends Well*, 3.5. Drum and Colours . . . Enter . . . the whole army.

ENTER THE WHOLE ARMY

28. *Antony and Cleopatra*, 4.15. Two methods of staging.
 They heave Antony aloft. Cleopatra's 'monument'.

ENTER THE WHOLE ARMY

27 *Antony and Cleopatra*, 3.10. The marching of the armies.

PLAYING AWAY: PRESENTATION IN GREAT HALLS

50 *The Comedy of Errors*, 3.1. As at Gray's Inn Hall, Christmas 1594. (Antipholus of Ephesus shut out of his house door.) The 'Prince of Purpoole' (Master of the Revels) enthroned on the right.

ENTER THE WHOLE ARMY

8 *The First Part of King Henry VI*. Conjectural staging for the scenes of the siege of Orleans, 1.5 and 2.1.

52 *Hamlet*, 5.1. Hamlet and Laertes at Ophelia's graveside.

ENTER THE WHOLE ARMY

53 *Hamlet*, 3.2. Hamlet's play (Micheing Mallecho) with alternative positionings for Claudius and Gertrude.

ENTER THE WHOLE ARMY

42 Hamlet, 1.4 and 5. Entrances and departures of the Ghost.

ENTER THE WHOLE ARMY

36 *The Second Part of King Henry VI*. The staging of bed scenes
(a) 3.2, *Bed put forth*; (b) 3.3 *Bed discovered*.

STAGE BEDS AND OTHER FURNITURE

37 *The Second Part of King Henry IV*, 4.5. The king falls sick and is taken 'into some other chamber'. Method A of managing the change of scene.

ENTER THE WHOLE ARMY

38 *The Second Part of Henry IV*, 4.5. The king falls sick and is taken 'into some other chamber'.
Method B of managing the change of scene.

STAGE BEDS AND OTHER FURNITURE

ENTER THE WHOLE ARMY

33 *The First Part of King Henry IV*, 5.4. Falstaff in battle. ("The betterpart of valour is Discretion . . .").

SPECIAL EFFECTS

48 *The Third Part of King Henry VI. The Three Suns.*

ELEMENTS OF THE STAGE

9 *The Third Part of King Henry VI, 1.1.*

40 *The First Part of King Henry VI*, 5.3. Joan La Pucelle deserted by the Fiends.
They hang their heads.

SPECIAL EFFECTS

41 *The Second Part of King Henry VI*, 1.4. The conjuration.
It thunders and lightens terribly: then the Spirit riseth.

ENTER THE WHOLE ARMY

57 *King Henry VIII*, 1.4. The last play at the first Globe. (The 'idle smoke' of 29 June 1613.)

PLAYING AWAY: PRESENTATION IN GREAT HALLS

49 *Twelfth Night*, 2.5. As performed in Middle Temple Hall in February 1602.

SYSTEMS OF PRESENTATION

15 *Julius Caesar*. The 'pulchritudo' and Antony's oration.

SYSTEMS OF PRESENTATION

16 *Julius Caesar*, 4.2. 'Most noble brother, you have done me wrong.'

SYSTEMS OF PRESENTATION

14 *Julius Caesar*, 3.1. The Capitol and the conspirators

ENTER THE WHOLE ARMY

19 *King John*, 4.3. Arthur: 'The wall is high, and yet will I leap down.'

ENTER THE WHOLE ARMY

32 *Love's Labour's Lost*, 4.3. Dumaine overheard all round.

ENTER THE WHOLE ARMY

43 *Macbeth*, 4.1. Apparitions (a) The cauldron, with the Crowned Child;
(b) Banquo's Ghost and the show of eight kings.

ENTER THE WHOLE ARMY

ENTER THE WHOLE ARMY

17 *The Merchant of Venice*, (a) 2.7; (b) 3.2.

THE STAGE POSTS AND THEIR USES

31 *Much Ado About Nothing*, 3.3. Conrad and Borachio overheard by the Watch.

THE STAGE POSTS AND THEIR USES

30 *Much Ado About Nothing*, 2.3. Alternative stagings for Benedick's arbour.

ENTER THE WHOLE ARMY

33 *The First Part of King Henry II*, 5.4. Falstaff in battle. ('The betterpart of valour is Discretion . . .').

ENTER THE WHOLE ARMY

35 *Othello*, 5.2. Two methods for staging Desdemona's bed (as at the Blackfriar's Theatre).

ENTER THE WHOLE ARMY

34 *Othello*, 5.1. The wounding of Cassio (as at the Globe).

ENTER THE WHOLE ARMY

45 *Pericles, Prince of Tyre*, 5.1. The vision of Diana. (Conjectured as performed at the Globe.)

ENTER THE WHOLE ARMY

56 *King Lear*, Acts 1 and 5. Beginning and end: the king and his daughters.

SYSTEMS OF PRESENTATION

11 *King Richard II*, 1.3. The lists at Coventry.

ENTER THE WHOLE ARMY

13 *Romeo and Juliet*. The stage as cemetery and tomb.

SYSTEMS OF PRESENTATION

12 *Romeo and Juliet*, 2.1. The stage as pathway, orchard and window.

DRAWING CONCLUSIONS

55 *A Midsummer Night's Dream*, 4.1.

ENTER THE WHOLE ARMY

54 *A Midsummer Night's Dream*, 2.2 and 3.1.

The stage shown as possibly dressed and decorated for a special occasion.

THE SIEGE OF THE MUSIC ROOM

21 *The Taming of the Shrew*: Alternative stagings for the Induction: (a) with the Christopher Sly scenes placed 'above' and (b) on the main stage.

SPECIAL EFFECTS

*"... Enter several strange shapes
bringing in a banquet..."*

*"... and with a quaint
device the banquet
vanishes."*

47 *The Tempest*, 3.3. Enter several strange shapes bringing in a banquet; and Enter Ariel (like a Harpy) claps his wings upon the table, and with a quaint device the banquet vanishes. (Quaint device here conjectural.)

ENTER THE WHOLE ARMY

46 *The Tempest*, 3.1. (As at Blackfriar's Theatre.) Prospero's 'cell',
with Ferdinand and Miranda, and Prospero 'on the top'.

ENTER THE WHOLE ARMY

23 A view in the tiring-house. Note the bookholder's desk and the 'platt' (brief running order) of the play on the wall.