

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo
PUC-SP

Helderson Mariani Pires
em Artes, Helder Mariani

Um ator paradoxal, um ator das Luzes
Um olhar filosófico sobre o ofício do ator, a partir das visões de
Denis Diderot e Jean-Jacques Rousseau

Doutorado em Filosofia

São Paulo
2019

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo
PUC-SP

Helderson Mariani Pires
em Artes, Helder Mariani

Um ator paradoxal, um ator das Luzes
Um olhar filosófico sobre o ofício do ator, a partir das visões de
Denis Diderot e Jean-Jacques Rousseau

Doutorado em Filosofia

Tese apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de Doutor em Filosofia sob a orientação da Profa. Dra. Maria Constança Peres Pissarra

São Paulo

2019

Banca Examinadora

Para Dagoberto Feliz, minha gratidão sempre: sua prática teatral no cotidiano de nossas vidas me iluminou a reflexão sobre o sentido do ofício do ator, que sempre andei a buscar.

O presente trabalho foi realizado com o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 88887.151821/2017-00.

AGRADECIMENTOS

Depois de mais de dez anos fora da sala de aula, meu retorno em 2017 como professor de filosofia e teatro no Ensino Médio, me deu ânimo novo para esta pesquisa de doutorado. A educação sempre me interpela e me convoca: através do olhar do educador atuo no teatro e no mundo. Assim, o primeiro agradecimento vai para meus jovens estudantes, este trabalho acadêmico só tem sentido para que eu possa conquistar mais e aprimorar meu espaço de encontro pedagógico - e artístico – com os jovens, as primeiras plateias do início de minha vida como educador, lá nos idos de minha juventude. Educar, no sentido mais amplo e humano do termo, é o que desejo com cada um dos meus trabalhos no palco e com cada entrada numa sala de aula: dois espaços de atuação que se complementam na busca da construção humana que acredito ser o educar.

Mantendo o tema da juventude, quero agradecer Bárbara Rodrigues, jovem doutoranda, que sempre estimulou esta pesquisa; primeiro com seu jeito jovem e comprometido de caminhar pela vida acadêmica; depois por acompanhar meus caminhos, tanto na academia como, por exemplo, assistindo às comunicações, lendo e opinando sobre meus escritos e, agora, agradeço também pelo ótimo trabalho de revisão técnica deste texto, dando sempre, óbvio, seus bons palpites.

Na escritura desta reflexão contei com o olhar precioso e atento do professor Roberto Alves, conhecedor de literatura, filosofia e, também, teatro! Generoso na lapidação das palavras, para melhor expressar aquilo que ele sabe que quero dizer a respeito do ator; até por ter assistido vários dos trabalhos teatrais que realizei.

Quero agradecer, de uma forma muito especial, duas grandes professoras doutoras, mestras da minha vida em épocas diferentes, que se dispuseram a ler meus primeiros apontamentos, clareando e aprofundando esta minha reflexão: Eliana Mendes de Souza e Maria Lêda Oliveira.

Agradecer a amizade de tantos que caminharam comigo nestes últimos anos dedicados à realização deste doutorado; entre eles deixo aqui registrado meu agradecimento ao querido amigo, professor Luiz Pires, que conheci há anos na PUC-SP, no início de sua graduação em Filosofia: nos acompanhamos nestes anos todos, nas nossas buscas e conquistas acadêmicas e artísticas - chegamos juntos ao doutorado. E ainda, foi o respeitado e querido professor Luiz que me abriu novamente as portas da sala de aula em 2017.

Agradeço àquela que, com sua proposição da *Carta à D'Alembert*, de Rousseau, me abriu as portas da Filosofia, em 1991, quando fui seu aluno no Mosteiro de São Bento: de lá para cá, ela

assumiu vários papéis: professora, amiga, orientadora de mestrado e agora orientadora do doutorado, professora Maria Constança Peres Pissarra.

Gratidão amorosa a meu pai, José, e minha mãe Norma - perseverantes nas orações e súplicas para o filho alcançar a felicidade, seja através do doutorado, do teatro ou da sala de aula etc.

Agradecimento amoroso para uma mãe que a vida me deu como um agrado extra, um mimo, Neusa Miranda, que me acompanhou amorosamente em tantas empreitadas teatrais e escolares; ela já se foi - não esperou o término deste trabalho que no início rezou tanto para que acontecesse - mas enquanto aqui esteve acompanhou, sinto que com todo seu coração, cada minha nova estréia no teatro, o mestrado, a bolsa do doutorado, a volta para sala de aula; enfim, os passos que vivi nestes últimos, pelo menos, dez anos.

**O cardo floresce na claridade do dia. Na doçura do
dia se abre o figo.**

Eis o país do exterior onde cada coisa é:

trazida à luz

trazida à liberdade da luz

trazida ao espanto da luz

Poema “Epidauro”,

de Sophia de Mello Breyner Andresen

RESUMO

Tendo como objeto de reflexão o ator no teatro francês das Luzes, este estudo faz uma análise sobre as diferentes ideias de Denis Diderot e Jean-Jacques Rousseau a respeito do ofício do ator naquele contexto. De lá, busca extrair elementos que possam contribuir para a reflexão estética contemporânea sobre o ofício do ator e a sua formação pedagógica.

As discussões teatrais francesas do século XVIII - praticadas naqueles teatros ainda iluminados pelo fogo - continuam sendo hoje fonte inspiradora para inúmeras discussões teatrais. Discussões que também se estendem sobre a figura do ator – considerado aqui o protagonista do fenômeno teatral - e as novas mídias artísticas que são seus campos de trabalho atuais e que encontraram formas antes inimagináveis para contar uma história ou, simplesmente, fazer teatro.

Dos pensamentos filosóficos desses dois “homens de teatro”, tendo como contraponto o celebrado *philosophe* - e ator - Voltaire, o presente estudo promove uma reflexão sobre uma proposta iluminista para a estética do ator, visto por si só como um ser paradoxal, uma vez que, na sua prática artística ligada ao ato de mentir, busca uma verdade cênica que vá além do tradicional conceito de representação – a busca pela verossimilhança, tão praticada no século das Luzes - e consiste na mesma busca que visa quebrar ou ultrapassar regras cênicas rígidas que tornavam - e ainda tornam - confortável e segura demais a aventura que o ator realiza no palco. Vê-se, aqui, o trabalho do ator como paradoxal também na medida em que objetiva afetar sua plateia, mas também se preocupa em romper com os clichês que a agradam, que a deixam confortável, segura e relativamente passiva, no escuro do espaço que lhe é reservado na sala de espetáculo.

O objetivo desta reflexão, baseada no pensamento iluminista, através de seus representantes Diderot e Rousseau, é trazer presentes três atributos de um tipo de ator proposto a partir das Luzes: construtor, jogador e cidadão. O ator construtor é aquele que constrói racionalmente a sua capacidade de persuasão e convencimento como ator, constrói um pensamento cênico antes da cena: a personagem que vai representar a partir dele mesmo. O ator construtor dá forma cênica a um pensamento que preenche as lacunas do texto dramático, ele traz para a cena o invisível do texto. O ator jogador traz a questão do jogo cênico, questão sutil que ultrapassa as palavras do texto teatral e chega até a troca dos olhares entre os atores em cena. Um jogo só é bem jogado quando de fato alguma coisa interessante acontece entre os seus jogadores; no teatro, algo deve acontecer entre os atores e entre os atores e a plateia. Já o ator cidadão resgata da ideia de democracia grega

o conceito de cidadania, de extrema importância nas questões do século XVIII, o conceito de cidadão era o fator primordial para a realização de um novo modelo de Estado. E ainda mais, o ator, como cidadão, também conquistará na sociedade onde exerce seu ofício, um espaço político mais justo e igualitário.

Esse ator iluminista realiza a busca constante para ampliar sua capacidade de representação, para tornar sua comunicação com a plateia um encontro artístico mais eficaz: um ator que tem consciência de que traz implícitas nas suas atuações cênicas as suas escolhas estéticas, e também, como não podia deixar de ser, suas escolhas éticas e políticas, tão apregoadas e discutidas naquele século das Luzes.

Palavras-chaves: ator, teatro, iluminismo, paradoxo, cidadão

ABSTRACT

Having the actor in the french theater of the Lights, this study analysis Denis Diderot and Jean-Jacques Rousseau's different ideas about the craft of the actor in tha context. Therefore, it seeks to extract contributive elements to the comtemporary aesthetic reflection on the actor's job and his pedagogival instruction.

The French theatrical discussions of the eighteenth century - practiced in those even now fire illuminated theaters - up to present time an inspiring source for numberless discussions. Discussions that likewise extends over the figure of the actor - Here reputed as protagonist of the theatrical phenomenon - and the novel artistic media as the nowadays working grounds and that found up to this point unthinkable paths to storytelling ou, simply, do theater.

Rising from the philosophycal thoughts of those "Theatrical Men", having the exalted *philosophe* - and actor - Voltaire as counterpoint, this study advocates an reflection over the enlightened proposal for the aesthetics of the actor, had by itself as an paradoxal been, since that his artistic practice is related to the act of lying, seeks for an scenical truth for beyond the tradicional concept of impersonation - the search for a verisimilitude, highly practiced on the century of the Lights - and consists in the same search that aims to crash or transcend the strict scenic rules that made - and still doing - the actors venture on stage too comfortable and safe. The actor's work is seen here as paradoxical in that it aims to affect his audience, but he also worries about breaking away from the clichés that please him, which make him comfortable, secure and relatively passive, in the dark of space that are reserved to you in the spectacle.

The purpose of this reflection, based on Enlightenment thought, through its representatives Diderot and Rousseau, is to bring present three attributes of a type of actor proposed from the Lights: constructor, player and citizen. The actor builder is one who rationally builds his capacity for persuasion and persuasion of actor, builds a scenic thought before the scene: the character he will represent from himself. The actor builder gives a scenic form to a thought that fills the gaps of the dramatic text, it brings to the scene the invisible of the text. The player actor brings the question of the scenic game, subtle question that goes beyond the words of the theatrical text and even the exchange of looks between actors on the scene. A game is only played well when in fact something interesting happens among its players; in the theater, something must happen between the actors and between the actors and the audience. The citizen actor rescues from the idea of Greek

democracy the concept of citizenship, of extreme importance in the questions of the eighteenth century, the concept of citizen was the primordial factor for the realization of a new state model. And even more, the actor, as a citizen, will also conquer in the society where he exercises his office, a more just and egalitarian political space.

This enlightened actor seeks for constant increasement of his impersonation capabilities, to make his communication with the audience a more effective artistic encounter: an actor who is aware that he implies in his scenic performances his aesthetic choices, and also, how not could cease to be, his ethical and political choices, so touted and discussed in that century of Enlightenment.

Key words: actor, theater, enlightenment, paradox, citizen

SUMÁRIO

Introdução	15
No século das Luzes, a busca por um novo ator	
Prólogo	31
Abrem-se as cortinas: a coroação de Voltaire, um ator	
Ato I.....	41
O Teatro e as Luzes	
Cena um.....	42
O espetáculo do teatro	
Cena dois.....	56
O espetáculo das Luzes	
II Ato	67
Dois homens das Luzes, dois homens de teatro	
Cena três	68
Diderot, o prodigioso	
Cena quatro.....	79
Rousseau, o bárbaro	
Interlúdio.....	91
<i>O ator antes, durante e depois da cena</i>	
III Ato	92
Um novo ator das Luzes	
Cena cinco.....	93
O ator construtor	
Cena seis	111
O ator jogador	
Cena sete	124
O ator Cidadão	
Epílogo	137
O ator, sob as luzes de LED	
BIBLIOGRAFIA	148

ANEXO UM 160

UMA ATRIZ DESCABELADA

UMA ATRIZ DAS LUZES

ANEXO DOIS 195

FOLIAS GALILEU

Introdução

No século das Luzes, a busca por um novo ator

“Que é o talento do comediante? A arte de imitar, de adotar um caráter diferente do que se tem, de parecer diferente do que se é, de se apaixonar com serenidade, de dizer coisas diferentes das que se pensam com tanta naturalidade como se realmente fossem pensadas, e, enfim, de esquecer seu próprio lugar, de tanto tomar o de outro.”

Jean-Jacques Rousseau, *Carta a d'Alembert*.¹

Minhas práticas profissionais (pedagógica - como professor de filosofia e teatro - e artística - como ator, encenador e dramaturgo) foram sempre a principal matéria-prima de investigação nos meus caminhos na filosofia. Na dissertação de mestrado inaugurei meu espaço de reflexão filosófica com a questão primeira que me mobilizou e mobiliza sempre, antes e agora: o que é o ofício do ator? Qual sua relação com a condição humana? Como entender o encantamento produzido nesse ofício, que nos tira da realidade e de nós mesmos? Quais suas implicações artísticas e sociais? Trata-se, enfim, de compreender mais e melhor a atuação do ator em cena, para aprimorar minha atuação profissional, tanto na sala de aula quanto no palco. Dessas reflexões sobre práticas artísticas, iluminadas pelo pensamento de Jean-Jacques Rousseau, se fez meu trabalho de mestrado: *A Mentira-Verdade do Ator, o ofício do ator na “Lettre à d'Alembert sur les epectacles”, de Jean-Jacques Rousseau*.

Naquele estudo, através do pensamento de Jean-Jacques Rousseau e tendo como eixo a sua radical crítica ao teatro francês, na *Lettre à d'Alembert*, desenvolvi uma reflexão sobre o ofício do ator cujos referenciais cênicos fossem mais condizentes com o pensamento do filósofo. O ofício do ator, segundo os referenciais rousseauístas, estava bem distante do teatro que se realizava em

¹ ROUSSEAU, J.J. - *Carta a d'Alembert*. Tradução: Roberto Leal Ferreira. Apresentação e introdução: L. F. Franklin de Matos. Campinas: Ed. UNICAMP, 1993. P. 92. As traduções dos textos de Rousseau, demais filósofos e comentadores citados nessa tese foram retiradas das edições brasileiras consultadas, devidamente indicadas as páginas das edições. Optamos por traduzir apenas obras ainda não editadas em português e, nesse caso, indicaremos nas notas de rodapé quando a tradução é de nossa autoria ou traduzida por terceiros exclusivamente para esse trabalho.

Paris à sua época, que adotava um tipo de representação artificial e inócua. Já no título daquela dissertação, surgia a explicitação do paradoxo do ator, com que me deparei também no meu aprendizado no exercício teatral, e que se aliou à reflexão filosófica: a “mentira-verdade” do ator na sua atuação cênica. O ofício do ator é mentir com tamanha verdade que somos conduzidos por ele para outros mundos, outras realidades. O paradoxo sempre é a convivência de contrários, opostos que se reúnem numa mesma ideia, mas aqui, os contrários se reúnem no mesmo indivíduo – o ator no exercício de seu ofício. Para o senso comum, um paradoxo a princípio não é crível, é o contrário do que se espera, parece não haver nele uma lógica. No entanto, a partir da mentira do ator, se espera uma reação verdadeira dos espectadores. A identificação de paradoxos tem auxiliado o progresso da ciência, da matemática e da filosofia. Já os estóicos tornaram o termo conhecido para designar o que é aparentemente contraditório, mas que, apesar de tudo, possui e revela, sim, um sentido e este tem grande importância.

Assim, tanto na reflexão filosófica sobre o século XVIII, quanto nas minhas práticas pedagógicas e artísticas, pude aprofundar o pensamento sobre o ofício paradoxal que o ator executa, ele aqui considerado o protagonista do fenômeno teatral. Percebi que não somente as ideias de Rousseau, mas também as discussões teatrais iluministas dos *philosophes*, em especial as de Diderot, apontavam para um novo teatro, trazendo, naquela nova cena francesa das Luzes, novas propostas também para a atuação dos atores. Tornava-se claro, igualmente, o quanto essas reflexões fazem sentido para a prática teatral contemporânea.

Na sua *Carta à D'Alembert*, Jean-Jacques Rousseau faz a crítica mais feroz ao teatro francês que se tem conhecimento até aquele momento, no auge do seu sucesso, no século do movimento das Luzes. O seu desprezo pela *imitação*², pela representação, era evidente. Não por acaso, a *Carta* de Rousseau configurou um ponto de rompimento entre ele e os seus colegas iluministas. E é óbvio que não poderia faltar naquela crítica um olhar especial sobre a figura que concretiza o fenômeno teatral – o comediante³, o ator em cena. Suas palavras para definir o talento

² Imitação, *mímeses*, do grego *mimeistakai*: imitar. Desde criança, o ser humano brinca de imitar, representar alguma coisa, esse jogo se mantém durante toda sua vida, de formas diferentes, inclusive artisticamente. O termo em grego, inicialmente designava imitar uma pessoa através de ações físicas e mesmo da fala. Patrice Davis, no seu *Dicionário de Teatro*, chama a atenção que essa “pessoa” podia ser uma coisa, uma ideia, um herói ou um deus. A imitação, tanto de uma ação ou de características de uma pessoa, sempre foi tema da investigação filosófica, desde Platão e Aristóteles.

³ O *comédien* correspondia no século XVIII francês ao que se entende hoje pelo nome de ator; esse o termo que Rousseau vai utilizar na *Carta à D'Alembert sobre os espetáculos*. Assim, de modo a facilitar o entendimento atual, passamos a chamar de ator o *comédien*.

do ator são duras e precisas como o bisturi de um médico, que corta o paciente com precisão para chegar ao cerne onde está a doença – no caso, a questão que sempre atormentou Rousseau, o dilaceramento humano entre o *ser* e o *parecer*. O ator tem como talento *parecer ser* uma outra pessoa; sendo que ele mesmo, paradoxalmente, terá que *ser* o outro em cena. Rousseau nos revelou, nessa sua definição cirúrgica, o que é então esse ofício do ator e, paradoxalmente, apontou como o ator devia agir para extirpar de seu ofício tanto a representação artificial e polida do teatro clássico francês como o ato de esquecer seu próprio lugar, de tanto tomar o de outro, isto é, de tanto representar um outro, como se fosse possível não considerar a pessoa do próprio ator que está em cena representando. Rousseau sabia que a representação do ator

(...) não é a de um trapaceiro que quer fazer com que os outros acreditem na trapaça, que pretenda que o tomemos pela pessoa que está representando, nem que o creiamos atingido pelas paixões que imita, mas que, dando aquela imitação pelo que ela é, a torna completamente inocente (ROUSSEAU, 1993, p. 920).

O que pode ser deduzido em Rousseau, na sua busca filosófica e artística, em meio às Luzes, com a escrita de sua *Carta a d'Alembert*, é também a proposta de uma nova atuação cênica para o ator. Da mesma forma que o século das Luzes trazia a proposta de um novo indivíduo, o cidadão⁴ que devia atuar na sociedade moderna de forma mais livre para construir uma sociedade igualitária, também o ator deveria estar na cena com um tipo de representação mais coerente com as ideias próprias ao tempo iluminista. Estas ideias serão apresentadas neste estudo através de três atributos que expressam e sintetizam que tipo de bom desempenho se espera do ator na prática de seu ofício, dentro e fora de cena: um ator que constrói a cena inicialmente na sua reflexão e estudo pessoal, para no momento da cena estar munido de ideias, referências, emoções e se tornar um superjogador, completamente entregue ao prazer lúdico de jogar; e depois de executar o seu ofício, esse mesmo ator retorna para a sociedade como um cidadão que traz consigo suas escolhas éticas e estéticas; políticas, portanto. Dois pensadores das Luzes foram eleitos neste estudo para esboçarem o perfil do novo ator iluminista, o novo ator moderno.

Rousseau e Diderot, dois nomes ligados diretamente ao pensamento da Luzes, apareceram no cenário da cultura francesa dentro de uma nova categoria de pensador, o *philosophe*⁵: mais do

⁴ O conceito de cidadão no século XVIII. Será devidamente explorado na “cena sete”.

⁵ O *philosophe* do século XVIII era um pensador que atuava diretamente na sociedade, e a própria *philosophie* era vista como algo que criticava e subvertia a realidade, não era vista apenas como conceitos abstratos e reflexões complexas. Vale citar aqui o professor Franklin de Matos, em *O Filósofo e o Comediante*: “os *philosophes* estavam longe de ser

que alguém que observava criticamente a realidade, esse novo personagem intelectual das Luzes, também atuava diretamente nas práticas políticas e artísticas de seu tempo. Rousseau recusou ferozmente seu pertencimento a essa nova categoria de homens civilizados, os homens das Luzes. Ele sempre soube alimentar na sua própria vida o personagem marginal – o proscrito - que não compactuava com a política e a sociedade da época, um bárbaro⁶ que vivia naquela Paris supercivilizada. O que nos importa é que esses dois pensadores, apesar das divergências, atuaram através de seus escritos na cena teatral francesa; não raras vezes as celeumas que provocaram entre si e com outros intelectuais e artistas de seu tempo foram mais que um diálogo intelectual, se tornaram discussões apaixonadas, nas quais cada um deles usava das armas teatrais que possuía para tornar públicas suas ideias e o escopo de suas discussões. O mundo é um teatro, como já foi escrito e proclamado por tantos pensadores. O quadro de pensamentos polêmicos, paradoxais e apaixonados, próprio às Luzes, que englobava várias áreas do conhecimento, se apresentava recheado de novas ideias filosóficas e propostas artísticas.

Entre essas novas ideias, adquiriu destaque o pensamento teatral de Denis Diderot, o enciclopedista⁷, que em algum momento de sua juventude também pensou em ser ator e que em muitos de seus escritos vai se debruçar minuciosamente sobre os segredos e as técnicas desse ofício. Com seus textos, Diderot conseguiu questionar e até mesmo quebrar as rígidas regras cênicas do teatro clássico, que não permitiam que Paris chegasse a ter palcos iluminados pelos novos pensamentos semeados desde a Renascença e que floresciam com novo ímpeto naqueles tempos iluministas. O ator proposto por Diderot deveria estar em sintonia com as novidades de seu tempo; daqueles novos e paradigmáticos tempos, que inauguraram definitivamente a Modernidade.

professores universitários e a *philosophie* nada tinha de uma disciplina técnica”. (...) Naquele século, há apenas 250 anos atrás, tal expressão [“livros filosóficos”] significava, para editores, livreiros, escritores e leitores, “mercadoria ilegal, fosse ela irreligiosa, sediciosa ou obscena”. O sentido do adjetivo “filosófico” remetia sobretudo à subversão e à transgressão, da mesma maneira que “liberdade” podia significar (mais do que isso, ‘estava na cara’ para o comprador de livros) lascívia. (P. 10 e 11)

⁶ Ver: “Cena quatro – Rousseau, o bárbaro”. Citação do poema em latim que Rousseau usou como epígrafe de sua auto-definição: *Barbarus hic ego sum quia non intelliger illis* – Ovídio, *Tristes*, v. Elegia 10, v.57 – (Sou bárbaro nesta terra, por isso não sou compreendido por vós).

⁷ A *Encyclopédie* foi um projeto monumental do século XVIII, na França coordenado sempre por Denis Diderot, e por um tempo, juntamente com Jean Le Rond d’Alembert, que deixou o cargo depois da polemica de seu verbete Genebra, e a resposta de Jean-Jacques Rousseau, na *Carta a d’Alembert sobre os espetáculos*, questão que trataremos a frente. A importância desse projeto é incontestável na vida de Diderot e como grande exemplo do pensamento das Luzes, com a valorização do conhecimento humano, nas suas áreas mais diversas e que foram reunidos numa única obra. Ela foi publicada em 17 volumes de textos, 11 volumes de desenhos e 71.818 artigos, entre os anos de 1751 e 1772.

A mudança no teatro francês só poderia se efetivar se a cena se tornasse diferente daquela consagrada e praticada pelos dramaturgos e atores do teatro clássico. Ora, era o ator quem devia receber em primeiro lugar essa missão transformadora das Luzes: o teatro francês deveria, através dele, buscar alcançar, de modo mais eficaz, a verossimilhança⁸, um dos mais importantes conceitos iluministas.

No entanto, todos os *philosophes* e artistas franceses não podiam desconsiderar aquele que era o modelo ainda vivo de todos: tanto os amigos quanto os inimigos das mudanças que se impunham, seguiram os passos de François-Marie Arouet, pseudônimo Voltaire. *Monsieur* Voltaire se tornou uma celebridade francesa internacional. Os caminhos que ele abriu não puderam ser desconsiderados por nenhum de seus piores inimigos. Ainda que uns fossem seus fiéis discípulos e outros seus ferrenhos perseguidores, não era possível desconsiderar sua presença intelectual e artística, ele que era celebrado naquele momento como um dos mais ilustres *philosophes* – pensador, escritor, poeta, dramaturgo e ator - representando o que a França tinha de melhor na filosofia e nas artes.

Voltaire, que de ídolo passou a ser o inimigo mortal de Rousseau, também não encontrou em Diderot um fiel seguidor, apesar de admirador de suas ideias. Voltaire aparece nesta reflexão como a personagem antagônica aos dois pensadores, que encontra o seu sucesso no teatro clássico francês; a mistura de suas ideias vai apresentar a possibilidade de um novo tipo de ator, no tempo onde a novidade era a palavra de ordem. Assim, novo e moderno deveria ser o ator das Luzes – e também paradoxal, como aquelas ideias que revolucionaram a história do pensamento ocidental e fundaram a Modernidade e que, depois de passarem pela exacerbação do Romantismo, desembocaram nas incertezas do século XX e, agora, ainda permanecem no XXI.

Mas nas Luzes do século XVIII, o otimismo era grande e o futuro promissor; a Europa caminharia a passos rápidos para o auge da Modernidade, através dos pensamentos de homens que buscavam a liberdade acima de tudo e que expressavam essa busca de todas as formas: as filosóficas, políticas e artísticas, presentes nos seus textos escritos e representados nas suas próprias

⁸ A verossimilhança foi uma grande preocupação artística no século XVIII francês. A busca artística daquilo que é semelhante à verdade; mas sendo arte, sem a pretensão de ser verdadeiro; é o aprimoramento da imitação, na medida em que ela se parece cada vez mais com o objeto imitado. Aristóteles vai tratar sobre a verossimilhança, na sua *Poética*, quando chama a atenção de não confundir-la com a verdade histórica, pois narrar coisas efetivamente acontecidas não é a tarefa do poeta; dele seria a tarefa de representar o que poderia acontecer, as coisas possíveis segundo a verossimilhança, (ver *Poética*, seção 9, que trata de poesia e história).

vidas. Tal era o caso dos *philosophes* como Voltaire e Diderot, ou o bárbaro Rousseau. Os seus pensamentos e ideais agitaram de liberdade aquela França ainda monárquica do chamado *Ancien Régime*, e contribuíram decisivamente para as fundações da Modernidade.

Neste estudo, uma mesma pergunta é feita para Diderot e Rousseau: Qual a visão que cada um teve sobre o ofício do ator? A partir de alguns de seus escritos, eleitos para este estudo, quais as novas propostas de representação cênica que dessas visões se pode extrair?

As discussões teatrais francesas do século XVIII, que diziam respeito às artes cênicas praticadas naqueles teatros ainda iluminados pelo fogo, continuam sendo hoje fonte inspiradora para inúmeras discussões teatrais. Discussões que também se estendem sobre o ator e as mídias artísticas que são os novos campos de trabalho do ator contemporâneo e que, decorrentes que são da revolução tecnológica, encontraram formas antes inimagináveis para contar uma história ou, simplesmente, fazer teatro.

Um dos principais objetivos do teatro é afetar intelectual e emocionalmente a plateia de espectadores que fisicamente estão presentes no momento da representação teatral. Este é o ponto central do conceito mais básico e geral de teatro: atores e espectadores, num mesmo espaço físico e ao mesmo tempo - um encontro de pessoas⁹. Mas mesmo agora que as histórias podem ser contadas virtualmente, sem a presença física dos atores, através de novas formas - que talvez escapem dessa definição básica de teatro - ainda assim consideramos aqui o ator atuando, seja no palco ou num *set* de filmagem. O cinema, a televisão e a internet não deixam de ser uma nova versão da mesma prática humana que fundou as culturas: os homens se reúnem para contar uma história, para juntos representarem suas realidades, para juntos vislumbrarem outras possibilidades do real. Para isso sempre se contou com os narradores, os sacerdotes e os atores.

Assim, no caminho para a formulação de algumas conclusões acerca do objeto desta reflexão filosófica, ou seja, o ator francês no teatro das Luzes, inspirado a partir das ideias de Diderot e Rousseau a respeito de seu ofício, será preciso elencar o que poderiam ser chamadas de suas novas propostas cênicas de atuação do ator, mais diretamente relacionadas ao pensamento

⁹ Cada vez mais, com o avanço tecnológico e as novas mídias artísticas, o conceito de teatro ganha novas variantes. No entanto, podemos destacar alguns elementos presentes naquele século XVIII que formavam o conceito geral de teatro. Hoje, quando as mídias virtuais mantêm as pessoas confortável e seguramente presas nas suas próprias casas e condomínios, ir ao teatro continua sendo um ato político: quebra-se a hegemonia de uma vida privada individualista e se propõe um espaço de encontro entre os seres humanos para ver, rever, contemplar “de fora” a sua própria realidade.

iluminista. De lá do século das Luzes é possível também extrair os elementos que possam contribuir para as discussões estéticas contemporâneas sobre o ofício do ator e sua formação pedagógica.

Das acirradas polêmicas teatrais das Luzes uma forte questão se mantém até hoje: a necessidade, sempre renovada, da busca de paradigmas estéticos e éticos para o ofício do ator, figura pública e, portanto, política; um artista e, mais ainda, um cidadão, conceito revisto e tão valorizado pelo pensamento iluminista. As Luzes ensejaram a busca por um novo ator, que executasse sua representação com verossimilhança, que fosse mais criativo e responsável pela sua obra artística, que praticasse uma atuação cênica que pudesse refletir e expressar os ideais iluministas que afetavam a política, os costumes, as artes, a música e, principalmente, o próprio teatro - instrumento artístico e político resgatado dos gregos antigos, orgulho dos franceses daqueles tempos.

Mais uma questão se apresenta, e de imediato: através de que parâmetros será possível propor algum tipo de diálogo artístico entre o teatro das Luzes - iluminado pela luz do fogo - e o teatro praticado nos dias de hoje, com a sua profusão de “luzes” nunca antes imaginadas, capazes de iluminar - e criar - até mesmo realidades virtuais?

A busca e a discussão estética teatral contemporâneas trazem traços daquela mesma busca empreendida por Diderot e Rousseau por uma representação diferente da que se praticava no teatro clássico francês - o mesmo teatro de Voltaire, figura pública, celebridade que aliava a si também o título de ator, além de todos os outros que o tornavam o modelo vivo dos *philosophes* de seu tempo. Mas o teatro de Voltaire era ainda o teatro de Racine, Corneille e Molière¹⁰, que já não dava conta de assimilar os novos pensamentos teatrais iluministas.

O ator que pode ser considerado como próprio ao movimento das Luzes, construído a partir dos diferentes olhares de Diderot e Rousseau – inequivocamente contrapostos aos ditames do teatro clássico francês - ilumina a reflexão estética e pode inspirar o ator contemporâneo, que atua em meio à revolução tecnológica mais avassaladora e ainda assim continua a buscar uma maior eficácia na sua atuação cênica junto aos seus diversos públicos - presentes e virtuais - de mídias tão distintas. Os desafios históricos ligados à tecnologia com que hoje o ator tem de lidar – como, por exemplo, fazer um curso de interpretação para câmeras, o que já acontece há tantos anos na rotina de tantos

¹⁰ Pierre Corneille (1606 – 1684) autor de: *Medée* (1635), *Horácio* (1640), *O mentiroso* (1644), etc. Jean-Baptiste Poquelin, o Molière (1622 – 1673), autor de: *O Avarento* (1668), *Tartufo* (1664), *O Misantropo* (1666), etc. Jean Baptista Racine (1639 – 1699), autor de: *Britânico* (1669), *Berenice* (1670), *Bazet* (1672), *Mitridates* (1673).

atores – são muito diferentes dos desafios vividos pelos atores naquela Paris setecentista, onde ainda se esboçava uma revolução industrial, muito longe da revolução tecnológica que transformou a cultura hodierna em todos os seus aspectos. No entanto, essas diferenças ainda trazem um mesmo objeto – o ofício do ator, ontem e hoje. As discussões éticas e estéticas sobre este tema ganharam novos elementos, científicos e tecnológicos, mas continuam a nos desafiar artisticamente – filosoficamente.

A partir destas considerações introdutórias, pode-se colocar que o objetivo deste estudo é analisar e relacionar os pensamentos dos dois *philosophes*, Diderot e Rousseau, tendo como contraponto Voltaire e o teatro clássico francês; afinal, os três usaram o palco do teatro como arena para os duelos de suas ideias filosóficas, políticas e artísticas. Incluem-se, entre elas, as questões sobre o ofício do ator. No texto dramaturgico anexo, *Uma atriz descabelada, uma atriz das Luzes*, mediado pela atriz *Mademoiselle Clairon*, forja-se um encontro ficcional entre esses três homens do Iluminismo francês, com suas diferenças radicais, mas também com seus pontos de convergência essenciais. E os três fãs, cada um do seu jeito, de Clairon, ouvindo a grande atriz da *Comédie Française*.

As obras literárias desses três homens das Luzes não só influenciaram o teatro francês e o movimento romântico que se seguiu, no século XIX, mas influenciaram a história do teatro ocidental, alcançando as reflexões estéticas contemporâneas, que ganharam novos contornos desde o início do século XX. Cada um dos três pensadores e artistas tiveram parte de suas obras dedicadas ao teatro; cada um a seu modo se relacionou de forma ativa, crítica e criadora com o teatro das Luzes; e é por isso que os três podem ser considerados, ainda, genuínos “homens de teatro”. Eles escreveram romances, poemas, críticas literárias e artísticas, ensaios, métodos e até peças de teatro! Buscaram a verdade filosófica em meio à mentira inerente à arte teatral.

Dos pensamentos desses “homens de teatro”, busca-se promover uma reflexão sobre a estética teatral de um tipo de ator que, na sua prática artística, objetiva uma verdade cênica que vá além do tradicional conceito de representação. Trata-se da busca por quebrar ou ultrapassar regras cênicas rígidas, que tornam confortáveis e seguras demais as aventuras que o ator realiza no espaço cênico. E ainda mais, o objetivo é romper com os clichês que agradam a plateia, que também a deixam confortável, segura e passiva no escuro do espaço que lhe foi reservado na sala de espetáculo, ou na sala de sua casa, ou ainda no seu próprio quarto - onde cada morador reconstrói a realidade com as possibilidades tecnológicas mágicas e “seguras”.

Pensar as características e impasses postos no teatro iluminista pode levar ao desafio de pensar um tipo de ator que realize plenamente a ampliação constante de sua capacidade de representação, de tornar sua comunicação – o seu encontro - com a plateia mais eficaz; um ator que possa ter a consciência de que traz implícitas nas suas atuações cênicas as suas escolhas estéticas, e também, como não podia deixar de ser, suas escolhas éticas e políticas.

Para tanto, a própria estrutura deste estudo se apresenta como o texto de uma peça de teatro: possui um Prólogo, três Atos divididos em cenas (sete, no total), um Epílogo e, como anexo, o já referido texto dramaturgico. Um segundo anexo, cuja natureza e pertinência serão explicitadas mais para o fim desta Introdução, trará o breve relato de uma importante experiência prática vivida por mim, a ilustrar a multiplicidade de paradoxos que cercam o ofício do ator.

O “Prólogo - Abrem-se as cortinas: a coroação de Voltaire, um ator” narra o acontecimento histórico da volta de Voltaire a Paris, depois de mais de vinte anos de exílio. No seu aclamado retorno, o que mais manifestou o seu triunfo na cidade das Luzes foi ter sido ovacionado pela plateia por vários minutos, enquanto seu busto era coroado no palco da *Comédie Française* pelos atores da tragédia que acabava de ser representada naquela noite, escrita, claro, pelo homenageado ilustre. Essa história sobre Voltaire consegue sintetizar e expressar várias questões teatrais do Iluminismo; além de nos instigar a percorrer as etapas-cenas deste trabalho. Em primeiro lugar, há que se destacar o retorno para Paris de um de seus filhos mais importantes naquele momento, Voltaire. Poeta, escritor e *philosophe*, sua atuação teatral como dramaturgo, encenador, produtor e ator foi o seu exercício artístico por excelência, a expressão mais acabada de suas ideias filosóficas. Em segundo lugar, esse mesmo fato histórico reflete a importância do teatro naquela sociedade das Luzes.

Já o “Ato I - A Luzes e o Teatro”, traz à cena o próprio teatro, visto pela perspectiva do ator, objeto desta pesquisa, tendo como cenário o século das Luzes, na França. A “Cena um - O espetáculo do Teatro”, volta no tempo e apresenta uma primeira abordagem sobre as características fundadoras do teatro, criando um “pano de fundo”, um cenário para a reflexão proposta neste estudo. Através do polêmico conceito de *Mimesis*, a cena faz uma análise sobre o ator grego, o realizador da *mimesis* em si mesmo. O foco maior da cena está na atuação do ator na comédia grega, pois suas características, diferentes das da tragédia, podem ser o início para propiciar um espaço maior para a reflexão sobre um modelo de ator que buscaremos depois, no pensamento do século XVIII.

Após essa visualização mais detida sobre o cenário mais amplo, é bom estabelecer as características específicas do “quando” e “onde” acontece este estudo. A “Cena dois - O espetáculo das Luzes” traça um panorama da efervescência política, filosófica e artística daquele período do século XVIII, na agitada cidade de Paris. Traz também o perfil dos chamados *philosophes* do Iluminismo francês, os intelectuais que tinham uma prática ativa na vida cultural daquele tempo, tanto na política quanto nas artes. A cena começa com a referência à queixa do ator inglês Garrick, sobre um tema teatral sempre polêmico - a *verdade* cênica do ator. A partir do olhar crítico e experiente desse renomado ator inglês, sucesso daqueles palcos do século XVIII, fica evidenciada a busca, que também foi a iluminista, por uma nova forma de atuação do ator. A cena traz, então, um olhar sobre o ator no tempo das Luzes, um momento histórico específico e definitivo. E as questões se desdobram: qual o lugar social e artístico do ator, esse personagem tão presente nas contradições advindas das transformações científicas, políticas e filosóficas do movimento das Luzes, numa sociedade ainda cheia de ranços e contrastes sociais, políticos, religiosos e morais? Como era vista a figura do ator?

No “Ato II – Dois homens das Luzes, dois homens de teatro”, abordamos as trajetórias intelectuais e artísticas de Diderot e Rousseau - os personagens centrais deste estudo - a partir de uma perspectiva teatral, isto é, as questões e os conflitos sobre o ofício do ator no período em questão serão estudados com base na relação de seus pensamentos com o teatro de seu tempo. Nas duas cenas que compõem esse ato, cada uma dedicada a um dos pensadores, duas serão também as perguntas que este estudo dirigirá a esses dois homens de teatro:

- a. Quais suas ideias sobre o ofício do ator que contribuem para uma reflexão estética teatral?
- b. Como o ator pode fazer uma reflexão sobre seu ofício para ser mais *verdadeiro* na sua representação, chegando a uma atuação cênica que possa alcançar maior eficácia, isto é, uma comunicação mais clara e sincera tanto com seus colegas de palco, como também com a plateia?

O “Ato III– Um novo ator das Luzes” recolhe elementos de escritos dos dois pensadores, dos dois “homens de teatro”, para clarear possíveis respostas para as questões formuladas acima; sistematiza elementos extraídos de suas obras que iluminam as visões em torno do ofício do ator e suas novas possibilidades de representação e atuação, mais coerentes com os ideais do movimento das Luzes. Esses elementos podem ainda contribuir para uma reflexão pedagógica sobre o ator,

aqui considerado o *ator das Luzes*, que passa a ser visto não apenas como um *imitador* - alguém que *parece ser* um outro e que artificializa sua *representação* no palco do teatro e na vida social - mas também um artista, que, na prática de seu ofício, tem ainda a possibilidade rousseauista de se aprimorar como ser humano e cidadão.

A “Cena cinco – O ator construtor” aponta o trabalho do ator antes da cena: a construção da capacidade de persuasão e convencimento do ator, realizada através de seu empenho com seus estudos para preparar sua personagem, que será uma de suas qualidades essenciais para promover o encantamento no momento mesmo de sua representação no teatro. O ator das Luzes deve construir um pensamento cênico. Da mesma forma como as palavras dos escritores, poetas e dramaturgos, deviam, ainda que movidas em larga medida pela razão, encantar e seduzir os leitores, que pagavam por seus escritos e até os contrabandeavam para conseguir lê-los, também a arte do ator no palco, ainda que norteada por técnicas teatrais, é sedutora e recheada de artimanhas, para que sua atuação caia nas boas graças da plateia. Para tanto, se consagrou o pensamento de que o ator pode - faz parte central de seu ofício - construir a personagem na cena a partir dele mesmo: trata-se da sua criação ou recriação, ancorada no texto dramaturgicamente, de uma personagem, que é construída no espaço cênico a partir do seu próprio ser. No entanto, quando ele entra em cena, o que se deve ver é a personagem – é isso o que mais preocupava nossos pensadores iluministas: a verossimilhança. O ator, nesse processo criativo de construção, se torna, muitas vezes, escravo da força que exerce a opinião pública no seu trabalho; portanto, pode haver uma tendência de “superficializar” o pensamento que norteia o espetáculo teatral; o ator vive o conflito de que poderia construir o seu próprio ofício de modo a garantir apenas o apreço de sua plateia – o sucesso. Nos pensamentos filosóficos de Diderot e Rousseau buscamos ideias que aparecem como antídotos para uma reflexão contra essa “escravização” do ator. Mas essas ideias podem ainda oferecer pistas para eficazes “encantamentos” teatrais pessoais do ator nas suas representações, que começam a se transformar em atuações artísticas.

Esta quinta cena, no Ato III, apresenta ainda um segundo elemento que também deve estar aliado ao exercício cotidiano do ator: construir um pensamento a partir das referências da personagem que está representando em cena, esse o segredo da verossimilhança. O ator construtor dá forma cênica a um pensamento que preenche as lacunas do texto dramaturgicamente, ele traz para a cena o invisível do texto. O ator constrói artisticamente um novo ser humano, feito não só das palavras do texto, mas do próprio corpo do ator, preenchido pelos seus pensamentos e emoções - a

personagem só ganha vida na representação do ator na cena; a sua atuação artística constrói com verdade a personagem na cena: uma nova realidade se constrói no espaço teatral, e essa representação/atuação é ainda expressão de seu pensamento como artista - não mais como um declamador técnico das palavras escritas pelo dramaturgo, ou um exímio executor das regras do teatro clássico francês, ou ainda um fiel cumpridor das orientações do diretor de cena. Enquanto o dramaturgo cria uma história, imaginando situações e personagens como um arquiteto projeta um edifício e o diretor orchestra toda uma sorte de diferentes elementos cênicos de modo a unificar a criação teatral, é o ator quem recria, de fato, as personagens, dando-lhes corpo, e mais, dando-lhes humanidade, como faz o pedreiro construtor do edifício projetado pelo arquiteto. As questões sobre a razão e o sentimento em cena, os devaneios idílicos e uma forte capacidade de imaginação são os materiais usados pelo ator na edificação teatral. Enfim, o que o ator deve representar criativamente é o “quem é”, de fato, a personagem, sua existência física e emocional.

O projeto iluminista para a construção de um novo ator ganha fortes proporções nas características apresentadas na cena seguinte. O *ator das Luzes* é aquele que se relaciona em cena como quem está participando diretamente de um jogo: com a mesma intensidade de entrega e de espontaneidade. Todo jogo deve tomar completamente a atenção de seus participantes, como um fogo que queima os pensamentos vãos de seus jogadores e aquece, espontânea e racionalmente, os sentimentos e paixões necessários para o fazer artístico de sua criação. Esse “fogo” instaura a personagem, um outro ser humano que não o próprio ator, mas que, no entanto, é sempre ele mesmo, o ator. Tal “fogo” - difícil de explicar, mas perceptível no fenômeno teatral - traz também, na construção do ator, a almejada *verdade cênica* e pode ser comprovado por todo aquele que já participou intensamente de um jogo em sua vida, seja ele qual for.

Assim, a “Cena seis – O ator jogador” traz essa questão importante para traçar o perfil de um *ator iluminista*. Nela, voltamos a uma ideia da “Cena dois – O espetáculo das Luzes” do Ato I: quando o ator Garrick queixa-se da falta do olhar atento e presente de sua colega, ele apontava para a questão do jogo cênico, questão sutil que ultrapassa as palavras do texto teatral e chega até a troca dos olhares entre os atores em cena. Um jogo só é bem jogado quando de fato alguma coisa interessante acontece entre os seus jogadores, juntamente com as respectivas torcidas; no teatro, algo deve acontecer entre os atores e a plateia. Como Diderot e Rousseau, sem atuarem diretamente na cena, compreenderam esse jogo cênico entre os atores? Esse jogo é um quesito a mais para

construir a verossimilhança e garantir a atenção e o interesse de cada espectador na plateia, sinal da qualidade artística da cena representada.

A “Cena sete – O ator cidadão” busca as reverberações da cena depois da apresentação, sublinha um dos temas que voltou forte nos pensamentos do movimento das Luzes, um resgate da ideia de democracia grega, um aspecto da cultura grega que encontrava renovação: o conceito de cidadania reveste-se de extrema importância nas questões políticas daqueles tempos libertários e paradoxais, naquela sociedade ainda monárquica do século XVIII. As artes expressavam as discussões políticas, os questionamentos radicais que os iluministas faziam ao *Ancien Régime*; suas discussões sobre o poder político e sua legitimidade eram questionamentos que afetavam todas as instituições, incluindo a Igreja Católica. Naquele contexto que inaugurava a Modernidade, as noções de indivíduo e cidadão eram fatores primordiais para a realização de um novo modelo de Estado, de poder e de justiça social. Para o pensamento das Luzes, o ator, figura pública e portavoza das idéias iluministas, deve encarnar, no seu fazer artístico, as escolhas estéticas que, por sua vez, reverberam suas escolhas políticas e éticas. O ator, como indivíduo, também conquistará, na sociedade onde exerce seu ofício, o seu espaço como cidadão.

O “Epílogo - As novas luzes e o ator no seu perene ofício paradoxal”, aponta para as transformações históricas por que passou o ofício do ator desde o Iluminismo, influenciado por novas visões estéticas e políticas e reverberando o forte impacto das duas revoluções, a industrial e a tecnológica. À luz dessas transformações, cabe perguntar: como o *ator iluminista* dialoga com o ator contemporâneo, que atua no palco e em outras mídias artísticas tão diferentes das convencionadas como espaço teatral? Mesmo o palco do teatro atual está muito longe daquele iluminado pelo fogo, do século das Luzes; são inimagináveis os recursos tecnológicos que hoje estão a serviço da representação teatral. Mas algo perene se mantém neste ofício artístico, um jogo que vem da infância de todo ser humano, o jogo lúdico de criar um outro mundo para entender aqueles mundos nos quais a criança vai sucessivamente entrando. Fingir que se é outro, mentir; porque é na *mentira* que o ator vai encontrar a verdade cênica, aquela que convence a plateia e a transporta para o mundo recriado na representação teatral. Os dois espaços: plateia e palco ganham uma nova e mesma dimensão, que é parte essencial da ilusão do teatro.

O que passará a ser levado em conta no encerramento deste estudo é a essência do ofício do ator, e serão os diferentes palcos que o ator de hoje tem para a realização do seu ofício, considerando a criação não só do cinema e da televisão, mas também a de outras mídias advindas

da nova tecnologia virtual, somados às novas concepções arquitetônicas das casas de espetáculos que, aliadas a potentes inovações tecnológicas, transformaram os espaços convencionais do teatro. São todas mudanças significativas, que passam a dar corpo ao pensamento estético do ator contemporâneo e que, óbvio, colocam o ator num lugar diferente daquele do Iluminismo francês. Não será neste final do estudo que essas questões serão aprofundadas, mas elas serão, sim, apontadas como nortes, para que nossos olhares não se percam nos palcos iluminados pelo fogo do século XVIII, mas também possam se voltar para a consideração da atuação do ator sob as luzes de LED¹¹. É preciso considerar que toda luz é sempre fogo – das paixões, dos sonhos, do brilho da presença do ator em cena - pelo menos simbolicamente. Existe um fogo perene que acompanha o ator em cena, que está vivo na sua presença e na sua própria atuação e isso acontece desde o teatro grego, desde antes, nos cultos dionisíacos, até as mídias tecnológicas mais avançadas.

O epílogo aponta para esse “novo” ator, que possui em si o mesmo fogo cênico das Luzes a iluminar sua atuação, que também é o mesmo ator iluminista desenhado nas cenas anteriores: é sempre o ator que se constrói e se reconstrói no paradoxo de seu ofício, escrevendo a história do teatro ocidental. É o ator que atua criativamente na cena, procurando não ser um mero executor do texto dramaturgico ou das ideias pessoais do encenador, que, a partir de certo momento histórico, ganhou uma força imensa nas montagens teatrais, deixando a apresentação por vezes carregada de suas “assinaturas” e estilos, restringindo consideravelmente o espaço para um trabalho mais criativo e pessoal de cada ator em cena.

O ator das Luzes – o ator de sempre - , que realiza sua arte não numa tela ou tocando um instrumento musical, mas configurando-a no seu próprio corpo, tem nos seus pensamentos e sentimentos a força motriz para a capacidade de construir uma personagem com todas as características de uma pessoa real, e depois a trocar por outra e mais outra. Suas representações serão sempre destinadas a iludir - ou pelo menos criar ambiguidades - para o espectador, e este, em cada uma dessas novas personagens, poderá se projetar ou não, mas será sempre instigado a olhar a vida e a realidade a partir de outras perspectivas, no caso, as artisticamente formuladas. O ator será sempre o que tem na essência de seu ofício o ato de dar vida – e, de acordo com o pensamento

¹¹ LED: Diodo Emissor de Luz, conhecido pela sigla em inglês LED, luzes muito utilizadas atualmente, em especial, na iluminação dos espetáculos teatrais. Nesta reflexão ganha um caráter simbólico: uma luz artificial e fria.

das Luzes, também veracidade - para cada personagem dos tantos tipos de peças teatrais que hoje poderiam ser elencadas.

O ator que, na construção de seu pensamento cênico, atua encantadoramente como um jogador imerso no seu jogo, é, por isso, espontâneo e *verdadeiro*. E esse mesmo ator é quem atua como cidadão na sociedade, isto é, com verdade; a mesma verdade presente - paradoxalmente presente - na prática de seu ofício, que é viver uma mentira, um jogo.

Mesmo no epílogo se mantém a pergunta, tendo como novo contexto o teatro contemporâneo: como e com o quê, apesar de todas as transformações que o devir histórico trouxe ao teatro, aqueles pensadores do século XVIII puderam contribuir para garantir e inspirar reflexiva e criticamente essa busca perene do ator pela sua verdade cênica, independentemente do tipo de interpretação escolhida ou da mídia onde ele possa estar atuando?

O teatro, no movimento das Luzes, vê mudar sua função de entretenimento para a de expressão artística dotada de utilidade social, política e pedagógica - um interveniente no mundo, com uma dimensão humana, natural e real. O ator adquiriu através dos novos pensamentos teatrais próprios ao Iluminismo não só o papel de protagonista do espetáculo teatral, mas também o de “educador social”, que pode conduzir o espectador a uma reflexão existencial ou política, seja a partir de uma tragédia, comédia, ou do drama, que já espelhava o mundo burguês e o cotidiano da sociedade no século XIX.

Sem apresentar fórmulas - e mesmo trabalhando na contramão da ideia de um “manual de interpretação” para o ator - o que se encontra neste estudo é uma reflexão filosófica a partir do movimento das Luzes, sobre o ofício perene do ator. Busca-se, ao mesmo tempo, num cenário maior, contribuir para o pensamento sobre a função do próprio teatro e dar forma a um questionamento crítico acerca dos desafios políticos e éticos engendrados pelo homem contemporâneo. Objetiva-se aqui desenhar o perfil de um ator de teatro livre para vivenciar as novas e diferentes propostas de representação, um ator inspirado pelas luzes do pensamento, respeitado como cidadão, e que, com seu trabalho artístico, se faz atuante na construção de uma nova ordem política e social que responda mais eficazmente aos desafios atuais – a ideia de uma nova sociedade, justa e igualitária - e bela - sempre almejada pelos seres humanos em qualquer tempo ou lugar e expressa pelos artistas das mais variadas formas. Trata-se assim, hoje, de um conceito de sociedade que remonta inequivocamente à “nova sociedade” tão apregoada no século das Luzes.

Toda esta reflexão teórica iluminista foi vivenciada por mim, no meu exercício artístico nestes últimos dezesseis anos, o que me esclareceu melhor o sentido das palavras que aqui escrevo. Minhas participações como ator em diferentes companhias teatrais e em projetos com diferentes formas de produção me fizeram sempre avançar, em busca de ideias que me auxiliassem na representação, como as que aqui elenquei de forma didática: o ator construtor, o ator jogador e o ator cidadão. Neste trabalho, a pesquisa artística se encontra com a reflexão filosófica e fortalece o meu papel de educador, que torno presente como professor de filosofia, na sala de aula, mas também nas peças de teatro que realizo como ator, dramaturgo ou encenador – ou ainda, reunindo todas estas funções, como um ator paradoxal, tornando-me assim, também eu, um ator das Luzes. Nesse sentido, no anexo dois, trago um resumo sobre minha experiência no espetáculo “Folias Galileu”, onde os atores participaram ativamente: desde a releitura dramatúrgica da obra de Bertolt Brecht, *A vida de Galileu Galilei*, até o local de apresentação de cada uma das cenas dentro do espaço teatral.

Retornando à França das Luzes, aquele movimento filosófico pretendia pôr fim à estrutura arcaica do *Ancien Régime*, convidando todos os cidadãos para uma reflexão sobre um mundo pautado pelas ideias de liberdade, igualdade e fraternidade fundamentadas no direito natural, que ganharam força naquele momento histórico, se expandiram nas artes, especialmente no teatro, e se desenvolveram a partir daqueles pensamentos iluministas.

Prólogo

Abrem-se as cortinas: a coroação de Voltaire, um ator

“(...) Este tempo profano foi feito para meus costumes.
 Amo o luxo, e até mesmo a indolência,
 Todos os prazeres, as artes de todos os tipos,
 A boa apresentação, o gosto, os ornamentos
 Todo *honnête homme* tem tais sentimentos.
 (...) Seja em Paris, em Londres e em Roma,
 Qual é o modo de passar os dias de um “*honnête homme*?
 Chegue perto dele: a quantidade de belas-artes,
 Como se fossem crianças alegres, se mostram a vossos olhos.
 (...) É preciso ir a este palácio mágico
 Onde os belos versos, a dança, a música,
 A arte de enganar os olhos com as cores,
 A arte mais feliz de seduzir os corações
 De cem prazeres se tornam um único prazer.
 (...) o paraíso terrestre é onde estou.”

Voltaire, fragmento do poema *Mondain*.¹²

A arte de enganar... eis o especial predicado do *honnête homme*¹³, protótipo do melhor que o Iluminismo podia conceber; a arte mais feliz ainda, a arte de seduzir os corações. Ninguém melhor do que um ator para expressar tais versos sobre a arte de enganar e de seduzir expressa no poema *Mondain*, de Voltaire, já que uma das recompensas do ofício de ator é conquistar a felicidade de, com a arte de enganar, seduzir os corações dos seus espectadores.

¹² Trecho do poema traduzido pela Profa. Dra. Maria Constança Peres Pissarra para essa tese.

¹³ O primeiro tratado a definir a expressão *honnête homme* foi escrito por Nicolas Faret (1600 – 1646), na obra *l'honneste homme: ou l'art de plaire à la court*, em 1630. Nesse texto, o termo é definido como um modelo de humanidade, expressão da emergência de uma nova classe, no século XVII. Representava a busca pelo equilíbrio entre o corpo e a alma, sem excessos, ou seja, um ideal de humanidade expresso por um espírito cultivado, agradável, que sobressai não pelo pedantismo, mas por suas maneiras. A sociedade própria ao *honnête homme* é a clássica, marcada pela ordem e pelo equilíbrio decorrente da influência cartesiana; esse novo modelo intelectual e moral substitui, então, o ideal cavalheiresco do mundo medieval. O *honnête homme* é um ideal ao mesmo tempo humano, civil, moral e estético que inspirou todo o século XVII e deixou influências sob o XVIII. Segundo o *Dictionnaire de la langue Française* de Emile Littré, (<http://littre.reverso.net/>) o *honnête homme* é aquele que tem todas as qualidades próprias para o tornar agradável ao convívio em sociedade.

Também a vida e a obra de Voltaire foram dedicadas para celebrar a arte de enganar e seduzir sua grande plateia internacional. Para tanto, ele se valeu dos meios que bem dominava, a literatura e o teatro. Voltaire é um ilustre francês representante das Luzes.

O poema *Mondain* traz as principais ideias defendidas por Voltaire no decorrer de toda sua obra. Inicia-se com uma exaltação ao século XVIII, através da sua crítica: primeiro ao passado primitivo, contra a mitologia que regulava a vida dos homens; mas também dirige-se, de forma irônica, ao presente e seus tristes críticos – entre eles Rousseau - que desacreditavam do progresso advindo do trabalho que gerava o luxo, a satisfação dos prazeres e o florescimento das artes de todos os tipos. No Jardim do Éden primitivo que Voltaire refere no poema - o estado de pura natureza – só existia o instinto de sobrevivência de homens em tudo diferentes do modelo do *honnête homme* que o próprio Voltaire tão bem representava. Os homens no estado de natureza seriam incapazes de apreciar os confortos e os requintes que o então novo século lhes trazia e que faziam parte daquele novo tempo de luzes brilhantes – por exemplo, as belas-artes, preconizadas por Corregio e Poussin; ou as novas construções. Com grande habilidade artística e literária, Voltaire defendeu sempre o progresso, a civilização e a cultura fundamentados na tolerância, atacando diretamente a metafísica, a religião e o fanatismo.

O *honnête homme* exaltado em *Mondain* era o frequentador assíduo, gentil e amoroso dos grandes e elegantes salões; participava dos saraus, das festas e principalmente do teatro, que era onde se exercia a arte mais feliz de *enganar os olhos com as cores e seduzir os corações*. No poema, o encantamento dos sentidos promovidos por aquela sociedade do luxo, onde acontecia especialmente o seu teatro; sociedade que tem no vinho francês *champagne* sua metáfora exemplar: claro, agradável aos sentidos, borbulhante! Voltaire destaca a importância dos sentidos na vida do *honnête homme*, que, quando tem satisfeitos seus prazeres, cria outros prazeres. Essa sucessão de prazeres se transforma num único prazer, que é a própria sociedade das Luzes, uma vez que já tinha na sua prática a continuidade o dinamismo do progresso, além de expressar o movimento dialético da história humana representado no teatro – a questão do *ser* e do *parecer*. O teatro, eis o supremo requinte dos encantamentos promovidos por aquela sociedade civilizada!

No auge do século XVIII na França, ficou claro que a época de Bossuet e Crébillon havia passado; Corneille, Molière e Racine não podiam continuar sendo as únicas grandes referências de uma cultura tão rica, criativa e produtiva. O teatro francês deveria estar sob novas luzes, novas propostas dramáticas e cênicas deveriam surgir das discussões iluministas que abordavam todos

os temas: artísticos, científicos, filosóficos e políticos. Entre as vozes mais ouvidas daquele movimento das Luzes, a voz da vez era ainda a do decano, *Monsieur* Voltaire – justamente ele, ainda tão ligado às normas do teatro clássico francês!

Voltaire era considerado, entre outras coisas, o maior dramaturgo daquela época, suas obras literárias, sua atuação cênica e seus pensamentos filosóficos devem ser considerados aqui nesta pesquisa, para que se crie o cenário da reflexão que se seguirá. O homem Voltaire, como os outros, exibia seus paradoxos: tão moderno no pensar e ao mesmo tempo tão defensor do clássico. Chegou a traduzir Shakespeare, para depois não mais fazê-lo e reforçar as diferenças imensas que os separavam.

...

Com Voltaire, rumemos a Paris e o sigamos: depois de seu longo exílio, o *honnête homme* voltava à cidade na noite de 30 de março de 1778¹⁴. O filho ilustre voltava também ao teatro da *Comédie Française* para uma apresentação de gala da tragédia *Irène*, que reestreada havia pouco tempo, e previa, naquela noite, a presença do próprio autor, há muito distante da cidade. O teatro lotou. Voltaire retornava aos braços da sociedade que o acolhera como seu ídolo, considerando-o alguém que representava o melhor da cultura francesa. Conhecido e respeitado internacionalmente como homem das letras e do pensamento livre, era também um empreendedor nos negócios financeiros, tanto como proprietário de uma fábrica de meias, quanto como produtor de teatro.

No mundo teatral, Voltaire reinava também como dramaturgo e poeta; e mais ainda, como um ator que sempre conseguiu aplausos apaixonados de suas plateias – era, enfim, um perfeito “homem de teatro”.

Mesmo estando 28 anos longe de Paris, Voltaire sempre acompanhava, através do exército de seus mensageiros, a movimentação cultural e política da cidade e fazia com que seus escritos, de uma forma ou de outra, sempre chegassem aos leitores parisienses. Em momento algum de todos

¹⁴ “Finalmente, no dia 30 de março de 1778 Voltaire foi sagrado rei de Paris. Já se escreveu muito sobre a apoteose a pretexto de *Irène*. Mas, antes de receber a coroa do público reunido no teatro, Voltaire foi ao Louvre buscar a que lhe fora reservada pela Academia Francesa, aquela instituição real que ele havia transformado em templo do partido filosófico. E, antes de receber a homenagem dos acadêmicos, recebeu a das ruas. Milhares de pessoas enfileiraram-se ao longo do roteiro percorrido por sua carruagem dourada; paravam as rodas da viatura, subiam por elas, penduravam-se à porta pedindo que lhes desse a mão a bijar, arrancando pelos de sua peliça.” (LEPAPE, Pierre. Voltaire, nascimento dos intelectuais no século das Luzes. Tradução: Mario Pontes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1995. P. 282).

aqueles anos de exílio, a cidade o esqueceu. Naquela noite histórica para a vida social, artística e política da cosmopolita Paris, *Monsieur* Voltaire, da plateia da *Comédie Française*, um dos teatros mais importantes da cidade, vê no centro do palco o seu próprio busto coroado e aclamado pelos atores e por toda uma multidão de espectadores que se acotovelam em todos os espaços possíveis para assistirem àquela representação – era como se Voltaire renascesse nos braços de todas as suas plateias, ali representadas. A *Comédie Française* recebia naquela noite pelo menos o dobro de espectadores de sua capacidade: desde a manhã daquele dia, filas de admiradores do artista se avolumavam para a compra dos ingressos.

A França das Luzes sempre teve Voltaire como uma celebridade, o representante legítimo do melhor que aquela civilização poderia oferecer ao mundo. Educado no conceituado Colégio *La Flèche* dos padres jesuítas, aos dez anos de idade já era admirado como um estudante que, embora tão jovem, já era capaz de compor versos com qualidade literária. Para que sua fama se espalhasse dos corredores do Colégio até às altas rodas intelectuais internacionais do século XVIII bastaram vinte anos. Era escritor polivalente: escrevia poesia, contos, tragédias e comédias, não importava a forma literária; Voltaire sempre navegou por todas elas com desenvoltura e elegância. Seu poder de encantamento estava tanto nas palavras escritas, quanto naquelas proclamadas nos palcos, ao vivo, por ele mesmo, como ator!

Monsieur Voltaire escrevia, produzia, dirigia e até mesmo representava nos seus espetáculos teatrais. Atuava como ator no palco de seu próprio teatro, construído por ele mesmo, com seu próprio dinheiro, livre de qualquer instituição artística ou política que produzisse seus espetáculos. Voltaire fazia o que queria, da escritura do texto à escolha dos figurinos. Também nas suas obras dedicadas à História, à Filosofia e às Ciências, brilhavam as características peculiares que o colocavam a frente de todos os outros escritores da época. Escreveu poemas épicos, contos filosóficos, ensaios, panfletos, mais de vinte mil cartas catalogadas e peças de teatro. Voltaire angariava uma legião de admiradores e, claro, também de inimigos, todos muito convictos de suas posições antagônicas.

François-Marie Arouet nasceu em Paris em 22 de novembro de 1694 - ou 20 de fevereiro do mesmo ano, conforme constatam seus estudiosos; segundo ele próprio, filho de um casal da alta e antiga burguesia francesa, oriunda de uma época aristocrática, François Arouet e Marie-Marguerite Daumart. Adotou o nome Voltaire por ocasião da estreia de sua tragédia *Oedipe*, pela mesma *Comédie Française*, em 1718. Muitas foram as especulações para explicar esse seu

pseudônimo. A origem deste nome é obscura, mas o que aqui importa é que a sua adoção mostra o quanto François-Marie era acima de tudo um artista e um ator, capaz tanto de se recriar na personagem em cena, quanto de se desdobrar em outras personagens na sua própria vida.

Depois de onze meses preso na Bastilha por conta de dois poemas satíricos que lhe foram atribuídos – hoje se sabe que apenas o segundo poema, *Puero regnante*, era de fato de sua autoria - aconteceu a estreia de sua tragédia *Oedipe*, que teve uma enorme aceitação e foi dedicada ao Regente, que lhe concedeu uma gratificação. Assim caminhava Voltaire, de um extremo ao outro - da prisão ao salão da corte. Com aquela peça, Voltaire inicia sua fama no teatro francês; este seu primeiro texto dramático alcançou um sucesso estrondoso para os padrões e números daquele tempo: foram quarenta e cinco apresentações. Nunca na história do teatro francês um espetáculo teve um número tão grande de apresentações. Um olhar atento sobre sua obra nesse período mostra o quanto Voltaire tinha de imaginação criadora. O romance *Candide*, por exemplo, tanto revelava a sua inovadora ficção, quanto prenunciava as ousadias de outros, como Diderot em *Jacques, le fataliste*. O sucesso das duas publicações perdura até hoje.

Como um típico *philosophe* - e “homem do teatro” - Voltaire era também um indignado: com a Igreja que condenou o teatro e seus atores e com o generalizado preconceito, a intolerância e o fanatismo religioso. Mostrou-se também indignado com os pastores genebrinos que não aconselharam, ou mesmo não permitiram, inicialmente, a instalação de um teatro na sua residência nas proximidades de Genebra, teatro que posteriormente ficou conhecido como o *Des Délices*. Pode-se supor que foi para conseguir autorização dos pastores genebrinos que Voltaire convenceu d’Alembert a incluir, no seu verbete sobre Genebra, na *Encyclopédie*, o aconselhamento para que a cidade construísse o seu teatro. Além do incômodo causado na política genebrina, o verbete também fez com que Rousseau reagisse furiosamente a ele, na sua *Carta a D’Alembert sobre os espetáculos*, marco definitivo de rompimento entre o seu autor e o grupo dos iluministas.

Para Voltaire, os anos de 1735 e 1736 foram marcados pelas fugas de Paris diante das várias ameaças de prisão que sofreu depois da publicação, sem sua autorização, das *Cartas filosóficas*, que causaram grande escândalo, obrigando-o a se refugiar no castelo dos Châtelet, em Cirey. Este castelo tornou-se por mais de dez anos seu abrigo seguro das autoridades francesas, nos braços de

sua amante, *Madame Du Châtelet*¹⁵, que fez dele um homem apaixonado. Na maior parte daquele período, Voltaire viveu um *ménage à trois*, com *Madame* e seu marido, o Marquês Du Châtelet, em meio ao trabalho intelectual e aos divertimentos sociais.

Foi naquele período conturbado de sua vida que Voltaire publicou seu poema *Mondain*, que abre este Prólogo e tão bem define seu autor: um personagem inteligente e irônico o suficiente para vencer os desafios impostos pelas autoridades, que censuravam seus escritos e o ameaçavam sempre com a Bastilha. Voltaire, o Mundano, era feliz por viver aquele “aqui-e-agora” iluminado pelo desenvolvimento das ciências e das artes, pelo bom gosto aprimorado e por uma literatura ilustrada; mas foi o teatro, por sua vez, que lhe ofereceu o espaço completo para sua atuação. Na escrita e na cena, lá estava *Monsieur* Voltaire: no palco, local onde podia expressar e exhibir todas as transformações trazidas pelo movimento das Luzes.

Mas seus escritos perderam o interesse nos séculos seguintes, apesar da fama de ser o primeiro e mais importante dos iluministas crescer e se solidificar cada vez mais. Seu estilo clássico e afetado está presente em todas as suas mais de cinquenta peças de teatro, que satisfaziam com habilidade o bom gosto francês, tão delicado naquele século, antes que a revolução romântica o explodisse, tendo Rousseau como precursor. É como escreve o professor John Gray, numa radical reavaliação da obra e do pensamento de Voltaire:

Quase tudo o que (Voltaire) escreveu não se lê mais. Nenhuma de suas histórias penetrou na memória cultural européia. Suas preocupações são muito localizadas, muito circunscritas ao espírito do tempo, vazadas num estilo excessivamente propagandístico e num tom de monótona zombaria do Cristianismo (GAY, 1999, p.12).

Seus textos de teatro, principalmente, perderam interesse, pelo exagero de sua eloquência, isto é, pelo fato de seguirem muito à risca as regras teatrais clássicas defendidas pelos seus precursores. Nesta reflexão, no entanto, não faria sentido que esse desinteresse posterior invalidasse o título de “homem de teatro”, tão fundamental para a caracterização que ele empreende como autor, produtor e ator. Consideramos que o teatro, assim como toda a obra de Voltaire –

¹⁵ Gabrielle Emilie Le Tonnelier de Breteuil, mulher a frente de seu tempo, dedicou-se às letras e as ciências. Se casou com o tímido Marquês Florent Claude du Chatelet, mas retornou a Paris em 1730, onde fica fascinada com a vida parisiense. Antes de seu relacionamento com Voltaire, *Madame* teve vários amantes. Sua parceria com Voltaire foi principalmente intelectual: em 1738, os dois competiram juntos por um prêmio oferecido pela Academia de Ciências: *Dissertação sobre a natureza e propagação do fogo (Dissertation sur la Nature et la Propagation du Feu)*. *Madame* du Châtelet escreveu vários artigos científicos e inúmeros livros sobre religião e filosofia.

literária e filosófica – são importantes, por enaltecerem a razão que ilumina a escuridão da ignorância e do fanatismo, da intolerância e da violência.

Mesmo durante seus períodos de exílio, Voltaire sempre teve as apresentações de suas peças garantidas em Paris. *Oedipe*, depois do sucesso alcançado, ainda foi representada, em 1725, nas festas do casamento do rei, juntamente com mais duas de suas peças: a tragédia *Marianne* e a comédia *L'Indiscret*. Nos anos seguintes aconteceram as montagens de suas tragédias *Brutus* e *Alzire*, que lhe renderam sucesso nas apresentações acontecidas por toda a Europa. *Alzire* foi a primeira peça de Voltaire que o jovem Rousseau assistiu – emoção tamanha que lhe causou até palpitações¹⁶.

Nos conturbados anos de 1735-36, apresentações das tragédias *La mort de César* – uma surpreendente adaptação da obra de Shakespeare. Depois de seu encontro com Frederico, rei da Prússia, mais duas tragédias estrearam nos anos seguintes em Paris: *Mahomet*, que logo é retirada de cartaz por escandalizar os devotos parisienses e *Mérove*, que se torna mais um sucesso na sua carreira de dramaturgo. Nos anos de 1744 a 1746 contou com os benefícios de protegido de *Madame de Pompadour*¹⁷, do qual foi confidente; assim, sua *Princesse de Navarre* é apresentada no casamento do próprio Delfim de França. No entanto, depois de 1760 suas tragédias *Tancredi* e *Olympie* não alcançaram o sucesso esperado. Mas quando Voltaire, naquele ano de 1778, retorna definitivamente para Paris, doente e cansado, ainda teve tempo de saborear o sucesso, com aquela

¹⁶ Em sua segunda carta para *Madame de Warens* Rousseau descreve como foi sua experiência assistindo a peça *Alzire*. Desde o subir da cortina até o final do espetáculo, tamanha foi sua emoção que, Rousseau sentiu sua saúde seriamente ameaçada:

Permettez encore, Madame, que je prenne la liberté de vous recommander le soin de votre santé. N'êtes-vous pas ma chere maman, n'ai-je pas droit d'y prendre le plus vif intérêt, & n'avez-vous pas besoin qu'on vous excite à tout moment à y donner plus d'attention? La mienne fut fort dérangée hier au spectacle. On représente *Alzire*, mal à la vérité; mais je ne laissai pas d'y être ému, jusqu'à perdre la respiration; mes palpitations augmentèrent étonnamment, & je crains de m'en sentir quelque tems. Pourquoi, Madame, y a-t-il des coeurs si sensibles au grand, au sublime, au pathétique, pendant que d'autres ne semblent faits que pour ramper dans la bassesse de leurs sentimens? La fortune semble faire à tout cela une espece de compensation; à force d'élever ceux-ci, elle cherche à les mettre de niveau avec la grandeur des autres: y réussit-elle ou non? Le public & vous, Madame, ne serez pas de même avis. Cet accident m'a forcé de renoncer désormais au tragique, jusqu'au rétablissement de ma santé. Me voilà privé d'un plaisir qui m'a bien coûté des larmes en ma vie. J'ai l'honneur d'être un profond respect (ROUSSEAU, 1782, p.445-446).

¹⁷ Jeanne-Antoinette Poisson (1721-1764). Torna-se maquesa de Pompadur em 1752 por decisão de Luís XV de quem foi amante. Dona de uma riqueza, beleza e cultura admiráveis, foi considerada uma das figuras mais emblemáticas do século XVIII pelo papel político que exercia junto ao rei.

representação triunfal de sua tragédia *Irène*.

Naquela noite de 30 de março de 1778, no auge das Luzes, o “homem de teatro” era um frágil ancião de 84 anos de idade, com um corpo envelhecido e castigado pelas doenças físicas. Mas não lhe faltaram forças para receber a aclamação de sua fiel plateia francesa: consta que foi ovacionado por mais de quatro minutos pela multidão de espectadores; vale salientar que - repetindo o que já havia acontecido outras vezes, como na estréia de seu texto *Méropé* - quando a plateia bradou pela presença do autor da peça, os próprios atores tiveram que lhe abrir espaço no palco para receber os aplausos efusivos.

O velho e célebre *philosophe* – poeta, escritor e ator - teve pouco sossego desde seu retorno, em fevereiro de 1778: além de receber muitos amigos, que se espremiavam em sua disputadíssima agenda, posou para o escultor Houdon e ainda participou de uma reunião especial em sua homenagem na Academia Francesa. Na citada noite de 30 de março, Voltaire chegou ao teatro da *Comédie Française*, entrou calmamente no seu camarote - um daqueles reservados para os camareiros e fidalgos do rei - e manteve-se discretamente atrás de *Madame* de Denis e da Marquesa de Villette: parecia revigorado, depois de longo tempo enfermo e daquele excesso de compromissos. Mesmo assim, o ator Brizard¹⁸, que ocupava um lugar importante no teatro francês, e fazia parte do elenco de *Irène*, se aproxima de Voltaire com uma coroa de louros, que obviamente ele recusou, cedendo somente quando o próprio Príncipe de Beauvau a colocou sobre sua cabeça. A platéia foi ao delírio.

Depois da apresentação, os atores voltaram para o palco e fizeram uma roda onde no centro estava o pedestal com o busto do próprio Voltaire. Declamaram versos do poeta e fizeram uma nova coroação, agora de seu busto. Voltaire, o *philosophe*, o ator coroado pelos atores.

Como ator, se dizia que o seu sucesso admirável estava na sua capacidade de identificar-se com uma *persona* que não a sua, função esta própria ao ofício de ator, que tão bem lhe cabia no cotidiano da vida. Ofício este que, para Voltaire, talvez tenha sido quase uma necessidade - representar sempre um papel, se tornar alguém que não ele mesmo. Só um ser não bastava para ele: François-Marie Arouet, que se reinventou com o pseudônimo Voltaire, era muitos. Então, desde sua juventude, ele vai se aprimorar cada vez mais na arte da ficção e na ilusão do teatro, pois a arte de representar, segundo o artista Voltaire requer todos os dons da natureza, uma grande

¹⁸ Brizard, ator que ocupava um lugar importante no teatro francês, principalmente depois da morte do grande ator Lekain. Voltaire cita seus ensinamentos teatrais.)

inteligência, um trabalho assíduo, uma memória imperturbável e, sobretudo, a arte raríssima de transformar-se na pessoa que se representa.

Para Voltaire, tratava-se da necessidade legitimamente artística de se tornar alguém diferente de si próprio. Condorcet¹⁹ atesta as qualidades de ator de Voltaire depois de assistir sua atuação como Cícero na sua tragédia *Rome Sauvée*, em 1750: “Nunca antes, em papel algum, um ator levou tão longe a ilusão: acreditávamos ver o próprio cônsul. Não eram versos recitados de memória que ouvíamos, mas um discurso que saía da alma do orador” (CRONK, 2010, p.132).

O brilho cênico de Voltaire rompia toda e qualquer escuridão do tédio e passividade de plateias acostumadas a não serem mais surpreendidas numa representação teatral, acostumadas a assistirem sempre as mesmices das atuações dos atores clássicos daquele tempo. O que garantia o sucesso de Voltaire como ator? O que pertencia a ele, que, mesmo dentro das regras rígidas de *decoro*²⁰ do teatro clássico francês, ultrapassava a artificialidade inócua de grande parte de seus colegas atores, criando uma ilusão tão *verdadeira* na sua representação? Seu brilho cênico trouxe uma nova luz de possibilidades para o exercício do ator e rompeu a escuridão das regras do teatro clássico francês que ele mesmo tanto defendia. Os espetáculos teatrais de Voltaire serviram para ilustrar a qualidade e o luxo do teatro clássico francês, e apresentar à plateia do século das Luzes, dentre tantos, o seu especial talento como dramaturgo e ator. Pode-se pensar que talvez por sua atuação direta na cena, ele abriu um espaço maior para a atuação do ator, coisa que não acontecia antes dele com seus cultuados antecessores.

Enfim, naquela noite triunfal, Voltaire teve o privilégio de receber ainda em vida, no teatro da sua cosmopolita Paris, a consagração pública e popular de toda sua obra teatral, literária e filosófica. Dois meses depois, Voltaire voltou a adoecer e faleceu no dia 30 de maio daquele mesmo ano. Ainda à maneira de uma grande cena final, dentro do quadro de “espetacularização” que marcou sua vida, o corpo de Voltaire foi retirado às escondidas de Paris para ser enterrado nas terras sagradas do cemitério de Champagne. Assim, não corria o risco de ter seu corpo lançado

¹⁹ Marie Jean Antoine Nicolas de Caritat, marquês de Condorcet (1743 – 1794), foi um filósofo e matemático francês. Entre suas obras está *Vie de Voltaire*, onde defende as principais ideias do filósofo francês.

²⁰ Decoro ou bom-tom, foi uma das principais características do teatro clássico francês, que tem suas origens em Aristóteles que na sua função pedagógica da arte, o que devia sobressair são as questões morais, buscadas com verossimilhança; mas sem representar os aspectos vulgares da realidade, como por exemplo, cenas sexuais, ou violentas demais, com sangue e morte em cena, não eram aceitáveis. Numa visão mais crítica, o decoro, implícito no teatro francês daqueles tempos, era um código francês que deveria expressar sua apurada cultura, que exigia um comportamento do *honnête homme*, e do ator em cena, o cumprimento de regras de etiqueta, até regras morais.

numa vala comum, em solo profano - como a que era destinada aos atores e artistas daquela França tão contraditória em suas práticas e costumes: tão moderna por um lado e ainda tão conservadora e preconceituosa por outro.

Ato I

O Teatro e as Luzes

“O gosto pelo teatro é um dos traços mais notáveis do século XVIII na França. Das classes populares à aristocracia, dos tabladros de feira à *Comédie Française*, a paixão pela cena teatral está em toda parte. Se considerarmos ainda que o século XVIII é um desses momentos privilegiados na história da filosofia, em que a atividade do filósofo é medida pelo seu poder de intervenção na vida social, não é de espantar que os maiores pensadores do tempo se dedicassem ao teatro e tivessem muita coisa a dizer sobre ele. Os exemplos mais notórios dessa aliança entre filosofia e teatro são Voltaire, Rousseau e Diderot”.

Franklin de Matos, *O Filósofo e o Comediante: ensaios sobre literatura e filosofia na Ilustração*.²¹

²¹ MATOS, Franklin de. *O Filósofo e o Comediante: ensaios sobre literatura e filosofia na Ilustração*. Prefácio de Bento Prado Júnior. São Paulo: Ed. UFMG, 2001. P. 169.

Cena um

O espetáculo do teatro

“Uma história da filosofia, do ponto de vista do drama, deve distinguir entre dois interesses principais. O primeiro é uma ênfase no teatro ou no teatral. Ambas as palavras são baseadas no grego “theatron”, ou lugar de onde se vê, e ambos miram o ato de ver e, mais genericamente, a representação visual. Um interesse nessa dimensão do teatro está profundamente arraigado na filosofia do próprio Platão, que ajuda a distinguir entre aparência (teatral, no palco) e essência (não teatral, fora do palco). Essa distinção é captada mais claramente na parábola da caverna, com seu teatro de sombras de aparência dentro e o mundo da essência fora da caverna. Sob esta perspectiva, o teatro está incessantemente dedicado ao visível, ao que podemos enxergar; a filosofia, pelo contrário, quer olhar atrás da fachada visível, ir além do que já sabemos da vida cotidiana e nos guiar em direção às coisas primevas, às entidades fundamentais que mantêm o mundo unido”.

Martin Puchner, *The Drama of Ideas: Platonic Provocations in Theater and Philosophy*.²²

Teatro e filosofia sempre caminharam juntos, mesmo tendo funções diferentes. Coube ao teatro tornar visível o invisível, presentificar, representar – o que estava na imaginação vira ação, se concretiza para ser contemplado. Já à filosofia coube aprofundar a visão promovida pelo *theátron*²³ até chegar novamente ao invisível: das personagens, das situações e dos sentimentos – questões perenes da condição humana e seu lugar no mundo. A filosofia vai trazer elementos que são frutos do pensar, que *des-cobrem* a realidade e tornam a arte teatral mais profunda. Assim,

²² “Filosofia dramática” In: *The Drama of Ideas: Platonic Provocations in Theater and Philosophy*. Nova York: Oxford University Press, 2010, p. 121-125. Tradução de Flávio Rodrigo Penteadó.

²³ A palavra teatro vem do grego *theátron*, que designava o local aonde se ia para ver, contemplar algo. Verdadeiras multidões se reuniam no *theátron*, não apenas como espectadores, mas também como participantes ativos dos rituais teatrais. As apresentações no *theátron* grego podem ser consideradas a fonte da qual provém toda a história do teatro ocidental.

quanto mais o teatro estiver ligado à filosofia, maior a riqueza de elementos invisíveis a compor a cena visível.

Em sua origem grega, o teatro é uma obra intelectual e artística, na medida em que se vale da palavra falada, assim como a própria filosofia. Sócrates não escreveu nenhuma palavra, mas falava com seus interlocutores nos diálogos escritos por seu discípulo Platão. A palavra falada no *theátron* gerava um distanciamento crítico semelhante àquele necessário ao exercício filosófico proposto na *maiêutica* socrática.

A arte teatral pode ser aparentada a um exercício filosófico, na medida em que traz uma *imitação* da realidade, que, por ser contemplada a distância, traz a possibilidade de se ver o todo da cena sob várias perspectivas diferentes, o que propicia um aprofundamento e uma nova compreensão dessa mesma realidade representada. Esse olhar de fora que o teatro oferece se assemelha à distância necessária, no exercício filosófico, para que se reflita sobre qualquer tema, para que se crie a imparcialidade da visão crítica.

Na alegoria da caverna, descrita por Platão, pode-se considerar o teatro como as sombras projetadas pela luz externa nas paredes da caverna; sombras da *verdadeira* realidade que está fora, a do mundo das ideias. Como na parábola apresentada pelo filósofo, cada um é chamado a não confundir a aparência da realidade teatral das sombras com a *verdadeira* realidade ideal, a ser buscada fora da caverna. Todos os que estão encerrados na caverna - tal como os atores e cada um da plateia, todos presentes no espaço teatral - devem ver nas sombras projetadas a existência de uma realidade “outra”, ideal e invisível; e, a exemplo daquele que consegue sair da ilusão da caverna, partirem em busca dessa realidade ideal. Segundo Platão, somente o filósofo conseguiu romper a divisão entre os dois mundos, o da caverna e o do ideal. Retornando à caverna ele tentou conscientizar a todos quanto à ilusão das sombras, mas não foi ouvido; pelo contrário, foi morto por aqueles que preferiam a segurança das sombras a enfrentarem os desafios da luz. O teatro das sombras era conhecido e confortável para todos que viviam na caverna; mas como a filosofia, as artes são livres: não podem caber numa única forma ou conteúdo.

Assim também as sombras do teatro não devem apenas entreter e distrair a plateia, ou deixá-la na ignorância das aparências da representação. As representações teatrais devem apontar a existência da “outra” realidade, devem apontar para a realidade invisível e verdadeira que se revela a distância, para ser mais bem compreendida. O ator, como o filósofo, deve romper a fronteira entre a realidade e a imaginação, e encaminhar os espectadores para vislumbrarem “outras” realidades,

outras possibilidades de se estabelecer o real e convencionar as sociedades, com suas regras e leis, que normalmente atendem aos interesses de uma parte dos indivíduos, aqueles que detêm o poder. Assim, a necessidade de liberdade para a filosofia, para as artes em geral e para o teatro, em especial: para que não se conformem a um único padrão ou conteúdo.

Todos os povos, desde os considerados mais “primitivos”, tiveram alguma forma de representação, de presentificar aquilo que não estava presente, de dar forma à imaginação e ao pensamento; os rituais fúnebres e as danças religiosas ou guerreiras são um bom exemplo. Essas danças, acompanhadas por cânticos e poemas, invocavam forças sobrenaturais protetoras para as várias atividades humanas. Essas representações ritualísticas foram criação anônima e espontânea e os participantes eram como atores que *imitavam* fatos reais ou fantásticos, dando concretude para outros mundos, que subvertiam a dura realidade da luta pela sobrevivência. Aqueles primeiros atores das representações ritualísticas, que já tinham como função subverter o real e a ordem tribal, apontavam para o divino, o extracampo, o fora da caverna platônica. Essa essência primeira do ofício do ator vai ser visitada pelos olhares revolucionários do século das Luzes, período que foi a consequência e o auge do Renascimento, na filosofia e nas artes; era, enfim, também o renascimento da cultura grega.

Na Grécia antiga, o início do teatro remonta ao cultivo das vinhas e ao culto de Dioniso ou Baco, que, embora filho de Zeus, era um deus de segunda ordem, que se embebedava de vinho e quebrava as regras do real. O teatro chega ao seu apogeu com a criação da tragédia. Por volta de 534 A.C., o tirano Pisístrato, em Atenas, instituiu o “concurso de tragédias”, julgado por uma comissão de dez cidadãos e com direito a prêmios para seus autores.

No caso das comédias, os concursos e prêmios só apareceram por volta de 460 a.C.; essa distância temporal pode ser um indicador de que, mesmo no campo do artifício que é inerente a toda arte teatral, desde o início algumas formas foram mais valorizadas do que outras, por questões de toda ordem, das artísticas às morais, passando também, sempre, pelas questões políticas.

Muito já se escreveu sobre a tragédia e a comédia, essas duas formas básicas do teatro grego, principalmente sobre a tragédia; aqui, neste estudo, o olhar se volta mais para a comédia, para poder ilustrar melhor as questões discutidas, relativas ao ofício do ator, e em sintonia com a liberdade de criar num espaço mais livre, que a comédia, naturalmente, conseguia propiciar. Toda a *imitação* da comédia visava provocar o riso, pois para os gregos, juntamente com a força que leva para o heróico, nobre e grave, existia a necessidade do riso. Como definido por alguns filósofos

posteriores, o homem é o único animal capaz de rir. Segundo o próprio Platão, no *Banquete*, Sócrates definiu o verdadeiro poeta como aquele capaz de ser ao mesmo tempo trágico e cômico.

A composição da comédia era semelhante à da tragédia, também teve suas origens nas festas populares em homenagem a Baco, celebrando a fecundidade da natureza. Buscando sempre o riso, valia-se das obscenidades mais cruas, exibindo-as com traços carregados e muitas vezes grosseiros, representando a realidade social em todo seu “ridículo”: todas as questões humanas, passando pela política e pela religião, podiam ser contempladas.

O único autor das comédias antigas a que temos acesso à obra até os dias de hoje é Aristófanes, o terrível adversário de Eurípedes; dele restaram onze comédias que escandalizaram os romanos, muito tempo depois, por sua licenciosidade excessiva. Apesar disso, Aristófanes era um defensor da tradição e a defendia através de forte agressão aos inovadores, sem se preocupar com injustiças, confundindo bons e maus na mesma sentença condenatória: “Inova? Então não presta”.

Aristófanes usou no seu teatro uma arma eficaz: o ridículo; e apesar das maiores grosserias cênicas, chega muitas vezes a ascender a finuras. Faz uso dos trocadilhos, piadas explosivas, solecismos, paródias de passagens de tragédias célebres e sátiras. Realça o contraste com o lirismo elevado através do comentário burlesco e interrompe repentinamente o mundo da ilusão teatral para voltar à realidade mais grotesca. Suas vítimas preferidas eram os demagogos, os sofistas e mesmo o filósofo Sócrates, que aparece como personagem de seu texto *As nuvens*. Enfim, Aristófanes feria o próprio povo ateniense, cujos vícios e erros satirizou, sempre duramente. Com o surgimento da comédia, aparece um tipo de ator que interessa para esta reflexão: aquele que, em cena, teve de romper com os elevados e sérios costumes da tragédia e, assim, com certos valores da própria vida política e social grega. Um ator que precisou se “descompor” em cena, para representar o ridículo e o obsceno humano. A mesma descompostura que Diderot vai pleitear na figura de sua “atriz descabelada”: em função de representar com verossimelhança sua personagem, o ator pode e deve até romper as regras mais consagradas do decoro e do bom gosto, no teatro francês. Não havia meio termo para o ator de Aristófanes que se propunha a representar uma comédia, ele deveria se lançar na sua personagem sem nenhum escrúpulo pessoal, sem medo do ridículo; pelo contrário, deveria valer-se justamente do seu senso de ridículo, ampliando cada vez mais suas possibilidades de escárnio, de grosserias, de explosões de emoção, tudo isso sem passar pelo filtro do decoro social, que seria tão valorizado depois, no século das Luzes. Esses atributos

exigidos ao ator de comédia fazem desse gênero teatral um importante referencial para as questões que serão tratadas nas próximas cenas, principalmente no Ato III – Um novo ator das Luzes.

Ainda se pode legitimar mais plenamente o valor da comédia na formação do homem grego antigo. O exame das comédias que nos chegaram de Aristófanes pode nos trazer vários dados sobre a sociedade grega antiga, alvo de suas críticas; o que revelará, portanto, sua importância para a formação do próprio *ethos* do homem grego. Para Werner Jaeger²⁴, mais do que espelhar a natureza humana com suas fraquezas, a comédia grega pode ser considerada hoje a mais completa representação histórica de seu tempo, apresentando a sociedade, o Estado, as ideias filosóficas e a poesia de forma viva e instigante. Essa forma instigante também será buscada como novo referencial pelo ator das Luzes.

Enfim, a comédia, de uma forma geral, traz aspectos humanos que escaparam à epopéia e à tragédia. A própria filosofia da arte considerou depois a tragédia e a comédia como expressões complementares de uma das mais originais tendências do ser humano, sua capacidade *mimética*.

Como visto em Platão, a *mimesis* é a cópia de uma cópia do mundo das ideias, que é inacessível ao artista. A *mimesis* foi banida da educação grega, para que os homens não fossem estimulados a imitarem coisas indignas da arte. A *mimesis* tornou-se, sobretudo para os neoplatônicos, como Plotino e Cícero, a imagem de um mundo exterior oposto ao mundo das ideias. Daí, talvez, a condenação do próprio teatro durante séculos, por conta de seu caráter de exterioridade: o físico – o corpo do ator - em contraste com a ideia divina acerca do homem espiritual. É a *mimesis* que responde pela representação dos homens, principalmente de suas ações; é a *imitação* de uma ação humana pela observação e organização de uma lógica narrativa, ou mesmo quando há falta dessa lógica narrativa mais evidente.

No Livro X da *República*, aparecem ataques muito graves aos poetas: Platão culpa a poesia pelo instigamento das paixões em vez de seu desestímulo e, assim, explica porque o seu sistema filosófico implica o banimento dessa arte. Para ele, os objetos de nossa percepção sensorial são meras cópias das formas ideais que compõem a realidade. Já o artista copia as formas secundárias criadas pela natureza ou pelos artesãos, empurrando sua obra ainda mais para longe da *verdade*. Marvin Carlson, no seu clássico *Teorias do Teatro* resume bem esta questão:

Os artistas autênticos, diz Platão, estariam interessados em realidades, não em imitações, de sorte que repudiariam por inteiro a criação mimética. Esse é o primeiro

²⁴ Werner Jaeger (1888 – 1961) filólogo alemão autor da obra *Paideia, a formação do homem grego* (1936).

desenvolvimento pleno de outro tema capital da crítica, o relacionamento da arte com a vida, e a obra de Platão é a última das que chegaram até nós a utilizar a palavra chave “mimesis” para descrevê-los. Para Platão, é claro, tratava-se de termo pejorativo e um dos feitos de Aristófanes foi atribuir uma função positiva à “mimesis” (CARLSON, 1997, p.14).

O ataque de Platão aos artistas de forma geral pode ser visto como um dos temas que já preocupava Aristófanes; por exemplo, na sua peça *As rãs*, onde ele acusava Eurípedes de contar *mentiras* tanto sobre os homens como sobre os deuses. São os artistas, em especial os atores, que contam *mentiras*, que usam de todos os artifícios para *imitar* a natureza. E ainda mais: criam uma outra realidade, livre de qualquer regra da natureza: nem o tempo e o espaço, eixos da realidade humana, são respeitados no teatro.

Também Aristóteles vai entrar naquela disputa, quando, no segundo capítulo da *Poética*, faz a famosa distinção entre comédia e tragédia. Segundo ele, a comédia representaria os homens piores do que eram, enquanto a tragédia os representaria bem melhores do que eram na vida real. Para Aristóteles o caráter, o *ethos*, não era determinado pelo nascimento, como nos casos de reis e nobres, mas determinado por uma escolha moral. E é principalmente sobre o caráter humano que o autor de comédias vai se debruçar com o seu olhar mais analítico, que, depois, encontrará representação através do trabalho do ator e dos novos elementos de interpretação da personagem que aparecem no momento da cena. O ator terá de apurar esse mesmo olhar profundo e crítico sobre si mesmo para melhor cumprir essa função, um tanto cruel, da comédia: mostrar o ridículo a partir de si mesmo.

Teofrasto, discípulo favorito de Aristóteles e seu sucessor, também autor de uma *Poética* que se perdeu, é tido como o autor de uma definição da comédia que costumava ser adotada pelos gregos: a comédia é composta por episódios do cotidiano que não envolvem perigos sérios. Tudo o que se vê de ridículo no cotidiano humano não deveria ser levado a sério; assim, não caberia dar poder para um teatro que zomba de seu próprio objeto de trabalho – o ser humano.

E aqui aparece a pergunta: quem vai efetivamente realizar o ato de zombaria? O ator, no momento teatral, é a quem cabe executar essa subversão. O ator se torna o homem que zomba de si mesmo: ele realiza a *mimesis* em si mesmo, é aquele que tem a capacidade de construir uma personagem que amplia e torna mais visíveis todas as características de uma pessoa real - é o ator que na sua atuação propicia um “olhar filosófico” sobre a personagem, que no distanciamento do teatro, aprofunda o conhecimento do ser humano em geral, tema primeiro e último de todo

movimento filosófico. Desta maneira, a representação do ator dá formas visíveis que, de certa forma, iludem o espectador, permitindo que, em cada uma das personagens, ele se projete e se veja, como num jogo. O aqui-agora do teatro, que representa uma outra realidade, é onde o jogo acontece - entre os atores entre si e entre os atores e a plateia, como será visto na “Cena 6 – O ator jogador”. O momento do jogo da representação teatral é único e fugaz; por isso é tão comum o uso do teatro como metáfora da finitude da vida neste mundo.

O espetáculo teatral só acontece num espaço específico, convencionado para aquele momento, tenha ele a arquitetura que tiver ou se instaure do lado de fora dos prédios, no próprio espaço público. Importa reforçar aqui que um mesmo espaço físico acolhe atores e plateia e é nele que, por um determinado tempo, vai se narrar uma história, vai se representar uma situação humana, um sentimento, uma ideia, uma paixão. Subvertendo a realidade, o espetáculo teatral concretiza o mundo imaginado pelo autor da peça de teatro. Daí a questão levantada por vários pensadores e bem formulada por Eric Bentley:

Uma peça (de teatro) está completa sem representação? A pergunta tem sido respondida com igual veemência tanto na afirmativa como na negativa. A opção depende da preferência temperamental: as pessoas ‘literárias’ acreditam no texto sem ajuda; as pessoas ‘teatrais’ acreditam na representação. Ambas estão certas. Uma boa peça leva uma dupla existência, e é uma ‘personalidade’ completa em ambas as suas vidas (BENTLEY, 1981, p.141).

De fato, esta pergunta procede, pois, pelo menos desde Platão e Aristóteles, passando pelo século das Luzes, aparece estabelecido um conflito entre a palavra escrita e a representada como duas artes distintas. E no decorrer da história o teatro passará por tantas transformações que fica difícil encerrá-lo numa única definição. O próprio drama, em suas inquietantes transformações ao longo do século XX, chegará a fazer do jogo teatral que impera na encenação o motor e sentido maior da escrita dramaturgica. Autores como Beckett chegam a fazer das rubricas, das indicações cênicas dirigidas ao diretor e aos atores, um item mais importante para o que pretendem atingir com as peças do que propriamente o texto dramaturgico. É necessário lembrar que nas transformações posteriores por que passou o drama, chegou-se a abolir a separação entre palavra escrita e palavra representada. Mas se pode considerar que uma de suas características básicas é a real presença dos seres humanos - atores e espectadores - dentro do mesmo espaço e ao longo do mesmo tempo. O teatro acontece mesmo apenas quando o texto escrito se torna representação, isto é, acontece quando o ator lhe dá representação no palco, tendo como principal recurso o seu próprio corpo, voz e emoção, o que garante o envolvimento e a crença na verdade daquela representação.

O ator, na pele da personagem, vive em cena uma situação que não é a sua, mas que ele expressa artisticamente para uma plateia de espectadores que deverá observá-lo atentamente, para que se interesse por suas palavras e gestos, e assim “esqueça” a presença do próprio ator e mergulhe no mundo irreal da personagem. Quando isso acontece, pelo uso da imaginação, a plateia contempla a cena representada pelo ator, que instaura no espaço cênico um mundo de ilusão, um outro tempo e lugar. Esse o princípio antigo do *theátron* - o lugar de onde se contempla um outro mundo, um mundo representado. As muitas transformações que aconteceram e alteraram essa ideia do teatro, principalmente no século XX, reverão esse princípio da representação, mas, ainda que contradito, ou até mesmo combatido, ele se manterá pelo menos como uma referência fundamental.

No entanto, e provando certo caráter cíclico das manifestações culturais, já no teatro da Grécia antiga, a representação não significava a criação de uma ilusão absoluta, todos tinham consciência dela o tempo todo. Para Platão e Aristóteles, o ator não se confundia com sua personagem; o próprio uso que se fazia de máscaras distanciava a plateia de uma possível ilusão cênica. O momento do espetáculo acontecia com a concretização do poema; a importância estava na palavra poética. Os atores com suas máscaras proclamavam a palavra para grande número de espectadores. Assim, não foi o espetáculo teatral o tema principal da reflexão de Aristóteles e sim a poesia dramática, e é principalmente dela que o pensador vai tratar na sua pioneira e “fundadora” obra sobre estética, a *Poética*. É nessa obra que Aristóteles vai trazer o tema de uma discussão que vai perdurar pelos séculos, ainda que continuamente revista quanto a seus termos e absoluta pertinência para a arte – a questão da *mimesis*. A história narrada no texto dramático é fictícia e visa produzir um espetáculo teatral, que se vale conjunto de técnicas a serviço da ilusão e da artificialidade – é uma *imitação* da ação, segundo o próprio Aristóteles.

No entanto, assim como a poesia e a música, o teatro fazia parte de um projeto pedagógico elaborado na Grécia antiga, chamado *Paidéia*²⁵. Não é tão simples ver com olhos de hoje aquela antiga pedagogia grega, que ultrapassa em muito a concepção hodierna de educação:

²⁵ Todo povo que alcança certo desenvolvimento, naturalmente passa a refletir sobre a sua prática educacional, pois ela é o meio de se conservar e transmitir suas características físicas e espirituais. A educação participa da vida e do crescimento da comunidade, reflete sobre os valores que regem a vida humana e suas transformações históricas. No Helenismo, a educação tem uma posição importante e singular, já que a Grécia representa para o Ocidente o grande progresso intelectual dos povos do Oriente, um novo patamar em tudo o que se refere à vida dos homens vivendo em comunidade, baseado em novos princípios que vão criar aquilo que podemos chamar de *cultura*, termo também difícil de explicitar ou definir. Atualmente, usamos a palavra *cultura* numa acepção mais comum, não mais no sentido de um

Paidéia ... não é apenas um nome simbólico; é a única designação exata do tema histórico nela estudado. Esse tema é, de fato, difícil de definir: como outros conceitos de grande amplitude (por exemplo, os de filosofia ou cultura), resiste a deixar-se encerrar numa fórmula abstrata. O seu conteúdo e significado só se revelam plenamente quando lemos a sua história e lhe seguimos o esforço para conseguir plasmar-se na realidade (JAEGER, 2013, p.21).

Todas as atividades realizadas no âmbito da *paidéia* deveriam levar o jovem grego a se tornar um cidadão – conceito amplo e desafiador que devia educar o homem grego para a democracia, para a vida vivida no coletivo. O cidadão deveria lidar com a realidade concreta da vida da *pólis*, sem subterfúgios, artificialidades ou *imitações*. Para Platão, tudo que não fizesse parte da realidade vinda diretamente do mundo das ideias, deveria ser colocado de lado, deveria ser expulso da *pólis* – o cidadão não poderia ser iludido, para não perder sua criticidade e sua autonomia: a ilusão poderia diluir seu compromisso com o coletivo, com sua dimensão política. É essa ideia de cidadania que vai ser resgatada com força no movimento das Luzes. Por isso, numa proposta iluminista, o ator deve ter resgatada a sua condição de cidadão. A ela também voltaremos, na “Cena 7 – O ator cidadão”.

Assim, a *mímesis* realizada nas artes precisava de um cuidado especial para não perder a sua função pedagógica de educar o cidadão. O teatro, tanto a tragédia quanto a comédia, tinham um lugar de destaque na *paidéia* grega e deveria ter esse mesmo cuidado especial na sua elaboração, desde a escritura do texto até a sua representação.

Na comédia, especificamente, para que acontecesse a função pedagógica do teatro, era preciso provocar o riso, que possui duas interessantes características: primeiro, o fato de o riso ocorrer de forma espontânea e sincera, quebrando resistências naquele espectador mais “racional”, que não consegue se deixar levar pela ilusão teatral; e segundo, o fato de o riso só acontecer quando aquele que ri está envolvido na situação e a compreende. Cabe aqui a citação de *As rãs* na *História do Riso e do Escárnio*, importante estudo de Georges Minois, que cria uma história do riso, desde

ideal próprio da humanidade, como o do povo grego que a considerou como a totalidade de sua obra criadora, como sua *Paidéia* e não como um aspecto exterior à vida, incompreensível e caótico. Para o homem grego a educação e a cultura não faziam parte de uma abstração teórica, distanciada da história e da vida espiritual de um povo: para ele os valores maiores só podiam se concretizar na literatura. E será a educação que vai participar do crescimento da sociedade grega na sua história objetiva e também no seu desenvolvimento espiritual, já que são os seus valores os que devem reger a vida humana. Deve-se considerar que o mundo grego não é um espelho onde se deva buscar o reflexo do mundo moderno; mas para lá é preciso se reportar sempre: além da descoberta que os gregos fizeram do Homem não só como um *eu* subjetivo, há também a descoberta das leis gerais que determinam a essência humana e que vai se expressar em todos os aspectos culturais da Grécia, como a poesia e o teatro.

a importância que os gregos davam para uma das maiores virtudes humanas que os deuses nos apresentaram, a capacidade de rir:

Aristófanes, em *As rãs*, invoca ainda Deméter nestes termos: ‘Deméter, princesa dos santos mistérios, assiste-nos, preserva teu coro; permita-me divertir-me e dançar em paz, todo o dia, dizer muitas bobagens, coisas sérias também, e depois de ter desfrutado e zombado de maneira digna de tua festa, conseguir as guirlandas da vitória’. Vitória sobre as lágrimas, sobre a tristeza, triunfo da fertilidade, mas também afirmação da origem divina de um gênero literário, o verso iâmbico. De fato, no hino homérico, é Iambo que oferece hospitalidade a Deméter e tenta fazê-la rir. O gênero iâmbico. Como será praticado por Arquíloco e seus sucessores, reivindica o poder de fazer rir os deuses (MINOIS, 2000, p.24-25).

Nessa invocação teatral aparece uma das grandes buscas humanas: a vitória sobre as lágrimas e a tristeza; e a afirmação da origem divina do verso *iâmbico*. No hino homérico é Iambo quem oferece hospitalidade a Deméter, e ainda tenta fazê-la rir. O gênero *iâmbico* busca o poder de fazer rir até os deuses, já que o riso é marca divina. Por ser divino, o próprio riso já inquieta o ser humano, que deverá ser capaz de controlar essa força recebida dos deuses. Cabia ao ator em cena transformar as palavras de Aristófanes em risos da plateia, controlar essa força divina dentro da cena para que o riso resultasse esclarecedor – somente pode rir aquele que entendeu de fato a piada.

O espírito contemporâneo só poderá compreender e se encantar da comédia de Aristófanes se conseguir se libertar do preconceito histórico ou do anacronismo que a vê apenas como uma primeira fase do que depois vai se chamar comédia burguesa. Será preciso considerar as suas origens religiosas como a primeira manifestação da alegria vital contida no entusiasmo dionisíaco. Será preciso ir mais longe para se alcançar a pura elevação cultural que, na comédia de Aristófanes, enobrece aquelas forças dionisíacas originárias.

A história da comédia é um dos exemplos mais ilustrativos do desenvolvimento das formas superiores do espírito a partir da natureza e de suas raízes telúricas. A comédia sempre despertou um forte interesse no público, sendo instrumento para a expressão das mais altas ideias, apesar de *Komos* - de onde vem o nome comédia - ter sido o deus da folia, das diversões e festas, filho de Dioniso e seu copeiro. Os elementos da comédia são originários de uma antiquíssima tradição e permaneceram presentes na arte de velhos atores cômicos: a parábase, que criava um espaço de distanciamento da cena, quando o coro trazia a plateia de volta à sua realidade, questionando

diretamente acontecimentos políticos e sociais daqueles tempos; as vestes fálicas dos atores e os disfarces do coro usando máscaras de animais, entre outras.

A comédia só vai adquirir importância quando o próprio Estado grego considerar dever de honra dos cidadãos ricos a manutenção de suas representações. No auge de sua evolução, inspirada pela tragédia, a comédia ganha consciência de sua elevada missão educacional - tema que será de grande importância também para os *philosophes* modernos. Essa já era a convicção de Aristófanes e ela vai permear toda sua obra dramática. Não foi à toa que Platão introduziu Aristófanes, no *Banquete*, como único representante da arte da comédia, vista ali somente para provocar o riso na plateia. Mas o que é necessário para se chegar a esse riso e as implicações que dele decorrem não são aspectos diretamente tratados no *Banquete*.

No entanto, Aristófanes soube concretizar a proposta da comédia como formadora na educação do homem grego, participante da *paidéia*; mas, paradoxalmente, também soube agradar às massas populares com brincadeiras feitas diretamente com os espectadores, por exemplo, com os calvos ou obesos; ou através das danças lascivas praticadas pelos atores, das cenas de pancadaria etc. Os atores que se propunham a representar essas cenas cômicas necessitavam de uma forte capacidade de improvisação, se utilizando de elementos de dentro e de fora da cena. Assim, deveriam se libertar de qualquer amarra social quanto a “boas maneiras”, que o impedissem de fazer com seu corpo movimentos sexualizados, tidos como desrespeitosos e indecorosos. Aquele ator deveria também se libertar de toda amarra do jogo cênico: da mesma forma que entrava na cena, ele podia sair dela para uma comunicação direta com os espectadores, retornando em seguida novamente para a cena; muitas vezes, como se nada tivesse acontecido.

Com tudo isso, a transformação espiritual proposta pela comédia como aperfeiçoamento da moral humana, presente na educação, acontece quando ela assume a tarefa de criticar publicamente a política de seu tempo. Nessa medida, pode ser considerada como a mais genuína causa da liberdade democrática da palavra, da *parresía* ²⁶.

Na comédia grega, não só a política, mas todos os problemas que afetavam a comunidade foram contemplados, representados e levados à consideração dos cidadãos. A comédia, como a

²⁶ *Parresía* é a ousadia de se dizer a verdade, de falar em público com sinceridade e coragem. É a palavra certa, e para quem a pronuncia, ter convicção é fundamental. *Parresía* é uma virtude que pode ser exercida tanto na esfera pública, quanto na privada. Michel Foucault trata sobre esse tema em sua obra *O governo de si e dos outros*, onde fará uma análise do termo desde os primórdios da democracia grega.

tragédia anteriormente, se tornou uma das grandes forças educacionais de seu tempo. A eficácia da comédia, sua finalidade educacional, pode, então, ser verificada nas três esferas da vida pública: a política, a educação e a poesia.

A sátira política predominava nas primeiras obras de Aristófanes, sem que manifestassem nenhuma finalidade mais elevada. Políticos e pessoas de prestígio sofriam ataques em relação aos quais nem mesmo as proibições das autoridades conseguiam protegê-los, e se tornavam impopulares. Muitas vezes eram troças inofensivas. Porém, a luta de princípios praticada por Aristófanes, por exemplo, contra Cléon, nada tinha de inofensivo: depois da morte de Péricles, excelente chefe político, Aristófanes investe pesado contra Cléon, cujos modos plebeus, a seu ver, contaminavam todo o Estado. O coro criado por Aristófanes em *Os cavaleiros* representou a aliança da distinção e do espírito contra a “proletarização” do Estado que estava acontecendo naquele momento, com Cléon. A sua novidade provinha da mudança da situação espiritual, pois no momento em que um espírito crítico mais contundente tomava posse da comédia é que era expulso do Estado. Mas esse espírito se convertera numa força política. Não era mantido por homens de ciência encerrados na sua vida privada, mas atuava vivamente na voz que se fazia ouvir publicamente pela poesia, através dos atores. Foi por isso que Aristófanes aceitou a luta política: não era uma luta contra o Estado, mas sim em prol do Estado e contra os detentores do poder. A apresentação de uma comédia não consistia em nenhum alto plano político organizado, nem o poeta tinha grande desejo de ajudar ninguém a se abancar no poder. Mas a apresentação da comédia podia contribuir para diluir a atmosfera autoritária e impor limites ao poder da brutalidade que vinha da falha de espírito ou da ambição de poderosos políticos. Para Aristófanes, a figura de Cléon era perfeita para representar o herói cômico e, através dele, criticar as fraquezas e imperfeições humanas, bem o contrário do que acontecia com o herói trágico. Mas não se deve pensar que Aristófanes propunha uma ingênua volta aos velhos tempos de Péricles, mesmo com todo seu amor patriótico.

Na esfera da educação, Aristófanes, na sua primeira peça, *Os comilões*, trouxe severa crítica à cultura e à nova educação gregas; crítica que voltou a aparecer na peça *As nuvens* e em outras comédias. Podemos afirmar que a crítica educacional atacava as maneiras consideradas malcriadas e excêntricas dos que promoviam aquela nova educação, os chamados sofistas. O que Aristófanes fez em *Os comilões* foi mostrar a ação deformadora do ensino sofístico sobre a juventude ateniense. Já em *As nuvens*, Aristófanes descobre o exemplo maior de um herói de comédia que representava

a moderna educação fisosófica: Sócrates, diferente dos outros sofistas e muito conhecido na cidade. Até sua máscara cômica indicada no texto escrito por Aristófanes, máscara forjada pela própria natureza, reforçava seu aspecto engraçado: nariz chato, lábios grandes e olhos saltados; Aristófanes só teve que exagerar na máscara, personificando o típico sábio vaidoso e satisfeito consigo próprio.

Mas não devemos confundir esse Sócrates da comédia, com aquele descrito tantas vezes por Platão. Aristófanes não focava os diálogos socráticos, que diferenciavam Sócrates dos demais sofistas; o que ele buscava eram as semelhanças fundamentais entre eles: todos precisavam analisar tudo, e não havia nada, por mais bem intencionado que fosse, que escapava de uma fundamentação racional. Apesar disso tudo, não se deve ver Aristófanes como um reacionário dogmático e rígido. A imagem que ele trazia da antiga educação tinha a tarefa de mostrar que o novo ideal não era assim tão presente na vida da juventude. Assim como acontecerá ao ideal dos *philosophes* do século XVIII, esse ideal crítico não se concretizou na vida da sociedade em geral, mesmo depois da Revolução Francesa.

Por fim, aquele novo espírito grego invadia até a própria poesia, que também era esfera importante da vida pública grega e da sua *paidéia*. Aristófanes teve como seu grande inimigo Eurípedes, pois foi com ele que as novas correntes espirituais chegaram à poesia. A peça *As rãs*, escrita na época da queda de Atenas, nos mostra bem a luta de Aristófanes também na arte e na poesia. Mesmo que não se considere a peça como uma notável obra de arte, é possível tomá-la apenas como o testemunho mais importante acerca da vida social do século V a.C. e sobre a posição da poesia trágica na vida da comunidade política. Na parte mais importante das disputas figuradas em *As rãs*, Ésquilo pergunta a Eurípedes o que realmente se deve admirar num poeta. As concepções acerca da poesia que Aristófanes coloca nas bocas dos atores que representam Ésquilo e Eurípedes faz com que o diálogo dos dois tenha para nós o inestimável valor de autêntica corroboração quanto à impressão que a tragédia produzia naquela sociedade grega antiga.

Mas ao longo de sua história, vale salientar que o teatro, a partir de suas origens ritualísticas dionisíacas, não apresentou sempre a preponderância da palavra e mesmo algumas formas antigas de linguagem teatral não tinham nela o seu fundamento, como a *commedia dell'arte* e o teatro jesuítico da Idade Média, que podiam ser compreendidos pela plateia muito mais pela força de suas imagens realizadas pelos atores, do que pelos seus textos dramáticos.

Depois, no Renascimento, o teatro começou a apresentar mais claramente a questão sobre uma representação mais verdadeira do ator, já que foi a partir desse momento que o ator começou

a agir em cena “como se fosse” a personagem imaginada pelo dramaturgo, através de palavras e ações reais, mesmo narrando um conteúdo fictício. Juntamente com o pensamento humanista, o Renascimento trouxe de volta toda a cultura da Grécia antiga que tinha no teatro um elemento de grande importância cultural. Posteriormente, o teatro virá à tona nas discussões dos *philosophes* do século XVIII, pelos seus aspectos pedagógico e político, por sua função *catártica* ²⁷, além de retomar a grande divisão paradigmática entre tragédia e comédia. Nas questões teatrais postas pelos iluministas, também se buscava pelo “novo ator”, que passava a ser visto não apenas como um *imitador* que “parece ser” - e que artificializa sua representação no palco e na vida social - mas como um artista que, na prática de seu ofício, tem a possibilidade de se aprimorar como ser humano e cidadão.

Shakespeare e tantos outros já escreveram que o mundo é um teatro, onde todos estão a cumprir seus papéis sociais. No teatro do mundo, o ofício do ator ganha um significado metafórico e nos mostra o exercício do filósofo, desvelando o mundo e a si mesmo, tanto numa perspectiva existencial quanto política. A personagem, isto é, o outro que o ator representa no palco como uma nova projeção de si mesmo, deve ganhar cada vez mais *verdade* para que o teatro ganhe força transformadora e continue a cumprir sua vocação de expressar, artística e criticamente, a realidade humana de qualquer tempo e em qualquer lugar.

²⁷ *Catarse*, uma das principais funções do teatro, reconhecida por Aristóteles, é sua capacidade de expurgar as paixões humanas. Essa função, que depois vai se ligar a psicanálise, foi, e continua sendo muito debatida por teóricos de áreas diferentes. Fica aqui uma citação de Pierre-Aimé Touchard, em *O teatro e a angústia dos homens*: “Ninguém duvida do fato de que o espetáculo de uma tragédia, ou mesmo de uma comédia, provoca no homem reações agradáveis e até apaziagantes. Este efeito do espetáculo dramático é a tal ponto reconhecido que, hoje, em certos hospitais psiquiátricos, como o Hospital de Santa Ana, em Paris, utiliza-se um método que consiste em confiar doentes a diretores artísticos profissionais. Estes os fazem representar textos de teatro que correspondam à sua neurose, e cuja interpretação provoca neles um saudável desrecaque. Os resultados obtidos não raras vezes são espetaculares. Podemos explicá-los pelo fato de que o espectador e, com mais razão ainda, o intérprete, se identifica com o personagem e, experimentando as mesmas emoções, liberta-se de certos impulsos que sua consciência reprovava e reprimia. O teatro permanece uma representação, isto é, uma série de ações cujas consequências não passam de imaginárias, e o espectador ou o intérprete que aí se entrega sob a máscara do personagem, pode exprimir-se sem nenhum receio de prejudicar a outrem e com um sentimento de liberdade total, que o alivia. É este alívio que denominamos *catarse*, a purgação das paixões.” (p. 35 e 36). Também vale a pena citar o médico psiquiatra Jacob Levy Moreno, criador do Psicodrama, que se vale das técnicas teatrais terapêutica e pedagogicamente.

Cena dois

O espetáculo das Luzes

“Que contraste! Que evolução tão brusca! A hierarquia, a disciplina, a ordem garantida pela autoridade, os dogmas que regulam a vida com firmeza: eis o que os homens do século XVII amavam. Sujeições, autoridade, dogmas: eis o que detestam os homens do século XVIII, seus sucessores imediatos. Os primeiros são cristãos, e os outros anti-cristãos; os primeiros crêem no direito divino, e os outros no direito natural; os primeiros vivem à vontade numa sociedade que se divide em classes desiguais, os segundos sonham só com a igualdade. Sim, é certo que os filhos discutem de modo próprio com os pais, supõem que vão refazer um mundo que só esperava por eles para melhorar; mas redemoinhos que agitam as sucessivas gerações não bastam para explicar uma mudança tão rápida e decisiva. A maioria dos franceses pensava como Bossuet; de repente, os franceses pensam como Voltaire: é uma revolução.

Paul Hazard, *Crise da consciência europeia*.²⁸

A França das Luzes iluminava, antes de mais nada, seus próprios paradoxos. Afinal, as transformações anunciadas e iniciadas de forma sutil no século XVI se efetivaram abruptamente no XVIII: as transformações radicais que criaram o conceito de Estado moderno deixando explícita sua função junto ao povo; ou as transformações ocasionadas pelas críticas feitas sobre a legitimidade do poder político da Igreja, ou ainda a crítica contra as regras estéticas rígidas que limitavam e artificializavam as criações artísticas: transformações racionais e radicais para a política, a ética, a estética e, conseqüentemente, o teatro.

O movimento das Luzes buscava o favor de um mundo onde o charme e a frivolidade do rococó dariam passagem para a majestade do barroco. Aquele era ainda o mundo das perucas, culotes e muito *rouge* nas faces. Era o mundo onde se dançava o minueto em salões dourados,

²⁸ HAZARD, Paul. *Crise da consciência europeia*. Tradução: Óscar de Freitas Lopes. Lisboa, Portugal: Edições Cosmos, 1948. Início do Prefácio.

cheios de espelhos; onde se ouvia o cravo, flautas doces e violas da gamba. Um mundo onde a Igreja ainda acreditava poder manter o pensamento humano na mais estreita ortodoxia, privilegiando a nobreza e a nova classe que surgia endinheirada.

Foi naquele século paradoxal que as novas ideias e grandes empreitadas intelectuais e artísticas foram realizadas; naquele século se editou a monumental *Encyclopédie* e se elaborou o conceito filosófico de estética; eis exemplos do tamanho do poder e do requinte que as ciências e as artes alcançaram naquele período²⁹. Os *philosophes* da Paris das Luzes foram homens que não só refletiram criticamente sobre a sociedade de seu tempo, mas também interferiram diretamente nessa mesma sociedade por meio de suas obras literárias, nas quais as artes e o conhecimento se misturavam às reflexões e debates filosóficos. Conforme lembra o professor Bento Prado Júnior: “(...) os *philosophes* estavam longe de ser professores universitários e a *philosophie* nada tinha de uma disciplina técnica” (PRADO JÚNIOR, 2001, p.10).

O *philosophe* era o *honnête homme*, ideal do indivíduo moderno, aquele que estava atualizado com os avanços de seu tempo e que se fazia presente tanto na vida política quanto em qualquer polêmica social, incluindo as artísticas, e, dentre elas, principalmente as teatrais.

O teatro - tão presente e tão considerado na vida cultural francesa do século XVIII - também viveu as transformações trazidas pelas Luzes, foi o espaço público privilegiado para as discussões mais acirradas e os mais famosos embates de ideias dos *philosophes* e artistas acerca dos vários temas que tanto mobilizavam os pensamentos inquietos e curiosos daquele século. Primeiramente, esses novos ideais transformadores influenciaram os dramaturgos, já que seus escritos teatrais eram foco de atenção da opinião pública e deviam ter a função de contribuir para aumentar cada vez mais a valorização do próprio teatro, espaço artístico privilegiado para se recriar a realidade humana e assim também ser um espaço com a função pedagógica clara de contribuir para o aumento da cidadania de suas plateias – inspiração que vinha das origens do teatro na *pólis*, já que a Grécia antiga alimentou largamente a discussão sobre o papel do teatro na formação da democracia.

O interesse apaixonado pelo teatro francês tem raízes antigas e expressava-se tanto nas praças públicas quanto nos salões dos palácios e ainda nas ricas residências da burguesia ascendente do século XVIII. Assim, em um mês de apresentações, uma peça teatral de sucesso

²⁹ O filósofo alemão Alexander Baumgarten (1714 – 1762) teria sido o primeiro a utilizar o termo derivado do grego *estética*, como uma disciplina que trata sobre a teoria do belo e suas expressões artísticas.

poderia alcançar quanto ao seu público um número três vezes maior do que o de assinantes anuais dos fascículos da respeitada *Encyclopédie* – símbolo daqueles tempos da ascensão do conhecimento, com suas ciências e artes, para a solução de todas as questões humanas, das materiais e políticas às existenciais.

Não só a França, mas toda a Europa vivia as transformações gerais que as Luzes reivindicavam. A Inglaterra, por exemplo, entrou no século XVIII já preparada para investir nas mudanças propostas para os novos tempos, uma vez que já tinha assistido ao teatro de William Shakespeare, se deparado com o *Leviatã* de Thomas Hobbes e revisto o seu próprio pensamento humanista com John Locke. Estava preparada, portanto, para produzir um ator com o pensamento cênico inovador de David Garrick, considerado um dos mais importantes atores ingleses daquele momento: além de dramaturgo e produtor teatral, foi um importante divulgador da obra de Shakespeare. A sua montagem de *Ricardo III* foi um marco na história do teatro inglês e sua atuação cênica realista apontou para uma nova forma de representação, que influenciou vários de seus colegas, que contrataram com ele ou foram por ele dirigidos. Seus espetáculos viajaram e chegaram a Paris; suas atuações cênicas foram vistas pelos franceses e reverberaram nas novas propostas iluministas para os espetáculos e para os atores. Estando em Paris, numa de suas inúmeras viagens, este então já famoso ator, apesar de não ter marcado nenhuma apresentação teatral pública na cidade, aceitou se apresentar numa récita para um pequeno círculo de privilegiados. Entre eles se encontrava Denis Diderot, o *philosophe*, que também estava envolvido com a cena teatral francesa, e já era conhecido dos parisienses. Diderot ficou impressionado e entusiasmado com aquela nova forma de representação proposta pelo ator inglês:

Nós o vimos representar a cena do punhal de “Macbeth”, na sala, simplesmente, com seus trajes comuns, sem qualquer auxílio de ilusão teatral. Enquanto seguia com os olhos o punhal (invisível) suspenso à sua frente e se afastava, sua atuação era tão excelente que ele provocou, em todos os convidados, um grito de admiração (BERTHOLD, 2011, p.392).

Era aquele o novo modo de representar, como se verá a frente, que Diderot buscava para o teatro francês; um estilo que de algum modo já se insinuava anteriormente nas montagens de Corneille, Racine e Molière. Esses autores criaram, no século anterior, a nova dramaturgia francesa, logo conhecida e aclamada em toda parte, mas que depois acabou por determinar normas teatrais um tanto rígidas para o resto do mundo.

No século XVIII, pode-se dizer que o teatro clássico francês atingia sua forma mais “bem-acabada”, e a obra teatral de Voltaire - o decano e o mais celebrado dos *philosophes* e que ainda

era ator – foi o grande exemplo disso. Foi o teatro de Voltaire o primeiro a impressionar aquele que foi seu grande admirador - e que depois se tornaria seu grande inimigo - Jean-Jacques Rousseau. Mesmo que o também dramaturgo Rousseau depois paradoxalmente pretendesse banir o teatro da cidade de Genebra - a exemplo de Platão na Grécia antiga - isto não o impediu, quando jovem, de chegar às lágrimas com as peças teatrais escritas por Voltaire.

Voltaire, Diderot e Rousseau – mesmo que esse último de forma distinta dos outros - faziam parte de uma nova categoria de intelectuais que acendia com as Luzes, os *philosophes*. Mais do que alguém que observava criticamente a realidade, esse novo personagem também atuava diretamente nas práticas políticas e artísticas de seu tempo, uma prática recorrente a alguns pensadores no decorrer da história ocidental, mas que se tornou mais forte no século XVIII. Os *philosophes* eram homens das letras e da poesia, da música e do teatro. Na vida social, muitas vezes se aproximavam da marginalidade: não tinham trabalho fixo e nem renda periódica. Mas o *philosophe* que num dia podia estar preocupado em como comprar o seu pão cotidiano, no dia seguinte podia cair nas graças de um nobre ou mesmo de um rei, e daí para se sentarem a mesa de decisões políticas de um povo era um passo. Eram homens que odiavam tudo aquilo que seus antecessores amaram: a hierarquia, a estabilidade social, as regras claras e bem definidas – enfim, os dogmas, de uma forma geral.

As almas inquietas dos *philosophes* os faziam buscar novas respostas para as eternas questões vitais da humanidade, como a existência de Deus, os conceitos do bem e do mal e a base do Direito, que, nas Luzes, deixava de ser divino para ser natural, concepção que vai reverberar em todas as áreas, das políticas às artísticas. Aquela nova categoria de pensadores vai avançar e invadir todos os cômodos da estrutura social do *Ancien Régime*, a ponto de se permitirem questionamentos sobre os direitos do soberano, sobre o papel político da Igreja, sobre as funções do Estado e as formas de governo. Eram questionamentos que, enfim, incidiam sobre tudo o que significava ser um verdadeiro cidadão - era o resgate da democracia grega e, portanto, da própria filosofia, livre das ingerências eclesiásticas medievais.

O movimento das Luzes instiga a produção de questões múltiplas, o ato de questionar tudo e todos: questionar o teatro e tudo aquilo que ele representava para aquela cultura. As Luzes legaram ideias que perpassaram as novas formas teatrais que surgiram nos séculos seguintes; a repercussão dessas ideias ainda é bastante perceptível hoje. Por isso mesmo, como veremos adiante neste trabalho, são ideias ainda passíveis de serem analisadas, aprofundadas e colocadas em prática,

fazendo parte da discussão estética teatral contemporânea. Diderot e Rousseau tiveram parte considerável de suas obras dedicadas ao teatro; cada um, a seu modo, se relacionou de forma ativa, crítica e criadora com o teatro das Luzes e é por isso que podem ser considerados também como “homens de teatro” tanto quanto Voltaire o foi. Os três escreveram romances, poemas, críticas literárias e artísticas, ensaios, métodos e até mesmo peças de teatro! Buscaram a *verdade* filosófica em meio à *mentira* da arte teatral, tendo a verossimilhança como estrela guia. As questões sobre o teatro mobilizavam os *philosophes* e a opinião pública.

Polêmicas e discussões sobre o teatro já aconteciam na França desde o Renascimento. Cabe elencar algumas delas para que se compreenda mais profundamente como estavam as tão acirradas discussões teatrais na França iluminista. Já na década de 1540 surgiram as primeiras obras teóricas importantes para a poética francesa, que firmou as bases de sua literatura, trazendo argumentos, normas e discussões que constituirão a cena francesa do século XVIII. Entre esses primeiros escritos, destaca-se o ensaio *Epistre du translateur au lecteur*, de Charles Estienne, que tratava sobre as origens e os diferentes tipos de peças, a ornamentação do teatro e, ainda, o figurino dos atores e seu método de interpretação – que é o que mais interessa para esta reflexão. É fundamental atentar para o fato de que, em meados do século XVI, já havia uma preocupação com a forma pela qual o ator devia cumprir seu ofício, um método – tudo pensado, como era típico do Renascimento, a partir de regras inspiradas no teatro grego antigo.

Porém, bem antes ainda, em 1501 deve-se registrar a mais antiga crítica conhecida do drama na França, a *Instructif de la seconde rhétorique*, escrita por Regnaud Le Queux, que já demonstrava semelhante preocupação quando trazia, como parte de seu conteúdo, regras detalhadas a respeito da elaboração dos diferentes tipos de peças³⁰, retomando, também, a discussão grega sobre os fins próprios do teatro e seu potencial pedagógico. Essas questões ainda influenciavam diretamente o trabalho do ator na cena iluminista.

Entre os “homens de teatro” que participavam da cena francesa das Luzes, e que primeiro foram influenciados pelos novos pensamentos iluministas, deve-se destacar a figura do dramaturgo, antes mesmo da do ator. Os dramaturgos tiveram um lugar especial na sociedade intelectual

³⁰ As peças mais comuns eram: as *Moralidades*, que traziam elogio e censura a determinadas práticas sociais, escritas numa linguagem rebuscada e sempre em tom sério; as *Comédias*, que deviam tratar seus temas de forma jovial, leve e melodiosa, sem nada conter que ofendesse a plateia, o que já constituía uma ideia sobre o *decoro*, que será tão importante no século XVIII e os *Mistérios*, peças de fundo religioso que abordavam temas convenientes às características da plateia. Já se fazia presente, portanto, a ideia de agradar o público, reforçando seus costumes sociais.

francesa, num tempo em que a palavra escrita ganhava força transformadora para as ideias políticas; eram os escritores de teatro que tinham o poder da pena, prestigiados e reconhecidos socialmente. Isso também nos remete à ideia de que no século XVIII era grande o culto aos grandes dramaturgos clássicos franceses. A qualidade literária de seus escritos dramáticos e as questões ali debatidas eram sempre apreciadas e criticadas muito antes de sua representação teatral, o que, aliás, nem precisava acontecer de fato, para que seu autor fosse comentado nas rodas públicas, às quais os textos chegavam impressos de várias formas e por vários meios, muitas vezes burlando a censura do rei. Assim também muitos textos filosóficos produzidos naquela época circulavam intensamente: diferentes manifestações literárias, mas buscando sempre os mesmos objetivos iluministas quanto a expurgar o preconceito, o fanatismo e a superstição reinantes, para que as luzes da razão pudessem brilhar para a humanidade ainda tão carente de sentidos e seguranças advindas da Modernidade.

No entanto, mesmo com as inovações trazidas pelas Luzes, os textos dramáticos ainda eram escritos, deliberadamente, muito acima do tom coloquial: eram retóricos, cheios de floreios que buscavam somente elevar o gosto e reforçar o decoro. Aqueles textos escritos com tantos artifícios passaram a gerar um afastamento do espectador da cena, por conterem fraco potencial para criar a ilusão cênica, que se fragilizava, de tão distanciada do real, não cumprindo a nova busca pela verossimilhança.

Não cabe aqui percorrer toda a história do teatro francês com suas polêmicas teorizações, mas cabe destacar que, chegando a meados do século XVIII, no auge das Luzes, a França iluminista assistiu a uma grande polêmica filosófica sobre o teatro, que começou com a chamada *Querela dos Bufões* – a partir da chegada de uma trupe italiana a Paris, no ano de 1752. Dessa polêmica e de todas as outras que se seguiram, os *philosophes* participaram ativamente.

A *Querela dos Bufões* foi uma das maiores discussões teatrais de Paris, num momento em que a ópera e o teatro francês eram motivo de admiração em toda a Europa, sendo considerados os paradigmas culturais da qualidade e do bom gosto. Em agosto do citado ano de 1752, os *bufões* italianos chegaram a Paris e ficaram até março de 1754. Foram apresentadas ao todo doze peças curtas, que se revezavam nos intervalos de uma ópera longa francesa. A primeira peça apresentada, *La serva padrona*, de Giovanni Battista Pergolesi, iniciou toda a polêmica que dividiu a intelectualidade parisiense entre os partidários da ópera francesa e os partidários da ópera italiana.

A ópera cômica italiana era bem diferente da ópera clássica francesa. A primeira apresentava melodias claras e belas, com acompanhamento simples, diferentemente da francesa, que colocava sua ênfase na harmonia em detrimento da melodia, de acordo com o também musicista Rousseau. No caso de *La serva padrona*, a simplicidade e o despojamento encontrados na música de Pergolesi também estavam presentes na própria história do *libretto*, escrito por Gennarantonio Federico, bem como na encenação apresentada pelos *bufões* italianos. Aquelas apresentações italianas em Paris traziam várias inovações, se comparadas com as produções francesas; entre elas vale salientar que os atores, os *bufões*, eram gente do povo, servos e artesãos, e não tinham - como os artistas franceses - acesso ao luxo e à vida nos salões da corte; não eram, tampouco, empoados e bajulados por todos. Aqueles atores da trupe italiana tinham uma atuação cênica bem diferente do que normalmente se praticava na cena francesa, e este ponto interessa a esta reflexão sobre o ofício do ator. A espontaneidade, o tom de brincadeira próprio ao jogo cênico, a abertura para aquilo que o momento da representação trazia eram características que faziam a grande diferença dos *bufões* italianos em relação aos atores franceses. Isso bastou para que conquistassem as plateias de Paris.

Apesar do preconceito social que sofriam no dia a dia os atores franceses, no palco, deveriam manter sempre o decoro³¹, o bom gosto e o refinamento, expressões convencionadas daquela sociedade de aparências na qual a vaidade era a força motriz das ações, das conversas e dos costumes corrompidos, segundo Rousseau. Isso pode explicar uma das diferenças dos franceses com relação aos italianos. Havia, no teatro francês, pouco espaço para a espontaneidade criativa; tudo era feito segundo modelos e regras rígidas, desde a dramaturgia, passando pela cenografia e figurinos, até a própria representação dos atores. A artificialidade dos espetáculos era a mesma que se vivia na cidade. Dessa forma, a atuação do ator francês não tinha força para mobilizar profundamente a plateia, que, por sua vez, também se comportava dentro dos mesmos rígidos padrões esperados, agindo sempre da mesma e já prescrita forma. Diderot, Rousseau e outros

³¹ “Na arte e no teatro [da França do século XVIII], aquilo que deve ser mostrado ao espectador não são as paixões em estado bruto, mas sim domadas pela razão e pelo discurso. A representação deve ter, numa palavra, *decoro*.” [MATOS, Franklin de. “Enorme, bárbaro e selvagem”. In: DIDEROT. *Discurso sobre a poesia dramática*. São Paulo: Cosac Naify, 2005, p. 19]. Para Voltaire e o teatro clássico francês do XVIII, as representações teatrais deveriam manter sempre o *decoro*, isto é, sempre agradáveis, assegurando a plateia sempre confortável e submissa. Para tanto, o dramaturgo já devia cumprir regras para seus versos dramáticos, de maneira que, no momento da representação, cenas de morte ou de sangue fossem apenas narradas e nunca acontecessem no palco; daí, por exemplo, as dificuldades francesas com a dramaturgia de Shakespeare.

philosophes envolvidos naquela polêmica teatral sabiam que o sucesso de uma peça dependia diretamente da atuação de seus atores, seja no drama ou mesmo na ópera. Com isso o teatro não conseguia cumprir a sua função pedagógica e política herdada do teatro grego e presente nas ideias das Luzes.

Pode-se considerar que a arte do ator francês do século XVIII é fruto da história das migrações da *Commedia dell'arte*, que, ao chegar à França, adquiriu características muito peculiares, afastou-se dos meios populares e dirigiu-se à corte e aos espaços fechados de representação. A improvisação e a espontaneidade deram lugar a uma postura corporal rígida na interpretação do ator, conformando-o cada vez mais à declamação de um texto dramático de forma empostada e afetada. Assim, o ator declamava longos textos dramáticos e manifestava sua apropriação da arte da retórica³², que, embora fizesse parte de seu ofício, não demandava o destaque que acabou por ter, já que a arte do ator prevê muitos outros elementos para além da boa oratória. Naquele contexto, tudo se passou como se o ator francês tivesse saltado de uma interpretação mais visceral, “primitiva”, transparente e próxima da espontaneidade, como as dos bufões italianos, para uma interpretação excessivamente polida, submissa às convenções sociais e prescrita exclusivamente ao seu reconhecimento pela corte francesa. Nesse sentido, pode-se dizer que o ator fez como que o mesmo caminho do conceito de homem teorizado por Rousseau: partiu de sua transparência no estado de natureza, da sinceridade do homem que vivia nas pequenas aldeias, e daí, através da contínua adoção das máscaras sociais próprias à vida nas grandes cidades, chegou até certo estado de corrupção, ostentando sempre a representação algo mentirosa do homem que vive mergulhado na civilização. Mas o tempo era de otimismo em relação a toda forma de racionalidade, e marcava-se pela consciência de que ela iria criar modelos sociais e políticos, para que os princípios iluministas pudessem, cada vez mais, ganhar concretude na vida cotidiana de todos os cidadãos, inclusive os artistas e atores.

³² Sobre retórica, cf. a *Retórica* de Aristóteles, cujo objetivo, ao que tudo indica, era dar um tratamento eminentemente filosófico ao tema, em oposição ao tratamento descuidado que os retores e sofistas daquele tempo lhe conferiam. Ao contrário de Platão, que no diálogo *Górgias* condena a retórica e no diálogo *Fedro* subordina a retórica à filosofia, a investigação aristotélica acerca da retórica procura conferir autonomia para a técnica desta, desvinculando-a da vigilância da filosofia. Por retórica, entendemos a arte de persuadir através da palavra, da linguagem. Segundo Aristóteles, a retórica é a “faculdade de considerar, em qualquer caso, os meios de persuasão disponíveis”. Um dos talentos imprescindíveis para o ator é a sua capacidade de persuasão; por um momento, a plateia deve se esquecer de que está no teatro e acreditar piamente na personagem do ator.

Diderot, no seu conto dialogado *As jóias indiscretas*- no qual a França se torna o país do Congo, o rei vira o sultão Mangogul e sua preferida, Mirzoza, lembra a mulher poderosa da França daquele tempo, Jeanne-Antoinette Poisson, Marquesa de Pompadour, mais conhecida como Mme. De Pompadour, a amante oficial do rei Luís XV – traz uma reflexão crítica acerca do ator francês daquele momento:

Se a boa declamação fosse apreciada no Congo, muitos comediantes seriam dispensados. Entre as trinta pessoas que compunham a companhia, havia apenas um grande ator e duas atrizes passáveis. O gênio dos autores era obrigado a conformar-se à mediocridade do público, e não poderiam pretender que uma peça seria representada com algum sucesso, se não tivessem a intenção de modelar seus personagens com base nos vícios dos comediantes. Era isto que, no meu tempo, se entendia por saber fazer teatro. Outrora, os atores eram feitos para as peças; então, faziam-se as peças para os atores. Se você apresentasse uma obra, examinariam, com toda certeza, se o tema era interessante, a intriga bem tecida, os personagens consistentes e a dicção pura e fluente. Mas se nela não houvesse um papel para Roscius e para Amianer, era recusada (DIDEROT, 1986, p.195).

Segundo o que pode se constatar, a maioria dos atores franceses estava longe de ser o que as Luzes pretendiam para eles. Havia poucos bons atores e apenas um, de acordo com a citação acima, era considerado por Diderot como um “grande ator”. Os atores estavam presos a uma estrutura conceitual acerca de seu ofício na qual não havia o cultivo de um olhar criativo para mudanças. A *Querela do Bufões*, assim, representou o início de cada vez mais veementes questionamentos sobre o ator francês e seu ofício, na Paris das Luzes.

Além da resistência às mudanças trazidas por novos pensamentos, outra questão deve ter contribuído para que o ator francês fosse mantido obediente a tudo aquilo que ia de encontro ao bom gosto civilizado de Paris: a situação econômica dos teatros não estava nada boa naqueles tempos instáveis que iriam desembocar, inexoravelmente, na Revolução Francesa; assim, era preciso manter a constância da plateia para garantir e justificar a existência do teatro. No entanto, o tempo ainda era de muito luxo. Para manter a plateia fiel, agradá-la e entretê-la, os atores vestiam ricos e complexos figurinos, que atrapalhavam seus movimentos e, assim como no caso do *decoro*, determinavam regras para a movimentação cênica, sempre muito limitada no espaço do palco, a ponto de terem sob controle até o número de seus passos em cena. Fazia-se presente, também, a necessidade de treinar uma determinada e permanente cadência na fala, que se acreditava própria para a declamação de um poema, independentemente de sua adequação, ou não, à situação da personagem representada.

Assim, dentro e mesmo fora de cena, o ator francês sempre se colocava de forma afetada, personificando a exacerbação da noção de homem “civilizado”, do *honnête homme*, não apenas em sua figura e *aparência*, mas também em seu caráter orgulhoso e cheio de vaidade, fruto da comparação que os homens em sociedade sempre fazem entre si – ainda mais acirrada no caso do ator, visto e avaliado por sua exposição pública e atuação. A afetação das convenções sociais “civilizadas” e rígidas era a mesma afetação das representações teatrais. No fazer teatral, assim como acontecia com os dramaturgos, os atores tinham a preocupação de sempre agradar à plateia, a fim de garantir os previsíveis aplausos no final de cada representação, que, aliás, também faziam parte das convenções adotadas: era o que cabia à plateia e o que garantiria seu retorno nos próximos espetáculos, além da manutenção do próprio teatro.

Também deve ser considerado ainda outro aspecto importante, que marcava a imagem do ator e comprometia a ideia de cidadania defendida pelo Iluminismo: na contraditória vida real da sociedade do século XVIII, tanto os atores franceses, quanto os atores italianos viviam à margem da sociedade, pois todos tinham péssima reputação e sofriam preconceitos morais que, obviamente, não estavam mais de acordo com o novo tempo de pensamentos libertários trazidos pelas Luzes. Mesmo com todas as transformações morais do pensamento iluminista, Paris ainda não era capaz de tirar seus atores da marginalidade social. Teoricamente, os atores tiveram reconhecidos seus direitos ainda no reinado de Luis XIII, que, em 16 de abril de 1641, livrou-os da severa lei romana que incidia sobre eles e os marginalizava da vida social e política. Todavia, na prática, os atores franceses do século XVIII continuavam sem o direito de confissão, comunhão e matrimônio, bem como privados do direito de prestar juramento ou sequer de receber sepultura em solo sagrado – conforme se deu em 1742, em Fontainebleau, quando a igreja local recusou-se a dar sepultura ao corpo do famoso ator Romagnesi, mesmo ele tendo feito parte da Companhia teatral do Regente. Foi devido a esse interdito social que Voltaire, depois de morto, teve seu corpo retirado às escondidas de Paris, para ser enterrado no cemitério de Champagne.

Mesmo depois da Revolução Francesa, não ocorreram significativas mudanças na qualidade da cena teatral, o que não significa que o teatro tenha perdido sua importância. Um exemplo a se considerar é o fato de que não aconteciam mais espetáculos teatrais somente em espaços fechados, mas também em espaços públicos abertos. A famosa “Festa da Federação”, em 1790, para celebrar a queda da Bastilha, construiu um grande anfiteatro capaz de acolher quatrocentos mil espectadores, mobilizando toda a população de Paris.

Antes, em 1789, mesmo com a oposição eclesiástica, a Assembléia Nacional concedeu o direito de cidadania aos atores; e em 1791, através de um decreto, foram revogados os privilégios dos teatros já existentes, abolindo a censura e concedendo a qualquer cidadão o direito de montar um teatro público. Naquele momento, cresce muito o número de casas de espetáculos em Paris. No entanto, isso tudo não foi significativo para o aprimoramento do teatro francês, pois a censura voltou a ser estabelecida apenas treze meses depois de sua revogação, de modo que o teatro continuou sofrendo com as intempéries políticas, atrelado às novas autoridades revolucionárias.

II Ato

Dois homens das Luzes, dois homens de teatro

(...) uma das mais famosas amizades do século XVIII, aquela entre Diderot e Jean-Jacques Rousseau. (...)

Quanto ao temperamento, estes dois jovens (Diderot e Rousseau) eram muito diferentes. Porém, eram compatíveis nos primeiros dez anos de amizade. O fato de que em seus frequentes jogos de xadrez Rousseau sempre ganhava é por si só uma indicação de seus gênios e personalidades distintos. Diderot era corajoso, bem-intencionado, e, de fato, incrivelmente negligente, estouvado e sem tato. Embora ele se julgasse tímido, sua medida de autoconfiança era mais que transbordante, coisa que Rousseau, em grau incomum, tanto não tinha como admirava. Rousseau, retraído, torturado por sentimentos de inferioridade, vez por outra convulsivamente assertivo, desejoso por ser guiado ao tempo em que vivia num pavor cioso de sê-lo, era uma pessoa tão aflita e paradoxal quanto viria a ser nos anos em que alcançaria fama.

Arthur M. Wilson, *Diderot*.³³

³³ WILSON, Arthur McCandless. *Diderot*. Tradução: Bruna Torlay. São Paulo: Perspectiva, 2012. P. 70.

Cena três

Diderot, o prodigioso

“Eu mesmo, quando jovem, oscilava entre a Sorbonne e a Comédie.

Eu ia, no inverno, na estação mais rigorosa, recitar em voz alta os papéis de Molière e de Corneille nas veredas solitárias do Luxembourg.

Qual era meu projeto? O de ser aplaudido? Talvez.

O de viver com familiaridade com as mulheres do teatro a quem eu considerava infinitamente amáveis e sabia serem fáceis em matéria de virtude? Seguramente.

Não sei o que eu não teria feito para agradar a Gaussin, que estreava então e que era a beleza personificada; ou a Dangeville, que tinha tantas qualidades atrativas sobre o palco.”

Diderot, *Obras Completas*³⁴

Denis Diderot, o *philosophe* enciclopedista, era um grande conhecedor do teatro. O encantamento teatral o acompanhou desde muito jovem: o hábito de recitar trechos dos dramaturgos franceses mais famosos, na solidão do inverno, mostra bem o cerne artístico do homem que soube incluir na sua obra tanto os discursos filosóficos e científicos como os textos sobre as artes, especialmente sobre o teatro.

Nos seus anos de juventude, na busca incessante por caminhos novos, Diderot até pensou em ser ator, embora não tenha chegado a investir nesse caminho. No entanto, durante toda a sua vida, trabalhou para promover uma reforma do teatro francês, desde a dramaturgia até a representação dos atores, passando também por mudanças nos cenários e figurinos. É este legítimo “homem de teatro” o protagonista desta cena.

De início, uma questão ilustra bem o pensamento reformador de Diderot acerca do teatro francês: havia na *Comédie Française*, até o ano de 1759, banquetas colocadas no próprio palco

³⁴ Diderot, obras completas: v. III, p. 421 e 486-488 (Diderot, *Obras I P.* 309-340), extraída da tradução de Diderot, de Arthur M. Wilson, p. 53.

para os espectadores mais nobres. Obviamente, a atuação dos atores numa situação como essa ficava bem comprometida, tornando difícil a criação da ilusão cênica em face da permanência no palco de figuras estranhas à representação. Diderot lutou em favor de mudanças mais favoráveis ao desempenho do ator francês, incluindo aquelas concernentes ao próprio espaço teatral, como a retirada das tais banquetas do palco ou, ainda, a presença de cenários mais variados no lugar do usual fundo neutro, que não estimulava a imaginação da plateia.

No entanto, não se pode falar de Diderot sem explicitar seu maior sucesso intelectual, a empreitada a que consagrou grande parte de sua vida e que o tornou admirado e reconhecido fora de Paris e dos limites da França: a organização da *Encyclopédie*. Em novembro de 1750 é publicado em Paris um *prospectus* que tornava pública a futura edição da *Encyclopédie*, ou *Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, um dos principais projetos iluministas, que pretendia fazer o inventário de todo o conhecimento adquirido pela humanidade até aquele momento, enriquecido com comentários críticos escritos pelos *philosophes* e especialistas convidados das mais diversas áreas. O objetivo da *Encyclopédie* era o mesmo das Luzes - expurgar o preconceito, o fanatismo e a superstição, para que a luz da razão pudesse brilhar nos pensamentos e ações da humanidade, através da reunião de todo o conhecimento humano, das artes às ciências. Aquele empreendimento de proporções titânicas foi um campo fértil para que o pensamento iluminista se concretizasse. Menos de seis meses depois da publicação do *prospectus* já haviam sido angariadas 1.002 assinaturas; e no final chegaram quase a 4.000, além dos leitores de edições pirateadas na Itália e Suíça. De fato, a obra ali anunciada obteve tantos leitores que as ideias apresentadas nas centenas de seus verbetes publicados contribuíram para a transformação do pensamento do *Ancien Régime*. Aquele *prospectus* - escrito por um jovem *philosophe* que até pouco tempo antes era desconhecido nas rodas intelectuais de Paris - se tornou um dos mais importantes eventos da história filosófica do século XVIII, instaurando a Modernidade.

Vale lembrar que o *prospectus* foi publicado numa França que estava longe de estar envolta nas trevas; no entanto, era um país onde ainda se mantinha forte o poder da Igreja – paradoxos franceses. Um bom exemplo é o fato de que, mesmo com todo o discurso libertário, ainda se prendia aqueles que professavam a fé protestante e ainda se mantinha a queima de livros proibidos pela Igreja ou pelo rei. Uma das principais funções do executor público era ordenar o acendimento dessas fogueiras. Vivendo sob o domínio do *Ancien Régime*, nada na França era publicado sem que passasse pela censura.

Mas aquele *prospectus* anunciava a chegada de um novo tempo: o tempo da *Encyclopédie*, em grego *Enkyklopaideía*, que significa o ensino circular de todo o conhecimento adquirido pela humanidade, uma visão panorâmica dos avanços que a razão humana propiciou, a inter-relação de todas as ciências; enfim, uma obra que seria – e foi – o resultado do trabalho de um grande número de homens bem conhecidos pelas suas ideias e especialidades. O conhecimento havia de levar o ser humano para sua maioridade intelectual e a liberdade.

Para tanto, os editores da *Encyclopédie* necessitavam de uma coordenação geral que regesse com maestria a organização de tão diferentes conhecimentos, escritos na forma de verbetes por tão diferentes especialistas. Os escolhidos foram Jean le Rond d’Alembert e Denis Diderot. No entanto, durante a empreitada, a *Encyclopédie* ficou com um único responsável, Denis Diderot, o jovem escritor do primeiro *prospectus*, que, em meio a críticas acirradas, continuou a tocar sozinho o projeto. Ele devia ter, antes de tudo, muita coragem, para empreender toda aquela inovação; e muita energia para manter a continuidade de tão grande empreitada.

Depois de muitos conflitos, que não cabe aqui levantar, o que suscitou de fato a saída de d’Alembert da *Encyclopédie*, foram as críticas ferozes que seu verbete *Genebra* recebeu depois de publicado. Além de provocar a ira dos pastores calvinistas que administravam a cidade de Genebra, o verbete foi o ensejo para que o genebrino Rousseau escrevesse sua *Carta a d’Alembert sobre os espetáculos*, onde ele se opunha radicalmente à proposta apresentada no verbete de instaurar um teatro naquela cidade, considerada por Rousseau ainda livre de alguns males da civilização, entre eles o próprio teatro. Foi naquele momento que Rousseau rompeu com os enciclopedistas e com a intelectualidade parisiense; e d’Alembert não resistiu às pressões e abandonou o projeto. A um teimoso Diderot tocou a continuidade da publicação dos volumes seguintes.

Denis Diderot, nascido na cidade de Langres, em 05 de outubro de 1713, possuía as características necessárias para o monumental empreendimento da *Encyclopédie*. Era um devotado anticlerical e um entusiasmado com as novas possibilidades trazidas pelas Luzes. Foi Diderot quem recebeu do então amigo Rousseau, a “previsão” elogiosa de que séculos depois ele seria visto como um “homem prodigioso”. Foi mesmo um prodígio sua extensa obra, que abordou tão diferentes assuntos, das ciências às artes, fazendo dele um típico *philosophe*, um pensador prodigioso. Sua inteligência e sensibilidade exacerbadas foram constatadas desde muito cedo, primeiramente pelos seus familiares. Aos três anos de idade, o menino Diderot cai doente, prostrado e abatido, por ter assistido uma execução pública – a crueldade do quadro desperta no menino um sentimento que

depois irá levá-lo a abraçar o movimento das Luzes: um vislumbre de uma sociedade mais justa e menos violenta. A sensibilidade, aliada a uma inteligência perspicaz, fizeram de Diderot, antes de tudo, um artista.

Depois, em Paris, o jovem artista e pensador Diderot se juntou à intelectualidade da cidade e obteve até mesmo a atenção de Voltaire. Isso aconteceu quando o jovem foi preso em Vincennes, pela sua inovadora *Carta sobre os cegos*, de 1749, considerada subversiva e, por isso, censurada – foi essa *Carta* que tirou seu autor do anonimato parisiense.

Diderot buscou, também nas peças de teatro que escreveu, um novo gênero teatral, nascido no espaço entre a tragédia e a comédia clássicas, dedicando-se, inclusive, a fundamentá-lo teoricamente. A este respeito, escreveu Franklin de Matos: “Se o objetivo da Enciclopédia é ‘mudar a maneira geral de pensar’, pode-se dizer que o objetivo da reforma da cena será mudar a maneira de compor peças de teatro, a maneira de desempenhá-las e, ainda, a maneira de vê-las, o que exige novos autores, novos atores e um novo público” (MATOS, 2001, p.30).

Entre 1757 e 1758, Diderot publicou as duas peças: *O filho natural (Le fils naturel)*, acompanhada de sua poética, *Conversas sobre o filho natural*, e *O pai de família (Le père de la famille)*, que revelavam um novo jeito de escrever dramaturgia e fazer teatro. A elas seguiu-se aquele que veio a se tornar um importante texto sobre a poética francesa: *Discurso sobre a poesia dramática*.

Mas foi em novembro de 1769 que, segundo seu comentador Paul Vernière, Diderot escreveu o texto que vai transformar a visão sobre o ofício do ator, o *Paradoxo sobre o Comediante*, que só veio a público postumamente, no ano de 1830. Durante sua estada na Holanda, Diderot fez a revisão de uma brochura para a *Correspondance Littéraire* que tratava sobre o ator Garrick (*Garrick ou les auteurs anglais*), e foi esse trabalho que lhe inspirou a formulação das ideias apresentadas no *Paradoxo*. Como também em outras de suas obras, Diderot vai se valer de um diálogo teatral para colocar dois interlocutores discutindo sobre o ator e quais devem ser suas principais qualidades. Os dois apresentam posições diferentes, mas ambas fazem parte dos pensamentos e ideias do autor, assim como os personagens *Moi* e *Lui*, da sátira *O sobrinho de Rameau*.

No *Paradoxo sobre o Comediante*, Diderot faz uma análise sobre o ofício do ator e trata ainda de como se pode alcançar uma grande atuação cênica, que de fato consiga despertar o interesse e a admiração da plateia. Nele Diderot vislumbrou o ofício do ator a partir de um

confronto entre a interioridade do comediante - sua alma - e a sua forma de expressão - sua atuação cênica, chegando a uma completa teoria sobre o ator. Mas podemos ver o texto do *Paradoxo* também na medida de seu alcance de um espaço de reflexão que vai além das questões teatrais e estéticas. Nele, Diderot criou mais uma obra complexa e controversa, com camadas de significado entrelaçadas. Partindo do argumento centrado na atuação cênica, Diderot inclui todas as outras artes, fazendo desse texto um complemento importante para a teoria estética, uma vez que trata da questão da sensibilidade e o quanto ela pode estar presente no processo criativo do artista. O diálogo ganha também um caráter autobiográfico – Diderot percebe em si mesmo o paradoxo existente no ofício do ator. Como também percebe o paradoxo expresso pelos seus dois personagens de *O sobrinho de Rameau*, o filósofo e o artista. E sobre o que trata esse paradoxo? Se é a pessoa do ator que está no palco, como deixará de ser ele para representar? Se o ator quer cessar de ser ele mesmo na representação da personagem, como poderá perceber o ponto exato em que deve colocar-se e deter-se? Será mesmo que o ator deve ser dono de uma sensibilidade apuradíssima para deixar de ser ele mesmo quando da representação de seu personagem?

É no paradigmático texto do *Paradoxo sobre o comediante* que Diderot deixa claro que considerava o teatro, essencialmente, como a arte do ator, pois é ele quem deve buscar a imitação capaz de conduzir seu espectador a um momento de ilusão total, no qual este acredite estar mesmo assistindo à cena que, no início, era só de “mentira”, mas que, pela arte e técnica do ator, envolve o espectador de tal modo que ele passa a acreditar que, naquele instante, o ator é, “de verdade”, a personagem representada. No que consiste essa arte e técnica do ator?

Diderot opera uma distinção entre o verdadeiro no teatro e aquilo que temos como verdade na realidade comum da vida. É a conformidade das ações teatrais com as ações da realidade cotidiana: as falas dos atores, suas figurinas em cena, incluindo figurino, a voz do ator, seus movimentos e gestos. Que o ator não exagere nas ações teatrais, para que sua representação possa se aproximar do modelo ideal imaginado pelo poeta.

Esta distinção aparece no *Paradoxo sobre o comediante*, como também em toda sua obra filosófica e literária, na forma teatral ou em suas discussões estéticas e suas críticas sobre os salões de arte de Paris. Esta distinção aponta para a busca cada vez maior da verossimilhança. O que vai garantir o verdadeiro no teatro, capaz de convencer a plateia a embarcar na ilusão da cena, é a atuação do ator que, sem exageros, deve estar de acordo com a ideia do dramaturgo – cada detalhe

incorporado na atuação cênica deve estar a serviço da personagem que se cria na cena e sua humanização diante da plateia.

Diderot pensa teatralmente, isto é, dramaticamente. O reconhecimento da importância dos escritos dialógicos de Diderot como escritos teatrais, e não somente como tratados filosóficos, fica evidenciado com Martin Puchner:

A cada vez mais, contudo, tornou-se claro para mim que falta, a muitos diálogos filosóficos, a imaginação dramática de Platão. Para mim, o teste de se um diálogo filosófico é platônico consiste em que ele deve ser escrito com o teatro em mente. Muitos diálogos filosóficos desde Platão falham neste teste. De Giordano Bruno e Galileu Galilei a George Berkeley e David Hume, os filósofos empregam o diálogo meramente para dar voz a posições opostas, uma das quais está desde o princípio destinada a vencer (algumas vezes, esse também é o caso de Platão, embora não seja o núcleo de sua técnica dramática). Naturalmente, há exceções a esta regra, sendo uma os *Diálogos dos mortos* de Luciano de Samósata, aos quais Wilde (outra exceção) se refere em um de seus próprios diálogos. Igualmente notáveis são os diálogos de Denis Diderot, que empregam personagens, situações e o potencial teatral da forma do diálogo no seu ponto máximo, criando paródias, imitações e inversões em seus esquetes satíricos, mas também filosóficos. Mas Luciano e Diderot, bem como outros praticantes de diálogos genuinamente teatrais, como Wilde e Brecht, por si mesmos não puderam convencer os filósofos a escreverem com o teatro em mente.

(...) A consciência deste horizonte teatral, por exemplo, é o que separa os diálogos filosóficos não-teatrais – que empregam o drama apenas em sentido formal como troca de discursos entre personagens – de diálogos plenamente teatrais, como os de Diderot, que são escritos com um olhar em direção ao teatro. Esse horizonte teatral é visível em Platão não apenas quando vislumbra a leitura em voz alta de um diálogo, mas também em sua miríade de referências ao teatro e em suas batalhas contra este (PUCHNER, 2010, p.121-125).

Diderot passou por vários gêneros literários, mas se valeu dos diálogos em várias obras diferentes, como também no *Paradoxo*. Como já dito, torna-se difícil delimitar as fronteiras entre uma coisa e outra; sua obra geral tem, mesmo na sua multiplicidade de temas, uma unidade filosófica. Diderot experimenta as várias opções formais de escrita daqueles tempos das Luzes – a novela e a sátira foram algumas delas. Da novela *As jóias indiscretas* e da sátira *O sobrinho de Rameau*, esta reflexão retira, a seguir, elementos para elucidar os mais importantes aspectos que vão dar forma a um ator considerado das Luzes.

No início de 1748 apareceu uma nova novela nos balcões das livrarias de Paris, vendida às escondidas por seu gênero licencioso e tom malicioso, e escrita por um jovem autor desconhecido: *As jóias indiscretas*. Anos depois, a novela se converteria em motivo de arrependimento para Diderot, por tê-la escrito; no entanto, é sua obra mais publicada. Muito da sua originalidade está

nas alusões que os dois personagens principais, o sultão Mangogul e a sua favorita Mirzoza, estabelecem em relação ao rei Luís XV e sua amante oficial, Madame Pompadour, que se tornou a mulher mais poderosa da França naqueles tempos. Além de claras referências a outras eminentes figuras da época, na pele de personagens que retratavam os músicos Lully e Rameau, o filósofo e matemático Descartes e o Cardeal Fleury, entre outros. Apesar da história se passar numa cidade de nome Monomotapa, possivelmente a capital do Congo, na África, as referências à França e à cidade de Paris, com seus costumes sociais, sua música, sua ópera e seu teatro, eram sutilmente camufladas, para não deixar dúvidas ao leitor sobre o contexto de que o autor estava tratando: era uma crítica perspicaz da vida social e intelectual do século XVIII.

O enredo da novela traz à tona uma deliciosa metáfora para desmascarar a velada sociedade parisiense: as jóias indiscretas, símbolo do luxo e da vaidade, falam toda a verdade sobre as mulheres que as usam e seus sentimentos devassos, invejosos... Era impressionante a ousadia de Diderot, ao escancarar a hipocrisia de Paris, mal disfarçada pelo seu bom gosto, pelos seus salões, óperas e teatros. Era um enredo mirabolante: o entediado sultão Mangogul recebe de presente um anel mágico que, dirigido a uma mulher, dava a ele o poder de ouvir todos os segredos da infeliz, que não tinha como resistir ao encanto. Uma novela obscena com detalhes escabrosos da vida sexual de seus personagens. Mas não se deve ficar distraído somente com essas observações sexuais; para esta reflexão, o foco que interessa se localiza nos capítulos XXXVII e XXXVIII, nos quais Diderot volta sua crítica mais acirrada contra o teatro e o ator francês.

No capítulo XXXVII, Mirzoza, a favorita do sultão, o Príncipe Mangogul, depois de ouvir seu relato sobre uma espectadora apaixonada pelo ator Orgogli, faz uma definição bem dura sobre o ator, já citada anteriormente. Diderot, pela boca de Mirzoza, traça um perfil bem crítico do ator não só no exercício de seu ofício, mas também como membro da sociedade. Diderot, assim como Rousseau na sua *Carta a d'Alembert*, não é um ingênuo quanto à figura do ator, sabe que lhe falta muito para chegar à condição de cidadão:

- Príncipe, que está dizendo! Exclamou (Mirzoza, a favorita). – Com que então as mulheres desceram ao mais baixo grau de aviltamento! Um comediante! O escravo do público! Um saltimbanco! Se esta gente só tivesse contra si a sua situação social, ainda vá! Mas a maioria deles é sem modos e sem sentimentos. E, dentre eles, este Orgogli não é mais que uma máquina. Ele nunca pensou. E se não tivesse decorado seus papéis, talvez fosse nem capaz de falar... (DIDEROT, 1986, p.197).

O ator francês é escravo do público, não está em cena para cumprir sua função da arte teatral, nem para dar voz à imaginação do poeta, nem mesmo para compor com verdade sua personagem. O compromisso desse ator é com seu sucesso junto à plateia: todos os meios devem ser usados para manter seu sucesso, mesmo que sejam eles os vícios de um saltimbanco. Mas há uma primeira saída para que esse ator se transforme num artista e cidadão: pensar. Como se verá em seguida, o ator construtor é aquele que pensa sobre as palavras e todas as suas reverberações dentro e fora de cena. O ator não pode simplesmente decorar as palavras, sem pensá-las anteriormente. Esse é um dilema que aparece no *Paradoxo sobre o Comediante*: não basta o talento sem um aprimoramento, um estudo, uma reflexão. O pensamento que se formar desse estudo do ator, vai alimentá-lo na cena. Suas palavras não serão meras repetições, mas frutos de um pensamento; cada ação na cena deverá estar preenchida por esse pensamento. Para Diderot, esse é um dos fatores que vão garantir a verossimilhança, a verdade cênica que deve fazer parte da representação do ator.

No capítulo seguinte, a mesma Mirzoza, numa discussão sobre a “imitação da natureza” e o teatro, com duas “pessoas de espírito”, Selim e Ricaric, responde à questão: Será que os modernos devem ser mais ricos que os antigos, já que possuem muito mais tesouros acumulados?

- Selim – respondeu a sultana -, Ricaric deduzirá um destes dias para o senhor as razões desta diferença (entre os modernos e os antigos). Ele lhe dirá por que nossas tragédias são inferiores às dos Antigos. Quanto a mim, encarregar-me-ei com prazer de mostrar-lhe que assim é. Não vou acusá-lo – continuou ela – de não ter lido os Antigos. O senhor tem o espírito demasiado cultivado para que o teatro deles lhe seja desconhecido. Ora, deixe de lado certas ideias relativas aos usos, aos costumes e à religião deles, que só o chocam porque as conjunturas mudaram, e admita que seus temas são nobres, bem escolhidos, interessantes; que a ação se desenrola por si mesma; que o diálogo é simples e bastante próximo do natural; que os desenlaces não são forçados; que o interesse não é desigual, nem a ação sobrecarregada por episódios.(...) Cite-me uma peça moderna capaz de suportar o mesmo exame e aspirar ao mesmo grau de perfeição, e dou-me por vencida (DIDEROT, 1986, p.203).

É Diderot, a exemplo de Rousseau, que se põe a criticar os maneirismos, exageros, afetações dos textos franceses do século XVIII, incluindo as peças de Voltaire. Mas no final dessa “dissertação acadêmica” - como chamou o Sultão entediado a essa fala de crítica teatral de sua favorita - Mirzoza ainda deixa uma pérola de sabedoria para o ator moderno:

- Não conheço as regras – continuou a favorita -, muito menos as palavras eruditas em que foram formuladas, mas sei que somente o que é verdadeiro agrada e emociona. Sei também que a perfeição de um espetáculo consiste numa imitação tão exata da ação, que o espectador, enganado sem interrupção, imagina estar assistindo à própria ação. Ora, há

algo que se pareça com isto nestas tragédias de que o senhor (Selim) nos faz o elogio? (DIDEROT, 1986, p.203).

O que Diderot busca é que se deixe de lado o artificialismo exagerado do teatro francês, e se busque uma verdade mais próxima da realidade, mais naturalidade e menos afetação:

- Então ninguém conhece nada de diálogo – retorquiu Mirzoza. – A ênfase, o espírito e os floreios que nele reinam estão a mil léguas do natural. É em vão que o autor tenta eclipsar-se. Meus olhos penetram e eu o percebo sem cessar por trás dos seus personagens. (...) Eu diria com prazer aos modernos: “Senhores, em vez de quererem dar a qualquer preço espírito a seus personagens, coloquem-nos em conjunturas que lhes dêem (DIDEROT, 1986, p.204-205).

E os atores que representam com a mesma afetação com que os textos são escritos? O olhar perspicaz de Diderot, nada faz escapar aos olhos de Mirzoza: “(...) acaso alguém fala como nós declamamos (no teatro)? Os príncipes e os reis andam de um modo diferente de um homem que anda direito? Acaso gesticulam como doidos ou como furiosos? As princesas, quando falam, soltam aqueles silvos agudos?” (DIDEROT, 1986, p.205).

Muitos trechos dessa novela de Diderot poderiam ser citados aqui, para deixar mais clara a reforma que ele propõe para o teatro. Mas vamos destacar agora outra sua obra já citada: *O sobrinho de Rameau*. No ano de 1761, ou 1762, Diderot iniciou a composição da sátira *O sobrinho de Rameau*, que só deveria terminar entre 1775 e 1776. No século XVIII a sátira era vista como uma forma elegante e inteligente de se atacar um vício ou alguma outra atitude reprovável. Denis Diderot vai se valer do seu poema satírico *O sobrinho de Rameau* para a luta contra seus adversários dos meios intelectual e artístico, fazendo uma bem elaborada crítica à cultura; no caso, direcionada à vida urbana na cidade de Paris. Os *philosophes*, de uma forma geral, não viam com bons olhos o avanço da urbanização, já que esta gerava vários males sociais, políticos e éticos aos seus cidadãos. Diderot combate a depravação urbana através do diálogo entre dois personagens típicos da cidade, o filósofo e o artista. Esses personagens também podem lembrar a luta interna do autor entre seu “eu ideal”, o filósofo sério e respeitado, e o seu outro lado, o seu “eu sombrio”, o artista, o homem inconstante e irresponsável, mas que não deixa nunca de fazer seu ataque ácido à sociedade urbana e sua moral bem-comportada e hipócrita.

O diálogo teatral cria um embate entre dois personagens que se encontram para um confronto e apresentam as visões diferentes que conviviam dentro do mesmo pensador. No final, acabam por se revelarem complementares, analisando e criticando a capital parisiense - cada um a

partir de sua própria perspectiva. Nessa crítica específica a Paris, se subentende uma crítica maior ao processo de urbanização desenfreado de todas as grandes cidades - todas com seus mesmos e tão variados males éticos, sociais e políticos.

O personagem que dialoga com *Moi*, o filósofo honesto, é *Lui*, o sobrinho depravado daquele que era considerado o baluarte da música francesa, uma celebridade de Paris: Jean-Philippe Rameau, um dos maiores compositores franceses. Rameau foi considerado, já na França de seu tempo, como a maior expressão do Classicismo musical. Ao lado de suas composições, escreveu também importantes tratados de teoria musical, que muito influenciaram a música francesa posterior a ele. O interessante é que no diálogo de Diderot, as mágoas familiares do sobrinho tornam o tio um verdadeiro vilão: o sobrinho criticando o tio é também Diderot criticando a sociedade que tratava Rameau como celebridade.

O *Lui* da peça, neste estudo, é considerado como o artista Diderot, ou até mais, como o ideal de artista que o filósofo tinha como contribuição central à sua proposta iluminista - apesar de todos os traços negativos e desvios de personalidade de *Lui*. Logo na abertura da peça, *Moi* já nos chama a atenção quando faz sua apresentação do personagem que está por chegar:

(...) Uma noite, após o jantar, eu estava lá, olhando muito, falando pouco, e ouvindo o menos possível; foi quando fui abordado por uma das mais esquisitas personagens desse país em que Deus não as deixou faltar. É um composto de altivez e baixeza, de bom senso e desrazão. É preciso que as noções de honesto e desonesto estejam mui estranhamente baralhadas em sua cabeça; pois ele mostra, sem ostentação, o que a natureza lhe deu de boas qualidades e, sem pudor, o que dela recebeu de más qualidades. De resto é dotado de uma forte compleição, de um singular calor de imaginação e de um vigor de pulmões pouco comum. Se algum dia o encontrardes e se a sua originalidade não vos deter, ou metereis os dedos em vossos ouvidos, ou fugireis. Ó deuses, que terríveis pulmões. Nada se desassemelha mais dele do que ele mesmo (DIDEROT, 2000, p.40-41).

Ele, que na peça, a exemplo de seu tio, era músico, ganha os contornos mais gerais de um artista, mas também, mais especificamente, pode ganhar os contornos de um ator. Ator irreverente que traz suas qualidades e defeitos expressos sem pudor algum; personagem que, na sua “loucura artística”, absorve as paixões humanas que movimentam a vida das cidades, tanto nas artes como na política. É sobre esse ator das Luzes que esta reflexão se debruça: “Ele – Eu não entendo lá muita coisa de tudo o que declamais. Trata-se de filosofia; eu vos previno que não me meto nisso. Tudo o que sei é que eu desejaria realmente ser um outro, ao risco de ser um homem de gênio, um grande homem” (DIDEROT, 2000, p.52-53).

Ser um outro, eis o que almeja o ator quando está representando em cena. O lado artista de Diderot o leva buscar, nas formas literárias mais variadas, os meios para alcançar esse intento. A reforma do teatro francês é para que se torne, de modo condizente ao pensamento de Diderot, um espaço onde a verdade da natureza se mostre simples, sem afetações; e onde a sociedade encontre uma inspiração para destruir a hipocrisia que reina nas relações.

Cena quatro

Rousseau, o bárbaro

“Mas, quando um povo já se corrompeu até um certo ponto, quer as ciências tenham, quer não, contribuído para tanto, será preciso bani-las ou se preservar delas para torna-lo melhor ou impedi-lo de tornar-se ainda pior? Esta é outra questão, em relação à qual me declarei positivamente pela negativa. Pois, em primeiro lugar, uma vez que um povo corrupto nunca mais volta à virtude, não se trata mais de tornar bons aqueles que não são, mas de conservar assim aqueles que têm a felicidade de sê-lo.

(...)

Minha opinião é, pois, e já o afirmei mais de uma vez, deixar subsistir e mesmo manter as academias, os colégios, as universidades, as bibliotecas, os espetáculos e todas as outras distrações que podem de certo modo divertir a maldade dos homens e impedi-los de ocupar a ociosidade em coisas mais perigosas, pois, numa região na qual não se fizesse mais questão nem de pessoas de bem nem de bons costumes, seria ainda melhor viver com velhacos do que com salteadores”.

Rousseau, *Prefácio de Narciso ou o amante de si mesmo*³⁵

Rousseau escreveu sua primeira obra dramática, *Narcisse ou L'Amant de lui-même*, aos dezoito anos de idade; uma peça de teatro que no seu conteúdo, apresentado de uma forma divertida e leve, vai inaugurar toda a sua trajetória intelectual, com o jeito duro e radical que depois lhe fez a fama. O tema tratado de forma divertida era a vaidade de Narciso, a mesma que era observável nos artistas, *philosophes* e cidadãos da cosmopolita Paris – a vaidade humana, a mesma vaidade do próprio Rousseau, que empreendeu essa luta consigo mesmo durante toda a sua vida.

³⁵ ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Prefácio de Narciso ou o amante de si mesmo*. Tradução : Lourdes Santos Machado. Introdução e notas: Paulo Arbousse-Bastide e Lourival Gomes Machado. 2ª ed. São Paulo: Abril Cultural, 1978, p.426. Coleção Os Pensadores.

Jean-Jacques Rousseau, genebrino que fugiu de sua cidade natal aos dezesseis anos, sem condições materiais e sem nenhum projeto programado, e que foi catapultado para a fama depois de receber o prêmio da Academia de Dijon, em 1750, com seu *Discurso sobre as Ciências e as Artes*, que respondia à questão proposta pela mesma Academia: - O restabelecimento das ciências e das artes terá contribuído para aprimorar os costumes?

Questão típica das Luzes, para a qual os acadêmicos de Dijon esperavam uma resposta positiva, esperavam um discurso apologético que traria os melhores argumentos do Renascimento, constatando que se inaugurava uma nova era para a humanidade. No entanto, o prêmio teve de ser atribuído a um desconhecido, que se apresentava como um bárbaro na sociedade iluminista, mas a qualidade de seu discurso e sua inusitada posição contrária ao posicionamento intelectual comum do século XVIII francês, levaram a Academia escolher o texto daquele que se apresentava como o contrário do homem civilizado:

Barbaries hic ego sum, quia non intelliger illis.

Ovídio, *Tristes*, v. Elegia 10, v.57.

Com essa epígrafe Rousseau abriu o *Discurso sobre as Ciências e as Artes*, já deixando clara sua resposta negativa para a Academia: ele, um bárbaro, no meio da sociedade vaidosamente civilizada de Paris, artificial e mascarada; ele que não era compreendido por seus contemporâneos, na sua busca por um paradigma que estivesse de acordo com uma vida mais próxima do estado de natureza, mais simples e verdadeira, que, aí sim, poderia trazer um pouco de consolo para o coração humano dilacerado pelo conflito tão discutido no século XVIII, entre o *ser* e o *parecer*. A negativa de Rousseau vai chamar muita atenção sobre seu texto, pois nele fica clara a importância maior que seu autor dava à moral, em detrimento da razão iluminista.

O *Discurso* foi escrito depois de Rousseau vislumbrar um novo mundo, que se lhe descortinou na sua caminhada a Vincennes, para visitar na prisão seu então amigo Diderot. Novo mundo visto num momento de iluminação, mas não com as Luzes do século XVIII, mas sim com o próprio pensamento de Rousseau, original e radicalmente contrário ao discurso dominante naquele tempo, nas academias, salões e teatros, lugares onde não cabia o bárbaro incompreendido e pobre.

A escolha de Rousseau por esse verso de Ovídio para abrir seu *Discurso*, já deixa claro que o seu olhar não é o de quem está dentro da civilização, mas aquele de quem a observa filosoficamente, de fora, munido da dura crítica que não permite negociações. Depois de vinte e cinco anos esse mesmo verso vai aparecer no início de seus *Rousseau Juge de Jean Jaques – Dialogues*, texto considerado um delírio do autor, que presta contas a si mesmo, dividindo-se em dois, numa artimanha teatral, como a de Diderot, em seu *O Sobrinho de Rameau*. O significado dessa repetição nas duas obras de Rousseau nos aponta uma coerência na sua caminhada de vida, ele não abandonou seus princípios, assim como os seus temas de reflexão não o abandonaram durante todo o seu percurso. O “bárbaro” que causou escândalo no seu primeiro *Discurso* é o mesmo que denuncia as bárbaries de seus supostos perseguidores e da filosofia moderna. A grande bárbarie é o homem que se afasta de si mesmo, para viver a aparência de um outro, artificial. Mas a mentira não pode gerar uma sociedade simples e justa, segundo Rousseau. Esses dois sentidos contrários que o termo “bárbaro” tem nas obras de Rousseau, só deixam mais evidente o seu jeito peculiar de diagnosticar o mal-estar presente na civilização.

O teatro e o ofício do ator estavam contaminados por essa bárbarie contra a natureza – era artificial e mentiroso, e por isso não cumpria nenhuma função artística ou política, na crítica de Rousseau. Sua peça juvenil já traz essa crítica quando apresenta um Narciso que está em sintonia com aqueles tempos da civilização corrompida. Nessa peça Rousseau já inicia sua crítica ao teatro, que depois vai desembocar radicalmente na *Carta a D’Alembert*. Valendo-se do próprio teatro, Rousseau compõe uma comédia que só reforça seu terrível antagonismo em relação à sociedade. Numa narrativa divertida, mostra a vaidade humana através do templo simbólico dessa mesma vaidade, o teatro.

Narcisse ou L’Amant de lui-même trata de um pequeno grupo de jovens, entre os quais Valére, que se apaixona pelo seu próprio retrato travestido de mulher – uma brincadeira de sua irmã, Lucinde, que queria lhe passar uma lição para que deixasse de ser tão vaidoso. Valére, que estava prestes a ficar noivo de Angelique, encantou-se pela imagem de si mesmo, preparada por Lucinde. O cerne do conflito entre o *ser* e o *parecer* - que vai nortear toda a obra de Rousseau, seja nos seus textos políticos ou literários – já estava presente nessa sua peça da juventude. Esse conflito humano, segundo Rousseau, no século das Luzes, ganha requintes de novas máscaras sociais, cada vez mais luxuosas e artificiais. O homem não encontra a felicidade vivendo esse conflito, se preocupando somente com o *parecer*. Esse dilaceramento, que, paradoxalmente, o instiga a criar,

escrever, fazer arte e realizar tudo de que é capaz de construir, na vida em sociedade e para ela, faz parte da construção da própria civilização. É a civilização, por se corromper com a instauração da propriedade privada, que vai ter que criar uma série de mecanismos sociais para “maquiar” a consequente situação de desigualdade social. É sobre este tema, a partir de sua perspectiva política, que Rousseau vai escrever seu segundo *Discurso sobre a origem e o fundamento da desigualdade entre os homens*. Mesmo sabendo que o homem no estado de natureza ficou para trás, Rousseau não acredita que as soluções apregoadas pelas Luzes dão conta de atender aos desejos mais profundos que residem no coração humano.

O ator vive no seu ofício esse conflito e está preso aos artifícios de uma cena e de uma sociedade, representada pela plateia, que não o deixa agir livre, criativa e artisticamente. Ele fica preso a opinião pública, ao sucesso alcançado através de sua imagem; assim, torna-se um Narciso, incapaz de deixar a personagem vir à cena e “roubar-lhe” a vaidosa imagem.

Mas o prefácio citado acima, que Rousseau escreveu para a sua peça juvenil, vem de tempos depois, foi escrito para compor a publicação do seu primeiro *Discurso*. Rousseau vinha sofrendo vários ataques por criticar as ciências e as artes, mas o fato é que ele mesmo gostava de escrever peças de teatro e romances. O prefácio de *Narcisse* mostra mais o seu olhar crítico voltado para as questões do teatro; mas nele, paradoxalmente, o autor repete sua mesma crítica feroz endereçada ao teatro, ao mesmo tempo em que se coloca como dramaturgo daquela comédia:

Esperando, escreverei livros, comporei versos e música, caso tenha para isso talento, tempo, força e vontade, e continuarei a dizer, com toda a franqueza, todo mal que penso das letras e daqueles que as cultivam*, tendo certeza de não valer menos por isso. É verdade que um dia poderão dizer: “Esse inimigo tão declarado das ciências e das artes, todavia fez e publicou peças de teatro”, e tal discurso constituirá, confesso, uma sátira muito amarga, não a mim, mas a meu século (ROUSSEAU, 1978, p.427-428).

Rousseau possuía grande capacidade retórica e passou, progressivamente e de modo cada vez mais explícito, a se apresentar em seus escritos “como se fosse” um *ator em cena*. E como para

* Admiro o quanto a maior parte das pessoas de letras mudou de opinião nesta questão. Quando viram atacadas as ciências e as artes, julgaram serem elas as pessoalmente atacadas; enquanto que, sem se contradizerem a si mesmas, poderiam todas pensar como eu que, embora estas coisas tenham feito muito mal à sociedade, hoje é muito essencial utilizar-se delas como que de um remédio contra o mal que causaram, ou como estes animais daninhos que precisam ser esmagados sobre a mordida. Em uma palavra, não há um só homem de letras que podendo sustentar na sua conduta o exame do artigo anterior, não possa dizer em seu favor o que eu defendi a respeito da minha. E esta maneira de raciocinar me parece convir-lhes, tanto mais que, entre nós, eles pouco se importam com as ciências, desde que estas continuem a honrar os sábios. É como os sacerdotes do paganismo, que só se atinham à religião na medida em que estas os tornavam respeitados.

ele suas palavras deviam sempre estar aliadas à sua prática de vida, é como se o ator Rousseau atuasse na própria vida, dando coerência ao encontro entre a palavra e a ação, até para melhor persuadir seu leitor da sinceridade de seus pensamentos e ideias. O ator Rousseau vive seu melhor e mais polêmico personagem, o bárbaro no meio da civilização.

Naquela sua comédia, *Narcisse*, já se manifestava claramente a discussão que irá mobilizar toda a vida e obra de Rousseau: a vaidade humana, que constrói uma sociedade injusta e desigual. Seu protagonista, o jovem Valére, bem podia representar o ator, que é apontado por Rousseau como o símbolo, a caricatura, a exacerbação do homem civilizado e suas máscaras sociais. O próprio ofício do ator é repetir no palco aquilo que todos devem fazer em sociedade: aparentar ser outra coisa, diferente daquilo que se é realmente.

No entanto, é esse o crítico feroz do teatro francês, que, como vimos, paradoxalmente, desde muito jovem, já estava envolvido com o teatro, ao escrever uma comédia, estilo que mesmo na Grécia antiga, demorou para ser aceito e respeitado, pois desvela o ridículo dos humanos, sem artimanhas nem falsas virtudes, como as apresentadas nas tragédias. É esse mesmo crítico que em setembro de 1737 - portanto, ainda um jovem desconhecido - passando por Grenoble para ir a Montpellier, foi assistir *Alzire*, de Voltaire. A representação não era boa, segundo seus comentários posteriores; mas, mesmo assim, levou Rousseau às lágrimas. Essa avaliação negativa sobre a qualidade da representação, demonstra que Rousseau já tinha critérios estéticos que se pautavam pela sua visão de bárbaro, e que depois serão mais explorados e desenvolvidos em outros textos. Quem dera a representação pudesse se assemelhar mais com a realidade cotidiana da sociedade...que o ator, como um bárbaro, não tivesse como sua única preocupação a fama e o sucesso e os seus valores presos nas *aparências* e futilidades de uma sociedade rica e hipócrita. Apesar de tudo, como já dito, o jovem Rousseau não deixou de ficar comovido no espetáculo *Alzire*, de Voltaire, até às lágrimas, até o ponto de perder a respiração.

O teatro que o emociona é o mesmo que o afasta. Em várias de suas obras, Rousseau vai tratar de aspectos do teatro relacionados com a política, ou com a sua grande preocupação: a educação, que o inspirou a escrever uma de suas obras mais importantes, o *Emílio, ou Da Educação*. Rousseau encontrou no teatro a metáfora do dilaceramento humano, que, segundo seu pensamento, aconteceu na passagem do homem no estado de natureza para o da vida em sociedade. O conflito entre o *ser* e o *parecer* e o duelo que se trava entre o *amor-de-si*, presente no homem

natural, e o *amor-próprio*, que artificializa o homem social, são as questões fundamentais do pensamento rousseauiano.

Mas será a sua *Carta a d'Alembert sobre os espetáculos*, seu principal texto a tratar sobre o teatro, a obra na qual Rousseau vai colocar, com toda a ênfase, esse mesmo conflito entre o *ser* e o *parecer*, tendo como alvo os espetáculos parisienses e o que eles simbolizavam socialmente. E é com a mesma ênfase que ele irá também questionar a natureza do talento do ator e indagar em que consiste o ofício da representação teatral, como visto logo na Introdução deste trabalho. Escrevendo “contra” o teatro, Rousseau não poupou a figura do ator, que tem como talento a arte da imitação: o seu ofício é a representação, isto é, o ato de *parecer, enganar, se dar como espetáculo*. Com a sua capacidade de trocar de personagens, o ator tem no jogo da representação a base de sua atividade e um exemplo metafórico da condição paradoxal do homem, que se distanciou da natureza e criou o “espetáculo da cultura” na vida em sociedade. O teatro, que já era um tema importante de discussão no século XVIII, como ficou tão evidente na Querela dos Bufões, se torna um paradigma essencial do “sistema rousseauiano”, filosoficamente falando. Observamos de imediato nos seus escritos a preocupação de Rousseau em realizar um teatro que pudesse alargar pedagogicamente os horizontes da compreensão humana, rompendo com os paradigmas impostos, na sua época, pelo teatro clássico francês.

A partir da leitura da *Carta a D'Alembert* se pode colocar a questão: para que tipo de espetáculo teatral parisiense Rousseau direcionou aquela sua crítica? Dessa resposta poderemos extrair tanto o levantamento acerca das novas ideias apontadas por ele para construir sua visão sobre o teatro e sua função pedagógica quanto contribuir para a construção de uma nova estética teatral, mais condizente com suas ideias e, portanto, mais condizentes com o movimento das Luzes, que ele também tanto criticou, mesmo sendo um de seus grandes representantes.

Somente essa *Carta* bastaria para delinear o pensamento de Rousseau sobre o teatro, pois nela o autor vai fundo na questão teatral, e de uma forma inusitada, uma vez que, paradoxalmente, para falar do teatro, fala contra o teatro.

Para Rousseau, o objetivo principal dos espetáculos teatrais de seu tempo era o de agradar a plateia e diverti-la, reforçando a artificialidade presente na sociedade parisiense. Aquele mundo de artifícios e hipocrisias, para ele, obstruía a comunicação natural e clara entre os homens, assim como não facilitava em nada a comunicação dos atores com a plateia, em suas representações. O teatro francês expressava o modelo político aristocrático vigente, impondo-se como exemplo óbvio

de uma sociedade artificial e corrompida. Na visão de Rousseau, o teatro era o espelho distorcido do ser humano e da civilização.

Na segunda parte da *Carta a d'Alembert*, a crítica de Rousseau aponta para os efeitos da instalação de um teatro em uma sociedade menos corrompida, como a sua cidade de Genebra, independentemente do conteúdo de suas representações. Quais seriam as mudanças dos hábitos dessa sociedade, tanto no que toca à presença dos atores, quanto em relação à própria frequência com que a população iria ao teatro? Essas são as questões a que Rousseau se propõe responder. Aqui, é o âmbito político que ficará mais evidente.

A *Carta* chega ao seu final e nos surpreende com a ideia da nova “estética teatral”, idealizada por Rousseau a partir da pergunta: “Não deve haver nenhum espetáculo numa República?”. A resposta é afirmativa! Porém, não deve ser o teatro – muito menos um teatro nos moldes do francês –, mas sim as festas públicas. Essas festas devem acontecer ao ar livre e acolher todos os cidadãos, não havendo nelas uma situação de passividade da plateia, uma vez que todos são protagonistas, isto é, todos são ao mesmo tempo atores e plateia. Também os custos e as despesas dessas festas devem ser pequenas e as produções bem simples. Nelas, a liberdade do povo é o grande tema! Com elas, Rousseau pretende formar bem a juventude, de forma que ela possa não se encantar com os espetáculos dos teatros das grandes cidades, não se iludir com o luxo e a artificialidade de um teatro inócuo, que, pior ainda, só reforça os maus costumes e acirra a competitividade, fortalecendo a vaidade humana.

Starobinski escreve sobre as festas das vindimas descritas no romance *Julia ou a nova Heloisa* em termos que bem se prestam para caracterizar as festas indicadas por Rousseau no final da *Carta a d'Alembert*:

Um espetáculo é oferecido: Rousseau não compara a névoa que se dissipa ao erguer da cortina de teatro? Mas é um espetáculo de um tipo particular, no qual todos se mostram a todos; a embriaguez alegre resultará da perfeita evidência de cada um: nada de atores mascarados, nada de espectadores mergulhados na sombra. Cada um é ao mesmo tempo ator e espectador, cada um tem direito à mesma porção de luz, à mesma quantidade de atenção (STAROBINSKI, 2011, p.103).

O objetivo de Rousseau nessa sua crítica ao teatro do seu tempo pode ser considerado o mesmo a ser aplicado ao teatro buscado no século XVIII, seja ele o francês, o italiano ou qualquer outro: assim como deve acontecer com o leitor, também se deve manter a plateia interessada no que se passa no palco e convencê-la a ponto de que se esqueça que está numa representação teatral;

busca-se chegar a uma verossimilhança que seja capaz de iludí-la, fazê-la participante do fenômeno teatral.

Mesmo que depois, na história do teatro ocidental, muitos outros movimentos teatrais tenham optado por não utilizar artifícios para iludir, nem buscar a verossimilhança, o que se pretende sempre é um encontro efetivo com a plateia, um espaço de comunicação artística de ideias sobre a sociedade e a existência humana. Essa é uma lição que continua viva em muitos fazeres teatrais contemporâneos. Para se atingir esse objetivo, tudo vai depender principalmente da atuação do ator, da sua capacidade de se sentir como a personagem representada, interpretando-a, colocando-se no seu lugar com todo o seu *ser*. A questão é que, para Rousseau, o ator, mais que representar, deve interpretar o texto no palco e, nesse exercício artístico, o ator vai se tornando um “sujeito ético” no seu viver no mundo, um “ator-cidadão” e não somente mais uma figura marginal daquela sociedade que, ao mesmo tempo que os rejeitava no ordenamento social, também adulava seus atores nos salões parisienses.

Antes de tudo, é bom lembrar das ideias que Rousseau apresentou no seu discurso, premiado com o primeiro lugar no concurso de Dijon, *O Discurso sobre as ciências e as artes*: são as mesmas ideias que depois estiveram sempre presentes nas suas obras. Através de um conteúdo um tanto paradoxal, Rousseau, naquele seu premiado *Primeiro Discurso*, se manifestou contrário a todo o ideário do século XVIII, produzindo uma devastadora crítica do progresso técnico e científico, o qual acusa de promover o luxo e a desigualdade social e ainda minar os valores morais e cívicos das sociedades. Ele ousou discutir naquele escrito o que normalmente não se discutia, o que não se colocava em dúvida e que era o orgulho do Iluminismo: o poder e a eficácia do conhecimento humano, bem como o das artes, para a promoção do ser humano. Para Rousseau, o que se vê nas ciências e nas artes são suas guirlandas de flores que escondem cadeias de ferros onde os homens são esmagados, isto é, a *aparência* da beleza, que esconde em si mesma a maldade, e o mal que destrói a imagem original do homem.

Segundo a concepção rosseauísta, o homem deixou seu estado natural para viver num mundo de *aparências, imitações*. A arte, assim entendida, é *imitação* da natureza. A questão que então se colocava para Rousseau era investigar a qualidade dessa *imitação* e o quanto ela estava afastada dessa mesma natureza original. Para ele, o teatro é por excelência *imitação* – é o próprio homem travestido de outro homem em espaços pequenos e fechados onde tudo é artificial, ardiloso e concebido para iludir. Sendo assim, qual a qualidade da *imitação* do ator?

Rousseau esclacera melhor todas essas questões num romance; mais uma contradição do autor: escrever romances para falar do teatro. Logo no Prefácio, ele já se explica: “As grandes cidades precisam de espetáculos e os povos corrompidos de romances. Vi os costumes de meu tempo e publiquei essas cartas. Ah! Se tivesse vivido num século em que tivesse de jogá-las ao fogo!” (ROUSSEAU, 1994, p.23).

Em *Júlia ou A nova Heloísa*, Rousseau apura o seu olhar crítico sobre o teatro, deixando cada vez mais claro a qual tipo de teatro ele se refere. Através do olhar do personagem Saint-Prioux - o professor apaixonado pela sua discípula, a linda Julie - Rousseau mostra o seu olhar de bárbaro diante da civilização. Viajando para esquecer sua amada, em busca de alguma paz interior, Saint-Prioux, quando chega a Paris, não poupa sua crítica sobre os males urbanos da cidade luz. E claro que o teatro também não é poupado nessa feroz crítica a tudo que se produzia em Paris, e o olhar bárbaro de Saint-Prioux, olhar de jovem sensível e interiorano, observa cada detalhe da cidade e seus habitantes. Saint-Prioux observa os atores parisienses e faz um duro resumo: “O ator para eles [plateia] é sempre o ator, nunca o personagem que representa. (...) Os atores, por seu lado, negligenciam inteiramente a ilusão vendo que ninguém se preocupa com ela” (ROUSSEAU, 1994, p.230).

Num tempo em que os romances eram considerados distrações vulgares, menores e impróprias para as *mademoiselles* francesas, *Julia, ou A Nova Heloisa* se tornou um resumo de vários temas rousseauianos em forma de romance epistolar. Na sua narrativa, através da troca de cartas entre as personagens, se encontram semelhanças e referências aos outros textos de Rousseau, trazendo todo o conjunto de ideias presentes na obra de seu autor, incluindo a questão do teatro. Em *Julia*, Rousseau elucida várias afirmativas que já estavam presentes na *Carta à d’Alembert*, incluindo considerações importantes sobre o ofício do ator. No romance, pode-se detectar a ampla proposta de Rousseau para um novo ator, que se construía dentro de seu pensamento e de seus critérios: um ator, que como será visto nas próximas cenas, se prepara para cada novo espetáculo e se constrói a cada apresentação, buscando uma verdade maior através de uma total entrega ao jogo cênico e se afastando cada vez mais do conceito de representação, que no século das Luzes era tão criticado. Afinal, a representação era sempre uma mentira, uma *aparência*, quer na ciência, na política, nas artes em geral, ou no teatro em especial.

O teatro valorizado por Rousseau não se apresentaria de tal maneira atrelado a uma sociedade afetada e hipócrita, que ridiculariza o homem mais simples e os costumes mais naturais,

os costumes bárbaros. Uma sociedade “onde nenhum homem ousa ser ele próprio. Todo o mundo faz ao mesmo tempo a mesma coisa nas mesmas circunstâncias” (ROUSSEAU, 1994, p.193). Nessa sociedade, vista pelo olhar indignado de Saint-Preux: “ninguém vai ao espetáculo pelo prazer do espetáculo, mas para ver a plateia, para ser visto, para colher o que possa servir de fofocas depois da peça, e só se pensa no que se vê para saber o que dele se dirá” (ROUSSEAU, 1994, p.193).

Para esse tipo de sociedade o teatro é só mais um entretenimento, nada existe nele de pedagógico, ou da força transformadora reivindicada por Rousseau. Já nas sociedades mais simples: “se encontra um maior número de homens que pensam por si mesmos do que sob a máscara uniforme dos habitantes das cidades, onde cada um se mostra antes como são os outros do que como é ele mesmo” (ROUSSEAU, 1994, p.457).

Quando visto de perto, tudo no teatro, do cenário ao figurino, era feito de forma grosseira, sem qualidade ou os dotes necessários para tanto, tal como escrevia Saint-Preux para Júlia. Naquela sua longa viagem, quando chega à capital francesa, Saint-Preux se lança na torrente cultural e social da vida parisiense, frequentando espetáculos e jantando fora. O romance traz as impressões pessoais que ele, Saint-Preux tem daquela nova sociedade que, como numa peça de teatro, se descortinava aos seus olhos. As mesmas impressões que Rousseau tem, por exemplo, do mundo cênico francês, que não correspondia à já grande fama internacional do teatro de Paris, mas que reverberavam na própria sociedade parisiense, ou eram um reflexo daquela sociedade:

Se este povo imitador fosse cheio de originais seria impossível saber alguma coisa, pois nenhum homem ousa ser ele próprio. (...) Todo mundo faz ao mesmo tempo a mesma coisa nas mesmas circunstâncias: tudo é regulado pelo tempo como os movimentos de um regimento numa batalha. Diríeis que são marionetes pregadas na mesma prancha ou puxadas pelo mesmo fio.

(...) Digo o mesmo quanto à maioria dos novos escritos; digo o mesmo da própria Cena que, desde Molière, é bem mais um lugar em que se de-clamam bonitas conversas do que a representação da vida civil. Há aqui três teatros, em dois dos quais representam-se Seres quiméricos, a saber, num Arlequins, Pantalons, Scaramouches; no outro Deuses, Diabos, feiticeiros. No terceiro representam-se essas peças imortais cuja leitura nos fazia tanto prazer e outras mais novas que são levadas de tempos em tempos no palco. Várias dessas peças são trágicas mas pouco emocionantes e, se nelas encontramos alguns sentimentos naturais e alguma verdadeira ligação com o coração humano, não oferecem elas nenhuma espécie de instrução sobre os costumes particulares do povo que divertem (ROUSSEAU, 1994, p.226-227).

Entre os habitantes de Paris ninguém ousava ser ele próprio, todos viviam imitando uma vida feliz: aparências. O que dizer, então, do ator que tem como ofício não ser ele próprio? O ator pode ficar vulnerável e se tornar uma “marionete” nas mãos do dramaturgo ou do encenador, ou mesmo da plateia, da mesma forma que um cidadão pode ser manipulado pelo poder político. Se o ator deixa de ser sujeito de sua ação, ele não é mais livre na sua arte.

Nenhum dos três teatros de Paris - a Comédia italiana dos seres quiméricos no Hotel de Bourgogne; a Academia Real de Música no *Palais Royal* com seus deuses e diabos e a *Comédie Française* apresentando os textos clássicos - diferentes teatros com diferentes tipos de espetáculos, nenhum deles atende às expectativas teatrais de Saint-Preux/Rousseau. Em todos eles os artifícios, as imitações de seres fantásticos, os objetos grosseiros usados nas cenas, não davam conta de tocar de fato nem os olhos ingênuos de uma plateia passiva. Na avaliação do personagem/autor, é o *ser* que se enfraquece, enquanto aumenta a força das *aparências*, que, se vencem no teatro, é porque vencem também na vida da sociedade.

Segundo Rousseau, o teatro não conseguia alcançar uma função pedagógica, como era tão apregoado no século XVIII. E então, levando essa mesma discussão para o âmbito do ator francês, cabia questionar qual sua função num teatro desvinculado da realidade do povo que o assistia. É sempre o conflito entre o *ser* e o *parecer* – próprio do ofício do ator - o tema do referido primeiro *Discurso*. A discussão sobre esse conflito não envolvia apenas as ideias sobre o *ser* e o *parecer*, mas abrangia o próprio destino da humanidade, dividida e dilacerada entre a inocência presente no estado de natureza, renegada e perdida para sempre, e as *aparências* da vida em sociedade, que camuflam a realidade, mascaram as relações humanas e levam o homem cada vez para mais longe de si mesmo. Para Rousseau, o ato de *parecer* e a sua conceituação acerca do *mal* que corrompe a humanidade são aparentadas. Como e de que modo pode ser possível pensar um teatro onde aquele conflito fique minimizado e abra-se um espaço de encontro e partilha entre atores e plateia? Qual o caminho para que se chegue a uma comunicação artística capaz de atingir o coração do espectador pela sinceridade das palavras ditas pelo ator, e não aquele conjunto imenso de recursos cênicos observáveis à época, que, segundo Rousseau, só existiam para criar ilusão e alienação?

O que podemos afirmar é que Rousseau não coloca a questão como possibilidades ou opções artísticas, ele nos propõe uma nova forma de se fazer teatro. Conforme escreve Starobinski sobre as festas das vindimas descritas no romance *Júlia* e que tão bem se prestam como exemplo das “festas públicas” indicadas por Rousseau no final da *Carta a d’Alembert*:

Mas no momento em que acreditamos que Rousseau exclui irrevogavelmente a instituição teatral para o povo genebrino (o qual, tendo ainda “bons costumes”, se perderia caso tolerasse esse fermento de corrupção), um surpreendente ‘remédio’ nos é proposto, que recorre à dramaturgia, isto é, ao próprio mal. A manobra terapêutica consiste em aceitar o mal inerente ao teatro (que é alteração, alienação, ‘separação’ das consciências), para o colocar a serviço de um retorno a si (STAROBINSKI, 2011, p.172).

Interlúdio

O ator antes, durante e depois da cena

Seguindo esse roteiro inspirado numa dramaturgia que tem como base a narrativa dramática, as três próximas cenas fazem parte do ápice do espetáculo dramático: é quando os conflitos são escancarados e as revelações acontecem.

Depois da pesquisa apresentada até agora, onde se construiu o “cenário” deste trabalho, se apresentou o tema e os personagens que o desenvolveram, o momento, agora, é o da reflexão, isto é, é a hora de relacionar as ideias apresentadas sobre o ofício do ator com uma experiência adquirida na prática desse mesmo ofício, tudo para se chegar a novas perspectivas, coerentes com o pensamento das Luzes. Didática e resumidamente, as três cenas seguintes trazem três aspectos que podem ser considerados frutos deste trabalho – os três momentos que dividem a realização do ofício do ator:

- a. Antes da cena, quando o ator constrói a personagem, através do seu pensamento e da imaginação;
- b. Durante a cena, quando o ator, sempre consciente, se entrega ao jogo que se estabelece na cena, com seus colegas de palco e com os espectadores. É esse jogo que mantém o interesse de todos na cena apresentada;
- c. Depois da cena, quando o ator retorna para a sociedade. Nesse momento, duas questões se apresentam: a reverberação do conteúdo do espetáculo sobre a plateia e o ator que sai da cena e volta para a sociedade. Nas duas se coloca uma mesma questão, a busca pela cidadania, tanto no que toca ao público como em relação aos atores. Antes de qualquer outra coisa, Diderot e Rousseau queriam tirar os atores da marginalidade, da condição de serem alvo de tantos preconceitos sociais e dar-lhes o título de cidadão, como deve ter cada habitante de um estado moderno, inspirado na democracia grega.

III Ato

Um novo ator das Luzes

“Os comediantes impressionam o público, não quando estão furiosos, mas quando interpretam bem o furor.”

Diderot, *Paradoxo sobre o Comediante*.³⁶

³⁶ DIDEROT, Denis. *Paradoxo sobre o Comediante*, in *Obras II – Estética, Poética e Contos*. Tradução, organização e notas: J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2000. P. 81.

Cena cinco

O ator construtor

(antes da cena)

“Se ele (ator) é ele quando representa, como deixará de ser ele?
Se ele quer cessar de ser ele, como perceberá o ponto justo em
que deve colocar-se e deter-se?”

Diderot, *Paradoxo sobre o Comediante*.³⁷

O XVIII foi o século das Luzes da razão; foram elas que fundaram definitivamente o pensamento moderno. Assim, como não podia deixar de ser, a primeira qualidade que será solicitada do ator que deveria atuar naqueles novos tempos expressa sua capacidade de pensar, raciocinar e refletir - construir um pensamento cênico pautado na razão, que faça o ator enxergar além das palavras do texto, e que não o deixe ser levado pelas suas próprias emoções e paixões, tão instáveis como a de qualquer ser humano, mas que não respondem às necessidades do teatro, onde cada apresentação é única e exige, por isso mesmo, a mesma excelência na qualidade da representação a cada espetáculo. Uma vez que se está na cena, é importante que a representação seja bem desempenhada, independentemente das diferenças de humores pelas quais o ator possa estar passando. Vale, na cena, o talento de seu ofício, que é o de expressar a mentira com verdade. Mas, para isso, é essencial saber - ou achar, sentir? - onde está esse “ponto justo” apontado por Diderot, entre o ator e a personagem representada. Como o ator pode encontrar o “ponto justo” no paradoxo de seu ofício?

Retornemos ao capítulo XXXVII da novela, *As jóias indiscretas*, onde Diderot coloca Mirzoza, a favorita do sultão, a Mme de Pompadour do Congo, exaltada e raivosa por ver uma mulher, Erifila, se entregar a um homem da classe dos atores, pior ainda, um ator que representa seu papel afetadamente, no palco e na vida. O ator, no caso, era Orgogli, que segundo Mirzoza,

³⁷*Paradoxo sobre o comediante* in DIDEROT, Denis. *Obras II – Estética, Poética e Contos*. Tradução, organização e notas: J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2000. P. 33.

ainda conseguia ser pior que a maioria dos de sua classe pois... “Ele nunca pensou”! Eis o grande argumento apresentado pela acusadora. Como justificar a falta de pensamento de Orgogli? Antes, de que pensamento Mirzoza está falando? Não se trata de um simples pensar, próprio ao cotidiano, baseado no senso comum. Mas a acusadora de Orgogli, porta-voz de Diderot, exigia do ator uma qualidade básica para o exercício de seu ofício: pensar, isto é, praticar a reflexão filosófica. O ator deveria pensar para não se tornar uma “máquina” de representação. E por que o ator Orgogli não “pensava”? Como o Narciso do jovem Rousseau, o ator Orgogli se fiava somente na sua vaidade de artista:

Erifila estava em pé de guerra, isto é, num *deshabillé* licencioso e deitada negligentemente numa camilha. O comediante entrou com um ar ao mesmo tempo afetado, conquistador, superior e presunçoso. Agitava com a mão esquerda um chapéu simples com uma pena branca e acariciava a ponta do nariz com a extremidade dos dedos da mão direita, gesto teatralíssimo e que os conhecedores admiravam.

(...) Erifila lançava a seu herói olhares que diziam tudo e estendia-lhe uma mão que o impertinente Orgogli beijava como que em recompensa. Mas cheio de si por seu talento que pela sua conquista, ele declamava com ênfase. (...)

Ouvindo o relato que o sultão fez desta aventura [a favorita Mirzoza]:

- Príncipe, que está dizendo! – exclamou. – Com que então as mulheres desceram ao mais baixo grau de aviltamento! Um comediante! O escravo do público! Um saltimbanco! Se esta gente só tivesse contra si a sua situação social, ainda vá! Mas a maioria deles é sem modos e sem sentimentos. E, dentre eles, este Orgogli não é mais que uma máquina. Ele nunca pensou. E se não tivesse decorados seus papéis, talvez não fosse nem capaz de falar... (DIDEROT, 1986, p.196-197).

Vamos rever agora a mesma passagem dessa novela erótica já citada aqui na “Cena três”. O que mais importava naquela situação não é nem Orgogli ser um ator - com todos os problemas sociais e os maus costumes próprios aos que faziam parte de sua classe – mas o principal argumento de Mirzoza é que ele era um ator que não pensava, deixando sua vaidade tomar conta de sua representação. A vaidade parece estar infalivelmente ligada ao ofício do ator, tanto pela necessidade humana de ser aceito e querido quanto pelo seu gosto pelo poder, tão ilusório quanto o próprio teatro, que o ator experimenta na cena.

Mas existe um antídoto para esse mal: o pensamento crítico, isto é, filosófico. O ator que pensa filosoficamente, como dito, não se transforma numa “máquina” de representação – metáfora interessante para aqueles tempos que antecederam a revolução industrial - isto é, não pode se transformar numa máquina sem conteúdo, sem pensamento; uma máquina apenas realiza aquilo para a qual foi programada, assim como o ator medíocre só executa em cena o que tinha “decorado

de seus papéis”, ou seja, aquilo para o qual foi “programado” nos ensaios. São as máquinas, somente, que realizam apenas aquilo para o qual foram programadas, sem questionar, sem ter clareza quanto à finalidade, o “por quê” de fazerem o que estão fazendo - não há ética na máquina.

Diferentemente do ator Orgogli, que se fiava nos seus “gestos teatralísticos”, o ator construtor pensa e prepara, racionalmente, a sua representação: bem antes de entrar em cena, ele projeta como construirá o “ponto justo” entre ele mesmo, o artista, e sua personagem, representada em cada nova empreitada teatral. Cada trabalho teatral traz um novo mundo criado pelo dramaturgo/poeta, a ser vivenciado pela personagem em cena e a ser explorado pelo ator que vai representá-la. Diderot se volta mais profundamente a essa questão no *Paradoxo sobre o Comediante*: o ator deve pensar criticamente, sem se deixar levar por seus costumes, suas emoções, ou pior ainda, por suas paixões; ele deve arquitetar a cena, tendo consciência de cada gesto ou palavra.

Essa “pré-para-ação” do ator acontece, muitas vezes, num momento solitário, quando ele toma nas mãos, pela primeira vez, o texto teatral: o encontro do ator, um artista, com a palavra do poeta, outro artista³⁸. A leitura é em si mesma, um ato solitário: o leitor, só consigo mesmo, interpreta e dialoga com as palavras do texto, que por sua vez expressam a ideia do seu autor. Com essa leitura, esse primeiro encontro com a palavra, aguça-se a imaginação do ator, a sua curiosidade de explorar e conhecer essa nova personagem e seu mundo. Ele se encontra com a palavra do poeta, para depois recriá-la na cena, se tornando também um poeta. Esse encontro do ator não acontece somente com os ensaios: *répétitions*, que, muitas vezes, servem para dar uma estrutura para o espetáculo, uma marcação para os atores, mas não o ajudam muito na construção de sua representação, ou até mais, na sua interpretação pessoal da personagem.

O ator/poeta realiza antes da cena um trabalho que faz parte de sua disciplina individual e esse trabalho é solitário, do mesmo modo como é solitária a experiência do ser humano no momento do seu primeiro pensar filosófico: a maiêutica socrática, que transforma todo o ser humano que se proponha passar pelo exercício do questionamento e do “vazio”. E, muitas vezes, esse primeiro ato questionador causa, em cada um que o escolhe, viver a ironia da experiência do “só sei que nada

³⁸ Há hoje um teatro que se abstém dessa etapa de encontro com a dramaturgia. Por exemplo, pode se ter uma dramaturgia coletiva, que vai sendo construída com exercícios de improvisação realizados pelos próprios atores. Para não restringir essa discussão, pode-se, aqui, comparar o texto dramaturgico com um tema que foi dado para os atores trabalharem: sempre será um primeiro encontro entre o tema e o ator que recebe uma nova proposta de trabalho teatral.

sei”. É semelhante ao “vazio” com que o ator se defronta quando inicia uma nova construção teatral, momento solitário que se faz com “reflexão, com estudo da natureza e com imitação constante segundo algum modelo ideal”, como veremos nas palavras de Diderot, a seguir. A imaginação e a memória do ator vão ocupando o espaço “vazio”, e ele começa a pensar num planejamento para sua nova construção artística. A personagem, estudada e refletida, vai sendo apreendida e compreendida pelo ator, as situações da peça vão sendo ordenadas no seu pensamento: “tudo medido, combinado, apreendido, ordenado em sua cabeça”. Essa importante etapa de preparação ator no seu processo de criação artística, fica evidente quando Diderot, no *Paradoxo sobre o comediante*, analisa o desempenho do ator que não pensa e, portanto, está sempre sujeito a variações:

O que me confirma em minha opinião é a desigualdade dos atores que representam com alma. Não espereis da parte deles nenhuma unidade; seu desempenho é alternadamente forte e fraco, quente e frio, trivial e sublime. Hão de falhar amanhã na passagem onde hoje primaram; em compensação, hão de primar naquela em que falharam na véspera. Ao passo que o comediante que representar com reflexão, com estudo da natureza, com imitação constante segundo algum modelo ideal, com imaginação, com memória, será um e o mesmo em todas as representações, sempre igualmente perfeito: tudo foi medido, combinado, apreendido, ordenado em sua cabeça; não há em sua declamação nem monotonia, nem dissonância (DIDEROT, 2000, p.33).

Assim, antes de tudo, o ator planeja sua construção da cena nessa leitura solitária, nessa disciplina de seu estudo pessoal, como o arquiteto que desenha o primeiro esboço de seu projeto no papel; um e outro devem se valer principalmente da imaginação, aliada a um raciocínio preciso - um paradoxo! Como dar asas à imaginação se o vôo do momento da cena deve ser “medido, combinado, apreendido, ordenado”?

O ator se prepara anteriormente para que nada do texto dramático e das intenções do poeta se percam; para que cada palavra dita em cena, cada gesto, venha carregado de um sentido que foi elaborado previamente na cabeça do ator. É esse mesmo sentido que poderá deixar a cena de fato interessante para todos, atores e espectadores. Mesmo que no momento da representação, o ator tenha que lidar com o imponderável, como na própria vida, o estudo preparatório deve existir para que se construa uma cena onde a representação do ator seja eficaz para expressar o invisível das palavras do poeta sobre a personagem, do seu seu íntimo sentir e pensar. O novo ser construído pelo ator deve estar em consonância com as ideias do poeta, que devem afetar a plateia, mas apenas

no “ponto justo” que o ator encontrou para aquele novo trabalho; pois esse “ponto” não é fixo, e sim mutável, adaptável às condições de cada novo trabalho, e mais ainda, a cada nova apresentação.

Na sua construção, o ator se mune dos instrumentos oferecidos pela sua racionalidade e imaginação para enfrentar o jogo teatral que acontece no momento da cena; são os instrumentos necessários para que ele se lance na aventura de representar um outro, de imitar, se parecer, criar a ilusão do teatro. Para o ator construtor, representar não significa se entregar ingenuamente e se deixar levar pela torrente das emoções pela qual a sua personagem pode estar passando, ou as que ele próprio sentiu ao se preparar com o texto. O próprio teatro, com o seu “aqui-e-agora”, já proporciona suficientes emoções; se o ator não tem controle de si e de toda a situação cênica que vive no palco, isto é, se não tem o controle do seu sentir e pensar cênico, se não sabe exatamente o que está acontecendo no palco, a apresentação teatral não trará nenhum interesse para a plateia.

A perene pergunta paradoxal sobre a arte de representar paira sobre a cabeça de todo ator, quando se encontra na fronteira, nos limites dos dois mundos, o da coxia e o do palco; é preciso coragem para dar o primeiro passo para a cena, ainda que o assaltem perguntas tais como: “deixarei de ser eu mesmo enquanto represento?” e “se acredito que sim ou mesmo que não, como agir com verdade na cena que é de mentira?”.

O “ponto justo” e a fronteira entre o real e o imaginário não são rígidos, dependem de variantes, muitas vezes circunstanciais, que acontecem no momento mesmo da cena. Naquele momento único da representação, cabe somente ao ator discernir sobre onde essa fronteira estará, flexibilizá-la, respondendo às novas circunstâncias que aparecem em cada apresentação - essa tensão entre o ator e a personagem cria uma representação mais dinâmica, mais verdadeira. Quanto mais o ator conseguir observar de fora sua própria atuação - como um filósofo que se afasta do objeto para enxergá-lo melhor, ou como o juiz, que deve estar a uma distância do réu que não traga a ele nenhum tipo de parcialidade no momento de julgar - mais o ator se verá na cena e mais facilmente conseguirá rearquitetar aquilo que havia já projetado no seu estudo anterior a ela. Esse estudo deve existir não para amarrar o ator na sua representação, mas para deixá-lo fortalecido e fazer com que aja com espontaneidade e criatividade, justamente para que ele possa atender mais eficazmente à dinâmica do momento, do “aqui-agora” da representação teatral.

O modelo do ator construtor, que emerge das reflexões de Diderot, deve calcular como agir na expressão visível e sincera dos embates externos e internos que o poeta trouxe para sua personagem e, paradoxalmente, ainda, calcular as possibilidades de como essas mesmas situações

podem se desdobrar no momento da representação, uma vez que deverá contar sempre com o inesperado que acontece na cena. Mesmo sabendo que o momento do teatro é sempre desafiador - na medida em que o que vai acontecer depende de tudo e de todos, atores, técnicos e espectadores, assim como depende do inesperado, do imprevisível - é impossível, para o ator, controlar todas essas variantes no palco, assim como acontece, também, na vida do ator fora do palco, como acontece, aliás, na vida de cada ser humano. No “aqui-agora” da cena, o ator, no exercício de seu ofício paradoxal, como já visto, ainda deve se afastar de si para se ver melhor na cena, raciocinar por trás dos sentimentos e pensamentos do jogo cênico para vencê-lo - o desafio do desconhecido não há de tirar do ator a consciência de estar realizando o seu ofício, mesmo com a percepção de que tudo muda, a cada segundo, na vida e também na cena. Somente com “sangue frio”, segundo Diderot, o ator poderá ir reconstruindo a fronteira entre o teatro e a realidade para que o encontro com cada espectador aconteça de fato, favorecendo o seu sentir e pensar sobre sua vida e sobre o mundo; é essa reflexão que inspira as obras de arte: “Cabe ao sangue frio temperar o delírio do entusiasmo” (DIDEROT, 2000, p.35).

A reflexão dará o “sangue frio” para o ator que a realiza para a sua representação, e ela deve ser aprofundada através do “estudo da natureza”. Neste ponto, Diderot e Rousseau vão de encontro ao pensamento de tantos outros *philosophes*: tinham como grande paradigma a observação da natureza, um retorno ao direito natural que se contrapunha ao direito divino medieval. O “estado de natureza” passa a ser o paradigma dessa reflexão, independente das diferentes visões, quer seja de Diderot, Rousseau, ou mesmo, de Hobbes; a natureza, naquele século volta a ser observada com um olhar filosófico, para responder sobre o início de tudo e as questões existenciais humanas. A natureza tem as respostas para se entender o passado e também inspirar as mudanças futuras. Ela deveria ser o foco a ser buscado, tanto nas ciências, quanto na política e nas artes. A “imitação constante” que o ator vai realizar nas suas representações, deve estar em consonância com “algum modelo ideal” que deve ser encontrado, de forma que aconteça na cena a tão buscada verossimilhança: a cena ilusória estará próxima da verdade contida na natureza. Assim, a imitação realizada pelo ator não pode ser confundida com aquelas primeiras imitações infantis, espontâneas, que vão introduzindo as crianças no mundo da realidade dos adultos. A imitação teatral deve acontecer depois da “reflexão” e do “estudo da natureza” - da construção de um pensamento.

É este o objetivo do *Paradoxo sobre o comediante*: formar um ator que trabalhe em cena com um pensamento construído anteriormente, para que no “aqui-e-agora” da representação seu

raciocínio seja perspicaz e livre para responder de pronto, e com coerência, às demandas da cena, previstas ou imprevistas. Essa ideia do ator que faz do estudo uma prática antes da cena, há de o fazer continuar estudando sempre, como se esse fosse o centro do seu investimento pessoal, já que ele se reconhece como artista, isto é, alguém que faz escolhas para criar uma arte completamente diferente de todas as outras. O teatro recria o mundo inteiro, recria a realidade, tendo os próprios seres humanos como seus instrumentos, os atores. Nesse sentido, os artistas ganharam bela caracterização racional nas palavras do *philosophe* e homem de teatro, Diderot:

Os grandes poetas, os grandes atores, e, talvez, em geral, todos os grandes imitadores da natureza, quaisquer que sejam dotados de bela imaginação, de alto julgamento, de tato fino, de gosto muito seguro, são os menos sensíveis dos seres. São igualmente aptos a um número demasiado de coisas, acham-se demasiado ocupados em olhar, em reconhecer, em imitar, para que sejam vivamente afetados no íntimo deles próprios. Eu os vejo incessantemente com a pasta de desenho sobre os joelhos e o lápis na mão (DIDEROT, 2000, p.35).

Trata-se do retrato do artista que imagina e planeja sua obra, como no exemplo do pintor que, antes de tudo, transforma sua primeira inspiração num esboço do que será depois o seu quadro final; “com a pasta de desenho sobre os joelhos e o lápis na mão”, ele antecipa a visão do que será depois o quadro - que poderá não ficar exatamente como foi sua primeira visão, mas que de toda forma será fruto do processo de imitação de seu “modelo ideal”, empreendido com o seu esboço, primeiro de seus passos no caminho da criação artística. Segundo essa concepção, os poetas, os arquitetos, os pintores, os atores, enfim, todos os artistas, os “imitadores da natureza”, estão sempre focados na busca de um aprimoramento das suas obras, que é o desafio próprio da imitação, que sempre se renova.

Também Rousseau vai trabalhar o tema da imitação, especificamente no teatro. Valendo-se da imagem do arquiteto que constrói um palácio, Rousseau, no seu pequeno texto *Da imitação teatral*, vai tratar sobre cada uma das partes do processo da construção de um prédio, para determinar os graus de imitação que vão aparecer no teatro. A imagem do ator para a qual o texto aponta lembra a do ator do *Paradoxo*, de Diderot, com a pasta de desenho e o lápis, estudando para construir um projeto que dê forma à sua criação.

Rousseau escreveu *Da imitação teatral* a partir de apontamentos pesquisados acerca da visão de Platão sobre a imitação no teatro, para comporem a *Carta a d'Alembert*, mas que no final da redação não foram utilizados, como ele mesmo conta no início do texto:

Ce petit Écrit n'est qu'une espèce d'extrait de divers endroits où Platon traite de l'Imitation théâtrale. Je n'y ai gueres d'autre part que de les avoir rassemblés et liés dans la forme d'un discours suivi, au lieu de celle du Dialogue qu'ils ont dans l'original. L'occasion de ce travail fut la Lettre à M. d'Alembert sur les Spectacles; mais n'ayant pu commodément l'y faire entrer, je le mis à part pour être employé ailleurs, ou tout-à-fait supprimé. Depuis lors, cet Écrit étant sorti de mes mains, se trouva compris, je ne sçais comment, dans un marché qui ne me regardoit pas. Le Manuscrit m'est revenu: mais le Libraire l'a réclamé comme acquis par lui de bonne-foi, et je n'en veux pas dédire celui qui le lui a cédé. Voilà comment cette bagatelle passe aujourd'hui à l'Impression (ROUSSEAU, 1995, p. 1195).

Ao relatar-nos sobre a escrita provisória e depois a publicação involuntária do pequeno manuscrito, Rousseau já nos adianta a fonte de sua reflexão: indo beber no primeiro momento estético da Filosofia, o pensador escolhe o posicionamento que Platão assume no seu texto *A República* para rebater seus contemporâneos na crença nas ciências e nas artes para trazer a paz e a felicidade ao mundo: “expulsar os poetas da cidade”. É o lado que Rousseau assume diante de D'Alembert, Diderot, Voltaire e os outros *philosophes*. Para Rousseau, como visto, o teatro daquele momento, tal como o do tempo de Platão, era uma imitação num grau tão elevado que afastava o espectador da cena, e não contribuía mais para a formação da cidadania dos habitantes da *pólis* – era um teatro desarticulado da vida política da cidade. Nesse texto, Rousseau vai se valer de uma comparação metafórica, para mostrar o quanto a imitação está longe do original, no exemplo de um arquiteto que projeta a construção de um palácio. Com esse seu arquiteto, Rousseau chega a três diferentes “palácios da imitação”:

Je vois-là trois Palais bien distincts. Premièrement le modèle ou l'idée originale qui existe dans l'entendement de l'Architecte, dans la nature, ou tout au moins dans son Auteur avec toutes les idées possibles dont il est la source: en second lieu, le Palais de l'Architecte, qui est l'image de ce modèle; et enfin le Palais du Peintre, qui est l'image de celui de l'Architecte. Ainsi, Dieu, l'Architecte et le Peintre sont les auteurs de ces trois Palais. Le premier Palais est l'idée originale, existante par elle-même; le second en est l'image; le troisième est l'image de l'image, ou ce que nous appellons proprement imitation. D'où il suit que l'imitation ne tient pas, comme on croit, le second rang, mais le troisième dans l'ordre des êtres, et que, nulle image n'étant exacte et parfaite, l'imitation est toujours d'un degré plus loin de la vérité qu'on ne pense (ROUSSEAU, 1995, p. 1197).

Da mesma forma, o “palácio do teatro” encontrava-se muito afastado do homem original, no estado de natureza, referência tão importante para a compreensão do movimento das Luzes. Como então, resolver essa questão de uma imitação tão “longe da verdade”? Escreve Rousseau, logo no início de seu texto pequeno, por isso, de modo direto e conciso:

Plus je songe à l'établissement de notre République imaginaire, plus il me semble que nous lui avons prescrit des loix utiles et appropriées à la nature de l'homme. Je trouve,

sur-tout, qu'il importoit de donner, comme nous avons fait, des bornes à la licence des Poëtes, et de leur interdire toutes les parties de leur art qui se rapportent à l'imitation (ROUSSEAU, 1995, p. 1196).

Rousseau pretende, como Platão, expulsar os poetas da cidade, sendo ele mesmo um poeta. Um artista que critica o seu próprio ofício: a imitação e a representação foram questões sérias nos embates promovidos pelo pensamento iluminista, pois elas tem a ver com uma de suas principais discussões: o conflito entre o *ser* e o *parecer*, que nos artificializa nas relações do mundo civilizado, tira a espontaneidade sincera existente no homem no estado de natureza. Essa espontaneidade leva a uma verdade primeira sobre o ser humano, que Rousseau considerava que precisa ser resgatada: é preciso tirar da estátua de Glauco tudo aquilo que está sobre ela e não deixa ver a sua beleza original. Rousseau vai se valer de outra metáfora platônica que nos permitirá compreender com mais clareza o âmago da questão desse conflito a que o pensador se propõe a responder:

Como a estátua de Glauco, que o tempo, o mar e as intempéries tinham desfigurado de tal modo que se assemelhava mais a um animal feroz do que a um deus, a alma humana, alterada no seio da sociedade por milhares de causas sempre renovadas, pela aquisição de uma multidão de conhecimentos e de erros, pelas mudanças que se dão na constituição dos corpos e pelo choque contínuo das paixões, por assim dizer, mudou de aparência a ponto de tornar-se quase irreconhecível e , em lugar de um ser agindo sempre por princípios certos e invariáveis, em lugar dessa simplicidade celeste e majestosa com a qual seu autor a tinha marcado, não se encontra senão contraste disforme entre a paixão que crê raciocinar e o entendimento delirante (ROUSSEAU, 1978, p.227).

Rousseau acredita que o homem, apesar de encoberto por tantos artifícios da sociedade, tem a sua natureza primitiva intacta. No entanto, ele afirma muitas vezes que o mal era sem retorno. A degeneração, a corrupção que o homem sofre com o movimento da história o fazem, cada vez mais, viver apenas as aparências que respondem aos valores sociais. Todavia, o mesmo Rousseau se opõe à angústia dessas mudanças que deixaram a estátua “quase irreconhecível”, pois não deixa ver a “simplicidade celeste e majestosa” de que é feito o ser humano. É nesse momento que Rousseau traz uma visão otimista da metáfora da estátua de Glauco: o mal vem de fora, mas permanece fora, o que é corrompido é apenas o exterior da estátua. Através do mal, isto é, através da própria arte, é possível restaurar, retirar da estátua de Glauco sua imagem de “animal feroz” – o mal que as ciências e as artes produzem no ser humano, só pode ser vencido através da própria arte. O mal é exterior, está na aparência, mas há no interior do ser humano, naquilo que ele é, uma bondade possível de ser revelada.

A imitação nos afasta da verdade presente na natureza, onde se encontra o sentido original das coisas e dos seres; o teatro da representação, baseado somente nessa imitação, é o teatro que não tem espaço para nenhuma verdade, como escreveu Rousseau no início no parágrafo 7 de *Da*

imitação teatral: “L’Art de représenter les objets est fort différent de celui de les faire connoître. Le premier plaît sans instruire; le second instruit sans plaire (ROUSSEAU, 1995, p. 1198).

Como sair desse embaraço, o de uma imitação que não facilita o ofício do ator e nem serve para instruir a plateia? No mesmo texto Rousseau continua a construir sua crítica ao teatro francês, nos descortinando cada vez mais sua concepção de um outro teatro, na contramão das cenas “corrompidas” pelas imitações teatrais apresentadas em Paris:

La scène représente donc tous les hommes, et même ceux qu’on nous donne pour modelés, comme affectés autrement qu’ils ne doivent l’être pour se maintenir dans l’état de modération qui leur convient. Qu’un homme sage et courageux perde son fils, son ami, sa maitresse, enfin l’objet le plus cher à son coeur; on ne le verra point s’abandonner à une douleur excessive et déraisonnable; et si la foiblesse humaine ne lui permet pas de surmonter tout-à-fait son affliction, il la tempérera par la constance; une juste honte lui sera renfermer en lui-même une partie de ses peines; et, contraint de paroître aux yeux des hommes, il rougiroit de dire et faire en leur présence plusieurs choses qu’il dit et fait étant seul. Ne pouvant être en lui tel qu’il veut, il tâche au moins de s’offrir aux autres tel qu’il doit être. Ce qui le trouble et l’agite, c’est la douleur et la passion; ce qui l’arrête et le contient, c’est la raison et la loi; et dans ces mouvemens opposés, sa volonté se déclare toujours pour la dernière (ROUSSEAU, 1995, p. 1206).

Rousseau demonstra um conhecimento profundo acerca do funcionamento do ser humano na vida em sociedade: conhece a medida do quanto a *aparência* vence o *ser* e, por isso, sabe indicar a consequência mais imediata desse processo de corrupção, que é a vulgarização das coisas. O teatro se transforma num entretenimento ordinário que não é capaz de produzir uma reflexão na plateia, não cumpre sua função pedagógica presente na *Paideia*, uma vez que o ator em cena também não fez, anteriormente na sua preparação, essa primeira reflexão.

O que um homem faz “estando só” com sua dor? Sem medo de ser visto e julgado por uma sociedade que tem na hipocrisia do *parecer* o sentido maior de sua existência, como o homem se deixa levar pela dor? Como age, quando não se preocupa com nada além de sua própria dor? É o que a “quarta parede” do ator podia trazer: a possibilidade de se observar o ser humano, no momento em que ele não se imagina observado. Que tipo de conhecimento sobre o ser humano o ator necessita ter para aprimorar sua imitação, para tirá-la cada vez mais da ideia de uma *aparência* de dor?

O *decoro* do teatro francês exemplifica o quanto a regra favorecia a *aparência*, tirava a espontaneidade do ator - a cena teatral francesa mostrava somente a *aparência*, sem conseguir revelar teatralmente o *ser*. Era preciso que o ator construísse a sua sinceridade em cena, como antes

construiu com razão e imaginação o projeto de sua representação. Se isso soa paradoxal, deve-se lembrar que o teatro só acontece porque o ator consegue através do pensar, se afastar da representação para se observar melhor; através da razão, ele não se deixa levar pelos sentimentos de dor e paixão que possam lhe acometer, dos sentimentos que ele possa, eventualmente, sentir em cena, e que, com certeza, iriam atrapalhar, e muito, a qualidade de seu desempenho. É no final do parágrafo 31 que Rousseau assumirá claramente sua posição contrária a esse teatro da imitação e da mentira:

(...) nous nous dirons toujours qu'il n'y a rien de sérieux ni d'utile dans tout cet appareil dramatique: en prêtant quelquefois nos oreilles à la Poësie, nous garantirons nos coeurs d'être abusés par elle, et nous ne souffrirons point qu'elle trouble l'ordre et la liberté, ni dans la République intérieure de l'ame, ni dans celle de la Société humaine (ROUSSEAU, 1995, p.1211).

O “aparelho dramático” criado para favorecer a imitação afastava a plateia da verdade, já que o próprio ator não fazia a reflexão que lhe garantiria um conhecimento original dos seres que se propõe a imitar, suas personagens. Rousseau acusou o teatro francês do século XVIII, de valorizar uma representação onde não existia espaço para nenhuma verdade que concretizasse “a liberdade” no “interior da alma” de cada indivíduo e na “Sociedade humana”.

Da imitação o teatro não poderia fugir, mas poderia (e deveria!) olhar criticamente o modo como essa imitação acontecia nos palcos, para ter a dimensão do grau com que ela se afastava tanto da natureza, quanto de “algum modelo ideal”. Esse deveria ser o trabalho do ator que está diretamente em cena: um olhar crítico sobre si mesmo, sobre sua atuação na cena. Além disso, Rousseau chama a atenção para que o ator não tenha um coração “abusado” pela Poesia, que o pode fazer prisioneiro das *aparências* e que o deixa à mercê de seus próprios sentimentos desordenados, que ainda não passaram pelo crivo do pensamento. Só mesmo com a racionalidade do ator, que é o que também Diderot insiste tanto no seu *Paradoxo*, pode existir uma imitação que não esteja tão longe da realidade e nem contaminada pela sensibilidade do ator: “A sensibilidade nunca se apresenta sem fraqueza de organização” (DIDEROT, 2000, p.35).

As vivências íntimas do ator, seus sentimentos e paixões, que a princípio podem parecer favoráveis à sua representação, muitas vezes podem atrapalhar seu desempenho, já que cabe principalmente a ele manter, em cada apresentação, o nível de excelência capaz de garantir, sempre, a qualidade do espetáculo. Aqui aparece uma questão fundamental para o ator construtor: não deixar que uma sensibilidade exacerbada tome conta de sua visão crítica e da sua criação artística;

a sua razão há de estar alerta para que ele não se fragilize nos embates da cena, no jogo cênico. Muitas vezes, no senso comum, se confunde um ser sensível demais com um ator promissor – os atores são vistos como seres possuídos por sua sensibilidade exagerada, dentro e fora de cena. Mas segundo Diderot, esses seres sensíveis demais são os atores “mediócras”:

É a extrema sensibilidade que faz os atores mediócras: é a sensibilidade medíocre que faz a multidão dos maus atores; e é a falta absoluta de sensibilidade que prepara os atores sublimes. As lágrimas do comediante lhe descem de seu cérebro; as do homem sensível lhe sobem do coração (DIDEROT, 2000, p.37).

Eis acima uma bela síntese da discussão que os dois interlocutores realizam no diálogo do *Paradoxo sobre o comediante*, duas personagens que moravam no mesmo pensador e artista, Diderot, assim como acontecia na sua sátira *O sobrinho de Rameau*. Assim, mesmo sem viver a experiência de estar em cena, como Voltaire ou Garrick, Diderot vai buscar entender como se processava no ator o momento da representação, para devolver essa observação em forma de reflexão filosófica, capaz de trazer para o ator uma consciência maior do alcance de sua representação, com as suas qualidades e defeitos que acabam interferindo diretamente na cena. Vale lembrar que o ato de o ator estudar e planejar a construção de seu ofício não significa que ele estará preso ao seu planejamento, nem a si mesmo, nem à sua sensibilidade:

Seria singular abuso das palavras chamar sensibilidade a esta facilidade de expressar todas as naturezas, mesmo as naturezas ferozes. A sensibilidade, conforme a única acepção concedida até agora ao termo, é, parece-me, esta disposição companheira da fraqueza dos órgãos, consequência da mobilidade do diafragma, da vivacidade da imaginação, da delicadeza dos nervos, que inclina alguém a compadecer-se, a fremir, a admirar, a temer, a perturbar-se, a chorar, a desmaiar, a socorrer, a fugir, a gritar, a perder a razão, a exagerar, a desprezar, a desdenhar, a não ter nenhuma ideia precisa do verdadeiro, do bom e do belo, a ser injusto, a ser louco. Multiplicai as almas sensíveis e multiplicareis na mesma proporção as boas e más ações de todo gênero, os elogios e as censuras exageradas (DIDEROT, 2000, p57).

Como descobrir a medida exata da sensibilidade necessária para um ator representar? De novo, a ideia do “justo ponto”. Para o ator é necessário conhecer a natureza humana e aplicar sobre si mesmo esse conhecimento. Perceber até que grau sua própria sensibilidade pode estar exacerbada, uma vez que ela pode ser a “companheira da fraqueza dos órgãos”, o sintoma de um “diafragma” móvel demais, que não possui o tônus necessário para fortalecer a sua presença em cena. O *Paradoxo sobre o comediante* contém um desafio, e ao mesmo tempo um convite, para o ator: observar a essência de seu ofício, perceber como o pensamento de uma reflexão profunda

pode construir uma imitação que não lhe tire a “ideia precisa do verdadeiro, do bom e do belo”, já que não pode ser “injusto”, nem “louco”. Por isso o ator deve considerar todos os sinais que Diderot elenca na citação acima. É um pedido objetivo de Diderot, que se junta aos pedidos contundentes de Rousseau, para que o ator se discipline mais no controle de sua sensibilidade; é já uma busca pelo estabelecimento de uma técnica da experiência emocional, que só vai se constituir mais formalmente bem depois, na história do teatro ocidental, com Constantin Stanislavski³⁹.

Assim como Rousseau é um precursor do Romantismo, Diderot pode ser considerado um dos pioneiros do conceito moderno de teatro, na medida em que propõe um novo modelo de ator: senhor de si, de seus sentimentos e pensamentos:

O homem sensível obedece aos impulsos da natureza e não expressa precisamente senão o grito de seu coração; no momento em que modera ou força esse grito, não é mais ele, é um comediante que representa.

O grande comediante observa os fenômenos: o homem sensível serve-lhe de modelo, ele o medita, e encontra, por reflexão, o que cumpre adicionar ou subtrair para o melhor. E, ainda assim, fatos segundo razões (DIDEROT, 2000, p.52).

O que Diderot buscou foi um ator, não só soberano em relação à arte que pratica, como também que não fica subordinado a um tipo de imitação superficial, a um único padrão permitido pelas regras ou pela opinião pública. Também Rousseau vai buscar esse ideal de ator, elogiando aquele que se prepara anteriormente para estar em cena, para se manter focado no seu fazer teatral, antes e durante a cena. No *Dicionário da Música*, Rousseau dá um exemplo concreto quanto ao tipo de ator capaz de realizar essa busca:

³⁹ Constantin Stanislavski (1863 – 1938), fundador do Teatro de Arte de Moscou, foi primeiramente ator, depois diretor e, ao cabo de mais de quarenta anos de uma vida dedicada ao Teatro, resolveu escrever sobre os seus ensinamentos práticos para o ator. No entanto, seus escritos ultrapassaram as explicações técnicas e trouxeram todo um olhar aprofundado sobre o ofício do ator. Para ele, o *verdadeiro ator, que pretende ser artista autêntico e não apenas fugaz sucesso de bilheteria, procura dignidade e estilo em seu trabalho, quer penetrar fundo na verdade do autor, na personalidade que esteja vivendo, nas intenções do diretor, compenetrando-se de que é indispensável, para tudo isso, evitar o individualismo*. Assim, o pensamento de Stanislavski se transforma em um trabalho literário de primeira categoria, por apresentar elegantemente seus conselhos e práticas aos atores, dando-lhes uma função ética dentro do fenômeno teatral, já que são eles os sujeitos da cena desenrolada na representação teatral. Há nos seus escritos uma maior preocupação em realizar um Teatro que alargue os horizontes da compreensão humana e torne o ator um *sujeito ético* de seu viver no mundo. Seu principal objetivo no teatro era *criar a vida de uma alma humana e transmiti-la sob forma artística* (STANISLAVSKI, Constantin. *A Preparação do Ator*. Tradução de Pontes de Paula Lima, 2ª Ed., Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1968. Pag. 144).

Il n'y a point d'Acteur à qui l'on ne puisse, à cet égard, donner le célèbre *Chassé*⁴⁰ pour modele. Cet excellent Pantomime, en mettant toujours son Art au-dessus de lui, et s'efforçant toujours d'y exceller, s'est ainsi mis lui-même fort au-dessus de les Confreres: Acteur unique et homme estimable, il laissera l'admiration et le regret de ses talens aux Amateurs de son Théâtre, et un souvenir honorable de si personne à tous les honnêtes gens (ROUSSEAU, 1995, p.637).

Para Rousseau, o ator que se coloca a serviço da arte, isto é, que não deixa sua própria vaidade ou sua sensibilidade, tomar conta de sua atuação, que se mantém numa busca constante de aprimoramento, esse é o ator que no seu ofício se constrói também como ser humano e cidadão; sua figura pública acaba sendo estimada e admirada por todos os olhares, uma “lembrança honorável de sua pessoa a toda gente honesta”. Claude-Louis de Chassé foi o exemplo de uma “lembrança honorável”, foi um famoso e respeitado cantor de ópera, que, segundo Rousseau, tinha as características que o tornavam um modelo para todos os tipos de atores. Pois apesar do teatro e da ópera serem formas artísticas diferentes – a partir da declamação ou da cantoria - ambas estão em função da representação.

Já Diderot buscava uma representação que afetasse a plateia com a eloquência do ator e sua capacidade de persuasão, conforme tematiza num outro momento de sua novela *As jóias indiscretas*, através da figura do “falso declamador”:

- Príncipe – tomou Ricaric -, a verdadeira eloquência não é nada mais que a arte de falar de uma maneira nobre e, ao mesmo tempo, agradável e persuasiva.
- Acrescente: e sensata. – retrucou o sultão. – (...) Com todo o respeito que devo à eloquência moderna, ele não é mais que um falso declamador (DIDEROT, 1968, p.201).

O *philosophe* tratava, aqui, através da literatura, do instrumental necessário para que o ator pudesse, de fato, ter a capacidade de criar o instante de ilusão e ser persuasivo diante de sua plateia; este era, também, e de modo inequívoco, um dos principais objetivos do *Paradoxo*. O ator era um *philosophe sans le savoir*⁴¹, pois não havia ninguém melhor do que o ator para dar corpo ao papel

⁴⁰ Claude-Louis de Chassé (1699-1786), famoso e respeitado cantor das óperas de Paris, é citado no verbete *Acteur* do *Dictionnaire de Musique* como um modelo a ser seguido: “*Cet excellent Pantomime, en mettant toujours son Art au-dessus de lui, et s'efforçant toujours d'y exceller, s'est ainsi mis lui même fort au-dessus de ses Confrères: Acteur unique et homme estimable, il laissera l'admiration et le regret de ses talens aux Amateurs de son Théâtre, et un souvenir honorable de la personne à tous les honnêtes gens*”. (*Dictionnaire de Musique*. In: *OC*. Tome V. Ed. cit., p. 637).

⁴¹ *Philosophe sans savoir*: título de uma peça de teatro de Sedaine, datada de 1765, que defendia a ideia de que o *philosophe* era o *honnête homme* que, na França do século XVIII, tinha conquistado os salões e as casas de espetáculos como seus novos lugares de atuação. Mais ainda: bastava exercer bem qualquer ofício para se considerar um *philosophe*.

do *philosophe* nas Luzes francesas. No entanto, o que mais se via era a sensibilidade exacerbada de muitos atores, que, na busca pelo sucesso, enfraqueciam sua presença de ator em cena e abortavam de si próprios qualquer possibilidade mais frutífera quanto ao exercício de seus pensamentos, como um *philosophe* o faria. O “falso declamador” não possui uma eloquência nobre, nem persuasão e nem sensatez; ele se deixa levar pela sua sensibilidade:

É que ser sensível é uma coisa, e sentir é outra. A primeira é uma questão de alma e a outra, uma questão de julgamento. É que sentimos com intensidade o que não saberíamos expressar; é que expressamos a nós, em sociedade, (...) e não expressamos nada que valha no teatro; é que no teatro com o que se chama sensibilidade, alma, entranhas, expressamos bem uma ou duas tiradas e falhamos no resto; é que abranger toda a extensão de um grande papel, dispor nele os claros e escuros, o doce e o fraco, mostrar-se igual nas passagens tranquilas e nas passagens agitadas, ser variado nos pormenores, uno e harmonioso no conjunto, e constituir um sistema firme de declamação que vá a ponto de salvar os repentes do poeta, é obra de uma cabeça fria, de um profundo julgamento, de um gosto refinado, de um estudo penoso, de uma longa experiência e de uma tenacidade de memória não muito comum; é que a regra *qualis ab incepto processerit et sibi constet* [que a personagem continue até o fim tal como se apresentou no começo e permaneça de acordo consigo mesma, Horácio, *Arte Poética*, v.90], muito rigorosa para o poeta, subsiste até a minúcia para o comediante; é que aquele que sai dos bastidores sem ter seu desempenho presente e seu papel notado provará, a vida toda, o papel de um estreante, ou se, dotado de intrepidez, suficiência e estro, conta com a presteza de sua cabeça e o hábito do ofício, este homem vos iludirá pelo calor e pela embriaguez, e aplaudireis sua representação como um conhecedor de pintura sorri diante de um esboço libertino onde tudo está indicado e nada decidido (DIDEROT, 2000, p.75-76).

O ator que não tem “seu desempenho presente e seu papel notado” antes de entrar em cena, será sempre um “estreante”; sem experiência, não saberá decidir sobre os rumos de sua representação, pois não construiu um pensamento crítico sobre a obra e nem sobre a personagem que se propõe representar. Assim, esse ator não tem autonomia artística, fato imperdoável para os homens das Luzes, que buscavam o cidadão, senhor de si e de suas ações – livre.

Como todos os outros cidadãos, o ator devia aceitar as regras sociais e morais, devendo, igualmente, apropriar-se da racionalidade do século XVIII, que dava primazia à palavra em detrimento da ação. Isso trazia um aspecto negativo: o ator declamava longos textos dramáticos, onde apenas conseguia expressar sua apropriação técnica da declamação e da arte da retórica. Como já foi dito, era como se o ator francês tivesse passado de uma interpretação mais visceral, “primitiva”, mais transparente e próxima do estado de natureza, para uma interpretação mais polida, submissa às convenções sociais e adequada à corte francesa. Isso acontecia inclusive porque naqueles tempos de grandes contradições que geravam instabilidade econômica, a situação

econômica dos teatros não era nada boa, mesmo em Paris, e era preciso manter a constância da plateia, que aceitava e se agradava mais daquele teatro luxuoso e artificial, que mantinha cada espectador numa posição segura, mesmo que muitas vezes não fosse afetado por nada que acontecia no palco.

Na *Carta sobre a Música Francesa*, assim como Diderot, Rousseau confere grande responsabilidade para os atores e cantores de óperas no que toca ao sucesso dos espetáculos, pois cabia a eles, na cena, pensar formas para amenizar os efeitos de uma “música quase insuportável” aos seus ouvidos. Assim, para Rosseau, não se pode ter *vozes médiocres* para cantar a difícil música francesa. Se existia beleza no canto francês, era principalmente pela “arte do cantor”:

Assim, nossa música é quase insuportável aos nossos próprios ouvidos, quando é executada por vozes mediocres desprovidas de arte necessária para valorizá-la. São preciso os Fel e os Jeliotte para cantar a música francesa, mas toda voz é boa para a italiana, porque as belas do canto italiano estão na própria música, ao passo que as do canto francês, se é que ele as possui, estão apenas na arte do cantor (ROUSSEAU, 2005, p.19).

No entanto, pelo menos diante dos olhares de Rousseau e de Diderot, nem os cantores nem os atores franceses conseguiam uma atuação tão perfeita assim; salvo algumas exceções, como o célebre Chassé, citado por Rousseau no verbete “Ator”, do seu *Dictionnaire de Musique*, ou aqui na *Carta sobre a Música francesa*, o Fel e o Jeliotte; ou ainda a notável *Mlle Clairon*, atriz da *Comédie Française* que escreveu *Mémoires d’Hyppolite Clairon et Réflexions sur l’Art Dramatiques*⁴², importante relato da vida teatral no século XVIII, citada por Diderot no seu famoso *Paradoxo sobre o comediante*.

Uma vez que o teatro é uma arte efêmera, que acontece no presente, que depende essencialmente da potência do seu “aqui-e-agora”, caberá ao ator em cena construir um pensamento e exercitar uma inteligência que seja capaz de preencher qualquer instante de “vazio” que aconteça, ou por conta de algum problema do texto dramaturgico, ou por algo que aconteça no momento mesmo da cena, ou ainda movido pelo “vazio” da falta de pensamento construído pelo ator; qualquer que seja o “vazio” da cena, isso pode tornar a representação desinteressante e, por isso, frágil, inócua. Por isso, para que as novas propostas teatrais se construíssem, os *philosophes* sabiam que era preciso focar suas reflexões na figura do ator, protagonista da cena.

⁴² A dramaturgia composta no anexo um, traz como personagem *Mademoiselle Clairon* e fragmentos de seu texto *Mémoires d’Hyppolite Clairon et Réflexions sur l’Art Dramatiques*.

Diderot preconizava que se se desse ao ator a liberdade de expressar suas paixões sem as restrições do *decoro* e do tipo de racionalidade que eram exigidas no teatro clássico francês, ele conseguiria uma qualidade diferente na sua representação, sempre dentro da proposta da verossimilhança. É interessante pensar que o efeito de suas propostas para o ator talvez fosse ainda maior no caso das atrizes, já que surgiria outro tipo de atriz no lugar daquelas atrizes francesas que mais pareciam bonecas empoadas e eram facilmente confundidas com as prostitutas, já que sobre a mulher recaía uma exigência maior no cumprimento das regras morais – uma atriz corajosa o suficiente para romper os padrões de representação vigentes e se lançar na aventura de viver a personagem de forma plena, expressando, com seu corpo e seu ser, tudo aquilo que de fato a personagem vivia na cena – nem que para isso tivesse que, no palco, efetivamente se tornar uma “mulher descabelada”, como já apontado por Diderot.

Como já foi dito, o ator francês sempre se colocava de modo afetado, personificando certa exacerbação do homem culto e vaidoso, preso aos paradigmas franceses de civilidade; o ator precisava mais do que nunca de uma inteligência mais profunda e crítica para não se deixar levar pela sedução da *aparência*; se não pensava criticamente ficava à mercê das comparações que os homens em sociedade fazem entre si – ainda mais no seu caso, figura pública, avaliado no palco e tendo seu trabalho comparado o tempo todo o de outros atores por todos que o assistiam. A preocupação então deixava de ser artística para se tornar uma competição social quanto a quem conseguiria sempre agradar mais à plateia; assim, o vencedor garantiria os previsíveis aplausos do final e suas conseqüências na sociedade: ser um ator admirado por todos e ter garantido o seu “pão diário”, juntamente com todos os adereços para construir sua própria figura pública, sua personagem na vida em sociedade.

Naquele contexto artístico e social de Paris, o ator só se tornava cada vez mais artificial. Era preciso que um novo ator se apresentasse na cena moderna francesa. O ator das Luzes deveria, enfim, ser um ator que pensasse antes e durante a cena; muito mais do que simplesmente se conformar e executar tecnicamente bem um conjunto de normas e regras teatrais, pois suas ações e palavras na cena deveriam ser fruto de estudos, planejamentos e ensaios. Na interpretação que o ator construtor dá às palavras do texto, fica evidente o quanto sua reflexão anterior conseguiu aprofundar a sua visão da personagem que está a representar.

Todo esse questionamento sobre o ofício do ator do século XVIII nos legou, até hoje, forte marca: a busca de novos paradigmas estéticos e éticos para o seu ofício. Trata-se da busca por um

novo ator, mais criativo e ao mesmo tempo, conscientemente mais responsável pela sua obra artística, cuja atuação cênica reflita e expresse sua personagem com uma “verdade” capaz de contagiar a plateia. O desafio para o ator construtor é fazer com que a sua imitação seja mais do que uma simples cópia, é “adotar um caráter diferente do que se tem”. O que o ator diz em cena deve expressar o que ele pensou e elaborou para a cena; assim, será com “naturalidade” que o ator dirá coisas “como se realmente fossem pensadas” por ele: a partitura de pensamentos e ações que o guia, deverá ser reconstruída por ele a cada nova representação:

[antes de dizer a fala do texto] (...) o ator escutou-se durante muito tempo a si mesmo; é que ele se escuta no momento em que vos [a plateia] perturba, e que todo seu talento consiste não em sentir, como supondes, mas em expressar tão escrupulosamente os sinais externos do sentimento, que vós vos enganais a esse respeito. Os gritos de sua dor são notados em seu ouvido. Os gestos de seu desespero são decorados, foram preparados diante de um espelho. Ele conhece o momento exato em que há de tirar o lenço e em que as lágrimas hão de rolar; esperai-as a esta palavra, a esta sílaba, nem mais cedo nem mais tarde. Este tremor da voz, estas palavras suspensas, estes sons sufocados ou arrastados, este frêmito dos membros, esta vacilação dos joelhos, estes desfalecimentos, estes furores, pura imitação, lição recordada de antemão, trejeito patético, macaquice sublime de que só o ator guarda lembrança, muito tempo depois de tê-la estudado, de que tinha consciência presente no momento em que a executava, e que lhe deixa, felizmente para o poeta, para o espectador e para ele, toda a liberdade de seu espírito, e que não lhe tira, assim como os outros exercícios, senão a força do corpo (DIDEROT, 2000, p.37).

Fica claro que, apesar de o ator ter estudado e preparado anteriormente sua representação em detalhes, no momento em que ele vai para a cena toda essa preparação anterior não pode atrapalhar sua representação, no sentido de torná-la extremamente artificial; pelo contrário, é essa preparação que vai fortalecer o ator em cena, a partir dela ele atuará com “a liberdade de seu espírito”, isto é, sua criatividade, espontaneidade e, paradoxalmente, com a sua racionalidade desperta e com sua atenção focada na cena. É essa “liberdade de espírito” que deve constituir integralmente o ator jogador.

Cena seis

O ator jogador (durante a cena)

“Na primeira representação de Inês de Castro, na passagem em que a infante aparece, a plateia pôs-se a rir; *Mlle Duclos*⁴³, que fazia a Inês, indignada, disse à plateia: “Ri, pois, imbecil plateia, na mais bela passagem da peça”. A plateia ouviu, conteve-se; a atriz retomou o papel, e suas lágrimas e as do espectador rolaram. Como então! Será que se passa e se repassa assim de um sentimento profundo a outro sentimento profundo, da dor à indignação, da indignação à dor? Eu não o concebo; mas o que concebo muito bem é que a indignação de *Mlle Duclos* era real e sua dor simulada.”

Diderot, *Paradoxo sobre o Comediante*.⁴⁴

Existe um jogo cênico, com regras básicas e outras flexíveis, que envolve atores e espectadores, a ponto de fazer com que se esqueçam que estão num teatro e que se envolvam espontaneamente na cena, nesse jogo que interpela, que os desarma e tira a “racionalidade” de uma autoconsciência controladora, a manter todos somente na *aparência*, sem trazer o *ser* que poderia indicar a felicidade humana. E quando o jogo termina, constata-se que ele fez com que cada um que participou fizesse, de uma forma lúdica e ativa, a revisão de sua perspectiva de mundo, da sociedade e de si mesmo. É esse jogo que a atriz, *Mademoiselle Duclos*, sabia jogar tão bem, pois sabia entrar e sair dele, sem perder o foco de atenção na sua representação. De fato, quando se está participando plenamente de um jogo, é fácil manter a concentração, pois tudo ao redor fica em suspenso, só importa o “aqui-agora” do teatro.

⁴³ Marie-Anne de Chateauneuf, conhecida como *Mademoiselle Duclos*, atriz trágica da Comédie Française, que tinha fama de ser geniosa, violenta e ainda de ter um comportamento desregrado.

⁴⁴ *Paradoxo sobre o comediante* in DIDEROT, Denis. *Obras II – Estética, Poética e Contos*. Tradução, organização e notas: J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2000. P. 52.

Podemos nos perguntar de que maneira o ator construtor, preparado pela reflexão crítica e engajado no seu fazer artístico, no momento mesmo da cena, torna-se capaz de dissimular tão bem uma dor que não é sua, representar outro ser que não ele mesmo, mas construído a partir dele.

O que o ator *é* se mostra verdadeiro tanto quando a atriz indignada se dirige diretamente à plateia e lhe chama a atenção quanto na personagem que ele *aparenta* em cena, a infante Inês de Castro: eis a forma dupla através da qual aparece no teatro o dilema filosófico do século XVIII, o conflito entre o *ser* e o *parecer*, paradoxo discutido exaustivamente pelos *philosophes*. Cabe ao ator, com o seu ofício, *parecer* em cena o que ele não *é*, para que a ilusão do teatro aconteça. Para tanto, todos os atores devem estar envolvidos plenamente nos conflitos da cena. É essa verdade cênica que tem o poder de manter aceso o interesse do espectador na plateia.

As palavras e ações do ator ganham força, quando sua atenção está focada no jogo teatral, que acontece no momento mesmo da cena, com os conflitos criados pelo poeta, somados a todas as variantes que possam aparecer no momento da representação, e que também fazem parte de qualquer jogo, tornando-o mais interessante: o inusitado, o que não foi possível prever nem na preparação solitária do ator, nem nos ensaios, como também não se pode prever na vida. Na medida em que acontece uma participação efetiva do ator nesse jogo cênico e na medida em que toda sua atenção está focada na tentativa de alcançar uma boa atuação dentro desse jogo, todo o teatro ganha força, as palavras do texto dramaturgicó ganham vida e frescor no “aqui-e-agora”, alguma coisa de fato acontece no palco. Só assim é possível entrar e sair do jogo, como fez *Mademoiselle Duclos*; no seu retorno para a cena é como se nada tivesse acontecido: chega às lágrimas, levando os espectadores a sentirem a mesma emoção com a infanta Inês de Castro. Esse “entrar e sair” da personagem, fazendo o ator se comunicar diretamente com a plateia, como personagem ou mesmo como ator, esteve presente no jogo cênico de tipos de teatro diferentes, como a *commedia dell arte*; muito tempo depois, já no século XX, tantos outros irão quebrar a tão respeitada ideia da *quatrième mur*⁴⁵ do teatro naturalista, ou também chamado de *ilusionista*. Apesar de Molière já ter tratado sobre essa regra, Diderot é o primeiro a sugerir aos atores utilizarem a imaginação para criarem a *quatrième mur* tão cara para manter a ilusão cênica:

⁴⁵ A “quarta parede” continua sendo um recurso muito utilizado no teatro: é como se existisse uma parede que separasse o palco da plateia, colocando o espectador na posição de *voyeur*; como se o ator, como personagem, não soubesse da sua existência. O naturalismo e o realismo chegam ao extremo com essa regra de separação entre palco e plateia. No entanto, várias vertentes do teatro contemporâneo vão quebrar deliberadamente esse recurso tão presente na formação da ilusão, pois o espectador é mais convocado a participar da cena.

E o ator, que será dele, se o espectador for a tua preocupação? Achas que não sentirá que aquilo que puseste nest ou naquele trecho não foi imaginado para ele? Pensaste no espectador, para este se voltará ele. Buscate os aplausos, o ator buscará o mesmo e já não sei o que será da ilusão.

Tenho notado que o ator desempenha mal tudo aquilo que o poeta compôs para o espectador. E que, se fizesse seu papel, a plateia diria ao personagem: “Que queres? Não estou aqui. Por acaso me intrometo em tua vida? Vai para casa”; e o autor, se fizesse o seu, deixaria os bastidores e responderia à plateia: “Perdão, senhores, a culpa é minha; na próxima vez farei melhor, e ele também”.

Assim, quer compondo, quer representando, não penses no espectador, é como se ele não existisse. Imagina no prosclênio uma grande parede que lhe separa da plateia e representa como se a cortina não subisse (DIDEROT, 2005, p.79).

Para Diderot, o jogo estabelecido entre os atores não deveria considerar a plateia com seus aplausos, para que o ator estivesse completamente concentrado na sua representação, no seu personagem interagindo com outros personagens. Nada perturba ou atrapalha quem está envolvido verdadeiramente num jogo, faz parte do interesse e da curiosidade humana jogar, assim como imitar. O problema para o ator francês era conseguir entrar no jogo, pois tantas coisas no teatro não facilitavam sua representação, desde a grosseria tosca dos cenários, até o *decoro* excessivo das regras do teatro clássico francês. Diderot, tendo como sua porta-voz, Mirzoza, faz um elenco das dificuldades que aparecem para o ator e não contribuem na construção da verossimilhança na cena. A favorita do rei argumenta sobre a impossibilidade de alguém da plateia acreditar no que se passa no teatro, isto é, de entrar plenamente no jogo cênico, por conta das dificuldades criadas pelas características típicas do teatro francês:

(...) o modo de andar afetado dos atores, a esquisitice das suas roupas, a extravagância de seus gestos, a ênfase de uma linguagem singular, rimada, cadenciada, e mil outras discrepâncias que perceberá, ele (o espectador) vai rebentar de rir no meu nariz desde a primeira cena e declarar-me ou que estou divertindo-me às custas dele, ou que o príncipe e toda sua corte extravagam? (DIDEROT, 1986, p.206).

Todas essas características elencadas por Mirzoza faziam parte da representação do ator francês e podem ilustrar o quanto era difícil para esse ator participar plena e ativamente de um jogo cênico, tendo como foco no palco tantas outras questões ligadas ao *parecer*. Isso é significativamente diferente de quando o jogo cênico está bem estabelecido e os atores jogadores são preparados e atuantes: as palavras ganham a potência de preencherem o “vazio”, não só pelo pensamento do ator, mas também pela sua emoção: um jogo só é interessante quando consegue aliar pensamento, técnica e emoção, as palavras ganham poder na medida do envolvimento do ator

que as declama em cena. Por isso, a declamação técnica, muitas vezes vazia de conteúdo, deveria ser substituída por vozes coerentes com as situações da personagem na cena; as palavras levam à tão almejada verossimilhança, só alcançada quando de fato alguma coisa acontece com os atores no palco. A representação, sozinha, é desprovida de interesse quando acontece somente a partir da declamação das palavras, isto é, da execução técnica do ator, sem pensamento e sem emoção.

Depois que o ator já construiu tudo que seu pensamento e imaginação puderam conceber, ele entra no palco e se lança no jogo, que, por mais regras que possa ter, por mais que haja um texto e uma partitura física a serem cumpridos na cena, sempre terá que contar com o inesperado, o novo da vida que tudo transforma. Um jogo não é igual ao outro, assim como uma apresentação teatral nunca é - ou não deveria ser - igual a outra. Aí está a graça do jogo: não se sabe exatamente o que pode acontecer e quem vai vencer; no teatro, vence o ator jogador que mais conseguir manter o interesse dos espectadores; no entanto, cada espetáculo é um jogo, e pode acontecer que o ator que venceu ontem, não necessariamente vai ganhar na apresentação de hoje.

O jogo, nas suas mais diversas modalidades, sempre se manifestou como próprio ao ser humano; faz parte de sua natureza imitar, brincar, jogar, atuar na vida e representar. Lançando-se completamente nos conflitos de suas personagens, com seus outros colegas atores, e também com os espectadores, o ator jogador consegue colocar na cena, muitas vezes de forma espontânea e criativa, aquilo que ficou de seus estudos e reflexões anteriores: a preparação racional abre passagem para o espontâneo criativo, que seria difícil acontecer com qualidade, se não houvesse antes a elaboração de um pensamento.

A representação do ator ganha vida na medida em que o jogo cênico que se estabeleceu no palco lhe interessa de fato; este, então, lhe afeta a ponto de fazer com que coloque todas as suas potencialidades e habilidades técnicas, além de toda sua atenção, no jogo que acontece naquele momento específico. Este jogo nunca será igual, mas necessita sempre manter uma mesma qualidade artística a cada nova apresentação. O desafio está em manter uma partitura planejada anteriormente que não enrijeça e artificialize o ator em cena, mas que abra espaço para a espontaneidade que o jogo propicia:

(...) são os mesmos acentos, as mesmas posições, os mesmos movimentos; se existe alguma diferença de uma representação a outra, é comumente em vantagem da última. Ele (ator) não será desigual: é um espelho sempre disposto a mostrar os objetos e a mostrá-los com a mesma precisão, a mesma força e a mesma verdade (DIDEROT, 2000, p.33).

Manter em cada apresentação “a mesma força e a mesma verdade” exige do ator mais que uma partitura estudada, planejada e bem executada. O ator não será desigual na qualidade de suas representações, se estiver sempre disposto a jogar: envolvido pelo jogo, com sua curiosidade aguçada, o ator acaba por gerar novas e diferentes interpretações para os textos e suas personagens nas suas apresentações; ele se torna, como e com o dramaturgo, um novo poeta, pois recria em si mesmo as palavras escritas pelo autor, podendo mesmo lhe agregar novos significados. A leitura de uma peça de teatro depende da atenção e da capacidade de imaginação do leitor. Isso é que faz interessante assistir montagens diferentes de uma mesma peça de teatro, quando são representadas por atores diferentes. Mas no teatro, muitas vezes, o leitor vai se surpreender como espectador, pois a representação construída pelo ator pode trazer novas possibilidades de entendimento e novas perspectivas para o texto. É quando o ator jogador afeta a plateia com a novidade e a verdade que um jogo sempre traz: na cena algo novo e único está acontecendo naquele momento; de fato, alguma coisa acontece entre os atores: o jogo teatral, nele o teatro pode acontecer na sua plenitude. O ator ultrapassa o seu narcisismo, pois se entrega plenamente ao jogo cênico, que começa quando ele se coloca no lugar do outro. Para Rousseau, ter a capacidade de se identificar com o outro é próprio da natureza humana, a *piedade*, uma paixão natural que o ator deve desenvolver no jogo cênico. Também o espectador vai exercitar a *piedade*, quando se coloca no lugar daquele que sofre, isto basta para ele se sentir um “bom homem”, afinal, ele se colocou no lugar do bem, se *apiedou* daquele que sofre; mesmo se na vida ele possa fazer tantos outros sofrerem... É como conclui o professor Salinas, quando trata sobre os jogos do teatro presentes no pensamento de Rousseau:

O “colocar-se no lugar de” supõe o ultrapassamento do narcisismo do amor próprio, da loucura da *filúcia*. Ora, o teatro é essencialmente “simulacro” deste movimento, “imitação” da *piedade*, jogo que, na pior das hipóteses, dispensa-nos de vivê-lo na realidade (SALINAS FORTES, 1979, p.84).

No jogo cênico que envolve todos, atores e espectadores, fica claro que o dilema artístico corresponde ao dilema filosófico – o conflito entre o *ser* e o *parecer* que aparecia nas artes também se plasmava na ética e na política daqueles tempos. Para o ator não bastava mais *parecer*, sua interpretação devia, agora, levá-lo a *ser*. O ator em cena é sempre o ator, ele que representa uma personagem; mas todos, atores e espectadores, têm consciência de que ele não é o outro que é representado, ele se coloca no lugar do outro, essa é uma das regras do jogo cênico: a *piedade*, se colocar no lugar do outro. Quando o ator entra em cena representando um outro é quando o jogo

se inicia – o jogo é real. É nesse sentido que Diderot chama a atenção para o que acontece depois do jogo da representação:

(...) O ator está cansado e vós tristes; é que esse se agitou sem nada sentir, e vós sentistes sem vos agitar. Se fosse de outro modo, a condição do comediante seria a mais desgraçada das condições; mas ele não é a personagem, ele a representa e a representa tão bem que vós a tomais como tal; a ilusão só existe para vós, ele sabe muito bem que ele não a é (DIDEROT, 2000, p.37).

Quando se está envolvido num jogo, tudo ao redor fica menor - o que importa para o ator quando está em cena é jogar e ganhar! Isto é, fazer sua representação ultrapassar as fronteiras do *parecer* para chegar à ilusão do teatro. Mas, como já foi dito, nas peças francesas de uma forma geral, mais do que as personagens, os atores deveriam representar o bom gosto e o refinamento da cultura francesa; manter sempre o *decoro*, independente da situação que a personagem estivesse vivendo em cena, era o que cabia ao ator. Dessa forma não havia espaço para um jogo cênico acontecer no palco, isto é, a vitória do ator não estava em vencer o jogo, já que esse não acontecia, a compensação que lhe era dada estava em alimentar sua vaidade naquela sociedade de *aparências*, na qual ela era a força motriz das ações, das conversas, dos costumes e também, como não podia deixar de ser, do teatro. A vaidade acabava sendo a única companheira, o principal sentido do ator em cena; e era justamente a vaidade que o fazia perder qualquer possibilidade de “liberdade de espírito”. Havia no teatro francês, então, pouco espaço para uma atuação mais espontânea e criativa do ator como jogador; tudo era feito segundo modelos e regras rígidas, desde a dramaturgia até a representação em si: “É preciso fazer como os outros” era a máxima cultural mais importante daquele país, para que tudo se mantivesse no máximo controle.

Mais uma vez vale lembrar que o século das Luzes estava marcado pelas contradições entre o que se pensava nos meios artísticos e filosóficos e o que era, de fato, praticado no cotidiano do povo e da vida parisiense. Também na cena teatral as contradições se faziam visíveis, já que nela conviviam diferentes tipos de atores. De um lado, uma formalidade clássica que havia se tornado artificial demais para a claridade das Luzes, por outro lado, novas propostas teatrais reivindicavam para os atores uma liberdade cênica mais geradora de criatividade, e que se aproximasse mais da verossimilhança, tão buscada pelos artistas iluministas de uma forma geral. Vale também retomar aqui a atuação cênica do ator inglês David Garrick, que pode ilustrar bem as buscas iluministas por novas formas de interpretação dos atores. Sua influência vai chegar a Paris e angariar vários adeptos, entre eles Diderot, como já citado anteriormente. Garrick era contrário ao estilo exagerado

dos atores de sua época; através de seus escritos e dos depoimentos de quem o assistiu, sabe-se que ele buscava na sua representação uma simplicidade e uma sinceridade maiores do que era o comum na cena teatral. No seu texto *Paradoxo do comediante*, referência importante para a compreensão do novo ator pensado no Iluminismo, Diderot assim escreve sobre o ator inglês:

Garrick mete a cabeça entre os dois batentes de uma porta e, no intervalo de quatro a cinco segundos, seu rosto passa sucessivamente da louca alegria à alegria moderada, desta alegria à tranquilidade, da tranquilidade à surpresa, da surpresa ao espanto, do espanto à tristeza, da tristeza ao abatimento, do abatimento ao pavor, do pavor ao horror, do horror ao desespero, e sobe deste último degrau àquele de onde descera. Será que sua alma pôde experimentar todas essas sensações e executar, de acordo com seu rosto, essa espécie de gama? Não creio absolutamente, nem vós tampouco. Se pedirdes a esse homem célebre (...) a cena do Pequeno Pasteleiro, ele a interpretará; se lhe pedirdes logo em seguida a cena de Hamlet, ele a interpretará, igualmente pronto a chorar a queda de suas massinhas e a seguir no ar a trajetória de um punhal (DIDEROT, 2000, P.47-48).

A prontidão cênica do ator jogador Garrick impressiona Diderot, pela sua precisão e verdade. O modo de representar “natural” do inglês Garrick, que o fazia capaz de mudar de humor em questão de segundos, estava longe das declamações exageradas e das ações afetadas do teatro francês. Essa a busca de um novo jeito de representar, que se faz da prontidão própria a um jogador de emoções, que passa por elas sem se ater a nenhuma: a alma do ator inglês não experimentou nenhuma daquelas sensações que representou. Uma das histórias de Garrick ilustra bem o quanto o jogo cênico com os outros atores era importante para alimentar não só o interesse pela cena, mas a sua própria atuação:

Garrick queixou-se de que ela [a atriz, Clive] o desconcertava, não olhando para ele durante a ação [cênica] e esquecendo-se de observar o movimento do olhar; uma prática que ele tinha a certeza de observar com outras. Receio bem que essa acusação seja, em parte, verdadeira, pois a Senhorita Clive consentia que seus olhos divagassem (...) (BENTLEY, 1981, p.157).

Todo jogo tem o seu momento mais intenso, quando as trocas de olhares entre os jogadores ultrapassam qualquer outra forma de comunicação humana – um interesse forte e invisível só se torna real quando os olhos expressam, já que no olhar não cabe a mentira; num bom jogo os jogadores se falam principalmente através da troca de olhares, essência da comunicação natural entre os seres humanos.

David Garrick teve como foco do seu ofício o que considerava ser a essência do teatro – a natureza do ser humano. Na sua forma de representação que buscava a verossimilhança, a criação da personagem ganhava contornos mais humanos, que tocavam profundamente suas plateias. O

gênero de teatro que ele realizava, também como produtor e aliado ao pensamento teatral de Shakespeare, constituía um espaço de encontros e de trocas humanas que chegava a se realizar plenamente na prática, fundado que era na verdade dos atores em cena, as figuras reais que davam concretude para as palavras do poeta, visibilidade para suas intenções e que até nos seus olhares traziam o indizível. Tratava-se da realização, no teatro, do grande ideal do século das Luzes, a busca pela verdade; através da razão ou dos sentidos, mas sempre a busca pela verdade. Tanto na filosofia, como na política ou nas artes.

A queixa de Garrick, a julgar pela história citada acima, centrava-se naquilo que não deixava o jogo acontecer na cena: a outra atriz não estava presente no jogo, seus olhos divagavam, não estavam focados no seu colega de cena e naquilo que ali acontecia; assim, não se estabelecia o jogo entre os atores – e isso desconcertava o ator Garrick e afetava sua representação. Para ele, na apresentação, deveria se buscar estabelecer uma relação viva entre todos que estão representando em cena - isso era necessário para que alguma coisa de realmente interessante acontecesse no palco, alguma coisa que, por sua “autenticidade”, interessasse também aos espectadores e os conduzisse na ilusão do teatro.

Até hoje, o que busca o ator jogador é transformar a cena num jogo que mantenha um interesse sincero em todos, e ainda instaure essa mesma cumplicidade entre os atores em cena, pleiteada por Garrick, que deve acontecer até na sutileza forte de uma troca de olhares entre eles, dentro de um jogo estabelecido: esses olhares comunicam tanto ou mais que as palavras. A reclamação do ator inglês não era uma preocupação geral dos seus colegas atores; essa cumplicidade cênica entre os atores não era devidamente considerada, a vaidade cegava os atores - mais uma consequência a comprometer a qualidade artística e a eficácia da representação. Diderot mostrou em várias passagens de suas obras, sua preocupação com a qualidade do jogo estabelecido entre os atores em cena, que vai influenciar diretamente na qualidade do espetáculo como um todo:

(...) Há mais: Mlle Clairon vos dirá, quando quiserdes, que Le Kain [grande ator francês] por malvadez, a tornava má ou medíocre, à vontade; e que, em represália, ela o expunha às vezes aos apupos. O que são, portanto, dois comediantes que se sustentam mutuamente? Duas personagens cujos modelos apresentam, guardadas as proporções, ou a igualdade, ou a subordinação que convém às circunstâncias em que o poeta as situou, sem que uma seja demasiado forte ou demasiado fraca; e, para salvar essa dissonância, o forte elevará raramente o fraco à sua altura; mas, por reflexão, descera à pequenez deste. E sabeis qual o objeto desses ensaios tão múltiplos? Estabelecer um equilíbrio entre os talentos diversos dos atores de maneira que daí resulte uma ação geral que seja una; e quando o orgulho de um deles se recusa a esse equilíbrio, é sempre à custa da perfeição do todo, em detrimento

de vosso prazer; pois é raro que a excelência de um só vos indenize da mediocridade dos outros que ela ressalta. Vi por vezes a personalidade de um grande ator punida; é quando o público decretava tolamente que ele fora exagerado, em vez de sentir que seu parceiro era fraco (DIDEROT, 2000, p.42).

Nesse trecho do *Paradoxo*, Diderot traz um bom exemplo que resume a importância dessa cumplicidade entre os atores jogadores em cena, a reverberar diretamente nos espectadores. Estabelecer um “equilíbrio entre os talentos diversos” pode ser a função de um diretor/encenador. O time de jogadores precisa de um olhar de fora que aponte como construir uma harmonia interna para que, na hora do jogo, a comunicação entre os participantes, a troca de olhares, o espírito coletivo, tudo favoreça a qualidade do espetáculo no seu todo.

Enfim, no século das Luzes, até a ausência da cumplicidade expressa na troca de olhares entre os atores, fez Garrick mostrar que é possível transformar um debate artístico numa polêmica filosófica. A partir de suas observações e reflexões como ator, Garrick levou para a cena essa nova proposta de representação, com uma forma mais “natural”, que se aproximava mais da realidade cotidiana. Dentro de toda a discussão teatral que mobilizou a intelectualidade daquele século, o ofício do ator e suas questões técnicas e morais tornaram-se uma questão essencial para o teatro ocidental e para a filosofia, como se pode verificar até os dias de hoje. Os artifícios do teatro ganharam requintes tecnológicos que só tornaram a discussão sobre o ofício do ator mais inflamada.

Como já visto, quando Diderot encontrou Garrick, ele pode presenciar o ator representar de improviso a cena do punhal de *Macbeth*, sem nenhum artifício de ilusão teatral; o *philosophe* pode constatar o porquê da fama do ator, que naquela noite teve uma atuação tão excelente que provocou nos convidados um grito de admiração. Garrick estava completamente presente e envolvido no jogo da cena. Assim como *Mlle Duclos*, ele conseguia entrar e sair do jogo sem perder a qualidade de sua atuação, mesmo estando numa sala comum, sem ter nada que o auxiliasse na representação. Era aquele novo jeito de representar que Diderot buscava para o teatro francês; um jeito que já se insinuava nas montagens de Corneille, Racine e Molière. Aqueles autores criaram, no século anterior, a nova dramaturgia francesa, logo conhecida e aclamada em toda parte; mas que depois acabou, contrariamente, por determinar normas teatrais que enrijeceram os espetáculos e os próprios atores em cena. Também elas, infelizmente, se espalharam pelo mundo.

Conforme já visto na “Cena quatro”, Rousseau, com seu romance epistolar *Júlia ou A Nova Heloísa*, se valeu de seu herói Saint-Preux e colocou na sua boca toda sua crítica feroz contra a Paris cosmopolita das artes. Como o amante de Júlia, Rousseau também era um estrangeiro, um bárbaro na cidade e esse olhar distanciado lhe permitia um aprofundamento crítico mais imparcial ainda. Na Carta XVII da Segunda Parte do romance, Rousseau coloca na boca de Saint-Preux uma crítica mais direta e exacerbada da figura do ator dentro da cena parisiense; isso acontece quando o amante narra suas impressões quanto à “torrente” da vida urbana parisiense, pela qual ele, assim como Rousseau, fora tragado:

Em geral há muita conversa e pouca ação na cena francesa, talvez porque realmente o francês fale ainda mais do que age ou pelo menos porque confira um preço bem maior ao que se diz do que ao que se faz. Alguém dizia, ao sair de uma peça de Denis, o Tirano: nada vi, mas ouvi muitas palavras. Eis o que se pode dizer ao sair das peças francesas. Racine e Corneille, com todo o seu gênio, não são eles mesmos senão conservadores, e seu Sucessor foi o primeiro que, imitando os ingleses, ousou alguma vez valorizar a cena (ROUSSEAU, 1994, p.229).

Logo no início do parágrafo, há algo bastante importante para se entender melhor qual o teatro que Rousseau almejava: um teatro onde devia haver ação, isto é, jogo cênico: onde as coisas acontecessem de fato, não fossem apenas declamadas. A “ação” pleiteada para a cena por Saint-Preux pode ilustrar melhor o que o jogo cênico traz para a representação. O jogo vai levar o ator para um compromisso com uma ação concreta, uma movimentação que deve acontecer no palco em função daquilo que está acontecendo na cena. Mas os atores estavam mais preocupados em dizer seus próprios textos, do que em se envolver realmente no jogo entre seus pares. As suas belas palavras do texto, que deveriam ser sempre muito bem pronunciadas, com técnica e elegância, mas um tanto independentes do que acontecia na cena, acabavam ganhando mais a atenção do ator, que esquecia que aquelas belas palavras não eram só um belo texto literário, mas que eram algo próprio à sua personagem, palavras postas num contexto e numa situação bastante específicos. O ator esquecia de olhar e ouvir seus colegas de cena: “muita conversa e pouca ação” na cena francesa. Aqui, Rousseau já coloca o seu “objeto de estudo”: o homem das Luzes que fala demais e age de menos, e era da mesma forma que o ator francês se colocava em cena: falava-se muito, as palavras do texto dramático ecoavam por todo o teatro, mas nada acontecia, de fato, na cena, nenhuma ação efetiva que propiciasse a relação – o jogo – dos atores entre si. Aquele alguém que disse que “nada viu”, o fez porque nada aconteceu de fato, nada houve de interessante no palco para ser visto, a não ser pessoas declamando palavras pomposas e máximas de efeito.

Ainda quanto ao parágrafo citado acima, vale lembrar que o “sucessor” dos grandes dramaturgos clássicos franceses a que se refere Rousseau era Voltaire, que, como Shakespeare na Inglaterra, ousou valorizar a cena, isto é, o momento em que o teatro acontece de fato, onde as palavras devem ser mais do que ditas, devem ser vividas pelos atores, numa ação que se concretize no momento do fenômeno teatral, no “aqui-e-agora” onde o teatro acontece, como num jogo:

(...) Geralmente tudo acontece em belos diálogos bem encadeados, bem sonoros onde se vê logo que o primeiro cuidado de cada interlocutor é sempre o de brilhar. Quase tudo é enunciado em máximas gerais. Por mais agitados que possam estar, sempre pensam mais no público do que em si mesmos; uma Sentença custa-lhes menos do que um sentimento (ROUSSEAU, 1994, p.229).

O “interlocutor” é o ator. É interessante observar que Rousseau emprega aqui esse termo, chama o ator de “interlocutor”, isto é, aquele que está dentro de um diálogo com os outros, aquele que interage de forma direta com os outros, como num jogo. Essa interação do ator com seus colegas e com o público, evidentemente, não pode acontecer quando a preocupação de cada um é unicamente “brilhar” individualmente.

O brilho cênico para Rousseau deve ser outro e acontecer quando o ator se torna um interlocutor, um jogador; aí sim a ação de fato acontece: ali, no momento da cena, e não apenas no momento dramático figurado pelas palavras impressas no texto dramático. O ator preocupado somente em fazer sucesso, se esquece do porquê de estar em cena, esquece a personagem que ele deveria estar representando, esquece de seu colega de cena e investe cada vez mais na sua sedução pessoal para conquistar a plateia,- jogo de sedução que também faz parte de seu ofício, mas que prejudica o jogo cênico, que é o que vai interessar o espectador. A palavra do ator estará, assim, desprovida de sentido e de sentimento; não há “interlocutor”, nem diálogo e nem ação, não há jogo.

(...) Há ainda uma certa dignidade amaneirada no gesto e nas palavras que nunca permite que a paixão fale exatamente a sua linguagem, nem que o autor revista seu personagem e se transporte para o lugar do acontecimento, mas o mantém sempre acorrentado no teatro e sob os olhos dos Espectadores. Assim, as mais vivas situações nunca lhe fazem esquecer um belo arranjo de frases nem atitudes elegantes e, se o desespero lhe mergulha um punhal no coração, não, contente em observar a decência caindo como Polixena, ele não cai, a decência o mantém de pé após sua morte e todos os que acabam de expirar voltam um instante depois com suas próprias pernas (ROUSSEAU, 1994, p.229).

Aqui, Rousseau faz uma crítica definitiva ao tipo de representação do ator do teatro clássico francês. Pode-se imaginar as conseqüências que aquela representação provocava nos espetáculos. A falta de envolvimento dos atores na cena tornava o teatro enfadonho, pois as palavras declamadas

não eram capazes de transportar os espectadores para o local da ação; todos, atores e espectadores, restavam presos, irremediavelmente acorrentados no teatro! Não existia ação, não existia jogo.

Saber que o teatro é uma imitação não significa prescindir da verossimilhança, não implica que a representação não deva ser “da maneira mais natural”. O espectador deve se aproximar da cena, esquecendo a ilusão do teatro; deve permitir que o jogo cênico mantenha sua atenção no cume, para que o teatro possa cumprir sua função. Diderot chega a ter um método para observar o ator no palco e perceber até onde a sua ação expressava o que acontecia na cena:

O termo "jogo" que é próprio ao teatro, e que acabou de empregar aqui, porque ele traduz bem minha ideia, me lembra uma experiência que efetuei algumas vezes, e da qual tirei mais luzes sobre os movimentos e os gestos do que de todas as leituras do mundo. Antigamente eu frequentava muito os espetáculos, e sabia de cor a maioria de nossas boas peças. Nos dias em que me propunha fazer um exame dos movimentos e do gesto, eu ia aos camarotes da terceira ordem: pois, quanto mais afastado dos atores, mais bem colocado eu estava. Tão logo o pano de boca era levantado (...) metia meus dedos em minhas orelhas, não sem algum espanto de parte daqueles que me cercavam (...) e mantinha teimosamente meus ouvidos tampados, enquanto a ação e o jogo do ator me parecessem estar de acordo com o discurso que eu recordava. Eu só me punha a escutar quando era levado à confusão pelos gestos, ou quando eu julgava sê-lo (DIDEROT, 2000, p.102).

Conhecendo a dramaturgia da peça, Diderot buscava constatar até onde a ação do ator acompanhava coerentemente a palavra: somente ao assistir, de fato, “a ação e o jogo do ator”, é que Diderot deveria se lembrar do texto correspondente. As imagens produzidas no palco através das ações dos atores dentro do jogo cênico também devem comunicar, exprimir aquilo que a palavra está dizendo. É por isso que Mirzoza, a favorita do sultão deixa claro o que importa no teatro: que o espectador seja “enganado”, isto é, seja levado a imaginar que o que está assistindo é o que está acontecendo de fato:

- Não conheço as regras – continuou a favorita -, muito menos as palavras eruditas em que foram formuladas, mas sei que somente o que é verdadeiro agrada e emociona. Sei também que a perfeição de um espetáculo consiste numa imitação tão exata da ação, que o espectador, enganado sem interrupção, imagina estar assistindo à própria ação (DIDEROT, 1986, p.203).

A imitação é “exata” quando é preparada com afincado pelo ator antes da cena, quando o jogo acontece durante a cena, e, por isso, “agrada e emociona”. A consequência é que o espectador mantém seu interesse e sua atenção o tempo todo, “sem interrupção”: cada segundo do espetáculo faz parte do mesmo jogo, que traz a sua “perfeição”. O exercício do ator não é uma simples imitação, mas o fruto de uma criação original que só acontece quando este mesmo ator se coloca

em estado de espontânea e sincera abertura criativa, quando o “como se” de uma nova realidade se instaura no palco e a personagem, um novo ser humano com todas as suas características, se contrói e está pronta para agir/jogar em cena.

O jogo cênico do teatro francês estava fragilizado por inúmeras regras e situações pré-estabelecidas, que afastavam a ilusão e deixavam o espectador de fora do maravilhoso estado propício a “ser enganado” pelo teatro, sem estar “levado”, conduzido mesmo, pela representação. É dessa maneira que o artista *Ele*, o sobrinho de Rameau, chama a atenção do filósofo *Eu* para a franqueza que deveria haver no jogo, para o fato de que tudo que o ator fizesse em cena, deveria ser realizado “francamente”:

Ele – É preciso que as paixões sejam fortes; a ternura dos músicos e do poeta lírico deve ser extrema. A ária é quase sempre a peroração da cena. Precisamos de exclamações, interjeições, suspensões, interrupções, afirmações e negações; chamamos, invocamos, gritamos, gememos, choramos, rimos francamente. Nada de espírito, nada de epigramas, nada de pensamentos bonitos. Tudo isto está demasiado longe da simples natureza. Agora, não ides crer que o jogo dos atores de teatro e suas declamações possam nos servir de modelo. Qual o quê! Precisamos que seja mais enérgico, menos amaneirado, mais verdadeiro (DIDEROT, 2000, p.125).

“Qual o quê!” É preciso que o jogo de que o ator faz parte ativa “seja mais enérgico, menos amaneirado, mais verdadeiro”. Essa “verdade” ultrapassa o momento da cena, permanece mesmo depois, tanto no ator quanto no espectador, que saem igualmente transformados do teatro, melhores como seres humanos e como cidadãos.

Cena sete

O ator Cidadão (depois da cena)

“Até no fraseado de seu título, a *Carta de um Cidadão Zeloso* indica os valores sociais cambiantes de uma época que começava a acertar o passo. O século XVIII encetava a ênfase no conceito de “ser parte”, de cidadania. Diderot esteve entre os líderes desse movimento, e o termo *citoyen* aparece muito amiúde nas páginas da *Enciclopédia*. Destinado, por volta de 1793, a produzir frutos picantes e às vezes amargos, “cidadão” era um dos agradáveis e ligeiros termos radicais do século XVIII. Assim, temos Diderot concluindo sua carta com um fino floreio humanístico: “Eu sou um bom cidadão, e tudo o que concerne o bem da sociedade e a vida de meus semelhantes é, para mim, de grande interesse”.

Diderot, *Obras Completas*.⁴⁶

“Como! Não deve haver nenhum espetáculo numa República? Pelo contrário, deve haver muitos deles. Nas Repúblicas seres nasceram, nelas os vemos brilhar com um real ar de festa. A que povos convém mais reunir muitas vezes seus cidadãos e travar entre eles os doces laços do prazer e da alegria, do que aos que têm tantas razões para se amarem e para permanecerem unidos para sempre? Já temos os prazeres dessas festas públicas; tenhamos-nos em ainda maior número, e ficarei ainda mais encantado.”

Rousseau, *Carta a d’Alembert*.⁴⁷

⁴⁶ WILSON, Arthur McCandless. *Diderot*. Tradução: Bruna Torlay. São Paulo: Perspectiva, 2012. P. 120 e 121.

⁴⁷ *Carta a d’Alembert*. Tradução: Roberto Leal Ferreira. Apresentação e introdução: L. F. Franklin de Matos. Campinas: Ed. UNICAMP, 1993. P. 128.

Ser um “bom cidadão” de uma República: eis a confissão zelosa de Diderot e o mais alto objetivo político a ser atingido pelas Luzes. No estado moderno, as ciências, as artes, a educação e todas as instituições sociais devem contribuir para que cada indivíduo se torne, no coletivo, um cidadão. Cidadão de uma república, a forma de governo considerada a mais adequada para se alcançar a democracia, o melhor jeito de ser da *pólis* grega. No entanto, tanto na Grécia antiga, quanto na moderna Paris, a democracia era mais um ideal filosófico da política, do que uma prática cotidiana dos habitantes das *pólis*. Vale lembrar que foi o Colegiado de Juízes que representavam a democracia de Atenas, que julgou e condenou Sócrates a morte, segundo o oráculo de Delfos, o maior de todos os sábios da *pólis*...

Nem mesmo o teatro grego conseguiu cumprir plenamente sua função pedagógica de educar os cidadãos para servirem a *pólis* - a felicidade do coletivo que deve se sobrepor a do indivíduo. A *Paideia* é o alicerce da educação ocidental, fruto do pensamento filosófico e suas especulações; nela a tragédia e a comédia possuíam grande força educativa.

Pensar que depois da apresentação teatral, os efeitos da cena podem reverberar nas vidas dos espectadores, e também, nas dos atores, é retornar a pergunta: existe uma função pedagógica e política no teatro? Rousseau, na *Carta a D'Alembert*, deixou claro que se o teatro tem essas funções, ele as cumpre mal, *parece* pedagógico, mas incita as paixões. O mesmo Rousseau que escreveu *O Emílio, ou da Educação* de uma forma tão teatral⁴⁸, fazia tão grave crítica educacional em relação ao teatro. Se vamos ao encontro do teatro grego antigo, as respostas são claras: existiam funções que o teatro cumpria na *pólis*, que iam desde promover a *catarse* purificadora dos espectadores até ao incitamento da reflexão sobre os principais pontos que embasavam a vida social e política. O espectador era o cidadão; e tudo que havia na *pólis* deveria contribuir para sua formação, incluindo o teatro, local privilegiado de reunião com todos.

Também no contraditório século XVIII, *citoyen* era um termo muito utilizado e discutido; debates filosóficos e políticos sobre a noção do que vem a ser cidadania sempre inflamaram os ânimos, principalmente no movimento das Luzes, onde as críticas aos poderes vigentes eram

⁴⁸ O professor Luiz Roberto Salinas Fortes trata sobre essa questão no seu artigo *Dos Jogos de teatro no pensamento pedagógico e político de Rousseau. Discurso, 10* (Revista do Departamento de Filosofia da FFLCH da USP). São Paulo, 1979.

intensas: propostas visando fundar o Estado Moderno não faltaram. Na observação atenta que os *philosophes* faziam da natureza humana, algumas demandas semelhantes apareciam: a busca por uma vida grupal, por um coletivo, e a necessidade de pertencimento, de buscar fazer parte de qualquer tipo de associação humana. As visões sobre o termo *citoyen*, que tantas vezes apareceu na *Encyclopédie* - sinal de que era, no mínimo, um tema mobilizador, vão ter no teatro seu palco de discussões e sua “escola”. Do ponto de vista da formação de cidadãos, para que serve o teatro numa República? Vários pensadores vão tentar responder, desde Platão e Aristóteles, incluindo Diderot e Rousseau, inspirados pelo decano Voltaire.

Diderot tinha um apreço pelo termo *citoyen* e toda sua obra evidenciou a preocupação do *philosophe* com o exercício da cidadania. Para ele, o já homem nasce com senso moral e, com isso, a razão é capaz de fundar uma moralidade que privilegie o bem, fruto das reflexões e emoções humanas, bem como um estado moderno, baseado no direito natural.

Rousseau, amigo de Diderot, também partilhava desse ideal como tantos outros *philosophes*. Não era partidário de um regime político estabelecido pela força; para ele a lei só poderia ser efetivamente cumprida quando houvesse identificação entre o seu conteúdo e o cidadão, conforme o *Contrato social*, um de seus mais esclarecedores textos políticos, constituindo o cerne de sua teoria política. Para fortalecer essa identificação, concebeu a ideia de uma “festa pública”, um espetáculo ao ar livre que substituísse os espetáculos fechados parisienses. Essa festa seria constituída como um espaço para a construção dessa identificação, na medida em que, nela, todos os participantes são sujeitos atuantes:

Quais serão, porém, os objetivos desses espetáculos? Que se mostrará neles? Nada, se quisermos. Com a liberdade, em todos os lugares onde reina a abundância, o bem-estar reina também. Plantai no meio de uma praça uma estaca coroada de flores, reuni o povo e tereis uma festa. Ou melhor ainda: oferecei os próprios espectadores como espetáculo, tornai-os eles mesmo atores; fazei com que cada um se veja e se ame nos outros, para que com isso todos fiquem mais unidos (ROUSSEAU, 1993, p.128).

Pela proposta de Rousseau, as festas públicas, que aconteceriam ao ar livre e às quais todos teriam acesso, substituiriam os espetáculos teatrais fechados e elitistas. Pode-se perguntar: ao propor o fim do teatro, será que Rousseau buscava abolir o ofício do ator? É bom levar em consideração que, para muitos estudiosos, como os professores Bento Prado e Roberto Salinas, quando Rousseau está tratando sobre o teatro, está primeiramente tratando de questões políticas, onde o conceito de *citoyen* é central. Rousseau via as festas como teatros onde todos eram atores e

espectadores e, portanto, todos atuavam. Na República, todos os cidadãos são protagonistas políticos; não deve haver divisão entre quem somente age, como o ator, e quem somente observa, como seus espectadores. Nada deve estar acima da busca pelo aprimoramento do conceito e da prática da cidadania: formar o bom cidadão, eis o primeiro objetivo da República. Será ainda possível pensar um teatro que mais se aproxime dos paradigmas iluministas, e que ainda se inspire na proposta de Rousseau de uma “festa pública”? Como é possível envolver a plateia a ponto de ela se sentir participante ativa do fenômeno teatral? Como é possível pensar uma sociedade onde todos têm voz e vez?

Todos esses tipos de festas só custam o que estivermos dispostos a pagar, e só a afluência de pessoas já as torna magníficas. No entanto, é preciso tê-las visto entre os genebrinos, para compreender com que entusiasmo o povo se entrega a elas. O genebrino fica irreconhecível: já não é aquele povo bem-comportado que não se afasta de suas regras econômicas; já não é aquele demorado raciocinador que pesa tudo na balança do juízo, até a brincadeira. Ele é vivo, alegre, carinhoso; seu coração passa a estar nos olhos, como sempre está nos lábios; procura comunicar sua alegria e seus prazeres; convida, pressiona, força, disputa os que chegam. Todas as sociedades juntam-se numa só, tudo se torna comum a todos. É quase indiferente em que mesa nos sentamos: seria a própria imagem das mesas da Lacedemônia se nelas não reinasse um pouco mais de profusão; mas essa mesma profusão está então no lugar certo, e os aspecto da abundância torna mais comovente o da liberdade que a produz (ROUSSEAU, 1993, p.129).

A “festa pública” de Rousseau deve expressar o que já acontece (ou deveria acontecer...) na vida cotidiana dos cidadãos: “tudo se torna comum a todos”. Aqui já se pode fazer uma relação com o teatro, lugar da representação, do jogo, da brincadeira. O teatro deve ser “vivo”, deve haver um jogo onde se “convida, pressiona, força, disputa os que chegam”. Também a sociedade está viva quando o jogo da disputa de opiniões diferentes se instaura, tendo sempre como fim o bem administrar da cidade, que deve gerar abundância para todos; só assim a principal ideia das Luzes, a liberdade, poderia iluminar todos os cidadãos. O teatro deve celebrar sempre essa liberdade, para manter sua principal função: promover o encontro dos cidadãos em representações que possam contribuir para a produção dessa liberdade maior e coletiva. Todas as escolhas realizadas na produção de um espetáculo, desde o texto até a forma de os atores representarem, devem buscar essa liberdade, celebrada nas “festas públicas”. Baco/Dionísio, nas suas festas regadas a vinho, tirava a seriedade de seus fiéis e lhe proporcionava a liberdade da alegria, da música, da dança, dos rituais, do próprio teatro. Talvez, por isso Rousseau não só aceita, mas sugere o vinho, na mesma

Carta à D'Alembert (ROUSSEAU, 1993, p.114), quando está a elogiar os genebrinos, seus costumes e suas festas:

Mas os círculos de homens têm também os seus inconvenientes, que não chegam, porém, a comprometê-los. E é neste exame que nos deparamos com um sugestivo elogio do ... vinho. Pois, o que fazem os homens em seus círculos? “Jogamos, bebemos, embriagamos, passamos as noites (...)”. Inesperado elogio. A condenação de uma espécie de espetáculo não é incompatível, no espírito de seu autor, com a tolerância – ou até mesmo com a simpatia – diante de uma embriaguez que guarda vínculos estreitos com o passado dessa forma de expressão. Dionísio reabilitado ao término do implacável requisito? Não exageremos. Seja como for, o elogio guarda um valor simbólico não desprezível (SALINAS FORTES, 1997, p.187).

Na *Carta a d'Alembert*, Rousseau não faz uma crítica metafísica do teatro, tampouco apresentou contra ele argumentos teológicos e morais. Na verdade, Rousseau inaugura com ela a crítica social e política dos espetáculos, conforme escreve Bento Prado Jr.: “A verdadeira questão colocada pelo texto de Rousseau é ... ‘a da função social do teatro’. O que equivale a dizer que a originalidade da *Carta a d'Alembert* está em fornecer a primeira crítica política do teatro” (PRADO JÚNIOR, 2008, p.302).

O que interessava a Rousseau, para até mesmo além da representação no teatro, era discutir, no âmbito da política, até onde a ideia de representação devia ser o modelo fundador de uma forma de governo que de fato pudesse garantir a liberdade e o direito. A ideia de representação era problemática para um autor que apresentava como proposta política uma sociedade igualitária, onde todos os homens vivam unidos por um “pacto social”, dentro de um corpo político no qual, se todos se “representam” a si próprios, não há a necessidade da representação tal como se entendia anteriormente: a representação passa a ser a participação direta. Rousseau investe, neste texto, na necessidade de formação política da coletividade, assim como no *Contrato social*. A liberdade do povo devia ser sempre o grande tema. A “festa pública” de Rousseau propõe uma nova sociedade, fundada no “pacto social”, onde todos se vêem e são vistos, e, portanto, todos “representam” e são diretamente “representados” por si próprios.

Assim, era como se a própria ideia de “representação” teatral fosse ressignificada. Representar passava a ser uma possibilidade da própria existência e não algo que se fazia exclusivamente no teatro.

Rousseau contempla vários detalhes para compor essa cena do “pacto social” e da “festa pública”; não lhe escapa nem mesmo a questão do olhar, pleiteada pelo ator Garrick: não só a boca

deve dizer as palavras do texto, mas também os olhos; da boca e do olhos vem o que estava no coração, isto é, no mais íntimo do cidadão, no caso, do cidadão genebrino. Assim, da boca e dos olhos do ator cidadão devem vir também as palavras do texto dramaturgico, que anteriormente ele já estudou, já refletiu sobre elas e as apreendeu racionalmente, para que passassem a fazer parte de si mesmo. São essas palavras, devidamente qualificadas, as que devem estar presentes desde a estrutura psíquica desse ator, que, como cidadão e artista, escolhe sobre o que vai representar, qual o tema e o sentido de sua obra artística.

Também Diderot vai dar essa dimensão política para o teatro, conforme explicitará no seu *Paradoxo sobre o Comediante*:

Ocorre com o espetáculo o mesmo que com uma sociedade bem ordenada, onde cada um sacrifica parte de seus direitos para o bem do conjunto e do todo. Quem apreciará melhor a medida desse sacrifício? Será o entusiasta? O fanático? Não, por certo. Na sociedade, será o homem justo; no teatro, o comediante que tiver a cabeça fria. Vossa cena de rua está para a cena dramática como uma horda de selvagens para uma assembléia de homens civilizados (DIDEROT, 2000, p.41).

A “sociedade bem ordenada” é aquela que tem sua base no “bem do conjunto e do todo”. O bom espetáculo serve como modelo para essa sociedade, não de uma forma entusiasmada e ingênua, mas com a justiça do cidadão, o “homem justo”, e a racionalidade imparcial e objetiva do ator que tem a “cabeça fria”, como vimos na “Cena cinco - o ator construtor”. A justiça e a racionalidade estão juntas para a construção da “sociedade bem ordenada”. O “espetáculo” de Diderot é filosófico, justo e racional; o *philosophe* tem a visão otimista de que esse “espetáculo” pode ser uma “assembléia de homens civilizados”. Numa assembleia, por definição, busca-se a participação de todos. Assim, tal como propunha Rousseau com sua “festa pública”, as Luzes instauravam na realidade da vida a “cena dramática”: ordenada, pois anteriormente conhecida, estudada e refletida, tanto pelo “ator” como pelo “espectador”, ou seja, por todos os cidadãos. Para Diderot, a “horda de selvagens” presente numa “cena de rua” não traz os benefícios que as ciências e as artes da civilização trazem para o conceito de cidadania.

Rousseau, no seu *Primeiro Discurso*, o que lhe trouxe finalmente a fama na cidade de Paris, defendia que a civilização corrompia o homem na medida em que tirava dele sua essência original e colocava máscaras no lugar; a civilização tirava o homem do *ser* para o colocar no mundo do *parecer*. Mas Rousseau, apesar desse seu posicionamento filosófico, não deixou de escrever peças

de teatro, romances, operetas: tudo em função de uma nova sociedade, que fosse uma República e que tivesse um teatro que lhe fosse coerente.

Nas “festas públicas” propostas por Rousseau na *Carta a d’Alembert*, em substituição aos espetáculos teatrais fechados, o dramaturgo, o ator e a plateia são todos cidadãos franceses vivendo situações diferentes em diferentes momentos das mesmas festas. No teatro clássico francês, processava-se o grau máximo de imitação, portanto, de afastamento da natureza, de separação; os próprios prédios teatrais e a configuração de seus espaços interiores separavam radicalmente o palco da plateia⁴⁹. Já nas “festas públicas”, além da aproximação máxima com a natureza, uma vez que aconteciam ao ar livre, havia também a possibilidade de que cada espectador pudesse experimentar também os papéis do ator e do dramaturgo. Nesses espetáculos, o ator podia se ver e ser visto ao mesmo tempo, pois todos eram sujeitos atuantes. O importante era ser reconhecido na comunidade e se identificar com ela. Para Rousseau, é assim que deve acontecer a participação política na sociedade: todos participando efetivamente. Na “festa pública”, todos se identificam e participam; ninguém precisa ser convencido por uma *representação* que colocasse a plateia em estado passivo, numa ilusão alienada da realidade. Também no “espetáculo” pensado por Diderot, a racionalidade garantia que a alienação da realidade não acontecesse. O cidadão estava inserido criticamente na sua realidade para melhor servi-la e transformá-la.

No entanto, um problema se apresentou: até onde o ator francês do século XVIII poderia ser considerado um cidadão? Até onde ele se comportava como um cidadão? E que direitos ele tinha preservados, sendo ator e cidadão. No século das contradições, como já visto, o ator, protagonista de um dos fenômenos mais importantes daquele século, o teatro, não possuía os direitos de cidadão. Lembremos que todas as transformações que a sociedade de Paris vivia naquele momento ainda não tinham sido capazes de resgatar, pelo menos no âmbito da religião, que norteava o senso comum, seus atores da marginalidade social. Os atores do século XVIII continuavam sem o direito de confissão, comunhão, matrimônio, de prestar juramento ou sequer de receber sepultura em solo sagrado. A respeito de semelhante descaso para com o ofício do ator, Diderot atestou no verbete *comédien*, escrito para a *Encyclopédie*:

⁴⁹ Como já foi dito anteriormente, mesmo que nos palcos franceses daquele tempo ainda existissem as banquetas no palco para os nobres da plateia, Diderot foi justamente um dos que lutaram pela retirada das mesmas.

La profession de comédien est honorée en Angleterre; on n'y a point fait difficulté d'accorder à M. Olfields, un tombeau à Westminster à côté de Newton & des rois. En France, elle est moins honorée. L'église romaine les excommunie, & leur refuse la sépulture chrétienne, s'ils n'ont par renoncé au théâtre avant leur mort (DIDEROT, 1778, p.580).

Mas tanto Diderot como Rousseau sabiam muito bem que não poderiam ter uma visão ingênua sobre a vida que a maioria dos atores e atrizes levavam. Diderot deixa claro esse seu conflito quando, no início de *O sobrinho de Rameau, Eu*, o seu lado filosófico ponderado, de “cabeça fria”, apresenta *Ele*, o artista rebelde, marginal, desrespeitoso de todas as regras sociais, irônico diante dos próprios valores da sociedade:

Uma noite, após o jantar, eu estava lá [no *Café de la Régence*, na praça do *Palais Royal*, ponto de encontro dos *philosophes* e artistas], olhando muito, falando pouco, e ouvindo o menos possível; foi quando fui abordado por uma das mais esquisitas personagens desse país em que Deus não as deixou faltar. É um composto de altivez e baixeza, de bom senso e desrazão. É preciso que as noções de honesto e desonesto estejam mui estranhamente baralhadas em sua cabeça; pois ele mostra, sem ostentação, o que a natureza lhe deu de boas qualidades e, sem pudor, o que dela recebeu de más qualidades. De resto, é dotado de uma forte compleição, de um singular calor de imaginação e de um vigor de pulmões pouco comum. Se algum dia o encontrardes e se a sua originalidade não vos deter, ou metereis os dedos em vossos ouvidos, ou fugireis. Ó deuses, que terríveis pulmões. Nada se desassemelha mais dele do que ele mesmo (DIDEROT, 2000, p.40-41).

Eis aí uma definição do bem-comportado filósofo Diderot, sobre o artista Diderot, ou o artista de uma forma geral; para este trabalho, trata-se, aqui, também do ator. No caso do texto, *Ele*, o sobrinho de Rameau, como o tio, também era músico; mas essa definição pode muito bem valer para o ator, pelo menos, segundo o modo contraditório como era visto pela sociedade: “altivez e baixeza”, “bom senso e desrazão”; com seus costumes sociais onde se misturava “as noções de honesto e desonesto”, isto tudo num corpo ideal para o ofício do ator: “forte compleição” e “vigor de pulmões”, somado a um “calor de imaginação”. Deve-se lembrar que, na sua obra, Diderot vai buscar construir no ator um senso de cidadania semelhante àquele que Rousseau acusou a falta, na *Carta a d'Alembert*.

Mesmo buscando conquistar honra para o ofício do ator, Diderot, como Rousseau, também criticou os maus costumes e a vida desregrada de muitos atores franceses, a partir dos sentimentos que julgava que não deviam estar presentes no coração de um cidadão. Na sátira *O Sobrinho de*

Rameau, Diderot identifica bem alguns desses sentimentos perniciosos, quando *Ele* se coloca, sem máscaras, num dos raros momentos do diálogo:

Ele – Eu não entendo lá muita coisa de tudo o que declamais. Trata-se aparentemente de filosofia; eu vos previno que não me meto nisso. Tudo o que sei é que eu desejaria realmente ser um outro, ao risco de ser um homem de gênio, um grande homem. Sim, é preciso que eu reconheça, há algo dentro de mim que mo diz. Nunca ouvi louvar um só, sem que o elogio não me fizesse secretamente enraivecer. Sou invejoso. Quando fico sabendo de algum fato que degrade a vida privada dele [seu tio Rameau], eu o escuto com prazer. Isto nos aproxima. Suporto mais facilmente a minha mediocridade (DIDEROT, 2000, p.52-53).

Esse artista imaginado por Diderot, apesar dos vícios, não deixa de ser um sábio socrático quando afirma que não entende muita coisa que o filósofo dizia, e que reconhecia em si a mediocridade humana. Não é à toa que ele mostra “sem ostentação” as qualidades que a natureza lhe reservou – aqui, um ponto difícil de ser encontrado no ator, que naquele século tinha fama de vaidoso. Como já visto, não por acaso a primeira peça escrita por Rousseau teve como título *Narciso ou o amante de si mesmo*.

Apesar de apontar todos os fatores que não colaboravam para engrandecer a atuação do ator cidadão na cena e fora dela, Rousseau, no seu romance *Júlia ou A nova Heloísa*, nos coloca contrapontos que podem sinalizar qual o tipo de ator que ele almejava para o teatro das Luzes. Na extensa Carta II da quinta parte, Saint-Preux abre seu coração para *Milorde* Eduardo e fala sobre a sua vontade férrea de se manter digno de estar na casa da família do sr. de Wolmar, esposo de sua amada Júlia; com sinceridade de coração, o amante sonhador reconhece que vive ali um “retiro delicioso”; e por isso ele tem agora muito tempo para pensar em vários temas, como a sua questão sobre o talento, tão bem colocada pela senhora de Wolmar, Júlia:

[A senhora de Wolmar] Respondeu-me a isso que havia duas coisas a considerar antes do talento, a saber, os bons costumes e a felicidade. O homem, disse ela, é um ser por demais nobre para ter de servir simplesmente de instrumento para os outros e não se deve usá-lo para o que lhes convém sem consultar também o que convém a ele mesmo, pois os homens não são feitos para os lugares mas os lugares são feitos para eles e, para distribuir as coisas convenientemente, não é preciso tanto procurarem em sua partilha o emprego para o qual cada homem é mais próprio, mas aquele que é mais próprio a cada homem para torná-lo bom e feliz tanto quanto for possível. Nunca é permitido deteriorar uma alma humana para vantagem de outras nem fazer um celerado para servir pessoas de bem (ROUSSEAU, 1994, p.495).

De início, podemos perceber que a questão do talento se coloca para Rousseau como a questão política: a nobreza do homem é a cidadania que ele expressa na prática social. Não lhe é

permitido “deteriorar uma alma humana” para vantagem de quem quer que seja – o respeito ao cidadão deve ser absoluto. Duas coisas são apontadas por Júlia como mais importantes do que qualquer talento, para qualquer ser humano, até mesmo para o ator: “os bons costumes e a felicidade”. O cidadão que pratica os bons costumes encontra sua felicidade, ele não depende mais de nada alheio a si mesmo, não precisa de representação, muito menos de representação política, porque ela já está dada no aprimoramento da sua cidadania. Alcançando sua maioridade através das Luzes, do Esclarecimento - como queria Kant - o homem não precisa se perder nem perder sua dignidade para “servir simplesmente de instrumento para os outros”, não se deve usar um ser humano para aquilo que “convém” a outro ser humano, sem consultá-lo, pois ele é livre. Mas como fica aquele cidadão, o ator, que tem como ofício ser instrumento para servir a ideia de outrem? Justamente por isso é que esse instrumento que é o ator cidadão, livre, também deverá ser “consultado”, e deverá também saber escolher em que tipo de espetáculo teatral ele quer atuar. O mais importante é que o ator no seu ofício possa se tornar “bom e feliz”. O seu talento individual deverá ser colocado em função de sua cidadania, nos coletivos do teatro e da sociedade.

Júlia continua sua carta chegando à essência do que é um verdadeiro talento, que não deve ser confundido com o “espírito de imitação”, presente nas crianças, mas que não deve fazer parte de quem alcançou o esclarecimento:

Para seguir seu próprio talento é preciso conhecê-lo. Será uma coisa fácil discernir sempre os talentos dos homens e, na idade em que se toma um partido, se temos tanta dificuldade em conhecer bem os dos filhos que melhor observamos, como um pequeno camponês saberá por si mesmo distinguir os seus? Nada é mais incerto do que os sinais das inclinações que mostramos na infância; o espírito de imitação frequentemente tem neles uma parte maior do que o talento; eles dependerão antes de um encontro fortuito do que de uma propensão definitiva e a própria propensão nem sempre anuncia a disposição. O verdadeiro talento, o verdadeiro gênio tem uma certa simplicidade que o torna menos inquieto, menos irrequieto, menos pronto a mostrar-se do que um aparente e falso talento que tomamos por verdadeiro e que é apenas uma vã vontade de brilhar, sem meios para conseguí-lo (ROUSSEAU, 1994, p.465).

Ter uma “certa simplicidade” não é fácil para quem mora numa cidade como Paris e ainda tem como ofício a função de ator. Na sua vontade narcísica de “brilhar”, o ator francês acabava perdendo a função artística e política de seu talento, e se rendia aos artifícios da civilização e do teatro para garantir esse seu “brilho” cênico. É possível formar um novo ator que tenha um tipo de talento que ultrapasse a artificialidade dos recursos cênicos e das suas próprias máscaras? E ainda faça escolhas conscientes como cidadão, já que o teatro é um dos espaços da democracia das Luzes.

E a senhora de Wolmar ainda é mais explícita quando cita a atitude de pensamento de seu marido com relação a um mendigo:

(...) Se quisermos considerá-lo [o mendigo] do ponto de vista do talento, por que não recompensaria eu a eloquência desse mendigo que me comove o coração e me leva a socorrê-lo, como pago um Comediante que me faz verter algumas lágrimas estéreis? Se um me faz amar as boas ações alheias, o outro leva-me a fazê-las eu mesmo: tudo o que sentimos ao assistir a uma tragédia esquecemo-lo no instante da saída, mas a memória dos infelizes que confortamos dá um prazer que renasce continuamente (ROUSSEAU, 1994, p.467).

Por que manter um teatro que não traz nenhuma reverberação positiva na sociedade e na política?

Volta-se, assim, à pergunta inicial: para que serve o teatro? É possível que sua influência continue mesmo depois da cena, ou tudo é esquecido no “instante da saída”? Para Rousseau, o teatro nos engana quando nos dá a falsa ideia de que, quando se está torcendo pelo bem, já cumprimos nosso compromisso de cidadão de construir o bem. Para que servem as lágrimas que foram vertidas no teatro se não acontece uma ação concreta como no caso de ajudar um mendigo? Não basta para o ator cidadão representar uma peça que fomente na plateia o ato de “amar as boas ações alheias”, o espectador e ele próprio, o ator, devem atuar na sociedade com suas próprias boas ações; assim procede um cidadão.

Diderot, por sua vez, acreditava no poder social que o teatro exercia ao influenciar seus espectadores, daí sua luta para conquistar os direitos civis para os atores, mesmo sendo eles portadores de tantos vícios, pois todos os cidadãos devem estar em situação de igualdade:

(...) o objetivo de nossos espetáculos, e os talentos necessários àquele que sabe ali desempenhar um papel com sucesso [o ator], o estado do comediante necessariamente receberá de todo bom espírito o grau de consideração que lhe é devido. Trata-se, agora, particularmente em nosso teatro francês, de exercitar a virtude, de inspirar o horror ao vício, e de expor os ridículos. (...) Apesar de tudo isso, eles foram tratados mui duramente por algumas de nossas leis (ROUSSEAU, 1994, p.243).

Diderot sabia que as leis eram duras demais para os atores e que aquela marginalidade a que eles eram submetidos só reforçava seus vícios, tirando-lhes o mais importante da vida em sociedade, a cidadania. Mesmo buscando o resgate da honra do ofício do ator através da promoção de sua cidadania, o *philosophe* não deixou de criticar os maus costumes e a vida desregrada de muitos atores franceses. Mas, ainda assim, o *Paradoxo* trata profunda e sensivelmente o ofício do ator, a relação entre o ser do ator e sua alma, além de tratar profundamente de sua capacidade de

expressão teatral. Posteriormente, segundo vários pensadores do teatro, a amplitude dessa obra de Diderot só encontrará eco semelhante nos trabalhos escritos por Constantin Stanislavski⁵⁰, já no século XX.

E Rousseau, apesar de visto como muito mais duro com os atores, talvez não fosse tão preconceituoso quanto o próprio d’Alembert, com seu verbete sobre Genebra. Podemos inclusive questionar se d’Alembert não chega a ser mais moralista do que Rousseau, ao defender a proposta de leis rígidas que controlem o teatro e a vida de seus atores na cidade de Genebra. O teatro praticado em Paris somente como lazer e prazer – e que foi a fonte de inspiração para a argumentação de d’Alembert no verbete da *Encyclopédie* – favorecia uma plateia que se distraía um tanto passivamente, sem um compromisso intelectual ou social mais efetivo, ou seja, favorecia espectadores que se esqueciam de sua condição de cidadãos. A preocupação com o lugar do espectador do teatro também gerou sempre discussões e polêmicas, como mostra a pesquisa do professor Flávio Desgranges, quando tenta responder sobre o lugar da plateia no fenômeno teatral: “Abrir o teatro, de fato, de maneira que o espectador se sinta participante efetivo de um movimento artístico, fazendo da instituição teatral um espaço comunitário, de todos e aberto a todos. E não um espaço restrito, reservado ao desfile de alguns poucos e inflados egos” (DESGRANGES, 2010, p.26).

Na equação do século XVIII, a representação trabalhava a favor do descomprometimento do homem com a sua coletividade, a vaidade já estava germinada no que hoje se encontra no individualismo exacerbado, despreocupado com o coletivo, sem um sentido maior, e que gera, muitas vezes, a depressão de se ver só numa sociedade imensa.. O sistema de representação vigente implicava a escolha pelo *parecer* em detrimento do *ser*. É o contrário da hipótese apresentada no *Contrato social*, onde Rousseau passa uma visão de sociedade que se edifica numa comunicação baseada na sinceridade de suas relações, onde todos aceitam se abrir uns aos outros, deixando de lado qualquer interesse particular.

A forma de atuar daqueles atores não conscientes de sua cidadania - e, por isso, não comprometidos com ela – constituía exatamente o tipo de representação tão criticada pelo ator

⁵⁰ Constantin Stanislavski pensador e pedagogo de um “novo” teatro ocidental; seus escritos sobre o teatro e a pedagogia do ator, além de trazerem uma técnica artística inovadora naquele momento. Para Stanislavski, o exercício do ator não é uma simples *imitação*, mas sim o fruto de uma criação original que acontece quando este mesmo ator se coloca em um estado de uma espontânea e sincera abertura criativa.

Garrick, assim como por Rousseau, Diderot e até mesmo por Voltaire, defensor do teatro clássico francês. Nos pensamentos desses homens de teatro, as considerações sobre o ofício do ator, como já dito anteriormente, ganham cada vez mais significado metafórico, social e político: ainda que assumindo diferentes formas, o ator representava o cidadão, que é aquele que representa no teatro do mundo, no palco da sociedade.

Diderot, assim como Rousseau, concordava que a escolha do ofício de ator como profissão não era nada boa para um homem honesto, e que se fazia necessário um real talento, forte o suficiente para arrastá-lo a esse destino. Os dois concordavam também que não havia meios de proibir o ator de viver seus vícios. No entanto, Diderot, principalmente com seu *Paradoxo sobre o Comediante*, acreditava numa sincera transformação moral do ator, já que ele tinha à mão, no seu próprio ofício, muitos meios para auxiliá-lo, incluindo as próprias peças de teatro, que traziam tantos exemplos de amor à virtude. Mas o que eles entendiam por real talento? Somente qualidades naturais do caráter que vêm com o nascimento? Ou também a possibilidade de uma arte teatral aprimorada, fundamentada em uma atuação do ator capaz de alcançar uma imitação precisa, tanto nos sentimentos, quanto nos pensamentos da personagem? Ou será o talento que fez parte da reflexão de Júlia na *Nova Heloísa*? Nessa mesma concepção de atuação teatral, o ator poderia, inclusive, expressar em cena, de forma indireta ou direta, seu pensamento pessoal sobre a personagem, assim como todo artista está expressando sua opinião quando apresenta sua obra para o público.

Mas acima de tudo, o que Rousseau e Diderot buscavam para o ator francês era o senso e a prática da cidadania – o ator das Luzes, mesmo com seus paradoxos, devia ser considerado como cidadão e, através da prática de seu ofício, agir como um cidadão, dentro e fora da cena.

Epílogo

O ator, sob as luzes de LED

“O Segundo – A crer em vós, o grande comediante é tudo e não é nada.

O Primeiro – E talvez por não ser nada é que é tudo por excelência, não contrariando jamais sua forma particular as formas estranhas que deve assumir.”

Diderot, *Paradoxo sobre o comediante*.⁵¹

Ser tudo, para o ator, é não ser nada – quanto mais ele alcançar o nada, o vazio, o despojamento de si mesmo, mais conseguirá ser tudo que seu ofício exige: aquele que cria artisticamente, em si mesmo, um outro ser humano. Todo processo de criação pede um “esvaziamento” do artista, para que haja espaço para o novo. Assim também acontece no exercício filosófico, na primeira parte do método socrático, onde a ironia do “só sei que nada sei” busca a suspensão do juízo de quem reflete, para que a liberdade de pensamento aconteça e não se fique preso nas suas próprias perspectivas, pois numa prisão não é possível acontecer a *maiêutica*. Quando o ator consegue, consciente e filosoficamente, se libertar até de si mesmo, ele está pronto para representar o outro da forma mais sincera, isto é, se colocando de fato no lugar do outro.

Assim, para o ator construtor, jogador e cidadão não são as práticas o que faz a parte essencial de um método de representação, mas sim as reflexões à luz dos pensamentos de Diderot e Rousseau, aliadas a uma prática artística. Essas reflexões auxiliam na compreensão do ofício do ator e apontam esse horizonte paradoxal do tudo e o nada, que é o cotidiano do teatro. Aqui, os paradoxos são muito bem-vindos, pois expressam as próprias condições contraditórias da existência humana que o ator representa em cena. A constatação dos paradoxos ajuda a enxergar o “nada”, para se criar o “tudo”. É preciso lembrar que numa sociedade onde a ordem estabelecida não permite questionamentos, o paradoxo é visto como algo negativo. Vale aqui lembrar as

⁵¹ *Paradoxo sobre o comediante* in DIDEROT, Denis. *Obras II – Estética, Poética e Contos*. Tradução, organização e notas: J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2000. P. 56.

palavras do professor Franklin de Matos quanto escreve exatamente dentro deste contexto da relação entre o filósofo e o ator:

(...) não se deve atribuir ao termo “paradoxo” uma conotação pejorativa (no sentido em que alguns no século XVIII costumavam referir-se a Rousseau), mas defini-lo à maneira da *Encyclopédie*:

“É uma proposição absurda em aparência, por ser contrária às opiniões recebidas, e que, no entanto, é verdadeira no fundo, ou ao menos pode ganhar uma aparência de verdade.” Segundo a própria etimologia, o “paradoxo” sustenta uma opinião “ao lado” da “doxa”, da opinião comum e, portanto, contra ela. Pois bem: se assim é, em que consiste esta no século XVIII quanto à figura do comediante? (MATOS, 2001, p.68-69)

Para responder essa questão proposta pelo professor, primeiro é preciso lembrar que a opinião comum desprezava a figura do ator no XVIII, pois o relacionava com a imoralidade e a depravação. Ao mesmo tempo, o ator francês era uma figura pública importante para os tempos das Luzes... O teatro era uma instituição paradigmática das contradições da sociedade naquele período.

O movimento das Luzes tinha como seu sentido primeiro e geral a busca pela liberdade, na construção de uma sociedade mais justa e igualitária; e o teatro deveria contribuir com esse sentido. Mas desde o século XX - com suas duas grandes guerras mundiais, um abismo social imenso aberto entre as classes e incertezas tão grandes que patologizaram e deprimiram as sociedades mais avançadas - as promessas iluministas e a Modernidade vêm se diluindo cada vez mais:

No sentido mais amplo do progresso do pensamento, o esclarecimento tem perseguido sempre o objetivo de livrar os homens do medo e de investi-los na posição de senhores. Mas a terra totalmente esclarecida resplandece sob o signo de uma calamidade triunfal. O programa do esclarecimento era o desencantamento do mundo. Sua meta era dissolver os mitos e substituir a imaginação pelo saber.

(...) Desencantar o mundo é destruir o animismo. Xenófanes zombava da multidão de deuses, porque eram iguais aos homens, que os produziram, em tudo aquilo que é contingente e mau, e a lógica mais recente denuncia as palavras cunhadas pela linguagem como moedas falsas, que será melhor substituir por fichas neutras. O mundo torna-se o caos, e a síntese, a salvação. Nenhuma distinção deve haver entre o animal totêmico, os sonhos do visionário e a Ideia absoluta. No trajeto para a ciência moderna, os homens renunciaram ao sentido e substituíram o conceito pela fórmula, a causa pela regra e pela probabilidade (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p.17-18).

O livro *A Dialética do Esclarecimento*, escrito em meados do século XX, conseguiu fazer uma radiografia da sociedade contemporânea, que ultrapassa o período histórico da Segunda Grande Guerra e tem sua validade até os dias de hoje. Na perspectiva de seus autores, Adorno e

Horkheimer, nem mesmo a arte conseguiu escapar dessa “calamidade triunfal”: cresce uma “indústria cultural”, que transforma a arte num produto de consumo:

Os interessados inclinam-se a dar uma explicação tecnológica da indústria cultural. O fato de que milhões de pessoas participam dessa indústria imporia métodos de reprodução que, por sua vez, tornam inevitável a disseminação de bens padronizados para a satisfação das necessidades iguais. (...) o que não se diz é que o terreno no qual a técnica conquista seu poder sobre a sociedade é o poder que os economicamente mais fortes exercem sobre a sociedade. A racionalidade técnica hoje é a racionalidade da própria dominação. Ela é o caráter compulsivo da sociedade alienada de si mesma (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p.100).

Pode o teatro ter ainda espaço nesse mundo desencantado? Atualmente, muitos artistas fabricam seus “bens padronizados” pautados no poder econômico e os espalham nas diferentes mídias tecnológicas, impensadas no século das Luzes. Mas lá e aqui, encontramos atores presos à opinião pública, preocupados em construir sua fama pessoal, que lhes garanta o sucesso rentável. Esta reflexão, em cada uma de suas cenas, tentou apontar ideias que pudessem esclarecer a questão do sentido do ofício do ator naquele período, tanto na sua dimensão social e política, quanto, principalmente, na sua dimensão artística. Seus paradoxos, de ontem e de hoje, não precisam e nem devem ser extirpados; mas ao contrário, devem ser objeto permanente de reflexão, para que se atualize e aprimore esse ofício surgido nos primórdios culturais da história humana, com seus mitos, festas e ritos, que organizaram a vida em sociedade.

O ator francês foi interpelado pelo movimento das Luzes a pensar sobre o sentido de seu ofício naqueles tempos de “crise da consciência européia”⁵². Também hoje os atores, que incontestavelmente entre as figuras mais importantes da “indústria cultural”, se veem também presos e condicionados pela opinião pública, que mesmo sem perceber, só expressa aquilo que é a vontade do poder econômico que controla todas as mídias onde os atores podem representar atualmente, inclusive uma grande parte do próprio teatro vive sob esse mesmo controle. Diante do sentimento de impotência frente a toda essa indústria do entretenimento, também os atores renunciaram ao sentido (de seu ofício) e substituíram o conceito (de representação) pela fórmula (de sucesso).

⁵² Importante livro de história, referência para se compreender do Renascimento até o século das Luzes: HAZARD, Paul. *Crise da consciência européia*. Tradução: Óscar de Freitas Lopes. Lisboa, Portugal: Edições Cosmos, 1948.

Quando as palavras se concretizam no espaço cênico, interpretadas pelos atores, quer na comédia, na tragédia ou em qualquer outro gênero de espetáculo teatral, seus significados são ultrapassados pela complexidade de sinais que aparecem no momento da encenação e, que pela imaginação, constroem novos mundos, na busca de estes novos mundos cresçam e aprofundem a visão crítica sobre o mundo real. Cabe ao ator encontrar no seu próprio exercício artístico, mais do que o artifício e a ilusão. A atuação do ator em cena é real, as palavras brotam de fato naquele momento através de sua voz; porém, elas passam pelo crivo da representação, isto é, são interpretadas de uma determinada forma, e esta forma foi escolhida artisticamente pelo ator, dentre outras inúmeras possibilidades.

Se isso vale para todo ato teatral, em qualquer tempo, o que podemos destacar é que, já no movimento das Luzes, com suas novas propostas para o ator, o timbre, o tom e o volume da voz, além de cada ação física e cada olhar que acompanham as palavras, tudo isso expressa as radicais escolhas do ator sobre sua partitura cênica, em consonância com o dramaturgo e o diretor de cena. As escolhas expressam seus pensamentos estéticos e éticos, elas são o cerne de sua criação artística e ultrapassam suas próprias palavras, tal como observou Anatol Rosenfeld: “(...) O jogo fisionômico, a melodia sonora, o timbre da voz, o “crescendo” e ‘diminuindo’, ‘acelerando’ e ‘retardando’ da fala e dos gestos, a vitalidade e tensão, os silêncios – tudo quanto distingue a pessoa existente, não pode ser definido pela palavra” (ROSENFELD, 1976, p.29).

O ator, com todos os recursos de seu próprio corpo, se torna uma forma de expressão artística viva, que ultrapassa o plano simbólico das palavras. Cada um de seus gestos, uma vez realizados na cena, pode expressar mais do que as palavras escritas pelo poeta-dramaturgo; as ações ilustram tudo de indizível que se pode observar e sentir diante da presença viva de um outro ser humano a nossa frente, da forma como ele é, tanto no que escolhe mostrar quanto naquilo que pensa esconder: uma personagem em cena, vai além do que pode qualquer pessoa no cotidiano, pois ela nos mostra o que estaria no lado escuro da realidade.

Mais um paradoxo do teatro: é ingênuo o ator que acha que se esconde em cena atrás de sua personagem, pois, na lente de aumento do teatro, o que, ironicamente, melhor se vê é aquilo que, muitas vezes sem ter consciência, o ator deixa escapar daquilo que ele é. Mesmo que o conteúdo que o ator diz e expressa com suas ações seja ficção, a realidade de sua presença é incontestável - o ator está em cena com tudo aquilo que ele é na realidade, ainda que esteja a serviço da representação.

No entanto, ainda é bastante disseminado o ponto de vista que prioriza a literatura, o texto dramático, em detrimento do espetáculo teatral, como se a representação implicasse um grau menor de criação artística. Nessa perspectiva, que, ao longo da história do teatro, tornou-se cada vez mais problemática e, de resto, inaceitável, também o ofício do ator passa a ser secundário e deve ter como função somente obedecer à palavra escrita, servir como suporte para aquilo que o poeta-dramaturgo imaginou na sua mente e realizou através das palavras do texto, ou no máximo, deve obedecer àquilo que foi imaginado pelo diretor de cena, que ganhou cada vez mais importância dentro do fenômeno teatral. Muitas vezes, no teatro contemporâneo das “novas luzes”, os espetáculos são apenas a expressão do diretor e não do conjunto dos atores em cena, que se tornam executores exímios e não artistas criativos.

As “novas luzes” do teatro são frias, são de LED, símbolo de todo um avanço tecnológico, que, se trouxe tantos benefícios, por outro lado, vem mostrando o quanto o discurso moderno não conseguiu trazer a felicidade humana – a artificialidade cresceu nas coisas e nas pessoas, gerando decepção e insegurança. Todas as transformações culturais vão repercutir nas artes, muitas vezes, até o contrário, isto é, são frutos de certo pensamento estético. Com o passar do tempo, especialmente no Ocidente, certa visão mágica do mundo foi substituída pela filosofia e, posteriormente, pela visão científica, que tudo explica a partir de “causas e efeitos”, à luz de uma razão que, infelizmente, tende cada vez mais a se desapegar da imaginação e da criatividade. Os rituais tornaram-se obsoletos e foram substituídos pela arte, que por sua vez, foi substituída pelos produtos do megamercado, que se apoderou das sociedades atuais. Os “ofícios” foram substituídos por “profissões técnicas”; também a arte deixou de ser artesanato, isto é, uma expressão individualizada do ser, para tornar-se um fazer “especializado”.

O teatro, principalmente nos momentos históricos mais desafiadores, continua sendo um espaço real de reunião de pessoas, de cidadãos, onde atores e espectadores se encontram para um encontro único e irrepetível. Seguindo os padrões aristotélicos, trata-se de um encontro catártico. Segundo certa perspectiva historicista, que privilegia as respostas que a arte pode trazer às questões postas pela sociedade, o teatro adquire um caráter nitidamente político nos momentos históricos mais desafiadores, como os de censura e repressão política ou religiosa, já que em seu próprio conceito o teatro pressupõe pessoas reunidas, coisa não muito bem vista em tempos ditatoriais, que, infelizmente, tendem a se repetir no decorrer da história. Num sentido mais amplo, pode-se

considerar que certa potência de ação política – uma reflexão transformadora - sempre estará presente no teatro, dado o caráter eminentemente performático e mobilizador de sua prática.

Representar algo que afete os espectadores presentes é o que preconiza o próprio conceito básico de teatro. As novas mídias tecnológicas nas quais hoje os atores representam também querem afetar os telespectadores, os internautas, enfim, a plateia, presente ou não no momento da representação. Ao lado do teatro, também o cinema, a televisão e a internet não deixam de ser novas versões da prática humana que fundou as culturas: contar uma história, mostrar algo das relações humanas, “pôr em cena” um certo modo de estar no mundo, para que ele gere, de modo não excludente, tanto novas experiências sensoriais quanto reflexões, ambas dotadas de forte potencial transformador. Mas essa proliferação de mídias não diminui a grande diferença que faz um ator no palco: uma coisa é representar para espectadores que estão ali, junto com o ator, no mesmo espaço físico; outra coisa é a representação diante de uma câmera de televisão, por exemplo.

Hoje, no campo inesgotável das possibilidades virtuais e tecnológicas, a figura do ator ainda se mantém forte como fonte geradora de experiências artísticas significativas. Do mesmo modo como constituem novos campos de trabalho para o ator, as mídias atuais também trazem novos desafios para o seu ofício, não deixando o ator na representação numa posição conhecida e confortável. O cinema, a televisão e os infinitos filmes publicitários, além da internet com todos os seus sites, blogs e chats, são os novos palcos, iluminados pela mais alta tecnologia das luzes de LED. Mas há que se considerar que a luz de LED é fria, não tem o calor próprio do fogo que iluminou as “cenas”, desde os primeiros rituais até os palcos da Paris setecentista. Se por um lado a “indústria cultural” revela-se extremamente fria e calculista nas produções artísticas que elege, cabe perguntar como o ator poderá conseguir manter o calor de sua representação? É essa resposta que vem sendo construída pelos atores presentes na cena teatral contemporânea.

O ator das Luzes, idealizado a partir dos diferentes olhares de Diderot e Rousseau, fez acender, no século XVIII, uma reflexão estética que ainda pode inspirar o ator contemporâneo, que, mesmo em meio à avassaladora revolução tecnológica, sempre buscará a maior eficácia de sua atuação cênica junto aos seus variados públicos, através de mídias tão diferentes, sem perder o calor de sua humanidade.

No meio do caos das incertezas, com os desafios atuais econômicos e políticos e toda essa supertecnologia nunca antes imaginada com seus desafios éticos, não é possível dar conta de responder às questões mais prementes do ser humano; isso vale tanto para as questões existenciais,

atemporais, quanto para o que diz respeito às questões advindas dos novos conhecimentos científicos. As discussões éticas e estéticas ganharam novos elementos filosóficos, científicos e tecnológicos e continuam a desafiar criativamente o ator. Vale a pena citar o medo do ator diante dessa sua empreitada artística, apontado pelo encenador inglês, respeitado homem de teatro do século XXI, Peter Brook⁵³:

Quando o instrumento do ator, seu corpo, é afinado pelos exercícios, desaparecem as tensões e os hábitos desnecessários. Ele fica pronto para abrir-se às ilimitadas possibilidades do vazio. Mas há um preço a pagar: diante desse vazio desconhecido surge, naturalmente, o medo (BROOK, 2000, p.18).

Continua hoje o desafio do “vazio” escuro e aterrador que as luzes do mundo virtual não conseguiram iluminar nos corações humanos. O ator, continua se exercitando na prática da cena e da vida, como construtor, jogador e cidadão. Os cenários e as personagens mudaram, mas o vazio existencial constatado na filosofia se mantém, e o medo do ator, representando o de todo ser humano, se mantém toda vez que ele dá o passo fatal que o tira da coxia da realidade e o lança no vazio do palco. Assim, dos debates filosóficos daqueles “homens de teatro”, foi possível promover uma reflexão sobre a formação de um ator que depois na sua prática artística busca uma verdade cênica que vá além do tradicional conceito de representação, que tantas discussões já provocou - uma busca por quebrar ou ultrapassar regras cênicas rígidas, clichês que tornam artificial demais a aventura de ilimitadas possibilidades que o ator realiza em cena. Na busca permanente de ampliar sua capacidade de representação, de tornar sua comunicação com a plateia um encontro mais eficaz com cada espectador, o ator sempre traz implícitas, nas suas atuações cênicas, as suas escolhas estéticas, que, como não podiam deixar de ser, refletem suas escolhas éticas e políticas e, querendo ou não, são estas as suas respostas artísticas para as questões de seu tempo; respostas que expressam seu posicionamento humano e sua contribuição como cidadão.

Por outro lado, talvez se possa dizer que a Idade Moderna ainda não findou, uma vez que a questão da democracia, tão especial para as Luzes, pois iria gerar mais liberdade às políticas de Estado, permanece sem saída, sem uma solução prática que a torne condizente com os ideais iluministas, que viam o mundo como um grande palco onde tudo podia ser encenado e discutido, com liberdade e buscando o proveito do coletivo.

⁵³ Peter Brook, nascido em 1925, diretor e produtor teatral inglês, seu trabalho no teatro atual é de grande relevância internacional, e a ênfase que ele dá ao trabalho do ator nos interessa nesta pesquisa, no caminho para trazer a reflexão iluminista até nossos dias.

Mesmo com todas as limitações técnicas que o palco das Luzes apresentava, como os cenários tão grosseiros, apontados por Rousseau através do olhar de Saint-Preux, se comparados com a tecnologia hoje oferecida para criar as novas realidades - cenários, luzes, figurinos, computadores etc. - pode-se dizer que o teatro, em qualquer tempo, continuará trazendo a necessidade perene de inovações para responder aos desafios do presente, demonstrando uma vitalidade intensa para aqueles que ainda se lançam no seu jogo, no seu exercício de imaginação. Desde Constantin Stanislavski, na virada dos séculos XIX e XX, passando pela grande revolução conceitual proposta por Bertold Brecht e incluindo tanto encenadores revolucionários como Peter Brook quanto dramaturgos que já escrevem predeterminando marcadas opções cênicas, como Samuel Beckett, o teatro ainda encontra - como uma fênix permanentemente renascida - a sua capacidade de renovação, mantendo sempre seus fundamentos básicos. A experiência viva de um espetáculo teatral continua sendo um encontro humano que propicia a fluidez dos sentimentos e pensamentos; às vezes, eles se revelam plácidos e reservados, outras vezes explosivos e arrebatadores, como as paixões. Mas sempre essas possibilidades expressivas conviverão com os gestos mais comezinhos e delas distanciados, os gestos que o ator realiza no palco em função das circunstâncias ligadas ao momento da representação. São eles que tornam a atuação artística do ator sua obra de arte.

Le Kain-Ninias, grande ator francês do século XVIII, comparado por muitos a Garrick e que se notabilizou como intérprete das peças de Voltaire, além de responsável por muitas reformas teatrais, ensejou no *Paradoxo sobre o comediante*, de Diderot, um questionamento que ainda faz sentido para as questões estéticas do teatro:

Le Kain-Ninias desce ao túmulo do pai, esgana aí a mãe; sai com mãos ensanguentadas. Transborda de horror, seus membros tremem, seus olhos estão alucinados, os cabelos parecem eriçar-se-lhe sobre a cabeça. Sentis os vossos se arrepiar, o terror vos assalta, ficais tão perdido como ele. Entretanto, Le Kain-Ninias empurra com o pé para o bastidor um pingente de diamante que se desprendera da orelha de uma atriz. E esse ator aí sente? Não é possível. Direis que é mau ator? Não creio de modo algum. O que é pois Le Kain-Ninias? É um homem frio que não sente nada, mas que figura superiormente a sensibilidade. Debalde bradará: ‘Onde estou?’ Eu lhe respondo: ‘Onde estás? Tu sabes muito bem: estás sobre o tablado e empurras com o pé um pingente para os bastidores (DIDEROT, 2000, p.53).

Nesta perspicaz observação do *philosophe*, nessa história engraçada sobre o ator Le Kain-Ninias, Diderot resume, quase caricaturiza, mas, antes de tudo, explica lúdica e didaticamente o paradoxo do ator - construtor, jogador e cidadão - no exercício de seu ofício, desde os rituais

iluminados de Baco, passando pelas luzes francesas do XVIII, até as luzes de LED: o ator faz a mediação, tansita entre dois mundos, o da realidade e o da ilusão. A busca pela sua verdade cênica, isto é, sua autenticidade artística se mostra de várias maneiras. Quando se vivencia um espetáculo teatral, o que se vê na realidade, são pessoas que se encontram com outras pessoas, para viverem juntas um dos jogos humanos mais antigos, o da ilusão criada pelo ato de representar de um ator. Num encontro humano, uma pessoa é sempre um “eu” que interpela um “tu”, o instiga e afeta. Esse encontro, no teatro, é sempre mediado por um “outro”, a personagem, que se mantém, em larga medida, como o enigma humano a ser um pouco mais desvelado a cada nova representação de um ator.

Já se constatou que mesmo a racionalidade observável na teoria do drama burguês, que se formou no século XVIII e pode ter seu sentido e evolução observados em todo o teatro moderno, não deixou de lado a importância de reconhecermos, sempre, o enigma do ser humano que cada ator traz na sua atuação, consciente ou inconscientemente. De qualquer modo, o ator sempre atuará a partir do desejo sincero de tornar vivas, na humanidade de uma personagem, todas as possibilidades de existência, que, por serem infinitas, são também - e sempre - enigmáticas.

No teatro, seja qual for a estética que lhe dá forma, a vida representada não precisa ser inibida pelos acordos sociais que intensificam a hipocrisia, gerando distanciamento real e solidão entre as pessoas; pelo contrário, o palco sempre revelará aquilo que, na realidade do encontro, um pode afetar o outro – eis o que buscavam também Diderot e Rousseau. As discussões teatrais iluministas francesas, como vimos, apontavam para um novo teatro, com atores capazes de interferir crítica e criativamente tanto na cena, como artistas, quanto na vida em sociedade, como cidadãos.

Tanto hoje como no século XVIII, o ator tem de conviver com as prisões que ameaçam a sua liberdade artística e de cidadão, que comprometem sua verdade cênica. Hoje, por exemplo, o ator se vê dependente das grandes produtoras, que prescrevem não só a dramaturgia, mas a forma como ela deve ser executada para alcançar um número cada vez maior de espectadores, criando uma cultura de massa que tende a inibir o pensamento crítico tanto no palco quanto na plateia; eis como funciona a “indústria cultural”...

A reflexão crítica na cena, como sempre, deve levar a uma reflexão crítica da vida social. O ator, quando assume o seu protagonismo no fenômeno teatral, assume o seu compromisso artístico e político com a sociedade de fazer essa reflexão; o seu pensar não pode se corromper, seu

sentir deve desabrochar espontâneo e criativo nas cenas do teatro e do mundo. Nos escritos de Rousseau, observamos de imediato, que há uma preocupação em realizar um teatro que fosse pedagogicamente capaz de alargar os horizontes da compreensão humana, rompendo os paradigmas impostos em sua época pelo teatro clássico francês. É claro que o objetivo de Rousseau era o mesmo do teatro em geral, seja ele o francês, o italiano ou qualquer outro de qualquer tempo. O ator mais que representar, deve interpretar o texto no palco; e nesse exercício de interpretação, ele pode se tornar um “sujeito ético” na sociedade, um ator cidadão. Depois das Luzes, o ator nunca mais deveria ser visto como uma figura marginal, alguém que aquela sociedade do século XVIII ao mesmo tempo “paparicava” nos salões parisienses e não era capaz de tratar como cidadão na vida pública. Essa empreitada continua sendo motivo de pesquisas e discussões entre os atores e aqueles que estudam a arte teatral.

Depois de tantas transformações históricas, pode parecer estranho refletir sobre um teatro que tem pretensões muito maiores do que a de se tornar apenas um bom “produto comercial” de seu tempo; mas essas pretensões - catárticas, pedagógicas ou simplesmente artísticas, incluindo ambas – continuam vivíssimas nos artistas que teimam ainda em fazer teatro, no seu sentido original e pleno.

As visões de Diderot e Rousseau influenciaram realmente a prática teatral, não só a do drama burguês, mas até dos infinitos modos de se fazer teatro hoje, todos herdeiros de todas essas transformações. Contrapondo-se e complementando a definição de Rousseau sobre o talento do ator, apresentada no início desta reflexão, segue abaixo a definição de Diderot; juntas elas trazem luzes para a discussão perene sobre o ofício do ator:

O que é, pois, o verdadeiro talento? O de conhecer bem os sintomas exteriores da alma de empréstimo, de dirigir-se à sensação dos que nos ouvem, dos que nos vêem, e de enganá-los pela imitação desses sintomas, mediante uma imitação que engrandece tudo em suas cabeças e que se torna a regra do julgamento deles; pois é impossível apreciar de outro modo o que se passa dentro de nós. E que nos importa, com efeito, que eles sintam ou não sintam, contanto que o ignoremos?

Aquele, pois, que melhor conhece e traduz mais perfeitamente esses signos externos, de acordo com o modelo ideal mais bem concebido, é o maior comediante (DIDEROT, 2000, p.66).

Para conhecer bem e expressar mais perfeitamente os signos da representação teatral, o ator há que passar pelos exercícios e aprendizados que vão aprimorar seu talento, lhe deixando preparado para enfrentar o “vazio”.

...

Faz-se necessário colocar um termo nesta reflexão sobre o ator que, livre como deve ser a filosofia e a arte, não se conforma a uma única conclusão. Para tanto, bem cabe, aqui, o elogio que Diderot faz a Mademoiselle Clairon, no seu Paradoxo, contando como Voltaire ficou impressionado de vê-la representando sua peça, mas dando-lhe um caráter completamente novo, diferente do que sua imaginação de poeta havia concebido; afinal, como atriz, Clairon tem a seu favor a verdade de sua presença e de sua atuação, no momento mágico da cena teatral de qualquer tempo ou lugar:

Ora o poeta sentiu mais fortemente do que o comediante, ora, e com mais frequência talvez, o comediante concebeu mais fortemente que o poeta; e nada é mais verdadeiro do que esta exclamação de Voltaire, ao ouvir Mlle Clairon em uma de suas peças: ‘*Fui realmente eu quem fez isso?*’: será que Mlle Clairon a conhece mais que Voltaire? Naquele momento, pelo menos, seu modelo ideal, ao declamar, estava muito além do modelo ideal que o poeta imaginara ao escrever, mas esse modelo ideal não era ela. Qual era, pois, seu talento? O de imaginar um grande fantasma e copiá-lo com inspiração. Imitava o movimento, as ações, os gestos, toda a expressão de um ser muito superior a ela. Encontrar o que Ésquines [discípulo de Sócrates e rival de Demóstenes, orador e filósofo], recitando uma oração de Demóstenes, nunca conseguiu dar, o mugido da besta. Dizia ele a seus discípulos: ‘Se isso vos impressiona tão fortemente, o que aconteceria então se *audivissetis bestiam mugientem*’? O poeta engendrara o animal terrível, Mlle Clairon o fazia mugir (DIDEROT, 2000, p.57).

BIBLIOGRAFIA

ABBAGNANO, Nicola. Dicionário de Filosofia. Tradução: Alfredo Bosi. – 2ª ed. – São Paulo: Martins Fontes, 1998.

ADORNO, T. W. e HORKHEIMER, M. *Dialética do Esclarecimento*. Tradução: Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

ARISTÓFANES. *As aves*. Tradução: Antonio Medina Rodrigues. São Paulo: Editora 43, 2001.

_____. *As rãs*. Tradução: Mario da Gama Kury. São Paulo: Expresso Zahar.

_____. *Nuvens*, Teatro Grego. Seleção, introdução, notas e tradução direta do grego por Jaime Bruna. São Paulo: Editora Cultrix.

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução: Eudoro de Souza. Seleção: José Américo Motta Pessanha. São Paulo: Nova Cultural, 1987. Coleção *Os Pensadores*, vol.2.

_____. *Retórica*. Tradução portuguesa de E. de Sousa. Lisboa: Imprensa Nacional, 1990.

_____. *Poética*. Tradução, introdução e notas: Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2015.

ASLAN, Odete. *O Ator no século XX*. Tradução: Rachel A. de Baptista Fuser, Fausto Fuser e J. Guinsburg. São Paulo, Perspectiva (Estudos: 119/dirigida por J. Guinsburg), 2010.

AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura*. Vários tradutores. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BARBA, Eugenio e SAVARESE, Nicola. *A Arte Secreta do Ator*. Supervisão de tradução: Luis Otávio Burnier. São Paulo; Campinas: Hucitec; Ed. Unicamp, 1995.

BENJAMIN, Walter. *Que é o teatro épico? Um estudo sobre Brecht in Magia e Técnica, Arte e Política*. Tradução: Sergio Paulo Rouanet. Prefácio: Jeanne Marie Gagnebin. Obras Escolhidas, Volume 1. São Paulo: Brasiliense, 7ª Ed., 1994.

BENTLEY, Eric. *A experiência viva do Teatro*. Trad.: Álvaro Cabral. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1981.

_____. *O Dramaturgo como Pensador, Um Estudo da Dramaturgia nos Tempos Modernos*. Tradução: Ana Zelma Campos. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

BERRETTINI, Célia. *O Teatro ontem e hoje*. São Paulo, Perspectiva, 1980.

BERTHOLD, Margot. *História Mundial do Teatro*. Trad.: Maria Paula V. Zurawski, J. Guinsburg, Sérgio Coelho e Clóvis Garcia. 5ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

BERTRAND, Dominique et al. *Le Théâtre: cours, documents, dissertations*. France: Bréal editions, 2007. Collection Grand Amphi Littérature.

BONFITTO, Matteo. *O Ator Compositor*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

BOSI, Alfredo. *Reflexões sobre a Arte*. Série Fundamentos. São Paulo: Ed. Ática, 1986.

BOURRIAUD, Nicolas. *Estética Relacional*. Tradução: Denise Bottmann. Coleção Todas as Artes. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BROOK, Peter. *Ponto de Mudança*. Tradução: Antonio Mercado e Elena Gaidano. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995.

_____. *A porta aberta, reflexões sobre a interpretação e o teatro*. Tradução: Antonio Mercado. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

CAMPOS, Edemilson Antunes de. *A tirania de Narciso: alteridade, narcisismo e política*. São Paulo: Annablume; FAPESP, 2001.

CANDIDO, Antonio; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Décio de Almeida; GOMES, Paulo Emílio Salles. *A Personagem de Ficção*. Coleção Debates. 11ª Ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.

CARLSON, Marvin. *Teorias do Teatro: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade*. Tradução: Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Ed. UNESP, 1997.

CARVALHO, Sérgio de (org). *O Teatro e a Cidade: lições de história do teatro*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 2004.

CASSIRER, Ernst. *A questão Jean-Jacques Rousseau*. Prefácio e Posfácio de PETER GAY. Tradução: Erlon José Paschoal, revisão: Isabel Maria Loureiro. São Paulo: Ed. UNESP, 1999.

CHAUNU, Pierre. *A Civilização da Europa das Luzes*. Volumes I e II. Tradução Manuel João Gomes. Lisboa, Portugal: Editorial Estampa, 1985.

COURTNEY, Richard. *Jogo, Teatro & Pensamento*. Tradução: Karen Astrid Müller e Silvana Garcia. São Paulo: Perspectiva, 1980.

CRONK, Nicholas. *Compêndio da Cambridge sobre Voltaire*. Tradução Cristian Clemente, revisão: Fernanda Brito Bincoletto. São Paulo: Madras, 2010.

DESGRANGES, Flávio. *A Pedagogia do espectador*. 2ª Ed. São Paulo: Editora Hucitec, 2010.
 _____. *A inversão da Olhadela, alterações no ato do espectador teatral*. São Paulo: Editora Hucitec, 2012.

DIDEROT, Denis. *Œuvres*. Paris: Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1951.
 _____. *Discurso sobre a poesia dramática*. Tradução, organização, apresentação e notas: Franklin de Mattos. 2ª ed. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
 _____. *Jacques, o Fatalista e seu Amo*. Tradução, organização e notas: Magnólia Costa Santos. São Paulo: Nova Alexandria, 2001.
 _____. *Obras I – Filosofia e Política*. Tradução, organização e notas: J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2000.
 _____. "Comédien" *Encyclopédie*. Genebra: Pellet, vol. VIII, 1778.

_____. *As jóias indiscretas*. Tradução: Eduardo Brandão. São Paulo: Global Editora, 1986.

_____. *Carta sobre os cegos para uso dos que vêem; adição à Carta precedente; O sobrinho de Rameau; Diálogo entre D'Alembert e Diderot; O sonho de D'Alembert; Continuação do diálogo, Paradoxo sobre o Comediante*; Tradução e notas: Marilena Chauí e J. Guinsburg. São Paulo: Abril Cultural, 1979. Coleção Os Pensadores.

_____. Jean Le Rond d'Alembert e. *Verbetes Políticos da Enciclopédia*. Tradução: Maria das Graças de Souza. São Paulo: Discurso Editoria: Editora Unesp, 2006.

_____. *Obras II – Estética, Poética e Contos*. Tradução, organização e notas: J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2000.

_____. *Obras III – O sobrinho de Rameau*. Tradução, organização e notas: J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2000.

DIGAETANI, John Louis. *Convite à Ópera*. Tradução: Bruno Luiz Furlanetto. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.

ENDORE, Guy. *O Coração e o Espírito, a estória de Rousseau e Voltaire*. Tradução: Brenno Silveira. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1965.

FARET, Nicolas. *L'honnête-homme ou, l'art de plaire a la court*. Paris: chez Pierre Trabouillet, MDCLXXXI, 1681.

FO, Dario. *Manual Mínimo do Ator*. Organização: Franca Rame; tradução: Lucas Baldovino e Carlos David Szlak. 2ª ed. São Paulo: Editora SENAC, 1999.

FOUCAULT, Michel. *O Governo de Si e dos Outros*. Tradução: Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

FREITAS, Jacira de. *Política e festa popular em Rousseau: a recusa da representação*. São Paulo: Ed. Fapesp, 2003.

GARCIA, Claudio Boeira. *As Cidades e suas Cenas*. Ijuí-RS: Ed. Unijuí, 1999.

GASSNER, John. *Mestres do Teatro I*. Tradução: Alberto Guzik; J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1997.

GOETHE, Johann Wolfgang von. *Os anos de aprendizado de Wilhem Meister*. Tradução: Nicolino Simone Neto. São Paulo: Editora 34, 2009.

GRAY, John. *Voltaire: Voltaire e o Iluminismo*. Tradução: Gilson César Cardoso de Sousa. São Paulo: Ed. UNESP, 1999.

GUSKIN, Harold. *Como Parar de Atuar*. Tradução: Denise Weinberg, Eduardo Muniz. São Paulo: Perspectiva, 2012.

HAZARD, Paul. *Crise da consciência européia*. Tradução: Óscar de Freitas Lopes. Lisboa, Portugal: Edições Cosmos, 1948.

_____. *O pensamento europeu no século XVIII*. Tradução: Carlos Grifo Babo. Lisboa, Portugal: Editorial Presença, 1989.

JAEGER, Werner Wilhelm. *Paideia, a formação do homem grego*. Tradução: Artur M. Parreira. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.

KOUDELA, Ingrid Dormien. *Jogos Teatrais*. São Paulo: Perspectiva (Debates; 189/ dirigida por J.Guinsburg), 2006.

LEPAPE, Pierre. *Voltaire: nascimento dos intelectuais no século das Luzes*. Tradução: Mario Pontes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1995.

MAIA, Reinaldo. *O Ator Criador*. São Paulo: Ed. Folias, 2005.

_____. *Brecht visto da rua ou o teatro de todos os dias*. São Paulo: Edição especial do Grupo Folias, 2001.

MATOS, Franklin de. *O Filósofo e o Comediante: ensaios sobre literatura e filosofia na Ilustração*. Prefácio de Bento Prado Júnior. São Paulo: Ed. UFMG, 2001.

_____. *A Cadeia Secreta: Diderot e o romance filosófico*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

_____. *O Espetáculo Teatral segundo Diderot. Discurso, 17* (Revista do Departamento de Filosofia da FFLCH da USP). São Paulo: Ed. Polis, 1988.

MAUROIS, André. *O Pensamento vivo de Voltaire*. Tradução: Lívio Teixeira, São Paulo: Martins, Ed. da Universidade de São Paulo, 1975.

MINOIS, Georges. *História do Riso e do Escárnio*. Tradução: Maria Elena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

NASCIMENTO, Maria das Graças. *Voltaire, a Razão Militante*. Coleção Logos, São Paulo: Moderna, 1993.

NOVAES, Adauto (org.). *Ética*. São Paulo: Cia. das Letras, Secretaria Municipal de Cultura, 1992.

OLSEN, Mark. *As máscaras mutáveis do Buda Dourado: ensaios sobre a dimensão espiritual da interpretação*. Tradução: Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2004.

PALLOTTINI, Renata. *Dramaturgia: a construção do personagem*. São Paulo: Ática, 1989.

_____. *O que é Dramaturgia*. Coleção Primeiros Passos; 316. São Paulo: Brasiliense, 2005.

PARDO, Ana Lúcia (organização). *A Teatralidade do Humano*. São Paulo: Edições SESC-SP, 2011.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. Tradução: J. Guinsburg; Maria Lúcia Pereira. 3ªed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PEIXOTO, Fernando. *Ópera e Encenação*. Rio de Janeiro, Editora Paz e Terra S/A, 1986.

PLATÃO. *República*. Tradução: Anna Lia Amaral de Almeida Prado; revisão técnica e introdução: Roberto Bolzani Filho. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____. *O Banquete; Fédon; Sofista; Político*. Tradução e Notas: José Cavalcante de Souza (O Banquete); Jorge Paleikat e João Cruz Costa (Fédon, Sofista, Político). Seleção de textos: José Américo Motta Pessanha. – 2ª ed. – São Paulo: Abril Cultural, 1979.

_____. *Íon*. Tradução: Cláudio Oliveira. Prefácio e Pós-fácio: Alberto Pucheu. Coleção Filo/Estética 2. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.

PORTICH, Ana. *A arte do ator entre os séculos XVI e XVIII: da Commedia dell'Arte ao Paradoxo do comediante*. São Paulo: Perspectiva; FAPESP, 2008.

PRADO JUNIOR, Bento. *A retórica de Rousseau*. Organização e apresentação: Franklin de Mattos. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

_____. *A retórica de Rousseau*. Organização e apresentação: Franklin de Mattos. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

_____. *Filosofia e Belas-Letras no Século XVIII; In: MATOS, Franklin de. O Filósofo e o Comediante: ensaios sobre literatura e filosofia na Ilustração*. Prefácio de Bento Prado Júnior. São Paulo: Ed. UFMG, 2001, p.9-19.

_____. *Ética e Estética: uma versão neoliberal do Juízo do Gosto*, in *Ética e Cultura*, organização: Danilo Santos de Miranda. São Paulo: Perspectiva, SESC, 2011.

_____. *Romance, Moral e Política no Século das Luzes: o caso de Rousseau. Discurso, 17* (Revista do Departamento de Filosofia da FFLCH da USP). São Paulo: Ed. Polis, 1988.

PRADO, Raquel de Almeida. *Perversão da retórica, retórica da perversão*. São Paulo: Ed. 34, 1997.

_____. *A Jornada e a Clausura: figuras do indivíduo no romance filosófico*. Cotia-SP: Ateliê, 2003.

RANCIÈRE, Jacques. *O Espectador emancipado*. Tradução: Ivone C. Benedetti. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

RICHARD, André. *A Crítica de Arte*. Tradução: Maria Salete Bento Cicaroni. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

ROMANO, Roberto. *Silêncio e Ruído: a sátira em Denis Diderot*. Campinas-SP: Editora da UNICAMP, 1996.

ROSENFELD, Anatol. *Texto/Contexto*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 3ª edição, 1976.

ROUBINE, Jean-Jacques. *A Arte do Ator*. Tradução: Yan Michalski e Rosyane Trotta. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1987.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Les Confessions; Rousseau Juge de Jean Jaques – Dialogues; Les Rêveries du Promeneur Solitaire; In: Œuvres Complètes*. Paris: Gallimard: Bibliothèque de la Pléiade. Tome I (1959): Publiés et commentés par: GAGNEBIAN, Bernard; OSMONT, Robert; RAYMOND, Marcel.

_____. *À M. D'Alembert; Lettre sur l'Opéra Italien et Français; Lettre sur la Musique Française; Essai sur l'Origine des Langues; Dictionnaire de Musique; Appendices: I. De l'Imitation Théâtrale*. In: *Œuvres Complètes*. Paris: Gallimard: Bibliothèque de la Pléiade. Tome V (1995): Édition publiée sous la direction: GAGNEBIN, Bernard; RAYMOND, Marcel.

_____. *Dictionnaire de Musique; In: Œuvres Complètes*. Paris: Gallimard: Bibliothèque de la Pléiade. Tome V (1995): Publiés et commentés par: GAGNEBIAN, Bernard; OSMONT, Robert; RAYMOND, Marcel.

_____. *Discours sur les sciences et les arts; Discours sur l'origine de l'inégalité parmi les hommes; Du Contrat Social*. In: *Œuvres Complètes*. Paris: Gallimard: Bibliothèque de la Pléiade. Tome III (1964): Publiés et commentés par: GUYON, Bernard; GUYOT, Cahrlly; SCHERER, Jacques.

_____. *Émile ou De l'Éducation*. In: *Œuvres Complètes*. Paris: Gallimard: Bibliothèque de la Pléiade. Tome IV (1969): Publiés et commentés par: BURGELIN.

_____. *Julie, ou La Nouvelle Heloise; Théâtre : Narcisse ou L'Amant de lui-même. In: Œuvres Complètes.* Paris: Gallimard: Bibliothèque de la Pléiade. Tome II (1961): Publiés et commentés par: GUYON, Bernard; GUYOT, Cahrly; SCHERER, Jacques.

_____. *Lettre à d'Alembert. Édition avec dossier: BUFFAT, Marc.* Paris: Flammarion, 2003.

_____. *Lettres De M. J. J. Rousseau ; In : Collection Complète des Oeuvres,* Genève, 1780-1789, vol. 13.

_____. *De L'imitation théâtrale; In: Œuvres Complètes.* Paris: Gallimard: Bibliothèque de la Pléiade. Tome V (1995): Publiés et commentés par: GAGNEBIAN, Bernard; OSMONT, Robert; RAYMOND, Marcel.

_____. *De L'imitation théâtrale; In: Œuvres Complètes.* Paris: Gallimard: Bibliothèque de la Pléiade. Tome V (1995): Publiés et commentés par: GAGNEBIAN, Bernard; OSMONT, Robert; RAYMOND, Marcel.

_____. *As Confissões.* Prefácio e Tradução: Wilson Lousada. São Paulo: Ediouro.

_____. *As Confissões.* Tradução: Rachel de Queiroz. 2ª ed. São Paulo: Athena, 2 v, 1959.

_____. *Carta a d'Alembert.* Tradução: Roberto Leal Ferreira. Apresentação e introdução: L. F. Franklin de Matos. Campinas: Ed. UNICAMP, 1993.

_____. *Carta sobre a música francesa.* Tradução: José Oscar de Almeida Marques e Daniela de Fátima Garcia. In: *Textos didáticos.* Campinas: Ed. UNICAMP/IFCH, 2005.

_____. *Do contrato social; Ensaio sobre a origem das línguas; Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens; Discurso sobre as ciências e as artes.* Tradução: Lourdes Santos Machado. Introdução e notas: Paulo Arbousse-Bastide e Lourival Gomes Machado. 2ª ed. São Paulo: Abril Cultural, 1978. Coleção Os Pensadores.

_____. *Emilio ou Da Educação.* Tradução: Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. *Ensaio sobre a origem das línguas.* Tradução: Fulvia M. L. Moretto; apresentação: Bento Prado Júnior. Campinas: Unicamp, 1998.

_____. *Júlia ou A nova Heloísa.* Tradução, introdução e notas: Fulvia M. L. Moretto. Campinas: Ed. Unicamp, 1994.

_____. *Os devaneios do caminhante solitário.* Tradução: Julia da Rosa Simões. Porto Alegre: L&PM, 2008.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Jogar, representar: práticas dramáticas e formação*. Tradução: Cássia Rachel da Silveira. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

SALINAS FORTES, Luiz Roberto. *Dos Jogos de teatro no pensamento pedagógico e político de Rousseau*. *Discurso*, 10 (Revista do Departamento de Filosofia da FFLCH da USP). São Paulo, 1979.

_____. *Paradoxo do Espetáculo, Política e Poética em Rousseau*. São Paulo: Discurso Editorial, 1997.

_____. *Rousseau, o Teatro, a Festa e Narciso*. *Discurso*, 17 (Revista do Departamento de Filosofia da FFLCH da USP). São Paulo: Ed. Polis, 1988.

SCHILLER, Friedrich. *A Educação Estética do Homem*. Tradução: Roberto Schwarz e Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1989.

SIMPSON, Matthew. *Compreender Rousseau*. Tradução: Hélio Magri Filho e Andréa Drummond. Petrópolis-RJ: Vozes, 2009.

SOUZA, Maria das Graças. *Natureza e Ilustração: sobre o materialismo de Diderot*. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

SPOLIN, Viola. *Improvisação para o teatro*. Tradução: Ingrid Dormien Koudela; Eduardo José de Almeida Amos. São Paulo: Perspectiva, 1998.

STANISLAVSKI, Constantin. *A construção do personagem*. Tradução: Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

_____. *A preparação do ator*. Tradução: Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

STAROBINSKI, Jean. *Jean-Jacques Rousseau: a transparência e o obstáculo*. Tradução: Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

_____. *As máscaras da civilização*. Tradução: Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

SZONDI, Peter. *Teoria do Drama Burguês*. Tradução: Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

TODOROV, Tzvetan. *O espírito das Luzes*. Tradução: Mônica Cristina Corrêa. São Paulo: Editora Barcarolla, 2008.

TOUCHARD, Pierre-Aimé. *Dioniso: apologia do teatro: seguido de O Amador de teatro ou A regra do jogo*. Tradução: Maria Helena Ribeiro da Cunha e Maria Cecília Queirós de Moraes Pinto. São Paulo: Cultrix; Edusp, 1978.

_____. *O Teatro e a Angústia dos Homens*. Tradução: Pedro Paulo de Sena Madureira e Bruno Palma. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1970.

VALCÁRCEL, Amelia. *Ética contra Estética*. Tradução: Newton Cunha. São Paulo: Perspectiva, SESC, 2005.

VOLTAIRE, François Marie Arouet de. *Ouvres complètes*, Ed. L. Moland, Paris: Garnier, 1877-85.

_____. *A Princesa da Babilônia*. Tradução: Renata Cordeiro. Coleção Novos Caminhos. São Paulo: Landy editora, 2006.

_____. *Cândido*. Tradução: A.P. Marie Cambe. Introdução: Ricardo Campi. Rio de Janeiro: Newton Compton Brasil Ltda, 1996.

_____. *Cartas Inglesas; Tratado de Metafísica; Dicionário Filosófico; O Filósofo ignorante*. Tradução, seleção e notas: Marilena de Souza Chauí, Tradução: Bruno da Ponte e João Lopes Alves. São Paulo: Abril Cultural, 1978. Coleção Os Pensadores.

_____. *O Ateu e o Sábio*. Tradução: Antonio Geraldo da Silva. São Paulo: Ed. Escala.

_____. *O Homem de Quarenta Escudos*. Tradução: Antonio Geraldo da Silva. São Paulo: Editora Escala, 2007.

_____. *Cartas Filosóficas*. Tradução: Márcia Valéria Martinez de Aguiar. Revisão: Andréa Stahel M. da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

_____. *Cartas Iluministas*. Tradução e organização: André Telles e Jorge Bastos. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

_____. *Tratado sobre a Tolerância*. Tradução: Paulo Neves. Introdução: René Pomeau. 2ª Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

WILSON, Arthur McCandless. *Diderot*. Tradução: Bruna Torlay. São Paulo: Perspectiva, 2012.

ANEXO UM

UMA ATRIZ DESCABELADA

UMA ATRIZ DAS LUZES

Dramaturgia de

Helder Mariani

a partir da pesquisa: *Um ator paradoxal, um ator das Luzes*

Apresentação

“(...) o dramaturgo, a figura esquecida dos palcos modernos. Esquecida? Sei que irão me dizer que ele está muito longe disto, pois ocupa um lugar de destaque num tipo de hierarquia industrial. Devemos fazer aqui a distinção entre dramaturgos imaginativos e aqueles comitês de homens de negócios e fabricantes de *scripts* que colocam espetáculo da Broadway e *shows* de Hollywood nas mesmas linhas de montagem intelectual. Em outras palavras, devemos distinguir entre arte e a mercadoria no teatro.”

Eric Bentley, *O Dramaturgo como Pensador*.⁵⁴

Nos meus trabalhos teatrais, nos últimos dezesseis anos, sempre tenho vontade de exercitar outras funções, e me ponho a pensar no figurino, iluminação etc. Então, coloco-me na função de encenador – que muito me agrada, pois minha prática como professor, muitas vezes, me coloca nessa função, e mesmo que, às vezes, eu prefira atuar como ator, o lado “professor/encenador” ganha força e acaba atrapalhando o “ator jogador” em mim, que luta, sempre, para se aprimorar em cena... Assim, me aventurei também pelos caminhos da dramaturgia. Penso que o ator pode se aventurar em todas as funções teatrais, acredito que quanto mais ele desenvolve essas outras funções, mais ele aprimora seu ofício de ator, assumindo suas escolhas artísticas e políticas – estética e ética. Não tenho intenção de ser “especialista” em nenhuma delas, mas, com essas experiências, o “ator construtor”, que prepara a cena, pode criar de modo cada vez mais completo, dentro de um espetáculo de teatro⁵⁵.

Em qualquer função que exerço no teatro, o “professor interno” sempre me chama a atenção e me faz manter presente a preocupação de não fazer parte de uma “hierarquia industrial”, não produzir dentro de “linhas de montagem intelectual”, para poder sempre “distinguir entre arte e a mercadoria no teatro”, distinção que sempre é objeto de reflexão com os estudantes, em sala de aula – manter essa coerência entre o que reflito na escola e o que represento no palco é um exercício de cidadania; o “ator cidadão” sempre me convoca a ela!

⁵⁴ BENTLEY, Eric. *O Dramaturgo como Pensador, Um Estudo da Dramaturgia nos Tempos Modernos*. Tradução: Ana Zelma Campos. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. P. 25.

⁵⁵ Ver anexo dois “Folias Galileu”, com o pensamento de Reinaldo Maia sobre o “ator criador”.

Minha dissertação de mestrado, por exemplo, foi acompanhada de um anexo dramatúrgico: *Os devaneios do bárbaro solitário*. Continuei a trabalhá-lo depois do mestrado: foram muitas leituras dramáticas realizadas por colegas atores e músicos, dirigidas por Dagoberto Feliz; elas me deram a inspiração necessária para torná-lo mais “teatral”. Depois de retrabalhar o texto várias vezes a partir da contribuição poderosa dos artistas que participaram daquelas leituras, tenho hoje uma nova versão do texto teatral, que recebeu um prêmio de dramaturgia do edital PROAC, da Secretaria de estado da Cultura, de São Paulo.

Esse é o “método” que utilizo para escrever meus textos de teatro: escrevo as cenas que são lidas por “atores propositivos”, isto é, atores que propõe a concretização daquelas palavras no palco, a transformam no jogo cênico, mostram o quanto elas têm, ou não, de potencial cênico. A partir desses exercícios dos atores com as palavras, vou reescrevendo o texto com os novos olhares que os eles me trazem nas suas improvisações/representações.

Assim, trago agora como anexo deste trabalho de doutorado, uma nova proposta dramatúrgica para posteriormente ser lida e encenada por atores, até se transformar de vez num texto dramatúrgico.

A proposta desta dramaturgia é clara: num cabaré - como aqueles que não existem mais, que fizeram parte das atrações noturnas de grandes cidades europeias, como por exemplo, Paris – encontram-se os três principais homens de teatro desta pesquisa: Voltaire, Rousseau e Diderot, acompanhados da grande atriz francesa *Mademoiselle Clairon*. O objetivo do encontro é discutir teatro – coisa que tantos tanto fizeram naquele século XVIII – através da figura do ator, ou melhor, de *Mademoiselle Clairon*, famosa atriz da *Comédie Française*, respeitada pelos três! Não há, portanto, uma grande trama ou conflitos dramáticos, mas um momento lúdico de expressão de ideias, de música e poesia – um *Banquete* platônico.

O texto é uma colagem de fragmentos de minhas pesquisas sobre textos, de natureza diversa, dos três pensadores e da atriz Clairon, com seu *Mémoires d’Hyppolite Clarion, et réflexions sur l’art dramatique; publiés par elle-même*, que me inspirou nas reflexões sobre o ofício do ator. As músicas propostas são ícones da música popular francesa, que dialogam com o que acontece nas cenas, ajudam a contar a história; e também deslocam a discussão estética do século XVIII para o mundo contemporâneo.

Não busco aqui um texto acadêmico, mas um texto de teatro – livre, como qualquer arte – mas que parte de uma reflexão filosófica. Com esta dramaturgia, asseguro o lado prático de minhas

reflexões, a vontade de levar para a cena as questões filosóficas que tanto me mobilizam. Mas acredito que sua presença nesta tese, como anexo, pode também, de algum modo, iluminar as reflexões teóricas, colocando-as sob outra chave.

Assim, vou cumprindo, no exercício artístico, o que considero o ideal de minha prática pedagógica, como professor e ator: aliar filosofia e teatro, na construção do ser humano.

Helder Mariani

PRÓLOGO

(Em cena, num ambiente de cabaré francês, quatro atores aguardam a chegada da plateia. Cada um, solitário, num canto diferente do palco)

Clairon: *Madames et messieurs, bienvenue!* Aqui, no *Café de la Régence*, na praça do *Palais Royal*, onde se encontram os jogadores, os libertinos e os artistas de todas as espécies - incluindo os atores - e ainda os *philosophes*, enfim, todos os habitantes de uma Paris cheia de novas ideias, filosóficas, políticas e artísticas - a Paris esfuziante do século das Luzes. O encontro que vão presenciar hoje aqui, será protagonizado por três figuras conhecidíssimas, “figurinhas carimbadas” *de la ville lumière*... Este encontro, se não aconteceu historicamente, aconteceu através da literatura, da filosofia, das artes e do teatro! Eles se conheceram na intimidade das palavras, nas expressões artísticas e filosóficas próprias a suas diferentes intensidades pessoais: são os pensadores - e “homens de teatro” - Voltaire, Rousseau e Diderot. Esta que vos fala, Hyppolite Clairon, *mademoiselle Clairon*, é uma humilde atriz da *Comédie Française*.

Que todos possam usufruir – e se deliciar – neste banquete de ideias, neste encontro titânico entre esses três personagens que revolucionaram, pelos seus escritos e pelas suas ideias, o pensamento do século XVIII - o século das Luzes - numa Paris no auge de seu poder cultural, em meio a uma grande crise da consciência europeia!

Música: *C'est si bon* (Henri Betti e André Hornez)

*C'est si bon,
De partir n'importe où,
Bras dessus bras dessous,
En chantant des chansons,
C'est si bon,
De se dire des mots doux,
De petit rien du tout,
Mais qui en disent long.
En voyant notre mine ravie
Les passants dans la rue, nous envient
C'est si bon,*

*De guetter dans ses yeux
Un espoir merveilleux
Qui donne le frisson
C'est si bon
Cette petite sensation
ça vaut mieux qu'un million
C'est tellement tellement bon*
(Durante a música)

Diderot: Este tempo produzirá, certamente, uma revolução nos espíritos, e espero que os tiranos, os opressores, os fanáticos e os intolerantes não ganhem nada com tudo isto.

Voltaire: Que contraste! Que evolução tão brusca! A hierarquia, a disciplina, a ordem garantida pela autoridade, os dogmas que regulavam a vida com firmeza: eis o que os homens do século XVII amavam! Sujeições de toda ordem, autoridades, dogmas: eis o que os homens do século XVIII detestaram! Os primeiros eram cristãos e acreditavam no direito divino. Os do XVIII eram anti-cristãos e pregavam o direito natural.

Rousseau: Os primeiros viviam à vontade numa sociedade que se dividia em classes desiguais. Os segundos sonham só com a igualdade. A razão passa a não ser mais uma sabedoria equilibrada. A razão torna-se uma audácia crítica. Os paradoxos crescem, as artes fervem e o *Ancien Régime* desmorona.

Clairon: *Voilà!*

Cena um

Voltaire, a celebridade

Voltaire: Lamentará quem quiser os velhos tempos e o jardim de nossos primeiros pais. Eu, agradecido à natureza tão sábia que, para meu proveito, me fez nascer nesta época – tão desacreditada por nossos tristes críticos – é como um desses que venho hoje vos encontrar...

Este tempo profano foi feito para meus costumes: amo o luxo, a indolência, todos os prazeres, todos os tipos de arte. Admiro a boa apresentação, o bom gosto e os ornamentos. O ouro da terra e os tesouros das ondas, seus habitantes e os povos do ar: tudo serve ao luxo e aos prazeres desse mundo. O supérfluo, coisa muito necessária, reuniu os dois hemisférios: vejam esses velozes navios que partem da Europa a procura de boas trocas. Nossos vinhos franceses fascinam os sultões!

Na infância da Natureza, nossos bons antepassados viviam na ignorância. Não conheciam nem o “teu”, nem o “meu”. Eles vivem nus: nada tinham, nada sabiam; assim, nada podiam compartilhar. Um bom vinho fresco, uma *mousse*, uma calda... nada disso aquecia a triste garganta de Eva. Querido Adão, meu bom pai, o que fazias no Jardim do Éden? Trabalhavas para o estúpido gênero humano? Acariciavas a Senhora Eva, a minha mãe?... Unhas compridas, escuras e esburacadas, cabeleira desgrenhada, a tez escura e a pele encarquilhada e ressequida. Eis como era o estado de Natureza!

Mas agora, meus amigos, querem saber um pouco sobre nossos “dias malditos”? Seja em Paris, em Londres ou em Roma, qual é o modo de passar os dias de um *honnête homme*? Chegue perto dele: a quantidade de belas-artes, como se fossem crianças alegres, se mostram aos seus olhos: a arquitetura e sua simetria, o pincel feliz, por exemplo, do sábio Poussian, as artes em todas as suas mais belas manifestações e o teatro. É preciso ir a este palácio mágico, onde os belos versos, a dança, a música – enfim, a arte de enganar os olhos com as cores, a arte mais feliz de seduzir os corações. O *honnête homme* irá assobiar uma nova ópera, vai prontamente admirar as obras de Rameau, vai jantar em meio a brilhos e delícias. Um cozinheiro é um mortal divino! A espuma fervilhante de nossos vinhos é a nossa imagem mais brilhante; nós, os franceses! Eu, Voltaire - o poeta e ator, o pensador tolerante com as ideias e intolerante com os fanatismos – estou no paraíso terrestre!

Música: *Paris sera toujours Paris!* (Maurice Chevalier)

*Par précaution on a beau mettre
Des croisillons à nos fenêtres
Passer au bleu nos devantures
Et jusqu'aux pneus de nos voitures
Désentoiler tous nos musées
Chambouler les Champs Élysées
Emmailloter de terre battue
Toutes les beautés de nos statues
Voiler le soir les réverbères
Plonger dans le noir la ville lumière*

Paris sera toujours Paris!

*La plus belle ville du monde
Malgré l'obscurité profonde
Son éclat ne peut être assombri
Paris sera toujours Paris!
Plus on réduit son éclairage
Plus on voit briller son courage
Sa bonne humeur et son esprit
Paris sera toujours Paris!
Pour qu'à ce bruit chacun s'entraîne
On peut la nuit jouer d'la sirène
Et nous contraindre à faire le zouave
En pyjama dans notre cave
On aura beau par des oukases
Nous couper l'veau et même le jazz
Nous imposer le masque à gaz
Des mots croisés à quatre cases
Nous obliger dans nos demeures
A nous coucher tous à onze heures*

Paris sera toujours Paris!

*La plus belle ville du monde
Malgré l'obscurité profonde
Son éclat ne peut être assombri
Paris sera toujours Paris!
Plus on réduit son éclairage
Plus on voit briller son courage
Sa bonne humeur et son esprit
Paris sera toujours Paris!
Bien que ma foi, depuis octobre
Les robes soient beaucoup plus sobres
Qu'il y ait moins d'fleurs et moins d'aigrettes*

*Que les couleurs soient plus discrètes
Bien qu'aux galas on élimine
Les chinchillas et les hermines
Que les bijoux pleins de décence
Brillent surtout par leur absence
Que la beauté soit moins voyante
Moins effrontée moins provocante
Paris sera toujours Paris!
La plus belle ville du monde
Même quand au loin le canon gronde
Sa tenue est encore plus jolie
Paris sera toujours Paris
On peut limiter ses dépenses
Sa distinction son élégance
N'en ont alors que plus de prix
Paris sera toujours Paris!*

Cena dois

Rousseau, o bárbaro

Rousseau: Eu só. Sinto meu coração e conheço os homens. Não sou feito como nenhum dos que já vi: e ousa crer que não sou feito como nenhum dos que existem. Se não sou melhor, sou pelo menos, diferente. Senti, antes de pensar. Recebi o nome de Jean-Jacques Rousseau. Não sou um *philosophe*, sou cidadão de Genebra, mas sou o homem que se coloca como seu próprio objeto de estudo; que busca ardentemente colocar em prática, na própria vida, as questões tratadas nas minhas obras. Sempre segui mais minha imaginação do que a realidade que me cercava. Jean-Jacques Rousseau, o homem incomum no século das Luzes, um bárbaro no meio da civilização mais requintada – e artificial. O gosto pelas coisas imaginárias e essa facilidade que tenho de torná-las vívidas acabou por me trazer certo desgosto de tudo o que me cercava e determinou esse amor à solidão, que me ficou desde aquele tempo... Desde a adolescência, descontente de mim e de tudo, sem gosto pela minha situação, sem os prazeres da minha idade, devorado por desejos cujo objetivo ignorava, chorando sem motivo, suspirando sem saber por que; enfim, acariciando ternamente meus sonhos, já que nada mais via ao meu redor que a eles pudesse se equivaler. À custa de brigas, pancadas, leituras escondidas e mal escolhidas, tornei-me taciturno e selvagem, o bárbaro que sou hoje. Minha cabeça começou a se alterar, e comecei a viver como um lobisomem.

Música: *La grande cité* (Marguerite Monnot / Edith Piaf)

*1. Je suis né dans la cité
 Qui enfante les usines,
 Là ou les hommes turbinent
 Toute un' vie sans s'arrêter,
 Avec leurs haut's cheminées
 Qui s'élancent vers le ciel
 Comm'pour cracher leur fumée,
 En des nuages artificiels.
 Et dans le bruit des sirènes
 Des hommes vont, des hommes viennent,
 C'est la grand'ville qui surgit,
 C'est la grand'ville qui surgit.
 Refrain*

Comm' c'est drôle
Ces gens qui marchent dans la rue,
Comm' c'est drôle
La vie perdue dans la cohue,
La sérénade des fauchés
Monte comme une mélopée
La sérénade des gens biens,
Et puis des ceuss' qui n'sont pas bien,
Et moi je les regarde viivre
Et j'trouv' ça drôle.

J'trouv' plus ça drôle.
 2. *Juste au bout de la cité*
On ne voit plus les usines,
On ne voit que la fumée
Des bateaux et leurs machines
Il y a la gru' géante
Qui des quais jusqu'aux bateaux
Avec sa marche obsédante
S'amuse à cracher dans l'eau
On dirait un' drôl' de fête
Où se promène la tempête
Et le Bon Dieu qui est là-haut
Doit trouver ça rigolo.

Refrain

3. *Mais il y' a dans la cité*
Une fille à la peau douce,
A la va comm' je te pousse
Un' fill' toujours mal peignée,
Elle a sa rob' déchirée,
Mais j'ai trouvé dans ses yeux
Un bout de ciel égaré
Et qui n'appartient qu'à nous deux,
Je ne vois plus les usines,
Et je n'entends plus les machines
Qui donc se dress' sur la cité ?
C'est l'amour et sa liberté.

Refrain

Comm' c'est drôle
L'amour qui marche dans la rue,
Comm' c'est drôle
Deux coeurs perdus dans la cohue,
La sérénade de l'amour,
La sérénade des toujours,

*Monte, monte sur la cité
Pour lui chanter sa mélopée
Et moi je suis là pour la suivre,
J'trouv' plus ça drôle.*

Então, eu me entrego aos devaneios, com um entusiasmo que chega às raias da extravagância e isso me faz rir de mim mesmo, quando penso no assunto; mas não deixo de me entregar a eles, porque, na situação em que me encontro, não tenho outra regra de conduta senão a de seguir em tudo, sem constrangimento, às minhas inclinações. Os devaneios me descansam e me divertem, o pensamento me cansa e me entristece; pensar sempre foi para mim uma ocupação penosa e sem encanto. Algumas vezes, meus devaneios terminam em meditação, mas quase sempre minhas meditações terminam em devaneio e, durante esses descaminhos, minha alma vagueia e plana no universo sobre as asas da imaginação, em êxtases que ultrapassam qualquer outro prazer. Crio palcos naquilo que escrevo, seja sobre o que for: política, música ou teatro.

Talvez por tudo isso, o mais ardente dos meus desejos é ser amado por tudo o que de mim se aproxima. Hoje...

Interlúdio voltairiano um

Voltaire: Quanta tristeza num único homem. Que triste olhar sobre as nossas Luzes, nossas artes e nossos espetáculos.

Rousseau: São perigosas as curiosidades que solicitam as almas inquietas do século XVIII, *Monsieur* Voltaire! Curiosidades perigosas e loucas, já que o viajante que corre até o fim do mundo não encontra nunca senão o que já traz consigo: a sua condição humana – o dilaceramento humano entre o *ser* e o *parecer*. O rompimento com o estado verdadeiro da natureza, que leva à falsidade da cultura e da vida em sociedade, injusta e cruel.

Voltaire: Por acaso a arte é falsidade? E o que dizer do teatro? Escrevo, produzo, represento nos meus espetáculos teatrais, no palco de meu próprio teatro, construído por mim mesmo, com meu dinheiro, livre de qualquer instituição artística ou política que produzisse meus espetáculos. Faço o que quero, da escritura do texto à escolha dos figurinos. Não me venha com discursos políticos, Jean-Jacques Rousseau. Estamos aqui para celebrar o teatro e seus atores.

Rousseau: Estou aqui para tratar o veneno com o próprio veneno: as grandes cidades precisam de espetáculos e os povos corrompidos de romances. Vi os costumes de meu tempo e por isso me ponho a escrever peças de teatro e romances. Ah! Se tivesse vivido num século em que tivesse de jogar todos esses escritos ao fogo!

Cena três

Diderot, o prodigioso

Diderot: Não importa o tempo que faça, às cinco da tarde, venho passear aqui no *Palais Royal*. Sozinho, sonho, sentado no banco de *Argenson*: política, amor, gostos ou filosofia – livre no meu pensar. Meus pensamentos são minhas raparigas.

Música: *La ballade de Paris* (Francis Lemarque / Bob Castella)

Tant de poètes ont écrit

Des s des refrains

Sur Paris

Que je n'sais plus quoi chanter

Pour vanter ta beauté

Mon Paris

Est-ce ceci ou cela

Autre chose ou bien quoi

Je n'sais pas

Pourquoi j'suis tellement ému

En passant dans une rue

De Paris

J'ai trouvé sur les quais en flânant

Un vieux livre jauni par le temps

J'y ai lu les souffrances et les joies

Que tu as connues tout' à la fois

Depuis le temps que tu vis

Tout's tes rues ont écrit

Leurs romans

Romans d'amours qui se nouent

Se dénouent et qui meurent

Doucement

On s'est battu sous tes murs

Chacun de tes pavés

A servi

A défendre la liberté

Qui s'était réfugiée

Dans Paris

C'est la peine de tous les hommes

Qui t'as fait comme tu es

Mon Paris

Ils ont bâti la Concorde

Notre-Dame, les Tuileries
Tout Paris
Ils ont pris la Bastille en chantant
Construit la Tour Eiffel en flânant
Les années ont passé doucement
Mais Paris a gardé ses vingt ans
La Seine a creusé son lit
Entre les quais tout gris
De Paris
Il faut croire qu'elle s'y trouve bien
Puisqu'elle est encore là
Aujourd'hui
Est-ce ceci ou cela autre chose ou bien quoi
Je n'sais plus
Pourquoi j'suis tellement ému
En passant dans une rue
De Paris

Uma noite, depois do jantar, eu estava aqui no *Café de la Régence*, como sempre, olhando muito, falando pouco e ouvindo o menos possível; foi quando fui abordado por uma das mais esquisitas personagens que já vi nesta cidade: *Vertuminis quotquot sunt natus iniquis* - os versos de Horácio que tão bem o podem definir: Nascido sob a malícia de todos os Vertumnos, essas divindades italianas que regem as mudanças do tempo e das estações, esses seres que estão sempre em mudança, que mudam de roupa, mudam de costumes, ideias, valores; os artistas, enfim, que se expressam justamente nas mudanças de que são capazes. A personagem que me abordou é um composto de altivez e baixeza, de bom senso e desrazão. Ele se mostra como a natureza lhe fez, as boas e as más qualidades são apresentadas da mesma forma: com humildade e sem pudor. De forte compleição, dono de uma imaginação de calor singular e ainda pleno do vigor dos pulmões. Que terríveis pulmões! Nada se desassemelha mais dele do que ele mesmo. Às vezes está magro e pálido, como alguém muito doente ou que acabou de sair dos rigores de um mosteiro trapista. Pouco tempo depois, está gordo, com ótima aparência, satisfeito como quem deixa a mesa de um banqueiro. Hoje, com a roupa de baixo suja, coberto de farrapos, caminha cabisbaixo, esquivando-se. Amanhã, empoado, bem vestido, caminha de cabeça erguida, um típico *honnête homme*! Ele me aborda:

“Ah! Eis o *philosophe*! O que faz aqui no meio destes vadios?”

E eu: como me apresentar? O *philosophe*, o enciclopedista, Denis Diderot. Ou *Ele*, o outro, o artista, o ator? Vivo na tensão dos limites entre esses dois personagens. Sou eu, sou ele, sou muitos. Eu mesmo, quando jovem, oscilava entre a Sorbonne e a *Comédie*. Eu ia, no inverno, na estação mais rigorosa, recitar em voz alta os papéis das peças de Molière, de Corneille, nas veredas solitárias do Luxembourg. Qual era meu projeto? O de ser aplaudido? Talvez. O de viver com familiaridade com as mulheres do teatro a quem eu considerava infinitamente amáveis e sabia serem fáceis em matéria de virtude? Seguramente. Não sei o que eu não teria feito para agradar a atriz Gaussin, que estreava então e que era a beleza personificada; ou a Dangeville, que apresentava no palco tantas qualidades atrativas.

Interlúdio voltairiano dois

Voltaire: Quantas dúvidas, *Monsieur Diderot!*... Se tivéssemos trocado mais cartas, garanto que *Monsieur* já teria ultrapassado os tais limites e alçado novos voos, até mesmo através do teatro!

Diderot: *Monsieur* Voltaire, saudações! É grande a honra de estar diante de sua presença. Mas não posso deixar de me surpreender com sua fala quanto a alçar novos voos no teatro... *Monsieur*, nosso grande dramaturgo, ator, e até mesmo produtor de suas peças teatrais, representante do teatro clássico francês!

O teatro francês precisa respirar novos ares!... Novos dramaturgos e novos atores, com novas propostas cênicas. Veja, por exemplo, a nossa grande atriz, *Madeimoselle Clairon*. Que desempenho pode ser mais perfeito que o dela? Entretanto, siga seus passos, estude sua representação, e vai ficar convencido de que na sexta representação ela sabe de cor todos os pormenores de sua interpretação, assim como todas as palavras de seu papel. Sem dúvida, ela conseguiu fazer de si o modelo ao qual procurou, desde o início, se conformar; sem dúvida, concebeu esse modelo da maneira mais elevada, mais grandiosa e a mais perfeita que lhe foi possível; mas tal modelo que tomou da história, ou que sua imaginação criou como um grande fantasma, não é ela; se o modelo não a ultrapassasse em altitude, como seria fraca e reduzida sua ação!

Voltaire: Gostaria de ter convidado para este café filosófico, a atriz francesa, que também pertence à *Comédie*, *Madeimoselle Dumesnil!* A sua interpretação na minha tragédia *Méropé*, foi a causa de tão grande êxito daquela peça!

Diderot: *Monsieur* Voltaire, tem todo meu respeito e admiração, mas sou obrigado a afirmar que *Mademoiselle* Dumesnil sobe ao palco sem saber o que irá dizer; na metade do tempo da peça parece não saber o que diz ... Mesmo assim, é capaz de chegar a um momento sublime. E por que o ator deveria ser diferente do poeta, do pintor, do músico? Não é no furor do primeiro jato que os traços característicos se apresentam, é em momentos tranquilos e frios, em momentos totalmente inesperados. Não se sabe de onde esses traços provêm, eles se parecem com a inspiração. No entanto, todos esses traços não são conscientes para Dumesnil, ainda que apareçam nos seus bons momentos... Cabe sempre ao ator de “sangue frio” que a acompanha temperar o delírio do entusiasmo de *Mademoiselle* Dumesnil.

Cena quatro

Mademoiselle Clairon, a atriz

Clairon: Os *philosophes* estão reunidos! Que momento sublime! A sabedoria de cada um sendo aspergida sobre os pobres mortais. Cá estou, como atriz, para participar deste encontro!

Diderot: Claire Hyppolyte Josèphe Legris de Latude, conhecida como a atriz Clairon. Estreou nos palcos com a *Comédie Italienne*, numa peça de Marivaux; na época não tinha ainda treze anos...

Clairon: Mas na época nem estava mais com meus pais, já morava sozinha em Paris. Pouco tempo depois, lá estava eu no teatro de *Rouen*. Quatro anos trabalhando lá...

Diderot: Até aparecer aquele panfleto odioso! Deixou *Rouen*. Foi para a Ópera.

Clairon: Mas o teatro falado me servia melhor do que o teatro cantado, e em 19 de setembro de 1743 entrei na *Comédie Française*, e como *Phèdre*, da peça de Racine.

Diderot: ...peça na qual foi considerada a melhor atriz da cena francesa!

Voltaire: Mulher de temperamento enérgico!

Diderot: Temperamento imperativo.

Rousseau: Mulher e atriz.

Clairon:

Música: *Milord* (Georges Moustaki/Marguerite Monnot)

Allez, venez, Milord!
Vous asseoir à ma table;
Il fait si froid, dehors,
Ici c'est confortable.
Laissez-vous faire, Milord
Et prenez bien vos aises,
Vos peines sur mon coeur
Et vos pieds sur une chaise
Je vous connais, Milord,

Vous n'm'avez jamais vue
 Je ne suis qu'une fille du port,
 Qu'une ombre de la rue...
 Pourtant j'veus ai frôlé
 Quand vous passiez hier,
 Vous n'étiez pas peu fier,
 Dame! Le ciel vous comblait:
 Votre foulard de soie
 Flottant sur vos épaules,
 Vous aviez le beau rôle,
 On aurait dit le roi...
 Vous marchiez en vainqueur
 Au bras d'une demoiselle
 Mon Dieu!... Qu'elle était belle...
 J'en ai froid dans le coeur...

Allez, venez, Milord!

Vous asseoir à ma table;
 Il fait si froid, dehors,
 Ici c'est confortable.
 Laissez-vous faire, Milord,
 Et prenez bien vos aises,
 Vos peines sur mon coeur
 Et vos pieds sur une chaise
 Je vous connais, Milord,
 Vous n'm'avez jamais vue
 Je ne suis qu'une fille du port
 Qu'une ombre de la rue...

Dire qu'il suffit parfois

Qu'il y ait un navire
 Pour que tout se déchire
 Quand le navire s'en va...
 Il emmenait avec lui
 La douce aux yeux si tendres
 Qui n'a pas su comprendre
 Qu'elle brisait votre vie
 L'amour, ça fait pleurer
 Comme quoi l'existence
 Ça vous donne toutes les chances
 Pour les reprendre après...

Allez, venez, Milord!

Vous avez l'air d'un môme!
 Laissez-vous faire, Milord,
 Venez dans mon royaume:

*Je soigne les remords,
 Je chante la romance,
 Je chante les milords
 Qui n'ont pas eu de chance!
 Regardez-moi, Milord,
 Vous n'm'avez jamais vue...
 ...Mais... vous pleurez, Milord?
 Ça... j'l'aurais jamais cru!...
 Eh ben, voyons, Milord!
 Souriez-moi, Milord!
 ...Mieux qu' ça! Un petit effort...
 Voilà, c'est ça!
 Allez, riez, Milord!
 Allez, chantez, Milord!
 La-la-la...*

Rousseau: Como disse: mulher e atriz!

Voltaire: (para Rousseau, de lado) Cale-se Rousseau. Não sabe de quem está a falar. Grande atriz trágica, que representou em várias de minhas peças, para minha honra! Sabemos que nas representações teatrais fica evidente que ora o poeta sentiu a sua história mais fortemente do que o ator, ora - e com mais frequência talvez - o ator a concebeu mais fortemente que o poeta; e nada é mais verdadeiro do que minha exclamação, que não consegui conter, ao assistir *Mlle Clairon* em uma de minhas peças: “Fui realmente eu quem escreveu isso? Será que *Mlle Clairon* a conhece mais do que eu mesmo, que escrevi o texto?”

Diderot: Naquele momento, pelo menos, o modelo ideal da atriz, ao declamar, estava muito além do modelo ideal que o poeta imaginara ao escrever, mas esse modelo ideal não era ela. *Mlle Clairon* representava!

(Risada geral)

Voltaire: Lembro ainda que *Mademoiselle Clairon* dedicou-se a lutar pela melhoria da condição de vida dos atores, quando, por exemplo, lutou contra a excomunhão que atingiu os atores franceses. Em 1761 ela escreveu um panfleto intitulado *Liberdade da França contra o poder arbitrário da excomunhão!*

Clairon: Qual é o meu talento? O de imaginar um grande fantasma e copiá-lo com inspiração, isso sim.

Diderot: Fantasma? De que peça?

Clairon: O fantasma de um jovem bretão que se apaixonou por mim, de uma forma avassaladora. Respondi com amizade, mas... Ele foi se tornando cada vez mais inoportuno. Tive que romper qualquer tipo de relação com o bretão. Desde dois anos e meio antes, quando nos conhecemos, até sua morte... Rogou-me que lhe concedesse, em seus últimos instantes, a doçura de me ver ainda uma vez, mas meus compromissos me impediram de fazer essa visita. Morreu não tendo perto de si senão os criados e uma velha dama, única companhia que possuía desde muito tempo. Eu habitava à Rua de *Bussy*, perto da rua de *Seine* e da abadia de *Saint-Germain*. Estava com minha mãe e vários amigos que vinham jantar comigo. Acabara de entoar belas canções pastorais, que haviam encantado meus amigos, quando, ao soarem onze horas, ouviu-se um grito muito agudo. Sua sombria modulação e sua longa duração espantaram todo o mundo; senti-me desfalecer e estive quase um quarto de hora desacordada... Depois, todos os membros de minha família, meus amigos, meus vizinhos, a própria polícia, ouviram o mesmo grito, sempre à mesma hora, partindo invariavelmente de sob as minhas janelas, parecendo sair vagamente do ar... Raramente eu jantava na cidade, mas, nos dias em que o fazia nada se ouvia; muitas vezes, quando me recolhia ao quarto, indagava à minha mãe e aos meus empregados domésticos sobre alguma novidade, e logo o grito partia do meio de nós. Uma vez um *monsieur*, com quem havia jantado, quis acompanhar-me para assegurar-se de que nada me ocorreria no caminho. Quando, na minha porta, me desejava boa-noite, o grito partiu de entre nós. Assim como toda Paris, ele sabia dessa história: mesmo assim, foi posto em sua carruagem mais morto que vivo!

Eu comecei a imitar o fantasma: seus movimentos, as ações, os gestos, toda a expressão desse fantasma, um ser muito superior a mim mesma. Buscava encontrar o que Ésquines, discípulo de Sócrates e rival de Demóstenes, orador e filósofo, recitando uma oração de Demóstenes, nunca conseguiu reproduzir: o mugido da besta. Dizia ele a seus discípulos: ‘Se isso vos impressiona tão fortemente, o que aconteceria então se *audivissetis bestiam mugientem*’? O poeta engendrara o animal terrível, eu, Clairon, o fiz mugir.

Rousseau: Não lhe retiro o mérito de seu talento como atriz; igualmente o fazem todos do grupo de *philosophes*, de que não mais faço parte – se é que algum dia efetivamente fiz parte de tal grupo. Mas, enfim, trata-se um talento o ato de imitar um fantasma; sua imaginação me surpreende! Mas imaginava eu que uma atriz trágica tivesse uma imaginação mais profunda, mais... inteligente.

Clairon: O que lhe falta para ser um ator é humor, caro *Monsieur* Rousseau. Me acostumei com meu fantasma... Ele era, na verdade, um pobre diabo que se prestava a pregar peças... não prestei mais atenção.

Voltaire: Ora... como saber quais as motivações íntimas de um artista? Que necessidade isso tem? Cada um tem seu próprio caminho de composição, mesmo que seja a partir de fantasmas. O importante é a imaginação. Rousseau, não é assim que você devaneia?... Imaginando?!... E Diderot, me diga, quanto à sua peça *O Sobrinho de Rameau*: esse sobrinho não é o seu próprio artista, enjaulado dentro do *philosophe*?!

Interlúdio voltairiano très

Voltaire: *Mes chers amis*, querem saber um pouco sobre nossos “dias malditos”? Acompanhem um dia de nosso *honnête homme*: as belas-artes, a música, a poesia, o teatro. É preciso ir a estes palácios mágicos. O *honnête homme* irá assobiar uma nova ópera, vai jantar no meio dos brilhos do ouro e da prata e saborear as delícias gastronômicas de Paris.

Música: *La Vie en rose* (Édith Piaf)

*Des yeux qui font baisser les miens
 Un rire qui se perd sur sa bouche
 Voilà le portrait sans retouches
 De l'homme auquel j'appartiens
 Quand il me prend dans ses bras
 Il me parle tout bas
 Je vois la vie en rose
 Il me dit des mots d'amour
 Des mots de tous les jours
 Et ça me fait quelque chose
 Il est entré dans mon cœur
 Une part de bonheur
 Dont je connais la cause
 C'est lui pour moi, moi pour lui dans la vie
 Il me l'a dit, l'a juré pour la vie
 Et dès que je l'aperçois
 Alors je sens en moi
 Mon cœur qui bat
 Des nuits d'amour à plus finir
 Un grand bonheur qui prend sa place
 Des ennuis, des chagrins s'effacent
 Heureux, heureux à en mourir
 Quand il me prend dans ses bras
 Il me parle tout bas
 Je vois la vie en rose
 Il me dit des mots d'amour
 Des...*

Cena cinco

A atriz descabelada

Diderot: *Monsieur* Voltaire, embora nunca tenhamos estado próximos, sei que, para minha grande honra, *monsieur* é leitor de meus textos. Assim, sabe que se não me tornei ator, sou um homem de teatro e ao mesmo tempo faço parte do grupo dos *philosophes*, principalmente por dirigir, por tantos anos, a *Encyclopédie*. Mas sou, como *monsieur*, um romancista, um poeta... e ainda me ponho a escrever peças de teatro. E o faço com o olhar de quem está de fora: para fazer filosofia, sou crítico de artes e de teatro. Toda a minha obra foi erguida em função de meu projeto sobre a reforma do teatro francês. Sei que o ator precisa encontrar novas formas de representação dentro da reforma que proponho, mas não sei se *monsieur* é favorável a essa transformação do teatro francês. É por isso que é muito bom que *Mademoiselle* Clairon esteja aqui entre nós: ela sim, que tem como seu único ofício o teatro, tem autoridade para se colocar. E como *Madeimoselle* já encontrou nas suas representações muito das propostas de nossa reforma! E dela, *Monsieur* é admirador!

Clairon: Meu ofício é minha vida: minhas memórias se misturam com as de minhas personagens. O fantasma do jovem bretão é apenas um deles... Não quero ser como essas bonecas empoadas do teatro francês.

Diderot: Uma atriz corajosa: foi capaz de se desfazer das anquinhas, esse acessório feminino que tanto atrapalha a atuação das atrizes em cena. E sei que *mademoiselle* pode ir sempre mais longe: a ousadia de aparecer em cena, paradoxal, com toda a nobreza e simplicidade que cada personagem exige. Digamos até mais: aparecer em cena com toda a desordem provocada por acontecimentos terríveis como a morte de um esposo, a perda de um filho e outras catástrofes da cena trágica – uma mulher descabelada, cheia de dor, sinônimo de natureza e de liberdade, sublimemente diferente dos artifícios do teatro francês! *Mademoiselle* Clairon expressa livremente as paixões de suas personagens, sem se preocupar com as conveniências e nem mesmo com a ordenação do discurso.

Clairon: De fato, me tornei uma atriz descabelada.

Rousseau: Uma descabelada atriz, atores... Quem é, afinal de contas, o ator? Qual o seu talento? A arte de imitar, de adotar um caráter diferente do que se tem, de parecer diferente do que se é, de se apaixonar com serenidade, de dizer coisas diferentes das que se pensam com tanta naturalidade como se realmente fossem pensadas, e, enfim, de esquecer seu próprio lugar, de tanto tomar o de outro.

Voltaire: Acalme-se, Rousseau.

Diderot: Esta foi sua resposta a d'Alembert, por conta do verbete Genebra, na *Encyclopédie*... Quanta tristeza. Rompeu com todos nós, deixou de lado as aspirações que partilhávamos...

Rousseau: Não! Sou cada vez mais fiel aos meus pensamentos e a mim mesmo.

Clairon: Continue, *Monsieur* Rousseau.

Rousseau: Voltando agora especialmente às nossas atrizes, pergunto: como uma condição cujo único objetivo é mostrar-se ao público e, pior ainda, mostrar-se por dinheiro, conviria a mulheres de bem e como poderia conviver com a modéstia e os bons costumes? Será preciso discutir sobre as diferenças morais entre os sexos para perceber como é difícil, para aquela que se vende em representação, não por logo à venda sua própria pessoa, e não se deixar nunca tentar pela busca de satisfação dos desejos que tanto cuida de excitar?

Voltaire: Jean-Jacques Rousseau, cidadão genebrino! Essa moral dos pastores de Genebra é risível.

Clairon: A arte, *Monsieur* Rousseau! O que faço é arte! Represento personagens diferentes, pois sei representar o que não é meu, sendo eu. Como os papéis de Ariane e Didon: essas duas personagens têm que manifestar o mesmo amor, o mesmo medo e o mesmo desespero. Se alguém se relacionar com essa natureza, que é tão fortemente exaltada hoje, poder-se-á crer que o que é suficiente para um desses papéis é suficiente para o outro; mas as diferenças são extremas. Didon, é viúva e reina absoluta; sua experiência e o hábito de comandar permitem a segurança em seus olhos, a imponência em sua voz, a cólera em suas repreensões. Ariane, menina fugitiva, suplicante, deve olhar para baixo ao dizer “eu te amo”; suas repreensões devem ser feitas com voz doce e tímida; é necessário que a modéstia pareça cessar incessantemente as explosões de seu desespero,

e que apenas permita o auge da perfídia de sua irmã. De acordo com esses diferentes personagens, todo o hábito do corpo deve ser organizado, os gestos orgulhosos ou suaves, o passo imponente ou modesto que esses diferentes caracteres requerem. Em boa fé, chegaríamos a tudo isso sem arte? Arte, *monsieur*! Quanto a excitar os homens, não sou a única a fazê-lo. Qual era seu objetivo quando expunha suas nádegas para a apreciação dos passantes das ruelas escuras de Paris? Que brincadeira é essa que acontece fora dos palcos?!

Voltaire: Não foi você que chorou violentamente assistindo meu espetáculo de teatro? Perdeu toda a sensibilidade de sua juventude? Envelhecer só azedou mais sua visão do mundo.

Rousseau: Por mais que o vício se esconda na escuridão, sua marca fica nos rostos culpados; e no meu também, *mademoiselle*! Mas a audácia de uma mulher é o sinal seguro de sua vergonha; é por ter muito a corar que ela não mais cora; e se, às vezes, o pudor sobrevive à castidade, que devemos pensar da castidade, quando o próprio pudor se extinguiu?

Clairon: Que triste visão, *monsieur*... Seja mais condescendente...

Rousseau: Quero crer que existam exceções. Mas creio também que não há nenhuma atriz que não se sentiria ridícula fingindo tomar para sua vida, as palavras de modéstia e de honra que profere nas suas representações. A atriz é sempre a primeira a parodiar seu papel e a destruir sua própria obra. Ao chegar na coxia, ela abandona a moral do teatro, assim como a dignidade; e se toma lições de virtude no palco, nos camarotes vai logo esquecê-las.

Cena seis

A atriz se despede

Clairon: Para mim, basta. Cheguei onde uma atriz podia chegar em Paris: isso aconteceu porque eu penso. O ator que não constrói sua personagem como se constrói um ser humano, que tem apenas uma memória ingrata e lenta, ainda não sabe nada – sabe o básico, o suficiente apenas para o estudo do verso; não resta a ele mais tempo para refletir, para pensar; toda pesquisa se torna impossível para ele... Então, restrito às ideias do momento, sem princípios, sem meios de comparação, fora do estado capaz de ampliar sua esfera ação, ele coloca tudo o que faz no palco na mesma tonalidade e permanece, forçosamente, abaixo de tudo que ele representa. Já entendi tudo e talvez por isso até meu fantasma de estimação tenha me abandonado.

Eu me lembro de cada detalhe: todos os espetáculos foram convocados em Versalhes para que fossem apresentados no casamento do Delfim. Tivemos que passar três dias lá, e esqueceram de providenciar quaisquer alojamentos. *Madame Grandval* não tinha nenhum lugar para ficar. Eu esperei por um lugar com ela, desnecessariamente. Ofereci-lhe que dividíssemos um quarto com duas camas, que me haviam sido arrumadas na *Avenue de Saint-Cloud*; ela aceitou. Às três horas da madrugada eu disse a ela: “estamos no fim do mundo; o clima está o mais assustador possível!”; seria muito difícil que o grito de meu fantasma viesse nos procurar aqui.... Eis que estalou o grito! *Madame Grandval* pensou que o inferno inteiro estava no quarto. Ela corria, de camisola, de cima a baixo da casa, onde ninguém conseguiu fechar os olhos pelo resto da noite; mas esta foi, pelo menos, a última vez que o fantasma foi ouvido.

Agora, depois de ter alcançado tudo, antes que me falem as luzes que me fazem brilhar, me retiro; é necessário. Faz parte do viver do ator se abandonar nos palcos, se despedir de seu mundo teatral depois de cada apresentação. O meu estado atual é o de sofrimento... Eu sei que isso acontece com a maior parte das pessoas. A necessidade de meus estudos e reflexões, meus trabalhos como atriz; tudo fica menor diante da miséria que tenho vivido, as contrariedades que passo, a sensibilidade de meu amor, um amor violento e muitas vezes mal-visto.

Voltaire: Venha novamente para minha propriedade em *Ferney, Mademoiselle!* Ficou apenas um mês daquela vez...

Clairon: (A atriz se “desfazendo” de sua personagem) Tempo necessário para tomar minha decisão. Minha saúde continua muito abalada, não quero voltar mais para o teatro daqui. Continuarei trabalhando com os jovens atores, serei professora, farei outras coisas, mas representar no palco... Um dia retorno para Paris, para morrer na miséria, bando de ingratos!

Música: *Non, je ne regrette rien* (Michel Vaucaire, Charles Dumont)

Non, rien de rien

Non, je ne regrette rien

Ni le bien qu'on m'a fait

Ni le mal - tout ça m'est bien égal!

Non, rien de rien

Non, je ne regrette rien

C'est payé, balayé, oublié

Je m'en fous du passé!

Avec mes souvenirs

J'ai allumé le feu

Mes chagrins, mes plaisirs

Je n'ai plus besoin d'eux!

Balayé les amours

Avec leurs trémolos

Balayés pour toujours

Je repars à zéro

Non, rien de rien

Non, je ne regrette rien

Ni le bien qu'on m'a fait

Ni le mal - tout ça m'est bien égal!

Non, rien de rien

Non, je ne regrette rien

Car ma vie, car mes joies

Aujourd'hui, ça commence avec toi!

Cena sete

As Luzes se despedem

Rousseau: A conclusão seria que devemos desprezar todos os atores? Pelo contrário, segue-se que um ator que tenha modéstia, bons costumes e honestidade é um cidadão. Deve ser duplamente digno de estima, já que mostra com isso que o amor à virtude é nele superior às paixões do homem e à ascendência da profissão. O único defeito que lhe podemos imputar é tê-la abraçado; mas vezes demais um desvio de juventude decide a sorte da vida, e quando percebemos tal talento, quem pode resistir à sua atração? Os grandes atores trazem consigo suas desculpas; são os maus atores que devemos desprezar.

Voltaire: Paradoxos, palavras... tantas palavras desperdiçadas na ânsia de se encontrar um novo homem: o homem que é convencido pela razão, o homem da palavra, o homem moderno, tolerante com o diferente, ético consigo mesmo. *Monsieur* Rousseau está fora de tudo, da civilização e do teatro... assim fica fácil...

Rousseau A solidão que vivo agora sereniza a alma e tranquiliza as paixões que a desordem do mundo gerou. Longe dos vícios que nos irritam, falamos sobre eles com menos indignação; longe dos males que nos tocam, o coração se perturba menos com eles. Desde que não vejo mais os homens, quase deixei de odiar os maus. Estou morto para tudo o que me era caro: espero, sem impaciência e sem medo, que o que resta de mim reencontre o que perdi. Nada é tão dessemelhante de mim quanto eu mesmo. Por exemplo, eu estou sujeito a dois humores diferentes, que mudam constantemente, de oito em oito dias. Num ânimo, encontro-me sensatamente louco; no outro humor, fico loucamente sensato. Mas a loucura sempre prevalece sobre a minha sensatez, principalmente na semana em que me chamo de sensato. Minha alma louca... é bem mais sensata; ela coloca tanta arte, tanta ordem e tanta força em meu raciocínio que uma loucura assim disfarçada não difere em nada da sensatez.

Voltaire: O velho *philosophe* aqui teve pouco sossego desde meu retorno a Paris, em fevereiro de 1778: além de receber muitos amigos, que se espremiavam em minha disputadíssima agenda, posei para o escultor Houdon e ainda participei de uma reunião especial em minha homenagem na Academia Francesa. Mas nada se compara à noite de 30 de março, quando cheguei ao teatro da

Comédie Française, entrei calmamente no camarote - um daqueles reservados para os camareiros e fidalgos do rei - e me mantive discretamente atrás de *Madame* de Denis e da Marquesa de Villette: me sentia revigorado, depois de longo tempo enfermo e daquele excesso de compromissos. Mesmo assim, o ator Brizard, que ocupava um lugar importante no teatro francês, e fazia parte do elenco de *Irène*, minha tragédia reapresentada naquela noite, se aproxima de mim com uma coroa de louros, que obviamente recusei, cedendo somente quando o próprio Príncipe de Beauvau a colocou sobre minha cabeça. A platéia foi ao delírio...

Rousseau: Quanta pretensão!

Voltaire: (Para Rousseau) Em nada maior que a sua.

Depois da apresentação de *Irène*, os atores voltaram para o palco e fizeram uma roda no centro, onde estava o pedestal com meu busto. Declamaram meus versos e fizeram uma nova coroação, agora de meu busto.

Diderot: Como artista não entendo muito daquilo que aparentemente se trata como filosofia. Como crítico me visto de outra personagem e reflito. Reflito sobre aquilo que o artista me aponta numa outra linguagem. Tudo o que sei é que eu desejaria realmente ser um outro, mesmo correndo o risco de ser um homem de gênio, um grande homem. Nunca ouvi louvar um só, sem que o elogio não me fizesse secretamente enraivecer. Sou invejoso. Quando fico sabendo de algum fato que degrade a vida privada do outro, eu o escuto com prazer. E assim, suporto mais facilmente a minha mediocridade.

Epílogo

A solidão

(Cada um dos atores se “desfazendo” de seu personagem)

Voltaire: Depois dos atores cobrirem meu busto com guirlandas, pétalas e fitas, finalmente o pano baixou. Depois de tanta emoção e banhado em lágrimas, o que mais pode me restar? Com 84 anos e coroado rei de Paris... Creio que o Abade de Beauregard, pregador de Versalhes, pretendo ex-jesuíta, me negaria de bom grado a sepultura; o que seria muitíssimo injusto; pois já que andam dizendo que o meu maior desejo é enterrá-lo, entendo eu que ele me deve a mesma gentileza...

Rousseau: Os sinais de dor e de dificuldade me são ainda mais sensíveis, a ponto de me ser impossível suportá-los sem ser agitado por emoções talvez ainda mais intensas do que as que os atores representam. A imaginação que reforça a sensação me identifica com o ser que sofre e muitas vezes me angustia mais do que a ele. Um rosto descontente ainda é um espetáculo que me é impossível suportar, principalmente se esse descontentamento tem a ver comigo. Fui sempre afetado demais pelos objetos sensíveis e por aqueles que carregavam sinais de prazer ou dor, de bondade ou aversão... Me deixo envolver por essas impressões externas, sem jamais conseguir me esquivar de outra maneira que não a fuga. Um sinal, um gesto, um olhar de um desconhecido bastam para perturbar meus prazeres ou acalmar minhas dores; só pertenço a mim mesmo quando estou sozinho: fora disso, sou o joguete de todos que me cercam.

Diderot: No ano de 1783, por conta de minha má saúde, com hidropisia e enfisema, fico cada vez mais só. O Abade de Tersac vem me visitar duas ou três vezes por semana, conversamos cordialmente. Num dia em que estávamos de acordo em vários pontos de moral e de boas obras, o Abade me deixou subentendido que se eu imprimisse aquelas máximas e fizesse uma pequena retratação em relação às minhas obras, isso poderia ter um belíssimo efeito. Respondi: “Eu creio que sim, *Monsieur* Abade, mas acontece que eu diria uma despu dorada mentira”. Ah... o primeiro passo em direção à filosofia é a incredulidade!

Clarion: Voltaire morreu no dia 30 de maio de 1778, pouco antes da meia-noite. Mas ainda travou uma batalha *post mortem* emblemática. Tinham que esconder sua morte, para que seu corpo não fosse jogado numa vala comum. Houve um acordo entre os familiares, Abade Mignoted'Hornoy, o primeiro-ministro Maurepas, o chefe de polícia Lenoir e as autoridades eclesiásticas. Primeiro a notícia pública de que Voltaire tinha decidido voltar para Ferney: seu cadáver viaja na carruagem como se vivo estivesse. A carruagem deixou Paris no dia 02 de junho. Voltaire foi enterrado, às cinco horas da manhã, escondido, no cemitério da Abadia de Sellières.

Jean-Jacques Rousseau morreu menos de um mês após aquele sepultamento. No dia 02 de julho, acordou se sentindo muito cansado para fazer sua caminhada habitual. Começou a sentir dores e ter calafrios estranhos. Achou que necessitava de um médico apenas porque na noite anterior comera alimentos muito condimentados na casa dos Girardins. Houve rumores que havia se suicidado, mas tudo indica que caiu da poltrona onde estava enquanto se sentia mal, batendo a cabeça e sangrando muito, até morrer. O corpo foi sepultado no dia 04 de julho, na encantadora e pequenina ilha dos Choupos, no lago de Ermenonville. Sepultamento noturno, sem nenhuma cerimônia religiosa, já que acabou morrendo como protestante; contou apenas com dois camponeses, a segurar tochas.

Denis Diderot morreu alguns anos depois, subitamente, no dia 31 de julho de 1784, sentado à mesa, por volta do meio-dia. Como ele teve um fim um tanto súbito, e levando em consideração as visitas que recebeu do Abade de Tersac nos últimos tempos, a Igreja não considerou que podia haver algum motivo aparente para que não lhe desse as honrarias religiosas derradeiras. O enterro de Diderot aconteceu no dia primeiro de agosto, em Saint-Roch, às sete horas da noite, com muita pompa. Os padres podiam ser contratados para acompanhar os enterros, pelo valor de uma libra; *Monsieur* de Vandeul, genro de Diderot, pagou cinquenta deles...

Mademoiselle Clarion nunca mais se apresentou nos palcos de Paris. Deixou a cidade e só retornou às vésperas da Revolução Francesa. Clarion continuou o seu trabalho como professora de teatro. De novo em Paris, caiu na miséria. Morreu aos 80 anos, no dia 29 de janeiro de 1803, e foi enterrada no antigo cemitério Vaugirard.

Música: Ne me quitte pas (Jacques Brel)**Rousseau:**

Ne me quitte pas
Il faut oublier
Tout peut s'oublier
Qui s'enfuit déjà
Oublier le temps
Des malentendus
Et le temps perdu
À savoir comment
Oublier ces heures
Qui tuaient parfois
À coups de pourquoi
Le coeur du bonheur
Ne me quitte pas...

Voltaire:

Moi je t'offrirai
Des perles de pluie
Venues de pays
Où il ne pleut pas
Je creuserai la terre
Jusqu'après ma mort
Pour couvrir ton corps
D'or et de lumière
Je ferai un domaine
Où l'amour sera roi
Où l'amour sera loi
Où tu seras reine
Ne me quitte pas...

Diderot:

Ne me quitte pas
Je t'inventerai
Des mots insensés
Que tu comprendras
Je te parlerai
De ces amants là
Qui ont vu deux fois
Leurs coeurs s'embraser
Je te raconterai

*L'histoire de ce roi
Mort de n'avoir pas
Pu te rencontrer
Ne me quitte pas...*

Clairon:

*On a vu souvent
Rejaillir le feu
De l'ancien volcan
Qu'on croyait trop vieux
Il est paraît-il
Des terres brûlées
Donnant plus de blé
Qu'un meilleur avril
Et quand vient le soir
Pour qu'un ciel flamboie
Le rouge et le noir
Ne s'épousent-ils pas
Ne me quite pas...*

Todos:

*Ne me quite pas
Je ne vais plus pleurer
Je ne vais plus parler
Je me cacherais là
À te regarder
Danser et sourire
Et à t'écouter
Chanter et puis rire
Laisse-moi devenir
L'ombre de ton ombre
L'ombre de ta main
L'ombre de ton chien
Ne me quite pas*

FIN

ANEXO DOIS

FOLIAS GALILEU

Espectáculo teatral do Grupo Folias – São Paulo,

a partir do texto de Bertolt Brecht,

com “atores criadores”

2013 a 2015

Apresentação

“O ator criador, ao encontrar o seu *self* artístico, ao entender o *caminho* que percorre o *artifex* [artífice; artista] para elaborar a sua obra, abandona a representação como forma privilegiada de se criar ilusões e de realizar a mágica capaz de transformar a mentira em verdade, para assumir o teatro que vem ao encontro da construção do seu próprio ser. Ator e obra passam a fazer parte de uma mesma *totalidade*, aquela que contribui para o ser humano encontrar os caminhos que levam a construir a sua felicidade. A ele nada é indiferente, porque passa a saber que tudo que é humano lhe é inerente. A tragédia, a comédia, o grotesco, o belo, a virtude, o defeito, tudo lhe é matéria de “mergulho”, de busca, para entender a si e ao outro. O seu *ouro* é a felicidade de saber-se um criador de símbolos que contribuem para que os homens se encontrem e construam a História que lhes devolva o prazer da vida”.

Reinaldo Maia, *O Ator Criador* ⁵⁶

Conheci o Grupo Folias mais de perto a partir de 2003, com o espetáculo *Otelo*, de W. Shakespeare. Seu posicionamento político através de um teatro de qualidade, me chamou a atenção e me encantou. Um dos pontos principais que observei no Grupo foi o foco na figura do ator, o “ator criador”, a partir da ideia de um dos seus fundadores, que ainda tive a alegria de conhecer pessoalmente, Reinaldo Maia: um *philosophe* dos anos 2000, que aliava à categoria de intelectual, também as de professor, dramaturgo, encenador e ator-cidadão e que intervinha diretamente na sociedade com seus escritos e sua prática artística e pedagógica.

A ideia de um “ator criador” me chamou muito a atenção pois sempre vi com clareza nos espetáculos do Grupo Folias atores que atuavam de uma forma mais sincera e menos “representativa”, tema que sempre me mobilizou nas minhas reflexões sobre o ofício do ator. Como

⁵⁶ MAIA, Reinaldo. *O Ator Criador*. São Paulo: Ed. Folias, 2005. p. 102 e 103.

espectador, presenciei os atores atuando de uma forma mais crítica, mais “presente”. Sempre existia uma preocupação com o Coro de atores contando a história, e não só com os protagonismos individuais. No Coro, era evidente o modo como todos expressavam, artisticamente, sua crítica política pessoal. Foi no Coro dos atores do Folias que vislumbrei os “atores cidadãos” e dei início a uma reflexão filosófica, que somada a outras experiências teatrais me fizeram chegar ao mestrado e ao doutorado em Filosofia, pesquisando a figura do ator no século XVIII francês. Encontrei pontos de convergência entre as discussões das Luzes sobre o teatro e o ator, e a prática do Grupo Folias, além da de outros grupos de teatro da cidade de São Paulo que estavam em plena efervescência criativa: Tapa, Vertigem, Cia. São Jorge, Grupo XIX, As Graças, entre outros.

Tive a oportunidade de fazer parte do Folias também como ator e, em 2013, participei do espetáculo *Folias Galileu*, que teve grande importância na história do Grupo e na minha trajetória pessoal. Deixo aqui registrado um breve resumo daquela experiência artística, que me lançou para a pesquisa de doutorado que agora concluo. Utilizo textos que foram publicados posteriormente no *Caderno do Folias*, número 15, um projeto editorial do Grupo, que trouxe o processo criativo do espetáculo: meu depoimento de ator, o texto da direção e o texto *Folias Galileu: percursos de uma percepção flutuante*, dos pesquisadores Flávio Desgranges e Giuliana Simões, que acompanharam os trabalhos.

É evidente que todo o processo de criação e encenação da peça, na diversidade de seus aspectos compositivos e nas vivíssimas implicações trazidas pelo encontro com a cena, poderia ser explicitamente relacionado a questões que foram desenvolvidas nesta tese, mas meu objetivo, aqui, é trazer presente, ainda que apenas como referência, uma experiência teatral que hoje reputo como especialmente iluminadora para a reflexão que este trabalho buscou dar forma.

Sobre a construção do *Folias Galileu*

O desafio daquele novo trabalho do Grupo era radicalizar o exercício do “ator criador”, dentro de uma nova relação com o espaço cênico do Galpão do Folias, sede do Grupo, e com a plateia. Dagoberto Feliz, também um dos fundadores do Grupo e o diretor daquele novo trabalho, trouxe novas propostas para os atores, a partir do texto *Vida de Galileu* (1938 – 1939), de Bertolt Brecht:

- cada ator deveria escolher uma das cenas do texto e reescrevê-la a partir de sua perspectiva;
- cada ator deveria escolher um espaço dentro do Galpão do Folias para a apresentação da cena: almoxarifado, banheiros, bilheteria, café, camarins etc.;
- cada ator deveria criar sua cenografia, figurino, maquiagem; enfim, o “ator criador” deveria atuar em todas as áreas do fazer teatral.

Direção do *Folias Galileu*

Dagoberto Feliz⁵⁷

“E eis que surgiu uma nova forma para o que viria a ser o novo espetáculo do FOLIAS....

(...) Mostrar aos nossos espetadores como éramos por dentro... aliás... também buscávamos transformá-los de espectadores em participantes reais... daquilo que consideramos como TEATRO: um encontro real e sincero entre quem propõe a ação cênica e quem está lá para, junto com os propositores, criar um momento único... de prazer estético... de discussão política... de reflexão crítica...

(...) GALILEU foi o provocador: enquanto observava estrelas, ele percebia o movimento delas. Não estavam paradas. Moviam-se!

(...) Necessitamos de um mínimo de esforço por parte dos espectadores, sim! Não propomos passividade. É um olhar ativo aquele que buscamos e ele necessita de pensamento. Necessita de participação efetiva... não obrigatoriamente interativa... mas cúmplice... parceira... lá vem a utopia novamente!

(...) Veio o público! Ufa!

Gostaram... se olharam... sorriram... participaram (claro! uns mais, outros menos) ... percorreram os nossos espaços íntimos... do camarim ao banheiro... da cabine de som e luz ao “foyer” ... ah... a rua... o bar Juvial... os atores do cotidiano... diversão e encontros únicos...

- Mas como você, como diretor, consegue controlar os seus atores? perguntou-me uma atriz amiga.

- Não controlo. Cada um tem a sua responsabilidade sobre a cena e também a obrigação de “escutar” o todo. Aliás, como diretor, eu nem consigo assistir o espetáculo inteiro. É impossível!

Sorri. Seguiu-se um silêncio...

(silêncio)

Isto é o supra-sumo do conceito do Ator Criador!

Nem o diretor manda mais nele...

⁵⁷ Dagoberto Feliz é ator, músico, fundador do grupo Folias d'Arte e Galpão do Folias. Premiado pela APCA (Associação Paulista de Críticos de Arte) como melhor diretor de teatro de 2013.

Ao mesmo tempo, a forma é dotada de uma pressão sobre cada um que é também cerceadora. (...)”.⁵⁸

⁵⁸ *Caderno do Foliás* nº 15. São Paulo: Ed. Foliás, 2015. P. 10 e 11.

Folias Galileu: percursos de uma percepção flutuante

Flávio Desgranges⁵⁹

Giuliana Simões⁶⁰

“(…) Tal como a revolução científica deflagrada por Galileu Galilei, que bagunça o nosso entendimento acerca das hierarquias do universo ao retirar a Terra de seu lugar central, classificando-a como um planeta qualquer, que passa a habitar a periferia da Via Láctea, a proposta estética do Grupo Folias nos convida a experimentar essa instigante desorganização cosmogônica operada pelo astrônomo italiano. As cenas, criadas a partir da peça *Vida de Galileu*, de Bertolt Brecht, são apresentadas, ao mesmo tempo, nos mais diversos e inesperados espaços do galpão teatral do grupo. Estamos no espaço cênico, soltos e livres, passeando de um quadro para o outro, sem que qualquer ordenação das cenas precise ser respeitada. Para cada diferente percurso na visita dos quadros, novas possibilidades de sentido; para cada grupo de espectadores, distintas leituras em potencial, configurando camadas singulares de significados a serem estabelecidas.

(…) Tal modo de produção artística suprime a relação entre sujeito e objeto que marcava a tradicional estética do drama. Não se trata mais de um sujeito-espectador que se debruça sobre um objeto-cena na perspectiva de entendê-la, porém de uma relação experiencial, em que a obra não se constitui somente como algo que está em cena mas também como aquilo que o espectador produz a partir do que lhe acontece. O espectador se vê convidado a experimentar esse modo de interação e passa a relacionar os elementos da escrita cênica a uma situação nele despertada, produzindo uma determinada condição de eficácia para a cena, que se efetiva a partir de sua relação com ela, que não pode mais ser realizada por meio da divisão entre sujeito e objeto.

(…) Cada espaço do Galpão do Folias se assemelhava, na trajetória em busca de Galileu, a uma ilha de sentidos; em cada canto podíamos encontrar uma espécie de instalação, um sítio capaz de falar por si mesmo, de falar conosco. Espaços de intersecções e de revoluções. Assim nos deslocávamos pelas cenas, tal como espectadores vira-latas, soltos no espaço, livres para

⁵⁹ Flávio Desgranges – Professor do Departamento de Artes Cênicas da USP. Autor dos livros: *A inversão da Olhadela: alterações no ato do espectador teatral*, *Pedagogia do Teatro: provocação e dialogismo* e *A Pedagogia do Espectador*.

⁶⁰ Atriz e dramaturga, realiza pós-doutorado em Artes Cênicas na Unicamp. Autora do livro *Veto ao Modernismo no Teatro Brasileiro*.

acompanharmos a história em suas distintas possibilidades de sequenciamento, sem que uma cena se desenrolasse como antecedente ou por causa da outra. Assim, em *Folias Galileu*, ao mesmo tempo em que acompanhávamos o modo com que o astrônomo italiano desestabilizou as hierarquias do universo, nos percebíamos em plena revolução espacial e sensitiva.”⁶¹

⁶¹ Caderno do Folias nº 15. São Paulo: Ed. Folias, 2015. P. 3, 4 e 9.

Depoimento do ator Helder Mariani

“(…) Os atores passaram pela criação de um novo texto dramaturgico – uma nova cena (de cinco minutos...) – num espaço de apresentação escolhido pelo próprio ator em qualquer dependência do Galpão do Folias. E mais! Adereços cenográficos, figurinos, música etc... Tudo nas mãos dos atores – mas, é importante dizer, bem assistidos, e com competência, pelos colegas da equipe de criação!

(…) Cada cena (aquela condensada em cinco minutos) era repetida em média oito vezes por apresentação; cada vez com uma nova, pequena e diferente plateia – e era com cada uma delas que acontecia uma das coisas mais importantes nesse nosso trabalho: a proximidade/cumplicidade entre atores e plateia tornava cada cena uma nova possibilidade de um encontro humano efetivo, já que como estamos no teatro, os humanos presentes estão em ‘carne e osso’, ao vivo e em cores.

(…) E cada nova cena era como que o fruto do encontro anterior entre ator e plateia – quando ocorria uma comunicação direta e ‘verdadeira’, ‘olho-no-olho’, com a potência que só um encontro teatral como esse, simples e direto, pode ter; para causar, quem sabe, alguma transformação em quem se vai da plateia, e em quem continua na cena – o ator ‘repetindo’ (!?), isto é, renovando sua atuação a partir de cada novo encontro – o ator responsável por tudo que na cena acontece para propiciar esse encontro, essa comunicação e essas (talvez) sutis mudanças que apareciam nesse jogo cênico, no mínimo, peculiar.

O que dizer das sensações, impressões e, principalmente, aprendizados desse jogo cênico?

Valho-me aqui do pensador e meu “companheiro” de mestrado, Jean-Jacques Rousseau (...), que, com seus escritos, me fez perguntar: como o ator pode estar de “verdade” na cena, *ser*, sem os artificialismos da chamada “representação”, ou, por que não dizer, do chamado *parecer*?!

Em cada apresentação do *Folias Galileu*, pude sentir de perto o que significa responder na prática a essas questões sobre o ator e seu ofício. (...)

A cada nova cena, um momento de suspensão, de dúvida quanto a como se lançar no jogo do teatro sem saber se alguma coisa, de fato, vai acontecer, vai *ser*. Sempre em cada apresentação me vi correndo riscos para não entrar num outro jogo – aquele onde só há aparências; onde só representamos, ou melhor, fingimos; todos nós: atores e espectadores.

Mas, querem saber?! Nas próprias cenas se pode confirmar: existem momentos onde temos sim a efetivação de encontros humanos: momentos lúdicos e mágicos; portanto, momentos de

teatro, que trazem consigo o inconsciente coletivo, tão buscado nos escritos do Ator criador de Reinaldo Maia, e que pode potencializar transformações nos atores e nos espectadores”⁶².

⁶² Caderno do Folias nº 15. São Paulo: Ed. Folias, 2015. P. 40 e 41.

Ficha técnica do espetáculo Folias Galileu

Elenco:

Bete Dorgam, Bira Nogueira, Carlos Francisco, Cel Oliveira, Clarissa Moser, Dagoberto Feliz, Flavio Tolezani, Gisele Valeri, Helder Mariani, Heloisa Cardoso, Katia Naiane, Laruama Alves, Layla Ruiz, Marcella Vicentini, Nani de Oliveira, Paloma Rocha, Rafaela Penteadó, Rodrigo Scarpelli, Silmara Deon, Suzana Aragão, Tarcila Tanhã e Thiago Bugallo.

Sineiro: Alex Rocha; **Figuração:** Transeuntes locais; **Participação:** Funcionários e frequentadores do “Bar Juvial” (em frente ao Galpão do Folias, sede do Grupo): Anderson Massena, Antonia Sousa de Oliveira, Celina Barbosa, Gelson da Silva Massena, Josenildo de Sena Santos, Maria Lina da Silva, Miguel Adenilson Gomes, Paulo Melo Raimundo Maia de Oliveira e Raimundo Mendes.

Luneta observadora: Val Pires, Flávio Degranges, Hemerson Celtic e Giuliana Simões. **Luneta inspiradora:** Patrícia Barros; **Luneta alternativa:** Fernando Nitschi; **Luneta compartilhada:** Esio Magalhães; **Voz off Galileu:** Giambruno Moreno Valeri.

Concepção cênica: Dagoberto Feliz

Dramaturgia: Atores criadores, Rafaela Penteadó e Heloisa Cardoso

Figurino: Atores criadores;

Cenografia: Bira Nogueira;

Adereços: Marcela Donato;

Criação de luz: Lui Seixas;

Operação de Luz: Lui Seixas e Marcellus Beghelle;

Produção: Marcela Donato e Paloma Rocha;

Projeto Gráfico: Ieltxu Martinez Ortueta;

Realização: Grupo Folias

São Paulo - SP