

O drama refratado em arte do ator

Ana Portich

Doutoranda em Filosofia pela Universidade de São Paulo

"Não homens sábios, e sim loucos, estão acostumados a falar sozinhos"¹, exclama em 1671 Charles Sorel, um dos que se insurgiram contra o triunfo do monólogo nas peças francesas durante as primeiras décadas do século dezessete, nas quais mais de um terço do total de versos se compunha de monólogos. Desde 1630, afirma Jacques Scherer em seus estudos sobre o período, irrompe uma ofensiva para depurar o gênero dramático, mediante a restrição, quando não a eliminação de, entre outros, também este elemento épico; ofensiva que se estende até fins do século dezoito, quando "então os teóricos são unânimes em reduzir o espaço do monólogo, e em particular em achá-lo admissível somente se for apaixonado"². Restrito aos momentos de loucura e de forte emoção, como tradução de um sentimento exacerbado, o monólogo só é lícito para os acadêmicos franceses de então se tiver função lírica. A prescrição não se limita à doutrina, pois igualmente Corneille determina: "quando um ator fala sozinho, (...) que seja devido aos sentimentos de uma paixão que o agita, e não por uma simples narração"³.

O esforço em amoldar a teoria e a prática teatrais à pureza do gênero dramático deve muito à retomada quinhentista da *Poética* de Aristóteles; mas esta, no século dezessete, coincidia com as exigências postas pelo modelo cartesiano, sem as quais,

¹ SOREL, C.: *De la poésie dramatique*, p. 207-8. Apud SCHERER, J.: *La dramaturgie classique en France*. Paris: Nizet, 1977, p. 258. Sempre que não houver referência ao tradutor, a tradução foi feita pela autora do ensaio.

² SCHERER, J.: *op. cit.*, p. 259.

³ CORNEILLE, P.: *Premier discours*. In: *Oeuvres*, ed. Marty-Laveaux. Paris: Hachette, 1862-1868, tome I, p. 45. Apud SCHERER: *op. cit.*, p. 258.

levada pelo acaso, pelo capricho e pela contingência, a arte não poderia constituir-se como tal. Ernst Cassirer, ao investigar as bases da estética do iluminismo, explica-nos que a arte, a partir de Descartes, "deve ser testada de acordo com regras racionais: não existe nenhum outro meio de comprovar se a arte possui um conteúdo autêntico, duradouro e essencial"⁴. O teste pode pautar-se nos preceitos básicos da razão, os quais foram enunciados na segunda parte do *Discurso do método* (1637): 1) não tomar por verdadeiro algo passível de dúvida; 2) separar em partes os problemas para melhor resolvê-los; 3) abordar primeiro os elementos mais simples para depois considerá-los em conjunto, imprimindo esta ordem mesmo quando ela não se apresenta de imediato; 4) fazer sempre uma contagem completa e revisões gerais para ter certeza de que nada foi esquecido⁵.

Ora, a poesia já fora assim analisada por Aristóteles: "Falemos da poesia — dela mesma e das suas espécies, da efetividade de cada uma delas, da composição que se deve dar aos mitos, se quisermos que o poema resulte perfeito, e, ainda, de quantos e quais os elementos de cada espécie e, semelhantemente, de tudo quanto pertence a esta indagação"⁶.

Os princípios da lírica, do drama e da épica aí estavam, com todas as exigências postas pelo método. Nesse caso, os preceptistas do dezessete, ao invocar a teoria aristotélica dos gêneros como orientação tanto para a prática (o bem escrever) quanto para avaliação da literatura dramática (o belo), incidiam naquilo que Cassirer denominou "paralelismo das artes e das ciências"⁷, em que o desvio, a exceção à regra, por si só, já caracteriza o feio (como também a falha artística) e o falso.

Em termos poéticos o método proposto por Descartes adequou-se à categorização aristotélica; já o procedimento de acomodar o monólogo a uma função lírica denotava correspondência com a "teoria dos modos"⁸. Falar sozinho não são modos de um homem razoável devido ao que Jacques Scherer definiu como subordinação da

4 CASSIRER, E.: *A filosofia do iluminismo*. Trad. A. Cabral. Campinas: Unicamp, 1994, p. 371-2.

5 Cf. DESCARTES, R.: *Discours de la méthode*. Paris: Vrin, 1979, p. 68-71

6 ARISTÓTELES: *Poética*, 1447a 8-11. Trad. E. Sousa. Lisboa: Imprensa Nacional, 1986, p. 103.

7 CASSIRER: *op. cit.*, p. 373.

8 SCHERER: *op. cit.*, p. 382.

verossimilhança e das *bienséances* às exigências morais. Ilustrativa dessa postura é a distinção estabelecida por Marmontel entre as conveniências, relativas às personagens, e as *bienséances*, "que são particularmente relativas aos espectadores"; as primeiras "tratam dos usos e costumes do tempo e do lugar da ação, as outras tratam da opinião e dos costumes do país e do século em que a ação é representada". Quando as duas entram em choque, "para melhor observar a decência e as *bienséances* atuais, às vezes somos obrigados a afastar-nos da conveniência"⁹.

Na França o afã seiscentista em isolar a dramática pura culminou no século seguinte com o aparecimento do gênero sério, um meio termo entre tragédia e comédia que em muitos aspectos parecia ser contrário às conveniências mas, ao tomar a alcunha de drama, pretendeu ser a quintessência deste.

O gênero sério explicitou-se nas *Conversas* que Denis Diderot publicou em 1757 sobre sua peça *O filho natural*. Mas vimos, ao abordar o declínio do monólogo no classicismo francês, que desde meados do século dezessete o debate contra elementos externos ao drama tentava poupar da devassa o monólogo enquanto expressão dos sentimentos. Agora, com Diderot, a emotividade encontra no ambiente doméstico¹⁰ seu lugar, pois "a tragédia e a comédia são de todos os estados; com a diferença de que a dor e as lágrimas são ainda mais freqüentes sob o teto dos súditos, do que o júbilo e a alegria no palácio dos reis"¹¹. Aqui percebemos que o enciclopedista conseguiu romper com a cláusula dos estados sem incompatibilizar-se com a teoria dos modos. Pois a cláusula dos estados tanto excluía da tragédia personagens de condição média ou inferior, quanto se opunha à representação cômica de pessoas de condição elevada¹², com base na interpretação dos preceptistas às seguintes passagens da *Poética*: "os imitadores imitam homens que praticam alguma ação, e estes, necessariamente, são indivíduos de elevada ou de baixa índole"; "a mesma

⁹ MARMONTEL, J.-F.: *Eléments de littérature*. Paris: Née de la Rochelle, 1787. Apud SCHERER: *op. cit.*, p. 383-4.

¹⁰ Cf. DIDEROT, D.: *Entretiens sur 'Le fils naturel'*, Oeuvres IV. Paris: Robert Laffont, 1996, p. 1167: "Que o assunto seja importante, e a intriga, simples, doméstica e vizinha da vida real".

¹¹ *Id.*, *ibid.*, p. 1169.

¹² Cf. SZONDI, P.: "Denis Diderot: théorie et pratique dramatique". In: *Diderot et le théâtre*. Paris: Comédie Française, 1984. Traduzido por S. Muller, este é o segundo capítulo de *Die theorie des bürgerlichen trauerspiels im 18 jahrhundert*. Frankfurt: Suhrkamp, 1973.

diferença separa a tragédia da comédia; procura esta imitar os homens piores, e aquela, melhores do que eles ordinariamente são”¹³.

Mas pouco a pouco as conveniências alargaram-se, admitindo a utilização de nuances trágicas para representar desgraças domésticas (antes limitadas à comédia), o que fica patente na terceira das *Conversas sobre 'O filho natural'*, em que se permite aproximar tragédia e comédia naquilo que elas têm em comum, a sensibilidade familiar, mas não naquilo que, para Diderot, está definitivamente e diametralmente oposto, configurando-se em excesso, desvio, deboche: os negócios públicos.

*Quereis convencer-vos do perigo que há em infringir a barreira que a natureza pôs entre os gêneros? Levai as coisas ao excesso, adverte Diderot; aproximai dois gêneros muito afastados, tais como a tragédia e o burlesco; e vereis sucessivamente um grave senador, aos pés de uma cortesã, fazer o papel do mais vil deboche, e fúcciosos meditar a ruína de uma república.*¹⁴

Aceitando a distinção operada por Marmontel, resta saber se essa modificação das conveniências foi determinada por novas *bienséances*. A leitura que o frankfurtiano Peter Szondi faz sobre o drama no século dezoito indica-nos que a modificação proposta por Diderot permitiu dar vazão à "sensibilidade da família burguesa restrita, cujos membros, incapazes de enfrentar os conflitos, sufocam-nos em lágrimas de emoção e de lamento"¹⁵. Para Szondi, o recente ingresso da burguesia na esfera do poder produziu mudanças no perfil moral e sentimental de freqüentadores de teatro que haviam conquistado projeção financeira, mas ainda desconheciam as intrigas de corte. Esse alheamento deu origem a um teatro de reviravoltas inesperadas e de lances teatrais incríveis. Todo o esforço em dar feição artística ao teatro, eliminando os aspectos referentes ao acaso, viria, para Szondi, ao encontro da ascensão da burguesia ao poder. Porém, como ela não conseguia lidar habilmente com os assuntos públicos, dominados então pelo jogo aristocrático, refugiou-se no ambiente doméstico para choramingar seus dissabores políticos.

Ainda sobre o gênero sério, Diderot efetua a seguinte subdivisão. Conforme se tomam elementos dos gêneros mais próximos a ele, aparecem a tragédia doméstica

¹³ ARISTÓTELES: *op. cit.*, 1448a 1-2;16-8, p. 105.

¹⁴ DIDEROT: *Entretiens sur 'Le fils naturel'*, p. 1167.

¹⁵ SZONDI: *op. cit.*, p. 38.

(que acaba mal e pode ter protagonistas plebeus) e a comédia séria (que termina bem e representa plebeus ou nobres): "Eis, pois, o sistema dramático em toda a sua extensão. A comédia jocosa, que tem por objeto o ridículo e o vício, a comédia séria, que tem por objeto a virtude e os deveres do homem. A tragédia que teria por objeto nossas desgraças domésticas e a tragédia que tem por objeto as catástrofes públicas e as desgraças dos grandes."¹⁶

Assuntos públicos e a queda dos grandes só podem ser tratados em chave trágica. Lícita para grandes e pequenos é a esfera do lar, seja ele o teto dos súditos ou o palácio dos reis. Ambos, no entanto, para participar do drama necessitam abdicar de sua posição social e assumir um papel no interior da família, o que fica patente no parecer de Diderot sobre Clitemnestra: "Se em algum momento a mãe de Ifigênia se mostrasse rainha de Argos e mulher do general dos gregos, ela me pareceria a última das criaturas. A verdadeira dignidade, aquela que me toca, que me transtorna, é o painel do amor maternal em toda a sua verdade."¹⁷

Assim, no drama a admissão de todos os estados fica assegurada pelo estreitamento dos laços de família. O historiador Philippe Ariès corrobora essa impressão ao dizer que "no século dezoito, a família começou a manter a sociedade a distância, a confiná-la a um espaço limitado, aquém de uma zona cada vez mais extensa de vida particular. A organização da casa passou a corresponder a essa nova preocupação de defesa contra o mundo. (...) Não se usava mais ir à casa de um amigo ou sócio a qualquer hora, sem prevenir. (...) O uso do cartão e do dia marcado não era um fenômeno isolado. Ele pertencia a todo um código de maneiras, que substituiu a antiga *bienséance*, a antiga etiqueta. Esta recebeu o nome moderno de polidez e orientou-se no mesmo sentido de proteção da liberdade e da intimidade individual ou familiar, contra a pressão social."¹⁸

A extensa citação reporta-nos às observações de Jacques Scherer sobre a subordinação das *bienséances* teatrais às exigências morais; mais adiante, ao relatar a correspondência entre o general de Martange e sua esposa, Ariès ilustra o papel preponderante que o sentimento familiar desempenhava na vida desse militar de alto escalão. "Anseio por me encontrar contigo em nosso pobre lar, e gostaria de não ter

¹⁶ DIDEROT: *Discurso sobre a poesia dramática*. Trad. L.F. Franklin de Matos. São Paulo: Brasiliense, 1986, p. 37.

¹⁷ DIDEROT: *Entretiens sur 'Le fils naturel'*, p. 1138.

¹⁸ ARIÈS, P.: *História social da criança e da família*. Trad. D. Flaksman. Rio de Janeiro: Zahar, 1978, p. 265-6.

nenhuma outra preocupação além de arrumar teu quarto e tornar nossa estada cômoda e agradável"¹⁹, confia o general. Nas cartas, o general de Martange se referia aos filhos usando diminutivos ou apelidos (Minette e Coco), o que, segundo Ariès, correspondia à necessidade de formular uma linguagem própria que distanciasse a família de todos os demais, pois a família moderna "opõe à sociedade o grupo solitário dos pais e filhos"²⁰. Isolamento motivado – e aqui acompanhamos Peter Szondi – pelo recuo político da burguesia no confronto com a aristocracia. O drama irrompe como painel desta sensibilidade.

Aproveitando-se dos caminhos abertos com a normatização da dramaturgia, em meados do século dezoito autores como os Riccoboni, Rémond de Sainte-Albine e Diderot, tentando enunciar a arte do ator, também erigiram como questão central concernente ao ator a sua postura perante a sensibilidade.

O ator não havia até então constituído um método de trabalho. Frequentemente o *métier* passava de pai para filho. A Comédia Italiana, por exemplo, grupo instalado em 1716 em um dos teatros reais de Paris, era formada por parentes: Lélío, *chef de troupe*, Flaminia, sua esposa, e mais tarde o filho François Riccoboni; Mário, irmão daquela, viria a se casar com a prima Sílvia. Em cena esses dois casais representavam os primeiros e segundos namorados. O papel de Doutor ficou para outro cunhado de Lélío; um Pantaleão, um Scapino, um Scaramouche, um Arlequim que na vida real era casado com a intérprete da ama Violeta; o casal Cantarina e Fábio Sticotti²¹.

Lélío, nome artístico de Luigi Riccoboni, escreve em 1728 *Sobre a arte representativa*, pretendendo estabelecer regras para o bom desempenho dos comediantes (na aceção de intérpretes de todos os gêneros, inclusivamente o cômico). Lélío prescreve aqui modulações de voz, variações fisionômicas, gestos, exercícios, a interpretação adequada à tragédia e à comédia, e até mesmo aconselha ao ator imaginar na ribalta o que hoje conhecemos como quarta parede: "Na arte da representação/ a primeira das regras é conjecturar/ que estás só em meio à multidão;/ e o ator que contigo falar/ é o único que te vê, e o único/ a quem todos os teus sentidos devem atentar"²². Para Riccoboni esses procedimentos auxiliam o ator a atingir o principal objetivo de sua representação: persuadir-nos de que "não é falso

¹⁹ *Correspondance inédite du Général de Martange*, 1756-1782. Ed. Breard, 1898. Apud ARIÈS: *op. cit.*, p. 267.

²⁰ ARIÈS: *op. cit.*, p. 271.

²¹ Cf. COURVILLE, X.: *Un apôtre de l'art du théâtre au XVIIIe. siècle: Luigi Riccoboni dit Lélío*. Paris: L'Arche, 1967, p. 19-25.

aquilo que é fingido”, o que em última instância o ator só consegue ao “sentir a coisa que expõe”²³ aos espectadores.

Na esteira do modelo cartesiano, outros pioneiros na elaboração da arte do ator insistiram em estabelecer os princípios da interpretação sobre a sensibilidade. Em 1749, no prefácio a seu livro sobre *O comediante*, o jornalista e amador Pierre Rémond de Sainte-Albine observa que a arte de compor peças de teatro havia sido elevada, na França, ao máximo grau de perfeição, negligenciando-se porém os assuntos concernentes à representação. Por essa razão, ele se propõe a “redigir, de maneira clara e metódica, tudo aquilo que se pode dizer sobre a arte de representá-las”²⁴. Os primeiros capítulos deste método de interpretação setecentista versam justamente sobre as posturas que o ator deve tomar em relação ao sentimento:

1) *“O espírito é tão necessário ao comediante quanto o piloto o é para o navio”; “poucas pessoas conseguem entender em que medida o espírito é necessário a um comediante, para que não tome um sentimento por outro; para não forçá-lo e não enfraquecê-lo; para perceber a que diferentes pontos o autor quer levar o coração e o espírito dos ouvintes, e leva a si mesmo de um movimento ao movimento oposto.”*²⁵

2) *“O coração e o espírito de uma pessoa de teatro devem ser apropriados para receber todas as modificações que o autor quer dar-lhes. Se não vos prestais a essas metamorfozes, não vos arrisqueis ao palco. No teatro, quando não se sentem os diferentes movimentos que se quer aparentar, apresentam-nos uma imagem imperfeita, e a arte não demonstra sentimento.”*²⁶

²² RICCOBONI, L.: *Dell'arte rappresentativa*. Fac-símile da edição de Londres, 1728. Arnaldo Forni, 1979, p. 53.

²³ *Id.*, *ibid.*, p. 17.

²⁴ RÉMOND DE SAINTE-ALBINE, P.: *Le comédien*. fac-símile da edição de Paris, 1749. Genebra: Slatkine, 1971, p. 3.

²⁵ *Id.*, *ibid.*, p. 23-4.

²⁶ *Id.*, *ibid.*, p. 31-2.

Rémond de Sainte-Albine tenta assim conciliar o método cartesiano aplicado à cena com a demanda por estímulos sensíveis imprescindíveis à representação, da mesma forma que, em relação à dramaturgia, a depuração do gênero foi perfeitamente compatível e até uma consequência necessária ao aparecimento do drama, este portavoz da sensibilidade familiar.

François Riccoboni, ator da referida Comédia Italiana, publica em 1750 um manual sobre *A Arte do Teatro*, em que salienta a preponderância da certeza e da premeditação sobre a imprevisibilidade dos sentimentos, caso a arte queira constituir-se sobre princípios básicos e não sobre a instabilidade da improvisação. Para ele as duas teses de Sainte-Albine mostram-se incompatíveis, pois, "se por desgraça sentimos verdadeiramente o que devemos expressar, ficamos sem condições de atuar"²⁷. O acaso, para François Riccoboni, é nocivo à arte; esta se caracteriza por exames detidos, pela observação, pela escolha de modelos adequados para os papéis, pela preocupação em não exagerar, por um procedimento, em suma, muito próximo ao que prescreve o *Discurso do método*.

Bem como os teóricos e dramaturgos comprometidos com a pureza do gênero se preocuparam em reduzir os lances incríveis e inesperados, a postura de Riccoboni filho em relação à arte do ator dirigia seus golpes contra a improvisação. Porém, quando ingressa na polêmica, Diderot resgata a importância do inacabado, pois, para ele, "o que comove são gritos, palavras inarticuladas, vozes rompidas, monossílabos que escapam em intervalos, um não sei quê de murmúrio na garganta"²⁸. Tais são as agruras que, na dramaturgia, concorreram para o fenômeno do gênero sério, cujas personagens, para dele participar, precisaram abdicar de sua posição na coletividade para assumir um papel importante no interior da família, por isso mesmo defendida e pranteada com unhas e dentes.

A transmissão desses sentimentos para a platéia se dá por elementos cênicos especificamente ligados ao comediante: a voz, o gesto, a pantomima conjugada ao texto (como o trabalho do autor e do ator conjugados). Motivo pelo qual Diderot conclama, no *Discurso sobre a poesia dramática*: "Atores, gozai, pois, de vossos direitos; fazei o que vos inspirar o momento e o talento. Se fordes de carne e osso, se tiverdes entranhas, tudo correrá bem, sem que eu [o poeta] precise me intrometer; e ainda que me intrometa, tudo correrá mal, se fordes de mármore ou lenho."²⁹

²⁷ RICCOBONI, F.: *L'art du théâtre*. Genebra, Slatkine, 1971, p. 37.

²⁸ DIDEROT: *Entretiens sur 'Le fils naturel'*, p. 1144.

²⁹ *Idem: Discurso sobre a poesia dramática*, p. 125.

Nas *Conversas* a espontaneidade e a improvisação são consideradas como as características mais importantes da atuação, pois "uma atriz de juízo limitado, de penetração comum, mas de grande sensibilidade, capta sem dificuldade uma situação de alma e encontra sem pensar a inflexão [*accent*] que convém a muitos sentimentos diferentes que se confundem, e que constituem essa situação que toda a sagacidade do filósofo não analisaria"³⁰. Para salvaguardar o teor pedagógico do gênero sério e garantir sua eficácia, é preciso sobretudo haver sintonia entre a emoção a ser comunicada à platéia e o desempenho do comediante.

Entretanto, anos depois Diderot modificaria seu elenco de qualidades básicas para que um comediante obtenha êxito e alcance a perfeição em sua arte. O *Paradoxo sobre o comediante*, iniciado por ele em 1769, condena o ator sensível por mostrar-se desigual em cena, enquanto aquele que se pauta pela reflexão e consegue conduzir a platéia à emoção apropriada ganha preeminência devido à sua estabilidade. Os termos que Diderot utiliza para designar as faculdades necessárias ao ator são diametralmente opostos aos que havia escolhido na redação das *Conversas*; agora o *Paradoxo* exige do comediante "perspicácia e nenhuma sensibilidade"³¹. O estudo, a observação, a premeditação e a previsibilidade remontam aqui a um patamar de destaque, descartando-se, para obter o efeito esperado, a empatia emocional entre palco e platéia, o que marca maior vigência do paralelismo das artes e das ciências e maior rigidez em relação às regras. No entanto, a questão sobre o ator continua girando em torno daquilo que ele sente ou não sente em relação aos reveses e às satisfações domésticas que constituíam o teor do drama. Identificar-se somente com os assuntos familiares talvez já não estivesse na ordem do dia.

Estariam sendo modificadas novamente as *bienséances*, arrastando consigo as conveniências, à medida que declinava o *Ancien Régime*?

Resumo: Em meados do século dezoito autores como Luigi e François Riccoboni, Rémond de Sainte-Albine e Diderot, tentando enunciar a arte do ator, erigiram como questão central concernente ao ator a sua postura perante a sensibilidade.

Palavras-chave: Teatro, drama, ator, Diderot

Abstract: In the 18th Century authors such as Luigi and François Riccoboni, Rémond de Sainte-Albine and Diderot have attempted to define the actor's art from the perspective of the actor's posture concerning sensibility.

Keywords: Stage, drama, actor, Diderot

³⁰ *Id.*, *ibid.*, p. 1146.

³¹ *Idem: Paradoxo sobre o Comediante*, p. 162.