

UM ATOR, CIDADÃO DAS LUZES*An actor, citizen of the Enlightenment*

*Helderson Mariani Pires**

Resumo: Tendo como objeto de reflexão o ator no teatro francês das Luzes, este texto faz uma análise sobre as diferentes ideias de Denis Diderot e Jean-Jacques Rousseau a respeito do ofício do ator naquele contexto. De lá, busca extrair elementos que possam contribuir para a reflexão estética contemporânea sobre o ofício do ator e a sua formação pedagógica. O objetivo desta reflexão é trazer presentes um atributo de um tipo de ator proposto a partir das Luzes: cidadão. O ator cidadão resgata da ideia de democracia grega o conceito de cidadania, de extrema importância nas questões do século XVIII, o conceito de cidadão era o fator primordial para a realização de um novo modelo de Estado. E ainda mais, o ator, como cidadão, também conquistará na sociedade onde exerce seu ofício, um espaço político mais justo e igualitário.

Palavras-Chave: Teatro; Ator; Cidadão; Iluminismo.

Abstract: Having the actor in the french theater of the Lights, this text analysis Denis Diderot and Jean-Jacques Rousseau's different ideas about the craft of the actor in the context. Therefore, it seeks to extract contributive elements to the contemporary aesthetic reflection on the actor's job and his pedagogical instruction. The purpose of this reflection is to bring present one attribute of a type of actor proposed from the Lights: citizen. The citizen actor rescues from the idea of Greek democracy the concept of citizenship, of extreme importance in the questions of the eighteenth century, the concept of citizen was the primordial factor for the realization of a new state model. And even more, the actor, as a citizen, will also conquer in the society where he exercises his office, a more just and egalitarian political space.

Keywords: Theater; Actor; Citizen; Enlightenment.

Tendo como objeto de reflexão o ator no teatro francês das Luzes, pretendo aqui

* Professor titular do Curso de Direito da Faculdade Armando Alvares Penteado – FAAP, São Paulo, São Paulo, Brasil. herldermariani@terra.com.br

fazer uma breve análise sobre as diferentes ideias de Denis Diderot e Jean-Jacques Rousseau a respeito do ofício do ator naquele contexto; dando uma ênfase política ao ofício do ator. Do século XVIII, na minha pesquisa de doutorado, busquei extrair elementos que pudessem contribuir para a reflexão estética contemporânea sobre o ofício do ator e a sua formação pedagógica. Hoje proponho um olhar sobre um desses elementos; o ator a partir de uma nova proposta iluminista, a partir dos dois filósofos citados, um ator que, como artista, também deveria ser um cidadão. Pensei que poderia ser interessante trazer esse elemento do “ator cidadão” nestes tempos políticos tão conflituosos e desafiadores que estamos a viver aqui no Brasil e no mundo, de uma forma geral. Penso que quanto mais pudermos refletir sobre pontos ligados à democracia, como no caso a cidadania; assim, mais poderemos nos apropriar de uma visão do que buscavam os pensadores que deram origem à Revolução Francesa e a Idade Moderna.

As discussões teatrais francesas do século XVIII - praticadas naqueles teatros ainda iluminados pelo fogo - continuam sendo hoje fonte inspiradora para inúmeras discussões teatrais. Discussões que também se estendem sobre a figura do ator – considerado aqui o protagonista do fenômeno teatral.

Para tanto é preciso responder:

- 1- Como era visto o ator na França das Luzes?
- 2- E o que Diderot e Rousseau, respeitadas todas as suas diferenças, propunham para um novo modelo de ator?

A figura do ator no século da Luzes, não era nada bem-vista. O preconceito era grande e o ator vivia à margem da sociedade civil, longe de ter uma posição de “cidadão” dentro daquela estrutura social que vivia ainda no chamado “Antigo Regime”. Tempos paradoxais...:

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

explicar uma mudança tão rápida e decisiva. A maioria dos franceses pensava como Bossuet; de repente, os franceses pensam como Voltaire: é uma revolução (HAZARD, 1948, Início do Prefácio).

O “ator cidadão” resgata da ideia de democracia grega o conceito de cidadania, de extrema importância nas questões do século XVIII, o conceito de cidadão era o fator primordial para a realização de um novo modelo de Estado. E ainda mais, o ator, como cidadão, também deverá conquistar na sociedade onde exerce seu ofício, um espaço político mais justo e igualitário. Esse ator iluminista realizará a busca constante para ampliar sua capacidade de representação, para tornar sua comunicação com a plateia um encontro artístico mais eficaz: um ator que tem consciência de que traz implícitas nas suas atuações cênicas as suas escolhas estéticas, e também, como não podia deixar de ser, suas escolhas éticas e políticas, tão apregoadas e discutidas naquele século das Luzes.

Vamos, agora para uma definição do XVIII, muito polemizada desde o seu início, sobre o ofício do ator:

Que é o talento do comediante? A arte de imitar, de adotar um caráter diferente do que se tem, de parecer diferente do que se é, de se apaixonar com serenidade, de dizer coisas diferentes das que se pensam com tanta naturalidade como se realmente fossem pensadas, e, enfim, **de esquecer seu próprio lugar, de tanto tomar o de outro.** (ROUSSEAU, 1993, p.92, grifo nosso)

“Esquecer seu próprio lugar”: que lugar é esse, senão o de cidadão, acima de tudo. E suas escolhas artísticas, devem trazer essa consciência de cidadania, que vai reverberar depois da cena teatral; quando se retorna para a realidade social.

Mas será que na crítica feroz de Rousseau, não havia espaço para um novo teatro e um novo ator das Luzes? Cito:

Como! Não deve haver nenhum espetáculo numa República? Pelo contrário, deve haver muitos deles. Nas Repúblicas seres nasceram, nelas os vemos brilhar com um real ar de festa. A que povos convém mais reunir muitas vezes seus cidadãos e travar entre eles os doces laços do prazer e da alegria, do que aos que têm tantas razões para se amarem e para permanecerem unidos para sempre? Já temos os prazeres dessas festas públicas; tenhamos-nos em ainda maior número, e ficarei ainda mais encantado (ROUSSEAU, 1993, p. 128).

Diderot também buscava por esse novo estado: declarava a sua necessidade de ser um bom cidadão, de ser participativo e compromissado com a vida coletiva. Cito:

Até no fraseado de seu título, a *Carta de um Cidadão Zeloso* indica os valores sociais cambiantes de uma época que começava a acertar o passo. O século XVIII encetava a ênfase no conceito de “ser parte”, de cidadania. Diderot esteve entre os líderes desse movimento, e o termo *cidadão* aparece muito amiúde nas páginas da *Enciclopédia*. Destinado, por volta de 1793, a produzir frutos picantes e às vezes amargos, “cidadão” era um dos agradáveis e ligeiros termos radicais do século XVIII. Assim, temos Diderot concluindo sua carta com um fino floreio humanístico: “Eu sou um bom cidadão, e tudo o que concerne o bem da sociedade e a vida de meus semelhantes é, para mim, de grande interesse” (DIDEROT, 2012, p. 120-121).

Ser um “bom cidadão” de uma República: eis a confissão zelosa de Diderot e o mais alto objetivo político a ser atingido pelas Luzes. No estado moderno, as ciências, as artes, a educação e todas as instituições sociais devem contribuir para que cada indivíduo se torne, no coletivo, um cidadão. Cidadão de uma república, a forma de governo considerada a mais adequada para se alcançar a democracia, o melhor jeito de ser da *pólis* grega. Nem mesmo o teatro grego conseguiu cumprir plenamente sua função pedagógica de educar os cidadãos para servirem a *pólis* - a felicidade do coletivo que deve se sobrepor a do indivíduo. A *Paideia* é o alicerce da educação ocidental, fruto do pensamento filosófico e suas especulações; nela a tragédia e a comédia possuíam grande força educativa. Pensar que depois da apresentação teatral, os efeitos da cena podem e devem reverberar nas vidas dos espectadores, e também, nas dos atores, é retornar a pergunta: existe uma função pedagógica e política no teatro? Rousseau, na *Carta a D’Alembert*, deixou claro que se o teatro tem essas funções, ele as cumpre mal, *parece* pedagógico, mas incita as paixões. O mesmo Rousseau que escreveu *O Emílio, ou da Educação* de uma forma tão teatral¹, fazia tão grave crítica educacional em relação ao teatro. Se vamos ao encontro do teatro grego antigo, as respostas são claras: existiam funções que o teatro cumpria na *pólis*, que iam desde promover a *catarse* purificadora dos espectadores até ao incitamento da reflexão sobre os principais pontos que embasavam a vida social e política.

Também, como já dito, no contraditório século XVIII, *cidadão* era um termo muito utilizado e discutido; debates filosóficos e políticos sobre a noção do que vem a ser cidadania sempre inflamaram os ânimos, onde as críticas aos poderes vigentes eram intensas: propostas visando fundar o Estado Moderno não faltaram. Na observação atenta

¹ O professor Luiz Roberto Salinas Fortes trata sobre essa questão no seu artigo *Dos Jogos de teatro no pensamento pedagógico e político de Rousseau. Discurso, 10* (Revista do Departamento de Filosofia da FFLCH da USP). São Paulo, 1979.

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

Para Diderot, o homem nasce com senso moral e, com isso, a razão é capaz de fundar uma moralidade que privilegie o bem, fruto das reflexões e emoções humanas, bem como um estado moderno, baseado no direito natural.

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

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

Pela proposta de Rousseau, as “festas públicas” substituiriam os espetáculos teatrais fechados e elitistas. Pode-se perguntar: ao propor o fim do teatro, será que Rousseau buscava abolir o ofício do ator? É bom levar em consideração que, para muitos estudiosos, como os professores Bento Prado e Roberto Salinas, quando Rousseau está tratando sobre o teatro, está primeiramente tratando de questões políticas, onde o conceito de *cidadão* é central. Rousseau via as festas como teatros onde todos eram atores e espectadores e, portanto, todos atuavam. Na República, todos os cidadãos são

protagonistas políticos; não deve haver divisão entre quem somente age, como o ator, e quem somente observa, como seus espectadores. Nada deve estar acima da busca pelo aprimoramento do conceito e da prática da cidadania: formar o bom cidadão, eis o primeiro objetivo da República.

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

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

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

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

A “sociedade bem ordenada” é aquela que tem sua base no “bem do conjunto e do todo”. O bom espetáculo serve como modelo para essa sociedade, não de uma forma entusiasmada e ingênua, mas com a justiça do cidadão, e a racionalidade imparcial e objetiva do ator que tem a “cabeça fria”, isto é, ele é racional, estuda, pensa, reflete e

critica a política de seu tempo. A justiça e a racionalidade estão juntas para a construção da “sociedade bem ordenada”. O “espetáculo” de Diderot é filosófico, justo e racional; o *philosophe* tem a visão otimista de que esse “espetáculo” pode ser uma “assembleia de homens civilizados”. Numa assembleia, por definição, busca-se a participação de todos. Assim, tal como propunha Rousseau com sua “festa pública”, as Luzes instauravam na realidade da vida a “cena dramática”: ordenada, pois anteriormente conhecida, estudada e refletida, tanto pelo “ator” como pelo “espectador”, ou seja, por todos os cidadãos. Para Diderot, a “horda de selvagens” presente numa “cena de rua” não traz os benefícios que as ciências e as artes da civilização trazem para o conceito de cidadania.

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

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

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

ou fugireis. Ó deuses, que terríveis pulmões. Nada se desassemelha mais dele do que ele mesmo (DIDEROT, 2000, p. 40-41).

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

Mesmo buscando conquistar honra para o ofício do ator, Diderot, como Rousseau, também criticou os maus costumes e a vida desregrada de muitos atores franceses, a partir dos sentimentos que julgava que não deviam estar presentes no coração de um cidadão. Na sátira *O Sobrinho de Rameau*, Diderot identifica bem alguns desses sentimentos perniciosos, quando *Ele* se coloca, sem máscaras, num dos raros momentos do diálogo:

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

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

Apesar de apontar todos os fatores que não colaboravam para engrandecer a atuação do ator cidadão na cena e fora dela, Rousseau, no seu romance *Júlia ou A nova*

Heloísa, nos coloca contrapontos que podem sinalizar qual o tipo de ator que ele almejava para o teatro das Luzes. Na extensa Carta II da quinta parte, Saint-Preux abre seu coração para *Milorde* Eduardo e fala sobre a sua vontade férrea de se manter digno de estar na casa da família do sr. de Wolmar, esposo de sua amada Júlia; com sinceridade de coração, o amante sonhador reconhece que vive ali um “retiro delicioso”; e por isso ele tem agora muito tempo para pensar em vários temas, como a sua questão sobre o talento, tão bem colocada pela senhora de Wolmar, Júlia:

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

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

tornar “bom e feliz”. O seu talento individual deverá ser colocado em função de sua cidadania, nos coletivos do teatro e da sociedade.

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

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

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

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

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

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

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

Diderot sabia que as leis eram duras demais para os atores e que aquela marginalidade a que eles eram submetidos só reforçava seus vícios, tirando-lhes o mais importante da vida em sociedade, a cidadania. Mesmo buscando o resgate da honra do ofício do ator através da promoção de sua cidadania, o *philosophe* não deixou de criticar os maus costumes e a vida desregrada de muitos atores franceses. Mas, ainda assim, o *Paradoxo* trata profunda e sensivelmente o ofício do ator, a relação entre o ser do ator e sua alma, além de tratar profundamente de sua capacidade de expressão teatral. Posteriormente, segundo vários pensadores do teatro, a amplitude dessa obra de Diderot só encontrará eco semelhante nos trabalhos escritos por Constantin Stanislavski², já no século XX.

E Rousseau, apesar de visto como muito mais duro com os atores, talvez não fosse tão preconceituoso quanto o próprio d’Alembert, com seu verbete sobre Genebra. Podemos inclusive questionar se d’Alembert não chega a ser mais moralista do que Rousseau, ao defender a proposta de leis rígidas que controlem o teatro e a vida de seus atores na cidade de Genebra. O teatro praticado em Paris somente como lazer e prazer – e que foi a fonte de inspiração para a argumentação de d’Alembert no verbete da *Encyclopédie* – favorecia uma plateia que se distraia um tanto passivamente, sem um compromisso intelectual ou social mais efetivo, ou seja, favorecia espectadores que se esqueciam de sua condição de cidadãos. A preocupação com o lugar do espectador do

² Constantin Stanislavski pensador e pedagogo de um “novo” teatro ocidental; seus escritos sobre o teatro e a pedagogia do ator, além de trazerem uma técnica artística inovadora naquele momento. Para Stanislavski, o exercício do ator não é uma simples *imitação*, mas sim o fruto de uma criação original que acontece quando este mesmo ator se coloca em um estado de uma espontânea e sincera abertura criativa.

teatro também gerou sempre discussões e polêmicas, como mostra a pesquisa do professor Flávio Desgranges, quando tenta responder sobre o lugar da plateia no fenômeno teatral:

Abrir o teatro, de fato, de maneira que o espectador se sinta participante efetivo de um movimento artístico, fazendo da instituição teatral um espaço comunitário, de todos e aberto a todos. E não um espaço restrito, reservado ao desfile de alguns poucos e inflados egos (DESGRANGES, 2010, p. 26).

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

A forma de atuar daqueles atores não conscientes de sua cidadania - e, por isso, não comprometidos com ela – constituía exatamente o tipo de representação tão criticada pelo ator Garrick, assim como por Rousseau, Diderot e até mesmo por Voltaire, defensor do teatro clássico francês. Nos pensamentos desses homens de teatro, as considerações sobre o ofício do ator, como já dito anteriormente, ganham cada vez mais significado metafórico, social e político: ainda que assumindo diferentes formas, o ator representava o cidadão, que é aquele que representa no teatro do mundo, no palco da sociedade.

Diderot, assim como Rousseau, concordava que a escolha do ofício de ator como profissão não era nada boa para um homem honesto, e que se fazia necessário um real talento, forte o suficiente para arrastá-lo a esse destino. Os dois concordavam também que não havia meios de proibir o ator de viver seus vícios. No entanto, Diderot, principalmente com seu *Paradoxo sobre o Comediante*, acreditava numa sincera transformação moral do ator, já que ele tinha à mão, no seu próprio ofício, muitos meios para auxiliá-lo, incluindo as próprias peças de teatro, que traziam tantos exemplos de amor à virtude. Mas o que eles entendiam por real talento? Somente qualidades naturais do caráter que vêm com o nascimento? Ou também a possibilidade de uma arte teatral

aprimorada, fundamentada em uma atuação do ator capaz de alcançar uma imitação precisa, tanto nos sentimentos, quanto nos pensamentos da personagem? Ou será o talento que fez parte da reflexão de Júlia na *Nova Heloísa*? Nessa mesma concepção de atuação teatral, o ator poderia, inclusive, expressar em cena, de forma indireta ou direta, seu pensamento pessoal sobre a personagem, assim como todo artista está expressando sua opinião quando apresenta sua obra para o público.

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

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

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

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

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

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

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

DIDEROT, Denis. *Œuvres*. Paris: Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1951.

_____. *Discurso sobre a poesia dramática*. Tradução, organização, apresentação e notas: Franklin de Mattos. 2ª ed. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

_____. "Comédien" *Encyclopédie*. Genebra: Pellet, vol. VIII, 1778.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *À M. D'Alembert; Lettre sur l'Opéra Italien et Français; Lettre sur la Musique Française; De l'Imitation Théâtrale*. In: *Œuvres Complètes*. Paris: Gallimard: Bibliothèque de la Pléiade. Tome V (1995): Édition publiée sous la direction: GAGNEBIN, Bernard; RAYMOND, Marcel.

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

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

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

Flammarion, 2003.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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