



**A ARTE DO ATOR NO PAPEL
A ATUAÇÃO TEATRAL EM QUESTÃO NA EUROPA DO ILUMINISMO**

*The actor's art on paper
Theatrical performance in question in the Europe of the Enlightenment*

HENRIQUE BUARQUE DE GUSMÃO

henriquebgusmao@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8770-6748>

A ARTE DO ATOR NO PAPEL A ATUAÇÃO TEATRAL EM QUESTÃO NA EUROPA DO ILUMINISMO

Henrique Buarque de Gusmão¹

MARIE, Laurence. **Inventer l'acteur**. Émotions et spectacle dans l'Europe des Lumières. Paris: Sorbonne Université Presses, 2019.

O título do livro de Laurence Marie, recentemente lançado na França pela Sorbonne Université Presses, por si só, já provoca uma série de questões no campo da história da atuação² teatral. Ao afirmar que o ator, tal como o conhecemos hoje, foi inventado, a autora lança luz a um processo de intensos debates que gerou, num momento histórico específico, práticas de atuação que nos parecem, hoje, a-históricas e espontâneas. Laurence Marie localiza o surgimento de matrizes de modelos de atuação contemporâneos na Europa do século XVIII e início do XIX, uma vez que, segundo ela, “o século das Luzes é também o da « teatromania »”³ (p. 10)⁴. Num mundo de intensas discussões sobre o homem e sua capacidade de representação, o teatro foi visto como um espaço privilegiado de experimentação. Assim, grandes temas de debates do Iluminismo, como as emoções, a razão, a capacidade dos homens de controlarem suas sensações e corpos, a paixão, que interessavam a nomes como Newton, Descartes, Spinoza e Hume, dentre tantos outros, formaram uma pauta de discussões que chegou ao teatro e o transformou. Da mesma forma, seguindo procedimentos comuns à época, os debates sobre o ator e a cena recorreram a escritos antigos de Aristóteles, Platão, Cícero, Quintiliano, interpretados dos modos mais variados.

Laurence Marie parte do princípio de que esta foi a primeira vez em que, de modo estruturado, estabeleceu-se um amplo corpus textual dedicado à atuação: “Antes de meados do século XVIII, a arte do ator não existe no papel”⁵ (p. 87). E isso mobilizou um notável número de autores, como Sainte-Albine, Riccoboni, Marmontel, Dorat, dentre tantos outros. Um dos ganhos que a leitura de *Inventer l'acteur* nos traz, assim, é a descoberta de que, no século XVIII, Diderot não estava sozinho ao refletir e escrever sobre o ator, mas sim acompanhado de numerosos outros pensadores. Formou-se, nesse momento, na Europa, uma comunidade de autores dedicados à atuação: eles parafraseavam os textos uns dos outros, traduziam tratados de atuação para outras línguas, promoviam diferentes edições desses textos, escreviam prefácios para elas, influenciavam-

1 Henrique Buarque de Gusmão é professor do Instituto de História e do Programa de Pós-Graduação em História Social da UFRJ.

2 Opto por traduzir, nesta resenha, o termo “jeu” por “atuação”. Certamente esta é uma das traduções possíveis, mas faço essa escolha por considerar que “jogo” (uma tradução que poderia ser a ideal) é pouco usado no Brasil com este sentido e “representação” pode trazer novos sentidos complicados para o termo. “Atuação”, termo derivado de “ação”, apesar de não ser o mais preciso, dá conta de se aproximar do sentido proposto pela autora e dialogar bem com os usos feitos na língua portuguesa.

3 No original: *le siècle des Lumières est aussi celui de la « théatromanie »*. Todas as traduções foram feitas pelo autor da resenha.

4 Uma vez que faço citações exclusivamente do livro resenhado, farei apenas as indicações das páginas do mesmo.

5 No original: *Avant le milieu du XVIIIe siècle, l'art de l'acteur n'existe pas sur le papier*

se pelas leituras que faziam de seus pares etc. Marie entra pelos meandros dessa rede e forma um corpus documental grandioso, composto por textos encontrados em diferentes acervos e países e analisados de modo interdisciplinar. Assim, ela consegue nos dar a ver um microcosmo fundamental para uma história da atuação teatral pouco conhecido.

O livro é dividido em três partes. A primeira delas – *Do orador ao ator* – trata da grande virada abordada pela autora. Partindo dos códigos tradicionais que orientavam a atuação clássica e que tinham como uma de suas referências fortes a Retórica aristotélica, que considerava o *actio* um ornamento superficial, Laurence Marie identifica um novo ambiente de forte contestação às regras e à declamação em meados do século XVIII. Mais precisamente a partir de 1720, segundo ela, intensificam-se as demandas por uma atuação mais natural na Europa. A partir do momento em que o ator fosse para o palco descartando modelos codificados, ele poderia conferir uma marca pessoal e autêntica para seu trabalho. A partir de então, por esta nova perspectiva, dois atores jamais poderiam interpretar o mesmo personagem do mesmo modo, como chamava a atenção Diderot: a atuação ganha a marca da singularidade do intérprete. Não por acaso esse é o momento da ascensão da ideia do indivíduo moderno, que deixará marcas decisivas na história da atuação.

O século XVIII, como se sabe, é especialmente rico na transformação de diversas noções cujos sentidos estavam estabelecidos pela tradição. A emergência do sujeito moderno é apenas uma delas. Outros tantos deslocamentos semânticos são processados e afetam o teatro e a atuação. As novas concepções de razão e de natureza, por exemplo, fazem com que John Hill, em 1755, já considere que a atuação deva ser estudada como uma ciência. Para atuar, por esta nova perspectiva, o artista precisaria entender os modos naturais de expressão das emoções, analisando de modo racional as lógicas do comportamento humano, o que conferiria um estatuto intelectual à prática da atuação. Inverte-se, assim, como Laurence Marie destaca, a noção clássica de que, no teatro, a arte deveria prevalecer sobre a natureza. A partir de então, segundo um princípio decisivo do Iluminismo, a natureza passa a ser a grande orientadora dos atores e atrizes.

Outra criação do século XVIII que deixará marcas fortes na atuação teatral será a do romance moderno e das tantas práticas a ele associadas. Já nos primeiros tratados analisados no livro é possível identificar a exigência de que os atores tivessem “uma vasta cultura, necessária para poder perceber e exprimir as sutilezas do texto”⁶ (p. 120) Tal como os leitores de romance, que se multiplicavam pela Europa e pelo mundo, o ator deveria desenvolver a capacidade de uma leitura densa, tornando-se, assim, um intérprete no sentido atribuído ao termo pela Enciclopédia. Capaz de interpretar o texto a ser encenado, ele também deveria poder completá-lo, uma vez que, num novo deslizamento de sentido, o dramaturgo não é mais visto, nesse momento, “como um demiurgo todo poderoso, mas como um homem suscetível de cometer erros que se mostram flagrantes no momento da representação e que devem ser corrigidos pelo ator”⁷ (p. 131) Assim, uma vez que o texto do autor passa a ser visto como incompleto e, por vezes, equivocado, seria preciso que o ator tivesse também a habilidade de escrever, preenchendo-o e corrigindo-o. Surge, assim, a figura do “ator autor” (este é, inclusive, um dos subtítulos do livro), dotado de capacidade crítica, de criatividade e de poder de invenção literária. David Garrick, figura central em diferentes debates levados adiante no livro, apresentaria todas estas capacidades: seria um leitor minucioso, autor de muitos textos e alguém que, ao encenar Shakespeare, permitia-se modificar seus textos. Estabelecia ele com o bardo, então, uma espécie de colaboração, tão comum entre atores e autores nesse momento: Marivaux e Silvia Riccoboni, Voltaire e Lekain, Lessing e Ekhof, Ducis e Talma. Está em jogo, assim, nessa discussão que toma muitas das páginas da primeira parte do livro, o processo de entrada dos debates sobre a arte do ator no mundo letrado europeu, processo este que

6 No original: “une vaste culture, nécessaire pour pouvoir entendre et exprimer les subtilités du texte.”

7 No original: “comme un demiurge tout puissant, mais comme un homme susceptible de commettre des erreurs qui apparaissent de manière flagrante à la représentation et auxquelles le comédien doit remédier.”

tem no aumento das didascálias dos textos dramáticos uma de suas evidências. A partir de então, a própria ideia de que a atuação funciona como um texto passa a ter sentido, tornando possíveis expressões como “gramática da atuação”⁸ (p. 99). Por outra perspectiva, desse modo, valoriza-se o caráter intelectual dos atores e atrizes de então, que deveriam dominar práticas de leitura, de escrita, deveriam conhecer outras línguas e, assim, ganhar a mestria de uma “epistemologia da atuação”⁹ (p. 99).

Destaco, ainda na primeira parte do livro, a discussão levada adiante por Laurence Marie a respeito da frágil relação entre a produção textual dedicada à atuação nesse período, tão abundante, e o cotidiano da produção teatral. Haveria, segundo a autora, um claro desencontro entre a teoria e a prática da cena. Ao criar modelos de atuação em tratados, sem um rigoroso diálogo com o trabalho de atores e atrizes de seu tempo, os homens de letras acabam defendendo a necessidade de uma formação do ator, com a criação de escolas. Surge aí, então, uma relação dialética entre o pensar e o fazer dos atores que chega até os dias de hoje, marcada por distanciamentos, por encontros, por mudanças de um lado pelo outro.

A segunda parte do livro – *O corpo em cena* – repercute as transformações mais gerais discutidas na primeira parte, observando de forma mais centrada as discussões sobre o corpo nos tratados analisados. Mais uma vez, Laurence Marie parte da crítica à perspectiva de que o *actio* seria apenas um ornamento e identifica como, nesse ambiente de contestação às formas clássicas, o corpo e a espetacularidade passam a ser vistos como aspectos determinantes do teatro, merecendo estudos mais detidos. Rompendo com a tradição retórica, que defendia que o gesto teria a função de acompanhar a palavra, os debates sobre atuação no Iluminismo querem entender a expressão dos corpos e de seu gestual como signos autônomos, fora de uma relação de subordinação ao texto. Thomas Davies é um dos autores que, nesse momento, irá afirmar que o gesto seria muito mais eficiente do que a palavra para estabelecer a comunicação com o público.

É possível encontrar, assim, a partir de inúmeros exemplos oferecidos pelo livro, um grandioso espaço de discussão sobre o funcionamento dos corpos nos tratados de atuação do século XVIII. Diversos estudos dedicaram-se às modulações da voz na França, a expressão facial foi analisada de modo detalhado por diferentes autores (os códigos de expressão de Le Brun ganharam a atenção de muitos deles, apesar da crítica de que esses poderiam levar o ator à criação de novos códigos) e as relações entre corpo e interioridade, especialmente, mobilizou muitas discussões no período. Aaron Hill é um dos primeiros autores que se dedicou à reflexão dos encontros entre “corpo e alma” (expressão que dá título ao capítulo 5 do livro), recorrendo a referências que circulavam amplamente na época, como tratados de fisiologia, e confrontando princípios da obra de Cícero que sustentavam ser o corpo um tipo de reflexo da alma. Em diálogo com Descartes, Hill “descreve o mecanismo de produção das paixões como uma interação recíproca entre o corpo e a alma”¹⁰ (p. 254), entendendo que as ações concretas dos atores e sua interioridade invisível manteriam um trânsito complexo, podendo o corpo esconder o que se passa na alma, revelar a vida interior mais ou menos claramente, assim como a alma poderia ser diretamente afetada pela experiência do corpo.

A partir desse debate, Marie chega a uma questão que marca fortemente os debates sobre atuação nesse período: as relações estabelecidas pelos atores com seus personagens. Até o século XVII, essa discussão era muito escassa, mas, a partir do XVIII, ganha força de modo muito significativo a ideia de que o ator deve estabelecer uma relação emocional forte com

8 No original: “*grammaire du jeu*”.

9 No original: “*épistémologie du jeu*”.

10 No original: “*décrit le mécanisme de production des passions comme une interaction réciproque entre le corps et l’âme*” (p.254)

seu personagem, experimentando as paixões dele diante do público, o que a autora chama de “abordagem empática”¹¹ (p. 212). Seria preciso que o ator se emocionasse verdadeiramente para que conseguisse viver o personagem e contagiar a audiência, o que traria para ele a exigência de um “talento para dispor de si”¹² (p. 234), tal como o afirmava Marmontel. John Hill é um dos autores que leva mais adiante esta perspectiva, chegando a falar de uma encarnação do personagem, quando “o ator se transforma em seu personagem durante a representação”¹³ (p. 232), ideal que surge nesse momento e que terá consequências fortes nos séculos seguintes, como sabemos.

A ideia de um trabalho de atuação entusiasmado, marcado por uma identificação sensível do ator com seu personagem, entretanto, apesar de largamente defendida no século XVIII, não foi unânime. Em 1758, na *Lettre à D’Alembert sur les spectacles*, Rousseau utiliza pela primeira vez a expressão “atuação a sangue frio”, criando as bases para a crítica à abordagem sensível e empática dos personagens, que poderia tornar o ator cego em cena e levá-lo, assim, a perder o controle do espetáculo e da relação com o público. Essa grande oposição entre os defensores da atuação sensível e da atuação a sangue frio – a maior disputa evidenciada da documentação analisada – colocará em lados opostos dois nomes determinantes da cena francesa do período: Mlle Dumesnil e Mlle Clairon. As tensões entre essas atrizes, segundo Laurence Marie, criam as condições para que Nietzsche, anos mais tarde, construa um modelo de oposição entre o apolíneo e o dionisíaco no teatro.

O *Paradoxo sobre o comediante*, primeiro ensaio de Diderot totalmente dedicado à atuação, é um dos poucos textos do século XVIII claramente voltado contra a perspectiva da abordagem da sensível, o que pode explicar o fato de ele ter se tornado uma obra marginal no momento de sua publicação. Diderot não nega de todo, como se sabe, o uso de aspectos pessoais do ator na construção de sua performance, mas ele limita este uso aos momentos de ensaio e construção do espetáculo. Uma vez encontrada a forma adequada de atuação de determinadas situações, esta deveria ser repetida de modo controlado. Ele separa, assim, seguindo princípios do empirismo de John Locke, o momento da experimentação do momento da exposição. Estava em questão também, nesse grande debate travado em fins do século XVIII, os modos possíveis do ator afetar o espectador no momento do espetáculo. Diderot e alguns dos nomes se colocam de acordo com as premissas por ele trabalhadas – como Riccoboni e Louis Charpentier – questionam uma máxima de Horácio que circulava bastante neste período: “se você quer que eu chore, é preciso que você mesmo chore”¹⁴ (p. 278). Por entre esse círculo de autores, a sensação provocada pelo ator no público seria muito mais importante dos que as sensações experimentadas pelos atores. Sendo processos distintos, valeria, assim, que os atores mantivessem uma atitude controlada e distanciada no momento da representação.

A terceira parte do livro, intitulada *Uma revolução estética*, concentra sua análise no período que vai de 1780 a 1815, quando os debates sobre atuação na Europa ganham novos contornos. Nesse período, a quantidade de textos sobre o trabalho dos atores publicada amplia-se significativamente e muitos deles são escritos pelos próprios artistas de teatro. Uma das tendências mais fortes das obras de então seria o evidente enfraquecimento da valorização da atuação natural. Se, entre 1740 e 1770, atores como David Garrick, Conrad Ekhof e Antonio Sacchi promoveram um “ideal natural”¹⁵ (p. 297), no período seguinte, este ideal será fortemente criticado. A partir de 1780,

11 No original: “*approche empathique*”.

12 No original: “*talent de disposer de soi*”.

13 No original: “*l’acteur se transforme en son personnage le temps de la représentation*”.

14 No original: “*si tu veux que je pleure, il faut que tu pleures toi-même*”.

15 No original: “*idéal de naturel*”.

assim, o debate entre sensibilidade e frieza como atitudes orientadoras da atuação se intensifica e se transforma, fazendo com que a declamação fosse revalorizada e que a oratória voltasse a oferecer os termos que organizam a discussão sobre a prática cênica. No bojo deste movimento está a defesa de uma atuação que seja mais controlável, que dialogue com a racionalidade científica que avança e transforma o mundo, afastando o teatro de modelos melodramáticos sempre vistos de forma pejorativa.

Está em jogo, no período final analisado pelo livro, um tipo de “nostalgia do Antigo Regime”¹⁶ (p. 407) pós-revolucionária. Nesse ambiente, é defendida uma concepção de arte específica que valorizava a forma exterior, forma esta própria do universo artístico e desligada da natureza, que já não é mais o grande modelo orientador dos artistas. De fato, diversas regiões da Europa vivem, nesse momento, uma oposição entre “naturalismo” e “idealismo”, pendendo mais a balança para o lado do “idealismo”. Nos reinos germânicos, esse debate, como nos mostra Laurence Marie, é forte e reúne nomes como Schlegel e Schiller na crítica a um modelo natural de atuação. Goethe, aliando-se a essas críticas após dirigir o teatro de Weimar, também sustenta que a atuação deveria ser construída e apreciada pelo que ela era e não por qualquer referência que viesse do mundo externo, do mundo natural. Volta a ganhar força, assim, a ideia de que o teatro deveria ser construído por uma série de convenções, explicitamente defendida, por exemplo, por Winckelmann Reynolds. Não por acaso, torna-se comum nesse período a comparação entre o ator e a estátua, tornando-se ele um “declamador frio e estático”¹⁷ (p. 369). A solenidade das artes plásticas passa a interessar fortemente atores e atrizes, como Sarah Siddons, que, para fazer a Lady Macbeth sonâmbula, estuda tanto uma série de esculturas como teorias médicas. No mesmo movimento, o vulto de grandes figuras históricas também mobiliza atores como Talma. Amigo de Jacques Louis-David, ele se consagra com intérprete dos grandes heróis do passado, levando para a cena as grandes qualidades universais que se expressaram em personagens específicos do passado. O “grande estilo” mobiliza, assim, o debate sobre atuação na Europa do início do século XIX, sendo a arte, por esta perspectiva, orientada por um modelo ideal e autônomo alcançável pelo gênio – o que cria uma aproximação desse debate com premissas kantianas que circulavam então fortemente.

O livro de Laurence Marie, finalmente, contribui de diferentes formas com um campo que, inclusive no Brasil, vem ganhando cada vez mais espaço e mostrando-se extremamente fértil: a história da atuação. Ao tratar de um mundo em que modelos de atuação eram longamente debatidos e dialogavam com tantos outros saberes, mobilizando diversos autores e criando uma rede de relações entre eles, a autora tem a possibilidade de colocar em tensão, por diferentes caminhos, a arte do ator no papel e no palco, onde ela se efetiva no corpo dos artistas. Esta é uma relação, sem dúvidas, complexa, mas fundamental para uma história da arte dos atores e das atrizes. Por caminhos não retilíneos, o trânsito entre o papel e os corpos, de mão dupla, se dá e atravessa os tempos. Não por acaso, na conclusão do livro, Laurence Marie considera que o século XVIII teria formado um “laboratório privilegiado para (re)prensar o teatro moderno”¹⁸ (p. 417), o que a permite discutir, fora de perspectivas teleológicas, como questões amplamente debatidas na documentação por ela analisada repercutem em artistas como Stanislavski, Brecht, Jovet, Peter Brook, dentre outros citados. Escapando dos “ismos” que orientaram boa parte de uma história tradicional do teatro e analisando uma quantidade impressionantemente grandiosa de materiais do passado, *Inventer l'acteur* ensaia novos caminhos e balizamentos para uma história específica que ainda está por se fazer.

16 No original: “*nostalgie pour l'Ancien Régime*”.

17 No original: “*déclamateur froid et statique*”.

18 No original: “*laboratoire privilégié pour (re)penser le théâtre moderne*”.