UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA

GABRIEL DA COSTA

O Palco das Luzes – Do Drama Burguês ao Teatro Dialético

Versão corrigida

São Paulo
2020

GABRIEL DA COSTA

O Palco das Luzes - Do Drama Burguês ao Teatro Dialético

Dissertação apresentada ao Departamento de Filosofia da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Mestre em Filosofia.

Área de Concentração: Estética
Orientador: Prof. Dr. Luiz Fernando Batista Franklin de Matos

Agência financiadora: CAPES

São Paulo

2020

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catalogação na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

F117p

Franklin de Matos, Luiz Fernando Batista
O Palco das Luzes: Do Drama Burguês ao Teatro Dialético / Luiz Fernando Batista Franklin de Matos ; orientador Gabriel da Costa. - São Paulo, 2020.
79 f.

Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Filosofia. Área de concentração: Filosofia.

1. Diderot . 2. Estética . 3. Comediante . 4. Paradoxo. 5. Efeito de distanciamento . I. da Costa, Gabriel, orient. II. Título.

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE

Termo de Ciência e Concordância do (a) orientador (a)

Nome do (a) aluno (a): Gabriel da Costa

Data da defesa: 05/02/2020

Nome do Prof. orientador: LUIZ FERNANDO BATISTA FRANKLIN DE MATOS

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, **03/05/2020**

_____
(Assinatura do (a) orientador (a)

Folha de Aprovação

Nome: da Costa, Gabriel.

Título: O Palco das Luzes – do Drama Burguês ao Teatro Dialético. 2019.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia do Departamento de Filosofia da Universidade, como requisito para obtenção do título de Mestre em Filosofia.

Aprovado em 05 de fevereiro de 2020.

Banca Examinadora

Profª Drª. Maria Sílvia Betti

Instituição: FFLCH – USP.

Julgamento: Aprovado

Prof. Dr. Pedro Fernandes Galé

Instituição: UFScar – Externo.

Julgamento: Aprovado

Prof. Dr. Sérgio de Carvalho.

Instituição: CAC/ECA – USP

Julgamento: Aprovado

A Michel Saint-Denis (in memoriam), Edward Burnham (in memoriam) e Catherine Dasté.

Agradecimentos

O presente trabalho dificilmente seria realizado sem o auxílio da CAPES, cujo patrocínio foi de importante valia para que eu me dispusesse a pesquisar com maior flexibilidade e dedicação.

A Jacó Guinsburg (*in memoriam*), a gratidão pela abertura ao diálogo e por se dispor a infindáveis discussões sobre a arte dramática e sua Estética.

Aos queridos e saudosos amigos: Barbara Heliodora (*in memoriam*), por sua generosidade, humor, e pelas valiosas lições de crítica teatral; Haydée Bittencourt (*in memoriam*), por ser uma mestra exemplar e me ensinar a ver o teatro além do texto; Sergio Britto (*in memoriam*), pela transfusão de arte que ainda sinto em minhas veias, pelos ensinamentos e os bons tempos que passamos juntos; Beatriz Segall (*in memoriam*), pelos constantes incentivos, pelas conversas sobre o teatro francês e a terna lembrança das nossas sessões dominicais de cinema; Maria Thereza Salém (*in memoriam*), por seu romantismo e candura, pelo valor de sua voz e de suas canções, as quais persistem em mim qual um alento, e também por não me deixar esquecer, ainda hoje, que "ninguém pode calar dentro em mim/esta chama que não vai passar"... ; e Dorival Carper (*in memoriam*), amigo de todas as horas, pela fidelidade tão rara e por ter confiado a mim o acervo cultural de seu companheiro Sérgio Viotti; e a tantos outros que partiram mas que continuam presentes, diuturnamente, em meu pensamento. A vocês, o meu mais sincero e comovido obrigado!

A Ilka Marinho Zanotto, Nanci Fernandes e Zecarlos de Andrade, pela amizade de sempre e as substanciais contribuições.

Meus agradecimentos aos professores Victor Knoll, Marco Aurélio Werle, Márcio Suzuki e Pedro Galé. No mesmo sentido, expresso a minha gratidão aos demais funcionários do Departamento de Filosofia da USP, principalmente da secretaria, pela prontidão não somente no esclarecimento às dúvidas que ocasionalmente surgem ao longo da realização da pesquisa na pós-graduação, bem como pela prudência em nos auxiliar durante os eventos acadêmicos de toda ordem – os quais sempre servem como "termômetro" para

testarmos o nosso trabalho e verificarmos até que ponto ele é passível de compreensão e de adesão por parte da comunidade acadêmico-filosófica.

Por fim, os meus agradecimentos se estendem ao meu orientador, o professor Luiz Fernando Batista Franklin de Matos, pela confiança e pelas valorosas contribuições com suas aulas, críticas, comentários e sugestões bibliográficas que, sem sombra de dúvida, alicerçaram esta pesquisa.

“*E tudo isso por nada,*
Por Hécuba?
E quem é Hécuba para ele, ou ele para Hécuba?
Para que ele derrame lágrimas por ela?

(*Hamlet*, ato II, cena II)

da Costa, Gabriel. *O Palco das Luzes – do Drama Burguês ao Teatro Dialético.* 2019. Dissertação de Mestrado – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Filosofia, Universidade de São Paulo. 2019.

Resumo: O presente trabalho tem por objetivo apresentar os aspectos centrais do ator e do teatro, segundo Diderot, do século XVIII, bem como o ator na concepção de Bertolt Brecht no século XX. No primeiro caso, somos levados à compreensão do modelo de representação teatral apontado por Diderot em seu *Paradoxo sobre o comediante*, no segundo, temos a possibilidade de verificar como o cerne da discussão contido no referido opúsculo repercutiu na cena germânica do século XX no Berliner Ensemble, sobretudo no que diz respeito ao "efeito de distanciamento" criado por Brecht.

Palavras-chave: Diderot, comediante, estética, representação, sensibilidade, autocontrole, paradoxo, efeito de distanciamento.

da Costa, Gabriel. *The Stage of Enlightenment – from Bourgeois Drama to Dialectical Theatre*. 2019. Masters Dissertation – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Filosofia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

Abstract: The present work aims to show the central aspects of the actor and his theatre, according to Diderot, of the eighteenth century, as well the actor in the conception of Bertolt Brecht in the twentieth century. In the first case, we are led to understand the Diderot's model of theatrical representation in his *Paradox of Comedian*, in the second, we have the possibility to verify how the core of the discussion contained in this booklet had repercussions on the German scene of the 20th century in the Berliner Ensemble, especially with regard to the "distancing effect" created by Brecht.

Keywords: Diderot; comedien; aesthetics; representation; sensibility; self-control; paradox; distanciation effect.

SUMÁRIO

Introdução
A arte do comediante.....1
Shakespeare e o Teatro Clássico..... 8
Capítulo I: Diderot
1.1. A gênese do Paradoxo sobre o Comediante.....17
1.2. Nos limites do Paradoxo.....18
1.3. O ator ilustrado – a sensibilidade e a razão.....24
1.4. Da convenção dramática.....33
Capítulo II: Brecht
O Teatro Épico e o *Distanciamento*.....39
Conclusão.....60
Referências bibliográficas.....62

Introdução

A arte do comediante

O teatro do passado e do presente sempre dialoga com o público de seu tempo e abarca os eventos de seu próprio período, a fim de descortinar ao público o *éthos* de toda uma civilização. A relação do homem com a arte toma seu próprio curso a partir da afecção que advém do objeto o qual contempla e, por vezes, essa experiência desempenha um papel crucial na formação de sua personalidade. Não somente no que diz respeito à questão da sensibilidade, mas de modo similar ao fator racional. Embora Platão se atentasse ao fato dos perigos da "arte da cópia", sobretudo aqueles vinculados à poesia, posto que a sensibilidade em demasia fragilizaria a parte racional da alma do jovem ateniense, além de distanciá-lo a alguns graus da verdade, Aristóteles, mais tarde, em sua *Poética*, aponta uma reflexão diversa, no sentido de uma apologia à *mimesis*, bem como à arte do teatro.

De todas as artes, no caso específico do teatro, o homem tem a possibilidade de perceber o movimento do *éthos* na base apontada por Aristóteles em sua *Ética Nicomaqueia*, isto é, pelo âmbito prático.

Se o texto é a base da comunicação, o ator é o ser pelo qual ele ganha vida e o encarna, por algumas horas, tendo o compromisso de defendê-lo perante a audiência. Mas em que consiste o mistério desse encarnar uma vida que não é sua? Como e por que meio sustentá-la sobre o palco? Trata-se de um recurso deveras significativo na arte de representar, que responde pela convenção dramática. E é esse recurso, precisamente, o objeto central da nossa pesquisa.

Com a devida vênia de um salto histórico, não destacaremos em detalhes o universo dos atores da antiguidade, posto que o presente trabalho tem por base a reflexão estética, no sentido de dialogar acerca da sensibilidade e do autocontrole no *métier* do ator do século XVIII, sob a luz das teorias dramáticas de Denis Diderot, até o século XX, ao nos depararmos com as

concepções de teatro épico e dialético de Bertolt Brecht, com ênfase em sua célebre e polêmica técnica, o “efeito de distanciamento”. Embora os escritos estéticos teatrais de Diderot desempenhem papel de alta relevância em nosso estudo, devemos destacar que o texto básico de nosso percurso é seu opúsculo póstumo, a saber, o *Paradoxo sobre o Comediante*.

Porquanto o horizonte de nossa pesquisa se dá sobretudo no século XVIII, o do nascimento da Estética, é mister evidenciar os problemas fundamentais desta disciplina, ao abordá-la no contexto do teatro. Nesse caso específico, trata-se de entender o posicionamento de filósofos do porte de Diderot, ao reportarem suas reflexões sobre o primeiro vagido da arte dramática a partir da figura do comediante. De acordo com os registros que chegaram até nós, sabemos que filósofos e poetas da antiguidade se preocuparam mais com a arte poética (os discursos da poesia dramática), suas leis e sua oratória, do que com o ofício do comediante. Nesse ponto, Diderot é considerado o primeiro a iluminar a teoria estética da sensibilidade do ator, em termos de confrontá-la com uma tradição de determinados teóricos, a exemplo de Sainte-Albine, John Hill e Antonio Sticotti.

O *Paradoxo sobre o Comediante* inicia o diálogo acerca da obra *Garrick ou les acteurs anglais* (1769), cujo conteúdo fora traduzido pelo ator e teórico teatral Antonio Sticotti, a partir do tratado *The Actor: A treatise on art of playing* (1750), de John Hill. Entretanto, a problemática contida em tais obras, ora revisitada por Diderot no *Paradoxo*, tem sua gênese no livro de Pierre Rémon de Sainte-Albine, *Le Comédien* (1747). Face às observações evidenciadas nesses escritos precedentes ao opúsculo de Diderot, notamos que, de certa maneira, havia uma apologia instituída no século XVIII, a qual se apoiara na psicologia do comediante, com ênfase, sobretudo, na sensibilidade como sustentáculo do ofício do comediante.

A fim de ilustrarmos a relevância de tal temática, procuramos nos reportar à *Poética* de Aristóteles, na qual, entre tantos conceitos que nela se

abrigam, destacaremos a *catarse* e a *mimese*. Posto que tais conceitos atravessam, em larga medida, toda a nossa pesquisa, isto é, conversam com as teorias propostas por Denis Diderot e Bertolt Brecht.

Aristóteles explica a *catarse* como um processo de purificação das emoções, o qual é promovido pela suscitação de dois sentimentos na plateia, a saber, "o terror" e "a piedade" (Aristóteles, 1979, p. 245). O contato do espectador com a tragédia possibilitará que ele purgue seus sentimentos negativos, o que seria o mesmo que dizer que suas emoções passarão por uma triagem a partir da contemplação do espetáculo e de sua identificação com as personagens e as situações em que elas se encontram. Desse modo, o espectador sairá do teatro com um estado de espírito distinto daquele quando o adentrou. Nesses termos, o homem de sentimentos embrutecidos será purificado, e quando deixar a plateia, seu estado terá modificado, isto é, seus sentimentos estarão renovados, embebidos de leveza e de deleite. Como disse D.D. Raphael, o princípio do "prazer trágico" partirá de "nossa empatia pelo herói como ser igual a nós mesmos, mesclada à admiração por sua *grandeza de alma*" (Raphael, 1960, p. 26). Visão que, segundo Marvin Carlson, "é quase uma reminiscência de Corneille". Nessa constante transfusão entre personagem e espectador, somos colocados perante dois aspectos do sublime no cerne da tragédia, "a amedrontadora força da necessidade e a *grandeur d'âme* que provoca a admiração" (Carlson, 1995, p. 431).

Desse modo, seria o teatro uma escola, a qual teria a função, dentre tantas, de educar os sentimentos do espectador, no sentido de enobrecê-los, isto é, de elevá-los quase que aos olhos dos deuses? Preferimos dizer que a *catarse* purifica os sentimentos da audiência pelo princípio da identificação com os sentimentos dos heróis trágicos, isto é, quando vislumbra tanto o sofrimento quanto o ímpeto heroico das personagens em suas constantes lutas contra o destino. Esse movimento é que integra o *páthos* da personagem à vida do espectador, criando, desta feita, um elo entre ambos.

Como a maior parte da audiência dificilmente se identifica com a personagem trágica em termos de condição social (quem estaria na mesma

posição de *Édipo Rei*?), seu vínculo reside na esfera moral, onde os sentimentos de “terror e piedade” surgem em resposta à ação contemplada. Ainda que a questão moral, na tragédia clássica, seja restritamente representada por personagens da realeza, cuja nobreza de seus laços consanguíneos permitem - pela *hybris* - emular os deuses, a audiência se identifica com as desditas que elas experimentam, pois o conteúdo humano está ali refletido, logo os sentimentos de “terror e piedade” são trazidos à tona. A audiência talvez seja impedida de se colocar no lugar de um rei, ou seja, de pensar como um rei, em termos práticos (ainda que nada a impeça de imaginar), porém, assim como Édipo, a audiência pode ter experimentado o peso da *hamartia* (o erro) e sua consequência direta.

Isso posto, uma vez tendo introduzido a questão da *catarse* em Aristóteles, poderemos relacioná-la mais adiante ao problema da sensibilidade no comediante, o qual será contemplado por Diderot em seu *Paradoxo*. Veremos de que maneira Diderot concebe a “sensibilidade” e como ela deve ser compreendida pelos comediantes, bem como pela audiência. Adiantamos que o princípio catártico, que rege o teatro aristotélico, ou seja, toda a tradição do teatro clássico que se apoia na *Poética*, não será usualmente aceito por Diderot, sobretudo em seu *Paradoxo*. De forma semelhante, e certamente mais acentuada, o teatro dialético de Bertolt Brecht não se filiara à *catarse* e ao *páthos* como fio condutor de sua estrutura. Contudo, em ambos haverá lugar para a *mimese*, ou seja, a arte da cópia. Tanto Diderot quanto Brecht se posicionam a favor de um comediante que se conscientize de seu ofício, o qual não se permita aos excessos da sensibilidade.

Voltemos agora à discussão em torno da arte do comediante. Na obra de John Hill, *The Actor*, há algumas sentenças a respeito da representação teatral e como ela era entendida pela tradição difundida a partir das ideias iniciais de Sainte-Albine. Examinemos, pois, as condições apresentadas: “Nenhum homem que não tenha naturalmente uma *Alma elevada*, jamais conseguirá

representar bem a Parte de um Herói no palco" (Hill, 1971, p. 96). Pois bem, se este argumento corresponde aos fatos, o ator deveria contar com uma disposição natural, isto é, um dom, que o beneficiasse a representar determinados papéis.

Nesse horizonte, pelo princípio do inatismo, o ator estaria pronto a cumprir as exigências de seu papel. Posto que, se dotado de *alma elevada*, ele teria predicados suficientes para desempenhar a parte do herói. No entanto, caso o ator não disponha naturalmente da *grandeur d'âme*, ele deverá se contentar com papéis de padrão inferior em relação aos requeridos nas tragédias clássicas. Portanto, dentro desse registro, não seria avalizado ao comediante aprender a fazer, isto é, a exercitar as exigências de seu papel à perfeição, tal como todo princípio artístico o exige. Aqui não se trata de *parecer* ser a personagem, mas sim de possuir um valor intrínseco que faça com que o ator *seja* a própria personagem. Por suposto, o fator empírico – o adquirido – não será considerado.

E é novamente John Hill quem o diz:

> Como todos os intérpretes são motivados à Grande Qualidade da Sensibilidade; aqueles que de maneira particular se propõem a conseguir tirar nossas Lágrimas têm maior necessidade, do que qualquer outro, desse aspecto peculiar, o qual, por vezes, expressamos pela Ternura da Palavra, embora fosse mais fortemente apropriado pelo Termo Sentimento (ibidem, id., p. 106).

Conforme mencionamos, tais observações teorizadas preliminarmente na obra de Sainte-Albine, e aqui retomadas por John Hill, são sempre evidenciadas a partir do aspecto da natureza, ou seja, como se a arte do comediante dependesse (e se bastasse) de uma inclinação natural. Pois, por esta via, é justamente o valor inato que é entendido como condição básica, senão essencial, para que o comediante desempenhe o seu papel. Em outra sentença expressa por John Hill: "Os intérpretes naturalmente amorosos são os únicos que deveriam representar as Partes dos Enamorados no palco" (ibidem,

id., 115). Notamos que a reiteração constante do termo “natural” demonstra sua hierarquia sobre qualquer atributo que seja adquirido pelo construto técnico/artístico.

Em oposição ao que dissera John Hill, seguem as considerações de Diderot:

> Um ator é tomado de paixão por uma atriz; uma peça os coloca por acaso em cena em um momento de ciúme. A cena ganhará com isso, se o ator for medíocre; perderá, se for comediante; então, o grande comediante tornar-se-á ele próprio e não mais o modelo ideal e sublime que imaginara de um ciumento (Diderot, 1979, p. 175).

Para Diderot, o grande comediante é aquele que não representa a sua própria personalidade, isto é, o seu caráter, mas aquele que imagina, a partir de determinado modelo, uma outra vida que se comportará à sua naquele momento em que desempenha a personagem. Tampouco importam as “verdades da natureza”, ou seja, o fato de o ator sentir o que ele *demonstra* sentir é o que há de menos relevante. Portanto, se ele for um ator *medíocre*, ele dependerá de uma correspondência entre a sensibilidade da personagem e a sua; porém, caso ele se enquadre no rol dos grandes comediantes, ele saberá construir a sua própria máscara.

Assim, se a inclinação natural do comediante é tida como a mais substancial do que a arte que a molda, então este será um dos combates mais assertivos de Diderot à trindade Sainte-Albine, John Hill e Antonio Sticotti.

Como vimos, era comumente aceito que o ator dependia de seus sentimentos para realizar seu papel. Desse modo, como veremos em capítulo subsequente, a teoria da sensibilidade, ou seja, do “emocionalismo”[1], estava muito à frente da posição minoritária, da qual Diderot toma parte, que defendia

[1] Termo este adotado por Claudio Vicentini em sua obra *Theory of Acting – from antiquity to the Eighteenth Century* para se referir à tradição que remonta ao pensamento de Rémond de Sainte-Albine, John Hill e Antonio Sticotti, cujo princípio era colocar a emoção à frente de qualquer outro atributo na arte do comediante.

antes o apelo ao autocontrole, ao desenvolvimento da técnica, do reconhecimento de que o ator portava sempre uma máscara – posto que, nessa perspectiva, em última análise, o ator não vive os sentimentos da personagem, mas, por sua destreza técnica, persuade o público que assim o faz.

Portanto, na esteira de Sainte-Albine, tais opúsculos, em forma de tradução comentada, articulavam de forma categórica quais eram as leis que regiam a arte do ator e os mecanismos que estes adotavam para chegar à máxima expressão de suas personagens. Nesse registro, conforme exposto, o êxito do ator dependia de sua própria sensibilidade.

> Um ator sem sentimento não passa por comediante; ele é considerado apenas um declamador. A reputação daquele que tem uma alma sensível, mas sem *fogo*, e que não sabe ser veemente quando necessário, será sempre inferior à do ator que alia a vivacidade e a energia ao sentimento, do que o sucesso do orador, cuja eloquência do fluxo não corresponde àquelas dos discursos. É o sucesso do orador que reúne uma e outra dessas vantagens. (Sainte-Albine, 1995, p. 194)

Todavia, na contramão dessa tendência, a posição de Diderot enfatizara que não se tratava de usar a sensibilidade de forma desmedida, isto é, de criar uma dependência em relação ao sentimento para que a atuação cênica se desenvolvesse, mas sim do estabelecimento de um autocontrole que auxiliasse o comediante a executar o seu papel, transmitindo-o à audiência sem a interferência e a inconstância de motivações que partissem do diafragma. Conforme a advertência de Diderot: “As lágrimas do comediante lhe descem de seu cérebro; as do homem sensível lhe sobem do coração: são as entranhas que perturbam desmesuradamente a cabeça do homem sensível [...]” (Diderot, 1979, p. 165).

Ainda, em outra passagem, Diderot destaca o prejuízo acarretado ao homem sensível que fica submetido aos movimentos do diafragma:

> Não é seu coração, mas sua cabeça que faz tudo. À menor circunstância imprevista, o homem sensível a perde; ele não será grande rei, nem grande ministro, nem grande capitão, nem grande

> advogado, nem grande médico. Enchei a sala de espetáculo desses chorões, mas não coloqueis nenhum deles sobre o palco (idem, 1979, p. 164).

*

Shakespeare e o Teatro Clássico Francês

Para falarmos de forma mais abrangente sobre a arte do comediante, é deveras salutar estabelecer as rupturas que foram engendradas com relação às normas poéticas da antiguidade, sobretudo de seus seguidores neoclássicos, que insistiam em revivê-las, preservando os tratados que a elas faziam apologia. No sentido de uma cisão mais brusca no que se refere ao conteúdo clássico, temos Shakespeare e o teatro elisabetano como exemplo, por não seguirem a *Poética* de Aristóteles e sua tradição. Tanto em suas peças quanto na abordagem dramática de suas encenações, Shakespeare abriu as portas para o desenvolvimento de uma estética teatral.

A partir desse momento, espelhar-se-á, não somente a "bela natureza" - como queria Voltaire no século XVIII - mas a natureza em sua integridade, incluindo seus traços grotescos. Desse modo, os gêneros dramáticos ampliaram seus recursos de linguagem, não se limitando mais à classe social elevada como protagonista da condição humana. Assim, o teatro passa a ser veículo da condição moral de todas as classes. Nas variadas formas de sua dramaturgia e de seu estilo, Shakespeare descobriu uma maneira assertiva de apresentar ao público a potência do teatro sobre a vida cotidiana. Se por um lado o espectador vislumbra e participa das ações do palco, a partir do desenvolvimento das cenas e da breve convivência com as personagens representadas pelos atores, por outro, a experiência adquirida por ele ao ser posto à frente de uma ficção que representa outra ficção, a saber, o "teatro dentro teatro"[2], fá-lo-á perceber o sentido da *verdade* que reside na encenação. Porém, não se trata da *verdade*

[2] Algumas das peças de Shakespeare adotam parcialmente essa estrutura de "metateatro", tais como *Hamlet*, *Sonho de Uma Noite de Verão* e *A Megera Domada*.

da vida cotidiana, mas sim aquela que nasce da convenção dramática, isto é, do universo ficcional apresentado pelos atores. Nesse registro, é a partir da interação do público com o conteúdo humano artístico que emana do palco que nasce a linguagem teatral.

Shakespeare convida seu público ao desprendimento da realidade individual, fornecendo a ele uma linguagem poética que exprime a universalidade humana. Embora as personagens shakespearianas não sejam alegorias do teatro medieval, elas compactuam de sentimentos, dilemas e ações que representam traços coletivos de uma civilização. Sob a pena de Shakespeare, tais características expandiram as possibilidades de representação, permitindo que o mais simples espectador pudesse se reconhecer no palco. Esse novo teatro produziu igualmente uma arquitetura adequada às suas necessidades. Contrariamente aos recursos e aos mecanismos ilusionistas propiciados pelo teatro italiano, o Globe Theatre possuía uma estrutura aberta, com o palco avançado em relação ao público, convidando-o à familiarização do processo artesanal de cada cena, da manipulação de cada objeto, da improvisação e da imaginação em conjunto com os atores. O propósito do teatro popular reside no estabelecimento de uma relação de intimidade entre os atores e o público. Tal estilo é denominado de *presentacional*[3], a saber, o mais antigo da história do palco.

Fizemos essa breve introdução ao teatro de Shakespeare com a intenção de demonstrar as perspectivas de uma linguagem que não mais se apoia na tradição das poéticas, isto é, que não se submete às suas leis. Como se sabe, Diderot estabelecera igualmente a sua ruptura dramática. Como veremos, o gênero teatral proposto por Diderot nasce de sua resistência ao

[3] Diferentemente da estética *representacional*, de cunho naturalista e ilusionista, a estética *presentacional* (tida como a mais antiga da história do teatro) se apoia na relação de proximidade entre o ator/palco e a audiência. Sua linguagem cênica dialoga, mesmo que indiretamente, com a plateia. Para atingir esse efeito, os seguidores da forma *presentacional* utilizaram o palco avançado como veículo de suas apresentações dramáticas. Por se tratar de uma estética não-ilusionista, o público tem a consciência de que o teatro, embora tenha semelhanças com a realidade, é uma forma de arte distinta da "vida como ela é".

teatro clássico francês do século XVII e encontra, mais em Shakespeare do que em Racine, a inspiração de seu desenvolvimento.

O teatro clássico francês, a partir das peças de Racine e de Corneille, sintetizava a linguagem elevada e heroica dos antigos gregos. Sua teoria dramática, herdada das poéticas de Aristóteles e Horácio, teve Boileau[4] como seu principal representante. A dramaturgia era calcada nos versos alexandrinos e, sob roupagem seiscentista, trazia o espírito trágico do passado ao presente:

> Não há serpente, nem monstro odioso
> Que, imitado com arte, se não torne gracioso
> Com pincel delicado, o artífice agradável
> Do mais horrível faz um objeto amável.
> Assim para nos encantar, as tragédias em choros
> De Édipo ensanguentado faz falar as dores,
> De Orestes parricida os alarmes vai exprimir
> E arranca-nos lágrimas para nos divertir.
> Vós, que um nobre ardor pelo Teatro sentis
> E vindes em versos pomposos o prêmio disputar,
> Quereis sobre a Cena as obras exibir,
> Às quais todo o Paris venha aplaudir,
> E que, tanto mais belas quanto mais vistas
> Ao fim de vinte anos ainda sejam repostas?
> Que em todos os discursos a paixão comovente
> Busque o coração, o perturbe e aquente.
> Se um belo movimento do agradável furor
> Não nos encher de um doce terror,
> Nem excitar na alma a piedade encantadora,
> Em vão exibireis uma cena sabedora:
> Os frios raciocínios só irão esfriar
> O espectador sempre lento a aclamar
> Que, dos esforços vãos da vossa retórica
> Justamente cansado, adormece e vos critica.
> O segredo está primeiro em agradar e comover:
> Inventai situações que possam prender.
> (Boileau, 1996, p. 130)

A retomada desses postulados no século XVIII, sobretudo por Voltaire, inquietara profundamente Diderot, tornando-o seu opositor. Na mesma esteira

[4] Nicolas Boileau-Despréaux (1636-1711), como Horácio a quem seguiu muitas vezes de perto, propõe, no seu poema didático, que trata de todas as formas literárias, o resumo das regras e do espírito de uma literatura clássica codificada e estritamente dividida em gêneros (Rougemont, 1996, p. p. 129-130).

de seus contemporâneos, filósofos do iluminismo, os quais empreenderam mudanças em diversas áreas do conhecimento humano, com o ideal de ceifar do universo todo e qualquer resquício das trevas da ignorância, Diderot pautou-se por este princípio ao assumir a tarefa de esclarecer os homens de teatro de seu tempo, fornecendo-lhes formas diferenciadas de fazer e experimentar a linguagem teatral. A fórmula cênica mais conveniente a Voltaire era aquela que partia dos receituários contidos nas poéticas clássicas, isto é, o comedimento cênico, a subserviência às três unidades aristotélicas, a mimetização da "bela natureza" e a linguagem elevada das personagens reais e nobres. Já que somente as ações elevadas são retratadas nas tragédias, as suas personagens devem pertencer à linhagem real. Os papéis que representavam o povo eram sempre representados como escravos, amas e demais servos, ou, então, estes se faziam presentes nas comédias. Essa distinção toca no ponto de hierarquia dos gêneros, que dominaram a cena por muitos séculos: a tragédia em posição superior à comédia.

Ao confrontar a tradição das poéticas com sua estética, Diderot devolve ao teatro aquilo que há muito fora extinto da cena francesa – as antigas formas da representação – presentes no movimento, na pantomima, na gesticulação, na improvisação, isto é, na linguagem pré-verbal. Tais recursos dramáticos eram difundidos nas antigas atelanas, bem como na Commedia dell'Arte.

Nessa proposta teatral, o ator não permanece estático em cena, não se restringe à arte declamatória e tampouco fica dividido em apenas dois gêneros, a saber, o trágico e o cômico. O palco não permanece fechado em si mesmo, afastado da realidade cotidiana e distante da plateia. Trata-se da formação de um novo gênero teatral intermediário - o drama burguês. A linguagem fala diretamente ao público, torna-o atraído pela imagem que se processa no palco, que se assemelha a um quadro vivo, cujo objetivo é convencer o espectador de que está diante de acontecimentos reais. Para promover esse efeito, Diderot utiliza a quarta parede, a qual institui a forma ilusionista. O drama burguês possui a dupla tarefa de instruir e refletir a moralidade. Para Diderot, são esses os

princípios básicos e irrevogáveis da arte dramática. Assim, ao introduzir as bases de seu conceito de moralidade na configuração do teatro moderno francês, Diderot pôde exercer sua crítica quanto às normas de Voltaire.

Se o teatro tem a função de refletir e esclarecer o comportamento humano em toda sua expressão, ele retrata a sua moralidade sem privilégio de classe. A condição social das personagens não as torna melhores ou piores. Nesse âmbito, qualquer tentativa de adjetivação será inadequada. A natureza é representada em sua totalidade. A partir desse pressuposto, tanto nas tragédias clássicas quanto nas domésticas, os sentimentos de alegria e tristeza possuem valor similar na esfera moral.

Para entendermos com maior profusão a recusa de Diderot quanto à continuidade do teatro clássico francês no século das Luzes, recorreremos ao prefácio da tragédia raciniana *Bérénice*:

> Não se trata de uma necessidade que haja sangue e mortos numa tragédia: basta que sua ação seja grandiosa, que os atores sejam heroicos, que as paixões sejam aí excitadas, e que tudo aí se ressinta dessa tristeza majestosa que constitui todo o prazer da tragédia. (Racine, 1995, p. 128).

Essa linguagem grandiloquente a que Racine se refere não faria mais sentido no teatro do drama burguês, ela se destoaria em larga escala da realidade cotidiana e criaria uma barreira imponente entre o palco e a plateia. Uma vez que o propósito do teatro, como mencionamos, é instruir e educar[5], não se limitando ao mero entretenimento, caberia à linguagem dramática o compromisso de acompanhar o ritmo de sua sociedade, refletindo seu comportamento, seus traços mais característicos, evidenciando, portanto, sua personalidade. Logo, se a interpretação dos atores adotasse um tom “heróico” e pomposo, dificilmente excitaria as paixões da audiência. Se o poeta dramático se incumbisse de proceder desse modo, deixaria de servir a natureza.

---

[5] Quanto a isso, Voltaire concordava, mas assumia uma consideração distinta da adotada por Diderot. As diferenças, já explicitadas, dizem respeito ao que se pode representar da natureza. Voltaire está preso ao belo natural, ao passo que Diderot postula a natureza em toda sua expressão.

A presença do teatro clássico francês no romance Wilhelm Maister de Goethe, traz algumas considerações sobre as tragédias de Racine e de Corneille. Sobre os trágicos, diz Meister:

> [...] as pessoas distintas e seletas devem estimar um poeta que descreve tão bem e com tanta exatidão as circunstâncias de suas mais altas condições. Corneille, se me permite dizer, tem apresentado grandes homens, e Racine, personagens distintas. Quando leio suas peças, posso sempre idear o poeta vivendo numa corte brilhante, tendo ante seus olhos um grande rei, relacionando-se com as melhores pessoas e penetrando nos segredos da humanidade que se ocultam por trás de preciosas tapeçarias. Quando estudo seu *Britannicus*, sua *Bérénice*, tenho realmente a impressão de estar na corte, de ser admitido no que há de grande e pequeno nas habitações desses deuses terrestres, e vejo, através de um sensível francês, em seu tamanho natural, com todos seus defeitos e sofrimentos, reis que toda uma nação adora, e cortesãos invejados por milhares de pessoas. A anedota segundo a qual Racine morreu de tristeza por haver perdido a estima de Louis XIV, ao fazê-lo sentir seu descontentamento, é para mim a chave de todas as suas obras, e é impossível que um poeta de tão grande talento, cuja vida e morte dependem do olhar de um rei, não tenha escrito peças dignas do aplauso de um rei e de um príncipe (GOETHE, 2009, p. 183).

Para Diderot, o teatro demandava um novo dramaturgo e um novo ator. Só dessa forma ele poderia se renovar. Não por acaso, Diderot viu em Shakespeare o que não encontrara em Racine - o representante ideal para seu teatro. Se por um lado Shakespeare agrada a Diderot, por outro, seu estilo dramático desagrada a Voltaire e os neoclássicos estritos. Quando notícias da cena inglesa e espanhola chegaram ao conhecimento de Voltaire, ele, como era de se esperar, não se absteve de tecer críticas sobre Shakespeare e sua irreverência, bem como a Lope de Vega:

> Todas as nações começam a considerar bárbaros aqueles períodos em que as regras são ignoradas pelos maiores gênios, tais como Don Lope de Vega e Shakespeare; elas reconhecem o compromisso conosco pelo fato de as retirarmos da barbárie. Será necessário, então, que um francês se sirva hoje de todo seu espírito para nos conduzir de volta ao princípio? (Voltaire, 1829, p. p. 63-64).

Tais palavras, extraídas do prefácio à sua peça *Édipo Rei* (*Œdipe Roi*), atestam a apologia de Voltaire às conveniências das poéticas clássicas e, embora discorde da posição divergente de Lope de Vega e de Shakespeare, ele não questiona a genialidade de ambos, muito pelo contrário, ele as ressalta. Em contrapartida, ele dá pistas de que a recusa às regras clássicas denota "barbárie", e que somente o francês seria capaz de reconhecer o valor da tradição das poéticas e aplicá-la para a reestabelecimento da harmonia de outrora.

Ao atribuir o termo "bárbaro" a Shakespeare, Voltaire evidencia a sua total antipatia aos criadores da estética do palco elisabetano, os quais não se limitavam quando o assunto era a experimentação de novas linguagens, da mistura de gêneros dramáticos, sem qualquer parcimônia na exibição de cenas sanguinárias e brutais, como é o caso de *Titus Andronicus*, por exemplo.

No mesmo prefácio, Voltaire apresenta sua visão acerca do modelo dramático que ele advogava, em concordância com as "três unidades aristotélicas". Ei-la:

> O que é uma peça de teatro? A representação de *uma* ação. Por que *uma só* e não *duas* ou *três*? Isso se dá pelo fato do espírito humano não poder abarcar vários objetos de uma só vez; e o interesse que o divide é logo aniquilado; é que nós ficamos chocados de ver, mesmo num palco, dois acontecimentos; eis que, finalmente, a natureza sozinha nos indica este preceito, que deve ser invariável como ela.
> Pela mesma razão, a unidade de lugar é essencial, pois uma única ação não pode se passar em diversos lugares de uma só vez. Se as personagens que vejo estão em Atenas no primeiro ato, como elas podem se encontrar na Pérsia no segundo? (ibidem, 1829, p. 64).

Ao apontar a incoerência e a inverossimilhança a que muitos dramaturgos recorrem por não seguirem a "unidade de lugar", Voltaire mirará Shakespeare e o apresentará, segundo sua impressão, como o modelo que não deve ser seguido:

> Não ficaria surpreso [...] que uma nação sensata, porém menos amiga das regras, se acomode em ver Coriolano condenado em Roma no primeiro ato, recebido pelos volscos no terceiro e sitiado em Roma no quarto, etc. Primeiramente, não concebo o ponto de que um povo sensato e esclarecido não seja amigo das regras, todas elas conduzidas em bom senso e feitas para seu prazer. Em segundo lugar, quem não sente que há três tragédias e que tal projeto, mesmo que executado em belos versos, jamais será senão uma peça de Jodelle ou de Hardy, diversificada por um moderno habilidoso? (ibidem, p. p. 64-65).

A despeito dessa resistência de Voltaire, há que considerar que as motivações de Shakespeare eram outras e, pelo fato de não ser um seguidor das normas poéticas, os motores que o condicionaram à invenção do teatro inglês dos séculos XVI e XVII possibilitaram a abertura de um terreno onde novos dramaturgos puderam cultivar sua arte junto a atores dispostos a encontrar a verdade no verso e na prosa. Por vezes, o processo de escrita de uma peça nascia dos exercícios de improvisação dos atores, intercalando as ideias do dramaturgo às peripécias do palco.

> Com o teatro inglês, o espírito moderno se libertou, não pela primeira vez, mas com mais brilho do que outrora, da imitação da antiguidade e, ao abrir um horizonte mais vasto, expandiu os limites da poesia dramática. Ninguém hoje em dia é mais tentado a contestar essa iniciativa pulsante que fez a principal originalidade das obras de Shakespeare. Deve-se reconhecer que ele criou um drama novo, desconhecido pelos antigos, cujas poéticas não puderam prever, e questiona as teorias mais absolutas dos críticos latinos (Mézières, 1877, p. 175).

Shakespeare explicita o valor humano como ele é, não o restringe a uma "composição poética"[6], mas o constrói a partir de suas ações. Portanto, ele tem em vista o modelo da humanidade. O herói shakespeareano difere daquele do teatro clássico francês: a contenção deste cede espaço à natureza sem limites

[6] Momento em que Meister declara-se a respeito das peças de Shakespeare: "Parecem obra de um gênio celestial, que se aproxima dos homens para lhes dar a conhecer a si mesmos da maneira mais natural. Não são composições poéticas!" (Goethe, 2009, p. 194).

daquele. Não é a pompa, mas a circunstância que efetiva a natureza das personagens de Shakespeare. Desse modo, não se trata mais da tragédia retórica, onde os deuses tecem o destino e os versos relatam os sentimentos e as experiências; em Shakespeare, a poesia se configura na relação de interioridade e de arrebatamento das personagens, propiciada pelo desvelamento da humanidade. As diferenças das passagens em que determinadas personagens falam em prosa e em verso destacam as nuances e as intenções das personagens. E sobre o caráter e a estrutura das personagens, diz Meister:

> Seus homens parecem homens naturais, e, no entanto, não o são. Em suas peças, essas criaturas da natureza, as mais misteriosas e mais complexas, agem diante de nós como se fossem relógios, com seu mostrador e sua caixa feitos de cristal; assinalam, segundo seu destino, o curso das horas e, ao mesmo tempo, podemos distinguir a engrenagem e o mecanismo que as movem. Esses olhares ligeiros que lancei ao mundo de Shakespeare me instigam, mais que qualquer outra coisa, a seguir adiante, a progredir com maior rapidez no mundo real, a misturar-me no fluxo dos destinos que lhes estão reservados, e um dia, havendo logrado êxito, haurir do imenso mar da verdadeira natureza alguns copos e oferecê-los do palco ao sequioso público de minha pátria (Goethe, 2009, p. 195).

Dessa feita, temos a perspectiva sobre o teatro clássico francês e o teatro inglês. As observações sobre o mecanismo de ambos, bem como suas oposições, são importantes para entendermos o que está em jogo no *Paradoxo sobre o Comediante*, uma vez que tanto o teatro francês quanto o inglês são discutidos logo no início do diálogo entre os dois interlocutores. Racine e Shakespeare são, cada qual à sua maneira, representantes nacionais de seus teatros. Voltaire personifica a defesa ao teatro clássico francês e, com isso, nos auxilia no conhecimento da dimensão da tradição das poéticas e do impacto que ela causara, por séculos, sobre a dramaturgia. Retomaremos, nos capítulos subsequentes, direta ou indiretamente, os aspectos gerais aqui ressaltados, a fim de ilustrarmos o universo do comediante sob diversos prismas.

Capítulo I: Diderot

1.1. A gênese do *Paradoxo sobre o Comediante*

A estrutura do *Paradoxo sobre o Comediante* remonta àquela utilizada por Platão em seus *Diálogos*. Tanto Platão, quanto Diderot, assumiram o princípio dialético como condutor de suas ideias. Se nos *Diálogos* é por intermédio de Sócrates que Platão aparece, no *Paradoxo* é justamente a partir do Primeiro Interlocutor que o pensamento de Diderot é apresentado.

Antes de mais nada, é importante frisar que Diderot, em seu *Paradoxo*, não oferece um receituário de como o comediante deve representar, ou seja, a sua preocupação não era estabelecer uma regra (como os poéticos da antiguidade o fizeram com relação à poesia dramática, bem como os teóricos teatrais da posteridade se dedicaram a criar métodos e sistemas que servissem ao propósito da formação do ator), mas sim apresentar as qualidades gerais atribuídas aos grandes comediantes. Assim, ele desenvolvera toda uma reflexão sobre a arte do comediante. Os escritos de Diderot, diferentemente daqueles da tradição das poéticas, estão vinculados à estética, ou seja, antes convidam à reflexão do que normatizam um padrão a ser seguido.

Ao analisarmos as palavras de Yvon Belaval, considerado o mais proeminente dos comentadores das obras estéticas de Diderot, é possível compreender que o combate de Diderot em relação ao posicionamento de Sainte-Albine e de seus seguidores, sobretudo de Antonio Sticotti (autor da obra discutida no *Paradoxo*), não se refere somente à questão da sensibilidade, mas ao próprio *senso comum* (Belaval apud Franklin de Mattos, 1950, p. 168). Assim, Diderot assumira resistência à referida tradição que se apoiara em impressões totalmente opiniosas, que não levantava quaisquer resquícios de um aprofundamento reflexivo, sem apresentar a complexidade do ofício do comediante em suas respectivas facetas, isto é, sem relacionar ao dom natural a contribuição da arte. Voltar as costas à técnica, ao supervalorizar o sentimento, seria o mesmo que defender a “doxa” em detrimento da filosofia.

No contexto dessa discussão, em seu ensaio, *As Caretas de Garrick*, o professor Franklin de Mattos retoma a perspectiva de Belaval -, cuja qual, faz-se necessário recorrer ao termo "paradoxo" (que confere título ao opúsculo de Diderot), sem atribuir a ele uma "conotação pejorativa" – evitando, desse modo, aplicar o sentido que relacionaram a Jacques Rousseau[7] no século XVIII. A fim de ilustrarmos a acepção adequada ao termo "paradoxo", apondo-o ao *senso comum* que lhe atribui "conotação pejorativa", recorreremos, conforme sugestão de Belaval, à definição contida na própria *Encyclopédie* de Diderot:

> 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. (Belaval, 1950, p. 168).

Desse modo, para Belaval: "Vemos então em que sentido Diderot fala de paradoxo, quando ele aplica a este o que ele considera como sua filosofia mais profunda" (idem, id., p. 168).

1.2. Nos limites do *Paradoxo* – sobre a natureza e a arte

Segundo o Primeiro Interlocutor, a obra *Garrick ou os atores ingleses* fora escrita "em um estilo alambicado, obscuro, tortuoso, empolado, [...] cheia de ideias comuns". Desse modo, ela em nada acrescentaria à formação do ator, pois, em vez de esclarecer acerca dos componentes básicos de seu ofício, se encarregaria de cobri-lo com véu negro, dificultando sua percepção sobre a arte dramática. Com isso, a contribuição de tal literatura em nada acrescentaria ou modificaria; porquanto, a partir dela, "um grande comediante não será melhor, e um ator medíocre não será menos ruim" (Diderot, 1979, p. 161).

[7] "Com qualquer arte que você saiba acumular os erros da ignorância sobre as absurdidades do paradoxo, etc." (Diderot, *Œuvres compl.*, t.III, p. 405).

A visão de Diderot acerca do ator consiste nesse primeiro aspecto:

> Compete ao estudo dos grandes modelos, ao conhecimento do coração humano, à prática do mundo, ao trabalho assíduo, à experiência e ao hábito do teatro aperfeiçoar o dom da natureza (ibidem, idem, p. 161).

A natureza dispõe o ator de forma bruta, e, por tal via, ele apresenta seus recursos em cena de forma oscilante, ora "detestável e às vezes excelente".

A natureza atribui as "qualidades da pessoa", as quais são expressas pela "figura", pela "voz", pelo "julgamento" e pela "sutileza". Porém, tais "qualidades" devem seu aperfeiçoamento a construtos externos, os quais se apoiam em modelos, em conhecimentos sobre a existência humana, em experiências e, sobretudo, na vivência teatral. Trata-se, pois, de uma profusão de elementos que são responsáveis pelo desenvolvimento dos dons naturais, habilitando-os pela via da arte. "Grandes modelos" poderiam ser interpretados como referências às quais o comediante recorre para se inspirar e se orientar, qual um padrão desejável a ser atingido.

Certamente, o ator David Garrick é um desses "grandes modelos", e, no caso do *Paradoxo*, é o maior, por toda sua genialidade de desempenho dramático, e por ter se destacado igualmente como grande ator shakespeareano do século XVIII. Assim, com o apontamento dos "modelos", o comediante compreende que nem tudo está dentro dele, ou seja, nem tudo que é dado pela natureza é suficiente. Então, ele há que buscar registros exteriores a ele para somar ao seu dom natural.

Assim, Diderot continua:

> E como formaria a natureza, sem a arte, um grande comediante, já que nada se passa exatamente no palco como na natureza, e que os poemas dramáticos são todos compostos segundo um certo *sistema de princípios*?[8] (ibidem, id., 162).

[8] *Sistema de princípios* (o grifo é meu): segundo o comentador Alain Ménil, "trata-se da primeira formulação do *Paradoxo*, a qual se apoia sobre uma oposição geral entre as duplas noções de

Cabe aqui uma reflexão sobre a distinção entre a natureza e a arte no âmbito do ator. Como se sabe, a vida é diferente do ato dramático, por mais que aquela se assemelhe a este. Em suas peças, por adotar a quarta parede, e ambientar as cenas em um universo burguês, a linguagem teatral de Diderot valorizava a prosódia popular, aproximando, desse modo, o público do palco. Entretanto, mesmo que a linguagem teatral seja parecida com a vida, tal como o era o drama burguês, ela jamais poderá ser entendida como a própria vida, ou seja, como um ato da própria natureza. Assim, recorreremos ao espelho que Hamlet oferece à natureza, o qual reflete seus traços, mas não é os seus próprios traços. Do mesmo modo ocorre com o comediante, ele não pode sentir que seu ofício se constitui somente pelo dom natural, ou seja, que ele é um presente da natureza, posto que sem a participação da arte não haveria recurso técnico para o aprimoramento e a segurança de suas aptidões.

Assim sendo, o comediante deve se submeter a um conjunto de regras, o qual forma a arte em que ele atua, da mesma forma que os poemas dramáticos são inscritos em códigos que substanciam o modo pelo qual eles devem ser ditos, com respeito aos seus próprios acentos e estruturas específicas[9]. Como, então, poderíamos conceber a grandeza do comediante, em termos naturais, destituindo-a da participação da arte? Se assim o fosse, de todo modo o comediante teria que encontrar um meio de submeter seus sentidos a seu

---

talento e de trabalho, de dom e de experiência, de natureza e de arte. Ela prepara as oposições fundamentais do *Paradoxo*, mas podemos ver que no lugar de uma alternativa entre cada série proposta, o Primeiro Interlocutor tem uma concepção mais variada [nuançada] do problema. Ele se apoia sobre um natural ou natureza que a arte, ou trabalho, deve permitir ultrapassar na arte: trata-se de interpretar a arte como uma *sobrenatureza* [*surnature*] ou de convidar a reconsiderar a oposição de inato e adquirido [*l'inné* et *l'acquis*], recusando considerar um ou outro como absoluto? Em seu *Réfutation d'Helvétius*, Diderot ironiza tanto os proponentes do inatismo das qualidades pessoais quanto aqueles que derivam tudo da educação, com desdém às diferenças individuais e aos talentos pessoais. Por conseguinte, para que o Primeiro Interlocutor traga o problema ao nível das categorias gerais do pensamento, a fim de designar as implicações do debate. É assim que a oposição ulterior, portanto sobre a atuação do comediante, se encontra precedida por uma distinção reflexiva do inato e do adquirido" (Ménil, 1995, p. 400).

[9] Logo mais, Diderot fará uma comparação entre o modo de atuar e de se relacionar com os versos, tanto por parte dos comediantes franceses como dos ingleses. O que denotará a necessidade de uma técnica mais capitosa a quem não está acostumado com tal modelo, a saber, o raciniano, cujos versos se apresentam em alexandrinos.

próprio comando, isto é, ao seu juízo, pois de outra maneira ele não conseguiria realizar naturalmente as coordenadas de seu papel. Parece-nos um contrassenso orquestrar tal feito sem o filtro de uma técnica, ou seja, de um princípio artístico fundado na razão do comediante.

E é justamente essa busca por um aprofundamento técnico, de conhecimento, que substancie o trabalho do comediante, que Diderot salientará nas próximas passagens.

Como se sabe, a arte do comediante é uma só, porém, atores provenientes de culturas teatrais distintas adotam determinados mecanismos ao representarem um texto. Como veremos a seguir:

> E como seria um papel desempenhado da mesma maneira por dois atores diferentes, se no escritor mais claro, mais preciso, mais enérgico, as palavras não são e não podem ser senão signos aproximados de um pensamento, de um sentimento e de uma ideia; signos cujo valor, o movimento, o gesto, o tom, a fisionomia, os olhos, a circunstância dada completam? Quando ouvis estas palavras:
>
> ... O que faz aí vossa mão?
> - Apalpo o vosso traje, o seu tecido é macio.[10]
>
> O que sabeis vós? Nada. Ponderai bem o que segue, e concebei como é frequente e fácil que dois interlocutores, empregando as mesmas expressões, tenham pensado e dito coisas totalmente diversas. Perguntai a um comediante francês qual a sua opinião a respeito, e este concordará que tudo nele é verdadeiro. Fazei a mesma pergunta a um comediante inglês, e ele vos jurará *by God* que não há sequer uma frase a mudar, e que é o puro evangelho da cena. Entretanto, como quase não há nada em comum entre a maneira de escrever a comédia e a tragédia na Inglaterra e a maneira por que se escrevem esses poemas em França, pois, segundo o modo de pensar, mesmo de Garrick, quem sabe representar perfeitamente uma cena de Shakespeare não conhece o primeiro acento da declamação de uma cena de Racine; pois enlaçado pelos versos harmoniosos deste último, como por tantas outras serpentes cujos anéis lhe estreitam a cabeça, os pés, as mãos, as pernas e os braços, sua ação perderia com isso toda a liberdade[11]: segue-se evidentemente que o ator francês e o ator inglês, que concordam unanimemente quanto à verdade dos

[10] Molière, *Tartufo*, III, 3.

[11] Trata-se de uma confidência real de Garrick.

> princípios de vosso autor, não se entendem, e que há na linguagem técnica do teatro uma latitude, um vago bastante considerável para que homens sensatos, de opiniões diametralmente opostas, creiam reconhecer aí a luz da evidência (ibidem, id., p. 162).

Julgamos que essa extensa passagem do *Paradaxo* confere uma síntese sobre as fronteiras da arte do comediante. O primeiro ponto a destacar é o seguinte: por mais que um escritor seja claro em seu estilo, o sentido a que ele atribui às palavras poderá variar de interpretação para interpretação. E isso ocorrerá por mais que o comediante empenhe todos os seus sentidos para adentrar no pensamento do autor. No teatro, há o texto, que pertence ao dramaturgo, mas também o há o subtexto, que é próprio do ator. Neste último é que a imaginação e o princípio criativo do ator são processados.

De fato, como Diderot aponta, há uma grande diferença entre o teatro inglês e o teatro francês. Em nossa introdução, procuramos evidenciar características gerais de ambos, a fim de expressarmos seus valores mais preponderantes. Assim, o ator shakespeareano tem por base um modo de interpretar totalmente diverso do ator francês, que está habituado aos moldes da Comédie-Française. A referência à intepretação de uma peça de Shakespeare, a partir do pentâmetro iâmbico, por exemplo, é deveras distinto do tratamento exigido para declamar os versos alexandrinos, os quais compõem as peças de Racine[12].

---

[12] A fim de penetrarmos na mecânica da linguagem teatral e verificarmos as diferenças entre os metros na constituição do drama, citamos Hegel: "O metro dramático conserva de preferência o meio entre o fluir calmo, uniforme do hexâmetro e a medida silábica lírica mais quebrada e cortada. A este respeito, recomenda-se sobretudo o metro jâmbico. Pois o jambo acompanha mais adequadamente em seu ritmo progressivo – que, de um lado, por meio de anapestos pode ser mais ruidoso e rápido e, de outro lado, por meio do espondeu, pode ser mais importante – o curso progressivo da ação, e particularmente o senário possui um tom importante de uma paixão nobre, moderada. Entre os modernos, os espanhóis se servem, inversamente, dos calmos e demorados troques de quatro pés, os quais, em parte, com muitas rimas ocultas e assonâncias, em parte sem rima, se mostram sumamente apropriados para a fantasia que se abandona e imagens e as discussões acirradas [*verständig-spitzen*], que mais seguram do que incentivam a ação, ao passo que ainda misturam, para os jogos propriamente ditos de uma acuidade lírica, sonetos, oitavas etc. De modo semelhante, o alexandrino francês combina com a decência formal e a retórica declamatória das paixões, ora mais comedidas, ora mais calorosas, cuja expressão convencional o drama francês esteve empenhado em configurar artisticamente. Os ingleses mais realistas, ao contrário, a quem nós alemães seguimos na época moderna, se pretenderam novamente à métrica jâmbica, que Aristóteles (*Poética*, cap. IV) já designa como 'o

A metáfora trazida por Garrick sobre as serpentes pode ser entendida como uma referência tanto à tradição das poéticas - que perdurara no teatro clássico francês – ao restringir a pena do dramaturgo e a inventividade do comediante ao seu domínio, quanto uma alusão a Laocoonte, o sacerdote troiano que, por castigo dos deuses, teve seu corpo enlaçado por serpentes, as quais o impossibilitavam de se mover e de se expressar, cerceando-o da liberdade dos próprios gestos, sufocando sua respiração até o momento de ser devorado. Ora, o teatro de Diderot é aquele que, com astúcia, retira as serpentes do corpo de Laocoonte, devolvendo a ele a possibilidade do gesto e da fala, no sentido de resgate do corpo e da voz, antes submissos à postura estática e à estrutura declamatória dos versos alexandrinos. Sabe-se que o gesto estático e o rigor do acento trágico raciniano dominaram a cena francesa dos séculos XVII e XVIII. É notório que a Comédie-Française era extremamente subserviente à *Arte Poética* de Boileau.

Cada ator, seja ele de procedência inglesa ou francesa, se aplicará dentro de seu trabalho por meio de um referencial adquirido previamente em sua cultura nativa. Ora, sabemos das motivações que permeavam o teatro francês setecentista, a partir das quais Diderot ambientara suas peças e romances, bem como se inspirara para escrever seus tratados de estética. Nesse período, as bases centrais da tradição das poéticas ainda ressoavam e uma interpretação subserviente aos acentos alexandrinos seria bem previsível partindo de um ator francês, sobretudo se sócio da Comédie-Française. Seria, contudo, difícil de conceber um ator inglês, tal como Garrick, moldando-se à estrutura da *Maison de Molière*[13]. O centro de referência de Garrick era o Drury Lane Theatre, cuja formação, como se presume, destoava dos princípios do teatro francês.

---

metro que mais se conforma ao discurso', mas não como trímetro, e sim tratado com muita liberdade em um caráter menos patético." (Hegel, 2004, p. p. 215-2016).

[13] Outro nome atribuído à Comédie-Française, cujo "patron" era Molière.

*

1.3. O ator ilustrado – a sensibilidade e a razão

Jacques Copeau, em seu prefácio à edição do *Paradoxo sobre o Comediante*, de 1929, apresenta ao público do período as suas *Reflexões de um Comediante sobre o Paradoxo de Diderot*. Tal como indica o título do prefácio, trata-se de um comediante refletindo, de fato e de direito, sobre a sua própria arte, porém, com a devida atenção ao escopo do autor do *Paradoxo*. No início, Copeau observa que Diderot possui "uma concepção elevada da função do comediante". E, em seguida, recorre ao artigo *Comédien*, presente no *Dictionnaire Encyclopédique*, cuja definição revela os atributos do comediante, inserindo-os a um lugar deveras especial.

> "A arte do comediante" – diz ele – exige "um grande número de qualidades que a natureza reúne raramente em uma só pessoa, tanto que existe em maior proporção grandes autores do que grandes comediantes". (Diderot apud Copeau, 1929, p. 1)

Nesse aspecto, notamos o quão era propriamente usual abordar o ofício dos autores, as leis da dramaturgia, e especificar suas características e qualidades, do que tocar nos atributos da arte do comediante. E, como autor descreve, tais atributos eram "raros". Portanto, Diderot fora, senão o primeiro, aquele que mais se preocupou com a arte do comediante em sua época, no sentido de resgatá-la das impressões inadequadas e insuficientes que determinados autores insistiam em classificar.

Entretanto, ainda que Copeau reconheça o ministério de Diderot no tratamento do tema acerca da arte do comediante, ele faz suas ressalvas, baseando-se em suas próprias experiências enquanto comediante e diretor de teatro, a saber:

> Mas a partir do momento em que ele direciona seu olhar sobre a condição do ator e sua personagem, Diderot desce ao extremo

pessimismo. Ele não vê se formar vocação para “uma tão bela profissão”, senão “o defeito da educação, a miséria, a libertinagem”. Ele lamenta que nenhuma doutrina sólida seja implementada para suscitar isso que a natureza não produz por si mesma: “Se vemos tão poucos grandes comediantes” – diz ele – “é porque os pais não destinaram seus filhos ao teatro; é que não somos preparados para uma educação iniciada na juventude; é que uma trupe de comediantes não é, como deveria ser, unida ao povo onde se ligaria à função de falar aos homens reunidos para serem instruídos, divertidos, corrigidos, a importância, as homenagens, as recompensas que ela merece, uma corporação formada, como todas as outras comunidades, de temas extraídos de todas as famílias da sociedade e conduzidos à cena como no serviço, no palácio, na igreja, por escolha ou por gosto e consentimento de seus tutores naturais” (Copeau, 1929, p. 2).

Diderot poderia acrescentar que os mais inclinados às aspirações sólidas, entre os aprendizes-comediantes, os menos rebeldes com relação às disciplinas são, frequentemente, os menos talentosos. Ele poderia perguntar se a força do dom, no ator, não é em razão inversa de uma certa inteligência e de certas virtudes, e se, consequentemente, os atores mais distintos, mesmo que emprestem ao teatro o brilho de suas personalidades, não são, via de regra, os piores inimigos da arte dramática.

Diderot os encontra “bufões, cáusticos e frios, faustosos, dissipados, dissipadores, interessados, isolados, vagabundos, vaidosos, insolentes, ciumentos, pretensiosos”, etc... Ele duvida que essa espécie possua alma. E, para concluir: “Eles são excomungados”, diz ele... “Você acredita que as marcas de uma degradação tão contínua possam ser sem efeito e que, sob o peso da ignomínia, uma alma será forte o suficiente para permanecer à altura de Corneille?”

Não é mais à condição, mas à natureza do comediante a que ele se agarra. E não é de uma natureza corrompida pela função decaída pelo fato de uma natureza viciada. Há raiva nessa condenação. Ela é tão apaixonada quanto é grande o amor do autor pelo teatro.

“Tenho uma elevada ideia do talento de um grande comediante” – disse ele com melancolia – “*este homem é raro*”...

Ainda mais raro, com efeito – e tanto maior quanto parece – pois o ofício que exerce ameaça além disso a pessoa humana, sua integridade, sua elevação.

Reforçamos a ideia de traduzir “sensibilidade” por “emocionalismo” por considerarmos que o termo “sensibilité”, do francês, não carrega um valor negativo em sua acepção, porém, seu uso desmedido, no caso, por meio do ator em cena, traria consequências que comprometeriam a atividade dramática, reduzindo-a ao apelo dos sentidos, e, assim, tornando-a submissa do acaso. Assim sendo, o termo, em nossa língua, mais apropriado para indicar o excesso de sensibilidade, seria, talvez, “emocionalismo” ou “sentimentalismo”, o que em francês estaria mais próximo do termo “sensiblerie”. Tal consideração é exposta no filme *Qu’est-ce qu’un comédien*[14], no qual o diretor de teatro Fernand Ledoux, junto a seus alunos, faz seus apontamentos acerca do *Paradoxo sobre o Comediante*, atribuindo, por sua vez, ao termo “sensiblerie” o peso crítico, em vez de, como consta no *Paradoxo*, à “sensibilité”, isto é, à “sensibilidade”.

Entretanto, Diderot se apoia no que entendia por sensibilidade à sua época:

> Seria singular abuso das palavras chamar sensibilidade esta facilidade de traduzir 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 ser qualquer 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, 1979, p. 178).

[14] *Qu’est-ce qu’un comédien?* (*O que é um comediante?*), programa dirigido por Jean Frapat em 1962, a partir do texto de Diderot, *Paradoxo sobre o Comediante*, interpretado por dois atores (Daniel Lecourtois et Claude Joseph), a exibição põe em questão a arte do comediante. Após uma sequência de ensaio de uma cena de *Britannicus*, de Racine, com dois atores-estudantes do Conservatoire National d’Art Dramatique sob a direção de Fernand Ledoux, o mestre e seus alunos reagem ao texto de Diderot e exprimem seus próprios pontos de vista sobre a arte do comediante ao interpretar um papel, a distância entre intérprete-personagem, e a parte de sua própria sensibilidade, que o comediante coloca a serviço de sua personagem.

Por essas palavras, parece-nos que Diderot não implica com a sensibilidade em si, mas sim com sua generalização em diversos conceitos e sua aplicação desmedida sobre o ofício do comediante. As “almas sensíveis” estariam, nesses termos, sujeitas a qualquer descontrole proveniente dos sentidos. Dessa forma, o comediante correria o risco de exceder, além do necessário, suas falas e seus gestos, comprometendo o desempenho de seu papel.

A implicação direta em atribuir rédeas soltas à sensibilidade, seria a desigualdade com que o comediante atuaria em distintas sessões de espetáculos.

> O que confirma 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 humana, 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, 1979, p. 163).

Ao “representar com a alma”, o ator se afastará da segurança de cumprir o seu papel com a mesma atitude e frescor. Ele não sustentará por muito tempo as exigências que o palco lhe imporá. Agindo dessa maneira, sua interpretação será desigual e flagelada por seu estado de ânimo. Para escapar desse destino, o ator deve perseverar em seu ser a razão, a fim de evitar que sua arte fique à mercê do acaso e não da sua marcação cênica, seja ela interior ou exterior.

Ana Portich oferece uma leitura bastante elucidativa acerca desse ponto, no que concerne ao uso da sensibilidade pelo ator. Para ela, “segundo Diderot”:

> O ator não adere à sensibilidade corrente, mas dela faz uso para lograr o efeito de estimular o juízo da plateia – eis o paradoxo sobre o espectador. Sob essa mudança de enfoque, resiste um critério único. O emprego crítico de figuras de sentimento na obra de Diderot demonstra que ele não propugna a autonomia da sensibilidade, e sim reforça sua dependência para com as ideias e o juízo (Portich, 2008, p. 138).

Trata-se, portanto, de direcionar a sensibilidade, não como fio condutor da ação dramática, mas enquanto tributária da razão. Nesse percurso, o ator promove o estímulo do juízo na plateia, fazendo com que esta troque o senso comum pelo senso crítico[15].

Para tratar desse tema, a fim de ilustrá-lo, Diderot, não por acaso, escolhe não *um* comediante, mas sim *uma* comediante, cuja expressão nos palcos franceses agradava tanto ao público quanto à crítica especializada do período. A referida comediante era Mlle Clairon. Na seguinte passagem, Diderot destaca sua importância enquanto modelo a ser seguido e apreendido pelos atores. Como se sabe, a inspiração para Diderot deve estar concentrada nos grandes modelos e, por este motivo, Mlle Clairon traria grande contribuição aos comediantes de seu tempo, oferecendo referências do que era uma interpretação idealmente completa.

> [...] Que desempenho mais perfeito que o de Mlle Clairon? Entretanto, segui-a, estudai-a, e ficareis convencido de que na sexta representação ela sabe de cor todos os pormenores de sua interpretação, assim como todas as palavras de seu papel (Diderot, 1979, p. 163).

A percepção de Diderot sobre o desempenho dramático de Mlle Clairon, ao enumerar algumas de suas qualidades, evoca novamente a distinção

[15] Essa ruptura da autonomia da sensibilidade, submetendo-a ao critério do juízo, tanto no ofício do comediante quanto no papel da plateia, será concretizada, em termos práticos, sobretudo no século XX, com Bertolt Brecht. Desse modo, forneceremos mais detalhes a esse respeito no próximo capítulo, o qual é dedicado à estética do teatro épico/dialético e sua estrutura.

que se faz entre o dom natural e a aptidão desenvolvida pela arte. Se ao comediante cabe a devida atenção e observação constante de determinado modelo ideal para se guiar, isto demonstra que não é a natureza que sustenta seu modus operandi, mas um construto dado pela própria arte.

Afinal, no palco, Mlle Clairon não apresenta ela mesma, mas faz uso de sua imaginação, de sua sutileza e de seu discernimento para apresentar à plateia um outro ser. Ela, embora conservasse sua figura, possuía um leque de personagens para representar e, assim como o exemplo dado por Diderot do que ocorria com o comediante Quinault-Dufresne[16], "[...] tinha a máscara desses diferentes rostos. Não era naturalmente, pois a natureza lhe dera apenas a dele; tinha pois as outras da arte." (Diderot, 1979, p. 177). Mlle Clairon, portanto, cumpria o que papel exigia dela -, as falas que proferia, ainda que parecessem ser suas, pertenciam ao universo do dramaturgo que ela, por algumas horas, assumia como se fizessem parte de sua própria natureza. Quando isso ocorre, podemos nos deparar com o seguinte episódio entre autor e comediante:

> 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. Encontrara o que Ésquines, 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 *si audivissetis bestiam mugientem*?" O poeta engendrara o animal terrível, Mlle Clairon o fazia mugir (idem, 1979, p. 178).

[16] Abraham Quinault-Dufresne (1695-1767) ator da Comédie-Française. Estreou em 1712 como Orestes na *Electra*, de Crébillon, e notabilizou-se por sua atuação como *Édipo* na tragédia de Voltaire.

Essa abordagem do autor, na compleição da personagem e ao reconhecê-la maior no palco do que em seu próprio texto, por meio do trabalho do comediante, traduz o resultado do processo artístico ao qual o intérprete recorrera. O criador (autor) e a criatura (personagem), necessitam de um intérprete (o comediante) que lhes dê vida[17]. Quando esse intérprete dispõe de recursos imaginativos e domina a arte da cópia, somando-se a esses atributos o autocontrole, há chances consideráveis de nos depararmos com uma atuação harmônica, e por que não dizer, magistral.

Em *Conversas sobre o Filho Natural*, Diderot expõe novamente esse fato entre o autor e o comediante. Nesse texto, sabe-se que o papel da sensibilidade tem uma conotação diversa da apresentada no *Paradoxo*. Há determinadas passagens em que é possível observar que a sensibilidade ganha um valor positivo, cujo qual será contestado no *Paradoxo*.

> Nos cantábiles, o músico deixa a um grande cantor o livre exercício de seu gosto e de seu talento: contenta-se em marcar os intervalos principais de um belo canto. O poeta deveria fazer o mesmo, quando conhece bem o seu ator. O que é que nos afeta no espetáculo do homem tomado por uma grande paixão? São suas palavras? Às vezes. Mas o que sempre comove são gritos, palavras inarticuladas, vozes embargadas, alguns monossílabos que escapam a intervalos, um murmúrio qualquer travado na garganta, entredentes. Quando a violência do sentimento corta a respiração e semeia a perturbação no espírito, as sílabas das palavras se separam, o homem passa de uma ideia a outra; começa uma porção de frases, não conclui nenhuma; e, com exceção de alguns sentimentos que expressa no primeiro acesso e aos quais volta incessantemente, o resto é apenas uma sequência de ruídos fracos e confusos, de sons evanescentes, de inflexões abafadas que o ator conhece melhor que o poeta. A voz, o tom, o gesto, a ação, isso é o que pertence ao ator; e é o que nos comove, sobretudo no espetáculo das grandes paixões. É o ator que atribui energia às

[17] Anatol Rosenfeld observa que "[...] o teatro, mesmo quando recorre à literatura dramática como seu substrato fundamental, não pode ser *reduzido* à literatura, visto ser uma arte de expressão peculiar. No espetáculo já não é a palavra que constitui e medeia o mundo imaginário. É agora, em essência, o ator que, como condição real da personagem fictícia, constitui através dela o mundo imaginário e, como parte deste mundo, a palavra. Contudo, não se trata apenas de uma inversão ontológica. Concomitantemente, o espetáculo, como obra específica, por mais que se ressalte a importância da literatura no teatro literário, passa a ter valor cênico-estético somente quando a palavra funciona no espaço, visualmente, através do jogo dos atores (Rosenfeld, 1976, p. 28).

> palavras. É ele quem conduz aos ouvidos a força e a verdade da inflexão[18] (Diderot, 2008, p. p. 119-120).

Nessa abordagem, Diderot define o ator como aquele que dá o acabamento final ao trabalho do dramaturgo; se este é responsável pela estrutura da psicologia da personagem, por suas falas e por suas ideias como um todo, cabe ao ator a devida desenvoltura, a intimidade, a entrega e a capacidade de se apropriar das palavras, tornando-as ritmicamente suas, colorindo-as com seus valores emocionais e estéticos. Isso traz ao espetáculo a dinâmica de que ele necessita, posto que o ator consegue, como diz Diderot, "atribuir energia às palavras". Supõe-se que o teatro enquanto literatura é uma conversa entre o dramaturgo e seu leitor. Há nesse movimento a operação de um trabalho imaginativo e de reflexão, porém, somente quando o texto é interpretado, isto é, quando o ator se empresta ao papel, é que as palavras adquirem a vivacidade que será comunicada ao público. Trata-se de um serviço de dosagem, de compreensão e de motivação interior. O ator deve saber como temperar o seu papel, atingindo o ponto ideal, sem sair do contexto atribuído pelo dramaturgo. Todavia, o trabalho do ator é de liberdade criativa, e é a partir desta que se estabelece a estética do comediante, cuja linguagem permite ao público usufruir de sua arte de forma mais direta e vivaz.

A fim de conceituarmos em maiores proporções o referido tema, recorreremos à reflexão de Anatol Rosenfeld, cujo pensamento revela o que ele entende como "fenômeno básico do teatro":

> Assim, o fenômeno básico do teatro, a metamorfose do ator em personagem, nunca passa de "representação". O gesto e a voz são reais, são dos atores; mas o que revelam é irreal. O desempenho é real, a ação desempenhada é irreal[19]. Por mais séria que esta seja, a própria seriedade é desempenhada, tendo, pois, caráter lúdico (Rosenfeld, 1976, p. 30).

---

[18] Esse trecho retoma a Cícero (*De oratore*, III, 5) e Quintiliano (*De institutione oratoria*, XI, 3-4).

[19] Vale ressaltar que o contraste entre "realidade" e "irrealidade" é abordado no *Paradoxo sobre o Comediante*.

O próprio Diderot define essa questão da personagem, isto é, distingue o universo ficcional e poético do dramaturgo da realidade cotidiana e/ou histórica, a saber:

> Sois Cina? Fostes alguma vez Cleópatra, Mérope, Agripina? Que vos importa essa gente? A Cleópatra, a Mérope, a Agripina, o Cina do teatro são mesmo personagens históricas? Não. São fantasmas imaginários da poesia; digo muito; são espectros do feitio particular deste ou daquele poeta. Deixai essa espécie de hipogrifos na cena com seus movimentos, seu comportamento e seus gritos; figurariam mal na história: provocariam gargalhadas em um círculo ou outra reunião da sociedade. As pessoas se perguntariam no ouvido: será que está delirando? De onde vem esse Dom Quixote? Onde é que se fazem dessas histórias? Qual é o planeta que se fala assim?

Cinna, Cléopâtre, Mérope, Agrippine - personagens do teatro não são "personagens históricas", mas "fantasmas imaginários da poesia". Com isso, depreende-se que é preciso distinguir a realidade da fantasia, ou, em termos platônicos, diferenciar a verdade da imitação. No registro platônico, a poesia dramática está a graus distantes da verdade, sendo, portanto, uma imitação que se afasta gradativamente da ideia pura. O poeta dramático escreve sobre uma personalidade e mesmo que se constate a real existência desta, como, por exemplo, Cléôpatre, esta não terá relação com a verdade, pois o poeta usa de recursos que copiam a verdade, como é o caso de sua impressão pessoal, a linguagem adotada por ele para transmitir aquela personagem, que nada mais é do que uma representação. Assim, subentende-se que, feita a distinção entre a verdade e a imitação, a arte deve ser vista e interpretada pelos critérios da própria arte e não por aqueles que correspondem à "verdade", isto é, à vida. Observamos que, por enquanto, Diderot centra sua observação na poesia dramática, a fim de instruir seu interlocutor a respeito da realidade histórica, junto à imaginação poética.

Uma vez tendo percorrido esse caminho, Diderot passará a outras considerações, as quais podem ser vistas no âmbito da convenção dramática. Desse modo, as personagens devem ser vistas segundo o espectro que habita

a consciência particular de cada poeta. Uma pessoa real, sem estar na condição de comediante, ou seja, sem viver uma personagem, não conseguiria atingir o efeito desejado a ponto de dominar a audiência. Somente as personagens bem construídas, ou seja, dentro dos parâmetros estabelecidos pelo espírito do poeta, é que haverá de cumprir esse papel.

1.4. Da convenção dramática

Depois de adentrarmos propriamente à questão da sensibilidade e do papel da razão, isto é, do juízo, no ator diderotiano, analisemos o seguinte diálogo, extraído de *Íon*, de Platão:

> Sócrates: [...] quando você diz bem os versos épicos e extasia em demasia os espectadores – quando você canta Odisseu saltando sobre a soleira, ficando manifesto aos pretendentes e vertendo flechas diante dos pés, ou Aquiles se lançando contra Heitor, ou ainda algo comovente sobre Andrômaca, sobre Hécuba ou sobre Príamo* –, nesse momento você está em si? Ou você fica fora de si, e a sua alma - inspirada – acha que está junto aos fatos que você narra, quer se passem em Ítaca, quer em Tróia, ou como quer ainda que os versos se apresentem?
> Íon: [...] eu, quando digo algo comovente, meus olhos se enchem de lágrimas, e quando digo algo assustador ou terrível, meus cabelos ficam em pé de medo, e o coração dispara!
> Sócrates: Devemos dizer então, Íon, que nesse momento esse homem está em si, esse que, adornado com veste colorida e coroas de ouro, chora em sacrifícios e festivais – sem ter arruinado nenhuma delas... – e que se assusta parado diante de vinte mil homens amigos – sem que ninguém tenha tirado a roupa ou agido errado contra ele... ?
> Íon: Não, por Zeus, com certeza não, Sócrates, para dizer a verdade.
> Sócrates: E você sabe que vocês também provocam essas mesmas coisas nos espectadores?
> Íon: Sei muitíssimo bem! Toda vez, do alto do estrado, eu os vejo embaixo chorando, com um olhar terrível, se espantando com as coisas ditas. E é preciso que eu preste atenção neles – e como! –, porque se os deixar chorando, eu mesmo vou rir ao receber o pagamento; mas, se os deixar rindo, perdendo o pagamento eu mesmo vou chorar... (Platão, 2008, p. p. 36-37).

Na reflexão de Sócrates, observamos que *Íon*, o rapsodo, em sua função de declamar os poemas de Homero, sente as emoções pertinentes de cada passagem, seus “olhos se enchem de lágrima” quando diz “algo comovente” e seus “cabelos ficam em pé” quando relata “algo assustador e terrível”. Em contrapartida, ele não perde a consciência de suas ações sobre o estrado, pois declara em seguida que sempre está atento às reações da plateia e julga este comportamento indispensável a execução de sua arte. Ele se deixa guiar pelos versos, fabrica imagens na frente dos espectadores ao narrar os acontecimentos épicos, mas não se esquece de quem ele é. Estamos, pois, defronte de um paradoxo, o qual define a convenção da interpretação. Portanto, não se trata de uma entrega total à sensibilidade, esta é construída artisticamente em cena e a razão deve conduzi-la.

Sócrates continua o debate utilizando o exemplo dos três anéis de ferro na cadeia divina, onde o público é o último anel, o rapsodo e ator, o central, e o primeiro, o próprio poeta. Desse modo, temos a construção da convenção poética, cuja hierarquia parte do poeta, passa pelo rapsodo e finaliza no público. O poeta, por sua vez, é inspirado pela Musa, o rapsodo pelo poeta e o público pelo rapsodo. Diferentemente dos aedos, os quais declamavam seus próprios poemas, os rapsodos dedicavam-se a declamar outros poetas. Eles emprestavam suas vozes a fim de transmitir o universo do poeta ao público. Os rapsodos sopram vida sobre as narrativas épicas, as humanizam por meio de suas inflexões, as alimentam com a pulsação de seu sangue, as aquecem com suas emoções e as sustentam com o domínio de sua razão.

O paradoxo dessa convenção na interpretação é bastante útil ao nosso estudo acerca do *Paradoxo sobre o Comediante*. Pois, como vimos, trata dos mesmos dilemas que foram levantados, também em forma de diálogo, entre os dois interlocutores. Segundo Diderot, quanto mais impassível o ator, maior a sua capacidade de fazer brotar a emoção no espectador. Nesse sentido, o ator ilustrado conhece os mecanismos de sua arte, a sua técnica predomina no palco, fazendo da razão sua fiel escudeira. Assim, o ator tem consciência de que não

pode depender da boa vontade da inspiração e da sensibilidade, posto que ambas são inconstantes e em nada contribuem, permanentemente, para o ofício do grande comediante. Isso posto, não podemos nos esquecer que, para Diderot, dentre as qualidades primeiras solicitadas ao ator, deparamo-nos com a necessidade de que esse homem seja "um espectador frio e tranquilo", que possua "penetração e nenhuma sensibilidade; a arte de tudo imitar, ou, o que dá no mesmo, uma igual aptidão a toda espécie de caracteres e papéis" (Diderot, 1979, p. 162).

Logo, retomamos o ponto que tratamos acima. Essa aptidão de que fala Diderot tornar-se-á um princípio básico, caro a todos os atores, independente de suas origens nativas. Trata-se, portanto, de um convite à instrução de seu ofício –, no âmbito interno e externo –, isto é, da psicologia do ator e de suas ações físicas[20] no tratamento das personagens. A convenção dramática partirá desse refinamento, e competirá ao ator, no aperfeiçoamento de sua natureza, responder por seu êxito ou fracasso.

*

Após a nossa referência a Platão, ao associarmos sua visão acerca da convenção que se estabelece entre o declamador e o público no seu diálogo *Íon*, e tendo passado novamente pelas impressões contidas no *Paradoxo sobre o Comediante*, visamos aproximar as considerações do filósofo d'*A República* às reflexões estéticas de Denis Diderot. Desse modo, voltaremos a examinar a obra daquele que muito inspirou a Diderot, a saber, William Shakespeare, mas agora no contexto da abordagem do espetáculo teatral e sua convenção. Na peça *Hamlet*, Shakespeare nos apresenta sua visão sobre o teatro, ao colocar na boca do papel-título as considerações essenciais à interpretação:

> Rogo-vos que digais o trecho como vos mostrei, com língua fácil; mas se encherdes com ele a boca, à maneira dos atores

[20] Utilizamos esta expressão para designar a mecânica pela qual o ator, fazendo uso do movimento de seu corpo, compõe sua personagem.

> que sabeis, tanto se me dará que o pregoeiro público brade as minhas linhas. Nem gesticuleis assim, serrotando o ar com a mão, mas sede moderado: pois na própria corrente, tempestade e – é lícito que o diga – torvelinho de paixão, deveis conquistar e adquirir um autocontrole que lhe imponha medida
>
> [...]
>
> Não sejais tampouco incaracterístico, mas deixai que o discernimento seja o vosso preceptor; ajustai o gesto à palavra, a palavra ao gesto, com o cuidado específico de não ultrapassardes a natural moderação: pois o exagero foge ao propósito do teatro: o objetivo deste, a princípio e agora, era e é oferecer um espelho à natureza, mostrar à virtude os seus próprios traços, à derrisão a sua exata efígie, à idade e corpo da vida social a sua verdadeira forma e imagem (Shakespeare, 1976, p. p. 115-116).

Isso posto, sabemos que as recomendações à arte do ator por Shakespeare em nada diferem das apontadas por Diderot. O "autocontrole" exigido pelo dramaturgo elisabetano confere aos comediantes a devida parcimônia ao lidarem com suas emoções; eles devem se submeter à inspeção regular, isto é, à sobriedade das ações. Há, nesses termos, uma espécie de raciocínio cênico, o qual possibilita a técnica de trabalho que tratará de compor e preservar as situações dramáticas. Nota-se que as afinidades da estética teatral de Diderot com o teatro shakespeareano são muito próximas, pois os conselhos de Hamlet aos atores somam-se à mola reflexiva contida no *Paradoxo sobre o Comediante*.

Em sua obra *Dramaturgia de Hamburgo*, G.E. Lessing retoma igualmente o referido trecho de Hamlet, a fim de reforçar a ideia de que os atores não podem se entregar cegamente ao *fogo* de sua interpretação. Uma das razões apresentadas por Lessing é que o excesso de fogo prejudica consideravelmente a medida necessária para se atingir o resultado esperado de um desempenho dramático. Sendo assim, o ator tem o compromisso de encontrar o caminho de equilíbrio dentro de sua interpretação, para que desta maneira ele possa preservar os dois sentidos da audiência, a saber, a visão e a audição. Ora, se o comediante se apropria indevida e exasperadamente de seus

gestos, ultrapassará o que as circunstâncias exigem de seu papel naquele momento, tornando-se, aos olhos da audiência, uma espécie de contorcionista destituído de verossimilhança; de outra parte, quando ele usa de todos os recursos de sua voz, projetando-a de forma estridente, certamente comprometerá a audição da plateia, a qual dificilmente se sentirá atraída e/ou convencida positivamente de sua atuação. (Lessing, 1869, p. 28)

Dado esse panorama, podemos fazer um paralelo entre as semelhanças de ideias entre Shakespeare e Diderot, bem como os fundamentos que resultaram dessa relação, principalmente no que diz respeito à resistência ao teatro clássico francês e a necessidade da formação de um teatro novo.

Diremos que a vantagem de Diderot sobre Shakespeare se dá pela possibilidade conferida ao filósofo (no intervalo de um século) de confrontar os dois teatros mais importantes e de nacionalidades distintas, a saber, o inglês e o francês. Assim, arvorado de um repertório de interpretações, textos dramáticos e variados estudos (dentre os quais na área da fisiologia), Diderot pôde contribuir ao debate com suas investigações acerca do fenômeno do ator. Por outro lado, a desvantagem em relação a Shakespeare é que ele, Diderot, não conseguiu vislumbrar em vida o seu ideal de teatro; visto que seu opúsculo o *Paradoxo sobre o Comediante* fora publicado postumamente. Todavia, esse ideal de Diderot fora degustado por Lessing na Alemanha.

Muitos dos pensamentos de Diderot foram absorvidos pelos palcos do século XX, entre os teóricos, encontramos paralelo no método de Constantin Stanislavski, cuja preocupação central era a interiorização da personagem, a sua construção calcada na psicologia do ator. Assim como Diderot emoldurara a sua ideia de teatro a partir das interpretações de David Garrick, o notável teatrólogo russo, Stanislavski, estabeleceu suas referências a partir dos estilos de representação de Tommaso Salvini e Eleonora Duse[21]. Conforme dissemos

[21] Em sua época, ambos os atores, Tommaso Salvini e Eleonora Duse, resistiam ao teatro de cunho declamatório, no qual a expoente máxima era Sarah Bernhardt. De modo similar a ambos os atores italianos, Stanislavski resistia à linha de interpretação adotada pela Comédie-Française, a ponto de aconselhar aos atores a não seguirem esse antigo modelo. As

acima, o grande modelo de ator para Diderot era Garrick. Em seu *Paradoxo,* consta essa passagem, cuja descrição aponta as peculiaridades do referido ator:

> 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 o seu rosto, essa espécie de gama? Não creio absolutamente, nem vós tampouco. Se pedirdes a esse homem célebre, o qual só ele mereceria tanto que se fizesse a viagem à Inglaterra, como todos os restos de Roma merecem que se faça a viagem à Itália; se lhe pedirdes, digo, 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. Acaso a gente ri, acaso chora à discrição? O que a gente faz é uma careta mais ou menos fiel, mais ou menos enganadora, conforme se é ou não se é Garrick (Diderot, 1979, p. p. 172-173).

Pelo exemplo acima, podemos concluir que Garrick reunia as qualidades do grande comediante, pois sabia portar diversas máscaras, passando de um estado a outro. Caso sua alma de fato experimentasse as sensações que eram transmitidas pelo seu rosto, ele não teria à disposição tamanha maleabilidade interpretativa. Portanto, como bem o disse Diderot, Garrick era capaz de desempenhar qualquer papel, posto que sua arte era de alto alcance, devendo, pois, ser considerado uma relíquia, qual as ruínas da antiga Roma.

---

preocupações de Stanislavski residiam em trazer a verdade ao teatro, por meio da qual os atores estabeleceriam uma intimidade direta com o texto e se sentiriam à vontade para o desempenho de seus papéis.

Até certo ponto, o método stanislavskiano se assemelha às concepções da estética teatral de Diderot, mas a ênfase dada à técnica da “memória emotiva”, sobretudo pelos estúdios americanos de interpretação (dentre os quais destaca-se o Actors Studio, de Lee Strasberg), trouxe valores distintos ao legado de Stanislavski enquanto seguidor do *Paradoxo*.

Capítulo II

Brecht – o teatro épico e o *distanciamento*

O fogo no rabo da Ideia pegou
No ano de mil seiscentos e nove:
O cientista Galileu por a + b calculou
Que o sol não se mexe. Que a Terra se move.[22]

Se no campo da filosofia, a partir da revolução copernicana, Descartes e Kant vislumbraram a supremacia do sujeito, no campo do teatro, Bertolt Brecht levou tal conceituação às últimas consequências. Não pelo fato dele - Brecht - ter sido o primeiro a se pautar por um viés de esclarecimento. Antes dele, tivemos Erwin Piscator -, promotor da teoria do teatro político, que exerceu considerável influência sobre Brecht. Na França iluminista do século XVIII, a história nos legou com Diderot e sua concepção acerca do Drama Burguês. No entanto, Brecht não era apenas teórico teatral; ele era, antes de tudo, poeta e dramaturgo. Para muitos comentadores, o êxito de sua marca indelével reside justamente nesses dois últimos campos, a saber, o da poesia e o da dramaturgia.

Para iniciarmos a exposição sobre o teatro que Brecht implementara no século XX, época de pura efervescência artística e cultural, a despeito de tantas mazelas provocadas pelo período entreguerras, devemos nos reportar imediatamente aos fatores históricos que o motivaram a seguir por sua tão conhecida e árdua estrada. Da mesma forma que Máximo Górki, o qual compusera diversas peças engajadas, muitas das quais resultantes do clima que precedera a revolução russa de 1917, Brecht configurou a sua maquinaria

[22] Epígrafe à peça *Vida de Galileu*, de Bertolt Brecht.

artística em função do combate – "o bom combate"[23] – contra a propaganda nazista de Adolf Hitler na Alemanha.

No caso do teatro de Górki, podemos pinçar um trecho de sua peça *Pequenos Burgueses* (1901), com o intuito de ilustrarmos os pontos em comum desse modelo engajado, que fora seguido tanto por Brecht quanto por seus futuros êmulos.

Sobre o ato da peça em questão, durante um confronto de ideias, o jovem operário Nil argumenta contra Piotr:

> Nil: Eu vou obrigar a vida a me responder como eu quero. Não adianta tentar me fazer ter medo. Eu estou mais perto da vida que você. E sei, muito mais que você, que a vida é dura, que às vezes é repugnante, má. E que uma força desenfreada oprime o homem. Eu sei, e isso me deixa indignado. Mas essa ordem eu não aceito! Eu sei que a vida é uma coisa séria, mas ainda não está bem organizada. Para ajudar a organizá-la, eu vou ter que dar toda a minha força, toda a minha juventude. Também sei que não sou nenhum herói, mas simplesmente um homem! E digo mesmo: nós é que vamos vencer! E com todas as minhas forças, eu vou me colocar na própria espessura da vida. Tratar de moldá-la, atrapalhando uns e ajudando outros... Isso é a alegria de viver! (Górki, 1976, p. 187).

Essa autonomia crítica e engajada, assumida pela personagem de Górki, exemplifica em grande medida as circunstâncias sociais que eram evidenciadas sobre o palco do Teatro de Arte de Moscou, em 1902, na estreia de *Pequenos Burgueses*. A fala de Nil é o discurso da nova geração, que se opõe frontalmente à ideia e ao modo de vida petrificados e mórbidos da antiga geração -, à qual Górki denominava de "pequenos burgueses". Se Górki pode ou não ser considerado o precursor de Brecht, no que se refere à temática social de suas peças, pouco nos importa neste momento, pois o nosso objetivo aqui é demonstrar o valor estético do teatro épico e as razões do emprego deste termo na cena brechtiana.

---

[23] Frase atribuída a Paulo de Tarso, na segunda carta a Timóteo. Embora carregada de apelo cristão, ela se aplica à abnegada tarefa de Brecht ao se dedicar, com perseverança, ao combate à opressão política de seu tempo.

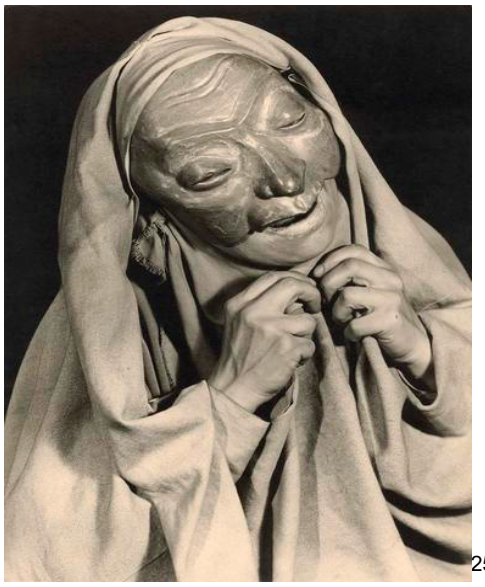
Anatol Rosenfeld faz um apontamento bastante elucidativo sobre o teatro épico e suas reais implicações, o qual nasce junto ao teatro grego, desenvolve-se com linguagem própria nos períodos medieval e renascentista e se adequa a motivações diversas no século XX, sob o signo do expressionismo e da tribuna política do período. Desse modo, para Rosenfeld a observação inicial que se põe frente ao teatro épico de Brecht é o seguinte:

> O teatro e a teoria de Brecht devem ser entendidos no contexto histórico geral e principalmente levando-se em conta a situação do teatro após a primeira guerra mundial. Há raízes que o ligam ao teatro naturalista, mas o seu antiilusionismo e marxismo atuante separam-no radicalmente do ilusionismo e passivismo daquele movimento. Por sua vez, o antiilusionismo e antipsicologismo dos expressionistas são totalmente "transfuncionados" na obra de Brecht, despidos do apaixonado idealismo e subjetivismo desta corrente. Brecht absorveu e superou ambas as tendências numa nova síntese, à semelhança do marxismo que absorveu e reuniu o materialismo mecanicista e o idealismo dialético de Hegel numa nova concepção (Rosenfeld, 1985, p. 146).

Tal como mencionamos acima, a avaliação de Rosenfeld acerca do teatro épico requer uma contextualização histórica, a qual o justifica enquanto dramaturgia de cunho sociológico. As raízes que relacionam Brecht ao teatro naturalista, as quais o autor se refere, são possivelmente reflexo do modelo da *pièce bien faite*, de algumas peças de Henrik Ibsen, bem como do "teatro de tese" de Bernard Shaw. Porém, o sentido desse último é o que mais ressoou nos textos didáticos de Bertolt Brecht. Todavia, o antiilusionismo em constante transfusão com a dialética de Hegel e o marxismo, propiciaram a Brecht uma corrente deveras distinta daquela notoriamente tida como "naturalista". A preocupação de Brecht não era mostrar a vida como ela é, de forma exata, tal como uma fotografia da natureza -, este protocolo era próprio dos dramaturgos naturalistas.

Brecht, na contramão, buscava comunicar a natureza humana em traços expressionistas, servindo-se, pois, de máscaras e demais adereços que representassem tal linguagem.

24


25

26

[24] Hélène Weigel em *Círculo de Giz Caucasiano*, de Brecht (1954). Nessa foto é possível observar a máscara brechtiana que ela porta. Foto: Therese Le Prat.
[25] Colette Araud em *Círculo de Giz Causasiano*, de Brecht (1958). Montagem francesa com detalhes da máscara da "velha". Foto: Therese Le Prat.
[26] Ernst-Otto Fuhrmann como o Papa em A Vida de Galileu, de Brecht (1957). Foto: Therese Le Prat.

O cenário era mais um quadro crítico da realidade do que a natureza nos convidando à contemplação de sua beleza. No campo da interpretação, Brecht requeria aos atores uma expressão gestual que revelasse aspectos cotidianos e marcantes de determinados tipos humanos -, a exemplo das alegorias do teatro medieval, das máscaras da *Commedia dell'arte* e dos títeres do teatro popular. A personagem brechtiana não se encarna sobre o palco tal como requeriam as cenas naturalistas dos séculos XVIII e XIX, tampouco traduz a psicologia da sociedade ou se insere no conteúdo subjetivo dos sentimentos - antes renuncia ao fluxo interno das personagens melancólicas de Tchekhov, por exemplo.

O teatro de Brecht é conhecido como um teatro onde o sentimento é amortecido pela razão. Embora essa sentença seja quase que consensualmente aceita, ela é polêmica e pede uma reflexão à parte. Independentemente do Brecht teórico de teatro, há o Brecht dramaturgo; e, neste último, a partir de seus textos, pode-se analisar os momentos em que as personagens agem ou não com algum apelo sentimental. É preciso, antes de qualquer conclusão, mencionar o que entendemos por *sentimento* e *frieza*. Por suscitar tais questões, devido à sua teoria do efeito de distanciamento [*Verfrumdugsefect*], o teatro de Brecht é bastante controverso.

Desse modo, a fim de reforçarmos essa ideia, nos apoiamos à definição de Anatol Rosenfeld:

> No conhecido esquema que Brecht opõe as características do teatro tradicional às do teatro épico, destaca que aquele procede agindo, envolvendo o público numa ação cênica, gastando sua atividade e impondo-lhe emoções, ao passo que este procede narrando, transformando o público em observador, despertando sua atividade e impondo-lhe decisões; em vez da vivência e identificação de um público colocado dentro da ação, temos o raciocínio de um público colocado em face da ação e cujas emoções são estimuladas a se tornarem atos de conhecimento. O homem, em vez de ser pressuposto como ser conhecido e fixo, torna-se objeto de pesquisa, como ser em processo que transforma o mundo. A tensão já não se dirige apenas para o desfecho da peça, mas para o próprio processo, cada cena tendo valor próprio,

> ao passo que no drama clássico lhe cabe apenas o valor de elo dentro do encadeamento causal. Este, no teatro épico, é substituído pelo salto dialético (ibidem, 1977, p. 150).

Brecht e o efeito de distanciamento

Como pudemos observar até o momento, o teatro de Brecht é um teatro de ruptura. Para melhor compreendermos suas implicações, passaremos à gênese de sua teoria. O teatro de cunho aristotélico, aquele conhecimento como *dramático*, é visto por Brecht como expressão viva do *páthos* e, portanto, propicia no espectador a identificação emotiva com a personagem e as situações da cena. Em sua *Poética*, disse Aristóteles:

> É pois a tragédia imitação de uma ação de caráter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada e com as várias espécies de ornamentos distribuídas pelas diversas partes [do drama], [imitação que se efetua] não por narrativa, mas mediante atores, e que, suscitando o "terror e a piedade, tem por efeito a purificação dessas emoções".
> (Aristóteles, 1979, p. 245)

A identificação que ocorre entre espectador e ator/personagem é observada por Brecht como diametralmente oposta ao seu ideal de teatro. Um dos motivos para tal afirmação se dá pelo fato de Brecht reclamar um ator consciente de sua realidade, que não se preocupe em fabricar ilusões ou persuadir o público de que ele *é* realmente a personagem. Não se trata mais de estimular as emoções da audiência, mas de estimular o seu espírito crítico e analítico. Portanto, a teoria de identificação de Aristóteles é, nesse ponto inaugural da teoria brechtiana, entendida como ineficaz e prejudicial às necessidades do palco. Brecht reconstrói o sentido da catarse de Aristóteles -, não mais pela via do *páthos*, mas do *lógos*.

Sob o signo do expressionismo, Brecht combatia veementemente as formas de teatro que o precederam, principalmente aquelas que estavam

fixadas nas poéticas. Ele as classificara de teatro aristotélico. Devido ao uso que a *Poética* de Aristóteles fazia da *catarse* como meio propiciador da relação afetiva entre os atores e a audiência, Brecht a refutara. Para ele, esses recursos direcionavam tanto o ator quanto a audiência à condição de passividade e, assim, não extrairiam da arte teatral o real sentido que ela possui. O efeito catártico amortecia a parte racional da alma do ator, retirando-lhe o direito de espectador consciente de sua própria ação. No que diz respeito à audiência, nesse registro, ela se restringiria a contemplar a cena, colocando sua faculdade reflexiva e crítica em repouso.

Antes mesmo de Brecht se apoiar nas teorias encontradas no *Paradoxo sobre o Comediante*, é possível vislumbrar determinadas aproximações de Constantin Stanislavski às ideias de Diderot para o desenvolvimento de seu sistema de interpretação para atores, cujo foco principal, sobretudo em seu primeiro livro *A Preparação do Ator*, era preparar a interiorização da personagem e sua construção a partir da psicologia do próprio ator[27]. Segundo Jacó Guinsburg, em nota à sua tradução do *Paradoxo sobre o Comediante*:

> Das obras de Diderot, o *Paradoxo* é uma das que, sem dúvida, jamais perderão a atualidade. No confronto que estabelece entre a alma do comediante e a sua expressão, chega a uma teoria do ator que só encontra paralelo, por sua profundidade e amplitude, na que Stanislavski estabeleceria um século e meio depois. (Guinsburg, 1979, p. 159)

Embora a teoria do ator estabelecida por Stanislavski seja, até os dias atuais, a mais discutida e aplicada na prática teatral, é indiscutível que Diderot

[27] Uma das noções trabalhadas por Stanislavski com seus discípulos era a "memória emotiva", na qual o ator supostamente conseguiria encontrar correspondência entre suas situações e emoções vividas com as da personagem representada. Como se sabe, tanto Diderot quanto Brecht refutam tal percurso, que promove um apelo à sensibilidade para resolver as questões relativas à cena.

foi o precursor dessa reflexão no plano estético. Se Stanislavski filiara-se ao aprimoramento das emoções do ator; Brecht, assim como Diderot, em outra perspectiva, preocupara-se com o aprimoramento racional do ator.

Portanto, ainda que Stanislavski tenha seu papel de destaque na contribuição às artes cênicas e o resultado de suas pesquisas continuem a influenciar o ensino de praticamente todas as célebres escolas de arte dramática da cultura ocidental, nenhum outro homem de teatro chegou tão perto do postulado de Diderot quanto Bertolt Brecht. Apesar da concepção de drama burguês de Diderot não ter se concretizado à sua época no teatro francês, a herança de seu pensamento se espalhou na cultura germânica dos séculos XVIII e XIX. Assim, Brecht a retoma na primeira metade do século XX e, calcado na teoria do ator de Diderot, ele revoluciona os palcos de seu período. Conforme veremos adiante, a sua criação não se deteve somente ao aspecto da psicologia do ator, ele concebe um teatro de cunho político que exige palco e cenários específicos, os quais possam abrigar a sua linguagem revolucionária e dialética.

Desse modo, por se tratar de um teatro que contempla as questões políticas de seu tempo, ainda que as peças de sua autoria tracem um paralelo com o passado histórico, tem sempre por objetivo dialogar com a atualidade, com base no princípio crítico/racional, seja na interpretação do ator, seja na recepção do público acerca do fenômeno teatral. Aqui cabe a fala de Anatol Rosenfeld:

> Duas são as razões principais da sua oposição ao teatro aristotélico: primeiro, o desejo de não apresentar apenas relações inter-humanas individuais – objetivo rigoroso da “peça bem feita”, - mas também as determinantes sociais dessas relações. Segundo a concepção marxista, o ser humano deve ser concebido como o conjunto de todas as relações sociais e diante disso a forma épica é, segundo Brecht, a única capaz de apreender aqueles processos que constituem para o dramaturgo a matéria para uma ampla concepção do mundo. O homem concreto só pode ser compreendido com base nos processos dentro e através dos quais existe. E esses, particularmente no mundo atual, não se deixam meter nas formas clássicas (Rosenfeld, 1985, p. 147).

Sob o signo do expressionismo, Brecht combatia veementemente as tradições teatrais que o precederam[28], principalmente aquelas fixadas nas poéticas. Tais tradições eram classificadas por Brecht como "teatro aristotélico". Devido à teoria da catarse contida n'*A Poética* de Aristóteles, como meio, entre outros, de propiciar uma relação afetiva, de identificação, da audiência com os atores-personagens, Brecht a refutara em seu teatro. Eis a sua leitura a respeito da catarse:

> O objetivo a que os Antigos, segundo Aristóteles, fazem obedecer as suas tragédias, não pode classificar-se de superior nem de inferior ao simples objetivo de divertir. Dizer que o teatro proveio do culto nada mais é do que dizer que o teatro surgiu, precisamente, por ter se desprendido do culto; não adotou dos mistérios a missão destes, adotou, sim, pura e simplesmente, o prazer do exercício do culto. E a catarse aristotélica, a purificação pelo terror e pela piedade, ou a purificação do terror e da piedade, não é uma expurgação realizada simplesmente de uma forma recreativa, é, sim, uma expurgação que tem por objetivo o prazer. Quaisquer exigências ou concessões que, para, além disso, façamos ao teatro, significam apenas que estamos a menosprezar o seu objetivo específico (Brecht, 1964, p. p. 163-164).

Para Brecht, se o efeito catártico fosse retirado da esfera do prazer, amorteceria o princípio racional do ator, retirando-lhe o direito de espectador consciente de sua realidade, ou seja, de sua própria ação. No que diz respeito à participação da audiência, ela não pode se restringir a contemplar a cena, como mera distração, colocando sua faculdade reflexiva e crítica em repouso. Mas como Brecht insiste na ideia de que a catarse é o resultado de uma "expurgação" que conduz ao prazer. Esse prazer, na perspectiva do teatro dialético, ganha adquire outro estímulo, o da instrução do ator e do espectador, o qual compõe a estética de Brecht.

---

[28] Com exceção do teatro Medieval e Renascentista, pois Shakespeare, sob muitos aspectos, servira de modelo a Brecht. Não somente pelo fato de Shakespeare não seguir a tradição da poética de Aristóteles, mas também em razão de seu teatro, de cunho popular, romper com a quarta parede do teatro italiano e estabelecer uma linguagem que não se baseia no ilusionismo teatral, permitindo que o público participe diretamente da ação, sem se esquecer de que está no teatro.

Brecht substitui a catarse pelo V-Effekt, ou seja, pelo seu efeito de distanciamento:

> O efeito de distanciamento não exige absolutamente uma maneira não natural de representar. Não tem nada a ver com a estilização comum. Pelo contrário, conseguir o V-Effect depende totalmente da leveza e da naturalidade da interpretação. Quando o ator confere a veracidade de sua interpretação (uma operação necessária que preocupa muito Stanislavski em seu sistema), ele não é devolvido à sua "sensibilidade natural", mas pode ser sempre corrigido por uma comparação com a realidade (é assim que um homem furioso realmente fala? É assim que um homem ofendido se senta?), correção que lhe vem de fora, feita por outras pessoas. Ele trabalha de uma maneira que quase toda a frase que diz poderia ser seguida pelo veredicto da plateia e praticamente cada gesto ser submetido à aprovação do público (Brecht, 1967, p. p. 109-110).

Essa contraposição à fórmula clássica do fazer teatral, bem como de contemplá-lo, exige o mesmo desprendimento encontrado nos escritos estéticos teatrais de Diderot, com a diferença que nestes ainda há uma convenção ilusionista no que se refere ao drama burguês, mas o tratamento dado à interpretação, como consta no *Paradoxo*, é pela via da razão e do comedimento. Conforme observamos acima, o efeito de distanciamento de Brecht não prescreve uma interpretação estilizada ou alegórica, o que define, por assim dizer, que a interpretação não necessita de parâmetros que excedam a realidade. Desse modo, o efeito de distanciamento "depende totalmente da leveza e da naturalidade da interpretação", no entanto, o ator, embora empregue toda sua indústria no campo da veracidade, não é subordinado ao campo da sua "sensibilidade natural" (ibidem, 1967, p. 109).

Em outras palavras, é preciso ressaltar que, para Brecht, o ator é intérprete da realidade, e cabe a ele abarcar todos os recursos que dizem respeito a esta, porém, para atingir tal efeito, não deve se restringir à sensibilidade como veículo de seu trabalho. No tocante à busca pela veracidade cênica, há que considerar que ela não se dá somente pelo registro do sistema stanislavskiano que, a partir da "memória emotiva" o ator recorre à lembrança de

determinadas sensações, a fim de levar o mesmo impacto afetivo de sua experiência individual às circunstâncias vividas por suas personagens. Aqui, nesse registro, assim como em Diderot, o ator precisa de um modelo externo, a partir do qual ele possa se orientar. Desse modo, em Brecht, a interpretação do ator será veraz quando este desenvolver um mecanismo perene de auto-observação, no qual a arte busca seu modelo na própria natureza, mas sem o propósito de iludir o público que ela faz parte desta.

Quanto mais o ator, em constante auto-observação, se critica enquanto desempenha seu papel, mais próximo estará do critério de legitimidade comumente aceito no teatro de Brecht. É preciso se estranhar para se reconhecer, assim como é necessário atuar com sentido crítico para se exprimir segundo a verdade das coisas. Lembramos aqui da tão conhecida frase de Marx que impulsionou Brecht a buscar a melhor forma de adequar e conduzir o seu teatro: “os filósofos até então interpretaram o mundo, trata-se agora de transformá-lo”.

Em síntese, o efeito de distanciamento se desenvolve por intermédio da leitura crítica que o ator faz da realidade e de suas questões políticas, as quais serão, conforme pudemos refletir, evocadas em termos teatrais.

A abordagem de Brecht a esse respeito é distinta na medida em que ela reclama uma veracidade submetida à observação crítica do público, que determina, adere ou condena a interpretação do ator segundo um modelo da vida real. Trata-se aqui de um espelhamento (tal como Shakespeare propusera em seu teatro) da realidade, mas sob a ótica do espectador, isto é, de uma visão exterior àquela do agente da cena. Veremos que no teatro brechtiano o público desempenha um papel deveras significativo no que diz respeito à sustentação das cenas e das personagens, ao participar de forma ativa da representação teatral. O espetáculo nasce da visão de mundo do dramaturgo, é projetado pela interpretação do ator e se funda pela apreciação crítica deste e do público.

A respeito do sentido do teatro épico e da experiência estética que advém deste, dirá Brecht:

> Não basta exigir do teatro conhecimentos, imagens elucidativas da realidade. O nosso teatro tem de suscitar o desejo de conhecer, tem de fomentar o prazer da transformação da realidade. Os nossos espectadores têm não só de conhecer a maneira como é libertado o Prometeu acorrentado, mas também de se adestrar no desejo de o libertarem. O teatro tem de nos ensinar a sentir os desejos e prazeres dos inventores e dos descobridores, e, também, o triunfo dos libertadores (*ibidem*, 1964, p. p. 156-157).

Isso posto, o teatro de Brecht não se satisfaz com meras "imagens elucidativas da realidade", pois não se ancora em imagens isoladas ou enquistadas do real, ele vai muito além, reúne a proeza de suscitar no espectador o desejo do conhecimento e também de interferir na própria realidade, transformando-a. Sob esse prisma, o espectador do teatro épico não é contemplativo no sentido que Aristóteles estabelecera em sua *Poética*, ou seja, não se adequa à função de receptor da ação dramática, ele, além de conhecer a fábula, é habilitado para atuar diretamente sobre seu resultado. Essa potência conferida ao espectador traduz um sentido geral altamente participativo que torna o espectador um quase ator do espetáculo. Nesse contexto, o espectador não sofre a ação das cenas, ele se envolve com elas na qualidade de um ser imbuído de desejo, prazer e juízo, que se relaciona ativamente com as questões sociais que se apresentam com as personagens.

Falemos agora sobre a convenção dramática, bem como da identidade da personagem em confluência com a do ator, as quais se estabelecem nos seguintes parâmetros apontados por Brecht:

> O ator em cena, jamais chega a metamorfosear-se integralmente na personagem representada. O ator não é nem Lear, nem Harpagon, nem Chvéïk, antes no-los mostra. Reproduz as suas falas com a maior autenticidade possível, procura representar sua conduta com tanta perfeição quanto a sua experiência humana lhe permite, mas não intenta persuadir-se (e dessa forma persuadir, também, os outros) de que se metamorfoseou, por tal, completamente. (*ibidem*, id., p. p. 132-133)

A questão que se põe no teatro épico, na contramão do ilusionismo teatral, determina a conduta da interpretação do ator. Desse modo, o ator não pode anular a sua personalidade em função de sua personagem. Ele deve estar consciente, e igualmente conscientizar o público, de que não deixará de ser ele mesmo, ainda que porte uma máscara. Na concepção brechtiana, o ator comunica a personagem ao público, de maneira a não o ludibriar de que ele encarna a personagem ou, nas palavras do próprio Brecht, que ele se metamorfoseia em outro ser. Nesse aspecto, em vez de viver a personagem com seus respectivos sentimentos, o ator a demonstra. Com isso, o ator desempenha sua função como intérprete dentro dos limites impostos pelo texto, acertando seu "tom" para uma comunicação inteligível, apreensível, mas sem o clássico aprofundamento emocional do sistema stanislavskiano que, via o teatro aristotélico, compromete a consciência crítica.

Nos limites dessa perspectiva, Brecht elucida o seguinte:

> Em momento algum o ator deve transformar-se completamente na sua personagem. Para um ator com esta formação seria desanimador um juízo como o que se segue: "Ele não desempenha o papel de Lear, era o próprio Lear, em pessoa." O ator tem de mostrar apenas a sua personagem, ou melhor, não deve vivê-la apenas; o que não significa que, ao representar pessoas apaixonadas, tenha de se mostrar frio. Somente os sentimentos pessoais do ator é que não devem ser, em princípio, os mesmos que os da personagem respectiva, para que os do público não se tornem também, em princípio, os da personagem. O público deve gozar, neste campo, de completa liberdade[29] (ibidem, id., p. p. 189-190).

[29] Podemos, seguramente, situar essa passagem ao contexto do *Paradoxo sobre o Comediante*, de Diderot. Pois como sabemos, tais elementos, no registro da estética teatral de Diderot, configuram o grande comediante. Como diz Rolland Barthes, ao final de seu ensaio *Diderot, Brecht e Eisenstein*: Brecht, ao que parece, quase não conhecia Diderot (apenas, talvez, o *Paradoxo*). Foi, no entanto, autorizada por ele a conjunção tripartite que acaba de ser proposta. Por volta de 1937, Brecht teve a ideia de fundar uma Sociedade Diderot, local de reunião, de troca de experiências e de estudos teatrais, sem dúvida porque via em Diderot, além da figura de um grande filósofo materialista, um homem de teatro cuja teoria visava dispensar igualmente o prazer e o ensinamento. Brecht elaborou o programa dessa Sociedade e o imprimiu em um folheto. A quem imaginou endereçá-lo? A Piscator, a Jean Renoir, a Eisenstein (Barthes, p. p. 9

Com isso, mais uma vez somos levados à problemática da sensibilidade. Brecht frisa o ponto em que as emoções da personagem não devem partir da sensibilidade do ator. Essa cautela tem por objetivo preservar a faculdade de julgar do ator e do público. A resistência de Brecht à metamorfose do ator remete-nos às considerações aqui apontadas sobre o teatro de Shakespeare, no que diz respeito à quebra do ilusionismo, bem como ao *Paradoxo sobre o Comediante*, de Diderot, cuja abordagem deixou em evidência sua recusa com relação ao comediante que se entrega à sensibilidade.

Entretanto, para Brecht o ator deve confiar menos ainda a identidade da personagem à sua própria. Seu posicionamento pode ser entendido como mais radical em relação a ambos os autores (Shakespeare e Diderot) que há muitos séculos o precederam. Na tentativa de aproximá-los, podemos apontar determinadas semelhanças, mas, ainda assim, Brecht ocupará um lugar de destaque, por levar ao ápice o intercâmbio contínuo entre palco e plateia (como Shakespeare o fizera), e a frieza na construção e na interpretação da personagem (conforme as reflexões de Diderot). O uso da poesia é o meio pelo qual ele encontrou de falar sobre a verdade sem ter de apresentá-la como ilusão.

O próprio Shakespeare recorrera frequentemente ao verso para transmitir o pensamento verdadeiro de suas personagens. Hamlet é um exemplo dessa façanha. A poesia, tanto em Shakespeare quanto em Brecht, é um recurso para dizer a verdade a partir de sua construção artificial, lembrando ao espectador que aquilo a que ele assiste, e se relaciona, nada mais é do que teatro. A prosa está mais próxima à linguagem da audiência, a despeito da eloquência de determinadas épocas, mas ela compromete-se com a aparência dos tempos, quanto ao verso, este exprime a essência.

Compenetrado na arte dialética, Brecht postula sua linguagem teatral, oferecendo o efeito de distanciamento como alternativa às formas teatrais que antecederam o seu teatro épico. O propósito dessa abordagem era bem conduzir a razão do ator sobre o palco, em permanente exposição de sua *persona*, ao mesmo tempo em que provoca o pensamento crítico dos espectadores, convidando-os a partilharem das mesmas circunstâncias a que se acham os

atores, podendo, junto a eles, tomarem decisões acerca das questões sociais, evocadas pelo texto. Procedimento esse inconcebível no teatro aristotélico, que somente oferecia ao público o ato da contemplação.[30]

Para entendermos de modo mais preciso as distinções entre o teatro aristotélico (a forma do teatro dramático) e o teatro dialético (a forma do teatro épico), recorreremos ao esquema apresentado por Brecht:

Forma Dramática de Teatro	**Forma Épica de Teatro**
O palco corporifica uma ação	O palco relata a ação
Compromete o espectador na ação e consome sua atividade	Transforma o espectador em observador e desperta sua atividade
Possibilita sentimentos	Obriga o espectador a tomar decisões
Proporciona emoções, vivências	Proporciona conhecimentos
O espectador é transportado para dentro da ação	O espectador é contraposto a ela
Trabalha-se com a sugestão	Trabalha-se com argumentos
Se conservam as sensações	As sensações levam a uma tomada de consciência
O homem se apresenta como algo conhecido previamente	O homem é objeto de investigação
O homem é imutável	O homem se transforma e transforma
A tensão em relação ao desenlace da peça	A tensão em relação ao andamento
Uma cena existe em função da seguinte	Cada cena existe por si mesma
Os acontecimentos decorrem linearmente	Decorrem em curvas
Natureza não dá saltos - *Natura non facit saltus*	Natureza dá saltos - *Facit saltus*
O mundo tal como é	O mundo tal como se transforma
O homem como deve ser	O que é imperativo que ele faça
Seus impulsos	Seus motivos
O pensamento determina o ser	O ser social determina o pensamento
Sentimento	Razão

[30] Em contrapartida, quando o ator e diretor inglês George Devine, fundador da Royal Court, em Londres, visitou o Brasil em 1962, em sua estada em Belo Horizonte, fora indagado - logo após assistir à estreia do espetáculo *O Pagador de Promessas*, de Dias Gomes, dirigido por Haydée Bittencourt -, sobre quais métodos ele usaria para encenar os textos de Brecht, ao que ele respondera: "É preciso se voltar ao texto de cada peça. Teria sobretudo o cuidado de não me impressionar muito com as 'teorias' a respeito desse autor. Vendo o Berliner Ensemble, que considero o melhor conjunto dramático do mundo, e que é dirigido pela grande atriz Hélène Weigel, viúva de Brecht, constatei que o tão falado e discutido *distanciamento* não é mais do que a interpretação fiel do texto com os recursos totais de inteligência, sentimento e técnica do grande ator." (Jornal *O Estado de Minas*, 2/12/1962).

(Brecht apud Willet, 1979, p. 37).

Acerca desse esquema, Brecht destaca que não há um diagnóstico absoluto de antítese entre ambas as formas, isto é, do teatro aristotélico (dramático) e do teatro dialético (épico), pois, como se sabe, há variações de proximidade e distância que possibilitam a comunicação de uma e outra, as quais podem tanto propiciar uma "sugestão do caráter emotivo" quanto conduzir "ao plano da argumentação racional" (ibidem, id., p. 37).

Para nos basearmos na reflexão brechtiana, tomemos as penúltimas considerações da tabela, nas quais, na forma dramática "o pensamento determina o ser", enquanto na épica, "o ser social determina o pensamento" (ibidem, p. 37). Ora, por esses termos conclui-se que o teatro aristotélico tende, como suas raízes apontam, ao *páthos*, e o teatro épico, ao *lógos*. A primeira forma, então, estaria condicionada ao fator passional, e a segunda, à atividade do pensamento. Trata-se do contraste entre sensibilidade e juízo. Revisitar a *Poética* de Aristóteles é uma tarefa indispensável, pois mesmo quando nos inserimos num caminho oposto aos princípios de suas normas, necessitamos de seus elementos para verificarmos como as oposições à sua estrutura são articuladas. Isso posto, como vimos na introdução, no âmbito da catarse, o *páthos* apresenta-se como fator crucial na suscitação e na purificação dos sentimentos.

No entanto, para Brecht, tal experiência não fará com que o espectador seja purificado, mas sim fragilizado, pois a purificação, em seu entendimento, não se processa pelo sentimento. Assim, a identificação com a personagem colocará o juízo do público em repouso. No momento em que o sentimento atua, a razão adormece. Em contrapartida, o espectador consciente de sua realidade, bem como de sua necessidade de intervenção e ruptura, fará com que sua razão opere de forma crítica. O despertar do juízo crítico é essencial ao espectador do teatro épico. Nesse registro, o público não será conduzido pelo pensamento, ao contrário, suas atitudes participarão ativamente de sua

construção. Destarte, há uma passagem decisiva do espectador aristotélico-dramático para o espectador do teatro épico, ou seja, aquele que contempla e o que determina para ser.

Embora apostemos na contribuição de Diderot para a criação da técnica do efeito de distanciamento de Brecht, sabemos que grande parte da inspiração deste advém do teatro asiático, sobretudo o chinês. É a esse modelo que agora lançaremos luz, a fim de entendermos, sob outros aspectos, o processo do efeito de distanciamento e a questão da identidade do ator no momento da construção da personagem.

Brecht exemplifica o efeito de distanciamento como um dispositivo utilizado no teatro chinês, bem como na Alemanha, em peças não aristotélicas, cujas propostas não se "fundamentam", em suas palavras, na "empatia" (ibidem, 1964, p. 89). O objetivo central, grosso modo, era estabelecer a forma épica como um meio facilitador de retirar o espectador do vício de assumir a pele da personagem. Portanto, o papel desse novo teatro não se resumiria somente à reorganização da psicologia do ator, mas à reestruturação da audiência que, habituada aos parâmetros do teatro dramático, ainda se pautaria pela contemplação em detrimento da avaliação crítica dos eventos relativos à cena. Brecht visava a transformação do domínio subconsciente em domínio consciente do espectador, para que deste modo ele pudesse encadear juízos acerca de todas as palavras, que resultam em pensamento, bem como sobre as ações das personagens, que revelam seu caráter.

> Esta tentativa de distanciar do público os acontecimentos representados manifesta-se já, em grau primitivo, nas obras teatrais e pictóricas, apresentadas nas tradicionais feiras anuais. O modo como fala o palhaço do circo e o modo como estão pintados os panoramas, revelam a utilização do efeito de distanciamento (ibidem, 1957, p. 89).

O palhaço demonstra o que diz, por meio do gesto e da fala, comunica-se de forma extracotidiana com o espectador. Para que seus quadros cômicos circenses surtam efeito sobre a plateia, ele necessita trazer a atenção

do público às suas demonstrações. A linguagem à qual o palhaço recorre tem suas raízes na Commedia dell'Arte. Cada uma dessas linguagens teatrais apropriava-se das máscaras, *personas* que, por suas expressões, representam determinados tipos sociais. Como dissemos acima, Brecht se apropriou da máscara em determinados espetáculos, utilizando-a como elemento de distanciamento entre o ator, sua personagem e o público.

A menção de Brecht à "velha arte dramática chinesa" (ibidem, id., p. 90) abarca muitos elementos que configuram o efeito de distanciamento, dentre os quais, os símbolos utilizados por essa cultura asiática. O efeito de distanciamento se expressa igualmente a partir do gesto, que evoca a condição social da personagem, por esta razão, ele é denominado por Brecht como *gestus social*.

Citemos alguns exemplos de Brecht acerca desta técnica:

> [...] Um general traz ao ombro umas pequenas bandeiras, em número precisamente igual ao dos regimentos que comanda. Indica-se a pobreza cosendo irregularmente sobre os trajes de seda alguns pedaços do mesmo material, mas de cor diversa, que representam remendos. Os caracteres são indicados por meio de máscaras, ou seja, por meio da pintura. Determinados gestos executados com as duas mãos representam o abrir violento de uma porta etc. (ibidem, id., 90).

De acordo com esse trecho, por meio do gesto os símbolos ganham função e revelam, pelo posicionamento das mãos, pela direção do olhar e pela articulação da boca, entre outros movimentos, a principal característica da personagem. Em outras palavras, o *gestus social* sintetiza regularmente a condição social da personagem, apresentando-a diretamente ao público.

Examinemos agora, em maiores detalhes, o modo pelo qual o efeito de distanciamento é obtido no teatro chinês. Segundo Brecht:

> [...] O artista chinês não representa como se além das três paredes que o rodeiam tivesse, ainda, uma quarta. Manifesta saber que assistem ao que ele faz. Tal circunstância afasta, desde logo, a possibilidade de se vir a produzir um determinado gênero de ilusão característico dos palcos europeus (ibidem, id., p. 91).

Assim o ator chinês rompe a quarta parede, contribuindo para que não exista uma realidade distinta entre palco e plateia. Se em Shakespeare a ligação com o público já se dava na quebra do ilusionismo, a fim de mostrar que o teatro é artificial, no teatro chinês ela se acentua de forma a codificar um efeito de distanciamento, elaborada pelo princípio de simplificar a "técnica prolixamente desenvolvida nos palcos europeus" (ibidem, id., p. 91). Certamente Brecht aqui se refere ao teatro burguês ou naturalista, cujo intento não era apenas de passar a ideia de realidade no que diz respeito à identidade das personagens, mas também da veracidade dos ambientes cenográficos. As cenas em que as cenografias extremamente requintadas eram projetadas, em nome da ilusão da realidade, corroboram para que o público se ache sob essas condições de "técnicas prolixas" (ibidem, id., p. 91). Ao contrário dessa tendência cenográfica, o teatro chinês era minimalista, e essa percepção do espaço cênico, igualmente ressoante no teatro elisabetano, fora adotada pelo teatro épico de Brecht.

Cabe ao ator o preenchimento desse espaço, o conhecimento de como usar seu gesto e sua posição sobre o palco, de modo que seja visto integralmente pelo público. Sua arte é similar à do pintor, mas sua função é calcular de si mesmo – embora com o auxílio do diretor – o melhor enquadramento para que seus mínimos traços sejam notados. Referimo-nos aqui à marcação de cena.

> O artista chinês é, além do mais, espectador de si próprio. Ao representar, por exemplo, uma nuvem, ao representar o seu surto imprevisto, o seu decurso suave e violento, a sua transformação rápida e, no entanto, gradual, olha, por vezes, para o espectador, como se quisesse dizer-lhe: "não é mesmo assim? Mas olha também para seus próprios braços e para suas pernas, guiando-os, examinando-os, e, acaso, elogiando-os, até, por fim (ibidem, id., p. p. 91-92).

Esse instante deve ser apreendido pelo ator e observado pelo espectador. O ator busca a aprovação do espectador, ou, em outros termos, deseja uma espécie de aval à sua ação. O que é diferente de reivindicar – como ocorre no teatro dramático -, a credibilidade à ilusão. O público deverá desenvolver o seu critério ao longo do espetáculo. Isso justifica o porquê de a razão ter que operar em sua máxima potência no teatro épico: todas as nuances de uma mesma cena devem ser retiradas, posto que elas compõem o todo do espetáculo e contribuem, gradualmente, para a visão crítica, que resultará na transformação do espectador.

Eis um maior detalhamento do processo técnico ao qual o ator chinês se submete para atingir o efeito de distanciamento:

> O artista separa, pois, a mímica (representação do ato de observar) do gesto (representação da nuvem), mas este em nada fica a perder pela separação; a posição do corpo provoca uma reação na fisionomia e confere-lhe toda a sua expressão. Ora nos mostra a expressão de uma completa reserva, ora de pleno triunfo. O artista utilizou a cara como uma folha em branco que pode ser preenchida pelo gesto do corpo (ibidem, id., p. 92).

Com isso, compreende-se que o trabalho corporal atribuirá expressão à face do ator. Esse movimento permite que seja uma diferença entre duas modalidades, conforme vimos, ao que se refere à mímica, o ato de representação da observação em si, e o gesto, que representa a imagem que o ator deseja projetar na frente do público. O ator, sem adereços em cena, terá que valer-se da mímica como base para conduzir o olhar do espectador ao seu *gesto*, isto é, à demonstração de algo que ele pretende revelar. “O que o artista pretende é parecer alheio ao espectador”, diz Brecht, “ou, antes, causar-lhe estranheza” (ibidem, id., p. 92).

Em suma, pode-se dizer que o efeito de distanciamento, dispositivo técnico adotado por Brecht, nasce e se conserva a partir da atividade plena do ator e do público frente às questões sociais em que ambos estão inseridos. Portanto, não cabe ao intérprete, nem tampouco ao público, o papel de

receptáculo de emoções. A identificação deve ser suprimida em razão do juízo crítico, o qual combate a ilusão teatral. Desse modo, a percepção do ator estará sempre em alerta e poderá, com isso, contribuir para os fundamentos da nova estética do teatro.

Conclusão

Conforme examinamos neste trabalho, a teoria sobre o ator de Diderot alia-se em grande parte à perspectiva teatral de Bertolt Brecht. Podemos dizer que Diderot desempenhara o papel de filósofo do drama, cuja reflexão nos forneceu elementos iniciais para pensarmos a arte do comediante, bem como os rumos do teatro moderno de Brecht. Diderot recorrera a exemplos de seu tempo, centrou-se sobretudo na estrutura do drama francês e inglês, apropriando-se da figura central de David Garrick (o grandioso ator shakespeareano do século XVIII), a fim de nos apresentar as múltiplas questões complexas que eram atribuídas ao teatro no âmbito da sensibilidade e da razão.

A vantagem de Brecht é que ele pôde - para além de qualquer conceituação -, colocar em prática a questão hierárquica da razão como movimento central do ator, bem como enquanto princípio de sua arte teatral, ora dita épica, ora dita dialética.

Devemos reconhecer que a presente pesquisa não teve a pretensão de esgotar a reflexão sobre o tema, muito pelo contrário, esta reservou-se tão somente à tarefa de colher aspectos embrionários que Diderot e Brecht nos legaram para, a partir deles, seguirmos com o desenvolvimento de uma análise reflexiva acerca dos parâmetros que sustentam alguns dos muitos propósitos da estética teatral. Há diversos caminhos que o *Paradoxo sobre o Comediante* oferece ao pesquisador, porém, a nossa tentativa foi articular como o comediante se apropriou de sua arte, desvencilhando-a do senso-comum de que a sensibilidade é o fio condutor da interpretação; ao mesmo tempo, tentamos demonstrar como se dá a convenção dramática em termos de uma teoria da recepção por parte do público. Portanto, não tivemos o intuito de estabelecer um código da representação teatral ou defender um método de atuação ideal; a nossa posição, ao retomarmos tanto o postulado de Diderot quanto as teorias do teatro épico de Brecht, foi a de ilustrar como o princípio da técnica, do

conhecimento e da preservação do autocontrole (a exemplo do que foi dito por Shakespeare em *Hamlet*) há muito se encontram na arte do comediante.

Referências bibliográficas:

Obras de Diderot e Brecht

DIDEROT, Denis. Discours sur la poésie dramatique, in.: Oeuvres Esthétiques. Paris: Garnier Frères, 1968.

_____. Discurso sobre a poesia dramática. São Paulo: Cosac Naify (tradução de Luiz Fernando Franklin de Matos), 2005.

_____. Éléments de physiologie. Paris: Honoré Champion, 2004.

_____."Entretiens sur Le Fils naturel (Dorval et moi)"; Discours sur la poésie dramatique", in.: Écrits sur le théâtre 1 – Le Drame; "Paradoxe sur le comédien"; Lettres a Mademoiselle Jodin" (seléction), in.: Écrits sur le théâtre II – L'acteur. (Édition établie et présentée par Alain Ménil). Paris: Pocket – Collection Agora, 2003.

_____. Le neveu de Rameau. Genebra: Droz, 1977.

_____.Le Paradoxe sur le Comédien. Paris: René Kieffer, Éditeur. Collection de "L'amour des Livres", 1926.

_____.Paradoxe sur le Comédien (Presenté par Jacques Copeau). Paris: Librairie Plon, 1929.

_____. Paradoxo sobre o comediante (versão do texto autêntico por José. A. Moniz) Lisboa: Guimarães &
C.ª, 1909.

_____. Paradoxo sobre o comediante. São Paulo: Abril Cultural (tradução de Jacó Guinsburg), 1979.

_____. Oeuvres complètes. Paris: Garnier Frères, 1875.

_____. Oeuvres esthétiques. Paris: Garnier Frères, 1968.

_____."Réponse a Madame de Riccoboni", in.: Oeuvres choisis. Paris: Gallimard/Bibliothèque de la Pléiade, 1950.

BRECHT, Bertolt. Écrits sur le théâtre I. Paris: L'Arche (tradução de Béatrice Perregaux, Jean, Jourdheuil, Jean Tailleur et Guy Delfel), 1972.

_____. Écrits sur le théâtre II. Paris: L'Arche (tradução de Jean Tailleur et Édith Winkler), 1979.
_____.Estudos sobre teatro. Lisboa: Portugália (tradução de Fiama Hasse Pais Brandão), 1964.
_____.Teatro Dialético. São Paulo: Civilização Brasileira (seleção e introdução de Luiz Carlos Maciel), 1967.
_____. Le cercle de craie Caucasien, in.: Bertolt Brecht – Théâtre complet. Paris: L'Arche (adaptation de Pierre Abraham avec la collaboration, pour quelques poèmes, de Pierre Gamarra), 1956.
_____. Mère Courage et ses enfants, in.: Bertolt Brecht – Théâtre complet. Paris: L'Arche (texte français de Geneviève Serreau et Benno Beson), 1959.
_____. La vie de Galilée, in.: Bertolt Brecht – Théâtre complet. Paris: L'Arche (texte français d'Armand
Jacob et Edouard Pfrimmer), 1959.

Obras secundárias de crítica e comentário

ABIRACHED, Robert. "Diderot et le théâtre", in.: Oeuvres complètes de Diderot. Paris: CFL, III, 1970.
_____. La crise du personnage dans le théâtre moderne. Paris: Gallimard, 1994.
ARISTÓTELES. Poética. Porto Alegre: Globo, tradução de Eudoro de Sousa, 1966.
ARCHER, William. Mask or faces?. New York: Hill and Wang, 1957.
ARNAVON, Jacques. Morale de Molière. Paris: Les Éditions Universelles, 1945.
ASLAN, Odette. L'Art du théâtre. Paris: Seghers, 1963.
ATTINGER, Gustave. L'Esprit de la Commedia dell'Arte dans le théâtre français (Société d'histoire du théâtre). Paris: Librairie Théâtrale; Neuchâtel: à la Baconniere, 1905.
AUERBACH, Erich. Mimésis. Paris: Gallimard, 1977.

BARTHES, Roland. “Diderot, Brecht, Eisenstein”, in.: L’Obvie et l’Obtus (Essais Critiques III). Paris: Seuil, 1983.

BELAVAL, Yvon. Études sur Diderot. Paris: PUF, 2003.

_____ L’esthétique sans paradoxe de Diderot. Paris: Gallimard, 1950.

BENJAMIN, Walter. Qu’est-ce que le théâtre épique. Paris: Théâtre Populaire – Revue Bimestrielle d’Information sur le théâtre, nº 26, septembre 1957.

_____.“Que es le teatro epico?”, in.: Tentativas sobre Brecht. Madri: Taurus, 1987.

_____. “Que é o teatro épico? Um Estudo sobre Brecht”, in.: Obras Escolhidas. São Paulo:
Brasiliense, 2011.

BENTLEY, Eric. “From Strindberg to Bertolt Brecht”, in.: The Playwright as Thinker. Nova York: Meridian Books,
1955.

BOILEAU. A Arte Poética. Brasil: Editora Perspectiva (tradução de Célia Berretini), 2012.

BORIE, Monique; ROUGEMONT, Martine; SCHERER, Jacques. Estética Teatral –Textos de Platão a Brecht. Lisboa: Calouste Gulbenkian (tradução de Helena Barbas), 1996.

BRUNETIÈRE, F. Les Époques du Théâtre Français. Paris: Hachette, 1922.

BUFFAT, Marc. Diderot, l’invention du drame. Paris: Klincksiek, 2000.

CASSIRER, Ernest. “Les problèmes fondamentaux de l’esthétique”, in.: La Philosophie des Lumières. Paris: Fayard, 1970.

CHIARINI, Paolo. Bertolt Brecht. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira (tradução de Fátima de Souza), 1967.

CHOUILLET, Jacques. Diderot. Paris: Societé d’Edition d’Enseignment Supérieur, 1977.

_____. Diderot, poète de l’enérgie. Paris: PUF, 1984.

_____. La formation des idées esthétiques de Diderot. Paris: Armand Colin, 1973.

_____. L’Esthétique des Lumières. Paris: PUF, 1974.

COPEAU, Jacques. “Réflexions d’un Comédien sur le ‘Paradoxe’ de Diderot”, in.: Notes sur le Métier de Comédien. Paris: Michel Brient, Éditeur, 1955.

D’ALEMBERT, Jean Le Rond. “Jean-Jacques Rousseau, Citoyen de Genève, à M. d’Alembert”, in.: L’Encyclopédie [t.VII]. Amsterdam: Marc Michel Rey, 1758.

DESUCHÉ, Jacques. La técnica teatral de Bertolt Brecht. Barcelona: Ediciones Oikos-Tau, 1966.

DORT, Bernard. “La Vocation Politique”, in.: Théâtre Public. Paris: Éditions du Seuil, 1967.

ESSLIN, Martin. Brecht: dos males, o menor. Brasil: Zahar, tradução de Barbara Heliodora, 1979.

FAGUET, É. Drame Ancien et Drame Moderne. Paris: Armand Colin, 1912.

FEDERICCI, Gabriel. “A Interpretação”, in.: Haydée Bittencourt – O Esplendor do Teatro. São Paulo: IMESP, 2010.

FRANTZ, Pierre. L’Esthétique du tableau dans le théâtre du XVIIIe siècle. Paris: PUF, 1998.

FRÉRON, Élie Catherine. “Carta XIII. O pai de família”, in.: DIDEROT, Denis. Discurso sobre a poesia dramática. São Paulo: Brasiliense (tradução de Luiz Fernando Batista Franklin de Matos), 1986.

_____. Le dossier Fréron: correspondances et documents. Paris: E. Jean Balcou, [s.d]. Lettre à Malesherbes.

FONTENAY, Élisabeth de. “Dorval et moi. La réconciliation de la sensibilité et de la moralité”, in.: Comédie-Française, nº 105, Paris, janvier, 1982.

GUINSBURG, Jacó. Diderot: o espírito das Luzes. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

GOETHE, J. W. La vocazione teatrale di Wilhelm Meister. Milano: Garzanti, 1983.

_____. Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister. São Paulo: Editora 34, 2009.

GOLDSCHIMIDT, Victor. “Le problème de la tragédie d’après Platon”, in.: Questions platoniciennes, Paris: Vrin,1979.

_____. Temps physique et temps tragique chez Aristote. Paris: Vrin, 1982.

GORDON, Robert. The Purpose of Playing. Modern Acting Theories in Perspective. Ann Arbor: University of Michigan, 2006.

Górki, Máximo. Pequenos Burgueses. São Paulo: Abril Cultural, 1976

HILL, John. The Actor: A Treatise on the Art of Playing. London: R. Griffths, 1750. (Google Books)

HEGEL, G.W.F. Cursos de Estética IV. São Paulo: Edusp, 2004.

HUME, David. "Da Tragédia", in.: A Arte de Escrever Ensaios. São Paulo: Iluminuras, seleção de Pedro Pimenta e tradução de Márcio Suzuki e Pedro Pimenta, 2011.

KANT, Immanuel. Observations sur le Sentiment du Beau et du Sublime. Paris: Vrin, 1953.

LESSING, Gotthold Ephraim. Dramaturgie de Hambourg. Paris: Dedier, 1869.

_____. Laocoon. Paris: Hermann, Editeur des Sciences et des Arts, tradução de Courtin, 1990.

_____. Teorias Dramaticas. Buenos Aires: Instituto de Estudios Germánicos – Faculdad de Filosofía y Letras, UBA, 1944.

MATOS, L. F. B. F. A cadeia secreta. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

_____.O filósofo e o comediante. Ensaios sobre literatura e filosofia na Ilustração. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.

_____. O teatro na ilustração francesa. In: Sérgio de Carvalho. (Org.). O teatro e a cidade: Lições e história do teatro. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 2004.

MÉNIL, Alain. Diderot et le drame: théâtre et politique. (Philosophies). Paris: PUF, 1995.

NAUGRETTE, Catherine. L'Esthétique théâtrale. Paris: Nathan, 2000.

POLI, Gianni. Contenuti e tecniche del teatro contemporaneo. Firenze: Casa editrice G. D'Anna, 1974.

PLATÃO. La République, in.: Oeuvres Complètes, Vol. VI. Paris: Societé d'Edition "Les Belles Lettres", tradução de Emile Chambry, 1970.

RAPHAEL, D.D. The Paradox of Tragedy. Bloomington: Indiana University Press, 1959.

ROSENFELD, Anatol. O Teatro Alemão. São Paulo: Editora Brasiliense, 1968.

_____. O Teatro Épico. São Paulo: Editora Perspectiva, 1985

_____. Texto/Contexto. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976.

_____. Teatro Moderno. São Paulo: Editora Perspectiva, 1977.

SZONDI, Peter. Teoria do drama burguês. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

VICENTINI, Claudio. “The Birth of Emotionalism”; “The Critic of Acting and the Development of Emotionalism”; “Antiemotionalism”, in.: Theory of acting – from Antiquity to the Eighteenth Century.**Acting Archives Essays**, Napolis, dezembro de 2012. Disponível em: < https://www.actingarchives.it/en/essays/contents.html >. Acesso em 18 de junho de 2016.

WILLET, John. Brecht on Theatre. New York: Hill and Wang, 1979.

WINZER, Klaus-Dieter. Berliner Ensemble. 35 anos. Um trabalho teatral em defesa da paz. São Paulo: Hucitec, tradução e apresentação de Fernando Peixoto, 1984.