

# As convenções do teatro isabelino

J. Henrique Praça

Por teatro isabelino convencionou chamar-se o teatro que vai do início do reinado de Isabel I, meados do séc. XVI, até 1642, data do encerramento dos teatros decretada pelo Parlamento. Este período é caracterizado pela criação dos primeiros teatros permanentes, pelo florescimento do profissionalismo e pelo aparecimento de novas formas teatrais.

Desde há muito que os espectáculos vinham tendo lugar em arenas edificadas para combates de animais ou em pátios de hospedarias. O primeiro teatro propriamente dito parece ter sido o Red Lion, construído nos arredores de Londres, em 1567 e nove anos mais tarde, pelas mãos do mesmo promotor, J. Burbage, e também nos arredores da cidade, o célebre The Theatre. O local não era o mais favorável, mas a edificação de teatros dentro da cidade estava proibida, muito embora o problema tenha sido habilmente torneado por um mestre do coro da capela real que alugou uma sala de um antigo priorado dominicano, Blackfriars, em Londres, que estava fora da jurisdição das autoridades municipais. Desde logo Londres passa a ter dois tipos de teatros: uns, como o The Theatre, o Swan, o Fortune e o Globe, edificadas fora da cidade, abertos, quer dizer, sem tecto por cima da arena, e públicos, quer dizer, acessível financeiramente ao povo. Os outros, como o Blackfriars, na cidade, fechado, no interior de um edifício inteiramente coberto, e privado, ou seja, reservado a convidados ou a quem pudesse pagar um preço elevado. A estes temos ainda que juntar as representações improvisadas nas grandes salas de palácios, castelos e refeitórios de colégios universitários.

Não abundam os documentos relativos à arquitectura dos teatros isabelinos. A imagem mais conhecida do que podia ser um teatro popular isabelino - o Swan Theatre - é a do esboço do holandês Johannes De Witts que visitou Londres em 1596. A juntar a este documento, detalhes retirados dos contratos dos empreiteiros que edificaram os teatros Fortune, em 1600 e Hope em 1613, bem como alguns comentários retirados de notas de viagem de visitantes da Londres da época. Destes documentos ressaltam alguns padrões que constituem os elementos fundamentais destes teatros e que os dramaturgos tinham que ter em conta:

- o **pátio**, aberto, ocupado por espectadores em pé, rodeado por três andares de galerias que dão forma cilíndrica ou octagonal ao edifício construído em madeira e cuja galeria de topo é coberta de colmo. O conjunto pátio-galerias constituem o auditório apertado e fechado sobre si próprio.

- a **plataforma/palco** (apron-stage), que avança até ao centro do pátio, de oito a doze metros de largura e um

pouco menos de profundidade, rodeada em 3/4 pelo público no pátio; por vezes com alçapão.

- **duas portas** ao fundo da plataforma/palco; muitas vezes tapadas por cortinas de correr.

- pelo menos uma **varanda**, por cima das duas entradas, por vezes suportada por duas colunas cuja base assenta na plataforma.

Neste lugar múltiplo e simultâneo, apenas se introduzem tapeçarias e numerosos e variados adereços.

## A INTIMIDADE DO AUDITÓRIO

O teatro isabelino, e o de Shakespeare em particular, encontra-se entre aqueles poucos aos quais é exigido tão pouca parafernália fixa para a representação, o que pressupõe uma íntima colaboração imagética por parte do espectador. Ao contrário da época vitoriana em que os requisitos de luz e cenário, representação, projecção de voz e movimentos podiam determinar do êxito de um espectáculo, o teatro isabelino pode ser representado num espaço com as mínimas condições físicas. Além do mais a prática teatral de Shakespeare, o manejo dos actores e do auditório, a exploração das possibilidades do palco, sugere que este dramaturgo isabelino foi lutando ao longo do tempo para se libertar das convenções impostas por este teatro. A cada nova peça o seu teatro como que se distende: o actor é obrigado a rever os seus próprios limites técnicos, o espectador é forçado a uma nova resposta, as possibilidades do palco flexibilizam-se. No entanto, não devemos deixar de ter em atenção aquelas convenções que resultam do edifício e dos elementos fundamentais antes enumerados. E desde logo não podemos deixar de sentir o efeito que aqueles colocavam na peça, na representação e na resposta do auditório. Antes de tudo, a forma como os espectadores estão reunidos e a relação física com os actores determinam o registo emocional da peça, o carácter íntimo ou distanciado da representação e a resposta pronta e calorosa ou esfriada e tardia. Como nos diz Styan<sup>1</sup>, "O teatro Isabelino possui a mesma capacidade de captar a pressão exercida pela multidão à medida que ela se aglomerava em redor dos *pageants* e *mansions* (palcos provisórios) das representações nas ruas e praças da Idade Média.

## A PLATAFORMA/PALCO

Esta estrutura não deve ser considerada como um anexo de uma outra área de representação. Não é um *apron* (avental) adicionado a uma qualquer outra parte mais nobre da estrutura. Ela é o mais importante espaço de representação e onde decorria a maior parte

<sup>1</sup> Styan, J. L. *Shakespeare's Stagecraft*. Cambridge University Press. Londres. 1971<sup>2</sup>. pp. 14

da acção, mesmo no centro do auditório, rodeado de público em 3/4 do seu perímetro (não restam dúvidas que o actor isabelino estava familiarizado com o teatro *em arena*) e deste modo potenciando a relação com o espectador, como podemos imaginar no *Henrique IV*,

"Open your ears; for with of you will stop  
The vent of hearing when loud Rumour  
[speaks?  
(Induction, 2 *Henry IV*)

ou no início de Coriolano,

"Before we proceed any further, hear me  
[speak."  
(First Citizen, *The Tragedy of Coriolanus*, I,i)

ou em Júlio César,

"Hence! home, you idle creatures, get you  
[home:  
Is this holiday?"  
(Flavius, *Julius Caesar*)

A vitalidade desta plataforma/palco deriva do seu controlo centralizador de todo o teatro e da imediação do contacto com o espectador na ausência da inflexível *quarta parede*. A audiência não está lá para simular a sua participação na peça, ela é chamada a participar num acto de colaboração criativa.

O facto do teatro isabelino ser parco em didascálias indicando o local da cena onde a acção teria lugar, deve-se ao facto de estar convencionado que era esta plataforma/palco a geradora primeira da comunicação teatral. Nestas condições ela era a base de todo o trabalho do actor. E Shakespeare fez das características desta plataforma a mola principal de todo o seu teatro. Ele estava consciente do valor essencial da profundidade deste elemento estrutural para a construção das suas cenas já que esta profundidade podia ser aumentada ou diminuída pelo movimento dos actores para e do centro *da roda* (o edifício).

#### AS DUAS PORTAS (ENTRADAS)

As duas portas ao fundo da plataforma/palco são usadas permanentemente, como pode ser testemunhado pelas numerosas referências no texto, por vezes aludindo ao seu uso em simultâneo, quando assim contribuem para dar forma à cena, como em Henrique V, em que duas facções opostas são visualmente divididas e depois juntas:

"Enter, at one door, King Henry, Exeter,  
Bedford, Warwick, and other Lords; at  
another, Queen Isabel, the (French) King, the  
Duke of Burgundy, and other French."  
(Henry V, V,ii)

ou como em Coriolano, reforçando o valor individual de Márcio às portas de Corioles:

"Flourish. Alarum. A retreat is sounded. Enter  
at one door Cominius with the Romans: at  
another door Marcius, with is arm in scarf."  
(Tragedy of Coriolanus, I, ix)

Nestas duplas entradas as portas dividem os actores em dois grupos antes da junção. Particularmente em cenas de guerra e políticas as portas separam as personagens de acordo com o seu lugar de origem, os seus papéis e atitudes: os ingleses dos franceses, os romanos dos britânicos. Por vezes elas representam uma porta de uma casa de uma forma realista, transformando-se desse modo a fachada dos camarins (tiring-room) no fundo da plataforma na fachada de uma casa. De outras vezes elas representam entradas de grutas ou árvores imaginárias, como no bosque perto de Atenas, em *Sonho de uma Noite de Verão*.

A força destas duas portas colocadas ao fundo da plataforma/palco só deve ser notada quando relacionada com a profundidade desta estrutura. Isto porque no teatro isabelino, a entrada de um actor era intencionalmente marcada, de modo a que aquele, ao percorrer todo o comprimento da plataforma/palco até ao contacto com o espectador, desse tempo suficiente a este para que a sua personagem evidenciasse o seu carácter, como se depreende pela elevada frequência com que no texto de Shakespeare aparece a frase "Look where he comes", no momento apropriado.

#### A VARANDA

Um plano mais elevado na cena destes teatros, como é o caso da varanda ao fundo da plataforma/palco, é tão natural aqui como no *pageants* medievais ou nos salões em palácios isabelinos. "Enter above" ou "aloft" é uma direcção de cena muito comum nos textos da época, por vezes com menção a uma janela.

Os exemplos seguintes retirados de Shakespeare demonstram a versatilidade dos usos atribuídos a este segundo nível. Por vezes usado como muralha, como em Henrique VI,

"Enter on the walls La Pucelle, Dauphin,  
Reignier, Alençon and Soldiers"  
(Henry VI, I,vi)

ou em Ricardo II, quando este entra nas muralhas do Castelo de Flint e se dirige a Northumberland em baixo e este diz,

"... may it please you to come down?  
*Richard*. Down, down I come, like glist' ring  
[Phaeton"  
(Richard II, III, iii)

Também usada como janela, tal como em Romeu e Julieta,

"Enter Romeo and Juliet at the window"

ou

"Enter Romeo and Juliet aloft"

(Romeo and Juliet, II,v)

Encontramos, pois nestes exemplos, o actor na varanda para dar verosimilhança à cena. Muitas vezes ele estava lá para ampliar o significado de uma fala, outra que não um solilóquio. Mas nunca para contribuir para uma mudança de espaço de representação, tal como hoje associamos às cenas de multidão em cenários complexos nas comédias musicais. As falas desde a varanda estão fundamentalmente ligadas com a acção na plataforma/palco.

Como nos diz Styan<sup>2</sup>, "O uso da varanda como uma instalação semi-cénica é clara. Quando não é precisa para músicos pode servir eficazmente uma cena: Sylvia, Juliet, Jessica, Brabantio e Henry VIII precisam de uma janela; Orleans, Rouen, Bordeaux, Angiers, Harfleur, Corioli precisam de uma muralha e de batalhas".

Em cenas de cerco a varanda era utilizada para a partir daí se identificarem as partes em confronto fora e dentro da cidade, e deste modo ampliar o espectáculo da batalha.

Um terceiro nível é sugerido não só pelo desenho de De Witts como pela frase "on the top" que aparece repetida em Shakespeare o que proporcionava uma galeria para músicos, para torreões ou para o uso de maquinaria em cenas de voo. Vemos assim surgir com estes três níveis a fachada dos camarins com as duas portas (tiring-house), a varanda do segundo e a galeria do terceiro nível, um possível espaço de representação na vertical.

#### BIBLIOGRAFIA:

CAMBRIDGE GUIDE TO THEATRE (THE).

Cambridge University Press. Edited by Martin Banham. Cambridge. 1988.

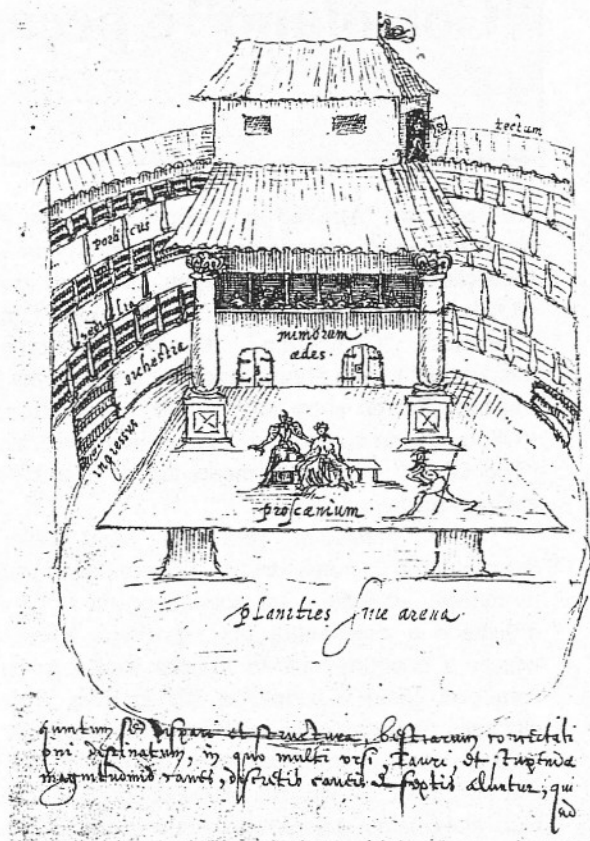
DICIONAIRE ENCYCLOPÉDIQUE DU THEATRE.

Michel Corvin. Bordas. Paris. 1991.

ENCYCLOPÉDIE DE LA PLÉIADE. VOL. XIX.

HISTOIRE DES SPECTACLES. Direction de Guy Dumur. Éditions Gallimard. 1965.

STYAN, J. L. Shakespeare Stagecraft. Cambridge University Press. Londres. 1971<sup>2</sup>



A cópia de Arend van Buchell do esboço de Johannes de Witt do teatro Swan.



Isabel I (1533-1603)  
Reinou entre 1558-1603

<sup>2</sup> Op. cit., pp. 25-26