
A arte do ator entre os séculos XVI e XVIII – da Commedia Dell`Arte ao paradoxo sobre o comediante

Ana Portich. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2008, 184 p.
Rodrigo Rangel*

Se uma apresentação teatral possui em sua estética a essência da efemeridade momentânea, - tanto para o artista quanto para o receptor -, temos, dentro deste panorama, a energia vital da expressividade atoral como a mais efêmera entre todas.

A obra escrita dramaturgicamente e os elementos cênicos concretos que dela advêm, conseguem, a partir de suas materialidades, avançar nos anos e saciar no presente a humanidade ávida. A cadeira cenográfica na qual Molière, doente, despencou em cena em 1673 durante sua última apresentação em *O Doente Imaginário*, texto também conservado até nossos dias, ainda se encontra na entrada do Teatro da Comédie Française, em Paris. Porém, a efemeridade secular desta representação se esvaiu no tempo, na lembrança de quem lá esteve.

Assim, poderíamos perceber que a absorção do momentâneo, da representação ao vivo do ator na sua interlocução com o público – o que gera um efeito muito próximo ao que Walter Benjamin conceituaria como *aura*-, e o prazer que dela advêm, quase sempre são relegados a um plano inferior quando os comparamos com os outros elementos do gênero teatral: *“encontramos grande dificuldade em localizar uma história do ator pois sua atividade sempre aparece diluída nas histórias do teatro, já que a ênfase está no texto dramático”*(CARVALHO, 1989, p.7).

Assim, toda a obra que venha a contribuir no caminho do estudo da arte atoral, mereceria uma observação atenta. Sendo ainda mais, de uma pesquisa que amplie o panorama e os paradigmas do ator, fundamentando-o dentro de outras estéticas do conhecimento, sem contudo esquecer suas especificidades, este interesse se aprofunda.

*Rodrigo Rangel é mestrando em Ciência da Arte pela UFF – Universidade Federal Fluminense. Possui bacharelado em Artes Cênicas, habilitação em Interpretação Teatral, e Licenciatura Plena, habilitação em Artes Cênicas, ambas pela UNIRIO – Universidade Federal Estadual do Rio de Janeiro. Também possui curso de aperfeiçoamento no Método Stanislavski pelo GITIS – Academia Russa de Arte Teatral, Moscou. É ator, diretor, dramaturgo e professor de teatro.

Ana Portich, doutora pela USP e pós-doutora pela UFSCAR, ambos os títulos em Filosofia, e atuante como professora de Artes Cênicas e diretora teatral, vem contribuir academicamente com o preenchimento de uma parte desta lacuna, nos apresentando com seu texto *A Arte do Ator Entre os Séculos XVI e XVIII – Da Commedia Dell'Arte ao Paradoxo Sobre o Comediante*, pela Editora Perspectiva e Fapesp, uma viagem *entre séculos* da arte atoral que Benito Prado Jr definiria através da instigante nomenclatura de *arqueologia da estética*, em sua nota de contra-capla da referida obra.

Em seu desmembramento, a autora vai através de inúmeros exemplos históricos, a partir de uma pesquisa detalhada e profícua, realizada em parte na Universidade Ca'Foscari, de Veneza, apresentando ao leitor uma série de obras escritas a respeito da arte do ator, desde os autores mais conhecidos como Denis Diderot e Horácio, até uma série de *novos* autores, muitos descobertos no próprio século XX, utilizando a fundamentação aristotélica em suas comparações, mas sempre embasada a partir do pensamento *diderotiano*.

Este panorama opuscular, recortado entre os séculos XVI e XVIII, nos vai revelando uma série de questões amplas entre seus autores, que dentro de suas filosofias individuais nos colocam pensamentos tanto similares quanto antagônicos sobre a arte do ator, não somente em sua prática cênica, mas também quanto à sua função social fora dela.

Porém, em todos, percebemos a influência da ligação da história do ator intimamente atrelada aos acontecimentos sociais, políticos e teológicos da época citada, promovendo uma verdadeira *interfagia* entre Arte e Sociedade: *"enquanto Leone De`Sommi considera um bom exemplo sobre a vida civil representar em linguagem elevada personagens deste nível, Locatelli defende um meio-termo"*(PORTICH, 2008, p.57).

Com uma escrita que varia entre um potente aprofundamento acadêmico e um estilo envolvente com pontuação de detalhes romanceados, a autora apresenta a obra revelando surpresas históricas e quebra de conceitos instituídos, diferenciando as posições entre diversos autores sobre gêneros, estilos, técnicas e atributos que serão detalhados nos capítulos seguintes.

É abordado, entre outros, o posicionamento de Diderot sobre a arte do ator, através do seu *Paradoxo Sobre o Comediante*, servindo como fundamentação metodológica em toda a sua pesquisa, que busca diferenciar os pontos de vista do ator e do receptor, destacando com bastante ênfase a relação da interferência da política na arte. O pensamento dicotômico deste autor fazia com que não acatasse como qualidade o processo de *heroicização* do ator, divergindo desta forma, de todos os seus antecessores, que absorviam o pensamento comum

reinante de exigir uma conduta social exemplar aos atores para que pudessem usufruir da nomenclatura de *artistas*.

Diderot percebia que o comportamento desregrado dos atores que alarmava a Paris do século XVIII era condizente com a interferência da política vigente da época: *“a manutenção de um regime despótico implica a degradação dos valores morais em todos os estratos de um reino. Essa é a causa dos péssimos costumes da classe artística”*(2008, p.8).

Mais adiante, todo o entendimento da relação apaixonante da corte francesa pelos comediantes italianos *dell'arte* é relatado através das imbricações políticas para se levar as companhias ao solo francês: *“em uma dessas ocasiões, chegou a se oferecer para batizar um dos filhos desse Arlequim, a fim de convencê-lo a levar sua companhia à França”*(2008, p.40).

O processo de estada dessas companhias, da chegada à expulsão, são relatadas com histórias recheadas de peripécias, ciúmes e empecilhos. Se, por um lado, a autora dialoga com autores defensores da Commedia Dell'arte, por outro, também nos apresenta aqueles que não a tratavam como forma espontânea de manifestação artística, nos revelando a quebra de conceitos solidificados há tempos, como a forma da atuação dos atores sempre *al improvviso*, a questão da especialização de um ator somente em uma máscara, dos gêneros encenados como sendo sempre cômicos, entre outros, além de colocar também a percepção da constante mutabilidade atoral, atenta a tudo que a cercava, como a necessidade de se agradar e de se adequar à sociedade como forma de sobrevivência.

No que trata da questão da Commedia Dell'arte e da elaboração da arte do ator a autora vai revelando as posições em pólos distintos dentro da própria Igreja Católica com autores favoráveis e outros não ao Teatro, onde *“o padre Garzoni estabelece uma distinção entre comediantes infames e outros, ‘gentis-homens’”*(2008, p.51). Não obstante, esta estratégia comparativa passa a ganhar força e se estruturar em outras retóricas que tentavam poder diferenciar os tipos de artistas, onde cada autor tendia a um ponto de vista específico.

Se os comediantes italianos escreviam valorizando-se ao se compararem com a arte da *bufonaria*, a mesma questão comparativa surgiu entre a Commedia Dell'arte italiana e a Comédie Française, pontuada por Luigi Riccoboni, que por sinal também trabalhou para promover a aproximação entre atores, magistrados e clérigos.

A questão epistolar que trata das técnicas de apropriação da atenção da platéia através das ferramentas do espetáculo, faz com que a pesquisadora nos apresente duas frentes: uma

através do gênero dramático, outra pela atuação atoral. A autora lembra, fundamentada por Horácio, que o florescimento no século XVI do drama pastoral italiano apresentava um meio termo que Aristóteles não havia previsto, e que permitia que *“a flutuação entre a comédia e a tragédia preservaria o interesse da platéia, impedindo que se entediasse com a monotonia desses dois gêneros”*(2008, p.142).

O ponto que possui uma discussão secular mais enérgica [e que no século XX vai eclodir através das experiências antagônicas de Brecht e Stanislavski, por exemplo] trata da capacidade ou não de o ator vivenciar seu próprio personagem: *“os recursos técnicos utilizados pelos atores para expressar emoções – bem como outras impressões que pretendessem causar nos mais diversos tipos de público – continuaram sendo objeto de profunda discussão por parte de comediantes, amadores e mesmo por seus detratores”*(2008, p.143).

Vale ressaltar que a estratégia da autora em apresentar metodologicamente, ao final de seu trabalho, recortes dos diversos discursos autorais que surgem através da obra, fundamentam os pensamentos apresentados até então, que vão desde a questão da cena material, como cenários, figurinos, caracterização e dramaturgia com seus diversos gêneros escritos, até as partes mais delicadas, que tratam da subjetividade do processo da interpretação atoral.

As fontes primárias que conceituam esta tratadística nos revelam os nomes de: Aristóteles, Horácio, Quintiliano, Loyola, De`Sommi, Ingegneri, Cecchini, Andreini, Scala, Barbieri, Bouhours, Riccoboni, Saint-Albine, Diderot e Croce.

Assim, o referido trabalho além de apresentar ao público brasileiro nomes pouco conhecidos, contribui também amplamente para uma reflexão sobre a arte atoral contemporânea a partir das discussões, das quais muitas já aspergiam na Antiguidade, e que eclodiram a partir do século XVI na incessante busca artística de compreender as formas possíveis de se equilibrar os aspectos emocionais e racionais que compõem a cena, através de um respeitável embasamento opuscular.

Referências

BENJAMIN, Walter. A Obra de Arte na Era de Sua Reprodutibilidade Técnica. In: _____.Obras Escolhidas - Magia e Técnica, Arte e Política. Tatuapé: Brasiliense, 1996.

CARVALHO, Enio. História e Formação do Ator. São Paulo: Ática, 1989.

PORTICH, Ana. A Arte do Ator Entre os Séculos XVI e XVIII – Da Commedia Dell`Arte ao Paradoxo Sobre o Comediante. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2008.