

CASTAMAN, Aline. **Das condições do repertório das companhias teatrais profissionais elisabetanas.** Porto Alegre. Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS); Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas; Mestrado (2013); Orientador: Clóvis Dias Massa. Atriz e Pesquisadora.

RESUMO

Se pudéssemos apontar um dos motivos que definiram o modo de preparação do espetáculo elisabetano e que, conseqüentemente, refletiu diretamente sobre o tempo de *estudo* dos atores, na preparação de seus papéis e no modo de representá-los, as condições do repertório seria o mais proeminente. Enquanto os atores de nosso tempo dispõem de semanas, meses ou até anos de treinamento e ensaio antes de encenar um espetáculo, os atores das companhias profissionais elisabetanas contavam com um tempo impressionantemente restrito. O recente estudo discorre sobre o momento que antecede a realização do espetáculo e da ocorrência ou não de ensaios coletivos, encontros entre os atores, reuniões ou leituras coletivas. Os pensamentos de teóricos como Bernard Beckerman, Andrew Gurr, Tiffany Stern e John Astington, a respeito do modo de preparação dos atores profissionais elisabetanos entre os anos de 1570 a 1642, apontam direções consistentes para analisarmos se havia ou não a existência de procedimentos utilizados pelos atores no que concerne à preparação de seus papéis, pois são elas que ditam o modo como as companhias se adequavam ao sistema de repertório.

Palavras-chave: Elisabetano:Ator:Sistema de Repertório.

ABSTRACT

If we could point out one of the reasons which define the preparation of the Elizabethan spectacle and how it directly reflected on the time of the actor's studies, the preparation of the roles and the way they represented them, the conditions of the repertoire would be the most prominent. Whilst the actors of today are able to train and rehearse weeks, months or even years before performing a play, the professional Elizabethan actors had a restrict amount of time to work on. The recent study flows over the moment which precede the performance and whether collective rehearsal, meetings, readings would have happened. The theoretical asserts of Bernard Beckerman, Andrew Gurr, Tiffany Stern e John Astington in relation to the way actors have prepared themselves between 1570 and 1642 indicate some consistent directions in order to analyse if there were certain procedures held by the actors regarding the preparation of their parts, as they were the rulers of how the companies adequate themselves to the repertory system.

Key-words: Elizabethan:Actor:Repertory System.

Se pudéssemos apontar um dos motivos que definiram o modo de preparação do espetáculo elisabetano e que, conseqüentemente, refletiu diretamente sobre o tempo de *estudo* dos atores na preparação de seus papéis e no modo de representá-los, as condições do repertório seria 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 de 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 de apresentações 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 no 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 para uma peça, 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 estreia e suas reapresentações.

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. 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 serão necessários. Ele teve diversos assistentes de palco para ajudá-lo, que também serviam como figurantes”. (GURR, 1992, p. 209). 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.

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 mesmo com um *prompter* muito 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* (2000, p. 53), o teatro permanente de Londres servia uma plateia pequena e regular suficiente para demandar um estoque contínuo de peças novas, e modificar, mudar as peças mais antigas para proporcionar diversão renovada. Logo, o número de peças manuseadas pelos teatros profissionais era extraordinário. A partir de 1612 a 1642, peças novas não foram tão exigidas como no início do estabelecimento do teatro profissional, pois já havia um banco de peças antigas que, renovadas, seriam reapresentadas. 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 que propunha entreter a corte estava preparada para apresentar várias peças de um dia para o outro, em especial a que lhe fora requisitada, além de consentir que um fragmento a mais fosse intercalado na peça para ser decorado por um dos atores. 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 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 fora passado a eles, especialmente o Primeiro Ator; aprontar os figurinos e acessórios, pois que no outro dia, a peça já seria apresentada. Ou seja, se analisarmos, não era tão pouco tempo assim, algumas horas dedicadas a preparar os papéis, e pronto. Mas, os cálculos quanto aos dias de preparação dos atores são aproximados e inquietantes. Stern (2000, p. 54) aponta que o número de dias para a preparação de um espetáculo novo era uma questão controvertida, pois a preparação poderia variar de três, seis, nove dias, a duas, três 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 estabelecia de acordo com as necessidades imediatas, e baseava-se num acordo tácito entre todos os envolvidos.

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. 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 imaginá-la. 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), Stern (2000, p. 57) e por Astington (2010). 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, ingressados na companhia e que deveriam *estudar* sozinhos e rapidamente seus papéis, ou que receberiam instrução por outros atores individualmente. Contudo, um ensaio coletivo não seria realizado por causa desse novo ator. Uma peça teria, então, apenas um ensaio coletivo, ou uma leitura em que se aproveitasse a oportunidade para os papéis serem distribuídos entre os atores. Os atores teriam tido como regra apenas um ensaio geral. Mais de um ensaio seria impossível dentro da temporada teatral.

Portanto, as abordagens garantem apenas dois grandes encontros que teriam ocorrido com todos os participantes, uma para a primeira leitura e distribuição dos papéis, e, outra no próprio dia do espetáculo. 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 à noite 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 da 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. 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 na mesma noite. 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.

Uma ideia nos ocorreu. É uma ideia que surgiu em função das nossas observações em relação às pesquisas dos autores que nos servem de referência.

ARTE DA CENA:
A PESQUISA EM
DIÁLOGO COM
O M U N D O

VII Reunião Científica da ABRACE

27 a 29.outubro.2013
UFMG - Belo Horizonte



Cada um a sua maneira, dentro de suas 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 as 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 planejarium e priorizariam *estudar* os papéis que demandavam mais atenção, em detrimento daqueles que já estavam melhor preparados. Mas essa é ainda apenas uma ideia.