

O NEGÓCIO DO ÓCIO: TEATRO PROFISSIONAL LONDRINO (1576-1603)

RODRIGO SEIDL*

A data que costuma ser dada como marco inicial do “teatro profissional” elisabetano é 1576, ano em que o primeiro teatro público foi construído em Londres: o *Theatre*. Foi o primeiro espaço exclusivo para a prática permanente do teatro. Com isso, uma nova forma estética se desenvolveu a partir das formas teatrais existentes até então. Houve uma mudança radical na relação entre o teatro londrino e seus espectadores. Os atores passaram a chamar o público para dentro de seus próprios espaços (mediante a um pagamento em dinheiro) ao invés de ir em busca de um público ou de um convite. Essa inovação espacial mudou radicalmente a prática teatral e teve consequências sociais e culturais profundas para todos os envolvidos.

Antes da profissionalização, o teatro não era uma prática definida, não tinha um lugar específico nem uma estética definida, era praticado esporadicamente e era geralmente ligado a outros eventos – ou seja, o teatro raramente era um evento em si. A falta de definição é evidente na terminologia

usada na época. A palavra “teatro” só passou a ter o significado que conhecemos hoje em meados do século XVI. Antes disso, um espetáculo teatral era chamado de “play” – “jogo”; os atores, portanto, eram chamados de “players” – “jogadores”; e, quando surgiram os teatros fixos, o lugar de desempenho era chamado de “playhouse” – “casa de jogo” (destes três termos, apenas “play” ainda é usado no inglês). O problema é que a palavra “play” (do latim “ludus”) tinha uma grande variedade de significados e podia se referir a qualquer tipo de jogo, festa ou desempenho. Essa terminologia vaga revela uma prática também vaga. O teatro não tinha uma existência própria antes da profissionalização e, portanto, era ligado a outras ocasiões. Ou seja, o teatro era uma atração entre várias outras durante ocasiões especiais e, muitas vezes, ele se confundia e se intercalava com outras formas performáticas.

A criação dos novos espaços fixos, portanto, possibilitou a criação de uma prática artística definida e abriu caminho para o processo de profissionalização. Com a conquista de espaços fixos e determinados na cidade, os praticantes do teatro londrino não dependiam mais de outros eventos e, portanto, podiam sustentar performances constantes todos os dias (menos aos domingos) e durante o ano todo (menos no inverno quando as companhias buscavam espaços internos para escapar do mau tempo). O teatro se tornou mais um produto disponível em Londres e todos os seus praticantes começaram a tratá-lo como um negócio. Segundo J. Dillon, “*a construção de teatros permanentes representou a chegada de uma indústria teatral organizada comercialmente*”. Os atores se dedicavam primariamente à prática teatral, tinham uma participação financeira na administração da companhia e tomavam conta de seu próprio trabalho.¹

O teatro profissional que se concretizou após a construção dos teatros fixos era um grande sucesso. As principais companhias profissionais logo viraram atrações na corte de Elisabeth I, assim como seus teatros públicos virou atração para ingleses de vários níveis sociais e viajantes europeus. Entretanto, com a construção dos espaços fixos, também houve uma forte reação negativa contra o teatro e seus praticantes vinda de setores mais conservadores da sociedade. O teatro virou um problema frequentemente discutido pelas autoridades de Londres e em uma série de pequenos tratados

antiteatrais escritos e publicados por vários observadores sociais. Esses tratados são um dos focos principais desta pesquisa, pois eles revelam profundas inquietações políticas e sociais por meio do ataque contra o teatro profissional que foi representado como o maior culpado pela decadência geral da sociedade inglesa.

Há dois argumentos principais nessas obras antiteatrais. Primeiro, a concepção do teatro como “instrumento do diabo”. Esses argumentos têm um teor mais religioso e culpam o teatro de disseminar o pecado. Em segundo lugar, há outra concepção do teatro como uma “escola do abuso”. Esses argumentos acusam o teatro de ensinar corrupção moral ao seu público.

Teatro como instrumento do Diabo

Nos primeiros tratados, e principalmente naqueles escritos por pessoas envolvidas com a Igreja como John Northbrooke e Stephen Gosson, há um argumento religioso por excelência para a proibição do teatro no Estado inglês: que ele é um instrumento do diabo para provocar o pecado e desviar o povo do legítimo serviço a Deus. Alguns destes autores eram puritanos com ligações diretas com a Igreja Anglicana. Outros não faziam parte da Igreja, mas exploraram argumentações de cunho religioso como reação ao processo geral de desmistificação pela qual a Inglaterra passava.

O raciocínio lógico que aparece em vários tratados é bastante simples: o teatro foi criado pelos gregos para honrarem seus deuses pagãos, tudo que é pagão não pertence a Deus, e tudo que não pertence a Deus é do diabo; logo, o teatro é uma criação diabólica. Foi Gosson quem mais desenvolveu essa ideia em *Peças Refutadas em Cinco Atos*, seu ataque mais forte e elaborado contra o teatro. O trecho abaixo mostra sua lógica religiosa, criticando Thomas Lodge – ator que escreveu um tratado que defendia o teatro como uma expressão cultural importante da Grécia Antiga:

As peças eram consagradas pelos pagãos para honrar seus deuses [...] qualquer coisa consagrada para honrar deuses pagãos é idolatria; peças teatrais, por sua [Thomas Lodge] própria confissão, foram consagradas em honra dos deuses pagãos, portanto era idolatria. Sendo consagrados

à idolatria, elas não pertencem a Deus; se elas não vêm de Deus, elas fazem parte da doutrina e invenção do diabo.²

Nesse outro trecho a seguir, a ideia de uma luta entre o bem e o mal é construída. O teatro aparece como um dos mais importantes instrumentos do diabo:

O diabo [...] sentindo um golpe tão forte no seu peito, por causa da mudança de religião [Reforma protestante – Anglicanismo] e da ascensão da sua Majestade [Elisabeth I], tem jogado de forma maliciosamente divertida desde então. Ele nos trata bem agora [...] Primeiro, ele mandou vários livros devassos italianos que, sendo traduzidos para o inglês, têm envenenado nossos hábitos antigos com prazeres estrangeiros. Eles têm endurecido tanto os corações dos leitores que escritores mais sérios são atropelados [...] Portanto, o diabo, não contente com o número de pessoas que tem corrompido com a leitura de obscenidades italianas, tendo em vista que nem todos conseguem ler, ele nos apresenta comédias também obscenas que traz consigo um rabo monstruoso que é capaz de varrer cidades inteiras para seu colo.³

Esse último trecho é muito rico porque nos revela várias coisas sobre Gosson e seu modo de pensar. A sua astúcia política é evidente, pois ele teve a cautela de afirmar que o diabo precisava ser mais esperto por causa do sucesso da rainha Elisabeth I – defensora do teatro que, em 1583 (um ano depois de escrito o trecho acima), montou uma companhia de atores para atuar em seu nome. Desta forma, ele evitou que fosse acusado de atacar as decisões da rainha. Outro aspecto interessante neste trecho é a menção de “livros devassos italianos” que critica a importação cultural típica do movimento que podemos denominar de Renascimento. Claro que este último foi muito mais do que a simples importação de livros ou estilos estéticos. O Renascimento implicava uma mudança nas formas de pensamento, nos modos de vida e nas sensibilidades. Porém, de todas as “importações”, o teatro foi o mais preocupante, pelo menos após a leitura dos documentos, porque era uma arte visual que difundia ideias indesejáveis entre os membros menos educados da sociedade inglesa. Desta forma, Gosson reconheceu o poder visual da performance teatral como forma de propagação de ideias.

Outra ideia presente no trecho acima, e que também aparece em vários outros tratados, é um saudosismo de uma Inglaterra do passado que era

melhor. Em outra passagem, Gosson lembra algumas qualidades do povo inglês que era forte e guerreiro; em seguida vem uma lista dos vícios importados de outros países por meio da prática teatral que tinha afetado estas antigas qualidades:

o exercício que agora está entre nós é o banquete, teatro, música, e dança, e todos tais deleites que podem nos levar ao prazer ou nos balançar até dormir. [...] Nós temos roubado a gula da Grécia, a luxúria da Itália, o orgulho da Espanha, a falsidade da França, e a bebedeira da Holanda. Compare Londres a Roma, e Inglaterra a Itália; você vai perceber que os teatros de um, os abusos do outro, estão abundantes entre nós.⁴

Esse estado de decadência na qual a Inglaterra se encontra é explicada como a consequência dos pecados cometidos pelos ingleses e que eram promovidos pela prática teatral. Também, como vimos anteriormente, há uma referência ao movimento cultural maior do Renascimento com a ideia de importação de vícios de outros países e sua propagação por meio do teatro. Na lista de pecados do trecho acima, os dois mais citados nos tratados antiteatrais são a luxúria e falsidade. No primeiro caso, o teatro seduz as pessoas com sua sensualidade excessiva. Consequentemente, o povo não presta mais nos seus deveres e busca o luxo excessivo. No segundo caso, o teatro é uma grande mentira, pois atores fingem que são pessoas diferentes e contam histórias que não existem. Consequentemente, o mesmo comportamento mentiroso é imitado por aqueles que frequentam os teatros.

É interessante notar que, ao contrário de tudo que vimos até agora, a crença no poder do teatro como instrumento educacional é muito presente e comum entre nos tratados antiteatrais. Eles acreditavam que o teatro podia ensinar por meio dos 'bons' exemplos encenados que o público *imitava*. É por isso que as histórias que são contadas e a forma pela qual são encenadas são importantes, pois, de acordo com esses autores, o público imitava o que assistia. Portanto, alguns autores chamavam o teatro de "escola" por causa de seu potencial transformador. O problema para eles era que não concordavam com os exemplos que o teatro ensinava. Para Gosson, o teatro era uma "escola do abuso". Para Anthony Munday, era uma "escola de obscenidade". E para William Rankins, um "espelho de monstros". Veremos, então, na opinião dos

autores antiteatrais, os problemas do teatro profissional que transformou uma prática que tinha o potencial de moldar bons ingleses em uma escola que promovia vícios, decadência, e pecados.

Teatro como uma “escola de abuso”

Há uma passagem muito interessante no tratado de Stubbes que acusa os praticantes do teatro de serem pessoas ociosas que se aproveitam de outros ingleses trabalhadores. Primeiro, eles cobram dinheiro por suas peças e, então, se aproveitam dos pobres trabalhadores; e, segundo, eles não contribuem para o bem comum da sociedade, mas colhem os frutos do trabalho sério dos outros:

Quando elas [peças] são usadas (...) para manter um grande número de indivíduos ociosos, fazendo nada a não ser atuando e vagabundeando, conseguindo seu sustento pelo suor da testa de outros homens, assim como zangões devorando o mel doce das pobres abelhas trabalhadoras, então elas são exercícios de forma alguma permissíveis.⁵

Ou seja, há pessoas que se esforçam para ganhar dinheiro e produzir para o bem comum e os atores exploram essas pessoas, pois eles não produzem nada útil. Northbrooke desenvolveu essa ideia a partir do Ato contra a Vagabundagem de 1572 – um ato parlamentar que julgava como vagabundos os atores que não tivessem uma licença provando seu vínculo a um Senhor. Estes vagabundos ociosos, segundo Northbrooke, só poderiam se salvar se virassem “bons e verdadeiros trabalhadores da nação”, ou seja, “conseguindo as suas próprias coisas com suas próprias mãos, pelo suor no rosto”.⁶ E Gosson, em todas as suas obras, cita vários exemplos históricos de momentos em que a prática teatral foi banida, ou fortemente controlada, por ter sido uma influência negativa na administração de um Estado forte e organizado. Gosson, sempre mais crítico, também afirmou que a prática teatral corrompia pessoas de ofícios úteis ao Estado até o ponto em que não poderiam voltar a uma vida ‘normal’:

A maioria dos atores tem sido de homens com ocupações, que têm abandonado para viver de teatro, ou músicos comuns, ou treinados desde sua infância para este abominável exercício e agora não têm outra forma de ganhar a vida.⁷

Esse debate se reflete no título de um mestrado da Universidade de Oxford em 1584: “*Devem ou não ser as apresentações dramáticas proibidas num Estado bem-organizado?*”.⁸

Em todos estes casos, a prática teatral é concebida como algo não útil à comunidade e ao Estado. Para estes comentaristas sociais, teatro não era ‘trabalho’ e, portanto, desviava ingleses comuns de ofícios mais importantes e ‘úteis’ ao bem comum. Esta prática, então, incentivava outras pessoas a abandonarem seus ofícios, visto que os atores conseguiam sobreviver de arte. Conseqüentemente, haveria um abandono grande dos ofícios considerados importantes e isso, como argumentam os tratados, seria um grande perigo para a nação.

Essas observações são baseadas, até certo ponto, em fatos concretos. A primeira geração de atores profissionais veio de outros ofícios, como revela um estudo de R. L. Knutson que encontrou os nomes de vários atores elisabetanos nos registros de várias das guildas de Londres; ou seja, eles praticavam um ofício tradicional e até eram membros registrados das guildas antes de se dedicarem à prática teatral.⁹ Também sabemos que muitas pessoas vinham para Londres de outras regiões da Inglaterra para se juntar ao teatro profissional efervescente – ou por falta de trabalho na região de origem ou pelo grande apelo do teatro; um exemplo clássico é William Shakespeare e, também, o próprio Gosson que não terminou seu doutorado em Oxford e se mudou para Londres para tentar a sorte como dramaturgo.

O estudo de R. L. Knutson toca num ponto importante na observação da organização das companhias profissionais. Segundo a autora, a prática teatral reproduziu várias relações de trabalho típicas das companhias de ofício de Londres: a estrutura hierárquica, o treinamento de aprendizes, a formação de bairros concentrando trabalhadores do mesmo ofício, a prática de cuidar da família de um membro da companhia que tenha falecido etc. Jean Howard acha interessante que esses autores tenham criticado os atores por serem ociosos quando, na realidade, o teatro estava fornecendo oportunidades de trabalho numa época de desemprego.¹⁰ Os atores e outros participantes do teatro profissional formaram um grupo de trabalhadores organizados e produtivos como qualquer outro grupo na época.

Uma indicativa da produtividade dos praticantes do teatro profissional é a grande quantidade de dinheiro que era envolvido. Era possível ganhar muito dinheiro com o teatro, mas muito esforço era necessário. J. Dillon fez um estudo comparando alguns custos relacionados com a prática teatral e os salários dos trabalhadores da época.¹¹ O que chama atenção são as grandes quantias que tinham que ser investidas no teatro e também a grande possibilidade de um considerável retorno. O custo médio de construção dos quatro principais teatros públicos de Londres (*Theatre, Rose, Globe, e Fortune*) era de £673 (seiscentas e setenta e três libras esterlinas), ou seja, o equivalente de 45 anos de trabalho de um trabalhador comum. Para virar 'ator-sócio' de uma companhia, era necessário comprar cotas que variavam entre £70 a £90; ou seja, o equivalente de 4.6 anos de trabalho. Esses são apenas dois exemplos, mas é possível perceber que era caro se envolver com teatro. Muito trabalho era necessário para sustentar tanto investimento. Mesmo assim, havia a possibilidade de um grande retorno. Temos exemplos claros de enriquecimento individual. Shakespeare, por exemplo, deixou £387 (trezentas e oitenta e sete libras), que equivalia a 25.8 anos de trabalho, para cada pessoa citada no seu testamento. Então, o que vemos não é um grupo de pessoas tirando proveito do trabalho de outros, mas um grupo de empreendedores investindo num negócio sério que poderia dar retornos muito altos, valores muito superiores à remuneração de trabalhadores comuns.

Entretanto, os autores antiteatrais não concebiam o teatro como trabalho. Nos argumentos dos tratados, o teatro não contribuía para o bem comum e por isso era considerado tanto uma perda de tempo quanto uma atividade ociosa. Além disso, os espectadores desse teatro se tornavam ociosos também, pois eles perdiam tempo útil assistindo peças quando podiam estar cuidando da família ou trabalhando. E mais do que uma perda de tempo, o teatro era um gasto desnecessário do dinheiro do simples trabalhador. A ociosidade é ruim tanto pela perda de produtividade quanto pelo perigo de se transformar em problemas maiores. Para William Rankins, o ócio é a "*raiz da travessura e fonte dos vícios, de onde o resto, um tanto inferior a esse, florescem e espalham*".¹²

Num nível mais profundo, o teatro fazia parte de um panorama maior de transformação das relações de trabalho. Embora muitas práticas residuais

permanecessem, como, por exemplo, a estrutura geral das guildas, havia um crescimento de práticas econômicas inovadoras: o desenvolvimento do comércio, a profissionalização do trabalho (diferenciação ocupacional, especialização, a possibilidade de viver de certas atividades antes marginalizadas etc.), a supremacia do salário como fundamento da relação empregador/empregado, entre muitos outros elementos. O teatro, mesmo mantendo algumas características típicas da Idade Média na sua organização estrutural, também estava dentro desse movimento histórico inovador e, portanto, vários conflitos sociais foram trazidos à tona. As críticas nos tratados antiteatrais podem ser entendidas, então, como uma reação de grupos mais conservadores da burguesia diante destas transformações.

Outro problema explorado pelos tratados, que pode ser ligado de certa forma ao sucesso financeiro do teatro, é a questão da mobilidade social e a autoconstrução da imagem própria. A *re*-apresentação da vida e do mundo faz parte da natureza do teatro. Ou seja, os atores representam outras pessoas e o palco se torna outro lugar. Entretanto, para os críticos antiteatrais, essa dinâmica é bastante complicada. Eles não concordavam que um homem de baixo perfil social representasse um bispo, um rei ou até Jesus Cristo. A antiga concepção ordenada e fixa do mundo está em jogo. No pensamento medieval, todas as coisas tinham um lugar certo e determinado no mundo. Mas, no teatro, o ator poderia se transformar em muitas outras pessoas de variados níveis sociais. Isso é uma quebra da ordem e pode até significar a destruição do Estado. Gosson explica esse perigo numa comparação do corpo político com o corpo humano:

Se relutarmos a aceitar a sabedoria do nosso criador, desprezando nossas vocações, estabelecendo a aspiração de sermos mais altos do que somos, imaginando que os pés seriam braços; os braços seriam olhos; o intestino, veias; as veias, nervos; os músculos, carne, e a carne, espírito. A confusão da ordem enfraquece a cabeça. O mesmo acontece na nação. Se os homens forem permitidos a abandonar suas vocações porque desejam andar como um cavaleiro vestindo cetim e veludo e usando esporas nos pés, toda proporção será quebrada, a unidade dissolvida, a harmonia refutada, e o corpo todo desmembrado, e o príncipe ou a cabeça não tem outra saída senão adoecer. Então, espero que os sábios considerem como necessidade para aqueles que deixaram suas profissões

que sejam devolvidos à mesma novamente, ou que sejam cortados do corpo assim como membros podres que infeccionarão o resto.¹³

A ideia de infecção é interessante e talvez sugira o que era o perigo real do teatro para Gosson: que essa autoconstrução de imagem passasse para a população em geral, fazendo com que todos quisessem se vestir como as pessoas de um nível social mais alta. Havia leis que visavam justamente controlar a forma de se vestir, garantindo que certas roupas e cores fossem reservadas para diferentes grupos sociais. Mesmo com essas restrições, houve o crescimento de uma cultura de ostentação de riqueza em Londres a partir do final do século XVI. Esse fenômeno estava diretamente ligado ao desenvolvimento econômico de Londres. Símbolo deste sucesso de Londres era a construção de dois grandes centros de comércio: o *Royal Exchange* (1565) e o *New Exchange* (1609). Ambos ofereciam o que havia de melhor de bens de consumo de toda a Europa, além de serem lugares onde os londrinos poderiam ver a última moda e serem vistos por outros.¹⁴

Há um problema na argumentação dos tratados, pois o teatro precisa necessariamente recriar outra realidade – esta é a natureza do teatro. Não seria possível ter reis desempenhando o papel de reis nas peças – atores precisavam fazer isso. O problema real é o caráter público do teatro profissional e sua capacidade de transmitir novas ideias para um grande número de pessoas. Antes do teatro profissional, as performances teatrais não eram tão frequentes e restritas a certas ocasiões e a certos públicos. Nos novos teatros públicos, as performances eram facilmente acessíveis por todos. Desta forma, novas ideias poderiam ser difundidas sem um controle muito rigoroso. A inquietação dos autores dos tratados não é estética, mas social e política. Os ataques contra esse aspecto do teatro podem ser entendidos como parte de uma reação de um setor social em conflito com um novo grupo emergente, recém enriquecido, que constituíam um novo pólo de poder com uma mentalidade bastante diferente.

Outra forma de troca de identidades que incomodava os autores dos tratados era a troca de papéis entre homens e mulheres. No teatro elisabetano, mulheres não podiam trabalhar como atrizes; portanto, os papéis femininos eram interpretados por garotos. Para os críticos, essa troca de identidade entre homens e mulheres significava a desarmonia no mundo da mesma forma que a

imitação de pessoas de classes sociais mais altas. Primeiramente, esta transgressão era mais uma violação da lei de Deus:

A lei de Deus proíbe, de forma direta, homens de vestir roupas de mulheres. As roupas estabelecem signos distintos entre cada sexo; usar as roupas que são do outro sexo é falsificar, fabricar e adulterar, o contrário das regras expressas da palavra de Deus [...] devem ser perdoados aqueles que usam tanto a roupa quanto o modo de caminhar, os gestos, a voz e as paixões de uma mulher?¹⁵

Entretanto, mais do que isso, essa preocupação é ligada às críticas mais profundas sobre a questão da sensualidade no teatro. Promoveria o desequilíbrio no comportamento do público que imita o que assiste nas peças. Autores como Gosson reclamavam que o teatro provocava surtos de emoções excessivas nas pessoas. Tudo que excede a necessidade desvia o Homem do caminho virtuoso. Para Gosson, a procura de prazeres mundanos em excesso significaria viver para si mesmo e não para Deus. O mundo foi criado com muita beleza justamente para o nosso prazer, mas todas as coisas tinham que ser usadas de acordo com a necessidade: “que possamos usá-las [as coisas belas no mundo] bem, e, por meio desses bens transitórios, sermos guiados, como se fosse pela mão, a uma consideração para aqueles benefícios que estão esperando por nós na próxima vida”.¹⁶ Frequentar os teatros públicos era viver emoções em excesso, ou seja, era viver para si mesmo e não para Deus; era gastar tempo com coisas ordinárias sem honrar o dever de um cristão e cidadão inglês. Visto que o humanismo ganhava força no final do século XVI, essa preocupação moral ganha uma dimensão bastante política também.

Aqueles que criticavam o teatro se preocupavam principalmente com o declínio do valor do casamento na sociedade e achavam que o teatro promovia o adultério e a promiscuidade. Primeiro, a sensualidade das peças, principalmente dos garotos que interpretavam mulheres, afetava as paixões do público e podia levar homens a se apaixonarem pelos atores que se “fingiam” como mulheres:

É possível convencer homens sábios que não há luxúria nas personagens dos atores quando a experiência mostra (assim como homens sábios têm observado) que homens são transformados em adúlteros e inimigos de toda castidade ao irem a tais peças? Que os sentidos são tocados, as

emoções são satisfeitas, corações fortes e constantes são vencidos por tais atores? Que um ator de teatro efeminado, enquanto falsifica o amor, imprime as feridas do amor?¹⁷

Obviamente, relações entre homens não era bem vistas numa sociedade tão conservadora. Entretanto, a maior preocupação para os autores dos tratados antiteatrais era com as mulheres que frequentavam os teatros públicos.

Em primeiro lugar, as mulheres são alertadas pelos tratados sobre os perigos e armadilhas dos teatros públicos que eram “cheios de adultérios secretos assim como em Roma”. Gosson descreveu o comportamento dos homens nos teatros e constatou que iam aos teatros justamente a procura de mulheres:

Nos teatros de Londres, os jovens vão primeiro ao pátio para olhar todas as galerias; então, assim como corvos quando vêem um cadáver putrefato, para lá voam e se sentam o quão perto que consigam ao lado da mais bela [...] eles brincam com suas roupas para passar o tempo, eles conversam em todas as oportunidades e as levam para casa mesmo não se conhecendo bem, ou vão para as tavernas quando as peças terminam.¹⁸

Portanto, as mulheres, segundo Gosson e outros autores, eram o centro das atenções dos homens que frequentavam os teatros públicos. O perigo que é anunciado nos tratados é que o simples fato de ir aos teatros poderia influenciar a promiscuidade das mulheres espectadoras. A constante atenção e bajulação dos homens alimentam a vaidade dessas mulheres que poderiam, então, esquecer dos modos corretos de comportamento; poderiam até se esquecer de suas obrigações para com os maridos. Gosson argumentou que a atmosfera do teatro público, carregada de promiscuidade e vaidade, poderia ser uma tentação até para as mulheres com as melhores intenções: “*se você apenas ouvir a voz de um homem imundo, ou trocar olhares com um observador amoroso, você já se fez assaltável, e rendeu suas cidades para serem atacadas*”.¹⁹

Além desse perigo, os teatros públicos também podiam destruir a reputação de uma mulher justamente por serem conhecidos como lugares onde havia muita prostituição e promiscuidade. “*O pensamento é livre*”, afirma Gosson; “*você não pode proibir nenhum homem de te ver e de te notar, e aquele que te nota, te julga por ter entrado em lugares suspeitos*”.²⁰

É importante questionar por que houve uma reação tão forte neste período histórico tendo em vista o fato de que o teatro sempre foi uma prática comum na Inglaterra desde a Idade Média. A maior parte das peças medievais era baseada nos ensinamentos da Bíblia e a Igreja até produzia algumas performances para fins didáticos. Ou seja, a Igreja aproveitava a força visual do teatro, reconhecida em alguns trechos dos tratados, para passar sua mensagem e seus ensinamentos. Além disso, a teatralidade tinha uma presença forte em outras modalidades e formas na Inglaterra Elisabetana. Todo ano, a Cidade de Londres promovia uma grande celebração municipal, o "*Lord Mayor's Show*", que envolvia vários entretenimentos incluindo performances teatrais. Os monarcas também promoviam eventos bastante teatrais: suas entradas e saídas de cidades, procissões, recepções de figuras estrangeiras importantes, etc. O poder no início da Era Moderna era comunicado de forma bastante visual e havia muita teatralidade em volta dos reis e rainhas e das cerimônias das quais participavam.²¹ E, finalmente, os próprios adversários do teatro, direta ou indiretamente, pareciam acreditar que o teatro tinha um poder muito grande e podia ser utilizado para o bem em certos casos e sob outras condições.

É bastante marcante que o teatro era concebido ora como uma prática benéfica ora como um mal pelos autores antiteatrais. Isso nos revela uma complexidade histórica nessa sociedade elisabetana em plena transformação. Gosson afirmou que os poetas são como uma pedra de amolar para a inteligência do Homem e que peças com assuntos importantes são benéficas. O problema do teatro público, para ele, era justamente a escolha dos temas das peças:

O argumento das tragédias é raiva, crueldade, incesto, mortes violentas pela espada ou voluntárias pelo veneno; as personagens são deuses, deusas, fúrias, monstros, reis, rainhas e homens poderosos. O fundamento das comédias é amor, engano, vaidade, obscenidade, comunicação astuta de prostituição; as personagens são cozinheiros, prostitutas, canalhas, alcoviteiros, parasitas, cortesãs, homens velhos lascivos e jovens amantes.²²

Ou seja, nem os assuntos e nem as personagens do teatro são bons exemplos para os espectadores. Entretanto, mesmo se houvesse um texto com "bons exemplos", a natureza do teatro profissional londrino, por causa da

forma que funcionava na época, corromperia por causa da sua forma pública e comercial. Ideias similares aparecem nos trabalhos de outros críticos: Northbrooke aceitaria peças teatrais como instrumentos didáticos se a encenação não fosse exagerada, se fossem escritas em Latim e apresentadas de graça; Munday pedia para mais controle sob as atividades teatrais; e Rankins atacou o comportamento dos atores, mas não discutiu muito sobre o teatro em si – ironicamente, ele virou dramaturgo alguns anos depois de publicar seu tratado antiteatral.

Com esses exemplos podemos perceber que a eliminação completa da prática teatral não era a solução final para esses críticos; muitos aceitariam o teatro sob outra forma, muito diferente daquela que o teatro profissional adotou no final do século XVI. É inegável que os autores dos tratados acreditavam que a performance teatral era poderosa porque a maior parte das preocupações eram sobre as ideias ou comportamentos que o espectador podia “aprender” ao assistir as peças ou por apenas estarem nos teatros públicos. O foco das preocupações dos tratados era o *resultado social* da prática teatral profissional. Portanto, a rejeição estética dessa arte está associada a uma preocupação política de uma sociedade em profunda transformação e repleta de contradições e conflitos sociais.

As críticas sobre o ócio são ligadas às transformações nas formas de trabalho provocadas pela ascensão da cultura capitalista em formação. As transformações na agricultura ligadas ao processo de comercialização também provocaram profundas mudanças na organização social. Se adicionarmos a esse movimento os efeitos do crescimento populacional constante do século XVI, temos a formação de uma grande parcela da população inglesa que está sem trabalho e sem ligação com um Senhor; ou seja, as antigas relações feudais estavam desmoronando. Muitos destes “homens sem-mestre” buscavam outras formas de sobrevivência e se mudaram para as grandes cidades onde se envolveram na crescente cultura comercial; crescia então o trabalho assalariado que pôs em xeque a lógica feudal. De maneira geral, o individualismo da cultura capitalista em formação crescia enquanto o espírito coletivo do feudalismo declinava. Para muitos observadores, o teatro profissional representava todas essas mudanças e por isso recebia críticas ferrenhas nos

tratados antiteatrais. Neles, foi o teatro que causou o desmoronamento das relações feudais, a imigração de trabalhadores rurais para as cidades, o abandono de trabalhos “legítimos”, a grande mobilidade social, e a cultura consumista.

É evidente que o teatro não causou todos esses problemas. As mudanças que tanto perturbavam alguns grupos sociais no final do século XVI eram resultantes de processos de transformação de longo prazo tanto sociais e intelectuais quanto econômicos. O teatro profissional foi um produto destas transformações. Por exemplo, muitos viraram atores profissionais justamente porque era um grande investimento e oportunidade de trabalho numa época de profundo desemprego e pobreza. Assim como observa J. Howard, a prática teatral se transformou numa atividade econômica bastante dinâmica e as pessoas que se envolviam nela trabalhavam muito para conseguir se sustentar.²³ Não era esta imagem de ócio e vagabundagem criada pelos tratados anti-teatrais. A cultura consumista também já estava em desenvolvimento bem antes da concretização da prática profissional do teatro londrino; J. Dillon ressalta como essa cultura comercializante foi o que contribuiu para sua inserção no mercado de Londres como um bem de consumo, ou *commodity*.²⁴ E, finalmente, o desmoronamento das relações feudais tinha suas origens bem antes da profissionalização do teatro. Ironicamente, foi a própria aristocracia que abandonou suas velhas obrigações feudais ao liderarem a comercialização da agricultura, causando a grande imigração para as cidades.

Entretanto, assim como dizia R. Williams, precisamos entender as práticas culturais como resultados de um processo histórico, mas também como processos de transformação. Ou seja, o teatro profissional era, ao mesmo tempo, um produto e um produtor de história. Ele era uma expressão das transformações culturais que estava em movimento e também um espaço onde essas novas formas de sociabilidade poderiam ser praticadas, experimentadas e até ampliadas. Além disso, esse espaço teatral estava fora do controle das autoridades municipais e isso causou um mal-estar que é claramente perceptível nos tratados antiteatrais.

Se olharmos novamente todas as críticas ao teatro profissional, podemos perceber que, no fundo, o que incomodava os autores antiteatrais era uma

mudança de mentalidade. O universo deixava de ser hierarquizado e fixo como era na Idade Média onde tudo tinha seu lugar no universo criado por Deus. Esse universo era extremamente ordenado e qualquer transgressão levaria ao caos. O crescimento da mobilidade social foi uma grande choque a essa visão estática de mundo. As funções sociais estavam mudando no trabalho, entre membros de classes sociais diferentes e entre homens e mulheres. Além disso, os valores vistos como tradicionais estavam sendo esquecidos no movimentado mercado londrino.

O problema para os autores antiteatrais, portanto, não é que o teatro é um pecado ou que ele é esteticamente problemático; o que estamos vendo nas entrelinhas dos tratados antiteatrais é um incômodo com uma nova prática social ascendente que encontrava certa liberdade por estar do lado de fora da jurisdição das autoridades londrinas. O problema não era o teatro em si, mas a perda de controle e autoridade sobre essa prática que, influenciada pela cultura comercial crescente de Londres, se torna produto, livremente comprado e vendido, que atende ao gosto do consumidor e não as expectativas e normas de uma tradição estática e hierárquica. Num plano mais amplo, a perda de controle sobre a prática teatral também implica uma perda de controle sobre uma série de transformações sociais e culturais das quais o teatro profissional era uma das maiores expressões.

NOTAS

* Rodrigo Seidl é mestrando em História pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP). E-mail: rodseidl@uol.com.br

¹ DILLON, Janette. *Early Modern Theatre*. Cambridge, UK, Cambridge University Press, 2006, p. 71

² GOSSON, Stephen. "Plays Confuted in Five Actions" [1582]. In: POLLARD, Tanya, ed. *Shakespeare's Theater: A Sourcebook*. Oxford, UK, Blackwell Publishing, 2004, p. 89

³ *Idem*, p. 90.

- ⁴ GOSSON, Stephen. "The School of Abuse" [1579]. In: POLLARD, Tanya, ed. *Shakespeare's Theater: A Sourcebook*. Oxford, UK, Blackwell Publishing, 2004, p. 26
- ⁵ STUBBES, Philip. "Anatomy of Abuses" [1583]. In: POLLARD, Tanya, ed. *Shakespeare's Theater: A Sourcebook*. Oxford, UK, Blackwell Publishing, 2004, p. 117
- ⁶ NORTHBROOKE, John. "A Treatise Against Dicing, Dancing, Plays, and Interludes, with Other Idle Pastimes" [1577]. In: POLLARD, Tanya, ed. *Shakespeare's Theater: A Sourcebook*. Oxford, UK, Blackwell Publishing, 2004, p. 11
- ⁷ GOSSON, Stephen. "Plays Confuted in Five Actions" [1582]. In: POLLARD, Tanya, ed. *Shakespeare's Theater: A Sourcebook*. Oxford, UK, Blackwell Publishing, 2004, p. 110
- ⁸ CARLSON, Marvin. *Teorias do Teatro: estudo histórico-crítico dos gregos à atualidade*. São Paulo, SP, UNESP, 1997, p. 77).
- ⁹ KNUTSON, Roslyn L. *Playing Companies and Commerce in Shakespeare's Time*. Cambridge, UK, Cambridge University Press, 2006, p.21-22
- ¹⁰ HOWARD, Jean E. *The Stage and Social Struggle in Early Modern England*. London, UK, Routledge, 1994, p. 30.
- ¹¹ DILLON, Janette. *Early English Theatre*. Cambridge, UK, Cambridge University Press, 2006, p. 59.
- ¹² RANKINS, William. "A Mirror of Monsters" [1587]. In: POLLARD, Tanya, ed. *Shakespeare's Theater: A Sourcebook*. Oxford, UK, Blackwell Publishing, 2004, p. 127
- ¹³ GOSSON, Stephen. "Plays Confuted in Five Actions" [1582]. In: POLLARD, Tanya, ed. *Shakespeare's Theater: A Sourcebook*. Oxford, UK, Blackwell Publishing, 2004, p. 110.
- ¹⁴ DILLON, Janette. "From retreat to display". In: *Theatre, Court and City 1595-1610: Drama and Social Space in London*. Cambridge, UK, Cambridge University Press, 2006, p. 59-78.
- ¹⁵ GOSSON, Stephen. "Plays Confuted in Five Actions" [1582]. In: POLLARD, Tanya, ed. *Shakespeare's Theater: A Sourcebook*. Oxford, UK, Blackwell Publishing, 2004, p. 102.
- ¹⁶ GOSSON, Stephen. "Plays Confuted in Five Actions" [1582]. In: POLLARD, Tanya, ed. *Shakespeare's Theater: A Sourcebook*. Oxford, UK, Blackwell Publishing, 2004, p. 106
- ¹⁷ RAINOLDS, John. "The Overthrow of Stage-Plays" [1599]. In: POLLARD, Tanya, ed. *Shakespeare's Theater: A Sourcebook*. Oxford, UK, Blackwell Publishing, 2004, p. 174
- ¹⁸ GOSSON, Stephen. "Plays Confuted in Five Actions" [1582]. In: POLLARD, Tanya, ed. *Shakespeare's Theater: A Sourcebook*. Oxford, UK, Blackwell Publishing, 2004, p. 109
- ¹⁹ GOSSON, Stephen. "The School of Abuse" [1579]. In: POLLARD, Tanya, ed. *Shakespeare's Theater: A Sourcebook*. Oxford, UK, Blackwell Publishing, 2004, p. 30.
- ²⁰ *Idem*, p. 29.

- ²¹ MULLANEY, Steven. "Towards a rhetoric of space in Elizabethan London". In: *The Place of the Stage: License, Play, and Power in Renaissance England*. Chicago, USA, University of Michigan Press, 2007, p. 1-25.
- ²² GOSSON, Stephen. "Plays Confuted in Five Actions" [1582]. In: POLLARD, Tanya, ed. *Shakespeare's Theater: A Sourcebook*. Oxford, UK, Blackwell Publishing, 2004, p. 94
- ²³ HOWARD, Jean E. *The Stage and Social Struggle in Early Modern England*. London, UK, Routledge, 1994, p. 30.
- ²⁴ DILLON, Janette. "The Place of Exchange". In: *Theatre, Court and City 1595-1610: Drama and Social Space in London*. Cambridge, UK, Cambridge University Press, 2006, p. 20-42.