

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL

FACULDADE DE LETRAS

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

DA PÁGINA AO PALCO: TEXTO E CENA EM
SONHO DE UMA NOITE DE VERÃO

Carlos Roberto Mödinger

Dr. Regina Zilberman

Orientador

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Letras,
na área de concentração de Teoria da Literatura

Data de defesa: 18/12/2006
Instituição depositária
Biblioteca Central Irmão José Otão
Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul

Porto Alegre, novembro de 2006

2. A CENA ELISABETANA

William Shakespeare nasceu em Stratford-upon-Avon em 1564 e, segundo Heliadora, “em um momento da história da Inglaterra, seu país, quando o teatro já havia tido um desenvolvimento suficiente para que fosse possível aparecer um gênio tão integralmente voltado para a forma dramática” (2004, p.13). Entendendo que Shakespeare se insere em uma prática teatral específica, tentarei, a partir de informações sobre as condições e convenções desta teatralidade, deduzir o contexto no qual o texto foi produzido e, assim, entender melhor a própria peça.

A dramaturgia e o espetáculo elisabetanos recebem essa designação porque a maior parte de sua produção corresponde ao reinado de Elisabeth I (1558-1603). Quarenta anos após a morte da soberana, os teatros foram fechados pelo parlamento inglês. A dramaturgia elisabetana foi feita por grandes dramaturgos como Christopher Marlowe e Thomas Kyd. Marlowe é denominado por Gassner como “o primeiro dramaturgo de estatura” (1974, p.217) do teatro elisabetano. Poeta e dramaturgo reconhecido, sua principal colaboração com o drama é a característica genuinamente poética de seu trabalho. Destacam-se de sua obra as tragédias *Doctor Faustus* e *Tamburlaine*. Já Kyd, segundo Heliadora, “não foi poeta tão grande quanto Marlowe, mas tinha muito mais intuição teatral” (2004, p.37). Sua *Tragédia espanhola* teria sido a matriz do gênero denominado por tragédia de vingança, do qual *Hamlet* faz parte.

Portanto, quando o jovem Shakespeare chegou a Londres, entre 1587 e 1589, já havia aí um teatro profissional. Ele se insere neste contexto como ator e dramaturgo e, depois, como sócio de companhia e de casa de espetáculos. Shakespeare é o dramaturgo que mais se

destacou neste período, e sua obra transcende à época em que foi produzida; chega aos nossos dias sendo cada vez mais estudada e encenada.

2.1 Síntese do teatro clássico e do medieval

O teatro elisabetano é uma síntese de diferentes aspectos do teatro clássico e do teatro medieval (HELIODORA, 2004). Trata-se de teatralidades muito distintas, mas o interessante é que, em vez de repudiar um ou outro, os ingleses procuraram, com extraordinária habilidade, um modo de preservar o melhor dos dois mundos.

As influências clássicas não vieram de teatro grego, mas do romano, pois Plauto, Terêncio e Sêneca foram lidos e estudados pelos dramaturgos elisabetanos. Os latinos influenciaram decididamente a criação do teatro elisabetano. Um exemplo da influência das tragédias de Sêneca na obra de Shakespeare é a constante presença de mortes em cena, como no final de *Hamlet*.

Do teatro clássico os elisabetanos aproveitaram: - o grande arco de ação em cinco atos em lugar dos pequenos episódios anteriores; - a idéia de um grande protagonista que amarrasse a ação; - a preocupação literária, com a adoção do verso branco e a elaboração dos diálogos.

Do teatro medieval perdurou: - a ação em cena; - a vitalidade; - a mistura de gêneros; - a abertura para a mais variada gama de temas e ambientes; - a grande quantidade de personagens; - a trama paralela; - a cena múltipla. A ausência de cenários, também oriunda do

teatro medieval, permaneceu no teatro elisabetano. Mas os autores-poetas elisabetanos criavam o cenário ou a imagem visual pela palavra.

A moralidade é um gênero do final da Idade Média, que trata de grandes conflitos ou debates em torno da salvação. *Todomundo* é a moralidade mais citada como exemplar e, segundo Vasconcellos (1987), teria sido escrita na Inglaterra em torno de 1500. Heliodora (2004) lembra que seu tema apareceu em vários pontos da Europa, e o protagonista, que representa toda a humanidade, é chamado a prestar contas diante da morte. Ele busca quem queira testemunhar a seu favor entre Boas Companhias, Cinco Sentidos, Riqueza; mas todos o abandonam. Antes do epílogo ele será ajudado por Boas Ações, Sabedoria, Confissão e Arrependimento.

Nas moralidades medievais, as personagens são literalmente personificações de virtudes e defeitos, e este traço permanece no teatro elisabetano, só que aqui elas estão mais humanizadas. Por exemplo, os dois casais de jovens namorados de *Sonho de uma noite de verão* são quaisquer namorados. Não têm muitos traços de individualidade, mas são Helena, Hérnia, Lisandro e Demétrio. Além disso, o público das moralidades estava habituado a assistir espetáculos mais longos e complexos e a pensar a respeito dos conflitos entre Bem e Mal, que serão o cerne da tragédia elisabetana, segundo Heliodora (2004).

Outro gênero medieval que influenciou foi o Interlúdio, com seu aspecto de humor e crítica. Vasconcellos informa que o interlúdio também data do final da Idade Média e do início da Renascença inglesa, definindo-o como “um tipo de entretenimento de caráter farsesco que era apresentado durante os banquetes da corte, por atores profissionais” (1987, p.107). John Heywood é identificado como o primeiro autor deste gênero, importante na

fundação da comédia renascentista inglesa. Tanto a Moralidade quanto o Interlúdio eram caracterizados por diálogos e por uma teatralidade assumida.

2.2 Um teatro profissional

Inicialmente o teatro era visto como uma atividade de má reputação, e seus autores eram os próprios saltimbancos. Em meados do século XVI, indivíduos com mais preparo começaram a escrever dramas. Segundo Berthold (2005), podia-se ganhar muito dinheiro no teatro londrino deste período.

Data do ano de 1576 a construção da provável primeira casa de espetáculos da Inglaterra, empreendida pelo ex-carpinteiro que se tornou ator, James Burbage⁴, freqüentemente citado na bibliografia consultada. A construção de Burbage, muito parecida com a disposição das hospedarias inglesas, respeitou a origem no teatro popular. Segundo Heliadora (2004), desde o final do século XV vinham aparecendo os primeiros grupos profissionais, que por décadas permaneceram ambulantes. Usavam a carroça como meio de transporte, como palco, camarim e também como moradia. Com o tempo, os pátios internos das hospedarias foram se estabelecendo como locais próprios para estes espetáculos e, com a prática de usá-lo como espaço cênico, os atores foram aprimorando as formas de utilização.

Na década de 1580, um pequeno grupo de rapazes formados em Oxford e Cambridge descobriu nos teatros públicos uma ótima fonte de renda. Eles escreveram peças em uma

⁴ Burbage é lembrado tanto pelo empreendimento histórico de construir The Theatre, quanto por ser um ator memorável e muito popular.

grande variedade de gêneros e ficaram conhecidos como *The University Wits* (HELIODORA, 2004). Entre eles estavam Christopher Marlowe, Robert Greene e Thomas Kyd.

Shakespeare provavelmente estudou até o equivalente do ensino médio na *Grammar School* de Stratford. Heliadora (2004) aponta dois aspectos importantes do currículo daquele tempo: o estudo do latim, com leituras e traduções de Plauto, Sêneca e Ovídio; e a obrigatoriedade de manter em dia um *commonplace book*, um caderno onde os alunos copiavam frases que transmitissem bons sentimentos ou pensamentos importantes, expressos de forma elegante.

Segundo Oliva e Monreal (2003), Shakespeare se insere na tradição do teatro inglês, desde as moralidades e interlúdios, que conheceu de menino. No início da carreira, o dramaturgo produz várias peças classificadas como drama histórico, que toma como argumento a história nacional. É importante lembrar que neste contexto o teatro era entendido também como uma forma eficaz de instrução e propaganda.

2.3 Liberdade de criação

Um aspecto dos mais importantes sobre a produção múltipla dos dramaturgos elisabetanos é a ausência de qualquer teoria, de qualquer poética pré-determinada para conduzir seu trabalho. Isto lhes dá uma liberdade de criação muito grande. Percebe-se nestes textos a influência da forma do palco para o qual estavam escrevendo e das formas teatrais que conheciam. Segundo Heliadora, “todos vinham da baixa classe média e devem ter visto,

em suas cidades de origem, espetáculos ainda ligados às antigas formas, mas em seus estudos, todos teriam lido Plauto, Terêncio e Sêneca” (2004, p.36).

Com liberdade para escrever, estes dramaturgos produziram em uma grande variedade de gêneros, experimentando a mistura do trágico e do cômico sem limites. A dramaturgia de Shakespeare acaba se revelando como o resultado mais maduro deste longo processo.

2.4 O espaço cênico e a dramaturgia

A escrita dramática e o espaço cênico estão relacionados de tal forma, que fica difícil dizer qual é influenciado por qual. É bom lembrar que neste mesmo período o palco italiano estava se estabelecendo como espaço cênico ideal em toda Europa, com exceção da Inglaterra e da Espanha. E que este fato contribuiu para a constituição de teatralidades distintas. Na Espanha e na Inglaterra, o teatro era realizado a céu aberto, originalmente nos pátios das hospedarias, com uma dramaturgia de muitos personagens, ao contrário do restante das regiões da Europa.

Os autores consultados chamam a atenção para a extraordinária importância que o edifício teatral tem para a dramaturgia do período elisabetano e, portanto, para a sua compreensão e apreciação adequadas. Heliodora afirma que “os recursos técnicos de um palco, assim como suas deficiências, sempre acabam influenciando tanto os espetáculos quanto a dramaturgia escrita para ele” (2004, p. 29). E aconselha que sempre que se queira ler

ou estudar Shakespeare é preciso ter em mente o peso da forma do palco na dramaturgia elisabetana.

Havia dois tipos de teatro: os privados e os públicos. Os teatros privados eram instalados em conventos secularizados onde os espetáculos apresentados eram influenciados pela visualidade dos italianos, valorizando a cenografia. Mas Shakespeare trabalhou principalmente nos teatros públicos. E estes tinham forma poligonal e disposição parecida com as hospedarias inglesas. Os maiores tinham capacidade para receber dois mil espectadores. O espaço principal da ação, a plataforma elisabetana, se encontrava rodeado de espectadores por todos os lados. No palco havia alçapões, uma plataforma que avançava à frente, galerias que eram usadas pelos músicos ou para cenas de balcão, por exemplo. O piso superior era usado para a instalação das máquinas de efeitos especiais. Havia também o camarote especial que pertencia ao nobre protetor da companhia.

A visibilidade da cena em uma plataforma elisabetana é bastante diferente da visibilidade em um palco italiano. A plataforma, que é elevada e tem profundidade, avança no espaço e coloca os atores no meio dos espectadores. De fato o público está acima, abaixo, à frente, atrás e dos lados do ator. Podemos dizer que este espectador tem uma perspectiva tridimensional da cena, ao contrário da visão frontal oferecida pelo espaço italiano. Estas diferenças são fundamentais, tanto para a escrita quanto para a montagem de um drama.

Para Heliodora (2004), este espaço cênico é memorável por ser neutro e flexível, oferecendo muitas possibilidades de encenação: várias portas de acesso no fundo; um grande alçapão no piso; no telhado projetado que cobre parte do palco, sustentado por duas colunas, há novos alçapões. Além do uso das diferentes regiões da plataforma, há a possibilidade de

realizar cenas recuadas, sob o balcão e entre as portas. As entradas são extremamente efetivas, porque estão no fundo, uma vez que as portas se localizam aí.

As conseqüências desta forma espacial para a dramaturgia, a encenação e para as relações palco e platéia são muito significativas. O palco italiano com sua cenografia presta um grande serviço à platéia por criar visualmente o universo de que o texto fala. No espetáculo elisabetano, não há essa muleta para a imaginação, e a decodificação do espetáculo torna-se um desafio à imaginação do espectador. Quando se torna necessário localizar ou especificar o que acontece no palco, os responsáveis pela criação imaginativa da ambientação serão o texto e o ator. Um caso notável de apelo à imaginação na obra de Shakespeare aparece nos cinco prólogos criados para *Henrique V*, que convidam a platéia a usar sua imaginação para complementar o que se apresenta no palco. Nestes prólogos a convivência da platéia é valorizada:

Pensem ver os corcéis de que falamos, / imprimindo na terra suas pegadas: / pois suas mentes vestem nossos reis, / carregando-os, por terras e por tempos, / juntando o que acontece em muitos anos / em uma hora; e, para ajudá-los, / admitam-me, o coro, nesta história [...] (SHAKESPEARE, 1993, p. 165).

2.5 As convenções cênicas

Os espetáculos nos teatros públicos eram diurnos, e a iluminação era natural. A mesma luz que iluminava a platéia também iluminava a plataforma, do início ao fim da peça. Para indicar cenas noturnas, convencionava-se o uso de velas ou tochas, ou então o texto da personagem, aliado ao figurino e à ação, cumpria esta função.

A cenografia também é bastante específica no teatro elisabetano. Eram utilizados elementos cenográficos esquemáticos para indicar o lugar da ação, o que traz um caráter simbólico para a representação, pois um elemento revela o todo do cenário, cria uma imagem econômica que identifica o local. Um trono, por exemplo, pode situar a ação num palácio, uma cruz sugerir uma igreja ou um cemitério, um tipo de arbusto indicar uma cena de floresta.

A pintura em perspectiva, tão cara à cenografia italiana, não foi relevante no teatro elisabetano. Berthold lembra que “o cenário falado é um traço estilístico crucial do palco elisabetano” (2005, p.320), pois a ausência de cenografia e das informações que ela traz é suprida pelo texto, encarregado de dizer onde se situa em cada momento a cena. Isto possibilita a agilidade de ação e estabelece com o público uma relação de cumplicidade muito grande. Segundo Heliadora, o teatro inglês tinha “um público altamente treinado, com séculos de condicionamento às exigências imaginativas de palcos singelos e neutros” (2004, p.49).

Os figurinos usados no teatro profissional geralmente eram compostos de roupas contemporâneas, bastante luxuosas e caras. Usavam-se acessórios para indicar a época, e cada ator era dono de seu figurino. Usavam também figurinos específicos, mais convencionais, para representar os seres sobrenaturais, bufões, religiosos e animais.

Segundo Berthold, “o jovem Shakespeare irrompeu no palco elisabetano numa época em que o ator profissional já tinha uma posição segura na estrutura da sociedade” (2005, p. 313). Data de 1572 a profissionalização dos atores, que reconheceu a profissão, mas ao mesmo tempo estabeleceu o controle das companhias pela Coroa. As mulheres eram proibidas de atuar, e o fato dos papéis femininos serem feitos por homens influenciou a construção de

personagens femininas mais esquemáticas que as masculinas, principalmente nas tragédias. Nas comédias, Shakespeare parece aproveitar a comicidade propiciada por esta convenção, pois aí os papéis femininos são preponderantes (HELIODORA, 2004).

É muito difícil tentar descrever os estilos de interpretação dos atores neste período devido à escassez de registros. Berthold lembra que “o palco descoberto, as galerias apinhadas e a multidão de *groundlings* no fosso exigiam obrigatoriamente do ator uma voz penetrante e gestos amplamente visíveis” (2005, p.320). Outro aspecto que oferece desafios ao trabalho do ator diz respeito ao texto propriamente dito, que geralmente traz estilos diversos misturados e exige habilidades específicas do ator. Para falar do trabalho do ator, torna-se necessário aqui lembrar dos conselhos que Shakespeare, através de *Hamlet*, dá aos atores no III Ato de *Hamlet*:

Ajustai o gesto à palavra, a palavra à ação; com esta observância especial, que não sobrepujais a moderação natural: pois qualquer coisa exagerada foge ao propósito de representar, cujo fim, tanto no princípio como agora, era e é oferecer um espelho à natureza; mostrar à virtude seus próprios traços, ao ridículo sua própria imagem, e à própria idade e ao corpo dos tempos sua forma e aparência (SHAKESPEARE, 1995, p.94).

Aqui parece que Shakespeare solicita aos atores uma qualidade artística que reúna a ação e o texto, com uma naturalidade próxima da própria vida. O teatro elisabetano exigia um ator competente para ocupar a plataforma vazia. Era um teatro bastante simples, mas de intensa comunicação. A riqueza desta plataforma repousa no ator e no pacto que cria com a platéia, portanto, o ator elisabetano tem uma responsabilidade muito grande, pois é ele que faz a personagem dizendo o texto, que por sua vez, traz o cenário, a luz e todas as informações necessárias.

A relação que se estabelece entre o público e os atores é muito peculiar na plataforma elisabetana, porque o ator fica totalmente inserido no meio do público. Shakespeare enfatiza a realidade teatral por meios como apartes e pedidos de atenção ao público. Este recurso sugere um tipo de espetáculo bastante vivo e participativo. O teatro, para os elisabetanos, está ligado à idéia de festa e aí a música tem uma participação intensa, podendo ser tocada antes, durante e depois das apresentações.

O teatro elisabetano atende ao gosto do público da época, bastante heterogêneo social e culturalmente, energético, vivo e muito participante. É um teatro essencialmente popular e paradoxalmente sofisticado. Cabe novamente lembrar os prólogos de *Henrique V* para exemplificar o pacto efetivado pelos participantes de um espetáculo elisabetano, em que é proposto ao espectador um papel ativo na construção dos sentidos do espetáculo apresentado.

O encenador inglês Peter Brook, em *O Teatro e seu Espaço* (1970), cria uma tipologia para abarcar as várias significações da palavra teatro. Ele propõe quatro tipos: o *teatro morto* que significa mau teatro; o *teatro sagrado* que apresenta o invisível-tornado-visível; o *teatro rústico* que é popular; e o *teatro imediato* que é vivo. Brook (1970) destaca que na história do Ocidente é sempre o *teatro rústico* (popular) que consegue renovar o teatro. E cita a época elisabetana como um período em que o teatro rústico está muito presente.

As informações sobre o teatro elisabetano a que tenho acesso neste momento levam à dedução de que o teatro a que Shakespeare estava inserido é um teatro popular; onde a palavra é muito importante; que acontece num espaço neutro, mas que oferece recursos como palcos auxiliares, maquinaria e alçapões; e que aproxima o ator do espectador. Como diz Brook (1970), um *teatro rústico*, mas elaborado e que estabelece com seu público uma relação viva.

Deduzo dessas informações que, se a dramaturgia elisabetana é uma síntese do drama clássico e do medieval, provavelmente a encenação também deve ter influência das duas teatralidades. No teatro elisabetano, o convencionalismo e alegoria do teatro medieval estão associados à elaboração e profundidade do clássico. Como no final do Prólogo do Ato IV de *Henrique V*, em que Shakespeare aconselha aos espectadores: “(...) Mas olhem bem, / Vendo a verdade que o arremedo tem” (1993, p. 228).