

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS**

Aline Castaman

**ENTRE TEXTO E PALCO: UM ESTUDO SOBRE A
PREPARAÇÃO DO ESPETÁCULO E DOS ATORES
DAS COMPANHIAS PROFISSIONAIS
ELISABETANAS**

Porto Alegre.

2013

Aline Castaman

**ENTRE TEXTO E PALCO: UM ESTUDO SOBRE A PREPARAÇÃO
DO ESPETÁCULO E DOS ATORES DAS COMPANHIAS
PROFISSIONAIS ELISABETANAS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para a obtenção do Título de Mestre em Artes Cênicas.

Orientador: Prof. Dr. Clóvis Dias Massa

Linha de pesquisa:
Área de concentração em Linguagem, Recepção e Conhecimento em Artes Cênicas.

Porto Alegre.

2013

CIP - Catalogação na Publicação

Castaman, Aline

Entre texto e palco: um estudo sobre a preparação do espetáculo e dos atores das Companhias Profissionais Elisabetanas / Aline Castaman. -- 2013.

113 f.

Orientador: Clóvis Dias Massa.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Porto Alegre, BR-RS, 2013.

1. Companhias profissionais elisabetanas. 2. Espetáculo. 3. Atores. 4. Passionating. 5. William Shakespeare. I. Massa, Clóvis Dias, orient. II. Título.

Elaborada pelo Sistema de Geração Automática de Ficha Catalográfica da UFRGS com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

© 2013

Todos os direitos autorais reservados a Aline Castaman. A reprodução de partes ou do todo deste trabalho só poderá ser feita mediante a citação da fonte.

E-mail: alinecastaman@gmail.com

Aline Castaman

**ENTRE TEXTO E PALCO: UM ESTUDO SOBRE A PREPARAÇÃO
DO ESPETÁCULO E DOS ATORES DAS COMPANHIAS
PROFISSIONAIS ELISABETANAS**

Dissertação apresentada à Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como parte das exigências do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas área de concentração em Linguagem, Recepção e Conhecimento em Artes Cênicas para a obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas.

Aprovada em: 12 de setembro de 2013.

Prof. Dr. Clóvis Dias Massa – Orientador – UFRGS

Prof. Dr. Walter Lima Torres Neto – UFRGS

Prof. Dr. Lawrence Flores Pereira – UFSM

Prof. Dr. José Roberto O’Shea – UFSC

AGRADECIMENTOS

Essa dissertação de mestrado é o resultado do trabalho não só meu, mas de outras pessoas que contribuíram substancialmente para que eu alcançasse esse resultado. Poderia pontuar especificamente em que momento cada uma dessas pessoas estiveram comigo entrementes para a finalização desta pesquisa tão importante pra mim.

Quero agradecer com carinho ao meu pai, Paulo Adelmo Castaman, à minha mãe, Terezinha Isabel Lisboa Castaman e a minha irmã Thaís Castaman pela vida e pela força que sempre me deram. Eles sempre fizeram o possível por mim, independente das minhas escolhas e dos rumos que tomei até aqui.

Ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas pelo trabalho e apoio à minha pesquisa, em especial, à *Missão Científica de Curta Duração no Exterior* que me possibilitou apresentar parte de minha pesquisa no Instituto de Shakespeare da Universidade de Birmingham na Inglaterra, bem como também à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pela bolsa que possibilitou de realizar essa dissertação de Mestrado. À secretaria do PPGAC, em especial, ao Carlos Garlarza e à Cecília Ricardo.

Agradeço ao meu orientador, Prof. Dr. Clóvis Dias Massa, pela confiança, pela sensibilidade e pela dedicação ao meu trabalho. Por me lembrar constantemente de minhas origens, de minha formação como atriz e mais importante, como diretora. Por todas as contribuições em aula e nas minhas orientações que foram tão elucidativas para meu texto e minha formação intelectual. Obrigada.

Quero agradecer profundamente ao amigo Carlos Roberto Ludwig pela amizade, paciência e ensinamentos que me foram transmitidos em nossas discussões enérgicas sobre Shakespeare ao longo de tantos anos. Pelo acolhimento sempre generoso em sua casa, pelos livros e pela companhia.

Agradeço à minha turma de Mestrado pela amizade e enriquecimento pessoal, em especial, à Cecília Lauritzen Jácome pelo carinho de me receber em sua casa e à Josiane G. Franken Corrêa sempre generosa em me atender e me ajudar.

Quero agradecer, em particular, ao professor e amigo, Lawrence Flores Pereira, por ter me apresentado o mundo de Shakespeare, toda a sua complexidade e beleza. Pelas suas aulas

inspiradoras que foram sempre proveitosas e revigorantes no início de minha vida acadêmica e, por ter sido sensível aos conflitos que permearam meus estudos a respeito do dramaturgo inglês, me lembrando sempre do meu compromisso com a prática teatral.

Gostaria de agradecer à banca de qualificação que contribuiu imensamente para o cumprimento desse trabalho, os professores Walter Lima Torres Neto, José Roberto O' Shea e Lawrence Flores Pereira.

Agradeço a ajuda prestimosa dos professores Andrew Gurr e Tiffany Stern, os quais responderam às minhas dúvidas, me guiando e ajudando na compreensão desse universo tão rico que é o período elisabetano.

Quero agradecer aos amigos Alessandra Montagner e Kenny McGrath pela presteza nos momentos mais difíceis, pelos inúmeros presentes-livros enviados pelo Atlântico e pela amizade.

RESUMO

Dissertação de Mestrado
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

ENTRE TEXTO E PALCO: UM ESTUDO SOBRE A PREPARAÇÃO DO ESPETÁCULO E DOS ATORES DAS COMPANHIAS PROFISSIONAIS ELISABETANAS

AUTOR (A): Aline Castaman
ORIENTADOR: Prof. Dr. Clóvis Dias Massa

A pesquisa de dissertação intitulada *Entre Texto e Palco: Um Estudo sobre a Preparação do Espetáculo e dos Atores pelas Companhias Profissionais Elisabetanas* se propõe a analisar alguns elementos relevantes no tocante à organização do espetáculo teatral pelas companhias profissionais elisabetanas. Os objetivos da pesquisa foram estudar a preparação das peças pelas companhias, quais os manuscritos estruturados para preparar o espetáculo e aqueles que seriam entregues aos atores, as *partes*; compreender a preparação do espetáculo pelos atores e o sistema de repertório, bem como a distribuição de seus papéis e a tradição do sistema de transmissão de papéis entre os atores, tentando verificar se existia algum procedimento de trabalho, instrução, estudo, ensaio, leituras; e por fim, do modo de interpretação, se havia uma noção determinada sobre a representação cênica, que descobrimos era reconhecida no período como *passionating*, conceito sobre a arte de interpretar do ator. A pesquisa foi bibliográfica, investigativa e de análise de fragmentos de duas peças de Shakespeare, *A Tragédia de Hamlet, Príncipe da Dinamarca e Sonho de uma Noite de Verão*. Passagens foram pinçadas dessas duas peças de modo que realizamos um estudo comparativo e de análise nos servindo de pontuais perspectivas de críticos que contribuíram imensamente na fundamentação de nossa articulação a respeito dos elementos acima citados e que moveram a pesquisa. Na delimitação do problema quatro foram os autores que fundamentaram nossa dissertação. São críticos que tiveram acesso direto aos manuscritos do período, são eles: David Bradley, Andrew Gurr, Tiffany Stern e John Astington por abordarem em muitos dos seus estudos a temática sobre a questão organizacional do espetáculo como um todo. Desses autores, apropriamo-nos da discussão a respeito do *Book* e do *Plot*, documentos que faziam referência à preparação do espetáculo. Investigamos a relevância desses documentos que, pela análise dos autores, indicam como o espetáculo era preparado pelos atores das companhias profissionais elisabetanas.

Palavras-chave: Companhias profissionais elisabetanas. Espetáculo. Atores. *Passionating*. William Shakespeare.

ABSTRACT

Dissertação de Mestrado
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

BETWEEN TEXT AND STAGE: A STUDY ON THE PREPARATION OF THE SPECTACLE AND THE ACTORS OF THE ELIZABETHAN PROFESSIONAL COMPANIES

AUTOR(A): Aline Castaman
ORIENTADOR: Prof. Dr. Clóvis Dias Massa

The dissertation research titled *Between Text and Stage: a Study on the Preparation of the Spectacle and the Actors of the Elizabethan Professional Companies*, intends to analyze some relevant elements regarding the organization of the Elizabethan theatrical spectacle by the actors of the Elizabethan professional companies. The research objectives were to study the preparation of plays by the companies, which manuscripts were structured to prepare the spectacle and those that would be delivered to the actors, the *parts*; to comprehend the preparation of the spectacle by the actors and the repertory system, as well as the distribution of its roles, the tradition of the transmission system between the actors, analyzing whether there were some work procedure, instruction, study, gathering, readings; and finally, the mode of interpretation, if there was a certain notion about the art of representation, which we discovered it were recognized in the period as *passionating*: concept on the art of interpretation. The research was bibliographic, investigative and analitic of fragments from two Shakespeare's plays - *Midsummer Night's Dream* and *Hamlet, Prince of Denmark*. Passages were plucked from these two plays so we conducted an analitic study on them approaching specific perspectives of critics who have contributed immensely in the grounds of our articulation on the elements mentioned above. These critics had direct access to the manuscripts of the period, they are: David Bradley, Andrew Gurr, Tiffany Stern e John Astington. They addressed many of their studies on the subject organizational issue of the spectacles as a whole. From these authors, we assumed the discussion of *Book* and *Plot*, documents that referred to the preparation of the spectacles. We investigate the relevance of these documents, the authors' analysis, indicate how the show was prepared by the actors of the Elizabethan professional companies.

Key-words: Elizabethan professional companies. Spectacle. Actors. *Passionating*. William Shakespeare.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 – WILLIAM SHAKESPEARE.....	98
FIGURA 2 – TEATRO THE ROSE – The Globe Theatre (direita fundo)	98
FIGURA 3 – THE GLOBE	99
FIGURA 4 – SUGESTÃO DE REPRESENTAÇÃO DA PEÇA DENTRO DA PEÇA POR <i>WALTER HODGES</i>	99
FIGURA 5 – SUGESTÃO DE REPRESENTAÇÃO DA PEÇA DENTRO DA PEÇA POR <i>WALTER HODGES</i>	100
FIGURA 6 – 2 OS SETE PECADOS MORTAIS OU THE PLATT OF THE SECOUND PARTE OF THE SEVEN DEADLIE SINNS	101
FIGURA 7 – DETALHE DO <i>PLOT</i> E AS INDICAÇÕES DE ALGUMAS ENTRADAS.	102
FIGURA 8 – CHRISTOPHER MARLOWE.....	103
FIGURA 9 – RICHARD TARLTON, VESTIDO NUM APARATO RÚSTICO DE PALHAÇO, CARREGANDO SUA FLAUTA E TAMBOR.....	104
FIGURA 10 – WILLIAM KEMPE – ILUSTRAÇÃO DO TÍTULO DA PÁGINA DA PEÇA DE KEMPE <i>KEMP’S NINE DAIES WONDER</i> , 1600.....	105
FIGURA 11 – ROBERT ARMIN – ILUSTRAÇÃO PARA A PEÇA <i>THE HISTORY OF THE TWO MAIDS OF MORE-CLACKE</i> (1609).....	106
FIGURA 12 – RICHARD BURBAGE – POSSIVELMENTE UM AUTORETRATO	107
FIGURA 13 – JOHN LOWIN	108
FIGURA 14 – <i>PARTE</i> DA PERSONAGEM ORLANDO EM <i>ORLANDO FURIOSO</i>	109
FIGURA 15 – EDWARD ALLEYN	110
FIGURA 16 – RUÍNAS DO <i>THE ROSE</i>	111
FIGURA 17 – ESPAÇO ANEXO ÀS RUÍNAS.	112
FIGURA 18 – DESCRIÇÕES SOBRE O GESTUAL em <i>Chirologia e Chironomia</i> por Bulwer (1644)	113

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1 DE MANUSCRITO EM MANUSCRITO.....	13
1.1 DA POLÊMICA A ESCRITURAS ENTRETECIDAS	14
1.2 POR ORA DISCORREREMOS SOBRE <i>PLOTS E BOOKS</i>	25
1.3 DAS FALAS, <i>PARTES</i> OU PAPÉIS DOS ATORES.....	35
2 DA PREPARAÇÃO DAS PEÇAS À PREPARAÇÃO DOS ATORES.....	45
2.1 DAS CONDIÇÕES DO REPERTÓRIO NA APRESSADA LONDRES.	46
2.2 DOS ENSEJOS DA DISTRIBUIÇÃO DOS PAPÉIS AOS ATORES.....	53
2.3 E TERÁS ALGUMAS HORAS PARA TEUS <i>ESTUDOS</i>	61
3 DO TRABALHO DO ATOR E DO MODO DE INTERPRETAÇÃO.	72
3.1 DA TRADIÇÃO DA INTERPRETAÇÃO: UM SISTEMA DE TRANSMISSÃO.....	74
3.2 <i>PASSIONATING</i> : DA ARTE DE INTERPRETAR DO ATOR ELISABETANO.....	84
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	91
REFERÊNCIAS	95
ANEXO.....	98
ANEXO A – <i>Imagens do Século XVI e XVII</i>	98

INTRODUÇÃO

A pesquisa de dissertação intitulada *Entre Texto e Palco: Um Estudo sobre a Preparação do Espetáculo e dos Atores pelas Companhias Profissionais Elisabetanas* se propõe a analisar alguns elementos relevantes no tocante à organização do espetáculo teatral elisabetano pelas companhias profissionais, tais como, estudar a preparação das peças pelas companhias; quais manuscritos foram estruturados para preparar o espetáculo e aqueles que seriam entregues aos atores chamados de *partes*; compreender a preparação do espetáculo pelos atores e o sistema de repertório, bem como a distribuição de seus papéis e a tradição do sistema de transmissão destes papéis entre os atores; verificar se existia algum procedimento de trabalho, instrução, estudo, ensaio, leituras; e por fim, do modo de interpretação, se havia uma noção determinada sobre a representação cênica, que descobrimos era reconhecida no período como *passionating*, conceito sobre a arte de interpretar do ator.

A pesquisa foi basicamente bibliográfica, investigativa e de análise de fragmentos pinçados de duas peças do poeta inglês William Shakespeare: *Sonho de uma Noite de Verão* e *A Tragédia de Hamlet, Príncipe da Dinamarca*. A escolha dessas duas peças, em particular, está associada ao modo como a peça dentro dessas peças fora retratada pelo dramaturgo inglês. Elas mostram um pouco das particularidades das companhias e atores no tocante à preparação do espetáculo, o sistema de repertório, a distribuição dos papéis aos atores e o que se entendia por representação na época, pela voz das personagens envolvidas e afeitas a essa arte. Por conseguinte, possuem um potencial de análise que envolve a articulação de comentaristas e críticos os quais contribuem na fundamentação de nossa articulação a respeito dessas pontuais particularidades. Entre os teóricos citados dentro do corpus da escritura estão: David Bradley, Andrew Gurr, Tiffany Stern, John Astington os quais abordam estudos que contemplam a temática sobre a questão organizacional do espetáculo como um todo.

Nosso problema central foi investigar alguns elementos relevantes na organização do espetáculo teatral pelas companhias profissionais elisabetanas, companhias estas formadas por atores profissionais os quais, portanto, se dedicavam exclusivamente à arte teatral sendo consideravelmente bem remunerados pelas suas habilidades artísticas. A pesquisa privilegia o intervalo de tempo que abarcaria a escritura do poeta até o momento em que os atores preparam-se para subir ao palco com o intuito de investigar os bastidores desse universo da prática teatral que antecede propriamente o espetáculo em si. Como os atores se preparavam, levando em consideração a quantidade de texto, de falas a serem decoradas que comparadas

aos dias de hoje nos parecem bastante exigentes. Este estudo foi o resultado de um conjunto de perguntas ou problemas que tem nos acompanhado durante alguns anos, e que em sua maioria, puderam ser respondidas. São dúvidas-problemas no tocante a algumas particularidades a respeito da montagem do espetáculo; da existência ou não de manuscritos que conteriam informações fundamentais sobre como se preparava um espetáculo; quem eram os responsáveis pela tarefa de construir tais manuscritos; das prioridades dos atores em preparar seus papéis e como eles os estudavam. Para tanto, as perspectivas dos críticos nos ajudaram de modo muito particular e especial.

David Bradley, por exemplo, analisa a organização dos manuscritos que compõem as peças. Do como os poetas compreendiam tal composição. Ele então teria analisado os documentos, os registros dos revisores (*plotters*); Andrew Gurr possui uma pesquisa aprofundada sobre as duas companhias mais importantes do período elisabetano, “The Admiral’s e The King’s Men”; a respeito da documentação dessas companhias, da venda das peças e das negociações, de elas serem fixadas ou não no repertório e a importância do público da época nessa escolha do repertório. Ele faz um trabalho completo entre o poeta, as companhias e o público. Tiffany Stern também analisa tais documentos, mas seu diferencial está em aprofundar o trabalho com relação à preparação dos atores, dos documentos que teriam se originado do texto do poeta para a montagem do espetáculo. John Astington analisa a questão da interpretação do ator das companhias profissionais elisabetanas em especial, trazendo o conceito de *passionating* entendido no período como a arte de interpretar do ator e das implicações envolvidas no modo de interpretação, da técnica transmitida oralmente de instrutor a atores, ou entre atores por gerações; dos atores que se tornaram renomados no período pela sua interpretação e das possíveis subsequentes transformações de um ator a outro quanto aos papéis representados.

Após leituras e fichamentos, realizamos um mapeamento sobre o conhecimento que cada um desses autores elaboraram em relação às noções dos documentos da preparação, seja das companhias seja dos atores: *Book*, *Plot* e *partes*. Fizemos o cotejo das noções desses autores e percebemos aproximações, distanciamentos e divergências com relação a essas noções, com isso, adotamos as noções de Andrew Gurr sobre *Book*, *Plot* para esta dissertação. **Book** – seria o livro que continha as cenas e as personagens, suas falas, cena a cena construídas. **Plot** – seria a estrutura, o ‘roteiro’, o plano de ação, das entradas e saídas dos atores, suas deixas, a lista de atores e personagens. Em nossa pesquisa descobrimos que esses dois documentos eram transcrições oriundas da peça do poeta e cumpriam funções diferentes e, portanto deveriam ser manuseados conjuntamente.

De acordo com as descobertas de Andrew Gurr teria havido um documento imprescindível para que uma companhia pudesse levar seus espetáculos aos palcos públicos e privados: **book autorizado** que seria o *Book*, acima mencionado, ou ainda, e mais importante, o livro assinado, aprovado pelo censor, que garantia que a peça pudesse ser apresentada, assim como os atores que dela participariam. Era um documento que precisava ser guardado a “sete chaves” por um responsável da companhia, (escriba, guarda-livros, *plotter* ou *prompter*), para não ser roubado por atores ou outras companhias. Era um documento valioso que asseguraria a qualquer um envolvido no entretenimento cênico a montá-la. Com a peça devidamente autorizada, se poderia fazer a transcrição das falas dos atores, para então, distribuí-las.

Essa dissertação está dividida em três capítulos. No primeiro capítulo estudei quais os documentos seriam utilizados pela companhia rumo à apresentação pública. Como colocado anteriormente, teria sido o **book autorizado**, o livro planejado para estruturar a história cena a cena, personagem por personagem com os nomes dos atores e as respectivas personagens que interpretariam. A ele, poucos teriam tido acesso, e por isso, outros documentos seriam construídos para transpor praticamente aquilo que no papel fora fixado e precisava, por segurança, ser protegido de furtos e violações. As *partes* dos atores seriam um desses documentos que delegaria ao ator a responsabilidade de transpor, a partir de um conjunto de habilidades, as palavras do poeta através da interpretação; No segundo capítulo estudamos o sistema de repertório e a distribuição dos papéis; a tradição do sistema de transmissão e sobre a preparação dos atores à cena, seu *estudo*. No terceiro capítulo a ênfase está na questão do trabalho do ator, do modo de interpretação, da arte do ator, ou seja, o *passionating*, segundo Stern (2004, p. 80) seria a arte de interpretar as ‘emoções extremas’ e cada ator teria de identificá-las, dentro de suas *partes* para, então, manifestá-las apropriadamente.

1 DE MANUSCRITO EM MANUSCRITO

A montagem de um espetáculo requer o envolvimento de pessoas, com diferentes habilidades, que participem com seus esforços físicos e mentais para a realização da obra artística. No desejo de satisfazer nossa curiosidade a respeito do funcionamento dessa engrenagem que constituiu o espetáculo elisabetano¹ alguns aspectos aliados a esse processo sobre a arte teatral elisabetana serão investigados a partir dos estudos de críticos e teóricos sobre os manuscritos remanescentes, assim como fragmentos de duas peças do dramaturgo William Shakespeare (Anexo, fig.01). Estudar a obra do poeta inglês causa certa intimidação, por ser uma constelação única de atributos, detentora de uma riqueza de conhecimento complexa sobre sua época, sobre o humano e sobre o universal, gerando desconforto, de modo geral, aos estudiosos por haver tantos escritos acerca deste autor tão revisitado. O crítico literário Otto Maria Carpeaux, em *História da Literatura Universal*, reconhece que estaremos sempre em dívida para com o mestre do teatro ocidental. “No fundo devemos conformar-nos com o fato de que a arte de Shakespeare sobreviverá a todas as nossas interpretações” (CARPEAUX, 2010, p. 737). Mas, as interrogações são essenciais às descobertas, e elas continuarão provocando as futuras gerações de pesquisadores. De tempos em tempos, outras respostas tornar-se-ão mais satisfatórias, assim como novas perguntas, ou perguntas reformuladas surgirão a partir da produção de conhecimento.

O conhecimento oculto permanece interessantemente subliminar, indisposto a imergir, como sugere Carpeaux e, em se tratando de William Shakespeare, temos o que poderíamos chamar de um “festim licencioso” de manuscritos relativos à preparação da montagem da peça. Documentos que se cruzam e se complementam. Os manuscritos teatrais elisabetanos, como quebra-cabeças, precisaram ter suas partes encaixadas para que a peça fosse reconstituída, e as indagações primeiras surgiram exatamente no que tange aos detalhes ocultos que permeiam essas interseções. Por isso, a relação entre texto e espetáculo a partir da análise das perspectivas de críticos e teóricos se faz relevante em nossa pesquisa.

¹ Tanto elisabetanas quanto do período subsequente, que cobre os reinados de James I e Carlos I. Optamos por usar apenas o termo elisabetano, mesmo estando cientes de que esse período se estenda além do reinado da rainha Elizabeth I.

1.1 DA POLÊMICA A ESCRITURAS ENTRETECIDAS

As perspectivas controversas envolvendo a edição dos textos de dramaturgos como Shakespeare e seus contemporâneos são bastante espinhosas, pois que os próprios autores não se preocupavam em manter seus escritos organizados, talvez, não organizados como gostaríamos, de forma sistematizada e como parte de um acervo catalogado, por exemplo. Segundo o teórico e crítico literário Stephen Greenblatt em *Will e o Mundo* (2004), as preocupações imediatas dos autores elisabetanos pareciam incidir intensamente sobre a quantidade de histórias a serem levadas ao palco em função da imensa demanda das companhias teatrais por um repertório diversificado. A eles cabia a responsabilidade de escrever para vendê-las e de promover o entretenimento. Não havia preocupação com relação à criação e manutenção de um acervo das peças que eram apresentadas na época. E foram poucos os poetas, ou os interessados na preservação imediata dessas que conseguiram reunir os escritos e dar início às impressões e edições.

Nasce, aí, a conturbada jornada para assegurar que os poetas e suas respectivas obras recebessem o mérito de serem lembrados para sempre. Para Carpeaux (2010), a incerteza quanto à autoria ou não das peças de Shakespeare e seus contemporâneos,

Deveu-se à situação caótica do teatro elisabetano no que diz respeito à colaboração, pseudonímia e anonimia. Não é possível excluir a colaboração de outros com Shakespeare ou de Shakespeare com outros quando sabemos que o conceito de literatura dramática era então muito mais industrial do que literário. Trabalhava-se para os teatros, para os atores, refundiam-se e modificavam-se sem escrúpulos peças alheias (CARPEAUX, 2010, p. 737).

A competitividade entre os poetas, entre as companhias e entre os próprios atores colaborou para o êxito da arte teatral no período, tornando-se um entretenimento lucrativo e, portanto, visado por empresários que construiriam teatros, afirmariam suas próprias companhias e com sorte, seus poetas residentes. Foi o período conhecido como o apogeu do teatro elisabetano entre os anos de 1575 a 1642. A competitividade contribuiu para o aumento do número de escritores, às disputas entre homens de negócios, donos de teatros e companhias como as de Philip Henslowe² e James Burbage³; contribuiu também à profissionalização dos

² Philip Henslowe, proprietário de pelo menos três teatros ao longo de sua vida: “The Rose” (1587), “Fortune Theatre” (1600) e mais tarde “The Hope” (1614) vindo a falecer em 1616, mesmo ano da morte do dramaturgo William Shakespeare. Sua habilidade sagaz na área administrativa se estendia ao penhor, ao empréstimo de dinheiro, à exploração esportiva no açulamento de cães contra touros, ursos e leões em propriedades que adquiriu, entre outras coisas. Seus investimentos na área teatral tiveram início em 1585 com

atores, à construção de novos teatros, o aumento do número de peças a serem escritas para ocuparem os palcos públicos⁴ (Anexo, fig. 02 e 03) e se manterem ativos e gerando lucros. Porém, atribuir tais feitos a algo relativo à produção industrial, como apontara Carpeaux (2010, p. 737) nos parece um tanto excessivo, pois nos remete a algo produzido em série, sugerindo estar atrelado a algo pejorativo, menor, em detrimento do valor literário, sendo que não necessariamente um precise anular o outro.

A riqueza no conjunto da obra do período elisabetano, e em especial de Shakespeare, é prova de que a quantidade de peças caminhou junto com a qualidade literária. Assim como Greenblatt (2004) e Carpeaux (2010), os estudiosos Stanley Wells (1984), Andrew Gurr (2004) e Tiffany Stern (2009) também compartilham da ideia de que os manuscritos do período sofreram alterações quando da tessitura de sua escritura; entretanto, não são tão extremos ao julgar as modificações e refundições como inescrupulosas, pois acreditam que os motivos que as fundamentaram ultrapassam a mera negligência.

Wells (1984, p. 33) e Stern (2000, p. 3) explicam que as peças que fizeram parte do repertório da companhia de Shakespeare, *The Chamberlain's-King's Men*, foram pensadas para serem montadas e não lidas. Shakespeare contaria com um grupo atento às necessidades da cena, e, portanto, muitas especificidades associadas à sua prática não teriam a necessidade de estar detalhadamente anotadas. De acordo com Stanley Wells em *Reeditando Shakespeare para o leitor moderno*⁵ (1984, p. 57), o dramaturgo inglês não teria tido interesse em preparar suas peças para *leitores*, ou seja, não escreveu para os que desejavam ler a peça, nem mesmo àqueles que eram obrigados a lê-la como parte de sua tarefa em montá-la. Shakespeare teria escrito como alguém seguro em poder influenciar e contribuir verbalmente no processo de montagem à medida que as necessidades fossem surgindo. Escrever sistematicamente instruções de movimentação dos atores não parecia ter sido uma necessidade contundente. Suas preocupações e pensamentos estariam voltados àquilo que as personagens deveriam dizer e, em prover as cópias das falas das personagens e distribuí-las. (WELLS, 1984, p. 58).

o arrendamento de um terreno localizado a poucos trezentos metros do rio Tâmsa no qual seria construído o teatro "The Rose" em 1587.

³ A companhia e grande rival da *The Admiral's Men* (companhia de Philip Henslowe), *The Chamberlain's Men*, tinha como proprietário o senhor James Burbage, que de carpinteiro passou a ser conhecido como o homem que construiu em 1576 o "Theatre" – a primeira casa de espetáculo de Londres – e tornou-se também um grande empresário que poderia competir à altura dos negócios de Henslowe. De acordo com Gurr (2004, p. 127) estas duas companhias formaram o duopólio do entretenimento teatral no período.

⁴ Aqui, o vocábulo 'palcos públicos' refere-se aos diversos tipos de estabelecimentos que poderiam receber as companhias teatrais para apresentações, tais como as antigas tavernas, hospedarias ou estalagens, e teatros. Já os salões da corte, eram conhecidos como palcos privados.

⁵ Re-Editing Shakespeare for the Modern Reader. Tradução da autora.

Os motivos que conduziriam Stanley Wells a constatar a participação ativa de Shakespeare no processo de montagem estão associados ao seu trabalho na transcrição dos escritos do poeta para a edição da Oxford dos *Trabalhos Completos de Shakespeare* juntamente com o especialista Gary Taylor. Segundo Wells (1984, p. 61), a complicada tarefa em editar tais escritos deve-se ao fato de que o editor defronta-se com uma escolha, pois várias peças de Shakespeare possuem mais de uma versão. Uma versão da peça antes de Shakespeare entregá-la à companhia (Foul Papers), uma versão que teria sido anotada com uma variedade de mudanças derivadas do acontecimento teatral (Fair copy) e o livro da peça. De acordo com a professora e crítica Tiffany Stern em *Documentos da Representação no Início da Inglaterra Moderna*⁶ (2000, p. 4), a edição de Wells privilegia aquilo que teria supostamente surgido no decorrer dos ensaios, nas reuniões do grupo antes de o espetáculo ir a público e teriam sido preparados pelo próprio poeta. Wells e Taylor teriam abarcado em sua edição as mudanças textuais que ocorreram entre a ‘evolução do texto’ e sua primeira apresentação. O texto seria fluido na sua preparação e fixado no momento em que fosse transposto para o palco.

Esta noção é questionada por Stern (2000, p. 18) que sugere, que mesmo após as peças terem sido fixadas no repertório da companhia, elas poderiam continuar sofrendo modificações que responderiam aos imprevistos inerentes ao próprio processo de montagem. Semanas, meses ou anos mais tarde, as alterações seriam, provavelmente, indispensáveis em suas reapresentações. A reação do público, logo na primeira apresentação, também teria sido uma influência acentuada nesse processo de mudanças. As decisões tomadas pela companhia se ajustariam a essas oscilações de gosto e valor vinculados à época. Ela tanto poderia ter sua apresentação aclamada pelo público, suspensa para mais ensaios, retida para, talvez tempos mais tarde, ser restituída, ou ser definitivamente descartada. Neste sentido, as refundições ou modificações feitas desses manuscritos, seja durante o processo até a primeira apresentação ou posterior a ela, não podem ser consideradas “inescrupulosas” (CARPEAUX, 2010, p. 737), uma vez que se atrelavam ao próprio fazer teatral, suas necessidades e circunstâncias imediatas.

O meticuloso especialista Andrew Gurr em *A Companhia de Shakespeare, 1594-1642*⁷ (2004, p. 120), dedicou-se ao estudo do repertório das duas companhias mais importantes do período – o *duopólio* da *The Admiral’s Men* e *The Chamberlain’s-King’s Men* – e também se distancia de Wells (1984) no tocante à noção de fixidez do texto, por julgar improvável ‘fixar’

⁶ Documents of Performance in Early Modern England. Tradução da autora.

⁷ *The Shakespeare Company, 1594-1642*.

em definitivo algo que se distingue em si por ser um evento de caráter transitório e flexível. Os manuscritos conteriam apenas uma pequena parte do todo que envolveria apresentar um espetáculo. Considerados o material bruto, o resíduo daquilo que fora apresentado. Neste sentido, Gurr aproxima-se de Stern e é contundente, especialmente e especificamente quando faz referência aos registros legados da companhia de Shakespeare⁸, ao sugerir que estes seriam aquilo que os escritores pensavam que o público da companhia legitimaria como sendo oficiais, e não aquilo que teria sido efetivamente transposto cenicamente. (GURR, 2004, p. 121).

Shakespeare escrevia cerca de duas peças por ano e contava com a ajuda de outros poetas, como John Fletcher, Philip Massinger, Francis Beaumont e Thomas Middleton (treze no total da história da companhia) para compor o repertório anual. Gurr (2004, p. 129), ao analisar as peças que fizeram parte do repertório, constata que este se modificou de maneira relativamente rápida devido a um conjunto de circunstâncias. Era um processo de transformações, ainda que graduais, e, que abrangeria a participação ativa dos envolvidos nesse universo. Possuir um repertório diversificado, que agradasse o público popular tanto quanto o erudito, sem comprometer sua reputação frente aos censores, era valioso e bem representado pela companhia de Shakespeare, e,

O solo fértil do repertório diário da companhia sempre foi a base fundamental. Todas as peças eram anteriormente testadas nas casas de espetáculos para uma comunidade interpretativa suficientemente versada no resto do repertório para garantir trocas intertextuais e metateatrais e reações previsíveis a cada espetáculo (GURR, 2004, p. 129).

No momento em que as peças eram entregues às companhias, eram seus membros quem decidiriam o que fazer com elas a partir dessa interação entre companhia e espectadores. Porém, como bem sugere Gurr (2004, p. 129), inovações muito ousadas somente para satisfazer a demanda de gosto do público eram, na maioria das vezes, censuradas pelo Mestre de Cerimônias⁹ responsável por autorizar ou não a apresentação das peças, e por isso, as companhias não poderiam correr o risco de se prejudicarem frente às autoridades invalidando seu investimento. O cuidado com as improvisações associado aos ajustes quanto à demanda popular, repercutiu na escolha, pelos membros da companhia, das peças que comporiam o repertório. Haveria, portanto, uma interação entre aquilo que os

⁸ The Lord Chamberlain's Men (1594 a 1603) e The King's Men (1603 a 1642).

⁹ Master of Revels: censor ou Mestre de Cerimônias. Edmund Tilney ocupou a posição de censor entre os anos de 1579 a 1610.

espectadores apreciavam e aquilo que a companhia oferecia. E essa característica transmite algo daquilo que fazia parte do cotidiano dos escritores ‘conspiradores’¹⁰.

Os escritores distinguiam-se por suas qualidades na arte de escrever, alguns mais engenhosos na criação dos sumários, sinopses ou *argumentos* e outros mais talentosos na criação da narrativa poética inspirada por tais prévias estruturas. Stern (2009, p. 10) atribui essa distinção em função da forma de composição literária que teve suas origens no processo de educação humanista, em que os estudantes eram encorajados a converter peças completas em sumários ou seu processo inverso, ampliar *argumentos* e transformá-los em peças completas. Neste último caso, o *argumento* serviria como o princípio de uma história a ser desenvolvida. A estrutura, o roteiro, ou o *argumento*, portanto, que seria ampliado e, atos, cenas e diálogos seriam criados e ornamentados resultando numa peça teatral. Muitos escritores não eram tão hábeis na criação de *argumentos*, quanto eram como dramaturgos. A urgência por *argumentos* convocou homens a se especializarem em construí-los.

Pensemos, então, na demanda das companhias teatrais por um repertório diversificado e atraente. Pensemos nos poetas que precisavam vender suas obras, e que, o mais rápido e comum, talvez, tivesse sido criá-las como forma de anúncio às companhias, aos teatros em geral e também à corte. Tornou-se um artifício valioso ofertado pelos poetas que o negociavam com as companhias com vistas a sua finalização. Depois, teria se tornado o chamariz da companhia, parte de um catálogo expositivo para oferecer à corte e aos proprietários dos palcos públicos. O envolvimento entre palacianos e atores foi um aspecto que teria motivado as companhias teatrais a renovarem seu repertório de espetáculos. Convites reais lhes proporcionavam status valioso diante dos donos das casas de espetáculos, palcos públicos e teatros.

Uma autoridade local, conhecida como o *Mestre de Cerimônias*, seria o responsável por aprovar ou não os *argumentos* de peças que as companhias se dispunham a apresentar. Mas a autoridade do censor ainda ficaria subjugada à corte, a reis e príncipes entusiasmados com a arte da representação, os quais também teriam se envolvido no processo de escolha de seu divertimento, “permitir que alguma autoridade real lesse o *argumento* do princípio ao fim, e escolher com base neste se a peça seria ou não encenada, pode ter sido muito comum”.

¹⁰ O verbo *to plot* significa ‘conspirar’, e segundo o pensamento da época, era isso que se tinha em mente quando se esboçava a estrutura de uma peça. O *plotter* como substantivo é considerado um estrategista, um conspirador, logo, tornou-se um termo empregado no teatro por considerar este, o responsável por armar o plano da história (STERN, 2009, p. 27).

(STERN, 2009, p. 79). Na peça dentro da peça¹¹ em *Sonho de uma noite de verão* e em *A Tragédia de Hamlet, Príncipe da Dinamarca*, de William Shakespeare, podemos observar um pouco da relação entre o censor e a autoridade real. No quinto ato de *Sonho de uma noite de verão*, o Duque de Atenas ou Teseu, convoca o censor, interpretado por Filóstrato, para saber o que havia ele decidido para entretê-los à noite na corte. O ‘diretor de gargalhadas’, então, lhe entrega a relação de *argumentos* de peças que a pequena companhia de atores propunha a apresentar. É importante notar, se nos permitem um parêntesis, que essa estrutura da peça dentro da peça, do modo como fora estruturada por Shakespeare em *Sonho de uma noite de verão*, retrata um modelo já obsoleto de representação em meados da década de 1590 quando escrevera a peça. Faz referência às companhias amadoras formadas por homens cuja dedicação exclusiva à arte da representação era praticamente inviável, restringida por suas ocupações profissionais, ou seja, não eram atores remunerados e sim uma reunião de homens mais curiosos e afeitos a essa arte do que qualquer outra coisa. Adaptavam-se ao seu pouco número de colaboradores para montar uma peça. Uma montagem que poderíamos considerar precária e, ao mesmo tempo, repleta de substrato no tocante a forma como Shakespeare a retratara na comédia e as soluções práticas tomadas para que o espetáculo fosse realizado seja da maneira que for. Seguindo a diante, retornamos a questão da escolha de Teseu pela peça que irá entretê-los. Depois de ler a lista, Teseu, decide “aprovar ou desaprovar a concórdia dessa discórdia”:

Filóstrato – Temos um programa com quantos espetáculos estão no ponto para serem encenados. Sua Alteza escolhe a qual assistirá primeiro. [...]

Teseu – [...] [Lendo:] “Uma cena breve e entediante do jovem Píramo e sua amada Tisbe, uma comédia muito trágica”? Cômico e trágico? Isso é gelo quente, é neve estranha e extraordinária! Iremos aprovar ou desaprovar a concórdia dessa discórdia?

Filóstrato – Que é uma peça é, milorde, coisa de uma dúzia de palavras, e não conheço peça mais breve que essa. Mas, por uma dúzia de palavras, senhor, ela é comprida demais, o que se torna entediante. Porque em toda a peça não se encontra uma única palavra inteligente, nem um único ator adequado. E trágica ela é, meu nobre lorde, pois Píramo termina se matando, coisa que, quando assisti aos ensaios, devo confessar: trouxe lágrimas aos meus olhos. Mas nunca derramaram-se lágrimas mais hilariantes, tal o furor de minhas gargalhadas.

Teseu – Quem são os atores?

Filóstrato – Trabalhadores braçais que labutam aqui em Atenas, e que nunca antes haviam exercitado o intelecto, e que agora empregaram em trabalho árduo suas memórias não adestradas nessa exata peça, ensaiada para suas bodas, meu senhor.

Teseu – E a ela nós assistiremos.

Filóstrato – mas não meu nobre lorde, não é a peça digna de vossa pessoa. A ela eu assisti, do começo ao fim, e a peça não é nada, é menos que coisa nenhuma. A

¹¹ De acordo com R.A.Foakes (1984, p. 126), editor de *Sonho de uma noite de verão* para a The new Cambridge Shakespeare, sugere que o poeta inglês, talvez, estivesse zombando de peças antigas, e especificamente pensando na peça *Cambyses, ou melhor, A Lamentable Tragedy, Mixed full of Pleasant Mirth, Containing the Life of Cambyses, King of Persia*.

menos que o senhor possa encontrar diversão nas intenções desses homens que se esforçaram ao máximo e com muitas e cruéis dores decoraram o texto, só para prestar-vos um serviço.

Teseu – quero assistir a essa peça, pois é impossível uma coisa ser equivocada quando são a singeleza e a reverência que a oferecem. Vá buscá-los. Senhoras, tomem seus lugares. *Sai Filóstrato* (SHAKESPEARE, 2001, p. 101-102).

As investidas de Filóstrato parecem querer afastar e evitar que o Duque de Atenas assista ao modesto espetáculo, mas Teseu, não convencido, se conforta com a “singeleza e a reverência” oferecida. Em *A Tragédia de Hamlet, Príncipe da Dinamarca* notamos o envolvimento da personagem-título com os atores e seu conhecimento com relação ao repertório da companhia. Pinçamos dois momentos desse encontro entre o príncipe da Dinamarca e a companhia dos atores e que fundamentam, significativamente, os desejos de quem a solicita,

Hamlet – Sejam bem-vindos, mestres. Bem-vindos todos. Estou feliz de vê-los assim tão bem. Bem-vindos, meus caros amigos. Oh, meu velho amigo, teu rosto ganhou uma longa franja desde a última vez que te vi. Não vieste a Dinamarca para rir nas minhas barbas? O quê? Minha jovem [420] dama, minha dona. Pela mãe, vossa mercê está mais perto do céu do que quando a vi por último montada em tamancos. Queira Deus que sua voz não esteja rachada feito um dobrão moído até a metade. Mestres, todos são bem-vindos. Vamos, [425] feito falcoeiro francês, voar por sobre a presa. Vamos ouvir algo, agora mesmo. Vamos, dê uma prova de seus talentos, uma fala arrebatada.

Primeiro Ator – Que fala, meu bom senhor?

Hamlet – Eu ouvi você dizer um trecho uma vez, mas que nunca [430]foi encenado, ou foi, mas não mais de uma vez. A peça, lembro bem, não agradava as multidões, era caviar para a maioria. Mas era, para mim - e para outros cujos juízos em tais matérias superam os meus – uma peça excelente, com cenas [435] bem forjadas, composta com contensão e perspicácia. Lembro alguém dizer que não tinha nada ali de apimentado carregando o paladar, nem nada no fraseado que acusasse o autor de afetação, mas declarou que era um belo método, pleno e agradável, [440] além de bem mais belo do que refinado. Eu gostava sobretudo de uma de suas falas – a história que Enéias conta para Dido – especialmente quando fala da trucidação de Príamo. Se você lembra - comece nessa linha aqui – vamos ver, vamos ver... [445] *O bravo Pirro semelhante à fera hircânia* – Não é assim, começa com Pirro o herói bravio (SHAKESPEARE, 2008, p. 45).

A familiaridade de Hamlet com as peças e com a arte da representação é notória. Ao dirigir-se a um dos atores, supomos seria o líder da companhia, pede que uma peça em particular seja apresentada e que decore algumas linhas a mais que ele mesmo irá compor para inserir em sua fala, vejamos na passagem abaixo:

Hamlet – Amigos, sigam-no. Amanhã assistiremos uma peça. [530] [*Ao primeiro Ator*] Meu velho amigo, estás me escutando? Vocês podem representar *A Morte de Gonzago*?

Primeiro Ator – Sim, senhor.

Hamlet – Será amanhã de noite. Poderia, se necessário, decorar uma fala de umas doze ou dezesseis linhas, que [535] escreverei para intercalar na peça?

Primeiro Ator – Sim, meu senhor.

Hamlet – Muito bem [*Para todos os atores*] Sigam aquele senhor, e não vão zombar dele. [*Saem Polônio e os Atores*] (SHAKESPEARE, 2008, p. 48).

Quando da noite de apresentação do espetáculo (Anexo, fig. 04 e fig. 05), o *argumento* é apresentado a rei Claudius apenas instantes antes deste começar propriamente. É no decorrer da apresentação da pantomima (*Dumb show*) que Claudius se interessa pelo *argumento*. A pantomima seria um recurso introdutório do que aconteceria na peça, de modo a enfatizar a ação principal ou o assunto. Recurso este, não mais utilizado no início do século XVII, data de escritura de Hamlet, mas que teria estado relacionado com a peça dentro da peça sendo apresentada em Hamlet e que também cumpria a função de acentuar o assunto abordado. *Rato Enrascado* é uma peça baseada no assassinato do italiano Luigi Gonzaga em 1538, e servia aos propósitos da personagem-título em vê-la apresentada diante de seu tio e agora rei Claudius. (STERN, 2009, p. 79). Enquanto ela está sendo apresentada, rei Claudius pergunta a Hamlet se ele já havia escutado o *argumento*:

Rei – Você escudou o argumento? Não há nada atentatório?

Hamlet – Nada, tudo brincadeira, envenenam por brincadeira. Nenhum atentado. [230]

Rei – E como se chama a peça?

Hamlet – *Rato Enrascado*. Por quê? É em sentido translato. A peça representa um assassinato cometido em Viena – Gonzago é o nome do Duque, sua esposa é Batista – logo verá. É uma obra de pura perfídia, mas e daí? [235] A Vossa Majestade e a nós, que temos almas livres, ela não atinge. Deixa o pangaré moído debandar, que nosso lombo está intacto.

Segundo Stern (2009, p.80), o *argumento* teria cumprido a função de base para se construir a história de uma peça que em partes seria estruturada e ornamentada, como também cumpriria a função de anunciar às companhias e teatros a possibilidade de finalização da peça completa caso eles tivessem interesse no *argumento* exibido. E finalmente, serviria como um explicativo que facilitaria àqueles interessados em conhecer um pouco daquilo que a companhia tinha escolhido para seu repertório. Rei Claudius questionar Hamlet se ele já teria escutado o *argumento* demonstra a importância da precaução contra assuntos embaraçosos e que deveriam, antecipadamente, ser censurados. O monarca, neste caso, só é informado posteriormente, uma vez que seu enteado já havia decidido com o líder da companhia qual peça do repertório a companhia apresentaria, muito provavelmente como parte da estratégia de Hamlet de alcançar seus objetivos que iam além de entreter os nobres presentes na corte.

As peças que ascenderam notoriamente e se popularizaram entre os elisabetanos revelam o apreço do público por determinadas peças em detrimento de outras. Entretanto, pesquisar quais peças pertenceram, deixaram de pertencer ou por que tantas outras nunca

tiveram chance de serem levadas à público não está entre nossos objetivos investigar, pois acreditamos que este é um tema para outro trabalho. Nossos estudos estão centrados nas recentes pesquisas de críticos sobre os documentos relativos à construção da peça teatral e o quanto eles foram influenciados pela prática cênica e/ou vice-versa. Tiffany Stern, em *Documentos da Representação no Início da Inglaterra Moderna*, considera os manuscritos como documentos avulsos que ‘remendados’ formariam o conteúdo para a montagem do espetáculo e que posteriormente constituiria a peça em si, editada. O conteúdo refere-se à narrativa poética com seus diálogos completos entregues pelo poeta à companhia, como também a outros manuscritos que teriam se originado a partir dos diálogos com vistas à preparação do espetáculo.

Desse modo, Stern (2009, p. 1) propõe restituir o termo *remendar* (patch) para se referir ao modo de trabalho dos poetas e/ou dramaturgos elisabetanos. Os *play-patchers* (escritores remendões), como eram conhecidos, escreviam peças a partir da reunião de fragmentos tirados de uma coleção de miscelâneas e, por tal motivo, o termo fora preterido entre os estudiosos por carregar o estigma depreciativo vinculado à ideia de ‘colagem’. Restituir o uso da palavra *remendar*, segundo a autora, é restituir sua aplicação de acordo com o tempo em que está vinculada. Deixá-la às sombras, não significa que ela tenha deixado de existir, ou que as implicações pejorativas que se atrelam à palavra deixassem de existir. Stern (2009, p.4) parece estar convencida de que, embora o juízo a ele vinculado tenha perdido força ao longo dos anos, a ideia que o circunda é, de fato, ‘intragável’, porém, não deixa de ser uma verdade. Talvez por isso, Wells (1984, p. 32) tenha optado anteriormente por empregar a palavra *emendar* (emend¹²) como a melhor resposta a seu estudo e processo de edição das peças de Shakespeare. O termo, por ele empregado, atrela-se à ideia de que a reunião dos fragmentos dos manuscritos respeitava a lógica poética e a partir dela as emendas poderiam ser feitas. Wells (1984, p. 33) não pretendeu propor um novo conjunto de princípios para as *emendas* quando se concentrava na edição das peças, mas propôs dispor exemplos correspondentes a certas categorias que estimulassem novas perspectivas de *emendas*.

Neste sentido, o editor salienta que à medida que particularidades do texto levantam suspeitas de erro quanto a sua composição narrativa, há aí motivos que justificam dar prosseguimento à investigação no processo de edição. Casos, por exemplo, em que o editor desconfia do texto original por duvidar do sentido estabelecido entre uma passagem e outra, na qual as *emendas* feitas, de alguma forma, comprometem a lógica do texto. Para ele, supor

¹² Emend: emendar, corrigir, retificar. Optamos por usar o termo ‘emenda’ por ser o vocábulo que mais se aproxima daquilo que Wells assinalava como o trabalho dos editores das peças de Shakespeare.

que as proposições de *emendas* estão esgotadas é conformar-se à fragilidade da documentação e privar-se de novas descobertas. A coerência da ação parece ser o principal objetivo de Wells no processo de edição de seus trabalhos, e ao levantar questões que possam explicar as decisões poéticas entre um manuscrito e outro, ele parece, ainda que timidamente, considerar a possibilidade de que fragmentos relativos à prática de transpor o texto para o palco também devam ser considerados no processo de *emendas*.

E é neste entremés que algumas diferenças de abordagem entre os críticos submergiram e promoveram inquietações sobre a importância da relação dos manuscritos com a montagem do espetáculo. Para Stern (2009, p. 2), a lógica poética pode determinar a sequência da edição, mas não é de todo determinante, uma vez que é a trajetória da segmentação da peça, a partir da sua construção inicial, passando pela primeira representação, até o seu depois, que ocupa um lugar relevante nos estudos sobre os documentos que foram referência para a cena. Tanto Wells, com o seu processo de *emendas* no trabalho de edição, quanto Stern, com sua investigação sobre os manuscritos que fazem referência à representação, empenham-se por desvendar os detalhes que subjazem naquilo que fora transposto para o palco efetivamente.

O processo de *remendar* os pergaminhos seria uma tentativa ajustada de montar o texto da peça que também está diretamente associado ao processo de organização de montagem do espetáculo desta mesma peça. Esta provocação relevante parece aliar a prática de compilação dos manuscritos à prática cênica. Os diferentes conteúdos dos manuscritos e seus destinos variados levaram a especulações de toda ordem, pois cada fragmento, conforme Stern (2009),

teve um lar diferente, uma circulação independente e geralmente, um escritor distinto: as canções entregues a compositores ou sendo originadas por eles; as partes que vão em separado para a casa dos atores se não copiados lá mesmo; os pergaminhos sendo inscritos e talvez escritos no próprio teatro por um escriba; as direções de palco extraídas pelo ponto (prompter) ou o seu ajudante, novamente no teatro, novamente em um processo que envolveu autoria, além de cópia (STERN, 2009, p. 3).

Parece-nos possível que, a história das peças *remendadas* seja também a história de cortes, revisões e adições, como afirma a estudiosa. E cada pequena parte dessa segmentação possui uma história singular que contribuiu para o processo de montagem do espetáculo no período elisabetano. Os documentos que conteriam os diálogos das personagens, por exemplo, eram entregues às casas de espetáculos como algo bem próximo de um texto unificado. Porém, as notações, confirmadamente instadas posteriormente à primeira colaboração nas

escrituras, comprovam as tantas discussões sobre quem teria feito o quê e por quê. Portanto, qualquer que tenha sido a forma como esses documentos chegaram às casas de espetáculos, eles já eram uma coleção de papéis avulsos ou que rapidamente se dispersariam.

A polêmica quanto à autoria e ao trabalho colaborativo entre os poetas, a questão da relevância dos espectadores no processo de escolha das peças para o repertório das companhias, perpassando pela problemática da edição até à perspectiva de que os documentos em separado viriam a transmitir algo a mais sobre a montagem e que estabeleciam alguma comunicação entre si, apontam a fragilidade em supor definições incontestáveis acerca do processo prático que envolvia montar um espetáculo. Gurr (2004, p. 120), por exemplo, é pouco otimista ao concluir que não podemos confiar plenamente no encontro da unidade da peça somente pela via poética, nem tampouco somente nos documentos que teriam sido referência para a construção do espetáculo, pois devem ser revistas as trocas entremeadas entre eles. Por outro lado, Stern (2009, p.5), ao considerar as perspectivas dos críticos predecessores, investe em pesquisar os documentos com um olhar voltado para a montagem do espetáculo sem denegar a importância da narrativa poética. Seus estudos recentes sobre segmentação abarcam um pouco da lógica em que as companhias teatrais teriam se fundamentado para organizar um espetáculo no período. E é, a partir de alguns destes documentos, como o *argumento* já acima analisado e outros mais, que será norteadas a pesquisa deste primeiro capítulo.

Não podemos deixar de mencionar que no Brasil, há um estudo muito elucidativo do drama histórico Ricardo II de Shakespeare e que merece ser lembrado e lembrado em nossa dissertação, mesmo que não estejamos trabalhando sobre essa peça em particular. *Ricardo II entre os textos, os manuais de palco e a história: de 1597 a 1857* é o resultado de um estudo realizado pela doutora e professora brasileira Margarida Gandara Rauen a respeito da transformação textual e teatral das muitas versões da peça, do problema da edição em função dela ter sofrido modificações resultantes da censura e das repercussões em suas reações dois séculos depois. A contribuição valiosa de Rauen (1999) está em apresentar a importância da compilação dos documentos e as particularidades envolvidas na montagem desta peça em especial a partir da análise dos manuscritos. Nossa abordagem segue adiante e privilegia outras duas peças de Shakespeare. De tempos em tempos estaremos mais ou menos certos, na mesma proporção em que nos defrontamos com aquilo que está mais ou menos errado, e assim avançaremos.

1.2 POR ORA DISCORREREMOS SOBRE *PLOTS E BOOKS*.

De *patches, arguments, Books, allowed books, Plots, promptbooks* ao palco. Para Stern (2009, p. 15) cada documento originado do processo de construção da peça e do espetáculo possui sua história. O resultado da união desses manuscritos, em sua completude, viria a narrar algo sobre a representação de uma peça. Ao final de cada espetáculo, os vários tipos de documentos transformar-se-iam naquilo que Stern (2009, p. 206) chamou de documentos organizacionais¹³. No entanto, nem todos os espetáculos precisavam de tais documentos, ou ainda, são poucos os registros existentes que possam, de fato, nos levar a assegurar a existência de um sistema comum de trabalho entre as companhias na preparação de uma peça. Mas são estes poucos documentos encontrados, com seus vestígios singulares sobre a prática cênica do período, que fundamentam a análise dos críticos e teóricos a qual servirá para nossa discussão.

Observamos, por exemplo, que o crítico David Bradley em *Do texto à Representação no Teatro Elisabetano: preparando a peça para o palco*¹⁴ (1992), anos antes dos estudos de Gurr em *O Trabalho dos Plotters Elisabetanos, e 2 Os Sete Pecados Mortais*¹⁵ (2007) (Anexo, fig. 06 e 07) e de Stern (2009), analisara sete *plots* e dezessete manuscritos constatando que as companhias teatrais elisabetanas tinham por necessidade preparar uma estrutura de ação, um *Plot* que seria montado próximo ou durante a ‘leitura’ da peça para a companhia. Se partirmos da suposição de que todo o espetáculo possui um diário de bordo de suas atividades, manifesta-se aí o desejo de desvendarmos o conteúdo deste objeto e de como fora estruturado e pensado para ser transposto ao palco. Várias são as hipóteses sobre os tipos de documentos e seus objetivos específicos. Bradley (1992, p. 76), por exemplo, sugere que a cada espetáculo, um plano seria estruturado por um dos membros da companhia o qual se encarregaria de pensar e organizá-lo com vistas ao espetáculo.

Este ‘conspirador’ ou *plotter* era um membro da companhia que poderia ser o próprio dramaturgo. Porém, nem todas as companhias possuíam um dramaturgo residente, como a de Philip Henslowe com Christopher Marlowe (Anexo, fig. 08) e James Burbage com William Shakespeare, devendo haver alguém outro que pudesse empregar suas habilidades intelectuais para, a partir da peça do poeta, estruturar esse plano de ação. O *Plot* seria um esboço parcial

¹³ Organisational documents.

¹⁴ *From Text to Performance in the Elizabethan Theatre: preparing the play for the stage. Tradução da autora.*

¹⁵ *The Work of Elizabethan Plotters, and 2 The Seven Deadly Sins.*

da ação da peça que está para ser apresentada e, portanto, sua finalidade prática distingue-se do *argumento* utilizado como base para construir a narrativa e ornamentá-la posteriormente.

O *plotter* teria elaborado o *Plot* empregando uma linguagem que Bradley (1992, p. 76) denominou como sendo funcional, cumprindo o seu principal propósito: auxiliar na preparação da peça a ser apresentada. Bradley (1992, p. 78), assim como Gurr (2007) e posteriormente Stern (2009), garante não haver evidência, em nenhum deles, de um modo organizado e uniforme de registrar qualquer que fosse a informação que se tivera a intenção de registrar. Mas, as assertivas destes autores a respeito do conteúdo e forma desses documentos poderão nos auxiliar a compreender um pouco do universo de montagem do espetáculo no período elisabetano. O *Plot*, por exemplo, funcionaria como um conjunto de apontamentos essenciais para o *plotter* e somente a ele. Bradley (1992, p. 78), propõe que o *Plot* não servia como um guia para atores e operários cênicos do teatro, mas sim para o *plotter*, o qual teria construído junto a eles organizando as necessidades imediatas de preparação. Era o *plotter* quem distribuiria os papéis dos atores; porém, os atores não teriam acesso ao *Plot* diretamente. Era o *plotter* quem tinha de

adequar os papéis demandados pelo texto ao número de atores disponíveis. O *plotter* parece ter trabalhado com seu elenco perto dele, cuidadosamente preenchendo as necessidades do texto à entrada dos atores, verificando quem faria os papéis duplos já que a oferta de atores diminuía, e, ocasionalmente, corrigindo-se quando se verificava que um ator não estaria disponível para um papel que inicialmente parecia estar. Seus erros aparentes ou mudanças de intenção são, talvez, os indícios mais reveladores a respeito dos seus métodos de trabalho (BRADLEY, 1992, p. 83).

Logo, Bradley conclui que o *Plot* era elaborado pelo *plotter* e para ele, ou para aquele responsável por ser o ponto do espetáculo, o chamado *prompter*. Contaria com a ajuda dos atores para apenas complementá-lo e preencher as necessidades mais urgentes. Portanto, seria um documento de trabalho preparado antes da leitura/ensaio (*run-through*) como uma pré-elaboração, durante a reunião entre eles e/ou, depois desta, já que contava com a presença do elenco para quaisquer ajustes até a primeira apresentação. Com o intuito de estabelecermos uma relação com as considerações do crítico, pinçamos o fragmento em Ato I cena 2 de *Sonho de uma noite de verão* em que a companhia de atores amadores¹⁶ reúne-se pela

¹⁶ *Mechanicals* ou *Workmen*: trabalhadores, comerciantes, artesãos, mecânicos. É qualquer um dos seis atores da companhia, aqui retratada por atores amadores, os quais não trabalhavam exclusivamente com o teatro profissional como posteriormente já seria retratado em *Hamlet*. Seus nomes na peça estão todos relacionados aos seus trabalhos, temperamento ou aparência. São um grupo de atores amadores dos arredores de Atenas que serão parte do entretenimento palaciano da festa de casamento real de Theseus e Hippolyta. ‘Quince’ (Marmelo, o carpinteiro) sugere cunha usada na carpintaria; ‘Snug’ (Pino, o marceneiro) pode significar apertado, justo e apropriado ao marceneiro; ‘Bottom’ (Novelo, o tecelão) sugere ser a base onde se prende a linha; ‘Flute’ (Flauta) indica a voz pipilante, aguda de quem representar Thisbe, e também sugere os sons

primeira vez com o *plotter* para preparar uma peça teatral para entreter a corte nos festejos do casamento do Duque de Atenas, Teseu, com a rainha das Amazonas, Hipólita.

Cunha – Beto Faminto, o alfaiate?

Faminto – Presente, Pedro Cunha.

Cunha – Beto Faminto, você fica com o papel da mãe de Tisbe. Tonho Chaleira, o funileiro?

Chaleira – Presente, Pedro Cunha.

Cunha – Você fica com o pai de Píramo. Eu representarei o pai de Tisbe. Justinho, o marceneiro, você fica com o papel do leão. E espero ter aqui o elenco de uma peça.

Justinho – Você já tem as falas do leão escritas? Se for assim, eu lhe peço encarecidamente que as entregue a mim, porque eu sou lento para decorar.

Cunha – Você pode dizer suas falas espontaneamente, pois não é nada mais que rugir.

Fundilho – Deixe-me fazer o papel do leão também. Rugirei de tal modo que farei bem ao coração de qualquer homem que me ouça. Rugirei de tal modo que farei com que o Duque diga: “Façam-no rugir de novo; façam-no rugir de novo!”

Cunha – Mas se você rugir de modo pavoroso, assustará a Duquesa e as damas de tal modo que elas vão gritar. E isso seria o suficiente para que nos enforcassem a todos.

Todos – Isso nos enforcaria a nós todos, todos filhos de nossas mães.

Fundilho – Eu lhes garanto, amigos, que, se vocês assustarem as damas a ponto de fazê-las gritar, elas estariam em seu bom juízo pedindo a forca para nós. Mas eu vou agravar minha voz, tanto que rugirei para vocês tão de mansinho como a mais inocente das pombinhas, um cordeiro da paz. Rugirei para vocês como se o leão fosse um rouxinol.

Cunha – Você não pode representar outro papel que não o de Píramo, pois Píramo é um homem de feições bonitas, um homem, viril, uma bela figura num dia de verão, um cavalheiro adorável. Portanto, você por certo precisa representar Píramo.

Fundilho – Bem, aceito a incumbência. Com que tipo de barba eu o representarei melhor?

Cunha – Ora, a barba que você quiser.

Fundilho – Interpretarei Píramo com a sua barba num tom amarelo-palha... ou amarelo-queimado... ou de um ruivo bem avermelhado... ou da cor de uma moeda de ouro dos franceses: o amarelo perfeito!

Cunha – Nem todas as caras e coroas dos franceses têm cabelo, carecas que ficam por causa da sífilis, essa doença francesa. Assim é que o senhor vai apresentar-se sem pelos na cara. Mas mestres, aqui vocês tem: os seus papeis. E eu devo pedir, solicitar, implorar que os senhores os estudem até amanhã à noite. Venham encontrar-me no bosque junto ao palácio, uma milha distante da cidade, à luz do luar. Ali ensaiaremos, pois, se nos encontrarmos, é certo que vão nos seguir e nos cercar, e nosso projeto não mais será segredo. Neste meio tempo, redigirei uma lista, com os adereços de que nossa peça necessita. Rogo-lhes: não me desapontem.

Fundilho – Nos encontraremos, e no bosque se dará o nosso ensaio dessa arte corajosa, arte obscênica. Concentrem-se, almejem a perfeição na dicção de suas falas. *Adieu!*

Cunha – Nos encontramos então junto ao carvalho do Duque.

Fundilho – é isto: nos encontramos, faça chuva ou faça sol.

[Saem.]

(SHAKESPEARE, 2001, p. 23)

saídos dos tubos juncosos das gaitas de fole; ‘Snout’ (Trombudo, o funileiro), pode significar bocal, jato, cano ou um bico, relacionado com o trabalho do funileiro em emendar tachos, chaleiras; e ‘Starveling’ (Faminto, o alfaiate), aponta para a imagem proverbial de um alfaiate tão magro quanto fraco, tão bem ajustado a John Sincklo, o ator na companhia de Shakespeare que interpretava papéis de homens franzinos. (SHAKESPEARE, 1984, p. 65, 9th edição de R. A. Foakes, tradução da nota feita pela autora).

Notamos que as reivindicações dos atores não são consideradas pelo *plotter*. O *plotter* encontra-se ali com os atores e seu objetivo é o de resolver os assuntos que julga pertinente e antecipam o espetáculo. Também nos parece que a passagem concorda com a ideia de Bradley de que, pelo menos num primeiro momento, os atores não teriam acesso ao documento responsável pelas diretrizes de montagem do espetáculo. Na passagem, a relação dos nomes dos atores é lida por Cunha e ao serem chamados, seus papéis já são rapidamente renunciados. Ao longo da leitura da lista, percebemos que, mesmo com um ou outro ator descontente, as decisões do *plotter* eram conclusivas. É ele quem escolhe a peça do repertório e quem esclarece os motivos pelos quais os atores foram designados para determinados papéis quando a insistência em trocá-los fica exacerbada.

Pensemos nessa reunião ordenada por Cunha como sendo o momento em que as primeiras decisões são tomadas junto aos atores, como um primeiro indicativo, ainda que elementar, da arte de dirigir. Nesse momento, é Cunha quem arquiteta o espetáculo, o prepara, o organiza. No início da cena, a personagem Fundilho, ao tomar a frente da reunião, nos ludibria por instantes agindo como alguém que exerce uma função superior à do *plotter*, revela-se um colaborador insolente ou pitoresco. Cunha o ignora aparentemente, mas é contumaz e enérgico ao opor-se à sua insistência de querer interpretar outra personagem que não a que lhe fora designada ou mesmo trocar de personagem. Fundilho insiste em chamar atenção para si expondo seus juízos sobre as personagens e sobre as questões que envolvem a representação, mas é o *plotter* que, ao final da cena, impaciente, nos mostra sua autoridade incontestável.

A partir deste diálogo entre os integrantes da companhia teatral, consideramos aludir também ao documento concernente à lista de acessórios mencionada por Cunha. De acordo com Bradley (1992, p. 80), não era comum ou próprio do *Plot* incluir a lista dos acessórios ou objetos cênicos que seriam utilizados. Alguma ou outra nota sobre estes estaria rara ou esparsamente inscrita às margens dos manuscritos. Os atores seriam os responsáveis pelos objetos de suas personagens, não sendo, necessariamente uma função própria do *Plot* incluí-los.

Portanto, outros documentos teriam sido criados separadamente e que complementaríamos estes *Plots*. Por isso é possível afirmar que nem todos eles teriam sido estruturados da mesma maneira, ou seja, a cada espetáculo o *plotter* da companhia estruturaria seu material de trabalho da forma que melhor lhe conviesse. E como bem sugere Cunha, “enquanto isto, farei uma lista de todos os objetos necessários para a representação” (SHAKESPEARE, 2001, p. 25), a lista de objetos parece estar entre os documentos, não

necessariamente ser parte do *Plot*. Stern (2009, p. 206) também sugere que por mais que a passagem acima faça menção à lista dos objetos, como um documento produzido a partir desse encontro, não significa que fosse um documento indispensável ao *Plot*, já que os atores também seriam os responsáveis por providenciar seus próprios acessórios.

Os elementos, portanto, que faziam parte da montagem do espetáculo e que não apareciam com frequência – a lista dos acessórios, as canções, a lista completa de atores, suas personagens e diálogos – levaram Bradley (1992, p. 83) a concluir que, mesmo que alguns destes estivessem esparsamente presentes num ou noutro *Plot*, eram constitutivos de outro documento, imprescindível para que o espetáculo saísse do papel: o chamado *Book*. Logo, parece-nos que são dois os documentos criados a partir da peça e que dão origem à montagem do espetáculo: o *Book* e o *Plot*. É no *Book* que o *plotter* se baseará para responder qualquer dúvida a respeito da narrativa da peça e para transcrever as falas de cada uma das personagens para serem distribuídas aos atores. “O *Book* era claramente o documento magistral para a representação como demonstra a presença das indicações para os atores, músicos, e acessórios em alguns destes manuscritos. Era a autoridade final nas mãos do ponto” (BRADLEY, 1992, p. 89). O *Plot* teria sido elaborado antes de o *Book* estar concluído, além de colaborar na sua finalização, ou seja,

O *plotter* estaria envolvido em adequar a peça à companhia e a companhia à peça. A conclusão lógica é que o *Plot* era construído antes do *Book* estar completo, e deve ter tido como um dos seus propósitos, a consolidação do próprio *Book*. O *Plot* e o *Book* claramente serviam funções diferentes, mas sua construção era interdependente, e fundamentalmente preocupada com a ordem correta dos registros escritos para a representação (BRADLEY, 1992, p. 84).

O *Plot*, então, seria construído sem que o *Book* estivesse completo, a construção entre eles seria de uma relação que se estabeleceu de modo interdependente, além do *Plot* contribuir para que o *Book* fosse finalizado. Porém, as pesquisas de Gurr (2007) e Stern (2009) apontam que *Book* e *Plot* seriam documentos oriundos do texto do poeta, ou seja, a narrativa completa era copiada para a construção do *Book* e os diálogos eram transcritos em separado para cada um dos atores iniciarem seus estudos. Já o *Plot* teria de se servir do *Book* para estruturar o plano de ação com as entradas e saídas de cena de cada personagem e as deixas respectivas. Portanto, as garantias de que o *Plot* tivesse tanta influência sobre o *Book* parecem ser mínimas. Se pensarmos no dramaturgo como também *plotter* da companhia, e, considerando que ele pudesse ‘tramar’ a história, transcrevê-la para a construção do *Book* e estruturar o *Plot* num exercício paralelo, talvez possamos compreender o que Bradley (1992, p. 84) havia proposto e ponderar sua conclusão.

No entanto, os teóricos mostram que os poetas, residentes ou não das companhias teatrais, estavam atentos às necessidades exigidas para se preparar uma peça teatral. Shakespeare, por exemplo, por acumular várias funções dentro da companhia, tal como a de ator, poeta e provável *plotter*, tivera de aprender e exercitar-se em plena atividade de seu trabalho. Tornou-se um homem prático do teatro, bem-sucedido na arte de escrever peças que se adequassem às necessidades concernentes à organização do espetáculo. E conforme Gurr (2007, p.68), sua sagacidade em construir histórias articuladamente estruturadas, rapidamente, num curto espaço de tempo, demonstram que as transcrições posteriores, como o *Book* e *Plot*, não parecem ter influenciado o texto da peça, pois o poeta já se encarregara de interpor as resoluções cênicas na própria estrutura narrativa e poética que estava criando. Mas também, nada impede que ele tenha colaborado na construção do *Plot*. Nota-se aí uma possibilidade do *Plot* influir na estrutura da peça sem ela ter sido ainda de todo concebida. Conforme Gurr,

elaborar o plot deve ter sido um elemento e/ou parte das atividades de qualquer experiente dramaturgo. Um escritor hábil e profissional como Shakespeare, por exemplo, ao estruturar sua peça, teria tido certeza de deixar o tempo necessário para as trocas de figurinos entre a saída do ator que anuncia sua saída e sua próxima entrada caso ele dobre papeis ou adote um disfarce. Isto era uma exigência preventiva no exercício de tramar a peça (GURR, 2007, p. 68).

William Shakespeare, segundo o crítico, era conhecido como um escritor que se voltava à escritura por dias e intensamente, finalizando-a sem demora, e é muito possível que pudesse contar com os membros, atores ou *prompters*, de sua companhia para fazer as transcrições como as cópias dos diálogos, por exemplo. Porém, a prioridade de qualquer companhia na época era aprontar o *book autorizado* para ser enviado à avaliação do censor. Este *book autorizado* seria o próprio *Book* ou seguiria o modelo do *Book* em conteúdo, sem as especificidades da organização do espetáculo em si, mas sim a narrativa e a lista dos atores que participariam da peça, os quais também tinham de ser autorizados. O quanto antes se tivesse notícias da aprovação, as atividades subsequentes poderiam prosseguir.

E é devido a esse livro que Stern e Gurr apontam o equívoco de Bradley em sobrepor o *Plot* ao *Book*. Discordam da possibilidade do *Plot* influir na consolidação do *Book*, ou seja, na estrutura da peça ou dos diálogos. Na verdade Bradley parece evasivo quanto a quê o *Plot* poderia contribuir na conclusão do *Book*. Por isso, se o *plotter* era um dos membros da companhia, desprovido da ajuda de um dramaturgo, e o *Book* não estivesse completo, como explicar ou resolver a questão do planejamento das entradas e saídas dos atores de cena, ou confirmar o número de atores suficientes para a peça, suas personagens e ‘falas’? Tanto um

quanto o outro possuíam funções diferentes dentro da montagem do espetáculo, e que teriam de funcionar juntos em caso de ausência do dramaturgo ou da peça completa.

Ao analisar também o único *Plot* completo intitulado *The Platt of The Second Parte of the Seven Deadlie Sinns*, Stern observou que a etiqueta que o envolvia possuía um segundo título que se lia ‘The Book and Platt of the second part of The. 7 deadly sinns’, o qual viria a definir o uso conjunto do *Plot* e o *Book* para montar o espetáculo. Ele fora encontrado no século XVIII no mesmo lugar que seu *Book*, dobrados em dois e ambos enrolados juntos. Foi então, que ela constatou que a conexão entre o *Book* e o *Plot* é muito estreita: o *Plot*, embora seja um documento separado, ocupa o mesmo lugar que o *Book* em importância e vice-versa.

A perspectiva de Gurr (2004) não deixa de se aproximar das considerações de Bradley (1992) e Stern (2009) no tocante à ideia de que alguns documentos teriam surgido a partir da peça como mostrado acima. Pois Gurr (2007) também pressupõe que um *escriba*, um *copista* ou um *guarda-livros*¹⁷ (o *plotter* de Bradley) fariam a transcrição da peça que originaria dois documentos: o *book autorizado*¹⁸ e o *Plot*,

Eu penso que podemos assumir seguramente que o trabalho de ‘estruturar o plot’ de uma peça que será apresentada era uma das principais funções do guarda-livros ou escriba. Ele fazia a cópia que se tornaria o ‘book autorizado’ pela assinatura de Tilney, e depois passava a limpo as falas dos atores, as centenas de linhas que cada membro deveria aprender junto com suas deixas, de modo que eles pudessem aprendê-las em três semanas, enquanto uma nova peça estivesse sendo preparada para ser encenada (GURR, 2007, p. 68).

O *Book* era a história cena a cena, personagem por personagem, com os nomes dos atores e as respectivas personagens que interpretariam. Esse documento teria o mesmo conteúdo do *book autorizado* e deveria receber a aprovação do Mestre de Cerimônias. Somente sua autorização e assinatura assegurariam a apresentação da peça e dos atores que subiriam ao palco. “O *book autorizado* era levado a sério por todos no mundo dos negócios teatrais. Licenciava tudo o quanto fosse permitido a ser falado no palco”. (GURR 2004, p. 123). Toda essa autoridade de Sir Edmund Tilney fora com o tempo reduzida. Os censores

¹⁷ Book-keeper/Plotter: membro importante da companhia, responsável pela custódia do playscript pertencente à companhia e por copiar e distribuir as partes individuais, que eram supostamente devolvidas a ele quando não mais usadas. Provavelmente, elas eram levadas para a casa por ele quando o teatro fechava, ou quando a companhia migrava para outro teatro, ou quando saíam em temporada. A baixa taxa de peças elisabetanas que sobreviveram pode em parte ser explicada por sua concentração em tão poucas mãos. Com o subsequente risco de perdas causadas por fogo, roubo, ou descuido.

¹⁸ Book/Boke/Allowed Book

ulteriores¹⁹ renderam-se a breves revisões dos *argumentos* ou sinopses das peças devido ao grande número de espetáculos que Londres oferecia.

Gurr (2004) reconhece que o *Book* de Bradley, assim como ele compreendeu o *book autorizado*, estaria moldado numa estrutura, com as centenas de linhas de cada personagem que seriam transcritas e distribuídas aos atores. No *Plot*, constariam os apontamentos do *guarda-livros* com as deixas de entradas dos atores, as indicações práticas de movimentação podendo ser construído concomitantemente ao *Book*. Até aqui, tanto Bradley como Gurr parecem concordar que os propósitos fundamentais do *Plot* seriam o de ajudar o *guarda-livros* a controlar quais atores fariam os papéis duplos, assegurar que os atores tivessem tempo suficiente para as trocas entre uma cena e outra sem comprometer seus disfarces e esquematizar o plano das entradas e saídas de cena dos atores. A respeito disso, Gurr (2007, p. 71) assevera que o principal propósito dos *Plots* era fazer a correspondência entre atores e personagens, sobretudo quando alguns deles interpretariam mais de uma. Sendo assim, inscrever as instruções de movimentação para os atores com entradas e saídas seria uma das qualidades funcionais do *Plot*, e que o *Book* ou o *book autorizado* dispensariam. O *Plot* conteria o necessário para levantar o espetáculo uma vez que as indicações práticas de movimentação estariam inscritas nele. Portanto, Gurr (2007, p. 69) considera que *Book* e *Plot*, como indicam suas funções, ou poderiam ter sido elaborados simultaneamente ou posteriormente ao *Book*, porém, não antes como ‘concluiu logicamente’ Bradley.

Outra polêmica gerada por Bradley diz respeito à lista do elenco de cada peça que deveria ser feita cuidadosamente cena a cena. Bradley (1992, p. 89) lhe confere um papel importante a ponto de, inicialmente, separá-lo em outra categoria. Bradley (1992, p. 84) parece cauteloso ao separar a lista do elenco numa categoria a parte, justamente por haver, segundo ele, exemplos escassos, ou documentos que não existem integralmente, que se apresentam de forma variada a cada peça. O crítico observou que algumas destas listas aproximavam-se em conteúdo, tal como conter apenas os nomes dos atores do grupo principal da companhia e também daqueles atores que interpretariam duas ou mais personagens na mesma peça. Em outras, a lista destaca somente os atores que não são do grupo principal, ou seja, os atores que fazem papéis menores e duplos e os atores mudos (the *mutés*). Provavelmente, o grupo mais difícil de formar tenha sido este, pelo número exigido de atores e pelo ‘rodízio’ atento que precisava ser feito entre eles para fixar quem faria mais de uma

¹⁹ De acordo com Stern (2009, p. 232), Sir George Buc (1603-22), Sir John Astley (1622) and Sir Henry Herbert (1623- 73).

personagem sem comprometer e coincidir suas entradas e/ou saídas de cena. Mais uma razão para acreditarmos que o *Book* deveria estar finalizado.

Imaginamos que o *plotter* já tivesse em mente que qualquer falha na lista de atores levaria à confusão nos bastidores do teatro, e, portanto, ao longo de suas investidas em unir as “peças” do quebra-cabeça, teve de aprender a solucionar possíveis intempéries surgidas acerca das cenas problemáticas e de atores indisponíveis. Portanto, cada lista difere-se consideravelmente por fazer exigências diferentes de seu pessoal, e Bradley (1992) não assume com clareza uma definição, ou seja, se ela seria uma categoria à parte, ou parte do *Plot*. Se a lista do elenco deveria ser feita junto ao *Plot*, e por isso, deveria contar com as informações oriundas do *Book* para ser estruturada, o *plot* não é um documento que se sobrepõe ao *Book* em importância; são codependentes. Não seria de forma irônica que Bradley encontrou o equívoco de sua ‘conclusão lógica’? Notamos que, no decorrer de suas considerações finais, o autor mantém a ideia de que a lista é um documento essencial para o *plotter*. Não obstante, é receoso em mantê-la numa categoria totalmente à parte. E finalmente o devolve ao *Plot* o qual

ganha vida como um documento teatral, entretanto, logo que é posto junto aos papéis dos atores: esses registros reunidos seriam suficientes para conduzir uma leitura dramática. Ele serviu, de fato, duas funções essenciais: primeira, como um meio de preencher os papéis dos atores, e segunda como um esboço ou a planta baixa de uma ação (BRADLEY, 1992, p. 89).

As referências escolhidas para nossa pesquisa levam em conta a dinâmica de montagem do espetáculo. Bradley e Stern, assim como Andrew Gurr (2007, p.72) concluem que os registros divergem em conteúdo e em número de pessoas que escreveram neles, uma vez que há diferentes grafias inscritas nestes manuscritos. Porém, Gurr não é tão enfático quanto Bradley sobre a função do *Plot* nos bastidores do espetáculo, se era uma ajuda somente ao *plotter* ou *guarda-livros* ou se se estendia também aos atores e a outros assistentes. Porém, será que é nula a possibilidade dos envolvidos, vez em quando, se reportarem ao *Plot* depois de ele ter sido finalizado, como garante Bradley? Quanto a isso Gurr (2007) afirma:

Usá-lo como um quadro de avisos para os atores, para lembrá-los de quando eles teriam de estar prontos para subirem ao palco e quais acessórios eles teriam de levar é uma possibilidade, mas parece mais provável que ele teria sido posto lá para ser consultado pelo guarda-livro ou contra-regra para mantê-lo atento ao progresso da peça e quais os objetos que ele precisaria fornecer e quando, para as personagens que estão prestes a entrarem no palco (GURR, 2007, p. 72).

Notamos algumas proximidades e divergências entre as perspectivas, e Stern (2009, p. 207) assume como equivocada a constatação de Bradley de que o *Plot* seria construído antes do *Book* ser finalizado. O *Plot* seria o último documento e seria pregado como num painel, de modo que fosse visível a qualquer um que por ali passasse, tais como atores e outros integrantes da companhia e/ou do teatro e quisessem saber a respeito do plano de ação da peça, especialmente das entradas e saídas de atores. Segundo ela, o *Book* deveria estar completo e o *Plot* podendo ser construído a partir dele, simultâneo a ele, mas nunca antes. Este seria o primeiro documento a ser publicamente usado; ou seja, além dos poetas, dos *plotters* ou *prompters*, os assistentes de palco e atores teriam tido acesso a ele para esclarecer quaisquer dúvidas sobre o plano de ação da peça. A autora conclui que a vantagem performativa em se ter um *Plot* é de ele poder combinar várias informações num painel. Mas a desvantagem seria a mesma; ou seja, seria difícil se muitas das pessoas envolvidas precisassem contar com este único documento como um ponto de apoio num dia de espetáculo tumultuado.

Stern (2009, p. 207) considera relevante explorar a estrutura física destes *Plots*, pois refletiria o seu uso nos bastidores do espetáculo por aqueles que estão envolvidos no momento de sua execução. As folhas de papel-fólio com cerca de 12 por 6 polegadas (30x15cm) eram afixadas em tábuas de celulose e não eram outra coisa senão documentos feitos para serem visualizados pelos envolvidos:

Plots são documentos cuidadosamente escritos e ornados, montados em placas para serem pregados numa pequena estaca e, quando não utilizados, são enrolados em seus *playbooks*. Estes são, como revela sua estrutura, textos a serem observados repetidamente por várias pessoas na mesma ocasião em que o *Book* está sendo usado. Somente superestimando a dimensão paleográfica dos plots e ignorando absolutamente suas características físicas poder-se-ia sugerir que estes eram outra coisa que não documentos públicos construídos para a representação (STERN, 2009, p. 209).

Se fosse um documento que contivesse as informações necessárias para a realização do espetáculo, ele deveria ter sido construído depois do *Book* estar finalizado, já que ele continha o conteúdo transcrito a partir da peça, a estrutura cena a cena com as falas dos atores. Bradley não consegue conciliar essa indefinição sobre qual documento teria sido construído primeiro, entretanto, Stern (2009, p. 204) identifica o equívoco de Bradley ao concluir que os diálogos não constariam no *Plot* uma vez que os atores possuíam suas falas em mãos e que teriam sido entregues imediatamente quando transcrito a partir do *Book*.

Era o *prompter* quem possuía o *Book* para acompanhar a sequência lógica das cenas e, portanto, somente os nomes das personagens e sua movimentação precisavam constar no *Plot*

para cumprir a função de ajudar a controlar as entradas e saídas dos atores. Logo, a lista dos nomes dos atores ou das personagens, por mais que o modo como ela fosse elaborada se apresentasse diferentemente num ou noutra *Plot*, não precisava estar necessariamente separada numa categoria à parte. Seguindo a lógica de Stern (2009, p. 227), uma vez construído, o espetáculo estaria às vésperas de ser montado. Este documento destaca o potencial aprisionado no manuscrito do texto uma vez que fora criado sob a perspectiva cênica.

1.3 DAS FALAS, PARTES OU PAPÉIS DOS ATORES.

A proposta de centrarmos numa perspectiva voltada à prática teatral nos conduziu a estabelecer relações entre as funções dos *documentos organizacionais* e sua implicação direta na preparação da montagem do espetáculo. A partir do instante em que o autor, o *escriba*, o *plotter* ou *prompter*, ao finalizarem a transcrição do *Book* para enviá-lo ao censor, preparam o *Plot*, transcrevem as ‘falas’ e as distribuem aos atores. Os *prompters* dispõem-se com suas cópias em mãos, para, atentos, servir de ponto e orientar os atores para estarem prontos em suas deixas; portanto, também indicavam aos atores, no decorrer da apresentação do espetáculo, as entradas e saídas de cada um e dos acessórios e/ou objetos cênicos necessários. A participação ativa do *prompter* durante o espetáculo parece ter sido fundamental na transposição do texto para o palco, e no modo de preparação do espetáculo.

Stern (2004, p. 88) em *Fazendo Shakespeare: as pressões do palco à página*²⁰ propõe que o *prompter*, como um chefe dos bastidores, além de cumprir a função de ponto, orientando os atores quando estes perdiam uma deixa ou outra de suas falas, também administraria as entradas e saídas, especialmente as entradas, através de um quadro básico, também chamado de *backstage-plot* ou *call-sheet*. Se os atores se equivocassem, e mesmo que por instantes o palco ficasse desfalcado, era o *prompter* quem seria responsabilizado por não ter coordenado as instruções de forma efetiva. Sua tarefa ‘árdua’, como lhe confere Stern (2009, p. 222), consistia em manter o espetáculo em andamento, assegurar que os atores fossem chamados²¹ a tempo de se prepararem para entrar em cena, ao mesmo tempo em que,

²⁰ Making Shakespeare: the pressures from stage to page.

²¹ Call/Called/Calling/Quoted, termo relevante no período elisabetano, pois segundo Stern (2009, p. 222) rememora a participação de ajudantes nos bastidores, meninos que corriam de um lado a outro para avisar das

também tinha de se preocupar em servir de ponto aos que estavam em cena. Um olhar dentro e fora do espetáculo.

Para tanto, o *prompter* tinha de ter acesso ao texto completo, ou a uma cópia do *Book*, ou do *book autorizado* que seguraria em mãos durante todo o espetáculo, o que o levaria a ficar conhecido como o *guarda-livros* ou o *book-keeper* ou *book-holder*²² da companhia. Todo o espetáculo exige que alguém o prepare rumo à apresentação pública, e naquele período, essa função seria a de um membro da companhia, que, para Gurr (2009), deveria estar familiarizado com o texto completo da peça e ter autoridade junto aos membros para tomar decisões, um importante assistente às voltas de Shakespeare, por exemplo,

[...] para ver se os atores estavam prontos em suas deixas, e para ter os acessórios em mãos, por carregá-los e reconhecer como e quando eles seriam necessários. O guarda-livros também era responsável, presumivelmente em discussão com os sócios da companhia, por distribuir os papéis ou *partes* aos atores que havia transcrito a eles. Ele teve diversos assistentes de palco para ajudá-lo, que também serviam de figurantes (GURR, 2009, p. 254).

Tanto Stern (2004, 88) quanto Gurr (2004, p. 100/2009, p. 254) também sugerem que haveria mais de uma pessoa além do *prompter* ajudando nos bastidores. Funcionários que estariam sob as orientações desse *guarda-livros*, responsáveis pela preparação que antecede o espetáculo. Suas funções, por mais distintas em sua hierarquia, eram relevantes e similares no que concerne à rotina de trabalho, seja ajudando na cópia do *book autorizado* para garantir sua licença, seja na preparação dos *Plots*, seja na atenção dada aos atores e seus acessórios, ou ainda trabalhando como figurantes. As trocas de funções ou soma de funções colaboravam para que o espetáculo se realizasse. Parecem ter sido integrantes experientes, com autoridade conjunta com os atores líderes para distribuir os papéis e tomar decisões quando problemas emergissem. É bastante provável que companhias e teatros compartilhassem, se não de todas, algumas semelhanças no que tange à preparação das peças.

A figura do diretor, como nos foi legada a partir da acepção que ascendeu no século XIX, como sendo o único responsável e que assinasse a autoria do espetáculo, não permite que façamos relações com o modo de preparação do espetáculo no tempo de Marlowe e Shakespeare. Uma única pessoa responsável pelo espetáculo, e que se destacasse pelo seu trabalho na montagem em especial, não existira neste período. A reverência era direcionada

entradas dos atores um pouco antes de se posicionarem no palco para efetivá-las. Eles também ficariam em frente à casa de espetáculo para buscar os assentos, almofadas e água para os membros da audiência. Reza a lenda que Shakespeare teria entrado no universo teatral como um *prompter's boy* ou *call-boy* ou *prompter's attendant* (STERN, 2009, p. 223).

²² Como sua função principal era de servir de ponto aos atores, o verbo 'segurar o livro' tornara-se 'servir de ponto a'. ('To hold the book' came to mean 'to prompt' (STERN, 2009, p. 222).

aos poetas e, também e simultaneamente, aos reconhecidos atores da época tais como Richard Tarlton, William Kempe e Robert Armin, entre os atores cômicos da companhia de James Burbage e William Shakespeare, e, Richard Burbage, John Lowin²³ e John Taylor entre os atores trágicos. As leituras realizadas nos permitiram compreender que a direção ou a procura por uma mão no comando do espetáculo eram inexistentes, mesmo considerando o *prompter* como o mais obstinado em conjecturar soluções. Porém, decisões sempre tiveram de ser tomadas e os procedimentos desenvolvidos a partir dessas decisões orientam a investigação, realizada a partir da análise dos estudiosos e críticos a respeito da relação estabelecida entre os *documentos organizacionais* com a preparação do espetáculo.

Apresentar-se durante seis dias na semana com diferentes espetáculos é uma das particularidades que impressiona qualquer um que esteja familiarizado com os esforços empenhados na montagem de um espetáculo, seja onde quer que ela ocorra, seja na época que for. E no que concerne ao teatro elisabetano, nada poderia ter moldado a natureza da representação melhor do que ter de se apresentar todos os dias, preparar peças novas nos intervalos habituais e confiar na memória de seus atores uma vez que interpretavam quarenta personagens durante o ano. (GURR, 2009, p. 124). Se novas peças eram encaixadas no repertório quinzenalmente, *Plots* precisavam ser construídos, assim como reuniões entre *plotters*, atores e *prompters* se faziam necessárias às tomadas de decisões a respeito da seleção do elenco da peça, da distribuição dos ‘papéis’, dos objetos necessários e das instruções mais imediatas aos atores. Algumas dessas características podem ser observadas no primeiro ato de *Sonho de uma noite de verão*, em que Cunha ou o *plotter* da peça se propõe um organizador, vejamos:

Cunha – Mas mestres, aqui vocês tem: os seus papéis. E eu devo pedir, solicitar, implorar que os senhores os estudem até amanhã à noite. Venham encontrar-me no bosque junto ao palácio, uma milha distante da cidade, à luz do luar. Ali ensaiaremos, pois, se nos encontrarmos, é certo que vão nos seguir e nos cercar, e nosso projeto não mais será segredo. Neste meio tempo, redigirei uma lista, com os adereços de que nossa peça necessita. Rogo-lhes: não me desapontem (SHAKESPEARE, 2001, p. 25).

As principais atitudes tomadas por Cunha ao final dessa cena são: distribuir os *papéis* que os atores interpretariam; entregar as *partes* ou manuscritos, folhas de celulose envoltas num rolo com as transcrições das falas e deixas de cada personagem e as instruções de entrada e saída de cena. (STERN, 2004, p. 124); requisitá-los que as estudem; marcar um próximo encontro coletivo e sigiloso; e por fim organizar a lista de objetos que se farão necessários

²³ Anexo , fig. 09, 10, 11, 12 e 13 respectivamente.

para a apresentação da peça. As *partes* eram entregues aos atores, como a personagem Cunha acima sugere, e deveriam ser imediatamente estudadas. Seriam documentos criados especialmente para eles. Eram entregues dessa forma, pois a transcrição para cada um dos seis atores da versão completa da peça seria impossível em função do tempo escasso entre um espetáculo e outro. Como também, pelo cuidado do próprio copista em gerar o mínimo de cópias da versão completa da peça de modo a assegurar que elas não fossem impressas ou caíssem em mãos alheias. Esta é uma contribuição importante no trabalho de Tiffany Stern. A cópia da versão completa do texto, como nos referimos, diz respeito ao *Book* ou ao *book autorizado* os quais continham o suficiente para preparar o espetáculo, em especial o *book autorizado* que, já assinado pelo Mestre de Cerimônias, aprovaria a apresentação do espetáculo em qualquer lugar.

Os aspectos práticos envolvidos na preparação do espetáculo foram subtraídos das edições das peças elisabetanas que temos acesso atualmente nas prateleiras das livrarias e bibliotecas, e, portanto, elas estarão sempre em dívida com o processo de montagem intrínseco a ele. A ‘peça’ tal qual adquirida pela companhia ou casa de espetáculo no período elisabetano teria sido composta de manuscritos segmentados, independentes entre si. Ou seja, um livro contendo os diálogos dos atores, outras folhas em que instavam o prólogo e o epílogo, o *argumento*, as canções, e como infere Stern (2004, p. 122), tudo isso ainda podendo sofrer variações de uma peça para outra, no sentido de que nem todas as peças requeriam o mesmo número de documentos que reunidos constituíam um compêndio ou mesmo seguiam uma forma de organização fixa.

Neste momento nos interessa pinçarmos, desse conjunto, as folhas de papel em que instam os diálogos dos atores textualmente fixados numa narrativa e, que seriam posteriormente transcritos em separado a cada personagem com suas respectivas deixas de entradas e saídas. De acordo com Stern (2004, p. 123-5), cada ator receberia aquilo que era para ser falado e as deixas associadas a cada fala. No palco, ele as escutaria e daria seguimento às linhas dos diálogos que aprendera na ordem exigida e que se estabelecia entre os atores através das deixas. A *parte* não tinha uma relação forte com a história em termos narrativos e, portanto, a noção do todo da história era vaga até antes de encontrarem-se para fazer a leitura, ou caso houvesse um encontro. As deixas eram curtas, máximo de três palavras que precisavam ser cuidadosamente empregadas, assim como ouvidas pelos atores nos bastidores ou coxias.

No Ato III cena 1 de *Sonho de uma noite de verão*, quando os atores encontram-se novamente como requisitado por Cunha, o dramaturgo nos apresenta algumas facetas

envolvendo a organização do espetáculo, tais como as discussões entre os atores e o *plotter* sobre as intempéries que poderiam surgir entre as “damas da plateia” caso ajustes na história não fossem realizados, ou a preocupação com os acessórios/objetos que seriam utilizados, ou o cenário que longe da floresta limitaria, por exemplo, que os amantes se encontrassem à luz do luar. Na pequena passagem, observamos que os ajustes pensados pelos integrantes da pequena companhia visam à coerência da história e que ofensas não podem infligir o público que os assiste. Stern (2004, p. 124) assegura que toda essa cena é, certamente, dedicada a fazer piadas sobre os *artesãos* que não entendem o teatro e não conseguem executar o sistema de deixas que se atrela à forma de representação dos atores no período. Shakespeare investe na farsa para retratar os *mechanicals*, inexperientes e simplórios atores amadores, não familiarizados com suas deixas, e que por fim, acabam se atrapalhando com este sistema,

Cunha – Fale, Píramo; Tisbe, venha para a frente.

Fundilho – As doces flores, Tisbe, de sabores amoráticos...

Cunha – “Aromáticos!”, “aromáticos!”

Fundilho – ... de sabores aromáticos; Têm o mesmo perfume, Tisbe, de teu doce hálito, Minha amada Tisbe querida. Mas, escuta, uma voz! Fica aqui, e num instante eu volto para ti.

Bute – Jamais aqui, jamais antes, encenou-se um Píramo tão estranho!

Flauta – Preciso eu falar agora?

Cunha – Sim, pela Virgem Maria, você precisa. Você precisa entender que ele vai verificar um barulho que ouviu e deve retornar logo.

Flauta – Alvo como um branco lírio é o radiante e belo Píramo, Um jovem muito adorável, um Juvenal tão vívido, Corado igual rubra rosa de triunfante urze branca, como cavalo correto e leal que não se cansa; contigo encontrarei, Píramo, no túmulo de meninos.

Cunha – “Túmulo de Ninus”, homem! Mas, ora, você não deve falar isso agora; essa é a sua resposta a Píramo. Você está falando toda a sua parte de uma vez só, deixas e tudo! - Píramo, entre! Sua deixa já passou; é “que não se cansa”.

Flauta – ah...Como cavalo correto e leal que não se cansa. (SHAKESPEARE, 2001, p. 50).

Dessa forma, à medida que as *partes* referentes às personagens eram entregues aos atores, os estudos individuais iniciariam, sem possuir referências sobre a narrativa completa até que pudessem se reunir ou conversar a respeito. Aquilo que seria dito para e sobre a personagem, talvez nunca chegasse ao conhecimento do ator até antes da primeira leitura, ensaio ou mesmo apresentação. As *partes* eram documentos pessoais que continham apenas as falas correspondentes às personagens que representariam e, diferentemente da pequena companhia retratada acima, que teria tido apenas poucos dias para preparar a peça, as companhias profissionais da era Shakespeare teriam tido duas semanas, aproximadamente para um novo espetáculo. Conforme Stern (2004, p. 129) apenas uma leitura seria feita antes da primeira apresentação com os atores líderes – que, ao longo da história da companhia de Shakespeare, passaram de oito a dez e depois doze membros-sócios os quais interpretariam

personagens com falas, – e, é muito possível que se modificações nos diálogos de uma ou outra personagem tivessem ocorrido, no decorrer das duas semanas de preparação, elas seriam apenas repassadas aos atores correspondentes. Logo, os atores pouco ou nada saberiam do conteúdo da fala das personagens. A atenção estaria nas deixas dadas pelos atores em cena e que indicariam a entrada do próximo ator ou com os quais contracenariam adiante.

Caso os atores fossem substituídos por novos atores ou remanejados para interpretar personagens distintas das habitualmente representadas, as *partes* seriam imediatamente repassadas para serem estudadas. A morte de um ator era lamentada em função do talento singular na interpretação de seus papéis, que morreriam com ele independente da tradição de herança desses papéis. Os *clowns*, por exemplo, com sua longa tradição na improvisação, possuiriam habilidades individuais, distintas do resto dos atores da companhia. Possuíam autoridade para usá-las quando necessário, especialmente entre atos, no caso de algum eventual problema ou desfalque em cena, ou no final do espetáculo, independentemente dos diálogos referentes à personagem que interpretariam dentro da peça e que já fora estudada anteriormente. O *clown* seria o grande ‘coringa’ da companhia com habilidade e autoridade para improvisar. Na passagem abaixo de *Sonho de uma noite de verão*, podemos observar que Justinho, por ser lento em aprender suas falas, as pede com urgência para que possa o quanto antes estudá-las, mas é liberado para improvisar já que sua personagem não possui linhas para serem decoradas:

Justinho – Você já tem as falas do leão escritas? Se fora assim, eu lhe peço encarecidamente que as entregue a mim, porque eu sou lento para decorar. **Cunha** – Você pode dizer suas falas espontaneamente, pois não é nada mais que rugir (SHAKESPEARE, 2001, p. 67).

A improvisação era um elemento externo às *partes* dos atores, e, portanto, Stern (2009, p.250) considera que elas ditariam apenas o potencial da representação, porém, não revelam o que seria de fato a representação em si do período. E tudo aquilo que fora modificado nas *partes* das personagens não seria levado novamente ao Mestre de Cerimônias para ser autorizado. Fazer vista grossa a tais ajustes e às improvisações parece ter sido uma adequação conveniente, com tantos espetáculos acontecendo ao mesmo tempo. Os *clowns* teriam se distinguido por suas habilidades na interpretação, porém suas especialidades não teriam sido de todo transmitidas, mas lembradas. Tão lembradas que Shakespeare, talvez avesso às excessivas improvisações do famoso ator cômico de sua companhia William Kempe, parece expressar sua insatisfação no ato terceiro da tragédia *Hamlet*. Há uma brincadeira curiosa e ácida nas palavras empregadas pela personagem-título ao se referir aos

clowns de seu tempo. De acordo com Stern (2004, p. 67), essa brincadeira talvez tenha sido direcionada especialmente a Kempe e/ou ao hábito de negligenciar o texto para improvisar além da conta em cena:

Hamlet – Oh, corrijam tudo! E não deixem os *palhaços* falarem mais do que é destinado a eles – que vai sempre ter um deles que vai rir [40] para fazer rir também quantidades de espectadores idiotas, embora, nesse mesmo momento, tenha alguma questão fundamental na peça para ser considerada. Isso é abominável, e revela uma ambição lamentável no idiota que usa dessas coisas. Vão se aprontar. [45]
Saem Atores.

A atitude aristocrata e impaciente do príncipe da Dinamarca, com relação aos artistas barulhentos e às improvisações exacerbadas, denuncia a reprimenda aos atores que dizem mais do que deveriam em cena. Hipótese que não parece ter sido improvável de ser associada à Kempe. Um ator como ele, o último dos famosos *clowns* elisabetanos como afirma Gurr (2009, p. 108) de modo veemente, presente em quase todas as peças do repertório, e, portanto, com vasta experiência, não teria perdido suas habilidades como intérprete quando de sua saída da companhia em 1599. No entanto, há de se conjecturar que a companhia estremeceu com sua partida. Kempe era mais conhecido por cantar, pela arlequinada (harlequinade) e danças (*jigs*), por exemplo, do que por sua agudeza ou inteligência tão atribuída ao ator Robert Armin, cujo talento substituiu Kempe em 1600 para mais tarde interpretar o sagaz bobo de *Lear*. Há suposições de que a saída de William Kempe esteja baseada na apropriação indevida da última publicação da peça *As Alegres Comadres de Windsor*, na qual interpretara *Falstaff*. Roubo eram recorrentes no período, e por isso era necessário proteger documentos e cópias de usurpadores. (GURR, 2009, p. 108). Os documentos seriam “guardados” pelo *guarda-livros*, o qual os levaria para casa com o intuito de conservá-los a futuras apresentações e de mantê-los seguros, longe do alcance de qualquer um disposto a entregá-los às companhias rivais.

Entendemos, então, que as trocas de atores poderiam se dar por total insatisfação da companhia, morte, aposentadoria, desligamento ou roubo. As substituições se tornam também necessárias quando da mudança de voz dos meninos-atores, que, não mais meninos, não poderiam, ou se recusariam a interpretar papéis femininos. Em *Sonho de uma Noite de Verão*, naquele mesmo ato primeiro, temos uma passagem sobre os arranjos feitos de imediato, quando um dos atores se mostra indisposto para representar a personagem feminina da peça por já ‘estar com barba’,

Cunha – Flauta, você fica com o papel de Tisbe.
Flauta – Quem é Tisbe? Um cavaleiro andante?

Cunha – É a dama por quem Píramo deve ser apaixonar.

Flauta – Não, pelo Deus que me guia, não me peça a mim para representar uma mulher. Está me nascendo a barba na cara.

Para Stern (2004, p. 136) as *partes* dos atores explicam muito sobre as técnicas de interpretação, mas também sobre as técnicas de escritura. Shakespeare era um ator e, em escrever peças para atores, parece ter incluído algumas de suas instruções para a representação na própria *parte* entregue a cada um deles. A partir das colocações de Gurr e Stern, ao longo de nossa pesquisa, constatamos que a noção de unidade da peça não teria existido para os atores até o momento em que o espetáculo se realizasse. Que reformulações, ajustes – mesmo que mínimos – faziam parte do processo de escritura durante o período de preparação do espetáculo. E como anteriormente discorrido, os manuscritos que nos foram legados transmitem quase nada daquilo que teria sido a representação da peça pelos atores das companhias profissionais elisabetanas, sem deixar de apontar seu potencial intrínseco.

As articulações teóricas destes autores resultam da análise de centenas de manuscritos encontrados e, entre eles, apenas alguns destes registram terem pertencido, de fato, a alguns atores. Em decorrência de nossa impossibilidade de acesso a esses manuscritos correspondentes às *partes* de atores das duas companhias principais do período, destacamos dois exemplos que nortearam a investigação tanto de Stern como de Gurr. Destacamos o manuscrito (Anexo, fig. 14) que se refere à parte de Orlando, da peça *Orlando Furioso*, representada pelo ator Edward Alleyn (Anexo, fig. 15) na década de 1590. Alleyn teve uma carreira próspera, sua atividade como um dos melhores atores de seu tempo começou em 1583 estendendo-se até 1604, quando se aposentou para administrar os teatros que, juntamente com Henslowe, havia ajudado a construir. Teve o cuidado de preservar manuscritos que são até hoje importantes documentos sobre o teatro profissional da época guardados na escola de meninos Dulwich College em Londres, a qual recebeu autorização do rei James I para ser fundada em 21 de junho de 1619 pelo próprio Alleyn com o nome de College of God's Gift.

No manuscrito, o ator trágico da *The Admiral's Men* teria inferido nos diálogos que lhe foram entregues e neles feito apontamentos. (STERN, 2009, p. 243 e GURR, 2009, p. 138). A estudiosa afirma que carente como é de informação documental, a *parte* é claramente um arquétipo que teria influenciado gerações futuras e se mantido da mesma maneira, ou seja, ela continha apenas aquilo que tinha de conter e serviu de exemplo de preparação nos próximos dois séculos, e declara mais sobre a *parte* da personagem Orlando:

A peça não contém nenhuma indicação para quem o discurso é dirigido, nem dá o nome de quem dá a deixa; e não possui notas da personagem tanto pela mão do escriba ou do ator (embora duas caligrafias estejam presentes no texto). O que ele

contém são poucas notas características - 'entre com a perna de um homem'; algum nota sobre ação - 'ele caminha pra cima e pra baixo', '(ele) canta, 'ele assobia pra ele', e notas sobre outras pessoas cuja ações afetarão Orlando - 'A. Começa a chorar (STERN, 2000, 61).

No que tange à importância daquilo que fora escrito para aquilo que teria sido falado no palco, Stern (2009, p. 238) propõe que o problema estaria associado à duvidosa e polêmica origem destas *partes*. A crítica infere que se quisermos examinar quais e onde as diferenças entre *parte* e texto poderiam ocorrer, seria necessário comparar os papéis que restaram dos atores com as peças completas das quais esses papéis descendem. Esses papéis seriam os responsáveis pela representação da peça no palco. Seriam estas partes que forneceriam o que havia sido, em potencial, transposto à cena.

Parte e texto não só teriam sido escritos em épocas diferentes como por pessoas diferentes e comunicavam coisas distintas. Cada *parte* individual teria sido mediada por alguém que não tinha o objetivo de ser completamente fiel à peça. Poderia ter sido o ator, ou o *prompter*, ou o escriba quem teria feito as transcrições das partes de cada personagem. E não havia razão para copiar a linha de um diálogo da peça tão fielmente quando era sabido, por exemplo, que atores poderiam empregar outras expressões que se aproximariam do sentido inicial. Ou quando poderia contar seguramente com atores experientes e familiarizados com as personagens que tinham por frequência interpretar. Algo que teria cumprido uma função importante no tocante ao modo de interpretação da época em função do modo de preparação que deveria ser adaptado ao sistema de repertório bastante exigente.

Tais documentos indicam que texto e *parte* não só foram escritos em épocas diferentes como por pessoas diferentes, comunicando coisas distintas. Nem todas as instruções foram compartilhadas entre texto e *parte*; cada uma possui detalhes, inscrições de expressões que diferem entre si, e que se adequam aos distintos tipos de documentos. Stern (2009, p. 239) é pontual em afirmar que cada manuscrito possui instruções relevantes ao tipo de manuscrito que representa e “como (autor)-ator-*prompter*-escriba, ele poderia escolher quão exato seria, qual informação ele daria a ele mesmo, e como moldaria a ‘parte’ incontinentemente as suas necessidades: suas *partes* deveriam ser o roteiro do ator em algo próximo da forma ideal”.

Conforme a autora, não há como assegurar de qual livro esses papéis teriam se originado. Seu argumento está fundamentado na diversidade de cópias oriundas da fonte do poeta ou da narrativa da história da peça. Seria ele o *book*, o *book* autorizado, a peça completa entregue pelas mãos do poeta? Mas parece que suas conclusões se direcionam para uma afirmação conciliadora. Seria algum livro que pode ter se tornado o *prompter's book* e serviria

para a preparação do espetáculo, não sendo necessário ser este, em definitivo, a origem das *partes* dos atores.

Porém Gurr já propõe uma abertura menos ampla e arriscamos, inicialmente, afirmar, mais consistente do que a noção de Stern, pois confere novamente ao *book autorizado* uma importância chave no sentido de afirmar algo sólido a respeito de tantos manuscritos e polêmicas. Este documento seria o texto máximo nas mãos da companhia e, portanto, o espetáculo poderia ser preparado a partir dele. (GURR, 2009, p. 122). É uma assertiva que se fundamenta no fato do documento ter sido *sine qua non* para as apresentações, sendo o único documento que verdadeiramente conferia à companhia autoridade para poder intervir nele, preparar o espetáculo, e transcrever os diálogos para seus atores.

Mas Stern, por outro lado, ao abranger os documentos processuais ou organizacionais que narrariam o processo de montagem como num construto, considera analisar suas partes isoladas e também a segmentação destes documentos. O que não deixa de ser uma perspectiva também relevante. Mas como definir segmentação se não há hierarquia? Para definirmos hierarquia, precisaríamos definir origem. Este seria o ponto em que Gurr parece estabelecer um limite à confusão. Existiria um fator chave para se discutir os inúmeros manuscritos segundo Gurr (2009, p. 122): a origem dos papéis a partir do *book autorizado*. Portanto, ele seria o único documento que podemos afirmar com certeza que teria existido e asseguraria a encenação, pois conteria a autorização de tudo aquilo que seria permitido falar no palco. (GURR, 2009, p. 132-3). Seria o limite final e o ponto inicial para articular sobre como os atores responderiam àquilo que lhes era entregue.

Ao longo do capítulo, tentamos entender se havia uma hierarquia, ou como ela poderia se estabelecer entre tantos documentos, e compreendemos que essa hierarquia é confusa, possivelmente por ter sido uma questão irrelevante de ser estruturada concomitantemente pelos envolvidos no processo de escritura, preparação e montagem do espetáculo. Por uma questão de segurança, os documentos que diziam respeito à lógica poética ou à história que constituiria a peça parecem não ter sido compilados para serem impressos imediatamente após as apresentações, além de muitos terem se perdido no tempo, para que possamos assegurar algo mais específico sobre a compilação e/ou segmentação no que concerne ao processo de montagem da peça. Assertivas definitivas a respeito daquilo que teria sido transposto à cena a partir do texto escrito parecem ainda distantes.

2 DA PREPARAÇÃO DAS PEÇAS À PREPARAÇÃO DOS ATORES.

A nossa atenção, neste segundo capítulo, se volta para o momento que antecede a realização do espetáculo, os dias, as horas que seriam dedicadas à preparação dos papéis pelos atores. Mais pontualmente, se havia ou não ensaios, encontros entre os atores, reuniões ou leituras coletivas, *estudos* privados ou com instrutores; e, também, sobre o número de vezes que o ensaio coletivo ocorria e, por fim, quem estaria envolvido nestas diferentes ocasiões.

Os pensamentos de teóricos como Bernard Beckerman (1992), Andrew Gurr (2009), Tiffany Stern (2000) e John Astington (2010), a respeito do modo de preparação dos atores profissionais entre os anos de 1570 a 1642, apontam direções consistentes para analisarmos se havia ou não procedimentos utilizados pelos atores no que concerne à preparação de seus papéis. Essas recentes referências e também alguns fragmentos de duas peças de William Shakespeare, *Sonho de uma Noite de Verão* e *A Tragédia de Hamlet, Príncipe da Dinamarca*, contribuem para fundamentar nossa discussão sobre as particularidades que permeavam a preparação dos atores na prática teatral das companhias profissionais elisabetanas. Mais aproximações do que divergências radicalmente acentuadas são observadas, e assertivas inspiradoras ascendem em meio à obscuridade acerca da preparação dos papéis pelos atores durante a temporada teatral londrina, que seguia de abril a setembro.

As condições que vieram a definir o modo de preparação dos atores para o espetáculo no período elisabetano distanciam-se expressivamente das circunstâncias em que os grupos teatrais atuais estão inseridos. Enquanto os atores de nosso século dispõem de semanas, meses ou até anos de treinamento e ensaio antes de apresentar um espetáculo, as companhias elisabetanas contavam com um tempo impressionantemente restrito. Tinham apenas horas, dias ou algumas semanas para preparar suas peças. Nosso principal interesse está em desvendar as características principais circundantes à preparação do espetáculo elisabetano e que possam revelar, quanto possível, o como as companhias se ajustavam ao pouco tempo disponível para montar seus espetáculos.

As abordagens estão associadas à questão da organização do espetáculo, à preparação dos atores e à importância da distribuição dos papéis vinculada às condições de um repertório exigente e à relação do tempo que se fazia possível de *estudo* e/ou ensaio pelos atores antes de subirem no palco para se apresentarem. Dessa forma, nossa pesquisa entrelaça algumas diversas características concernentes às etapas de preparação do espetáculo, pois são elas que ditam o modo como as companhias se adequavam ao sistema de repertório.

2.1 DAS CONDIÇÕES DO REPERTÓRIO NA APRESSADA LONDRES.

Se pudéssemos apontar um dos motivos que definiram o modo de preparação do espetáculo elisabetano e que, conseqüentemente, refletiram diretamente sobre o tempo de *estudo* dos atores na preparação de seus papéis e no modo de representá-los, as condições do repertório seriam o mais proeminente. Este sistema, calcado na variabilidade de peças que as companhias tinham a oferecer em seu repertório, reverberou no modo como os atores representavam, em função do pouco tempo para preparar seus papéis antes da apresentação, ou mesmo entre uma e outra peça. A movimentada temporada teatral demandava agilidade e sagacidade dos teatros e companhias para abrirem suas portas todos os dias e disponibilizarem um repertório variado de peças. Os atores preparavam-se rapidamente, exigia-se e se contava com essa destreza diante da urgência de tantos espetáculos diferentes a serem apresentados semanalmente.

De acordo com Bernard Beckerman, em *Shakespeare no Globe* (1962, p. 130), trinta a quarenta papéis eram memorizados por cada ator anualmente e, os cálculos mostram, portanto, que a cada quinze dias um novo papel deveria ser aprendido. O ritmo acelerado no apogeu do período elisabetano exigia que as companhias dispusessem de um repertório diversificado como chamariz de seu entretenimento, o que nos priva de afirmar, já antecipadamente, que os atores poderiam ter aprendido seus papéis por ‘repetição’, ou seja, pelo número de vezes que apresentavam uma mesma peça. Pois, a “repetição” não era uma particularidade que poderia caracterizar a preparação do ator para o espetáculo. Não era comum ao sistema de repertório que as peças, nem mesmo aquelas mais populares, fossem apresentadas seguidamente, o que nos faz pensar que uma vez o ator tivesse *estudado* seu papel, ele só teria contato com a mesma personagem semanas, meses depois, num espaço de tempo que variava, obviamente, e que poderia se estender até anos de distância entre a reapresentação.

Com um sistema de repertório variável e flexível, o mais seguro era contar com atores que se dedicavam aos seus papéis e possuíam “boa memória”, e também, contar com um *prompter* atento e experiente a servir de *ponto* ajudando a lembrá-los de suas falas, quando necessário. O quanto dessa ajuda realmente era indispensável é para nós um enigma. É sabido que todo o espetáculo exige alguém que o organize e o prepare à apresentação pública. Naquele período não acreditamos que pudesse ser diferente; talvez não houvesse alguém específico para exercer tal função, mas um membro da companhia que estivesse mais

familiarizado com o texto, o *plotter* e/ou *prompter*, que também garantiria as direções para as entradas e saídas de cena no palco. Como afirma o crítico Andrew Gurr em *O Palco Shakespeariano, 1574-1642*, ele seria o responsável “por ver se os atores estavam prontos em suas deixas, providenciar os acessórios, por carregá-los e reconhecer como e quando eles seriam necessários. Ele teria diversos assistentes de palco para ajudá-lo, que também serviriam como figurantes” (GURR, 1992, p. 209).

O *prompter* teria acumulado algumas funções dentro da companhia. Era compreendido como o provável escriba e/ou *plotter* da companhia, o qual tinha a função de transcrever as peças e *partes*, ou como o responsável por controlar as entradas e saídas dos atores de cena asseguradas no *Book* e que estavam sob sua vigilância, pela sua própria função de *ponto*. Era uma figura estratégica para a companhia e para os atores. Dentro e fora do palco ele se mantinha atento às entradas e saídas dos atores de cena, às falas e deixas dos atores, possuindo total acesso ao *Book* e ao *Plot*, e, portanto, mantinha os livros mais importantes de preparação de uma peça sob sua responsabilidade.

É relevante considerar o quão importante, ao ocupar sua função exclusiva de *ponto*, o *prompter* teria sido dentro da companhia, para os atores e dentro deste sistema, se sua função como *ponto* era indispensável. Com o pouco tempo que restava aos atores para prepararem suas falas, a ajuda do *ponto* para momentos desafiadores deveria ser no mínimo inegável. Um desfalque ou outro de atores exigiria a ajuda do *ponto*; se a companhia fosse surpreendida por um pedido da representação de uma peça que não estava programada para ser apresentada, é outro exemplo que, supomos, confia ao *ponto* uma responsabilidade significativa.

Mas, o espetáculo toma forma com os atores, e uma companhia formada por atores profissionais como a do Globe, composta por um grupo coeso de atores cujo talento era dedicado exclusivamente à arte da representação, não poderia confiar ao *prompter* a função da representação; depender dele o tempo inteiro seria algo pouco provável. Pensamos que no caso da companhia se deparar, repentinamente, com a falta de um ator entre as personagens líderes de uma peça, por exemplo, ela teria de substituí-lo por outro ator, tão hábil e competente quanto o primeiro para interpretar qualquer papel que fosse demandado a ele. Atores líderes como Edward Alleyn ou Richard Burbage, os quais interpretavam as personagens principais, ou os papéis mais extensos que carregavam a história da peça, não poderiam ser substituídos de uma hora para outra sem que outro ator já estivesse familiarizado com o tipo de papel e, também, em preparar papéis mais extensos em poucas horas. Os atores teriam tido pouquíssimo tempo para reaprender suas falas, contando que se apresentavam seis dias por semana. Estima-se, portanto, que os atores teriam de um a um dia e meio para

preparar a peça que seria apresentada no dia seguinte, ou de duas a três semanas para uma peça inédita.

O *prompter* não nos parece ter tido tempo para se comprometer durante o espetáculo inteiro em prover as falas de uma personagem que possuía falas muito longas, tendo outras providências para serem tomadas, caso seja uma peça ‘surpresa’ que demandaria, provavelmente, outras prioridades a serem atendidas no decorrer do espetáculo. Mesmo porque confiar ao *prompter* a responsabilidade do espetáculo, de que ele poderia servir de *ponto* a todas as falas de todas as personagens, é diminuir o valor e a autoridade dos próprios atores que, entendamos ou não, teriam se ajustado a esse sistema de trabalho de repertório, seja com pouco tempo ou com mais tempo disponível para aprender e reaprender suas *partes*. Portanto, acreditamos que a função de *ponto* era significativa, mas considerada para momentos de extrema necessidade, de pequenos imprevistos remediáveis, se nos permitem inferir dessa forma, em que ele ajudaria sem hesitar, mantendo-se atento, também, às outras necessidades imediatas no decorrer do espetáculo.

A questão da direção ou da procura por uma mão no comando do espetáculo, mesmo pelo *guarda-livros*, *plotter* ou *prompter* mais obstinado em conjeturar soluções, é algo que se mantém provocativa a nossa reflexão. Obviamente, decisões sempre tiveram de ser tomadas, mas há muito pouco que se afirmar sobre um procedimento padrão, ou se a cada nova peça um modo diferente de proceder se sucedia entre os integrantes da companhia. É possível afirmar, por exemplo, que os dramaturgos, quando residentes de uma companhia, estariam apenas parcialmente no comando daquilo que os atores estavam fazendo, e o *prompter* era como um regente, trazendo harmonia para os atores que estavam em grande parte familiarizados apenas com aquilo que tinham de fazer individualmente. (STERN, 2009, p. 12).

As habilidades de um poeta como Shakespeare, por exemplo, de forma mais abrangente, e como provável *plotter* da companhia, trabalhavam em conjunto com o *prompter* e os atores profissionais. Sua competência como dramaturgo e sua visão como ator teriam permitido examinar propriamente o que estava relacionado à preparação e esquematização de cada cena do espetáculo à medida que ia tecendo sua escritura. Mesmo assim, mesmo com um poeta supervisionando ou não, ou com um *prompter* obstinado, os atores das companhias foram suficientemente capazes de montar espetáculos de um dia para o outro. De acordo com Tiffany Stern em *Ensaio de Shakespeare a Sheridan*²⁴ (2000, p. 53), o teatro permanente de

²⁴ Rehearsal from Shakespeare to Sheridan.

Londres servia uma plateia pequena e regular suficiente para demandar um estoque contínuo de peças novas, e modificar, mudar as peças mais velhas para proporcionar diversão renovada. Logo, o número de peças manuseadas pelos teatros profissionais era extraordinário.

Entre 1612 e 1642, peças novas não eram tão exigidas como no início do estabelecimento do teatro profissional, pois já havia um banco de peças antigas que seriam rerepresentadas. As adaptações, frequentemente feitas das peças mais antigas, não eram consideradas novos espetáculos e, portanto, o tempo para os atores reaprenderem as reformulações e a respectiva adição de uma quantia substancial de material para memorizar era o mesmo: de um dia para o outro. Porém, o número de dias em que os atores poderiam ter se preparado não é o mesmo que o número de dias que eles realmente ocupavam para se preparar. Em *Hamlet*, ato 2 cena 2, a companhia profissional que se instala em Elsinore – nesta peça retratada de modo diferente daquela amadora em *Sonho de uma noite de verão* – se propõe a entreter a corte e parece estar preparada para apresentar qualquer uma das peças que pertençam ao seu repertório de um dia para o outro, em especial a que lhe fora requisitada por Hamlet, além de consentir a adição de algumas linhas a mais, um fragmento intercalado na peça para ser entregue e decorado, assim que Hamlet o finalizasse. Vejamos na passagem:

Hamlet – Amigos, sigam-no. Amanhã assistiremos uma peça. [530] [*Ao primeiro Ator*] Meu velho amigo, estás me escutando? Vocês podem representar *A Morte de Gonzago*?

Primeiro Ator – Sim, senhor.

Hamlet – Será amanhã de noite. Poderia, se necessário, decorar uma fala de umas doze ou dezesseis linhas, que [535] escreverei para intercalar na peça?

Primeiro Ator – Sim, meu senhor (SHAKESPEARE, 2008, p. 48).

Até a hora da apresentação, mais um encontro entre Hamlet e os atores acontece, em que ele dá instruções sobre o modo de representação, como em Ato III cena 2, o que supomos não teria durado mais que uma hora. Os atores se despedem, e devem ter seguido aos seus aposentos para lapidar aquilo que Hamlet teria sugerido, especialmente o Primeiro Ator; aprontar os figurinos e acessórios, pois que no outro dia, a peça seria apresentada. Ou seja, se analisarmos, não era tão pouco tempo que os atores, agora profissionais, dispunham para se preparar, se pensarmos nos atores das companhias amadoras que possuíam outro ofício que lhes impediam de trabalhar somente com o entretenimento teatral. Ampliando essa perspectiva e tentando mensurar aproximadamente, os cálculos quanto aos dias de preparação dos atores podem ser inquietantes. Stern (2000, p. 54) aponta que o número de dias para a preparação de um espetáculo novo era uma questão controversa, pois a preparação poderia variar de três, seis, nove dias, ou de duas a cinco semanas. As conclusões são incertas e

algumas particularidades são levadas em consideração. Por exemplo, do dia em que uma peça era entregue à companhia até o dia de sua apresentação, outras peças tinham de ser apresentadas, podendo acontecer também de uma peça inédita vir a ser encaixada, repentinamente, no meio disso tudo.

O modo como as companhias profissionais se organizavam frente às circunstâncias mais inusitadas continuará sendo uma incógnita. Se havia ou não procedimentos, regras estabelecidas pelos membros das companhias para melhor articularem o dia-a-dia teatral, não há como saber efetivamente, e acreditamos que não haveria tal procedimento na forma de preparação. Talvez, e mais provável, é que o modo de preparação e/ou organização se estabelecesse de acordo com as necessidades imediatas, e baseava-se num acordo tácito entre todos os envolvidos.

Stern (2000, p. 53) afirma que o que se pode concluir é que mesmo com quase um século de existência, o teatro público não possuía regras claras de procedimento em relação às condições impostas pelo sistema de repertório, como também não existiram regras de representação determinadas, fixas ou permanentes, pois o teatro estava se formando à medida que se realizava. Mas, nem por isso devemos esgotar as possibilidades de tentar observar as características mais pertinentes que circundam a preparação. Por isso, aludimos novamente ao início da peça *Sonho de uma noite de verão*, em que os atores e o *plotter* reúnem-se para dar início à preparação do espetáculo, pois nesta passagem podemos observar que havia uma prática que se estabelecia, e como inferiu Stern, que se sucedia à medida que as prioridades surgiam dentro da companhia, seja ela amadora ou profissional. Nesse encontro, notamos que a distribuição dos papéis que os atores interpretariam e a entrega das *partes* aos atores é realizada, assim como marcar um novo encontro para o ensaio coletivo. Vejamos:

Cunha – Mas mestres, aqui vocês tem: os seus papéis. E eu devo pedir, solicitar, implorar que os senhores os estudem até amanhã à noite. Venham encontrar-me no bosque junto ao palácio, uma milha distante da cidade, à luz do luar. Ali ensaiaremos, pois, se nos encontrarmos, é certo que vão nos seguir e nos cercar, e nosso projeto não mais será segredo. Neste meio tempo, redigirei uma lista, com os adereços de que nossa peça necessita. Rogo-lhes: não me desapontem.

Fundilho – Nos encontraremos, e no bosque se dará o nosso ensaio dessa arte corajosa, arte obscênica. Concentrem-se, almejem a perfeição na dicção de suas falas. *Adieu!*

Cunha – Nos encontramos então junto ao carvalho do Duque.

Fundilho – é isto: nos encontramos, faça chuva ou faça sol. [**Saem.**] (Shakespeare, 2001, p. 23).

Na passagem observamos que se estabelece uma relação bastante clara entre os atores e o *plotter*, e os acordos são firmados para uma subsequente reunião. Beckerman (1962, p. 131) sugere existir uma prática, e estaria retratada nessa passagem da peça de Shakespeare,

a qual possuía correspondência com as atividades das companhias do período elisabetano. Retifica, porém, a ideia de pensarmos em ensaios coletivos apurados. Ou seja, ensaio coletivo, em que a peça completa é ensaiada por todos os participantes, não parece ter sido uma prioridade das companhias. Para ele, muitos espetáculos eram apresentados sem a particularidade de que todos os integrantes teriam anteriormente se reunido para ensaiar. Os atores teriam de aprender ou reaprender suas linhas durante o dia, ou imediatamente após terem apresentado o espetáculo do dia (STERN, 2000, p. 55).

Com tão pouco tempo para aprender ou reaprender suas falas é improvável, dentro dessas circunstâncias, que qualquer tipo de ensaio coletivo pudesse ter ocorrido, ou mesmo, ter se repetido. Sem mencionar aquelas peças que eram renovadas de uma hora para outra e que, segundo a autora, também não há sugestões de que ensaios fossem realizados para peças ‘trazidas da obscuridade’ no meio da temporada. E ela vai mais adiante, sugerindo que a maneira de sabermos se ensaios coletivos eram ou não realizados seria necessário conhecer primeiro como o tempo de preparação entre uma peça ou outra fora realmente organizado e aproveitado, já que se conta com uma imprecisa definição quanto ao tempo de preparação, para se entender o que se fazia nele.

Definir como os atores se organizavam para transpor uma peça com ou sem ensaio coletivo é, para nós, ainda distante, porém nada intangível de se imaginar. Depois do *estudo* individual de cada ator, o ensaio coletivo seria considerado um artigo de luxo. Essas assertivas estão fundamentadas nas análises dos repertórios das companhias do período feitas por Beckerman (1962), Gurr (2009), Astington (2010) e por Stern (2000, p. 57). A partir disso, Stern sugere que como as companhias permaneceram mais ou menos constantes em relação ao seu número de atores, a preparação para peças do estoque das companhias só seria necessária àqueles atores novos, ingressos na companhia e que deveriam *estudar* até mesmo sozinhos e rapidamente seus papéis; ou receberiam instrução por outros atores individualmente. Contudo, um ensaio coletivo não seria realizado por causa desse novo ator.

Uma peça nova teria, então, uma leitura em que se aproveitasse a oportunidade para os papéis serem distribuídos entre os atores. Os atores teriam tido como regra apenas uma leitura e um encontro coletivo que se daria no próprio dia do espetáculo. Portanto, as abordagens garantem apenas dois grandes encontros, que teriam ocorrido com todos os participantes principais, uma para a primeira leitura e distribuição dos papéis, e, outra no próprio dia do espetáculo. E ela só seria apresentada novamente depois de algum tempo, acrescida, talvez, de possíveis ajustes e reformulações e que receberiam, posteriormente, o mesmo tratamento de todas as outras peças já pertencentes ao repertório: seriam reaprendidas um dia antes de serem

apresentadas. A ideia de poucas horas de ensaio que os atores teriam, à qual Stern (2000, p. 10) se refere, de que em época de temporada, eles teriam apenas uma parte do dia para aprenderem ou reestudarem seus papéis para logo mais subirem ao palco, faz-nos refletir sobre as prioridades que as companhias privilegiavam dentro desse ritmo de trabalho.

Uma dessas prioridades está relacionada à compra das peças e à possibilidade de elas tornarem-se fixas ou não no repertório, além da atenção dada a determinadas peças em detrimento de outras. Por exemplo, quando da compra das peças, nada garantia que elas teriam sucesso imediato com o público para se manterem no repertório, por esse motivo o tempo despendido para ensaiá-las não era longo e detalhado. Os espetáculos eram estreados quando prontos, e mesmo assim,

o ‘estar pronto’ em si era uma ideia flexível: como as peças poderiam ser aceitas ou rejeitadas pela audiência durante a sua primeira apresentação, elas eram frequentemente ensaiadas mais adiante, somente depois de terem sido ‘aprovadas’ pelo público; se não aprovadas, elas poderiam ser deixadas de lado sem ter se perdido muito tempo em montá-las (STERN, 2000, p. 18).

Peças eram apresentadas quase que diariamente, às vezes todos os dias durante a temporada teatral, significando que os atores tinham de aprender e reaprender um papel durante o dia para a apresentação à tarde. Como a cidade de Londres era relativamente pequena no século XVI e XVII, o potencial de público também era pequeno, e, portanto, se uma mesma peça fosse apresentada muito frequentemente não haveria público que pudesse encher a casa de espetáculo. Logo, uma variedade de peças velhas e novas era intercalada a cada semana de apresentações. Segundo Stern (2004, p. 62), uma peça ‘velha seria aquela já representada pela companhia e que, se bem-sucedida, se manteria no repertório. Uma peça nova e impopular, uma peça que fora ‘condenada’ após sua primeira apresentação, não seria apresentada novamente, uma vez que a plateia esteve ativamente envolvida na sua condenação. Mas, Stern (2009, p. 13) observa que revisões eram possíveis e muitas peças poderiam ser reformuladas. Durante o século XVII e XVIII, talvez antes, membros representantes da plateia, algumas vezes referidos com o nome genérico ‘Senhor Cidade²⁵’, demandariam mudanças específicas a serem feitas no texto antes de uma primeira apresentação ir a público.

Portanto, são várias as circunstâncias que parecem ditar como as companhias se organizariam, entre os *estudos* privados e encontros coletivos neste sistema de repertório para, enfim, apresentar um espetáculo. E uma ideia nos ocorreu no decorrer desse estudo em relação às pesquisas dos autores que nos servem de referência. Cada um a sua maneira, dentro de suas

²⁵ Mr. Town.

particulares propostas e elucidações, nos passam a ideia de que a companhia sabia, de modo geral, quais peças seriam apresentadas antecipadamente. Mas ela não é de fato enunciada, talvez por ser de conhecimento comum dos autores, já que eles tiveram acesso direto aos diários e a tantos outros documentos que em seu formato já abrangem essa possibilidade. Para nós, essa ideia é uma articulação possível e que fundamentaria a explicação de como as companhias se organizariam semanalmente, tomando decisões com relação ao repertório de peças e às demandas envolvidas para cada uma à medida que já sabiam com antecedência quais apresentariam.

Não é de todo implausível considerar que eles deveriam ter providenciado um quadro que contivesse a programação semanal de espetáculos que seriam apresentados, com o intuito de articularem quais peças seriam apresentadas sequencialmente. É provável que as companhias pudessem organizar semanalmente ou quinzenalmente o seu repertório de apresentações, como uma atividade concomitante e parte de um sistema que articulava e considerava o tempo disponível aos atores para se dedicarem à preparação, *estudarem* as *partes* inéditas e/ou reaprenderem as falas de outras personagens que seriam interpretadas durante esse período. Acreditamos que contribuiria com o trabalho dos atores, os quais, antecipadamente se planejavam e priorizariam *estudar* os papéis que demandavam mais atenção, em detrimento daqueles que já estavam melhor preparados. Mas essa é apenas uma ideia.

2.2 DOS ENSEJOS DA DISTRIBUIÇÃO DOS PAPÉIS AOS ATORES.

Em meio a tantas leituras a respeito de como as companhias teriam ou não organizado seus ensaios e como cada ator teria se preparado para os papéis que interpretaria, temos antes que tentar elucidar como se estabeleceu a relação da distribuição dos papéis entre os atores. Logo, antes de articularmos como os atores se dedicavam aos seus papéis dentro do tempo disponível entre um espetáculo e outro, precisamos compreender que circunstâncias são essas que teriam legitimado atores das companhias de Henslowe e Burbage em especial, por exemplo, a receberem os papéis que receberam durante suas vidas nas companhias. Pois, o modo de preparação de um ator que interpreta vários papéis é distinto de um ator que interpreta um mesmo tipo de papel em peças diferentes. (STERN, 2000, p. 71).

A distribuição de papéis é um tema que confere inúmeras discussões entre críticos e teóricos, os quais, incansavelmente, tentam fundamentá-la dentro de circunstâncias tais que se contrapõem e são, no mínimo, intrigantes e importantes ao nosso estudo. Uma delas refere-se

à ideia de que os dramaturgos ajustariam suas peças às companhias, ou seja, os dramaturgos escreveriam suas peças pensando em determinados atores para representá-las. A outra possibilidade, e não menos razoável, propõe o inverso: as companhias se ajustariam às peças que, na maioria das vezes, eram compradas de poetas os quais, mesmo pensando em determinados tipos de atores, nem sempre poderiam saber em que mãos seus textos cairiam. Mas isso dependeria de cada companhia, de sua estrutura, do número de atores que ela teria, do seu repertório de peças, se elas possuíam poetas residentes ou não, se, entre o grupo de atores, existiria um deles que pudesse variar os papéis, ou se era mais comum que os atores interpretassem um tipo de papel ou linha de interpretação (*acting line*).

Nossa proposta não está em enfatizar a oposição entre uma e outra ideia, ou seja, escolher entre se a peça teria se ajustado à companhia ou a companhia à peça, e sim destacar que ambas as possibilidades teriam encontrado seu espaço, como uma maneira de se ajustar às necessidades na preparação dos espetáculos, ditadas pelas circunstâncias em que cada companhia estava inserida. Pois acreditamos que os poetas poderiam escrever com a expectativa de que certos atores interpretariam os papéis pensados para eles, mas, de modo geral, não estava em suas mãos fazer a seleção dos atores ou a distribuição dos papéis.

Seria possível dizer que estamos num entre ideias, talvez nos encaminemos mais para um lado do que outro, mas nosso intuito está em discutir as demandas e/ou transformações que, acreditamos, podem ter fundamentado a distribuição dos papéis e o modo de preparação dos atores. Qual o poeta que não pensou na criação de suas personagens interpretadas por atores talentosos de seu tempo ou ideais e, naturalmente, dotados de características físicas correspondentes à criação do autor? Beckerman (1962) teria nos alertado sobre isso. Os dramaturgos poderiam escrever personagens que não necessariamente iriam ser representadas por atores que correspondessem às características físicas e de personalidade pensadas pelo poeta. Isso dependeria de cada companhia. E os dramaturgos engajados na prática teatral, cada um a sua maneira, seja escrevendo peças longe de companhias, ou fazendo parte delas, estariam atentos às necessidades concernentes ao fazer teatral, como também às ofertas de mercado no que tange aos atores de seu tempo. Para o autor, as companhias de Henslowe e Burbage, com Christopher Marlowe e William Shakespeare respectivamente como seus poetas residentes, teriam pensado nos atores de suas companhias quando da escritura de suas peças.

As análises de Beckerman, Gurr, Stern e Astington, sobre quais atores teriam interpretado quais personagens, aludem a essa ideia em particular. Andrew Gurr (2009), em *O*

*Palco Shakespeareano*²⁶, 1574 - 1642, presume que todos os atores teriam sido considerados em cada peça, e que a peça teria sido adaptada ao seu pessoal, e,

O testemunho mais tangível para tal costume pode ser encontrado nas peças escritas pelo poeta residente da companhia, principalmente a primeira sequência de peças escritas por Shakespeare e mais tarde pelos múltiplos autores do cânone de Beaumont e Fletcher para a King's Men²⁷. É bastante razoável que se presuma que tais peças escritas pelos membros da companhia tenham sido adaptadas para seu pessoal e talentos especiais lembrados na hora de escrever. Uma série de listas do elenco que sobreviveu dos últimos anos da companhia (1623-1632) confirma essa suposição, pelo menos, naqueles anos. De acordo com as listas, parece que todos os membros da companhia teriam sido aproveitados em cada peça, e que havia sete ou oito papéis principais que consistentemente possuíam falas (GURR, 2009, p. 125).

Apresentar-se durante seis dias na semana com diferentes espetáculos é uma das particularidades que impressiona qualquer um que esteja familiarizado com os esforços empenhados na montagem de um espetáculo, seja onde quer que ela ocorra, seja na época que for. E o que concerne ao teatro elisabetano, nada poderia ter moldado a natureza da representação melhor do que ter de se apresentar todos os dias, e de preparar peças novas nos intervalos habituais. É bastante provável que companhias e teatros compartilhassem se não de todas, pelo menos de algumas similaridades a respeito de sua organização e montagens. Por isso, o *Diário de Henslowe*, representando o elo de comunicação com o passado, tornou-se objeto de estudo àqueles interessados em desvelar seu conteúdo subjacente. Conforme as análises de Stern (2004, p. 63) e Gurr (2009, p. 124), a partir dos registros contábeis das atividades da companhia rival de Shakespeare, *The Admiral's Men*, o ritmo de apresentações era bastante acelerado. O notável empresário da época, Philip Henslowe, fora proprietário de pelo menos três teatros ao longo de sua vida: “The Rose” (1587), “Fortune Theatre” (1600) e mais tarde “The Hope” (1614), vindo a falecer em 1616, mesmo ano da morte do dramaturgo e empresário rival: William Shakespeare.

Sua habilidade sagaz na área administrativa se estendia ao penhor, empréstimo de dinheiro, à exploração esportiva no açulamento de cães contra touros, ursos e leões²⁸, entre outras coisas. Seus investimentos na área teatral tiveram início em 1585, com o arrendamento de um terreno localizado a poucos trezentos metros do rio Tâmis, o qual seria chamado “The

²⁶ The Shakespearean Stage, 1574-1642.

²⁷ Companhia de Shakespeare que até 1603 era chamada de The Chamberlains' s Men, e só depois teria mudado para The King's Men em função do reinado de James I.

²⁸ *Bull, bear and lion baitings*. Tradução da autora.

Rose” em 1587²⁹. Poucas são as notícias que se têm sobre o funcionamento deste teatro até mais exatamente 1592, quando Henslowe herda de seu irmão o livro que legaria informações relativas às atividades e despesas rotineiras de sua companhia e teatro. Só na temporada de 1594-95, tem-se registrado o número de trinta e oito peças encenadas pela companhia, das quais vinte e uma delas eram inéditas, tendo sido encaixadas em intervalos mais ou menos quinzenais.

Segundo Stern (2004, p. 63), poucas foram as peças inéditas que permaneceram no repertório por mais de um ano. Em janeiro do ano seguinte, 1595-96, a *The Admiral's Men* teria se apresentado todos os dias, com exceção de domingos, o que somaria um total de vinte e sete peças em apenas um mês. Astington em *Atores e Interpretação nos tempos de Shakespeare: a arte de representar*³⁰ (2010), entre outras abordagens, discute a questão da seleção de elenco (*typecasting*) a partir da análise de quais atores das duas companhias teriam interpretado quais personagens e quem teria legado os papéis subsequentemente. Com expectativas animadoras, o crítico sugere que a distribuição de papéis teria estado relacionada a conveniências tanto estéticas quanto administrativas. Características específicas entre atores e personagens foram consideradas atributos oportunos na seleção do elenco no final do século XVI, em que o ritmo dos espetáculos aumentava consideravelmente e ainda se pensavam personagens sob o estigma alegórico proveniente da tradição medieval. A escolha dos atores baseada neste requisito, numa época de urgência, velocidade e intensidade no que concerne ao sistema do repertório de companhias e teatros, facilitaria o trabalho de seleção e distribuição de papéis por parte do *plotter* ou do membro da companhia responsável por esse trabalho. Segundo Astington (2010, p. 184) teria existido uma peça que retrataria entrevistas feitas para a seleção de elenco,

A piada sobre a audição jokey conduzida por Kemp e Burbage em 2 Retorno de Parnassus é uma versão jocosa de entrevistas que devem ter ocorrido de fato, mais sóbria, e, possivelmente, com toda a trupe de participantes presentes. Um grupo de pessoas que tiveram de trabalhar juntas diariamente teria sido corretamente cautelosa sobre quem estariam admitindo a sua companhia (ASTINGTON, 2010, p. 184).

Na peça *Sonho de uma noite de verão*, a distribuição dos papéis pelo *plotter* é baseada nessa proximidade existente entre ator e personagem. À medida que Cunha chama cada um dos atores, ele apresenta as personagens com curtas caracterizações,

²⁹ As ruínas do teatro foram descobertas em 1989 e hoje o espaço é preservado por ‘amigos’ do teatro, que permitem visitas ao local gratuitamente e, com o intuito de arrecadar fundos para mantê-lo protegido, promovem espetáculos encenados para poucas pessoas num espaço anexo a ele. (Ver Anexo, fig. 15, 16 e 17)

³⁰ *Actors and Acting in Shakespeare's Time: the art of stage playing.*

Fundilho – A postos. Diga qual o meu papel, e prossiga.

Cunha – Você, Nando Fundilho, está escrito aqui no roteiro que será Píramo.

Fundilho – Quem é Píramo? Um amante, ou um tirano?

Cunha – Um amante, que se mata de modo muito galante, por amor. [...]

Cunha – Você não pode representar outro papel que não o de Píramo, pois Píramo é um homem de feições bonitas, um homem viril, uma bela figura num dia de verão, um cavalheiro adorável. Portanto, você por certo precisa representar Píramo (SHAKESPEARE, 2001, p. 20 e 24).

Nesta passagem, Fundilho, logo após ser designado ao papel de Píramo, demonstra mais uma vez sua insatisfação quanto à personagem e insiste em trocá-la, mas Cunha opõe-se de forma incisiva e sua oposição é justificada claramente ao descrever as características de Píramo sugerindo que elas se aproximariam também da personalidade do ator. Na tragédia do príncipe da Dinamarca, Shakespeare pronuncia, pela ação de Hamlet, como as peças eram construídas a partir de um conjunto de tipos. De acordo com Stern (2004, p. 64), quando Hamlet se encontra com os atores da companhia, que se oferecem para entreter a corte, ele sabe que papéis eles podem interpretar antes mesmo de saber o repertório específico de peças que eles possuem, pois conhece o teatro e seu funcionamento. Vejamos na passagem:

Rosencratz – É que se o homem não lhe dá prazer, meu senhor, imaginei que tratamento morno os atores receberão [315] do senhor. Passamos por eles a caminho daqui e logo chegarão para lhe oferecer seus préstimos.

Hamlet – O que fizer o papel de rei será bem-vindo – Sua Majestade há de receber meu tributo, o Cavaleiro Errante usará espadim e escudo, o amado não há [320] de suspirar em vão, o homem humoroso terminará sua parte em paz, o palhaço deixará tontos de gaitada os que tem gatilho solto no pulmão. E a dama poderá falar ao bel prazer – sem ficar atada pela versalhada branca. Quem são estes atores? [325]

Rosencratz – Os mesmos que tanto o divertiam, os atores da cidade (SHAKESPEARE, 2008, p. 42).

Stern (2004) também infere que a tarefa de escalar atores se relacionava com seus tipos físicos e de personalidade, como por exemplo, um homem magro e com características melancólicas interpretaria personagens magras e melancólicas, ou ainda, um homem gordo e engraçado, interpretaria personagens divertidas congruentes à aparência rechonchuda:

Um homem magro e melancólico poderia, por exemplo, ser um vilão ou um herói - seus papéis não foram sempre os mesmos, mas a sua personalidade da vida real sempre lhes deram forma. Como os atores parecem ter sido selecionados pelas semelhanças entre os tipos de personagens durante a temporada teatral e geralmente escolhidos por combinar com suas personalidades, havia menos necessidade para qualquer ator trabalhar as questões de caracterização: os tipos nobres normalmente interpretariam personagens reais, o ‘fanfarrão’ (orgulhoso, arrogante, o tipo que se vangloria) interpretaria um fanfarrão, e o engraçado interpretaria palhaços. Isto ajudou atores a representarem papéis diferentes no dia-a-dia, enquanto fazer aqueles ‘mesmos’ papéis ‘fazia sentido’ não apenas aos atores que interpretavam com eles, mas também àqueles que os assistiam. ‘Tipos’ tinham nomes e características – rei, fanfarrão, bobo, velho – e provavelmente, cada um deles tinha um conjunto regular de trajes bem como uma designação verbal. Dado que os atores representavam para tipificar, fica claro que as peças escritas para um grupo em particular de atores

devem também ter sido destinadas para um número limitado de tipos (STERN, 2004, p. 64).

Compreender o modo como Shakespeare escreveu suas peças pode ajudar a elucidar por que algumas personagens parecem existir em mais de uma peça. Segundo Gurr (2009) e Stern (2004), é possível traçar os paralelos dos tipos de personagem delineados entre uma peça e outra, particularmente quando olhamos para as peças escritas próximas entre si por Shakespeare, o qual estaria escrevendo, acredita ela, para os mesmos atores. E melhor do que olhar para as personagens em separado dentro de seus textos separados, é olhá-los em termos de uma contínua transferência de um texto a outro. E Gurr (2009, p. 127) complementa que, quando um ator pisava no palco, ele poderia ter feito isso repleto de todas as personagens outras ou similares que ele havia interpretado naquele palco.

Stern (2004), a sua maneira e incansável atenção sobre os manuscritos de ambas as companhias, sugere que havia algum tipo de operação abordado pelas companhias para selecionar os atores de modo a facilitar o trabalho de distribuição dos papéis. Este sistema, baseado nas características físicas e de personalidade entre atores e suas personagens data do início da Idade Moderna³¹, em que ainda se pensavam personagens sob o estigma alegórico proveniente da tradição medieva, não só promoveria que um determinado ator fizesse sempre o mesmo papel entre seus pares durante sua vida na companhia, como também para os espectadores que o assistiam (Stern, 2004, p. 64).

No entanto, Beckerman (1962) Gurr (2009) e Astington (2010) propõem uma diluição sutil deste sistema, pois por mais que Shakespeare tivesse em mente os atores de sua companhia, nem todos os poetas poderiam escrever com a expectativa de que certos atores interpretariam os papéis pensados para eles. Não estava nas mãos dos dramaturgos fazer a seleção dos atores e a distribuição dos papéis. Entre os anos de 1599 a 1609 a estabilidade da companhia de Shakespeare, com praticamente os mesmos atores interpretando os mesmos papéis nestes dez anos, formou um grupo fechado entre os sócios que possuíam os papéis principais. Nos anos que seguiram até 1642, essa estabilidade só veio a fortalecer o grupo formado por atores hábeis em representar um conjunto variado de personagens, e que, portanto, se encaixavam em tipos genéricos. Segundo Beckerman (1962, p. 135), a tradição em interpretar tipos definidos se diluía. A companhia do Globe teria distribuído os papéis sem dar especial atenção aos traços característicos e pessoais dos atores. Ao analisar os documentos da companhia, Beckerman constata que nem o número de vezes, nem a

³¹ Período específico da História do Ocidente, data da tomada de Constantinopla em 29 de maio de 1453 pelos turcos otomanos até dia 14 de julho de 1978 com a Revolução Francesa.

distribuição ou tipo de papel fora repetido constantemente. A organização e/ou combinação dentro da peça era compatível com a ideia de que os atores poderiam variar o tipo de papéis.

Foi somente no início do século XVII que a então companhia *King's Men* de Shakespeare teria aumentado de oito para dez e depois para doze sócios acionistas (*sharers*) que, segundo Gurr (2009, p. 127), a distribuição teria se tornado menos laboriosa de se fazer. Os papéis dos atores líderes eram extensos e complexos, mas a companhia contava com atores habilidosos na arte de representar. O desfalque, pelo motivo que fosse, gerava transtorno aos donos das companhias que contavam com um público ávido por espetáculos que não poderiam ser cancelados, e que, portanto, teriam de se precaver e assegurar que seus atores pudessem fazer a substituição à altura.

Os atores não ficariam restritos a interpretar as personagens tipos para sempre, e dessa forma, seus papéis não ficavam restritos a um tipo de 'acting line', a uma linha de interpretação, representando o mesmo papel em diferentes peças. A distribuição dos papéis depende-se de um tipo de operação que selecionava apenas atores por suas características físicas e de personalidade, para valorizar os atores capazes de interpretar, de um dia para o outro, papéis mais exigentes. De 1590 até 1642, diferentes formações se estabeleceram entre os membros da companhia de Shakespeare, contando poucas substituições, e, posteriormente, realocações. Aos atores líderes seriam repassados os papéis principais, alguns atores jamais interpretariam papéis substanciais e os *clowns* permaneceriam *clowns* ao longo de sua vida dentro das companhias, mas com atores com características distintas de seus predecessores, inferindo até mesmo na própria escritura dos textos para eles. E aqui chegamos a mais uma particularidade que talvez pudesse confirmar que dramaturgos residentes trabalhariam em conjunto com seus atores na escritura de personagens.

O poeta, dependendo de seu engajamento, seria inspirado por seus atores. Os renomados atores que interpretaram os *palhaços* na companhia de Shakespeare, William Kempe e Robert Armin, foram atores com qualidades distintas entre si e que teriam servido a Shakespeare como inspiração na construção dessas personagens em particular. Os 'Bobos' e 'palhaços' das primeiras peças parecem compartilhar das mesmas qualidades. De acordo com Stern (2004, p. 67), são ridículos e de raciocínio lento. Já as personagens delegadas à interpretação de Armin eram sagazes e articuladas, e em conformidade com sua personalidade:

Ele era magro, inteligente, articulado, lutava e cantava, e a partir do momento em que ele fora contratado, o papel dos 'bobos' nas peças de Shakespeare mudou sua natureza. Profissionalmente, Armin era conhecido como um bobo artificial ou judicioso, uma variação diferente dos nascidos naturalmente bobos. Enquanto bobos

natos eram burros por natureza, bobos artificiais eram tolos projetados por meio de estudo (STERN, 2004, p. 67).

Stern (2004, p. 68) atribui a Armin uma influência relevante na companhia como um ponto de mudança a partir de 1600. O legado de Kempe que fora em 1599 transferido a Armin teria sido analisado e criticado pelo ator. Retomando novamente, no início do ato III cena 2 de *Hamlet*, há, segundo Stern (2004, p. 67) e Gurr (2009, p. 108), uma brincadeira curiosa e ácida nas palavras empregadas pela personagem-título a respeito dos *palhaços* de seu tempo:

Hamlet – Oh, corrijam tudo! E não deixem os *palhaços* falarem mais do que é destinado a eles – que vai sempre ter um deles que vai rir [40] para fazer rir também quantidades de espectadores idiotas, embora, nesse mesmo momento, tenha alguma questão fundamental na peça para ser considerada. Isso é abominável, e revela uma ambição lamentável no idiota que usa dessas coisas. Não se aprontar. [45] *Saem* Atores (SHAKESPEARE, 2008, p. 56).

Como visto anteriormente no capítulo 1, Hamlet parece referir-se a Kempe e seu hábito bastante mal visto de improvisar em cena, negligenciando o texto e comprometendo a licença concedida pelo Mestre de Cerimônias. Tanto Gurr (2009, p. 108) quanto Stern (2004, p. 70) compartilham da ideia de que houve um declínio drástico em valor daquilo que fora herdado por Kempe e Armin de Richard Tarlton – ator renomado que teria pertencido à companhia da rainha *The Queen's Men*. Gurr acredita que parece haver a ruptura de uma longa tradição de atores cômicos famosos até 1600, porém, com o advento da inflamada reputação dos atores trágicos, interpretados por Alleyn, Burbage e Lowin, o papel dos palhaços diminuiu notoriamente em valor e extensão. Kempe era mais conhecido por cantar, pela arlequinada (harlequinade) e danças (*jigs*) do que por sua sagacidade ou inteligência, que fora tanto atribuída a Armin.

As trocas de atores ao longo da história das companhias não implicaram uma mudança deveras radical no que concerne à construção de personagens refletidas na dramaturgia como acontecera entre esses dois atores. De modo geral, os atores que substituiriam seus precedentes receberiam por herança todo o material referente às peças que teriam representado durante seu período na companhia. Como as *partes* reunidas visam a ser herdadas *en masse* por outro ator, as companhias parecem ter tomado cuidado de formar um grupo coeso de atores para substituírem seus predecessores. (STERN, 2000, p. 72). Este material era composto das personagens das várias peças do carro-chefe da companhia e que, quando repassados, teriam de ser aprendidos com urgência. Meninos-atores crescidos não poderiam mais, ou não se sentiam mais à vontade em interpretar papéis femininos e seriam realocados para interpretar outras personagens, e receberiam a instrução de um ator superior.

Em *Sonho de uma noite de verão*, há a tentativa de um dos atores em se despedir do papel feminino, pois sua aparência não se articula mais com a personagem:

Cunha – Chico Flauta, o conserta-foles?

Flauta – Presente, Pedro Cunha.

Cunha – Flauta, você fica com o papel de Tisbe.

Flauta – Quem é Tisbe? Um cavaleiro andante?

Cunha – É a dama por quem Píramo deve se apaixonar.

Flauta – Não, pelo Deus que me guia, não me peça a mim para representar mulher. Está me nascendo a barba na cara. **Cunha** – Não faz diferença; você vai representar Tisbe com uma máscara, feminina proteção contra o sol. E vai poder falar numa voz mais ou menos aguda, como quiser (SHAKESPEARE, 2001, p. 20 e 24).

A distribuição dos papéis, ao longo da história das companhias, não excluiu totalmente um tipo de operação baseado nas características físicas e de personalidade. Essa operação teria se mantido como uma referência ao longo das décadas, e aos poucos teria diminuído em valor e permitido que outras habilidades viessem a se somar às características físicas e de personalidade que fundamentavam a seleção de atores lá no início da formação das companhias.

2.3 E TERÁS ALGUMAS HORAS PARA TEUS *ESTUDOS*.

Nossa pesquisa abrange aspectos significativos sobre a organização do espetáculo no período, sobre as condições do repertório que refletiriam a existência ou não de ensaios/leituras/encontros coletivos, da seleção do elenco e distribuição dos papéis e da relação com a variação ou não de tipos de papéis entre eles. Nossa próxima discussão está centrada no período dedicado à preparação dos papéis pelos atores. O processo de transpor a peça ao palco, que, no final, era de responsabilidade desses atores profissionais, envolveu, dentre outras etapas, *estudar* os papéis, prepará-los em seu *estudo* privado ou com seus instrutores.

Os atores desenvolveram e estabeleceram tal forma de preparação ajustando-se ao sistema de repertório. A partir do momento em que a temporada teatral tinha início até o seu final, o número de personagens interpretados pela maioria dos atores de companhias profissionais aproximava-se de quarenta, como havia colocado Beckerman (1962, p. 130). Os atores lidavam com uma quantia substancial de linhas que tinham de aprender e/ou

reaprender³². O sistema de repertório, a quantia de papéis que os atores interpretavam, os tipos de papéis, o tempo disponibilizado a aprender ou reaprender as linhas das personagens entre um espetáculo e outro fundamentaram a prática de preparação dos atores para apresentarem espetáculos. Como cada ator teria preparado seus papéis estaria associado a um sistema de aprendizado estabelecido ao longo das décadas e que se manteve como referência pelo menos até 1642: os atores poderiam ser tanto instruídos por outros atores, mestres ou tutores, como poderiam preparar-se individualmente; era o chamado *estudo* privado.

Uma combinação de fatores, portanto, fundamenta esse sistema de trabalho tão complexo e a era de Shakespeare contou com atores que, meninos ou homens, eram instruídos, iniciados na literatura, e providos de boa memória – exigência primordial para o ator elisabetano, uma vez que tinha muitos papéis para aprender, se quisesse entrar para uma companhia profissional com um repertório variado. Os atores deveriam conhecer bem a língua e a literatura, e é muito provável que estivessem atentos às peças que estavam sendo escritas para serem apresentadas nos palcos públicos pelas companhias rivais. Atores que também eram escritores estavam a par das peças oferecidas pelas companhias de teatro. E embora as apresentações diárias tivessem deixado pouco tempo livre para os atores e seus *estudos* privados e ensaios coletivos de novas peças, o crítico John Astington (2010, p. 8), acredita que quando uma chance se oportunizava, eles teriam ido assistir aos outros atores nas casas de espetáculos vizinhas, com um olhar crítico às fragilidades e às superioridades na interpretação de seus pares.

Nas primeiras décadas do século XVII, a cidade de Londres possuía um número de 150 a 200 atores profissionais. Esse número teria aumentado para 500 até antes da Guerra Civil e da Restauração. E nos parece razoável pensar que por volta de 1600 uma comunidade estabelecida de artistas vivia na cidade de Londres, nos mesmos arredores, e a maioria deles se conhecia. A profissão da representação, assim como praticada por Richard Burbage e Edward Alleyn na última década do século XVI, fora baseada no trabalho das gerações precedentes de atores. Gerações e gerações de atores aperfeiçoariam o gene artístico, culminando em talentosos atores que se profissionalizaram e conquistaram um espaço fixo em Londres no século XVII.

Os atores, então, ascenderiam à profissão pela aproximação familiar com a prática teatral ou por hereditariedade, como James Burbage e Richard Burbage, ou destacar-se-iam na arte da representação pelos seus esforços individuais, seus *estudos* privados, ou instruídos por

³² Learn and relearn – aprender, estudar, fixar na memória.

outros atores ou mestres que ensinavam como os papéis deveriam ser interpretados. O ator elisabetano, considerado por Astington (2010, p. 108) como hábil ou competente, deveria dominar uma série de papéis, e ter variabilidade com relação a esses papéis. Este ator, o qual se apresentava diariamente durante a temporada, teria pouco tempo para aprender e reaprender suas ‘linhas’, ou oportunidade para aprofundar as questões de motivação de sua personagem. Contaria com boa memória, com a habilidade de transitar entre os gêneros cômico e trágico, ou especializar-se num tipo para conquistar um lugar permanente numa companhia. Além de ser um ginasta e esgrimista, via-se diante de uma audiência crítica e a postos para atirar tomates quando suas cenas não eram bem preparadas e coreografadas.

Uma companhia formada por um grupo coeso e diversificado, no que tange aos talentos de seus integrantes, teria mais chances de estabilidade para fixar-se nos teatros londrinos. As prioridades dos atores profissionais determinariam a forma do teatro elisabetano. Essas prioridades são estabelecidas no decorrer dos dias e semanas. A mais imediata delas seria a preparação de cada ator com relação às *partes* que receberia para *estudar* seu papel e subir ao palco no próximo dia. Conforme Stern (2004, p. 64) e Astington (2010, p. 8), as *partes* escritas e entregues aos atores eram ricamente obscuras, mas teriam sido o testemunho único do tipo de trabalho envolvido pelos atores da época. São manuscritos, documentos que, analisados por esses autores, demonstram que a obscuridade é apenas o reflexo da limitada compreensão que os estudiosos se defrontam diante dessas *partes*. Elas seriam o produto final dos poetas nas mãos dos atores antes de entrarem em cena, e para os atores daquele período, seria o suficiente para se prepararem. A preparação dos atores para o espetáculo, uma vez *estudado* o papel, em seus *estudos* privados e com instrutores, teria sido completa. Os atores *estudariam* um papel para a vida inteira, a instrução que um ator recebia de outro ator, ou de um mestre ou tutor, permanecia como lei e deveria continuar sendo transmitida ao seu substituto da mesma maneira aos sucessores.

Na obra de Stern (2004), observamos que seu discurso parece restituir o espetáculo de modo fragmentado, seu cuidado em analisar cada manuscrito impressiona e promove pensá-lo sendo construído em blocos, que serão justapostos e/ou encaixados para compreendê-lo em sua totalidade. O discurso de Astington (2010) já abrange as relações interpessoais dos atores, as condições socioculturais como contribuintes na formação de uma comunidade artística forte e reconhecida como provedora consistente do entretenimento londrino. As duas acepções são ricas e precisam receber atenção distinta, ainda que se aproximem e se complementem de modo muito particular. Para Stern (2004) a variação de papéis teria ocorrido de modo sutil, e se tornou possível, e mais e mais comum, a partir das primeiras

décadas do século XVII, mas sua assertiva não contempla as mudanças congruentes quanto ao modo de interpretação, justamente por, arriscamos inferir, abordar os elementos em separado. A autora não é de todo restrita a aproximações, mas parece ater-se à análise dos documentos legados. Astington (2010) já infere que as mudanças foram imprescindíveis e próprias dessa arte, tendo confluído no surgimento, no crescimento, no amadurecimento de atores mais bem preparados e capazes de interpretar diferentes tipos de personagens, e que, portanto, seriam hábeis para transitar entre papéis cômicos e trágicos.

Entretanto, a variação de papéis não estaria associada ao sistema de aprendizado, e sim ao talento do ator e suas habilidades em transitar entre os gêneros. Por outro lado, o modo de interpretação estaria relacionado à instrução e também às inovações pequenas observadas nas *partes*, como coloca Astington (2010) e que sugerem ter sido sutilmente modificadas em função de ajustes necessários. Curtas notas revelariam um pouco do trabalho de *estudo* privado ou de instrução com um mestre, verbalmente transmitidas aos atores e anotadas em suas *partes*. A transmissão oral e as mudanças a ela somadas a cada vez seriam passadas adiante, acrescentando outras pequenas modificações que reverberariam em transformações tanto na dramaturgia quanto no modo de interpretação. Por isso, Stern e Astington apontam a complexidade e obscuridade desses manuscritos e o quanto eles podem sugerir a respeito do modo de preparo dos atores e a relação mesma da interpretação no conjunto do espetáculo. O que se pode inferir é que a instrução, passada de um ator a outro, transmitida de geração a geração, teria se comprometido com uma tradição no tocante ao modo de interpretação calcada nos preceitos da oratória e no discurso retórico no sentido da elocução, pois a dramaturgia exigia um tratamento adequado a sua forma e conteúdo. Particularidade esta que analisaremos mais adiante.

Quando o poeta (se residente da companhia) tivesse completado sua nova peça, ele a leria para os atores. Para essa leitura, somente os sócios (*sharers*) da companhia seriam convidados oficialmente, os quais teriam a chance de escutar a história completa da peça ou pelo menos seu *argumento*. Com o intuito de manter a ordem, estabelecendo uma dinâmica de trabalho, contratos eram redigidos para assegurar os atores nestes encontros coletivos. No contrato eram estabelecidos os direitos e deveres de cada integrante, as especificações detalhadas tais como a presença nos ensaios e tudo o que envolvesse sua participação: as provas de figurinos, o treinamento para as cenas de luta e a marcação das entradas e saídas entre uma cena e outra. Ao término de cada espetáculo, eles então, teriam se reunido para preparar as necessidades imediatas da peça do dia seguinte. O não comparecimento às reuniões por motivos frívolos implicava multas significativas que prejudicariam não só o

bolso do ator, já que dependia da renda dos espetáculos para sobreviver, como também a sua reputação. O teatro profissional teve de fixar regras para assegurar seu pessoal pelo menos na leitura da peça, entre outros encontros.

A contratação de atores tornou-se uma prática e caracterizou o profissionalismo que se confirmava, permitindo a proteção de ambos os lados – contratante e contratado –, além de possibilitar que os atores se tornassem sócios da companhia e não apenas contratados temporariamente. Além disso, embora as trupes de teatro no tempo de Shakespeare possuíssem um número permanente de membros – especialmente a sua – havia uma quantia justa de fluidez disponível entre os atores talentosos, e, seguramente, um ator rival de hoje poderia ser o parceiro de cena de amanhã. As apresentações dependiam do número de ensaios possíveis, já que o tempo, entre uma montagem e outra era bastante reduzido, sem falar que os pormenores referentes à apresentação do espetáculo só eram explorados na medida em que a peça fizesse algum sucesso e fosse assegurada no repertório da companhia. Andrew Gurr (1992, p. 103) afirma que isso acontecia em função da mudança rápida de repertório nas companhias, pois nem todas as peças eram aclamadas pelo público, o que conseqüentemente exigia um repertório diversificado e amplo para poder oferecer outras possibilidades.

Portanto, eram os atores sócios ou principais quem possuíam as ações na fortuna da companhia, além de uma porção regular da renda diária do teatro. Atores menores, contratados (*hired*), poderiam nunca ter escutado de forma integral o texto da peça na qual estavam prestes a participar. Depois da leitura, as *partes* de cada personagem eram entregues aos atores que as levavam para casa para *estudá-las*. Stern (2004, p. 79) constata que os atores interpretavam sem ter mais acesso ao texto completo, trabalhando apenas com conhecimento hesitante da história. Em *Sonho de uma noite de verão*, observamos que os atores são dispensados logo depois de receberem suas *partes* e imediatamente convocados a *estudar* seus papéis para no outro dia se encontrarem novamente,

Cunha – Mas mestres, aqui vocês tem: os seus papeis. E eu devo pedir, solicitar, implorar que os senhores os estudem até amanhã à noite. Venham encontrar-me no bosque junto ao palácio, uma milha distante da cidade, à luz do luar. Ali ensaiaremos, [...] Rogo-lhes: não me desapontem (SHAKESPEARE, 2001, p. 25).

A arte de representar era ensinada por instrutores, que poderiam ser o dramaturgo, outro ator ou um tutor. O ‘aprendizado’ era um sistema legalmente reconhecido em qualquer tipo de ocupação ou trabalho, e a regulação teria sido estabelecida no início do período elisabetano pelo Estatuto dos artesãos em 1563. Os atores, por exemplo, legalmente vinculados como aprendizes às companhias profissionais, possuíam um termo que se estendia

por pouco mais de sete anos. Para Astington (2010, p. 4), seria um período curto de ‘aprendizado’ que se estendia da adolescência ao início da idade adulta – dos 14 aos 24 anos. Nem todos os atores, porém, iniciaram meninos ou adolescentes na arte da representação, como também é claro que nem todos os meninos que foram aprendizes continuaram a representar quando se tornaram adultos.

Seja para o aprendiz, seja para o profissional, *estudar* um papel significava aprendê-lo, significava que o ator diria todas as suas falas corretamente e pontualmente, nas deixas dramáticas apropriadas e na ordem certa. Logo, os atores teriam de saber suas deixas de cor, tanto as que diziam respeito a sua vez de interpretar como também na função de retribuí-las, sendo precisos em suas falas para os outros atores darem continuidade. Um sistema de engrenagem que resultaria no espetáculo. Segundo Astington (2010, p. 141), “dar uma deixa era tão importante quanto receber uma”. Outra vez, o ato primeiro de *Sonho de uma noite de verão* continua tendo muito a nos oferecer. Neste caso a ênfase está sobre a inabilidade dos atores em se ajustar ao sistema de deixas, vejamos,

Cunha – Fale, Píramo; Tisbe, venha para a frente.

Fundilho – As doces flores, Tisbe, de sabores amoráticos...

Cunha – “Aromáticos!”, “aromáticos!”

Fundilho – ... de sabores aromáticos; Têm o mesmo perfume, Tisbe, de teu doce hálito, Minha amada Tisbe querida. Mas, escuta, uma voz! Fica aqui, e num instante eu volto para ti.

Bute – Jamais aqui, jamais antes, encenou-se um Píramo tão estranho!

Flauta – Preciso eu falar agora?

Cunha – Sim, pela Virgem Maria, você precisa. Você precisa entender que ele vai verificar um barulho que ouviu e deve retornar logo.

Flauta – Alvo como um branco lírio é o radiante e belo Píramo, Um jovem muito adorável, um Juvenal tão vívido, Corado igual rubra rosa de triunfante urze branca, como cavalo correto e leal que não se cansa; contigo encontrarei, Píramo, no túmulo de meninos.

Cunha – “Túmulo de Ninus”, homem! Mas, ora, você não deve falar isso agora; essa é a sua resposta a Píramo. Você está falando toda a sua parte de uma vez só, deixas e tudo! – Píramo, entre! Sua deixa já passou; é “que não se cansa”.

Flauta – ah...Como cavalo correto e leal que não se cansa (SHAKESPEARE, 2001, p. 50).

Mas, ao contrário dos atores amadores que aprendiam o sistema dentro da própria prática, existiam, no teatro profissional, instrutores para ajudar os atores em seu processo de aprendizagem. Os instrutores dos atores meninos e atores contratados eram os atores superiores e no caso dos atores superiores, era o próprio poeta, ou, ninguém. E o que precisamente era estabelecido durante as instruções era o que o ator diria e faria, pois não estavam primeiramente preocupados com a história que estavam contando e sim em *estudar* cada *parte* e suas deixas e falas. Uma vez estabelecido o método de interpretação, o papel estaria fixado não apenas para aquela apresentação em particular, mas para todas as outras

subsequentes. A preparação de um papel seria completa. Atores novos sendo treinados para representarem determinados papéis eram ensinados a imitar precisamente a maneira em que o papel fora interpretado na sua primeira vez, o que para Stern (2004, p. 84) era um sistema muitas vezes ditatorial. Notamos aí certa inflexibilidade da autora, mas essa perspectiva surge em função de que mudanças não eram sempre bem-vindas.

A instrução que um ator recebia não envolvia discutir caráter ou motivo das personagens. Era um sistema meramente para ajudar o ator a identificar quais as emoções – as ‘paixões’ – estavam sendo exigidas em suas *partes*, e como melhor representá-las sonora e gestualmente. Para Stern (2004, p. 84), eles estavam olhando para o interior de suas *partes* determinando quais emoções seriam requeridas em seus papéis, e como melhor manifestá-las usando gestos e correta pronúncia. Um ator superior ou dramaturgo recitava a parte ao ator ‘ocupando-se’ do modo que deveria ser falado. O ator então fora instruído com o método – e esta era a instrução ou ensaio com o instrutor. Dessa forma, a ênfase na preparação do ator estava no chamado *estudo*, um tempo dedicado pelo ator para preparar seu papel, calcado num sistema de aprendizagem dos papéis, na companhia de um instrutor, ou reaprendê-lo individualmente.

Um exemplo bastante claro dessa prática encontra-se em *Hamlet* em que Shakespeare através da personagem-título instrui os atores que, diante dele, tentam interpretar suas personagens. Hamlet age como um conhecedor da arte da representação, advertindo os atores sobre os excessos da interpretação, e criticando o modo que os atores de seu tempo interpretavam. Quer evitar os exageros, os excessos que em nada realçam a representação, pelo contrário, só os difama com uma má execução e os assemelha aos pregoeiros públicos que nada tem a revelar além daquilo que lhes foi incumbido. Mostra também seu desprezo pelos atores que querem se sobressair aos berros, competindo com as palhaçadas e algazaras da plateia. Vejamos:

Hamlet – Por favor, repitam a fala como a pronunciei, com língua bem ágil. Se vocês as berrarem como muitos atores fazem, melhor é chamar o pregoeiro público pra repetir as linhas. Nem fiquem todo instante cortando o ar com a mão assim, mas façam tudo com suavidade. Pois até [5] na torrente, na tempestade e eu diria mesmo no torvelinho da paixão, convém forjar e exprimir uma temperança que traga equilíbrio. Oh, me fere a alma ouvir um marmanjo coa cachola emperucada rasgar uma paixão aos trapos e farrapos, estourando os tímpanos [10] da platéia, que, na maior parte, não é capaz de nada além de palhaçadas e algazaras. Eu passaria o açoite nesse sujeito por aumentar Termagant. Ele faz de Herodes um Herodes além da conta. Por favor, evitem isso (SHAKESPEARE, 2008, p. 56).

O ensaio era somente necessário para assegurar que o ator tivesse recebido o papel ‘corretamente’, pois os jovens atores eram duramente julgados contra seus ‘originais’.

Dramaturgos, se envolvidos em alguma instrução individual, não tinham tempo nem oportunidade para ensinarem todos os atores separadamente. E como supõe Stern (2009, p.11), o modo como os atores recebiam e respondiam as suas partes teria tido um grande efeito no modo de conceber seus papéis. Lembremos outra vez que nem ator nem instrutor, de acordo com as análises de Stern (2004, p. 83), tinham acesso à peça completa depois da leitura realizada, porque o *prompter* a mantinha “a sete chaves”, uma vez que peças completas eram os bens mais preciosos das casas de espetáculo.

O ator tinha em mãos, então, apenas uma pequena parte do todo. Essa pequena parte seria encaixada às partes correspondentes das outras personagens durante o espetáculo. A relação entre as personagens era estabelecida na fase final, pois os atores, quando desprovidos de mais tempo para um ensaio coletivo, só teriam acesso ao todo da peça no próprio espetáculo que se apresentava diante deles e era simultaneamente construído por eles. Era no palco que a unidade da história seria construída. Shakespeare teria feito piadas, de acordo com Stern (2004), a respeito do fato dos atores conhecerem bem apenas as *partes* que haviam estudado, mas não o texto inteiro:

Viola, em *Noite de Reis*, tinha estudado um discurso sobre o amor que Orsino a tinha ensinado. Quando perguntada sobre o que ela teria aprendido, nenhuma resposta, ela não sabe o que responder – ‘eu não posso dizer nada mais além daquilo que *estudei*, e esta questão está fora de minha ‘parte’ (STERN, 2004, p. 87).

Portanto, a tarefa do ator implicava dar atenção aos gestos, às ênfases, e às paixões exigidas em cada pequena ‘parte’, para que o todo não ficasse comprometido. Era isso que poderia ser preparado. Aquilo que era dito a respeito de uma determinada personagem, por exemplo, por outras personagens, não chegaria aos ouvidos do ator que a interpreta, logo, a possibilidade do ator conhecer e aprofundar à interpretação a partir de correlações também é mínima, pois, ao que tudo indica, os atores só se reuniram numa primeira leitura e praticamente se ouviriam no dia da estreia da peça. Arriscando-se mais que Stern (2004), Astington (2010) acredita que o *estudo* enfatizava também a habilidade do ator no que tange à manifestação do caráter das personagens representadas, pois segundo o autor, o termo abrangia

a intenção, a imaginação, a experimentação e a autocensura pessoal do ator em trazer à tona o papel ‘do texto’ e transformá-lo em presença concebida; no tempo de Shakespeare, os atores teriam dado especial atenção a este trabalho de forma individual, antes do período de ensaios do grupo necessariamente começar. Quão profundamente os atores poderiam ter estudado seus papéis teria dependido em parte da personagem e disciplina de cada ator [...] e da exigência do papel em si (ASTINGTON, 2010, p. 141).

O completo desenvolvimento e o contorno emocional de um papel estavam contidos dentro da *parte* escrita. Se imaginar numa personagem e numa experiência ficcional dramática começava com e continuava no processo de aprendizagem de um papel. O ator estudava mais do que uma sequência de palavras, que se pensa terem sido irrefletidamente pronunciadas pelos atores como um “papagaio”, pois ele, necessariamente, absorvia a história completa da qual ele estaria representando no palco. Portanto, ele escutaria a história no momento da apresentação: há um determinante audível e responsável por aproximar o ator do todo da peça e de enriquecer a interpretação. Logo, Astington (2010, p. 187) sugere que a preparação individual do ator, qualquer que seja a complexidade do papel, era inevitavelmente sujeita a ajustes, uma vez que a peça completa acontecia no palco com toda a companhia dando energia e movimento.

Acreditamos que o tempo reduzido de *estudo* neste universo tão acelerado do entretenimento, com peças diferentes sendo apresentadas de um dia para o outro, surpreenderia vez ou outra até mesmo os atores profissionais por esquecimentos, mas que logo seriam arrematados pelo *prompter*, o qual se mantinha atento às falas de seus atores. Essa jornada de trabalho muito enérgica tornou-se um hábito arraigado entre os atores, sendo passado de geração a geração. Assim como Astington (2010, p. 8), nos atrevemos a pensar que o convívio dos artistas no subúrbio londrino, vivendo próximos uns aos outros, promovia que os atores se encontrassem e passassem suas falas com um ou outro ator, ou mesmo lessem em conjunto. Um ator do ‘calibre’ de Burbage, segundo ele, teria estudado com seus parceiros de cena.

As casas dos atores ou alojamentos eram provavelmente utilizadas para essas pequenas reuniões de preparação profissional. Essa abertura ou flexibilidade no pensamento de Astington (2010) a respeito do aprofundamento do papel é sutilmente distinta das considerações de Stern (2004). Para Stern (2004, p. 84), um papel, uma vez aprendido, estava supostamente fixado. Quando um ator tornava-se muito velho para interpretar seu papel, ele o entregava ao seu sucessor literalmente. Ele passava ao seu sucessor a parte escrita e ensinava o modo ‘correto’ de falar e agir – as ênfases e os gestos. O novo ator seria dimensionado e escolhido por sua habilidade em imitar o antigo: qualquer coisa que ele alterasse era provavelmente censurada. E isso fora observado em *Hamlet*. Os papéis continuavam sendo passados de um ator a outro dessa maneira, com os maneirismos aprendidos e reproduzidos ao longo de duzentos anos. Os textos separados dos atores, de acordo com Stern (2004, p. 84), continham toda a informação necessária para aquele ator interpretar bem seu papel. E os atores não teriam sido livres para atuar como bem desejassem; eles eram livres somente para

atuar como o texto desejava que eles o fizessem – com a ajuda de supervisores que os instruíam a interpretar as demandas do texto.

De uma forma ou de outra, os atores juntavam todas as suas *partes* e, no final, a peça tinha de funcionar no palco, com tempo de ensaio ou não. Em *Sonho de uma noite de verão*, mais especificamente em ato I, cena 2, ato III cena 1 e ato IV cena 2, podemos observar as prioridades envolvidas nos encontros entre os atores, e abaixo destacamos, através de um recorte, as principais passagens que melhor ilustram esses encontros:

Ato I Cena 2

Cunha – Mas mestres, aqui vocês tem: os seus papeis. E eu devo pedir, solicitar, implorar que os senhores os estudem até amanhã à noite. Venham encontrar-me no bosque junto ao palácio, uma milha distante da cidade, à luz do luar. Ali ensaiaremos, pois, se nos encontrarmos, é certo que vão nos seguir e nos cercar, e nosso projeto não mais será segredo. Neste meio tempo, redigirei uma lista, com os adereços de que nossa peça necessita. Rogo-lhes: não me desapontem (SHAKESPEARE, 2001, p. 25).

Ato III Cena 1

Fundilho – Estamos todos reunidos?

Cunha – Pontualmente; e aqui temos um local conveniente, maravilhoso, para o nosso ensaio. Esta nesga de grama será nosso palco, estes espinheiros nossos bastidores. E vamos ensaiar não só as falas, mas também os gestos e movimentos, como faremos diante do Duque (SHAKESPEARE, 2001, p. 47).

Ato IV Cena 2

Fundilho – Onde está essa rapaziada? Onde estão esses corações valorosos?

Cunha – Fundilho! Ah, que dia mais cheio de bravura! Ah, que hora tão feliz!

Fundilho - Mestres, estou pronto para discursar maravilhas. Mas não me perguntem quais, pois , se eu lhes conto, não sou mais um verdadeiro ateniense. Vou contar-lhes tudo, exatamente como tudo procedeu.

Cunha – então vamos ouvir, amável Fundilho.

Fundilho – Nem uma palavra sobre mim. Tudo que lhes digo é que o Duque terminou o jantar. Peguem seus trajes, vejam que as barbas fiquem bem atadas, ponham fitas novas nas sapatilhas; vamos nos reunir logo em seguida no palácio. Cada um repasse sua parte, porque a história toda é o seguinte: a nossa peça está na preferência. Em todo caso, que Tisbe tenha roupa de baixo limpa. E que não apare as unhas quem está representando o leão, pois elas precisam destacar-se, como se fossem as garras da fera. E, meus queridíssimos atores, não comam cebola nem alho, pois estaremos pronunciando dulcíssimas palavras. E não duvido que os ouviremos dizer “essa é uma doce comédia”. Chega de palavrório. Embora! Vamos, embora! [Saem] (SHAKESPEARE, 2001, p. 96).

Se o ensaio não pudesse continuar ou fosse cancelado, o espetáculo aconteceria mesmo assim, pois os ensaios em grupo eram um elemento de menor importância na preparação das peças. Receber seu texto e interpretá-lo, do modo como fora descrito, significava que os atores nunca perdiam o sentido de *parte*. Stern (2004, p. 89) infere que há, por exemplo, indicações de que era comum, durante a apresentação ou mesmo dentro da esfera de ação, o ator não manter a personagem, enquanto o outro ator estava interpretando. A autora refere-se a uma quebra de unidade entre os atores, porque a unidade era assegurada pela história da peça no momento do espetáculo, e consequência dessa noção de *parte* tão

forte e viva dentro desse sistema de repertório e preparação que os atores estavam inseridos. O famoso ator da companhia do teatro *The Globe*, Richard Burbage, fora parabenizado diversas vezes, segundo a autora, por manter-se em seu papel mesmo quando não estava dizendo nada. As peculiaridades de sua interpretação devem-se ao modo como ele recebia e respondia às suas *partes*, ao modo como ele as preparava.

A troca de atores entre as companhias era algo recorrente no período que se estendeu de 1576 a 1642, assim como a morte de vários atores e sua sucessão por outros com novas habilidades. Como aponta Stern (2000, p. 15), deduzimos que muitas coisas relativas ao procedimento dos *estudos* deve ter se modificado ao longo dos anos, assim como a atenção dada às personagens de peças que eram mais queridas e populares do público e que continuavam a ser apresentadas. A respeito disso, Astington (2010, p. 180) infere que

Para manterem-se vivazes, as peças antigas precisavam estar em diálogo com o estilo de representar da época de suas reapresentações, e é difícil imaginar que as peças de Shakespeare, com trocas de elenco como inevitavelmente acontecia, encaixadas dentro de um repertório que se desenvolvia com novas peças a partir da morte de Shakespeare em 1616, por outros vinte e seis anos, não poderiam ter mudado sutilmente. Tanto os aspectos como a velocidade da elocução, a cadência do verso, ou da prosa, e a ênfase dada a determinadas personagens ou cenas inteiras, tudo poder ter alterado (ASTINGTON, 2010, p. 180).

As companhias adultas do período elisabetano eram suficientemente capazes de montar espetáculos de um dia para o outro, no caso de reapresentações, e de duas a três semanas para aqueles *roteiros* recém-adquiridos. A ideia de poucas horas disponibilizadas aos atores para se prepararem em época de temporada, é bastante intrigante, pois eles teriam apenas uma parte do dia para aprenderem ou reestudarem seus papéis para subirem ao palco. Isso faz-nos refletir sobre as prioridades da companhia, em função do ritmo de trabalho na maior cidade do entretenimento europeu. No entanto, não subtraímos a capacidade de interação entre os atores, como sugere Astington, pois, por mais que o ator não tivesse todo o texto, estariam cientes do comportamento limitado pela hierarquia, pelo tom, pelo discurso do outro, e responderiam a isso enriquecendo a interpretação, que vai além de técnicas e tradições ditatoriais.

3 DO TRABALHO DO ATOR E DO MODO DE INTERPRETAÇÃO.

Atores usavam seus cérebros para trazer pessoas fictícias ou históricas à vida na presença de suas audiências, em um ato compartilhado e imaginativo de discurso, ação pensamento (ASTINGTON, 2010, p. 187).

Discutir algumas particularidades sobre a organização dos espetáculos no período elisabetano não poderia deixar de abarcar a reflexão sobre o trabalho dos atores. Avançamos à última parte de nosso trabalho para discorrer sobre a questão da tradição do modo de interpretação dos atores das companhias profissionais elisabetanas e sobre como eles se preparavam, determinavam as emoções requeridas por seus papéis e qual a melhor forma de manifestá-las usando de gestos e pronúnciação. Esta pesquisa contará com a análise de alguns fragmentos pinçados da peça *Sonho de uma noite de verão* e, principalmente, *A Tragédia de Hamlet, Príncipe da Dinamarca*, somadas às assertivas conquistadas ao longo da pesquisa, bem como de outros autores que nos servirão como suporte para enriquecer essa análise.

A perspectiva abordada sobre a organização do espetáculo ao longo de nossa dissertação tem sido a de um observador exterior à ação, porém, que tenta se inserir naquele universo efervescente, tentando transitar entre as funções dos envolvidos nessa prática, com o intuito de responder às perguntas que subjazem e norteiam nosso estudo. Como o prompter (ponto) e seu olhar atento, dentro e fora do espetáculo, no entre, e que agora é deslocado para o ator. Portanto, ela refletirá sobre seu trabalho e das circunstâncias em que estes estavam inseridos, tentando articular ao ritmo de apresentações que é, para nós, antes instigante e espinhosa.

A mobilização de centenas de homens trabalhando nesse processo que, por vezes, nos pareceu fragmentado e que a unidade somente seria construída pelos atores no palco pela história que retratariam. Fragmentada é uma noção que, inicialmente, acreditamos, seria coerente para qualificar aquilo que compreendemos do espetáculo elisabetano, a partir da abordagem de Tiffany Stern (2009) que identifica que a unidade do espetáculo, não fosse a história da peça, não era de todo implausível, porém, muito precária. Em seu estudo minucioso dos documentos, a perspectiva privilegiada é a de uma fragmentação mais do que unidade como resultado do espetáculo, seja na composição das peças, como também na preparação dos atores e no momento do próprio espetáculo, que no final teria de funcionar.

No conjunto de seu trabalho observamos que sua abordagem toma uma direção diferente quando o assunto circunscreve as habilidades do ator e a relevância de seu trabalho na construção da unidade do espetáculo.

No entanto, é John Astington (2010) quem parece encontrar as interseções que perpassaram tal fragmentação e conferir ao espetáculo uma unidade, reconhecendo os esforços empenhados pelos atores no sentido de que eram eles quem dariam forma a todo esse processo de construção,

Preparar o espetáculo já demandava uma certa quantidade de trabalho, na preparação das falas e nos ensaios, incluindo a preparação cuidadosa das cenas de luta, mas quando o espetáculo diante de uma plateia começava, o trabalho de atenção do conjunto, em fazer as cenas funcionarem como deveriam e, em manter um controle sobre o envolvimento do público com a ação e do discurso no palco, era a de envolver as energias mentais e musculares em representar a peça: disciplinado, concentrado, focado e exaustivo (ASTINGTON, 2010, p. 186).

A prioridade das companhias estava em manterem-se ativas e serem remuneradas pelo seu trabalho, preocupar-se com a compra de peças e suas autorizações para poderem levar os espetáculos aos palcos públicos; possuir um repertório diversificado; manter um grupo coeso de atores habilidosos. Quanto aos atores, sua responsabilidade primordial era a de prepararem seus papéis, *estudá-los* para, afiados, interpretá-los. Não havia tempo para elaborar ou aprofundar a interpretação de seus papéis. A força dramática estava no texto e o ator profissional estava familiarizado com o ritmo de trabalho que se lhe apresentava, e, portanto, seu *estudo* privado possuía uma dinâmica que se ajustava ao cotidiano apertado.

No tocante à interpretação, havia uma tradição ou um sistema de instrução transmitido ao longo das gerações e que teria ditado o modo de representação das companhias profissionais elisabetanas quando de seu apogeu. Esse sistema de instrução se diluiu a partir do final do século XVII, deixando para trás um modo de interpretação passado diretamente dos primeiros atores que interpretaram os papéis criados pelos poetas de seu tempo. As relações pessoais dentro da comunidade artística eram intensificadas temporada após temporada, e são defendidas por Astington (2010) como uma particularidade relevante a ser reconhecida no processo de construção da unidade que envolve a preparação do espetáculo e dos atores:

No lugar em que os atores modernos poderiam reunir-se como um elenco para o ensaio e preparação do espetáculo, originando a amizade fora do palco, durante o café, em bares e em festas, os atores do início do período moderno viam-se apresentação após apresentação, temporada após temporada, e passavam a maior parte das horas do dia de cada dia trabalhando juntos, os aprendizes nunca escaparam do círculo, uma vez que viveram na casa de seus mestres (ASTINGTON, 2010, p. 184).

Crescer junto à comunidade artística; ver e ouvir dezenas de atores nas diferentes casas de espetáculo; a troca de conhecimento entre dramaturgos, atores e instrutores ao longo das gerações seriam algumas particularidades outras refletidas na representação de cada ator, na preparação destes e na criação de um espetáculo também coeso. Os séculos XVI e XVII delimitaram a tradição de um grupo de atores muito especiais, em especial da companhia The Chamberlain's – King's Men, como os famosos cômicos William Kempe e Robert Armin, ou seus trágicos, Richard Burbage, John Lowin e John Taylor, os quais trabalharam dentro de um sistema de repertório exigente e que fundamentou o modo de preparação e interpretação nos enérgicos e movimentados sessenta anos de seu apogeu. De acordo com Astington (2010, p. 175), o término desse período acarretou o término de uma tradição e de um modo de interpretação, de um modelo estrutural de trabalho das companhias e atores. A reabertura dos teatros, quase vinte anos depois, não apresentava as mesmas prioridades e exigências de trabalho que circundou o período elisabetano.

3.1 DA TRADIÇÃO DA INTERPRETAÇÃO: UM SISTEMA DE TRANSMISSÃO

Aqueles que se envolveram com a prática teatral, os quais investiram na profissão, supomos, eram providos de um legado pessoal e/ou repertório particular que se harmonizava à confluência das circunstâncias e às transformações decorrentes de seu tempo no âmbito histórico-filosófico e socioeconômico. Da mesma maneira, os atores, e em particular, o modo de interpretação destes atores teria estado associado a uma tradição na forma de preparar os papéis, na forma de *estudar* as falas das personagens dentro do sistema de deixas e, por fim, no modo como os papéis eram transmitidos a seus substitutos até o final do século XVII.

Instrutores e atores respeitavam essa tradição de transmissão que seria perpassada por transformações no tocante à dramaturgia que também refletiria no modo de interpretação. Críticos como Gurr (2009), Stern (2004) e Astington (2010) indicam que o modo de interpretação, entre 1580 até meados do século XVII, teria se ajustado às modificações congruentes à dramaturgia, mas mantido a forma de preparação e transmissão dos papéis. Um sistema fechado, ditatorial em que a originalidade não estava entre as especialidades na preparação de um papel, que seria *estudado* e depois de aprendido, fixado e não admitiria modificações quanto ao modo de interpretá-lo pelos novos atores, ou seja, “o novo ator seria avaliado por suas habilidades em imitar o antigo: qualquer coisa que ele alterasse seria

provavelmente desaprovado por olhares “intimidantes”. (STERN, 2004, p. 85). Se adições, ajustes ou cortes fossem realizados, não acreditamos que eles tivessem refletido substancialmente no modo de interpretação.

De qualquer forma, o que se pode inferir é que, os atores eram instruídos pelo poeta, instrutor ou outro ator que ensinaria os pormenores da interpretação dos papéis que interpretariam. A instrução era fundamentada por um corpo de regras quanto à enunciação e a gestualidade da interpretação. O modo de instruir o ator, a transmissão, garantia uma solidez quanto ao modo de interpretação e, como bem colocara Astington,

Os estilos teatrais do início do período moderno não variaram em tais formas. A produção e encenação de peças de teatro foram executadas principalmente pelos atores [...] A peça era abordada como uma história contada para uma audiência, e seu meio semiótico principal eram os atores em suas vestimentas, falando e movendo-se. A narração da história foi, em parte, determinada pelo gênero e estilo de escrita da peça, de modo que os estilos de interpretação se alterassem para acomodar as mudanças nos modos de escrever o drama. (ASTINGTON, 2010, p. 175)

A tradição consistia num sistema de aprendizado, estabelecido nas escolas primárias e aperfeiçoado nas universidades. A retórica, herdada dos antigos gregos e latinos, atravessou os séculos e serviu de base para às escrituras de poetas e das escolas humanistas, encontrando seu declínio no século XIX. Thomas Heywood, proeminente dramaturgo e ator inglês, em seu livro, *An Apology for Actors* (1612), declara que Cambridge, em sua grade curricular, promovia a participação dos alunos em representações teatrais com o intuito de prepará-los melhor para a vida pública e para o liceu, bem como aprimorar seu conhecimento e habilidade no que tange à Dialética, Retórica, Ética entre outras faculdades. A eficácia dos exercícios repercutiu nos palcos da época, e proporcionou que uns e outros alunos que se voltaram à arte da representação se destacassem, elevando assim, tanto a exigência entre seus pares, como do próprio público com relação aos espetáculos e interpretações. Nas palavras dele,

Com relação à Retórica, ela não apenas incentiva o aluno a falar, mas também o instrui a falar bem, e com próprio discernimento o ajuda a observar as vírgulas, os dois pontos e todos os pontos, os parênteses, os espaços para as respirações, e suas separações, para manter o decoro em sua elocução, e também a não franzir o rosto quando deveria sorrir, nem fazer feições inadequadas e dissimuladas ao pronunciar seu discurso, ou olhar com olhos arregalados, entortar a boca, consternar a voz, ou cortar as palavras apressadamente entre os dentes, nem golpear o púlpito como um maluco, ou ficar parado como uma imagem sem vida, afetadamente fixa ao chão sem qualquer gesto suave ou mesmo genuíno. O instrui a adequar suas frases à ação, e sua ação à frase, e sua pronúncia aos dois (HEYWOOD, 1612, p. 31).

Shakespeare teria empregado a mesma ideia, esta que se referia primeiramente aos escritos do professor de retórica romano Quintiliano em seu tratado de Oratória, *Instituto*

Oratoria no século primeiro, e, que a personagem Hamlet no início do século XVII parece rememorar. E o faz como um mestre retórico, instruindo os atores: “e façam do discernimento seu tutor. Submetam a ação à palavra e a palavra à ação, e com ainda este cuidado: de não ultrapassarem a retidão da natureza”. (SHAKESPEARE, 2008, p. 56). Parece-nos claro que havia um conjunto de qualidades exigidas aos atores, que estava associada ao modo de enunciar e gesticular. Alguns dos gestos simplesmente imitavam o comportamento social, enquanto outros eram elaborados e exigiam uma audiência capaz de lê-los. (STERN, 2004, p. 83). Num manual dividido em dois tratados, *Chirologia* e *Chironomia*, por volta de 1644, o médico britânico John Bulwer reuniu, aproximadamente, duas centenas de imagens (Anexo, fig. 18) de gestos executados pelas mãos que se referiam a um método de comunicação para pessoas com deficiência auditiva. As descrições sobre o gestual instadas por ambos os tratados tornou-se também referência de linguagem para atores e estudiosos.

Comunicar-se através de gestos, utilizar uma linguagem calcada em alguns preceitos – sobretudo os que implicavam o estilo - tornou-se uma arte aperfeiçoada pelos atores, e distinguiu-se do modo de recitar dos oradores. “A pronúncia, também foi muito importante, e os atores passavam muito tempo de sua preparação estabelecendo a ‘ênfase’ correta em cada frase”. (STERN, 2004, p. 83). Ou seja, os tratados retóricos e de oratória, que serviram como referências aos poetas na criação de suas obras, também serviram aos instrutores e aprendizes que no encontro das gerações estabeleceram uma relação direta com a arte da representação da época. Não estamos inferindo que o teatro do período tinha na Retórica sua referência máxima. Todavia não ignoramos a destreza da linguagem e seu poder sobre um público já familiarizado com poesia de qualidade. Shakespeare teria, pela voz do príncipe da Dinamarca, nos apontado a existência de uma forma, que ela própria guiaria o ator, o instruiria, e o distinguiria de um orador comprometido com a arte de recitar e não com a interpretação de um papel: ”por favor, repitam a fala como a pronunciei, com língua bem ágil. Se vocês as berrarem como muitos atores fazem, melhor é chamar o pregoeiro público pra repetir as linhas” (SHAKESPEARE, 2008, p. 56).

Instrutores, ou poetas ensinavam a seus pupilos regras absolutas de enunciação que se estendiam à interpretação. Aos atores, que agiam dentro desse corpo de regras ou a partir dele, cabia realçar suas interpretações com combinações outras, pois que

as ‘partes’ dos atores contêm todas as informações necessárias para que o ator interprete seu papel bem. Estas incluem, juntamente com as paixões e humores, os traços de personalidade que são características da personagem. Tais características são muitas vezes fáceis de observar quando se examina a ‘parte’ que contém apenas as linhas de um único ator com sugestões, mas fácil de se perder quando se olha para

toda a peça como uma unidade. Provavelmente, os traços de personalidade relacionados com o caráter real do ator, para executar a peça em questão, possivelmente alguns deles, eram, de fato, adicionados pelo ator em questão (STERN, 2004, p. 85).

Características que permitiam a distinção entre um ator e outro, os distinguiam tanto pela execução daquilo que lhes fora transmitido e compreendido como essencial, como pela polidez dada às falas e que apenas dizia respeito à dedicação de cada ator em trabalhá-las. Daí nossa dificuldade em acessar o modo de interpretação e que também se vinculava às inovações na dramaturgia influenciando diretamente aquilo que era compartilhado entre dramaturgos e atores, instrutores e atores, atores e atores com os quais trabalhavam, e os atores em seus estudos privados. Não há registros de que William Shakespeare, por exemplo, tenha frequentado alguma universidade, e recebido essa tradição; entretanto, observamos no conjunto de sua obra a riqueza de conteúdo nas áreas do conhecimento humano que nos permite constatar sua aplicação autodidata. A sensibilidade, a genialidade e a convivência na corte lhe serviram como eixo para a criação do todo de sua obra. É mais que provável que ele não tenha tido acesso direto aos textos dos antigos gregos, pela inabilidade em língua grega. No entanto, seu conhecimento em latim permitiu que algum saber sobre a retórica e a poética aristotélica, sobre os textos platônicos e dos poetas gregos lhe fosse transmitido pelos poetas latinos, apropriando-se dos ensinamentos e propondo novas possibilidades a partir da prática teatral que também possuía demandas.

O retrato mais próximo que temos do modo como os espetáculos eram estruturados, e seus atores preparados, está em *Sonho de uma Noite de Verão* e em *A Tragédia de Hamlet, Príncipe da Dinamarca*. Não é preciso tomá-las ao pé da letra, pois é uma ficção que pode ser compreendida como uma sátira ou ironia aos atores e companhias predecessores a Shakespeare. E nos parece claro que a peça dentro da peça, tanto numa quanto na outra, apresenta algumas particularidades sobre o modo de preparação associada ao espetáculo e aos atores, e que merecem ser discutidas. Sua estrutura e o modo como fora apresentada continua fazendo sentido, mesmo se tiradas de contexto, e servem como base de nossa análise sobre a articulação do ator em relação ao sistema em que estavam inseridos.

As inquietações são expressas pelas falas das personagens e referem-se, ao *status quo* de interpretação dos atores de seu tempo, e de um tempo, não muito distante, mas anterior. O dramaturgo retratou os párias e os ofícios desses homens, por vezes cômico e até cruel. Em *Sonho de uma noite de verão*, escrita em 1595 ou 1593, segundo Carpeaux (2011, p. 727), a peça dentro da peça é apresentada por um grupo de trabalhadores locais. Essa companhia, deveras amadora, com um repertório quase nulo de peças, e uma representação amadora

parece nos informar um pouco do sistema de trabalho desses homens que se reuniam para entreter a corte. No fragmento abaixo, podemos notar que Filóstrato declara a precariedade de se apresentar uma peça com atores amadores:

Filóstrato – Que é uma peça é, milorde, coisa de uma dúzia de palavras, e não conheço peças mais breve que essa. Mas, por uma dúzia de palavras, senhor, ela é comprida demais, o que a torna entediante. Porque em toda a peça não se encontra uma única palavra inteligente, nem um único ator adequado. E trágica ela é meu nobre lorde, pois Píramo termina se matando, coisa que, quando assisti aos ensaios, devo confessar: trouxe lágrimas aos meus olhos. Mas nunca derramaram-se lágrimas mais hilariantes, tal o furor de minhas gargalhadas.

Teseu – Quem são os atores?

Filóstrato – Trabalhadores braçais que labutam aqui em Atenas, e que nunca antes haviam exercitado o intelecto, e que agora empregaram em trabalho árduo suas memórias não adestradas nessa exata peça, ensaiada para suas bodas, meu senhor.

Teseu – E a ela nós assistiremos.

Filóstrato – Mas não meu nobre lorde, não é a peça digna de vossa pessoa. A ela eu assisti, do começo ao fim, e a peça não é nada, é menos que coisa nenhuma. A menos que o senhor possa encontrar diversão nas intenções desses homens que se esforçaram ao máximo e com muitas e cruéis dores decoraram o texto, só para prestar-vos um serviço.

Teseu – Quero assistir a essa peça, pois é impossível uma coisa ser equivocada quando são a singeleza e a reverência que a oferecem. Vá buscá-los. Senhoras, tomem seus lugares. *Sai Filóstrato.* (SHAKESPEARE, 2001, p. 101-102)

Se pensarmos na peça dentro da peça retratada em *Sonho de uma noite de verão* e naquela em *Hamlet*, há uma distância abismal no tocante à estrutura e preparação dos atores. Na primeira temos uma companhia amadora, com poucas peças, reunida por trabalhadores locais que desconheciam como funcionava o sistema de deixas para representá-las ou mesmo do ofício da interpretação. Logo na introdução de Prólogo, o Duque de Atenas não deixa de apontar os graves erros cometidos pelo ator-amador:

Teseu – Esse sujeito não se deixa guiar por pontos e vírgulas.

Lisandro – Ele tratou o prólogo como quem monta um potro selvagem para domá-lo e não sabe quando parar. Uma boa lição, milorde: não basta falar; há que se falar com correção.

Hipólita – Realmente, ele apresentou o prólogo como uma criança toca a flauta: sons desgovernados.

Teseu – Sua fala parecia uma corrente de elos enroscados uns nos outros; nenhum fica prejudicado, mas tudo fica desordenado. Quem é o próximo? (SHAKESPEARE, 2001, p. 105).

Até o final da representação dos trabalhadores, as abordagens sobre a interpretação são constantes, e podemos observar que são incisivas e ácidas, pois Teseu parece mais um bêbado fanfarrão, divertindo-se com o infortúnio daqueles que se apresentam diante da corte para entretê-los. Na tragédia de *Hamlet*, a companhia já demonstra ser composta por atores profissionais, que viviam da arte da representação, e, portanto, possuíam um repertório mais elaborado que poderia ser demandado sem preparação prévia, sendo desafiados a mostrarem

suas habilidades. Na passagem abaixo, pincemos também o momento em que o príncipe Hamlet demonstra familiaridade com o repertório e atores da companhia que chegam a Elsinore, pedindo a um deles que exiba suas qualidades numa ‘fala arrebatada’ (passionate speech),

Hamlet – Sejam bem-vindos, mestres. Bem-vindos todos. Estou feliz de vê-los assim tão bem. Bem-vindos, meus caros amigos. Oh, meu velho amigo, teu rosto ganhou uma longa franja desde a última vez que te vi. Não vieste a Dinamarca para rir nas minhas barbas? O quê? Minha jovem [420] dama, minha dona. Pela mãe, vossa mercê está mais perto do céu do que quando a vi por último montada em tamancos. Queira Deus que sua voz não esteja rachada feito um dobrão moído até a metade. Mestres, todos são bem-vindos. Vamos, [425] feito falcoeiro francês, voar por sobre a presa. Vamos ouvir algo, agora mesmo. Vamos, dê uma prova de seus talentos, uma fala arrebatada (SHAKESPEARE, 2008, p. 45).

O que nos é curioso sobre essa passagem é pensarmos no como ela teria sido representada pelos membros da companhia de Shakespeare. Como Burbage teria representado Hamlet, e como seus pares de cena teriam representado a eles mesmos. Não há também garantias de que os papéis interpretados por Richard Burbage teriam sido ensinados (coached) pelo próprio Shakespeare, isso decorre do silêncio que existe quanto às atividades do bardo inglês na companhia, além de sua função efetiva como dramaturgo. Mas acreditamos que é neste silêncio que se confirma a relação direta entre Shakespeare e Burbage, não havendo necessidade de se registrar o modo como eram dadas as instruções ou se e quando eram feitas pelo próprio poeta residente. Burbage e seus pares compartilhavam dos mesmos ensinamentos que seriam passados aos seus sucessores, mantendo as particularidades essenciais de um modo de interpretação congruente à dramaturgia que interpretavam. Depois de Richard Burbage, John Taylor viria a interpretar Hamlet em 1619, o qual já estava familiarizado à companhia vindo a somar ao seu repertório pessoal a herança direta de Burbage e, supomos também de Shakespeare, uma vez que teria falecido apenas três anos antes de Taylor assumir os papéis de Burbage.

No entanto, como abordado no capítulo anterior, os atores cômicos, Richard Tarlton, William Kempe e Robert Armin parecem ter subscrito uma história marginal à tradição de transmissão e preparação dos papéis. Os referidos *clowns* são uma referência na improvisação a qual liberava o ator das imposições fixas do texto, e que estariam relacionadas a cada um, à singularidade de suas interpretações e sendo impossíveis de serem demarcadas, ou transmitidas aos atores sucessores. Essa destreza promovia a vulnerabilidade do texto e a fúria dos dramaturgos por escrever personagens e deixá-las nas mãos daqueles que privilegiariam o

repertório pessoal em detrimento do texto. Shakespeare, através das instruções de Hamlet, teria apontado essa atitude marginal, em dois momentos que inserimos de forma subsequente:

Hamlet – Oh, me fere a alma ouvir um marmanjo coa cachola emperucada rasgar uma paixão aos trapos e farrapos, estourando os tímpanos [10] da platéia, que, na maior parte, não é capaz de nada além de palhaçadas e algazaras. Eu passaria o açoite nesse sujeito por aumentar Termagant. Ele faz de Herodes um Herodes além da conta. Por favor, evitem isso.

E,

Hamlet -- Oh, corrijam tudo! E não deixem os palhaços falarem mais do que é destinado a eles – que vai sempre ter um deles que vai rir [40] para fazer rir também quantidades de espectadores idiotas, embora, nesse mesmo momento, tenha alguma questão fundamental na peça para ser considerada. Isso é abominável, e revela uma ambição lamentável no idiota que usa dessas coisas. Vão se aprontar. [45] *Saem Atores* (SHAKESPEARE, 2008, p. 56).

Parece-nos fortuito revelar o apreço por essas passagens em particular, elas que nos acompanham há muito anos e, que entre outras, inspiraram nossos estudos sobre esse período, essa peça e, principalmente sobre os atores, que, rodeados pelo poeta residente, teriam recebido as instruções ali mesmo, no palco. Anteriormente, nós a pinçamos com o intuito de analisar quem seria o ator responsável pelos feitos de improviso a ponto de indignar Shakespeare e fazê-lo exclamar, através de Hamlet, seu pensamento a respeito dos atores que excedem o texto por vaidade.

Neste momento, nosso interesse está em discorrer sobre outras particularidades que o fragmento suscita, como por exemplo, da relação entre o poeta e o ator, entre o ator e a personagem e entre ator e sistema de preparação das peças. Compartilhamos o pensamento de quão curioso teria sido ter estado ao lado de Shakespeare quando da leitura coletiva desta peça, ou junto aos atores, ouvindo e vendo Richard Burbage, o grande ator da companhia *The King's Men*, no conjunto de seu repertório particular, interpretar Hamlet. Foi o primeiro ator a representar tão rica personagem que se deleita com humor ácido e tempestivo ao exhibir seu desprezo aos atores que, no palco, transformam-se em propulsores do riso para ganhar o público.

A ‘ambição lamentável’ a que Hamlet se refere estaria associada à liberdade tomada pelos atores em preterir o texto privilegiando o improviso. Num primeiro momento, temos a impressão de que o improviso poderia ser julgado um artifício inadequado e mal recebido entre os poetas. Mas, lembremos que os *clowns* tinham repertório próprio, e que o próprio dramaturgo já contava com sua representação à parte; porém, está no excesso a preocupação

relevante entre os dramaturgos. Pois que não acreditamos que Shakespeare tivesse, de modo algum, tolhido os atores dessa habilidade tão cara, e que, é provável, ajudava os atores naqueles momentos desafiadores, em que o lapso de memória unido ao distraído *prompter* (ponto) não deixava outra opção ao ator, a não ser a de improvisar, de modo a sugerir aquilo que estava inscrito em suas *partes*.

A fidelidade ao texto não se refere apenas à vaidade do poeta, ao respeito ou não às palavras dele, mas também a duas outras questões muito importantes do teatro elisabetano. Uma companhia permissiva em relação à improvisação de seus atores correria o risco de comprometer a estrutura de seus espetáculos e de ter suas peças censuradas. A improvisação era um artifício perigoso, comprometedor e mal recebido não apenas entre os dramaturgos, mas também entre os donos de companhias. Nem todas as companhias do período possuíam um poeta residente atento aos excessos de seus atores. Após a compra, a peça deixava de pertencer ao poeta para ser entregue e preparada pelos atores. Era um interesse que para ser efetivado perpassava por tramitações legais que decidiriam ou não se a peça e os atores poderiam apresentá-la. Para enriquecer a articulação, recordemos o teórico, Andrew Gurr (2004, p. 123), o qual nos permitiu compreender que o *book autorizado* pelo Master of Revels (censor ou Mestre de Cerimônias) era o documento mais importante nas mãos dos donos das companhias, uma vez que tudo ali inscrito estaria validado à apresentação pública. Portanto, atrever-se a preterir o texto e ousar da improvisação provocaria as autoridades, que puniriam a companhia suspendendo a peça ou censurando-a permanentemente.

À fúria do poeta, à fúria dos donos das companhias, somamos a fúria dos atores, dos outros atores, os quais trabalhavam e preparavam seus papéis baseados no sistema de deixas. O improviso comprometeria esse sistema. Como confiar nos atores que não conseguiam dar suas falas com exatidão ou cumprir suas deixas? Os outros atores dependiam delas para guiar suas entradas e saídas de cena. A citação acima tomada da peça *Hamlet* não deixa de ser uma declaração incisiva aos atores, seja ela referindo-se ao ator William Kempe, o grande ator cômico elisabetano cuja função dentro da companhia de Shakespeare havia sido substituída por Robert Armin quando *Hamlet* fora apresentada, seja ela referindo-se a qualquer outro ator, de companhias rivais por exemplo. O estudioso Arthur McGee em *O Hamlet Elisabetano* (1987) enriquece nossa pesquisa ao discorrer sobre a diletante personagem e as implicações do pensamento de Shakespeare a respeito do teatro de seu tempo. Na passagem abaixo, ele intensifica o olhar sobre uma perspectiva que pode ser tomada de modo mais amplo sobre as duas passagens: “O ataque de Shakespeare aos *clowns* foi pensado para incluir Kempe, mas também pode ter sido direcionado para a *The Admiral’s Company*” (MCGEE, 1987, p. 109).

Shakespeare poderia estar, portanto, estendendo a advertência a outros tantos que, excelentes improvisadores ou não, teriam de se adequar ao sistema de trabalho. Montar a peça e apresentá-la, possuir um repertório diversificado e atores comprometidos com este sistema de trabalho, esses eram os objetivos principais de qualquer companhia que queria se fixar em Londres. O trabalho do ator da companhia profissional consistia em acatar esse sistema de preparação e de deixas, que não dava lugar à evasão do texto pela improvisação. Mas não ficariam alguns atores tendenciosos em malograr o texto para fazer valer a vaidade em suas interpretações?

Acreditamos que isso seja provável; seriam algumas palavras, sinônimos, escolhas pessoais preparadas, até mesmo antecipadamente, pelo ator com o intuito de enriquecer a interpretação, mas limitadas pelo texto, respeitando as deixas para que o outro ator pudesse responder a elas sem hesitar. A tradição de se preparar o papel com outro ator, instrutor ou com o próprio poeta, garantia a preparação completa dos papéis dos atores, que só precisariam acessá-los novamente, semanas, meses ou anos mais tarde. Tendo apenas de rememorar-las em seus *estudos* privados. Como também garantia que as falas seriam pronunciadas com exatidão para não comprometer o sistema de deixas, que correspondia às necessidades do modo de preparação dos atores e de apresentação do espetáculo. Como do valor aos movimentos gestuais, que precisavam ser precisos, uma vez que, no teatro, em particular, grandes gestos teriam de ser considerados muito importantes em função do grande número de espectadores (STERN, 2004, p. 83).

Ao se unirem a uma companhia, teriam de *estudar* os papéis que representariam nas peças pertencentes ao repertório. A passagem era direta entre um ator e outro. O ator recebia os papéis que iria interpretar e seria instruído pelo próprio ator que se despedia de sua carreira, ou por outro ator ou membro responsável por essa tarefa dentro da companhia. Lembremos que os atores recebiam as partes de um todo, sabendo quase nada sobre a história da peça na sua totalidade. A prioridade dos atores dentro da organização do espetáculo era preparar seus papéis e adequar-se a prováveis mudanças que pudessem surgir, tal como imprevistos ocasionados por uma alteração ou outra feita na peça. Um ou outro ator teria de estudar algo novo, acrescido. Como podemos notar na passagem em que Hamlet pede ao Primeiro ator da companhia que estude algo mais, algo como doze ou dezesseis linhas a mais,

Hamlet – Amigos, sigam-no. Amanhã assistiremos uma peça. [530] [Ao primeiro Ator] Meu velho amigo, estás me escutando? Vocês podem representar *A Morte de Gonzago*?

Primeiro Ator - Sim, senhor.

Hamlet – Será amanhã de noite. Poderia, se necessário, decorar uma fala de umas doze ou dezesseis linhas, que [535] escreverei para intercalar na peça?

Primeiro Ator – Sim, meu senhor.

Hamlet – Muito bem [*Para todos os atores*] Sigam aquele senhor, e não vão zombar dele. *Saem Polônio e os Atores* (SHAKESPEARE, 2008, p. 48).

Num sistema de repertório bastante exigente, as companhias teriam de contar com atores habilidosos para lidar com a demanda de papéis a serem interpretados nos movimentados cinco meses de temporada. O modo de preparação de cada ator para cada peça e personagens dependia exatamente das circunstâncias em que a peça se inseria e era encaixada ao repertório, e de quando ela seria apresentada. Era um sistema que julgamos chamá-lo de exigente, pois os atores atuavam quase que diariamente em peças diferentes e, ao término da temporada teatral, teriam acumulado um número aproximado de quarenta personagens interpretados.

Avaliamos um teatro que se desenvolveu dessa forma e exigiu, de modo indispensável, a profissionalização dos atores, os quais somaram talento e esforço para construir um repertório pessoal complexo ao longo de décadas, não só por aperfeiçoarem-se na sua arte e poderem se manter em evidência, conquistando espaço e notoriedade, destacando-se entre seus pares, exibindo-se para as grandes companhias atentas e interessadas em seus feitos, mas também por serem compelidos a oficializarem sua prática, e estarem legalmente autorizados a subir no palco. Poetas, donos de companhias, atores e outros tantos homens importantes da prática teatral do período, respondiam à urgência, ao imediatismo relativo às prioridades e necessidades de seu tempo, tal como nos defrontamos atualmente com as dificuldades e restrições de nossas produções teatrais.

O teatro elisabetano fora de quase impenetrável acesso não fossem as insistentes investigações de estudiosos sobre tal empreendimento cênico. Compreendermos como estes atores lidavam com a quantidade de peças que seriam apresentadas durante a temporada teatral tem sido uma busca inspiradora. E mesmo cientes de que a restituição desse sistema seja da ordem do impossível, ainda podemos contar com as personagens criadas por Shakespeare para inspirar novas elucubrações sobre o trabalho das companhias e dos atores profissionais, como da prática teatral em si daquele período. Portanto, o objetivo está em escutar a voz implícita de Shakespeare para depois nos servir daquilo que fora escrito sobre ele.

3.2 *PASSIONATING*: DA ARTE DE INTERPRETAR DO ATOR ELISABETANO

“Eles são a sùmula e a crônica dos tempos”
(HAMLET, 2,1, 520)

Oscar Wilde (1999, p. 30) ávido crítico de arte e costumes, além de dramaturgo e espectador assíduo nos teatros londrinos do século XIX, declara em um de seus ensaios sua admiração pela simplicidade do palco elisabetano em detrimento dos exageros das produções realizadas nos palcos da era vitoriana, alegando que a força poética tende a enfraquecer com tantos delírios para os olhos. A crítica mordaz do irlandês a respeito das representações das peças de Shakespeare que tivera a oportunidade de assistir – *Sonho de uma noite de verão e Hamlet* – nos é bastante cara. Por incidir especialmente sobre a estética dos espetáculos, já que, na era de Shakespeare, a linguagem era utilizada como recurso para construir seus cenários, na era de Wilde os cenários pictóricos e o mobiliário parecem ter resolvido, segundo ele, tais descrições que não constituem de drama, ação, diminuindo o poder da linguagem que se ilustrava aos olhos do público.

O crítico da moral vitoriana propõe que Shakespeare teria desfrutado das inovações tecnológicas se tivesse vivido no século XIX, e teria se deparado com dificuldades outras, ou somente constatado que as limitações pertencem a qualquer tempo, assim como as más interpretações. E nada mais inteligente do que se servir das palavras do próprio poeta para se refletir sobre o que se entendia por interpretação através da análise dos discursos da personagem Hamlet. Wilde se reporta a Shakespeare, à voz que teria expressado seus desafetos para com as dificuldades de seu tempo, da qualidade da estrutura das peças para as apresentações como da interpretação dos atores que com ele trabalhavam. O dândi irlandês defende a força vital do texto e a excelência da interpretação, auscultando as instruções e as particularidades da representação que ele propõe, com a nobreza de tentar compreendê-las.

A nós, cabe articular sobre a arte dos atores profissionais e sobre o entendimento que se tinha sobre a representação a partir das falas eloquentes de Hamlet quando, por exemplo, ele instrui os atores, ou discorre sobre a questão da arte da representação, ou sobre como o ator deve manter seu discernimento ao interpretar as *paixões*, - *passion*, era o termo frequentemente usado no período para descrever a arte da interpretação. São elas que norteiam nosso estudo, e nos aproximam do pensamento de Shakespeare, do ritmo sugestionado, da entonação e de sua própria voz, como declarou o escritor argentino Jorge

Luis Borges (1998, p. 145) no ensaio *O Livro* sobre a importância de desvendarmos a voz dos autores. Citamos Borges, pois o que enfatizamos em nossa abordagem são os discursos dessas personagens que nos aproximam da voz de um antepassado, de um homem que também ator revela sua prática e crítica, enunciando o que compreendia pela arte da representação, seus excessos e restrições.

É o próprio Shakespeare, como afirmara o cofundador da Royal Shakespeare Company, John Barton (1984, p. 13), em *Interpretando Shakespeare. Um guia do ator*, o diretor do ator a qualquer tempo. É o próprio poeta quem instrui, dita o ritmo, e ajuda o ator a encontrar as transições das *paixões* para interpretar seus papéis. “Hamlet pede por aquilo que ele chama de frieza (coolness) em interpretar uma *paixão*”. (BARTON, 1984, p. 168). O termo é empregado por Hamlet quando da chegada dos atores em Elsinore : “Vamos, dê uma prova de seus talentos, uma fala arrebatada” ou “Come, give us a taste of your quality. Come, a *passionate speech*”. *Passionating*, segundo Stern (2004, p. 80), seria a arte de interpretar as emoções extremas e para isso o ator teria de identificá-las, dentro de suas *partes* para, então, manifestá-las. Um processo que teria sido explicado no livro *The passions of the minde in general* por Thomas Wright (1620, p. 174), autor elisabetano que contribuiu teoricamente sobre a arte do ator e que definiu como as *paixões* são movidas pelas ações do ator. Segundo Wright, “a *paixão* deveria ser a fonte e origem das ações exteriores, ou ainda, a *paixão* emana do coração, e é difundida pelo corpo, rosto, olhos, mãos, voz; e também pelos gestos que se apresentam a nossos olhos, e pelos sons em nossos ouvidos” (1986, p. 174).

O solilóquio em que Hamlet reflete sobre suas impressões no tocante à ‘fala arrebatada’ do ator parece-nos pertinente para fundamentar o que acima se definira como ‘emoções extremas’, ou *paixões*, vejamos:

Hamlet – Não é monstruoso que esse ator aí consiga,
 Numa simples ficção, num sonho de *paixão*,
 Estampar na sua alma a imagem concebida
 A ponto de fazer seu rosto embranquecer,
 Derramando lágrimas, todo atormentado,
 A voz trêmula, tudo em total conjunção
 De forma e conteúdo? E tudo por nada!
 Por Hécuba!
 Quem é Hécuba pra ele e ele pra ela,
 Pra ele se derramar assim. E o que faria
 Se tivesse o motivo e as *deixas da paixão*
 Que eu tenho. O palco viraria um mar de lágrimas,
 Sua horrenda frase furaria o ouvido público,
 Ficando louco o culpado e pasmo o inocente,
 E o ignorante, confuso, deixando aturdidas
 As próprias faculdades dos olhos e ouvidos.
 (SHAKESPEARE, 2008, p. 48)

A interpretação do ator evoca em Hamlet a reflexão sobre quão monstruoso é para ele a facilidade com que o ator transita entre uma emoção e outra, e mesmo assim mantém-se alheio a elas. Mas que Hamlet parece reconhecer como sua limitação, pois que, de acordo com Astington (2010), a monstruosidade do teatro

se tornaria aparente se a emoção ficcional e a emoção verdadeira, tal como o próprio luto e raiva de Hamlet, se unissem, e na tempestade resultante da expressão do palco seria afogada em um terrível dilúvio de lágrimas destruindo o mundo ao seu redor, levando embora tanto o justo como o pecador (ASTINGTON, 2010, p. 17).

Hamlet reflete sobre o poder da representação, questiona como o ator pode evocar emoções tendo relação alguma para com aquele que interpreta. Sem possuir as *deixas da paixão* que ele parece possuir e que para o ator é conjunção da forma e conteúdo para representar uma ‘ficção, um sonho de paixão’. A peça fora um artifício ardiloso empregado por Hamlet para retratar um mundo que está desordenado e precisa ser restituído, sendo a representação a melhor forma de fazê-lo, na tentativa de acordar aqueles que parecem estar presos a um pesadelo. Veremos sua articulação sobre o ‘engenho encenatório’:

Fique atento, meu cérebro. Ouvi dizer
Que diante encenações indivíduos culpados
Ficaram, por arte do engenho encenatório,
Mas tão perturbados no âmago do peito
Que declararam ali, no ato, suas perfídias.
Pois o assassínio, embora mudo, falará
Por milagroso órgão. Farei com que a trupe,
Na frente do meu tio, simule em pleno palco
A morte do meu pai. Vou vigiar suas feições,
Esfolhar fundo as chagas. Se ele estremecer,
Saberei meu caminho. [...]
Eu preciso de fatos
Que sejam mais concretos. A peça usarei
Pra rápido enrascar a consciência do rei. *Sai*
(SHAKESPEARE, 2008, p. 49).

A chegada da trupe de atores permite que Hamlet articule um plano para tentar desmascarar seu tio-rei Claudius, que ele supõe seja o culpado da morte de seu pai, antes rei da Dinamarca. Hamlet se vê numa obrigação moral e política em querer chamar a atenção para aquilo que está “podre” no reino da Dinamarca e que todos ao seu redor parecem ignorar. De acordo com McGee (1987, p. 107), através da representação da peça *Rato Enrascado* ou *A Morte de Gonzago* – que teria feito referência à morte do Duque de Urbino em 1538 por Luigi Gonzaga e que Shakespeare parece ter tido conhecimento do fato ocorrido na Itália – Hamlet quer trazer à tona a “consciência do rei”, expondo publicamente aos membros da corte aquilo que teria acontecido no reino e impulsionado Claudius a ascender ao poder. A questão política

está justamente implicada na origem imoral da ascensão de Claudius ao poder. Hamlet precisa de provas e age sagaz e sorratamente para conseguir atingir a consciência do rei, e o faz publicamente para que ele possa vislumbrar as reações de Claudius, como também deixar à audiência relacionar o que está sendo representado com aquilo que aconteceu com o rei precedente. Para tanto, Hamlet deseja que a representação dos atores seja precisa para que seu efeito seja também exato sobre Claudius. A trupe de atores precisa interpretar, de forma tal, a alcançar os objetivos de Hamlet.

Porém, a manifestação dessas emoções deve ser controlada e equilibrada, como Hamlet viria a nos ensinar mais adiante. Para que as *paixões* fossem apropriadamente manifestadas, o ator teria de se dedicar a *estudar* suas *partes*, reconhecer quais *paixões* são exigidas em cada uma delas. Stern (2004) é precisa a respeito de como esse reconhecimento das *paixões*, e de suas transições era, no trabalho do ator, direcionado e realizado:

Transições visíveis de uma emoção mais extrema a outra dentro de um discurso eram altamente consideradas – e por isso eram escritas dentro do texto. Nas peças de Shakespeare elas podem ocorrer quando a prosa dá lugar ao verso, quando a linguagem ‘simples’ dá lugar à linguagem ‘complexa’ ou quando linhas sonoras e longas dão lugar à sentenças mais curtas e em staccato. Estas são algumas das características que um ator identificaria em sua parte enquanto trabalhasse junto ao instrutor (STERN, 2004, p. 80).

O conselho de Hamlet aos atores seria uma dessas instruções que transcorre do pensamento do poeta, e nos serve como inspiração. Ela é uma referência primeira ao ator que tenta responder àquilo que Hamlet teria desejado quando se referia ao modo de interpretação, e que ainda nos impacta. Para isso façamos a introdução devida à cena no contexto da peça. Vejamos a passagem:

[Entram Hamlet e três atores]

Hamlet – Por favor, repitam a fala como a pronunciei, com língua bem ágil. Se vocês as berrarem como muitos atores fazem, melhor é chamar o pregoeiro público pra repetir as linhas. Nem fiquem todo instante cortando o ar com a mão assim, mas façam tudo com suavidade. Pois até [5] na torrente, na tempestade e eu diria mesmo no torvelinho da paixão, convém forjar e exprimir uma temperança que traga equilíbrio (SHAKESPEARE, 2008, p. 56).

Estruturalmente, essa passagem se encaixa no decorrer de um segundo encontro entre Hamlet e os atores, de uma reunião de preparação que ocorreu e que, pensamos, se propunha a ser um ensaio. Pois que a cena dois do Ato III inicia com a entrada do príncipe e de três atores, que, pensamos, adentram o palco sendo já instruídos por Hamlet, o qual parece impaciente, mas concentrado naquilo que diz. A mente atribulada, absorto a conjecturas, porém, atento aos seus objetivos de instrução. Sua entrada, enérgica, demandando atenção dos

atores sobre determinados aspectos da interpretação, que vira provavelmente minutos atrás, apontam o cuidado de Hamlet quanto à representação da peça e de seus efeitos. Os atores já tinham oferecido a ele uma “fala arrebatada” de seus talentos no ato II cena 3, mas Hamlet é incisivo sobre a interpretação do Primeiro Ator; a exigência é pontual e requer cuidado.

Tentar elucidar como teria sido representado esse fragmento em particular, por Burbage e seus pares em cena, é o tipo de especulação “agradável e rentável” como declarara Wilde (1999, p. 25). A personagem Hamlet, é um homem diletante e que usa de sua erudição dos preceitos retóricos que aprendera na universidade para instruir os atores, e na passagem atua como um preparador ou instrutor da arte da representação. Mas quanto os atores teriam mostrado a Hamlet no início dessa cena? A personagem não está em cena, mas entra em cena com os atores já dando as instruções. Dúvida que não altera uma particularidade sobre a representação dos atores parceiros de cena de Burbage é que, seja antes de Hamlet ter entrado em cena, seja já no palco, os três atores precisariam ter interpretado mal seus papéis, teriam de ser canastrões para provocar Hamlet, e serem instruídos pelo preparador, justamente para que ficasse claro que qualquer imprecisão na representação poderia comprometer seu plano.

A crítica de Wilde (1999) a respeito da interpretação do Primeiro Ator num espetáculo apresentado na era vitoriana nos serve precisamente,

O Primeiro Ator, à parte sua posição na evolução dramática da tragédia, é uma caricatura feita por Shakespeare do ator canastrão de sua época, assim como as passagens que ele recita são paródias shakesperianas das peças estúpidas criadas por alguns de seus rivais. [...] A cena deveria ser interpretada a partir dos maneirismos de uma tragédia de província. Ela é uma sátira e, para ser bem interpretada, deve ser mal interpretada (WILDE, 1999, p. 36).

Shakespeare, através da personagem Hamlet, faz recomendações aos atores de como eles deveriam agir. Sua atenção está na preparação dos atores que não podem comprometer a representação e, conseqüentemente, seus planos. Como coloca em seu solilóquio acima analisado, ‘e tudo por nada!’. A representação não pode ser um ‘nada’. A interpretação possui um conjunto de regras, de uma técnica que precisa ser respeitada. E Hamlet entende isso, é inteligente e muito articulado e sabe que existe uma técnica para que o ator não se deixe levar pelas *paixões*, que ele deve se manter crítico e ser hábil em controlá-las: ‘pois até na torrente, na tempestade e eu diria mesmo no torvelinho da paixão, convém forjar e exprimir uma temperança que traga equilíbrio’ (SHAKESPEARE, 2008, p. 56).

Adverte os atores que pronunciem as palavras com “língua bem ágil”, salientando a importância da flexibilidade vocal para que o timbre da voz não seja prejudicado. Hamlet critica o modo que os atores parecem representar. Há, portanto, uma exigência de ordem

qualitativa com relação ao modo como as palavras devem ser pronunciadas e que, dentro do contexto da frase e pelo gestual do ator, devem ir além do recitar, declamar, berrar, ou falar sem dar a devida atenção àquilo que se fala. Shakespeare parece exigir que as *paixões* sejam apropriadamente empregadas pelo ator, mas ao mesmo tempo se mantenha um distanciamento delas, frio, imparcial. De acordo com Astington (2010), a passagem acima chama a atenção sobre aquilo que Hamlet supõe do envolvimento que o ator deve ter ao representar uma personagem, e em especial essa personagem; do equilíbrio em expressar as *paixões*:

sem se deixar levar tanto pela força da empatia emocional que não se possa manter um olhar crítico e editorial sobre o provável efeito daquilo que se está fazendo, e mantendo-se distanciado (*detached*) o bastante do ciúme, da raiva ou do luto verdadeiros é que se pode exercitar o ‘discernimento’ em sua representação artística (ASTINGTON, 2010, p. 18).

A partir das perspectivas desses autores, identificamos mais aproximações do que distanciamentos entre eles. Os autores privilegiam o enfoque sobre o processo do ator ao interpretar as *paixões*, de que o ator deveria administrá-las e manter um distanciamento quando de sua representação no palco e o domínio dessas emoções extremas seria calcado numa técnica. Nosso correspondente no tempo, Thomas Wright, e a estudiosa Tiffany Stern abordam que esse processo de preparação é fragmentando, deve ser estudado em suas partes, uma vez que ator deveria desmembrar o discurso e transformá-lo em *paixões* que seriam apresentadas através de gestos e pela elocução. O ator não pode agir de forma descontrolada, precisa manter-se absorto, permitir que essas emoções o atravessem, entretanto, ele não pode deixar ser arrebatado por elas. Deve promover o distanciamento, a frieza de Barton. (1984, p. 184). O ator, portanto, estuda uma técnica, aprende uma técnica para que ele, no momento da interpretação, se sirva delas e possa contar com elas para governar as *paixões*, ou seja, sem se deixar afetar por elas. E como bem afirmara Astington (2010, p. 18), a instrução aos atores reconhece a importância artística da técnica, através da qual a força emocional possa atrair e mover a audiência mais do que a horrorizá-la ou levá-la à loucura.

Depois a personagem Hamlet vai mais além, não apenas versando sobre o modo de atuar, mas também fazendo considerações sobre o sentido daquilo que é dito de forma a representar a natureza.

Hamlet – E não sejam muito mansos, mas façam do discernimento seu tutor. Submetam a ação à palavra e a palavra à ação, e com ainda este cuidado: de não ultrapassarem a retidão da natureza. Pois qualquer exagero dessa monta perverte o intuito da representação, [20] cujo fim, desde início até agora, foi e é exibir um espelho à natureza; mostrar à virtude suas feições, ao escárnio a própria imagem e ao próprio século e ao essencial do tempo sua forma e efígie. Mas, quando se cai no exagero ou se fica em falta, o inepto pode muito [25] bem cair na risada, mas o

judicioso só pode se entediar, cujo juízo deve pesar mais na estima do que todo o teatro dos outros (SHAKESPEARE, 2008, p. 56).

Na frase, “pois qualquer exagero dessa monta perverte o intuito da representação, cujo fim, desde o início até agora, foi e é exhibir um espelho à natureza;” o príncipe considera aquilo que está sendo representado como o próprio espelho da natureza, o que nada tem a ver com uma representação naturalista. O agir naturalmente no teatro elisabetano envolveria um alto nível de conhecimento artístico em que o ator ajustaria a forma a sua imitação. Maneirismos que lhes foram passados de geração a geração, nas instruções, e que tinham alto valor artístico, mas concomitantemente, esse agir calcado numa tradição deve ser representado não de forma grotesca ou falsa, mas de modo natural. O encontro entre a técnica fundamentada nos preceitos retóricos, no sentido da elocução e da gestualidade e da técnica em *estudar as partes*, e desvendar as *paixões* exigidas em cada uma delas é que o ator pode se sobressair a ela e encontrar o equilíbrio na interpretação. De acordo com Barton (1984, p. 183), Hamlet é o exemplo supremo em Shakespeare de um papel que continuamente contém uma mistura de sentimento arrebatador e intelectualidade intensa ao mesmo tempo. Estendemos a essa afirmação, que a arte da representação dos atores das companhias profissionais elisabetanas parece conter a mesma mistura.

Durante nossa trajetória, observamos que a preparação dos atores, em função do sistema de repertório e do tempo restrito entre um espetáculo e outro, poderia ser negligenciada, ou mesmo que sua relevância dentro do contexto de repertório fosse diminuída. No entanto, percebemos que essa preparação, instruída, guiada, de *estudo* do papel calcada numa tradição rica em maneirismos que o ator precisava dominar, se apresentou muito mais complexa do que apenas imitar o ator que tivera interpretado pela primeira vez determinado papel. Fora a interpretação do ator, seu conjunto de habilidades em representar inúmeras personagens, que teria construído a unidade da peça; contava-se com isso, tanto quanto a própria história da peça. São os atores os responsáveis em preparar as personagens de Shakespeare, a externar a partir de suas *partes* o universo: o universo de muitos mundos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Um dos principais objetivos da dissertação **Entre Texto e Palco: um estudo sobre a preparação do espetáculo e dos atores das companhias profissionais elisabetanas** foi discutir sobre como as companhias profissionais elisabetanas preparavam seus espetáculos. Nosso estudo foi o resultado de um conjunto de perguntas ou problemas que têm nos acompanhado durante alguns anos e que, em sua maioria, puderam ser respondidas. São dúvidas-problemas no tocante a algumas particularidades a respeito da montagem do espetáculo; da existência ou não de manuscritos que conteriam informações fundamentais sobre como se preparava uma peça; quem eram os responsáveis pela tarefa de construir tais manuscritos; das prioridades dos atores em preparar seus papéis e como eles os estudavam.

Nossa trajetória dentro desse universo em que Shakespeare se inseriu e transformou no tocante à prática teatral foi enriquecedora para somarmos algo a mais nessa área de conhecimento que era, para nós, desconhecida em suas particularidades mais inerentes. Uma dessas particularidades está associada à evolução do texto e sua primeira apresentação, uma vez que no decorrer do processo de montagem adequações deveriam ter sido feitas na medida em que eram indispensáveis, e que, portanto restringiu a existência de um manuscrito, um texto, uma peça que tenha sido fixada. Como fixar algo que em sua essência é de caráter transitório, uma vez que as peças no período eram articuladas para serem montadas e não lidas? Mas alguma coisa fora fixada, o que conseqüentemente nos permitiu acessar, a partir da articulação entre críticos e teóricos, quais desses documentos teriam sido fundamentais para que uma peça fosse efetivamente levada ao palco.

Entre *Books* e *Plots*, o *book autorizado* teria sido o documento mais importante nas mãos das companhias profissionais elisabetanas. Teria sido esse manuscrito, planejado para estruturar a história cena a cena, personagem por personagem com os nomes dos atores e as respectivas personagens que interpretariam. Logo, conteria as informações necessárias para se montar uma peça. Depois de ter recebido a rubrica do Mestre de Cerimônias, a apresentação da peça e de todos os atores que subiriam ao palco estaria assegurada. A ele, poucos teriam tido acesso e por isso, outros documentos seriam construídos para transpor praticamente aquilo que no papel fora fixado e precisava, por segurança, ser protegido de furtos e violações. As *partes* dos atores seriam um desses documentos que delegariam ao ator a responsabilidade de transpor, a partir de um conjunto de habilidades, a forma e o conteúdo, que não tinha uma relação forte com a história em termos narrativos e que, por conseguinte, a

noção do todo da história era vaga até antes de encontrarem-se para fazer uma primeira leitura com os atores líderes, os quais eram os únicos atores que possuíam falas. Quanto aos outros atores, não se pode afirmar nada além de que eles teriam de se adequar às decisões tomadas pelos seus superiores. Fora um sistema que concluímos ter sido inflexível quanto ao modo de transmissão de um ator a outro de seus papéis. Com um sistema de repertório variável e flexível, o mais seguro era contar com atores que se dedicavam aos seus papéis e possuíam “boa memória”, e também, contar com um *prompter* atento e experiente a servir de *ponto*, ajudando a lembrá-los de suas falas, quando necessário.

O *prompter* teria sido, depois dos autores e antes dos atores, a figura que contribuiria, com seu olhar dentro e fora do espetáculo, para dar encadeamento às cenas nos bastidores dos palcos públicos. O *prompter* teria acumulado algumas funções dentro da companhia. Fora compreendido como o provável escriba e/ou *plotter* da companhia, o qual tinha a função de transcrever as peças e *partes*, ou como o responsável por controlar as entradas e saídas dos atores de cena asseguradas no *Book* e que estavam sob sua vigilância pela sua própria função de *ponto*. Era uma figura estratégica para a companhia e para os atores. Dentro e fora do palco, ele se mantinha atento às entradas e saídas dos atores de cena, às falas e deixas dos atores, possuindo total acesso ao *Book* e ao *Plot*, e, portanto, mantinha os livros mais importantes de preparação de uma peça sob sua responsabilidade.

Quanto à arte de representar podemos inferir que o sistema de tradição teria ditado o modo de fazer teatral do período. Era um saber transferido, ensinado por instrutores, que poderiam ser o dramaturgo, um tutor ou outro ator. A ênfase estava no *estudo* privado e não no ensaio coletivo. Ao ator cabia preparar-se, fixar o papel e apresentá-lo. Inicialmente, pensávamos que o aprofundamento das personagens dado pelo ator era inexistente. Chegamos a pensar até que essa forma de preparação, restringida pelas *partes*, era descuidada em função do sistema de repertório. Mas não. A preparação era completa. O aprofundamento era conquistado a partir da dedicação de cada ator a essas partes. E, principalmente, as *paixões* que deveriam ser reconhecidas e manifestadas apropriadamente.

Acreditamos que os dramaturgos escreveriam pensando em determinados atores. Mas nossa afirmação é tendenciosa, e nosso parâmetro especulativo. Tomamos Shakespeare que, confiamos, teria escrito suas peças para serem montadas por seus amigos e parceiros de companhia. Eram pensadas e articuladas pelo poeta para as companhias ou para o modelo estrutural que as comportava.

[...], e ele escreveu essas peças infinitamente ricas e complexas com grande aprofundamento psicológico. Eu não acredito que ele tenha feito isso a menos que

seus atores pudessem ter feito justiça a ele. [...] Os textos de Shakespeare são cheios de pistas para os atores. Quando um ator torna-se ciente delas ele acreditará que o próprio Shakespeare o está dirigindo. Eu acredito que é isso que acontece entre seus atores elisabetanos, e que eles faziam instintivamente o que nós fazemos conscientemente e intelectualmente. Shakespeare aceitava sua própria tradição teatral e mesmo assim a transformara. No sentido de que ele é o inventor do inconsciente como da caracterização em profundidade e do discurso naturalista. Não há muito disso antes dele” (BARTON, 1984, p. 13).

Seriam estes atores e para eles que se escrevia e se montava. Garantias de que Shakespeare apreciava ou não o trabalho dos atores aos quais se reuniu para trabalhar é uma questão outra para discutir, mas que perpassa nossos pensamentos. Interpretar é um assunto que, como afirmara o diretor John Barton, precisa ser discutido mais do que explanado, descrito ou exposto. A leitura de suas considerações, no final de nosso estudo, foi realmente iluminadora, permitindo que pudéssemos, depois de longo processo de familiarização com esse universo extremamente complexo, abarcar uma perspectiva mais deliberativa do que tanto formal. Shakespeare causa isso? Sua obra causa isso. É uma área de conhecimento que permite a graduação em vida do sujeito que se propõe, como nós, desvendar o trabalho de homens que eram providos de habilidades artisticamente muito elaboradas e que, concomitante a isso, eram empresários (entrepreneurs) bem-sucedidos na arte da representação.

O modo como as companhias profissionais se organizavam frente às circunstâncias mais inusitadas é uma incógnita. Se havia ou não procedimentos, regras estabelecidas pelos membros das companhias para melhor articularem o dia-a-dia teatral, não há como saber de fato. Talvez, e mais provável, é que o modo de preparação e/ou organização se estabelecia de acordo com as necessidades imediatas. As companhias adultas do período elisabetano eram suficientemente capazes de montar espetáculos de um dia para o outro, no caso de reapresentações, e de duas a três semanas para aqueles *roteiros* recém-adquiridos. A ideia de poucas horas disponibilizadas aos atores para se prepararem em época de temporada é bastante intrigante, pois eles teriam apenas um momento do dia para aprenderem ou reestudarem seus papéis para subirem ao palco. Isso faz-nos refletir sobre as prioridades da companhia em função do ritmo de trabalho na maior cidade do entretenimento europeu.

Ao final desse estudo, juntando ou tentando encadear os pontos relevantes desse tema, não acreditamos que o pouco tempo existente entre um espetáculo e outro tenha comprometido a representação. Depois de fixado o papel, o ator só precisaria rememorar-lo novamente, e em poucas horas do dia ele o faria. Por apenas duas horas contava-se com o ator no palco; no restante do tempo, ele estaria envolvido com outras prioridades no tocante ao

estudo privado de seus papéis entre outras coisas. Se eles já o tivessem preparado, outras seriam as prioridades concernentes (imaginamos). Mas não havia uma preparação do ator a cada vez. Depois de ter fixado o papel, aprendido, estudado e sido instruído, ela se estendia até o fim de sua vida, ou do tempo em que lhe era designado ao papel. E com apenas noções hesitantes sobre o todo da história, os atores no palco, davam a unidade da peça.

O término desse período tão rico e complexo que optamos por delimitar entre os anos de 1570 a 1642 acarretou no término de uma tradição, de um modelo, de uma estrutura de trabalho das companhias e dos atores. O trabalho referente ao sistema de repertório e sua própria manutenção diminuíra de modo considerável. A urgência por espetáculos diários, a efervescência de oito teatros trabalhando com força máxima fora brusca e brutalmente atingida quando de seu fechamento oficial em 1642. Centenas de atores que teriam estado familiarizados com um modo de preparação calcado na instrução pelo poeta, no *estudo* privado de seus papéis a partir de suas *partes* teriam, não totalmente ou de uma vez só, se dissipado e diluído até desaparecer. O teatro da era Shakespeare, arraigado numa tradição que contemplava um sistema de transmissão, terminara.

REFERÊNCIAS

ASTINGTON, John H. **Actors and Acting in Shakespeare's Time: the art of stage playing**. Cambridge University Press, 2010.

BARTON, John. **Playing Shakespeare. An actor's guide**. Foreword by Trevor Nunn. Methuen Publishing Limited, London, 1984.

BECKERMAN, Bernard. **Shakespeare at the Globe, 1599-1609**. The Macmillan Company, New York, 1962.

BORGES, Jorge Luis. **Obras Completas. Vol. IV**. Por María Kodama, Editora Globo. São Paulo, SP, 1998.

BRADLEY, David. **From text to Performance in the Elizabethan theatre: preparing the play for the stage**. Printed in Great Britain at the University Press, Cambridge, 1992.

BULWER, John. **Chirologia: or the Natural Language of the Hand and Chironomia: or the Art of Manual Rhetoric**. 1974.

CARPEAUX, Otto Maria. **História da Literatura Universal. Volume II**. São Paulo: Leya, 2011.

GREENBLATT, Stephen. **Will in the World: how Shakespeare became Shakespeare**. New York: Norton & Company, 2004.

GURR, Andrew. **The Shakespearean Stage, 1574-1642** – 4th ed. Cambridge University Press. 2009.

_____. **The Shakespeare Company, 1594-1642**. 1st ed. Cambridge University Press. 2004.

_____. **The Work of Elizabethan Plotters, and 2 The Seven Deadly Sins**. Early Theatre. A Journal Associated with the Records of Early English Drama. Volume 3. Issue 1. Article 3. 1-1-2007.

HENSLOWE, Philip. **Henslowe's diary**. Edited with supplementary material; introduction and notes by R. A. Foakes – 2nd edn. Cambridge University Press 2002.

HEYWOOD, Thomas. **An Apology for Actors (1612)**. A refutation of the apology for actors (1615) by I.G. with introductions and bibliographical notes by Richard H. Perkinson. Scholars' Facsimiles & Reprints. New York, NY, 1941.
<http://www.questia.com/PM.qst?a=o&d=77358858>.

JOSEPH, B. L. **Elizabethan Acting**. Oxford University Press. London: Geoffrey Cumberlege Publisher to the University, 1951. Printed in Great Britain.

MCGEE, Arthur. **The Elizabethan Hamlet**. Yale University press. New Haven and London. 1987.

QUINTILIANO, M. F. **Quintilian's Institutes of the Orator in Twelve Books. Book VII**. Translated from the Original Latin according to the Paris Edition of Professor Rollin, and illustrated with Critical and explanatory Notes by J. Patsall, A.M.
<http://books.google.com.br/ebooks/reader?id=5WVr96ch2CMC&hl=pt-BR&printsec=frontcover&output=reader&pg=GBS.PA3>.

RAUEN, Margarida Gandara. **Ricardo II – Entre os textos, manuais de palco e a história de 1597 a 1857**. Fundação Cultural de Curitiba. Curitiba, PR, 1999.

ROACH, Joseph. **The Player's Passion: studies in the science of acting**. Originally published Newark: University of Delaware Press: London: Associated University Presses, 1985.

SHAKESPEARE, William. **Hamlet**. Editado por Harold Jenkins. London: Arden, 1997.

SHAKESPEARE, William. **A tragédia de Hamlet, Príncipe da Dinamarca**. Tradução de Lawrence Flores Pereira. São Paulo Editora 34, 2008.

SHAKESPEARE, William. **Hamlet, Prince of Denmark**. The New Cambridge Shakespeare. Edited by Philip Edwards. Cambridge University Press, 1985, 2003.

SHAKESPEARE, William. **Sonho de uma Noite de Verão**. Tradução de Beatriz Viégas-Faria. Porto Alegre: L&PM, 2001.

SHAKESPEARE, William. **Midsummer Night's Dream**. The New Cambridge Shakespeare. Edited by R. A. Foakes. Cambridge University Press,, 2003.

STERN, Tiffany. **Rehearsal from Shakespeare to Sheridan**. Oxford University Press, New York, NY, 2000.

_____. **Making Shakespeare, the pressures of stage to page.** Routledge, NY, New York. 2004.

_____. **Documents of Performance in Early Modern England.** Cambridge University Press. Printed in the UK, 2009.

WELLS, Stanley. **Re-Editing Shakespeare for the Modern Reader.** Clarendon Press. Oxford, 1984.

WILDE, Oscar. **Chá das cinco com Aristóteles e outros artigos.** Seleção, tradução e apresentação Marcelo Rollemberg. – Rio de Janeiro: Lacerda Ed, 1999.

WRIGHT, Thomas. **The Passions of the Mind in general.** Garland Pub. (New York) Publicado em 1986.

ANEXO

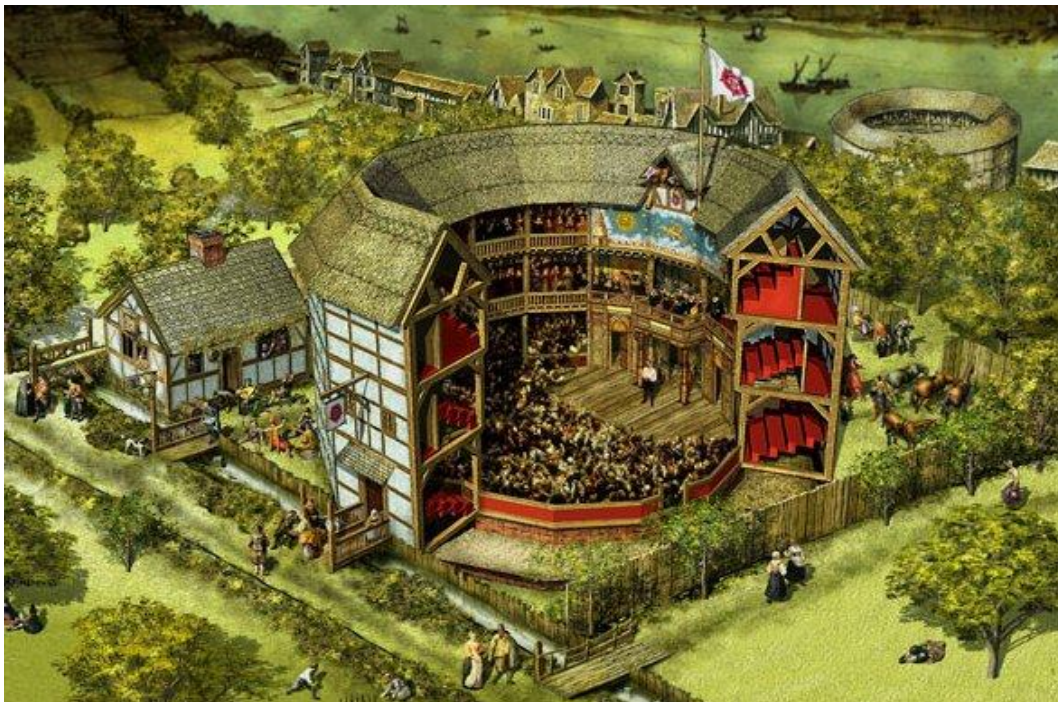
ANEXO A – Imagens do Século XVI e XVII

FIGURA 1 – WILLIAM SHAKESPEARE



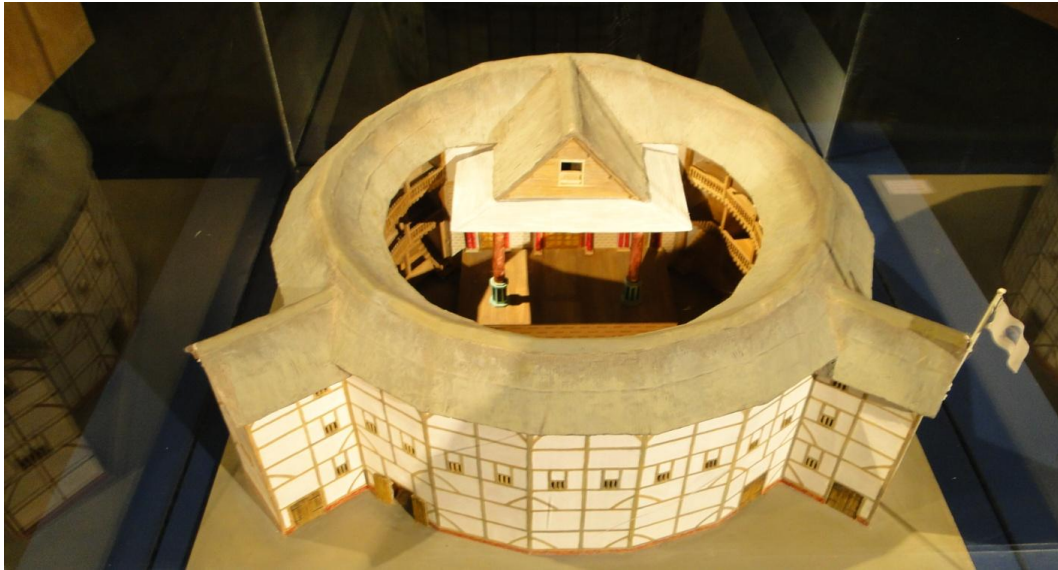
Fonte: encarte comprado no The Rose Theatre, Londres, Inglaterra, 2012. Arquivo pessoal da autora.

FIGURA 2 – TEATRO THE ROSE – The Globe Theatre (direita fundo)



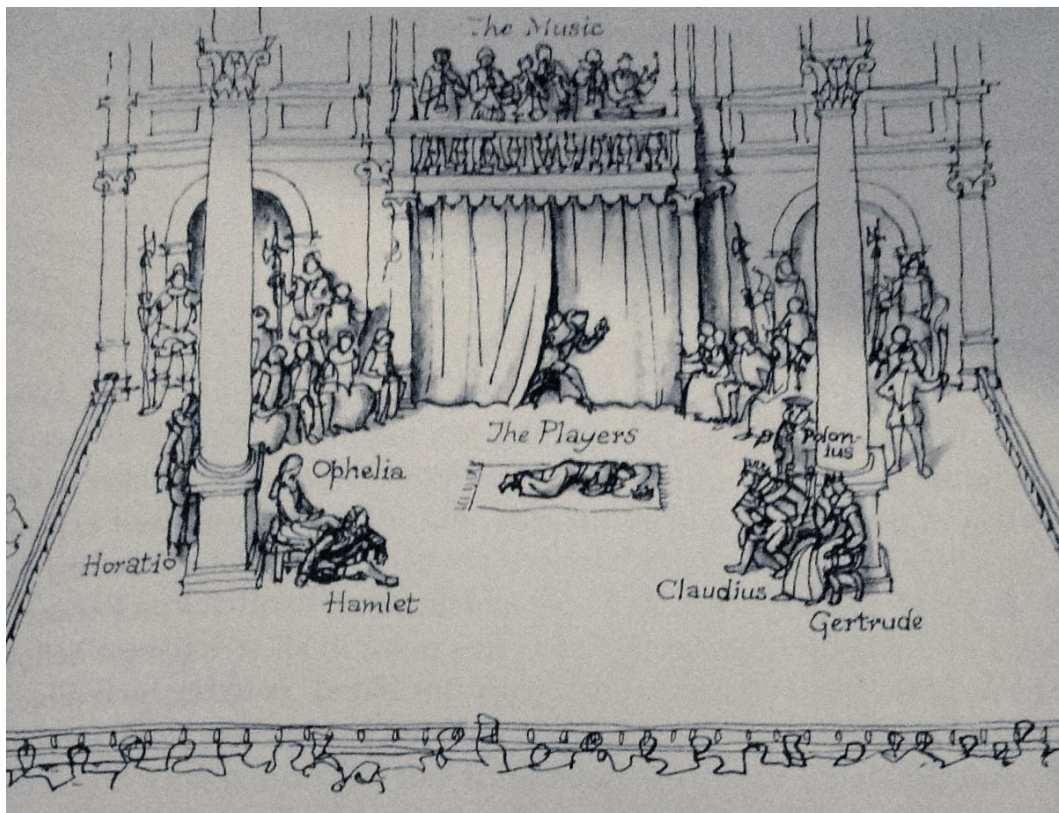
Fonte: encarte comprado no The Rose Theatre, Londres, Inglaterra, 2012. Arquivo pessoal da autora.

FIGURA 3 – THE GLOBE



Fonte: Foto tirada de uma réplica miniatura no Teatro The Globe em Londres. Arquivo pessoal da autora.

FIGURA 4 – SUGESTÃO DE REPRESENTAÇÃO DA PEÇA DENTRO DA PEÇA POR WALTER HODGES.



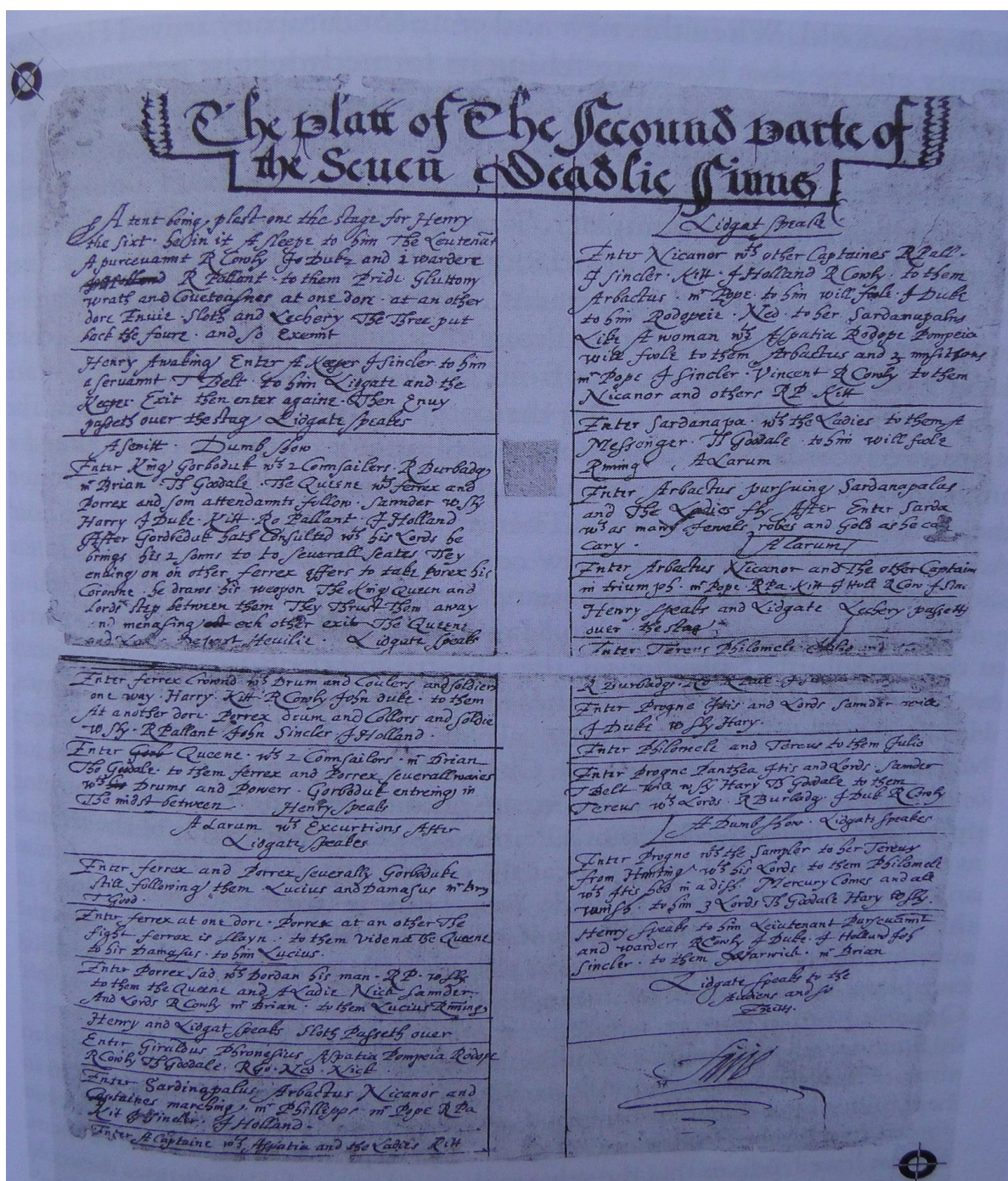
Fonte: The New Shakespeare Company (2003, p. 51) Ilustração de número três.

FIGURA 5 – SUGESTÃO DE REPRESENTAÇÃO DA PEÇA DENTRO DA PEÇA POR WALTER HODGES.



Fonte: The New Shakespeare Company (2003, p.51) Ilustração de número três.

FIGURA 6 – 2 OS SETE PECADOS MORTAIS OU THE PLATT OF THE SECONDD PARTE OF THE SEVEN DEADLIE SINNS



Fonte: Ilustração de número, p.51 em The Shakespearean Stage, 1574-1642 de Andrew Gurr.

FIGURA 7 – DETALHE DO PLOT E AS INDICAÇÕES DE ALGUMAS ENTRADAS.

Enter Nicanor wth other Captaines R. Hall.
 J. Sinder. Kitt. J. Holland & Conly. to them
 Arbactus. m^r Pope. to him will foale. J. Duke
 to him Rodepeie. Ned. to her Sardanapalus
 Like A woman wth Aspasia Rodepe Pompeia
 will foale to them Arbactus and 3 myfifons
 m^r Pope J. Sinder. Vincent & Conly to them
 Nicanor and others R. P. Kitt

Enter Sardanapa. wth the Ladies to them A
 Messenger. H. Goodale. to him will foale
 R. ming. A. Larum

Enter Arbactus pursuing Sardanapalus
 and the Ladies fly. After Enter Sarda
 wth as many Jewels robes and Gold as he can
 carry. A. Larum

Enter Arbactus Nicanor and the other Captaine
 in triumphs. m^r Pope. R. P. Kitt. J. Hall & Conly. J. Sinder
 Henry Spealr and Lidgate Lesbery passeth
 ouer the stag.

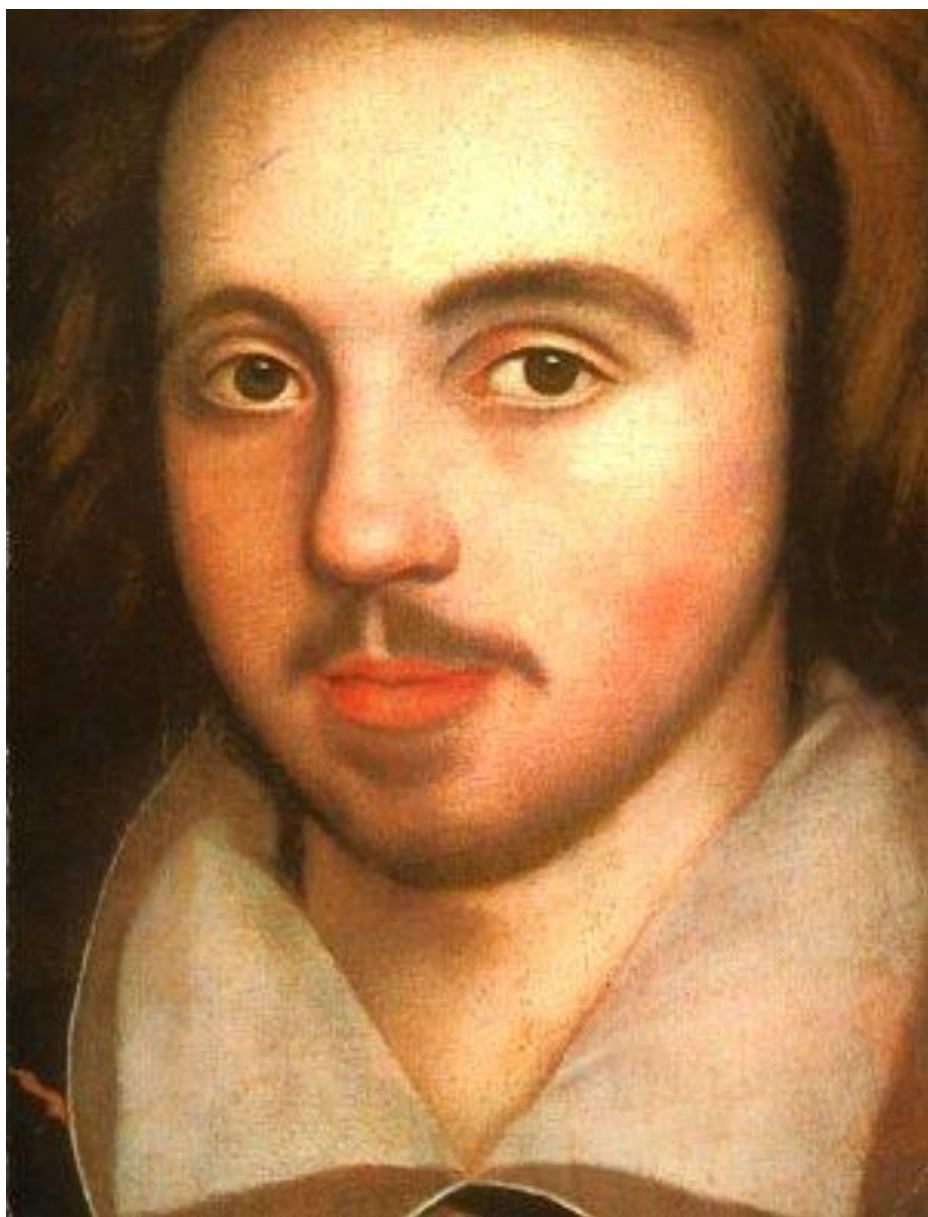
Enter Terens Philomeli.

A Burdage. A. Larum.

Enter Progne. J. Sinder and Lord Samder with
 A Duke to fly Harry.

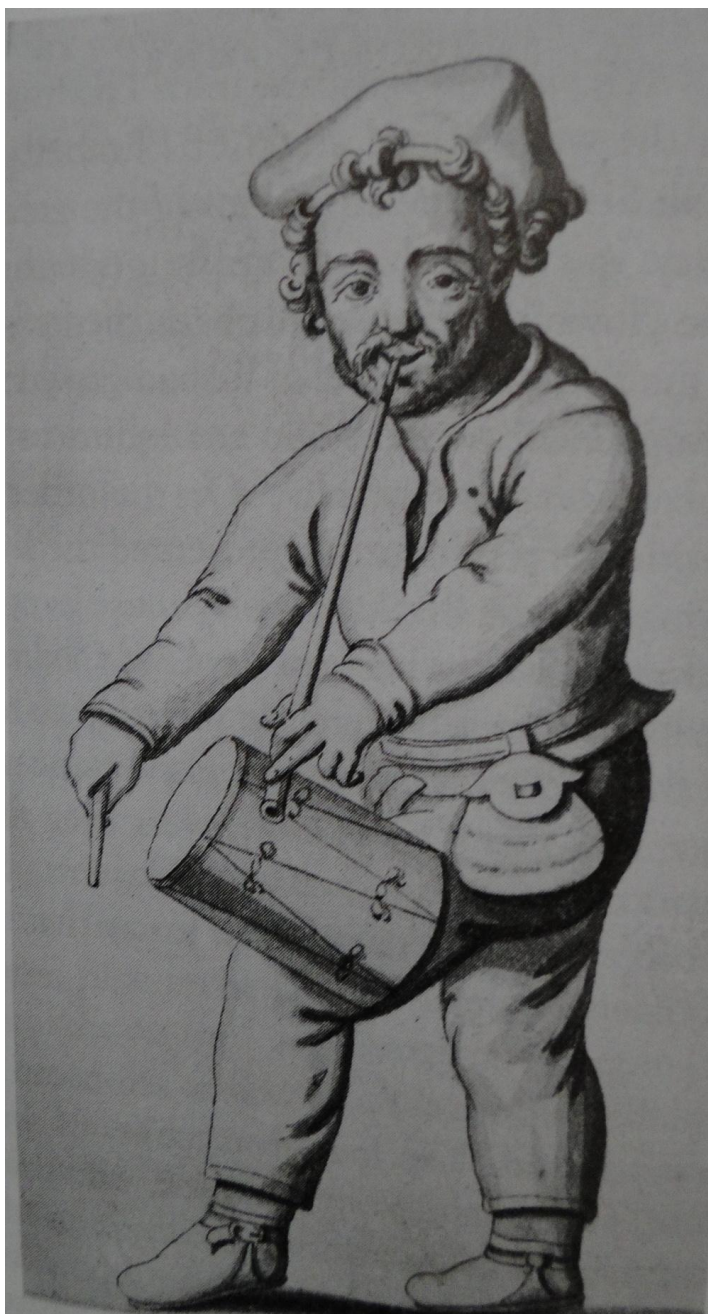
Enter Philomeli and Terens to them Julia

Fonte: *The Shakespearean Stage, 1574-1642*. (GURR, p. 51)

FIGURA 8 – CHRISTOPHER MARLOWE

Fonte: encarte comprado no The Rose Theatre, Londres, Inglaterra, 2012. Arquivo pessoal da autora.

FIGURA 9 – RICHARD TARLTON, VESTIDO NUM APARATO RÚSTICO DE PALHAÇO, CARREGANDO SUA FLAUTA E TAMBOR



Fonte: GURR, p.106. The Shakespearean Stage 1574-1642.

FIGURA 10 – WILLIAM KEMPE – ILUSTRAÇÃO DO TÍTULO DA PÁGINA DA PEÇA DE KEMPE KEMP'S NINE DAIES WONDER, 1600.

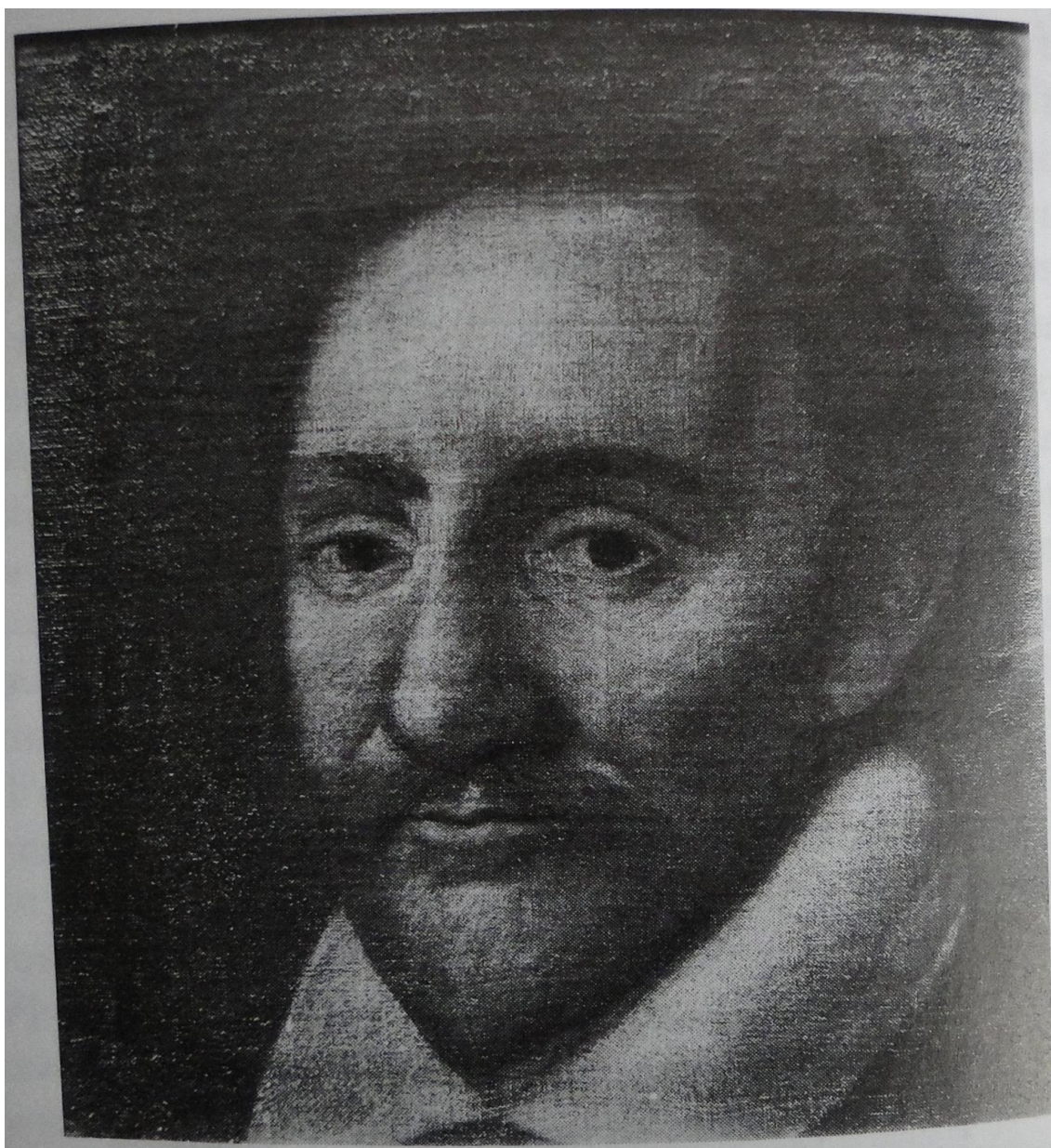


Fonte: Stern, 2004, p. 68. Making Shakespeare: the pressures of stage to page.

FIGURA 11 – ROBERT ARMIN – ILUSTRAÇÃO PARA A PEÇA THE HISTORY OF THE TWO MAIDS OF MORE-CLACKE (1609).



Fonte: Stern, 2004, p. 69. Making Shakespeare: the pressures of stage to page

FIGURA 12 – RICHARD BURBAGE – POSSIVELMENTE UM AUTORETRATO

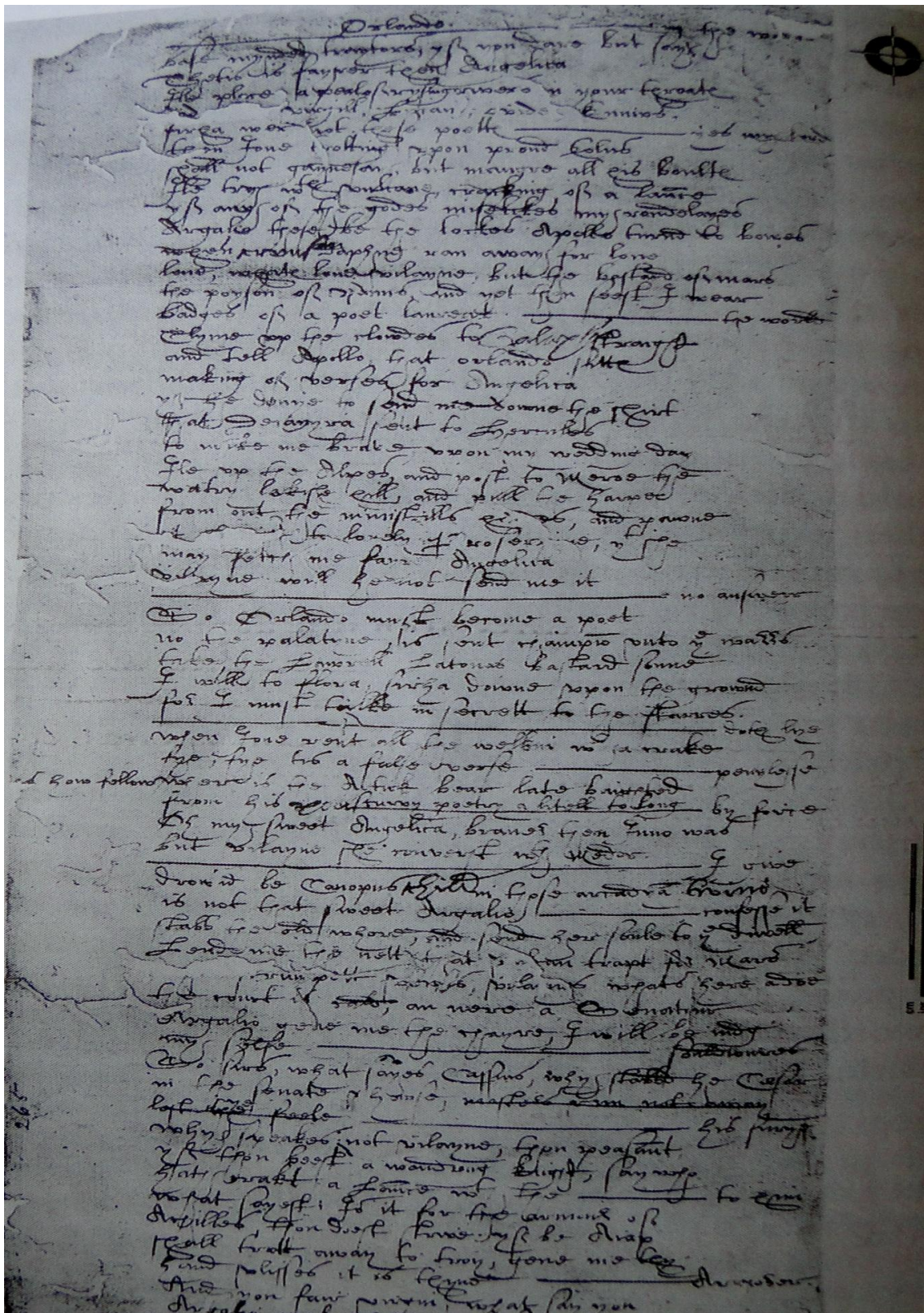
Fonte: Ilustração de número 10, p. 62 em The Shakesperean Stage, 1574-1642 de Andrew Gurr.

FIGURA 13 – JOHN LOWIN



Fonte: Ilustração de número 11, p. 73. Lowin como Falstaff. *The Shakesperean Stage, 1574-1642* de Andrew Gurr.

FIGURA 14 – PARTE DA PERSONAGEM ORLANDO EM ORLANDO FURIOSO



Fonte:

em The Shakespearean Stage, 1574- 1642, de Andrew Gurr, 2009, p. 79.

FIGURA 15 – EDWARD ALLEYN

Fonte :encarte comprado no The Rose Theatre, Londres, Inglaterra, 2012. Arquivo pessoal da autora.

FIGURA 16 – RUÍNAS DO *THE ROSE*

Fonte: em vermelho, demarcação de onde seria o palco.

FIGURA 17 – ESPAÇO ANEXO ÀS RUÍNAS.



Fonte: arquivo pessoal da autora

FIGURA 18 – DESCRIÇÕES SOBRE O GESTUAL em Chirolgia e Chironomia por Bulwer (1644)



Fonte:

The Shakespearean Stage, 1574-1642, de Andrew Gurr, 2009, p. 120.