



OS TEATROS NO TEMPO DE SHAKESPEARE —

POR BARBARA HELIODORA

A forma do teatro elisabetano é diferente de tudo o quanto se criou de espaço cênico antes ou depois dele, tendo nascido, como o “corral” espanhol – a forma que mais se aproxima dele – da experiência e das necessidades do ator. Quando, ainda no século XIV, os primeiros artesãos que tomavam parte em espetáculos religiosos resolveram se tornar profissionais de teatro, eles aproveitaram, da tradição dos “ciclos” religiosos, o uso das carroças (chamadas *pageants*, palavra até hoje usada para carro alegórico) que serviam de palco, passando a usá-las também como transporte e camarim, quando não de abrigo.

Abandonando as corporações que apresentavam os clássicos ciclos bíblicos, os novos “atores”, ainda simples saltimbancos – “homens sem amo”, como eram chamados por não pertencer a nenhuma organização estabelecida – foram proibidos de apresentar textos religiosos, o que os privava do repertório já conhecido. Essa proibição, no entanto, teve a grande vantagem de tornar indispensável o aparecimento de novos autores, pois só um repertório variado permitiria ter duas ou três noites de espetáculo em um mesmo local. A par disso, é claro, os atores e o espetáculo também precisaram ser aprimorados, já que a atividade teatral perdia a platéia cativa das comemorações religiosas, e passava a viver, como até hoje, da bilheteria.

Aos poucos esses primeiros mambembes descobriram que o melhor lugar para encontrar um grupo já reunido (e ao qual mais pessoas poderiam ser atraídas) e onde poderiam pôr à venda seu produto artístico eram os pátios internos das hospedarias, via de regra, construídas como um quadrilátero, com um único portão de entrada para o pátio interno, onde os hóspedes podiam guardar suas carroças e carruagens quando ali pernoitavam; a grande vantagem era que sendo a entrada única, o portão permitia a cobrança de ingressos para o pátio. Na parede oposta ao portão

de acesso, o grupo de atores encostava sua carroça, que se transformava em um palco um tanto elevado do chão e, portanto, fácil de ser visto por todos os que ficavam de pé no recinto.

É preciso esclarecer que em Londres ao tempo de Shakespeare a população já chegava a quase 300 mil habitantes; as numerosas hospedarias desempenhavam papel importante na vida social e econômica da cidade, nos negócios como nas diversões, correspondendo aos hotéis, restaurantes e clubes dos tempos modernos, além de atraírem todos aqueles que queriam se divertir.

Dos pátios das hospedarias para o teatro a céu aberto a distância não foi muito longa. O primeiro edifício feito especificamente para ser uma casa de espetáculos foi o construído pelo ex-carpinteiro James Burbage (1531-1597), que passara a dono de companhia teatral. Em 1576, ele arrendou a Giles Allen (m.1608), pelo período de vinte e um anos, um terreno em Shoreditch, ao norte de Londres, fora dos limites da cidade e, portanto, livre do controle dos puritanos administradores municipais, para quem o teatro, como qualquer outro divertimento, era um pecado sem perdão.

Para criar seu teatro, Burbage fez uso do esquema usado nos pátios das hospedarias onde normalmente os atores se apresentavam. Ao construir em 1576 o “Theatre” (não havendo outro, esse nome bastava), Burbage introduziu algumas alterações cruciais para o desenvolvimento do teatro elisabetano: o espaço cênico propriamente dito foi bastante ampliado e parcialmente protegido por um telhado; na estrutura do prédio em si, por trás do espaço antes ocupado pelas carroças, foi criado um novo espaço, que veio a ser chamado de “palco interior”, com uma porta a cada lado e camarins; o resto do quadrilátero abrigava dois ou três níveis de arquibancadas, onde pagavam mais caro os que preferiam sentar-se durante o espetáculo, ao invés de permanecerem em pé em torno do palco, como acontecia nas antigas hospedarias; para não desperdiçar espaço, acima do palco interior havia um outro espaço igual, chamado palco superior; e, em outro nível, ainda acima, ficava o espaço para os músicos. A forma foi mais do que bem sucedida, e um ano depois já havia sido construído outro teatro, o “Curtain” (1577).

As hospedarias, contudo, não haviam sido abandonadas. As companhias teatrais, que se multiplicavam, muitas vezes se apresentavam nos espaços

criados para aquela atividade particularmente cruel chamada “bear baiting” (que se poderia traduzir como “provocação de ursos”, pois se “bait” quer dizer isca, “baiting” é provocar, perseguir), na qual um pobre urso era preso por uma coleira e uma corrente a uma estaca no centro de uma arena, para se defender como podia de toda uma matilha de cães famintos que eram soltos ali para atacá-lo. Ainda até 1614 aparece documentação do teatro “Hope” servindo tanto para a apresentação de peças quanto para ursos.

Burbage teve razão em procurar uma “liberty”, ou seja, uma área livre da jurisdição do governo municipal, já que pouco depois da construção do “Theatre” foram fechados vários locais onde se realizavam espetáculos, inclusive três pátios de hospedarias: o da “Cross Keys”, o da “Bel Savage” e o da “Bull”. Ao que parece, no entanto, esse fechamento foi apenas temporário, pois os três nomes ainda continuaram por muito tempo a serem ligados à apresentação de espetáculos teatrais.

Apesar das semelhanças, os aprimoramentos do edifício teatral para os espetáculos foram muitos, e sem o que seria difícil que a dramaturgia elisabetana pudesse florescer com a liberdade que efetivamente teve: em primeiro lugar, é claro, fica o fato de o espaço cênico ficar contido em si, isto é, os atores entravam e saíam do palco pelas duas portas laterais ao fundo do palco exterior, aparecendo e desaparecendo, portanto, de um mundo misterioso e desconhecido que hoje nós chamamos de bastidores. Com um público habituado às carroças do teatro medieval, toda a estrutura do palco continuava a ser neutra, mas imaginativamente transformada nos mais diversos lugares graças às informações inseridas no diálogo. Se necessário, sempre havia a possibilidade do uso de uma ou duas cadeiras, ou de uma mesa, ou de algum arco florido que representasse um jardim. Mas, o importante mesmo era o palco poder ser qualquer lugar e, de uma cena para outra, ser possível passar da Inglaterra para a França, como nas peças históricas, da Sicília para a Boêmia como em *Conto de inverno*, ou passar por Roma e todo o Mediterrâneo oriental como em *Antônio e Cleópatra*. Vinte anos depois de o palco superior ser instalado no “Theatre”, ele inspira a cena de amor na qual Julieta fica no palco superior e Romeu no palco exterior, embaixo. O palco superior também poderia ser a muralha de Harfleur, em *Henrique V* ou o monumento em que se esconde Cleópatra em *Antônio e Cleópatra*. O

alçapão que havia no palco exterior permitia que Ofélia fosse enterrada bem como que o Fantasma do pai de Hamlet gritasse de lá, assustando a todos.

A forma do palco e a dramaturgia foram mutuamente enriquecedoras: por vezes, as facilidades do palco permitiam ao autor ousar mais em seu texto, por outras, o texto provocava alguma extensão no aproveitamento do espaço cênico, ou seu aprimoramento. Algumas hospedarias continuaram a ser usadas para espetáculos de teatro até o início do século XVII, mas não podemos esquecer que algumas delas foram modificadas a fim de se transformarem em teatros, sendo às vezes chamadas de uma coisa, outras vezes de outra. Um levantamento iniciado por John Stow (1525-1605) e continuado por Edmund Howes (m.1640) é a melhor documentação que se tem sobre o número de teatros de Londres entre 1576 e 1642, e sobre o fechamento e destruição desses teatros pelo governo puritano da *Commonwealth*. Lê-se no dito levantamento que o Salisbury (1629) é o décimo sétimo “palco ou sala de espetáculos comum” que apareceu nos últimos sessenta anos em Londres e seus subúrbios, a saber, cinco hospedarias transformadas em casas de espetáculos, um rinha para briga de galos, a escola de canto de “St. Paul”, a do antigo mosteiro “Blackfriars” e a do mosteiro “Whitefriars”, a última a ser construída em 1629. As que não são citadas por nome são as construídas especificamente para serem teatros, porém, podiam também ser usadas para “bear baiting” e para campeonatos de esgrima, havendo ainda uma, mais antiga, em Newington Butts.

O teatro “Hope” parece ter sido o anteriormente chamado “Bear Garden”. O misterioso teatro de Newington Butts ficava a cerca de 1,5 km ao sul do “Globe”, sendo usado pela companhia dos “Homens do Lorde Strange” (Lord’s Strange Men) em 1592, e tanto por essa quanto pela dos “Homens do Almirante” (Admiral’s Men) em 1594, não restando outras informações a seu respeito.

Os teatros públicos, que eram oito, foram construídos na seguinte seqüência: o “Theatre” (1576), o “Curtain” (1577), o “Rose” (1587), o “Swan” (1597), o “Globe” (1599), o “Fortune” (1600), o “Red Bull” (c.1606) e o “Hope” (1613). À medida que o tempo passava, os teatros iam ficando cada vez mais elaborados e confortáveis, e o destino do primeiro deles, o “Theatre”, serve bem para ilustrar essa evolução. A

estrutura do “Theatre”, de 1576, era bastante simples. Mas, vinte e um anos depois, o arrendamento da terra acabou e, segundo o contrato inicial, em não havendo renovação do contrato, o proprietário do terreno ficaria com o que ali houvesse sido construído. Giles Allen, o dono do terreno, naturalmente, não tinha o menor interesse na renovação, e fez corpo mole nas tratativas; aconteceu que ele teve que fazer uma pequena viagem e, durante sua ausência, os integrantes da companhia fizeram um mutirão e levaram toda a madeira que puderam para um novo terreno que haviam arrendado, na margem sul do rio Tâmsa. Como outros teatros, em particular, o “Fortune”, já tinham sido construídos com mais luxo e recursos técnicos, os Burbages sabiam que sua nova sede tinha de ser uma concorrente digna; para isso, era preciso muito mais do que o material do “Theatre”. Para angariar fundos, foi organizada uma nova empresa, com dez cotas, cinco das quais ficando em mãos dos Burbages e as outras cinco sendo vendidas a membros fiéis da companhia. Um desses se chamava William Shakespeare que, com isso, tornou-se a única figura, de todas que aparecem no período elisabetano, a participar do teatro em todos os seus aspectos: autor, ator, sócio da companhia de atores e, agora, sócio da casa de espetáculo. Assim nasceu o famoso “Globe”, inaugurado em 1599, com a apresentação de *Júlio César*.

É preciso acrescentar aos nomes já citados, outros locais, que a este ou aquele momento, são mencionados como casas de espetáculo: “Paul’s Singing School”, “Blackfriars” e “Salisbury Court”; e o “Cockpit” (também chamado de “Phoenix”). Todos esses teatros, é preciso lembrar, apesar de se encontrarem localizados dentro da cidade, escapavam à sua jurisdição; o “Cockpit” também escapava a essa jurisdição por ter sido construído fora dos limites físicos da cidade em 1617, a fim de evitar os excessos dos puritanos, como já foi mencionado.

Todos eles enfrentavam um outro problema, dentro ou fora da cidade: o das epidemias de peste. Desde que esta aparecera no mundo em 1348-50, quando matou um terço da população da Europa, a peste permanecera endêmica no continente, com recorrentes crises epidêmicas; entre a impotência e o medo, a doença era uma verdade incontestável na vida dos europeus e, na Inglaterra, ao tempo de Shakespeare, já havia uma lei que determinava o fechamento de todos os locais de reunião pública cada vez que o número de mortes ultrapassasse 30 por semana. Isso, por exem-

plo, tornaria totalmente plausível para o público o fato de a carta de Frei Lourenço não chegar às mãos de Romeu porque o portador fora impedido de continuar sua viagem após entrar em uma casa com um caso de peste ou até mesmo de suspeita, apenas.

Os chamados teatros públicos tinham como característica principal serem todos construídos em torno de um pátio central, onde ficava o palco exterior e o espaço livre para os espectadores que pagavam menos (geralmente um *penny*) para assistir o espetáculo de pé. O teatro elisabetano foi criado de forma diferente de todos os outros que apareceram antes ou depois dele, e é indispensável lembrar que Londres foi a única cidade naquela época a ter edifícios erigidos com o objetivo de serem casas para espetáculos dramáticos. Todas as gravuras da época incluem os teatros com tanto destaque quanto o dado, por exemplo, à Torre de Londres ou à Catedral de St. Paul. É bem possível, aliás, que a sensação de perenidade, de ser parte integral da cidade, seja responsável pela ausência de documentação específica sobre esses teatros tão originais e tão típicos de uma época. Enquanto os teatros se multiplicavam em Londres, o único edifício teatral construído no continente durante a vida de Shakespeare foi o Teatro Olímpico de Vicenza, na Itália, iniciado por Andrea Palladio (1508-1580) e concluído por Vincenzo Scamozzi (1552-1616) alguns anos mais tarde.

A ausência de gravuras especificando e detalhando o teatro elisabetano se tornou catastrófica quando, em 1642, Oliver Cromwell, líder da *Commonwealth*, ordenou o fechamento e a destruição de tais “antros do demônio”, como ele e todos os puritanos consideravam os teatros. As formas do palco e do teatro elisabetano são completamente perdidas até as pesquisas que foram iniciadas nos últimos anos do século XIX e desenvolvidas ao longo do século XX. Juntando pequenas doses de informações espalhadas em milhares de documentos que cuidavam basicamente de outros assuntos, foi possível, finalmente, chegar a algumas conclusões a respeito da forma desse teatro tão ligado a tudo o que foi escrito entre 1580 e 1642.

As referências da época fazem crer que o “Theatre”, o primeiro edifício teatral e o mais diretamente influenciado pelo pátio das hospedarias, fosse quadrado. A forma mais comum para os vários outros teatros construídos nos anos seguintes era circular ou octogonal, com a estrutura de madeira e

paredes de argamassa, como a maioria das casas da época. O palco e as arquibancadas que cercavam o pátio eram de madeira. Um dos principais aspectos do teatro elisabetano, no entanto, era o ser ele a céu aberto. Assim como anteriormente acontecia com as peças religiosas, também nas atividades profissionais os espetáculos eram apresentados à luz do dia.

O teatro de então era totalmente anti-realista e dependia de uma série de convenções, todas elas oriundas dos séculos de teatro religioso: se era à noite que se passava uma cena, o fato era incluído no diálogo, e se necessário alguém carregava uma tocha. A vantagem do espetáculo a céu aberto era o de toda a platéia poder ver todos os espaços cênicos com facilidade, enquanto a ausência de cenografia deixava para o texto a localização da ação. Comparando essa configuração com os ambientes fechados, em palácios, que abrigavam os espetáculos na Itália – e que eventualmente vieram a ser transformados no que conhecemos como teatro italiano – é que se torna possível compreender as diferenças mais radicais entre a dramaturgia elisabetana e a neoclássica italiana e, um pouco mais tarde, a francesa. No ambiente limitado, iluminado por tochas, e com cenários pintados em perspectiva, a opção continental foi usar elencos reduzidos, escolhidos cuidadosamente para cumprir as exigências da ação, concentrando em uns poucos a representação das atividades humanas. No palco elisabetano, iluminado pela luz do dia e sem cenários, apenas dotado de áreas diferentes e um número considerável de acessos (as duas portas principais a cada lado do palco exterior, o alçapão, portas de acesso ao palco interior e ao palco superior, e mais outros alçapões no teto, por meio dos quais era possível baixar deuses, fantasmas, visões, etc.), tudo era possível, desde que o diálogo atingisse a imaginação do espectador.

A grande maioria das peças do francês Jean Racine (1639-1699), por exemplo, têm sete personagens: uma tem seis, duas têm oito, e só *Esther* (1689) e *Athalie* (1691), escritas para a escola de meninas patrocinada por Mme. de Maintenon é que chegam a 11 e 12 personagens. Em Shakespeare, o menor número de personagens é 14 e o máximo 38, sem contar a figuração. Isso resulta em caminhos diversos, com os elisabetanos apresentando uma amostragem muito mais ampla do espectro social.

Foi por desconhecerem completamente a forma do palco elisabetano que

os críticos (até mesmo ingleses) dos séculos XVII e XVIII afirmavam que Shakespeare não sabia escrever para o teatro e, principalmente, não tinha o famoso “bom gosto” dessa época de monarquias absolutas, pois apresentava em cena personagens e situações embaraçosas para os que viviam de se fazer requintados e diferentes do resto do mundo.

O palco de Shakespeare tinha vantagens notáveis. Era neutro e flexível, o palco exterior servindo tanto de praça quanto de campo neutro, não definido; o palco interior, que podia ser separado do exterior por uma cortina, servia para cenas de localização muito exata, como salas de trono (pois nele podiam ser colocados e removidos os “tronos” enquanto a cortina estivesse fechada). O palco interior seria igualmente útil para cenas breves, de poucas pessoas; com a alternância do espaço se indicava mudanças de local ou de tempo. Em *Henrique V* o prefeito de Harfleur fala do palco superior, representando as muralhas da cidade, para dialogar com o vitorioso Henrique; em *Antônio e Cleópatra* o agonizante Marco Antônio é literalmente içado para o palco superior, onde Cleópatra, com medo de ser presa por Otávio César, se refugiara.

Nas edições mais recentes das obras de Shakespeare e outros elisabetanos são incluídas rubricas que foram deduzidas pelos editores, de informações dadas no diálogo. Essas vêm sempre entre colchetes, a fim de que o leitor saiba que são obra do editor. Em *Cimbeline*, no entanto, há uma famosa rubrica que é de época e que deixa claro até que ponto quem fazia teatro naquele tempo confia-va na imaginação do espectador:

Entram LUCIUS, IACHIMO e o Exército Romano por uma porta, e o Exército Britânico pela outra: LEONATUS POSTHUMUS os segue, como um pobre soldado. Eles atravessam marchando e saem. Depois tornam a entrar, em uma escaramuça, IACHIMO e POSTHUMUS: ele ven-ce e desarma IACHIMO, e depois o deixa.

Dois exércitos entrando por portas laterais opostas eram representados por apenas dois ou três figurantes adentrando o palco de cada lado, cabendo ao público imaginar o resto.

Mais interessante, ainda, é outra rubrica, também de época, que representa um sonho de Leonato:

Música solene. Entram (como em uma aparição) SICILIUS LEONATUS, pai de Posthumus, um velho, equipado como um guerreiro, guiando pela mão uma velha

matrona (sua mulher, e mãe de Posthumus) com músicos à sua frente. Então, depois de outra música, seguem os dois jovens LEONATI (irmãos de Posthumus) com os ferimentos dos quais morreram na guerra. Eles circulam em torno de Posthumus enquanto ele dorme.

Seguem-se cerca de sessenta linhas em verso, durante as quais Júpiter é invocado e então vem a nova rubrica:

Entra Júpiter, sentado sobre uma águia; ele arremessa um raio. Os Fantasmas caem de joelhos.

A rubrica exemplifica bem o uso dos alçapões no teto. Depois de dizer ao que vem, Júpiter é novamente guindado para o “céu”, como era chamado o conjunto que cobria o palco.

A leitura atenta das peças informa sobre ações: por exemplo, no reencontro entre Cordélia e Lear, ela diz “Mas de joelhos, não!”, o que implica em Lear se ter ajoelhado para dirigir-se a ela; como essa, são centenas as indicações de ações que o texto fornece.

Até a morte de Elisabete I, em 1603, a companhia dos Burbages, em que Shakespeare trabalhava, durante o reino dela, fora conhecida como “The Lord Chamberlain’s Men”, por ter como patrono dois lordes Hunsdon, pai e filho, primos da rainha, ambos tendo ocupado o posto de Lord Chamberlain. Quando James I assumiu a coroa, ele promoveu o grupo a “The King’s Men”, sob o seu próprio patrocínio. Os tempos haviam mudado, a época heróica da formação da Inglaterra como nação de primeira linha estava completada, e a corte do primeiro Stuart ficou mais requintada e superficial. Apareceram com isso os novos teatros privados, em ambiente fechado, que davam espetáculos à noite e custavam bem mais caro do que os teatros públicos. Mesmo antes da morte da rainha, os Burbages já haviam arrendado um espaço de um dos antigos mosteiros fechados por Henrique VIII, o “Blackfriars”, mas só com o novo rei é que foi obtida a licença para o novo tipo de espetáculo, que determina por sua vez uma nova dramaturgia, em grande parte dominada por John Fletcher (1579-1625), o sucessor de Shakespeare como principal autor da companhia.

Quem ocupava esses palcos? Na verdade, os grandes teatros públicos em Londres só se tornaram tão numerosos e elaborados graças ao trabalho

constante dos atores profissionais e, principalmente, ao fato de estes se haverem organizado como profissão e como companhias. Se quando Shakespeare nasceu a maior garantia de sobrevivência ainda estava no patrocínio de algum nobre, ao longo de sua vida os atores foram adquirindo um lugar mais respeitável na estrutura social da cidade, alguns deles tendo ficado ricos, outros muito famosos e outros ainda, como o próprio Shakespeare, conseguindo ganhar o suficiente para levar uma vida razoavelmente confortável, e mesmo conquistar a posição de “gentleman”, literalmente “homem gentil”.

O ator, que fora respeitado na Grécia, ficou desmoralizado em Roma, quando os palcos foram ocupados por quase-escravos, que acompanharam tão de perto a devassidão dos últimos tempos do Império que a Igreja Católica, que começava a ter considerável importância, excomungou não só os atores como também suas famílias. Durante a Idade Média a própria Igreja é que fez renascer o teatro, que usava para fins didáticos e comemorativos, com atores amadores; quando alguns desses resolveram simplesmente fazer teatro, foi grande a luta pela profissionalização e a respeitabilidade.

Afora esses espetáculos religiosos o que havia eram malabaristas, mímicos, treinadores de animais e, só a partir do século XIV, é que, aos poucos, os atores vão conseguir dar os primeiros passos para sua organização.

Por volta de 1500 começam a aparecer as primeiras “companhias”, que então eram formadas por três ou quatro atores e um ou dois adolescentes para os papéis femininos; sua rotina era a de uma temporada em Londres em alguma das hospedarias, durante a primavera, seguida de um verão totalmente ocupado por excursões pelo país afora, representando em qualquer local em que fosse possível reunir um público e improvisar um palco: em muitas ocasiões apresentavam-se nos palácios dos nobres que passavam o verão no campo; outras vezes, até mesmo na praça da aldeia, se nada melhor pudesse ser encontrado.

A primeira etapa, como já dissemos, foi conseguir o patrocínio de algum nobre, para passarem a ser “seus homens” e não mais os “homens sem amo” que não tinham lugar na fúria classificatória medieval. Esse patrocínio só foi legalizado por um estatuto de 1572, porém a prática já começara muito antes; o estatuto, contudo, foi um grande estímulo e o

número de companhias profissionais cresce a partir de então, como também cresce o número de espetáculos apresentados na corte. Várias companhias se apresentavam nas duas épocas em que havia tais festivais, o Natal e o período logo antes da Quaresma (o mesmo do carnaval). Começa também a haver uma ligação mais sólida entre autores e companhias, com o fim de levantar o nível dos espetáculos. Entre 1572 e 1582 se apresentaram na corte os “homens” do Conde de Leicester, do Lorde Camerlengo, do Conde de Warwick, do Conde de Sussex, do Conde de Derby e do Lorde Howard; os atores já haviam caminhado bastante desde o tempo em que eram apenas saltimbancos.

Mas a maior vitória veio com a construção dos teatros, fora dos limites da cidade, vale a pena insistir, onde as garras dos puritanos não podiam alcançá-los, embora sua pressão fizesse com que fossem fechadas as hospedarias onde eram apresentados espetáculos.

A corte, por outro lado, sempre ficou do lado dos atores, e um grande acontecimento foi a criação de um grupo de atores escolhidos por sua qualidade, que recebeu o nome de “Her Majesty’s Players”, que não só passaram a usar o uniforme dos “grooms of the chamber” (funcionários menos graduados da casa civil), como também a receber salários regulares. Embora a nova companhia não recebesse tratamento muito diverso das outras para apresentações na corte, o título abria muitas portas durante os meses de excursão.

A organização profissional ficou muito nas mãos dos donos dos teatros que, em casos como a companhia para a qual Shakespeare escreveu a partir de 1594, alugava o teatro à sua própria companhia, formada por um grupo de cotistas. Foi na condição de cotista que Shakespeare entrou para a “Lord Chamberlain’s Men”, quando os teatros reabriram depois de quase dois anos fechados por causa da peste. A companhia tinha um pequeno grupo de atores sob contrato permanente, e outros eram empregados conforme as necessidades de cada montagem.

A organização das companhias tem um outro aspecto interessante, o do treinamento dos atores. As escolas de meninos cantores devem ter servido de molde, também, mas as companhias profissionais levaram para o teatro o sistema de treinamento de todas as outras profissões, e os jovens que pensavam em vir a ser atores entravam para a companhia como

aprendizes e, enquanto não mudavam de voz, faziam os papéis femininos, já que no teatro elisabetano não havia atrizes. Vale a pena sugerir aqui a razão para esse fato: quando o teatro renasceu pela mão da Igreja Católica, todas as pequenas peças bíblicas eram apresentadas por monges. Acontece que na França, como na Espanha, ao sair da Igreja as peças passaram a ser apresentadas por irmandades, e com isso as mulheres passaram a integrar os elencos; já na Inglaterra, da Igreja a apresentação das peças bíblicas passou para as guildas, ou corporações de ofício, e por isso mesmo continuaram a ser apresentadas só por homens, já que não havia ofícios femininos organizados.

A tradição foi simplesmente preservada com o advento das companhias profissionais: como o teatro que faziam era realmente anti-realista, era tão aceitável um ator inglês fazer o papel de uma mulher quanto o fazer de um rei dinamarquês ou de um general mouro, já que tudo era parte de um conjunto de convenções respeitadas por todos.

Não se poder falar dos teatros ao tempo de Shakespeare sem mencionar um movimento que abalou, e muito, as companhias profissionais: trata-se das companhias de atores meninos, uma espécie de conseqüência ou continuação das muitas escolas de meninos cantores que se apresentavam em igrejas e palácios. Os meninos, é claro, não tinham condições de ser tão bons atores quanto os seus concorrentes adultos, mas por isso mesmo foram escritos para eles textos de grande beleza lírica, com muitos números musicais e efeitos visuais. A concorrência foi suficientemente forte para que o problema seja discutido por Hamlet com os atores que visitam a corte de Elsinore.

Que platéia freqüentava os teatros públicos? É difícil conceber um público mais variado: o *pit*, a área em torno do palco, ficava cheio de homens e rapazes. Nas galerias, principalmente na inferior, podia ser visto um número considerável de mulheres, em sua maioria, bem pouco respeitáveis. Nos camarotes, alguns cavalheiros, estudantes de direito ou advogados, e no camarote dos lordes por vezes era possível encontrar o jovem conde de Southampton e um grupo de amigos vestidos de maneira extravagante ditada pela última moda. Na verdade, em peças de vários autores há referências pouco elogiosas aos freqüentadores dos teatros. Em *Hamlet* fica dito que os *groundlings* (isto é, os que ficavam em pé no chão, em torno do palco avental), “na maior parte não são aptos a nada a

não ser mímicas inexplicáveis e barulho”. Philip Massinger (1583- 1640) reclama “daqueles que só apreciam danças e obscenidades” e John Webster (c.1580-1634) se queixa que “a maioria das pessoas que entra num teatro lembra os asnos ignorantes que, visitando uma livraria, não procuram livros bons, mas apenas livros novos”.

A verdade, no entanto, é que a frequência aos teatros era surpreendente. Havia muitas vezes em que cinco ou seis teatros apresentavam espetáculos ao mesmo tempo, o que – dado o tamanho das casas, freqüentemente abrigando duas mil pessoas – significava que em uma cidade que não chegava a 300 mil habitantes, em uma semana, cerca de 30 mil pessoas iam ao teatro. O teatro era muito popular e freqüentado por todas as classes. Se a entrada geral era um *penny*, quem quisesse sentar-se nas arquibancadas pagava mais um, enquanto pelos poucos camarotes ou por um banquinho no próprio palco pagava-se ainda mais.

Pelo *pit* transitavam vendedores de castanhas e frutas, mas também não faltavam os batedores de carteira. E, ao que parece, o público que ficava em pé tinha certa preferência por cenas violentas, que muitas vezes aparecem mais para o final das peças, quando os espectadores já poderiam estar cansados. Nos primeiros anos de esplendor do teatro elisabetano, o público era quase que exclusivamente masculino; depois de um certo tempo, não só as mulheres de vida duvidosa mas também as mulheres dos bem sucedidos comerciantes começaram a freqüentar o teatro com regularidade.

A divulgação dos espetáculos era feita por meio de panfletos pregados em árvores, contendo o título da peça e o nome do teatro, porém sem qualquer informação sobre tema ou elenco. Na verdade, o teatro vivia um momento privilegiado: não havia museus, não havia concertos, não havia jornais ou revistas, e o teatro era a caixa mágica onde se podia ouvir histórias sobre aventuras, descobertas, lugares remotos, que atendiam a uma sede imensa de informações de toda natureza. Com cerca de cinquenta por cento da população de Londres ainda analfabeta e os livros ainda muito caros, isso era mais um motivo para que o teatro atraísse o público. Um aspecto interessante disso é o fato de muita gente esperar do que via no palco informação real e concreta dos acontecimentos, como se pode perceber pelo número de peças daquele período cujos títulos começam por *A verdadeira história de...*

Pelos mais variados motivos, os teatros londrinos do tempo de Shakespeare eram fonte de alegria, de festa, de informação, trazendo a uma parcela muito grande da população uma experiência cultural e artística incontestável: a sonoridade dos versos, a exaltação das paixões e as crises retratadas eram enriquecedoras em si e propiciavam acontecimentos sociais igualmente preciosos para o aprimoramento do grupo social. Se nesses teatros eram apresentadas peças de Christopher Marlowe (1554-1593), William Shakespeare (1564-1616), Thomas Middleton (c.1570-1627), John Webster (c.1580-1634), John Ford (c.1586-1640) e outros tantos, devemos aceitar que, mesmo sem ter consciência de estar testemunhando uma época privilegiada das artes cênicas, o público estava disposto a aplaudir obras de alto nível.

(CAPÍTULO DO LIVRO *SHAKESPEARE, SUA ÉPOCA E SUA OBRA*, COM A PERMISSÃO DA AUTORA, BARBARA HELIODORA, E DAS EDITORAS, MARLENE SOARES DOS SANTOS E LIANA LEÃO).