

SOBRE O NATURAL E O ACTOR

Margarida Tavares

Neste artigo, procura-se reflectir sobre o conceito de *natural* quando aplicado ao trabalho do actor. Parte-se de quatro relevantes textos da dramaturgia ocidental, a saber: *Hamlet*, de Shakespeare; *Crítica da ‘Escola das mulheres’* e *O improviso de Versalhes*, de Molière; e *O teatro cómico*, de Goldoni.

A característica comum a estas obras é a sua dimensão de metateatralidade. Este conceito trata da elevação do teatro a tema do teatro. Ou seja, a obra metateatral é aquela marcada pela auto-referencialidade, pelo teatro dentro do teatro, ou por uma composição estrutural em que se encaixam diversos níveis de espelhamento do real. Esta característica pode incidir sobre as diversas categorias do jogo dramático: o jogo de papéis dentro da personagem, a replicação do espectador, a ficcionalização do autor, a metaforização da vida como teatro, etc..

Os três autores tinham um interesse muito acentuado pelo trabalho do actor. Shakespeare e Molière eram simultaneamente autores e actores e, Goldoni, não tendo sido actor, pode dizer-se que aos actores devotou a sua obra. Não se estranha, portanto, que falem do trabalho do actor como coisa sua.

O NATURAL EM HAMLET DE SHAKESPEARE

«HAMLET (ao Primeiro Actor) (...) *Ajusta a acção com a palavra e a palavra com a acção; com um cuidado especial em não forçar a modéstia da natureza. Pois tudo quanto é exagerado se desliga do objecto próprio do teatro, cuja finalidade, tanto no começo como agora, foi e é, por assim dizer, erguer um espelho em frente à natureza.*»

Shakespeare, *Hamlet*, acto III, cena 2.¹

Bloom (1997: 59) atribui a Shakespeare um lugar central na definição do cânone ocidental. À centralidade canónica do autor acrescenta-se a centralidade da personagem Hamlet no nosso imaginário. Wells e Orlin (2003: 363) referem que os séculos XVII e XVIII mostravam maior interesse em figuras como Falstaff, até que, no século XIX, a popularidade da personagem Hamlet ultrapassou a da própria obra.

¹ SHAKESPEARE, W. (1987) *Hamlet*. Porto: Lello Editores: 120.

² LOWERS, J. (1991) defende que, apesar de a obra ter sido registada em 1602 no *The Stationary's Register*, a sua composição data, mais provavelmente, de 1599. Jenkins, H. (1992) refere que o texto surge “fixado” no *Quarto 1*, no *Quarto 2* e no *First Folio*, defendendo que o texto do *Quarto 2* é a versão mais próxima da do autor, deixando em aberto a data de composição entre 1599 e 1601.

³ SHAKESPEARE, W. (1987) *Hamlet*. Porto: Lello Editores: 95.

A par de *Sonho de uma noite de verão*, *A tempestade* e *Henrique V*, a tragédia *Hamlet*, escrita em 1599,² é uma das obras em que Shakespeare mais extensamente reflecte sobre o teatro: sobre o que é e como deve ser. Esta dimensão de reflexão teatral confere a esta obra um carácter metadramático. Pode encontrar-se esta metateatralidade, de forma directa, nas cenas relacionadas com a trupe de actores que chega a Elsinore e que representa a peça dentro da peça - *A morte de Gonzago*. Mas, surge também, de forma indirecta, no frequente recurso a situações de alguém que espreita por detrás de cortinas: situação análoga ao ver teatro. E ainda se pode observar no recurso ao fingimento e à duplicidade como temas recorrentes. Esta duplicidade é intrínseca e extrínseca à peça. De acordo com Bloom (1999: 424), Shakespeare terá representado o “Fantasma”, e seria de esperar que quem representasse o “Fantasma” representasse também o “Rei da Peça”. A ser assim, o autor representa uma parte da sua peça que foi escrita pela personagem (já que a peça dentro da peça é escrita por Hamlet). Encontraríamos aqui um jogo de duplicações bem ao gosto do teatro barroco.

Acto II, cena 2 de *Hamlet*: os comediantes chegam a Elsinore.³ Nesta obra, e em *Sonho de uma noite de verão*, Shakespeare traça-nos dois retratos antagónicos de actores: o actor ideal descrito por Hamlet, e o actor “canastrão” representado por Bottom de *Sonho...* Apesar de, em finais do século XVI, o ofício de actor começar a estabilizar, o diletante artesão, Bottom, ainda traz ecos do actor medieval, visíveis sobretudo no seu amadorismo. Esta cena também permite observar a coexistência, nesta época, de uma tendência centrípeta (a atracção da corte e da capital e a fundação de um teatro estável) e uma tendência centrífuga (de actores itinerantes que circulam por todo o

espaço nacional e até mesmo europeu); o mesmo actor, ou companhia, passava pelas duas experiências, como terá sido o caso de Shakespeare, que veio da província para a capital e ao longo da sua vida fez extensas digressões, sobretudo em épocas em que os teatros de Londres eram encerrados, como acontecia, por exemplo, em épocas de peste.

⁴ Id.,ib.: 101.

Hamlet recebe os comediantes como se já os conhecesse. Encontramos no seu diálogo várias referências que nos podem sugerir as características do teatro de então: um dos actores cresceu e já tem barba, Hamlet receia que tenha mudado de voz, numa alusão eventual ao jovem actor que representa papéis de donzela; faz comentários aos gostos do público acusando-o de não reconhecer a qualidade dos textos; Hamlet pede a Polónio que receba bem os comediantes “porque eles são os modelos e as breves crónicas do tempo”,⁴ tema que Shakespeare desenvolverá em *A tempestade*. Esta cena é também relevante para a caracterização da personagem. Apresenta-nos Hamlet como conhecedor do teatro e pressupõe que não só o frequentou como o terá experimentado, pois revela um à-vontade que, se não contraria, pelo menos complexifica a tradicional visão de Hamlet como introvertido e depressivo, além de que lhe enriquece o perfil intelectual.

Na cena 2 do acto III, o autor expõe mais alguns elementos da sua estética dramática ao colocar Hamlet a dar recomendações aos actores sobre a forma como gostaria de os ver representar a peça na corte - peça que faz parte do repertório daquela trupe e que Hamlet já conhece e lhe serve agora para urdir a sua vingança pela morte do pai, pelo que lhe acrescenta ou reescreve uma cena. A primeira recomendação de Hamlet aos actores diz respeito à elocução, passando para observações sobre a representação em geral.

Pede aos actores que não esbracejem demasiado, o que pode ser entendido como um comentário ao uso de gestos inspirados nas práticas da oratória que podiam levar a um gesticular excessivo. Hamlet aconselha a que os actores procurem a justa medida, a moderação, a harmonia. Critica, na figura do “moço robusto cheio de cabelos postiços”, os actores pateticamente artificiais e exagerados.

Não é possível, neste período, falar de uma teoria da interpretação. De acordo com Benedetti (2005), o que parece certo é que os actores principais de uma companhia (como Richard Burbage, actor principal na companhia de Shakespeare) tinham um aprofundado conhecimento de texto e um grande domínio da vocalidade e da oralidade. Ao mesmo tempo, não podiam desmerecer as suas capacidades histriónicas se queriam tocar e comover os elementos do público menos instruídos e menos sensíveis às questões do texto. Alguns estudos referem que uma companhia de actores rival da de Shakespeare se tornou notada por “gritar” aos ouvidos do público para assim poder impressionar aqueles que confundiam o estilo bombástico com a eloquência. Assim, a segunda cena do acto III seria uma tomada de posição do autor em relação a estes excessos.

Pode dizer-se que, à semelhança do teatro barroco, o teatro isabelino era marcado pela volúpia da palavra, ou, dito de outro modo, era marcado pelo gosto por obras complexas, sofisticadas, carregadas de referências mitológicas, compostas em verso. Não admira portanto que as recomendações de Hamlet sejam sobretudo relativas ao respeito do texto, tanto do espírito como da letra. Green (2001: 44) afirma: “En fait, l'époque baroque, en France comme ailleurs en Europe, ne connaissait la représentation que dans un espace qui lui était propre, et qui était la rhétorique.”⁵ A declamação incluía preceitos técnicos relacionados com a pragmática teatral, como a audibilidade ou a perceptibilidade. Mas incluía também, segundo Green, uma forma de relação do homem com a sacralidade da palavra, o que atribuía à palavra cénica um carácter distinto da palavra quotidiana. A declamação teatral retirava o discurso do seu contexto vulgar e oferecia o acesso a uma epifania.⁶

A principal preocupação de Hamlet é que a peça dentro da peça – *O assassínio de Gonzago* – seja representada como uma imitação convincente da própria

vida. Só assim a cena proporcionará a Hamlet atingir o que pretende: testar a consciência de Cláudio. Se um actor exagerado ultrapassa a convenção natural, a representação nunca poderá impressionar a corte como merecedora de atenção séria e, sobretudo, não provocará em Cláudio uma reacção espontânea e verdadeira.

Na segunda fala da mesma cena, Hamlet insiste na procura da justa medida começando por pedir aos actores que também não se dominem em demasia. Apela ainda a que o actor procure a verdade na representação. A verdade é aqui usada no sentido de concordância - ajustar a forma como se diz àquilo que é dito, com o cuidado de ser natural. Só desta maneira o teatro cumpriria o seu objectivo, tão difundido na época, de ser um espelho do mundo. No entanto, este apelo não pode ser interpretado como uma aproximação àquilo que posteriormente se chamará *naturalismo*, *realismo* ou *verismo*. Dadas as condições de representação, isso não parece que fosse viável mesmo que fosse equacionado. Benedetti (2005: 33) refere que o que era requerido era uma extensão ou expansão a partir do real para que os sinais do actor fossem claros e tivessem leitura naquelas circunstâncias teatrais.

A estas circunstâncias se refere Shakespeare quando critica o público, sobretudo “the groundlings”, os espectadores da plateia térrea, os mais humildes, com gostos teatrais pouco artísticos; parece criticar o teatro ruidoso, baseado em efeitos sem conteúdo artístico ou poético. Shakespeare revela-se aqui em conflito com o que deveria ser prática corrente no seu tempo, pois não nos podemos esquecer das condições concretas do teatro isabelino nem das características do seu público.

⁵ Escolheu-se reproduzir os excertos na língua original para não correr o risco de “deturpar” as palavras dos autores.

⁶ GREEN, E. (2001) *La parole baroque*. Paris: Desclée de Brouwer: 85.

Por um lado, em relação a alguns espaços teatrais daquela época, os estudos sobre o tema referem que teriam excelentes condições acústicas, sobretudo aqueles construídos propositadamente para o teatro, como foi “The Globe”. No entanto, outros espaços havia que tinham uma função múltipla, onde tanto podiam ser vistos espectáculos de teatro como combates de animais. Haveria ainda os espaços onde aconteciam representações teatrais em situação precária e improvisada, como os espaços de província onde as trupes se apresentavam. Parece justo especular que a acústica destas arenas, tabernas, estalagens e espaços afins, não tivesse características apropriadas à passagem de textos elaboradíssimos e difíceis de seguir. Por outro lado, a audiência de uma peça de Shakespeare, ou dos seus contemporâneos, seria muito heterogénea, tudo menos disciplinada, ruidosa, mesmo caótica para os nossos padrões actuais. Nestas circunstâncias, as capacidades de interacção entre a cena e a audiência estariam apuradíssimas, e tanto actores como autores procurariam usar todos os recursos para conseguir comunicar com o público. Como em todas as épocas, os menos talentosos usariam os recursos mais fracos artisticamente: os efeitos fáceis, os truques, a gritaria sem substância. Seriam estes recursos que Shakespeare critica através da voz de Hamlet.

Tatarkiewicz (1974: 299) analisa as inúmeras reflexões de índole estética que Shakespeare inclui na sua obra, sublinhando que o tópico estético que mais extensamente desenvolve é o da relação entre *Arte e Natureza* ainda que também se refira aos tópicos *Arte e Beleza*, *Arte e Poesia* e *Arte e Realidade*. A natureza é modelo da arte, mas esta suplanta-a porque a arte é natureza. Diz Tatarkiewicz (p. 301):

The thesis from The Winter's Tale that the art itself is nature is embodied in the whole of Shakespeare's art. Art strives to be and is "nature", that is to say, it imparts life to its creatures. Ben Jonson wrote in a poem on the occasion of Shakespeare's death, that ancient drama had ceased to have any appeal, for in comparison with Shakespeare's plays, the plays of antiquity seemed lifeless and artificial as they were not of nature's family.

MOLIÈRE E A QUERELA DO NATURAL

«DORANTE Quando se pintam heróis, faz-se o que se quer. São retratos a capricho, em que não se obriga à parecença (...) Quando, porém, se tem de pintar o homem, é preciso pintá-lo segundo ele é. É indispensável que o retrato se assemelhe; e se do pincel não sai cousa que faça logo reconhecer a gente do nosso século, o autor nada fez.»

Molière, *Crítica da 'Escola das mulheres'*, cena VII⁷

«MOLIÈRE Compenetrem-se todos bem dos caracteres dos seus papéis, e figurem-se ser o que representam.»

Molière, *O improviso de Versalhes*, cena I⁸

Paul Scarron, contemporâneo de Molière, em *Le roman comique*,⁹ conta as desventuras de uma trupe de teatro, em França, no século XVII. Recorrendo a um registo cómico, este autor faz a sua crítica aos comediantes e às suas práticas, fornecendo pistas valiosas para o conhecimento da vida quotidiana e profissional dos actores de então. A atenção dada por Scarron ao teatro não constituía uma excepção. De facto, o século XVII, o século de Corneille, Molière e Racine, foi um momento de grande projecção, a todos os níveis, do teatro em França. Artística, social e politicamente, o teatro surge muito apreciado, multiplicando a sua presença na sociedade. Os actores estavam a abandonar a clandestinidade das margens da sociedade medieval e a conquistar alguma legitimidade social.

Molière, o mais genial comediógrafo deste século, era partidário da chamada moral natural, oposta à moral cristã ou à moral heróica, e tinha por divisa nunca se opor à natureza, mas sim abandonar-se a ela. Para este autor, a finalidade da comédia, ou seja, do teatro, consistia na representação dos defeitos humanos e, especialmente, os

⁷ MOLIÈRE (1928) *Crítica da 'Escola das mulheres'*. Porto: Lello & Irmão Editores: 171.

⁸ Id. (1971) *O improviso de Versalhes*. Porto: Lello & Irmão Editores: 121.

⁹ SCARRON, P. (1981) *Le roman comique*. Prefácio e notas de Yves Giraud. Paris: Flammarion.

¹⁰ Id. (2004) *Precaução inútil*. Lisboa: Teorema.

dos seus contemporâneos. Para atingir este propósito, criou regras feitas de contenção, de medida, de clareza nas ideias, de audácia nos temas que, por vezes, não respeitavam as regras que exteriormente regiam o classicismo, e que os autores do seu século tanto acatavam, posicionamento que mais do que uma vez o envolveu em fortes polémicas.

Em Dezembro de 1662, Molière apresenta no Palais-Royal a comédia em cinco actos e em verso *L'école des femmes*, inspirada na pequena história de Paul Scarron, *La précaution inutile*.¹⁰ Representando ele próprio o protagonista, Arnolfo, o êxito foi considerável: trinta e uma representações até à Páscoa de 1663. Mas a polémica instala-se desde as primeiras representações. Molière tem contra si a companhia rival de L'Hôtel de Bourgogne, os marqueses, os devotos e moralistas da Companhia do Santo Sacramento, que vêem na obra um atentado aos preceitos da moral cristã.

Perante os ataques, Molière decide ripostar usando a cena por tribuna. A comédia em sete cenas e em prosa, *Critique de 'L'école des femmes'*, foi apresentada no palácio real em 1 de Junho de 1663. *L'impromptu de Versailles*, peça em prosa, foi representada pela primeira vez perante o rei em 14 de Outubro do mesmo ano. A este estrondoso êxito e agitada polémica, que deu azo a toda a espécie de incidentes, se chamou *querela da Escola de Mulheres* que anuncia, segundo Simon (1996: 90), “a última etapa da comédia molieresca em que o teatro da festa e a festa do teatro transformam o mundo em teatro.”

O que desagradou em toda esta polémica, para além das questões de ordem moral e de desrespeito pelo decoro social, foi também o incumprimento das regras da poética dramática

e o ataque aos rivais do autor. Esta querela não é um caso isolado: inscreve-se no intenso debate que percorre quase todo o século XVII francês sobre o propósito do teatro, a sua finalidade e legitimidade. A tirada de Dorante sobre a tragédia, apresentada como mais fácil que a comédia,¹¹ visa certamente Corneille e os defensores das “regras”, como o abade d’Aubignac, autor de *Pratique du théâtre*. Molière envolveu-se em diversas querelas; a particularidade desta é a de revelar uma profunda consciência do fenómeno da criação dramática e da complexidade do mundo teatral. É interessante registar o elevado número de obras a que a comédia de Molière dá origem. Georges Mongredien¹² recolheu várias obras, em dois tomos, entre comédias, panegíricos e cartas escritas no contexto desta querela. Este facto pode ser interpretado como prova do interesse que o teatro despertava na sociedade.

Na *Crítica à ‘Escola das mulheres’*, Molière dilata a cena cômica nela fazendo entrar o próprio teatro. Molière quer afirmar publicamente as suas teorias sobre a arte dramática, a sua estética teatral. Afasta-se das regras de Aristóteles e afirma que a principal regra é “plaire”, agradar, e uma peça que não tenha atingido este objectivo, não seguiu um bom caminho.¹³ Um dos aspectos mais interessantes é que no fim desta comédia de salão as personagens tomam consciência de desempenharem um papel; assumem-se como personagens à espera de um autor que lhes determine a acção.

O *improviso de Versalhes* é a segunda e definitiva réplica àqueles que criticaram *Escola das mulheres*. O facto de ter sido representada perante o rei, e repostas três vezes, atesta a aprovação do rei. Se assim não fosse, o autor não teria a audácia de colocar aquela referência no título; Versalhes não indica só o lugar mas também o poder que lá reside. Depois

¹¹ MOLIÈRE (1928) *Crítica da ‘Escola das mulheres’*. Porto: Lello & Irmão Editores: 171.

¹² MONGRÉDIEN, G. (1971) *La querelle de ‘L’école des femmes’*. Paris: Librairie Marcel Didier.

¹³ MOLIÈRE (1928) *Crítica da ‘Escola das mulheres’*. Porto: Lello & Irmão Editores: 175.

¹⁴ Id., *O Improviso de Versalhes*. Porto: Lello & Irmão Editores: 118.

de na *Crítica da 'Escola das mulheres'* ter proclamado a sua concepção de arte dramática, expõe agora o seu pensamento sobre o trabalho do actor. Dá-nos o reverso do teatro; abre ao espectador uma janela sobre um espaço-tempo que geralmente lhe é negado, que é a circunstância da construção do espectáculo, esse momento da vida quotidiana dos actores, natural como uma improvisação, mas que não é uma improvisação. É um texto redigido e ensaiado escrupulosamente; o seu espectador mais ilustre (o próprio rei) a isso obrigava. Assistimos aqui a um jogo muito elaborado de espontaneidade e forma.

Vincent (2006:68) identifica três níveis neste jogo de espelhamentos: o primeiro nível é o da representação concreta perante o rei, na corte, onde Molière é, além de um actor entre os outros, o director da companhia e o autor do texto; o segundo nível é o da ficção teatral representada, o ensaio da comédia sobre os comediantes encomendada pelo rei, sendo Molière aqui a personagem que é o autor e o director; o terceiro nível, sublinha e intensifica simbolicamente o primeiro nível, é o nível do teatro político onde o rei é o supremo encenador e Molière um seu simples actor.

Uma das questões fulcrais de *O Improviso de Versalhes* é a oposição entre duas declamações. A peça dentro da peça, a comédia dos comediantes descrita mas nunca concretizada, é o pretexto para parodiar vários actores da companhia rival do Hotel de Borgonha. Molière-autor na voz de Molière-personagem, usando de ironia, mostra aos espectadores uma forma de representar inversa àquela que defende: «O comediante então recitaria, por exemplo, alguns versos de *Nicomedes* (...) o mais naturalmente que lhe fosse possível. O poeta então: “Como! o senhor chama aquilo recitar? Ora adeus! É preciso falar empolado.”»¹⁴ Mais à frente continua

em tom irónico imitando uma actriz da mesma companhia: “admirem a fisionomia risonha que ela tem até nas maiores aflições”. Molière, ao defender a representação natural, pretende dar ao género cómico a dignidade que o classicismo atribuía ao género nobre, à tragédia.

Esta perspectiva não reúne consenso. Eugène Green classifica *O improviso* como um mero panfleto dramático, uma obra de combate escrita no contexto de guerrilha comercial em que estavam envolvidas as duas principais companhias de teatro de Paris, nesse ano de 1663. Da análise da obra de Molière e das obras dos seus oponentes nesta contenda, Jean Donneau de Visé e Antoine Jacob Montfleury, Green (2001: 40) conclui que existiam na época duas escolas de representação, de trabalho de actor: uma, que procura representar as paixões humanas de forma natural e comedida; outra, em que tudo é empolado, forçado até ao ridículo. Green identifica a primeira escola, a natural, como a praticada no Hotel de Borgonha e, a segunda, a “artificial”, como a praticada pela companhia de Molière. Ou seja: temos aqui uma inversão do que é comum pensar-se e ler-se, o que parece mostrar que a querela do natural ainda não está resolvida.

O NATURAL N’ O TEATRO CÓMICO DE GOLDONI

«PLACIDA - Fazemos sobretudo comédias de personagens, previamente escritas e, se temos de improvisar, servimo-nos de um estilo familiar, natural e fácil, para não nos afastarmos do que é verdadeiro.»

Goldoni, *O teatro cómico*, acto II, cena 2¹⁵

«ORAZIO (a Eleonora) (...) Evite sempre a cantilena e a declamação: debite normalmente, como se falasse, já que sendo a comédia uma imitação da natureza, deve procurar-se o verosímil.»

Goldoni, *O teatro cómico*, acto III, cena 3¹⁶

¹⁵ GOLDONI, C. (2002) *O teatro cómico* (versão cénica traduzida por Luís Nogueira; texto policopiado): 20.

¹⁶ Id., ib.: 43.

O último momento de reflexão, nesta sucinta abordagem do conceito de *natural* no trabalho do actor, parte da leitura da peça *O teatro cómico*, e da II parte do livro *Mémoires* de Carlo Goldoni, autor nascido em Veneza em 1707. Nesta cidade decorrerá a parte mais significativa da sua história teatral e pessoal, ainda que as suas comédias fossem também apresentadas noutras cidades de Itália. É em Veneza que escreve, em 1745, *Arlequim servidor de dois amos*, destinado ao Arlequim Sacchi, actor muito popular do meio teatral da época. Ali tem o seu período de maior fecundidade produtiva: os anos 1749–1750, em que se sucederam as comédias. É também este um período de polémicas com companheiros de ofício surgidas num clima de grande efervescência teatral, um momento de reforma, um momento de balanço de práticas antigas e de lançamento de regras novas.

Goldoni propôs-se reformar o teatro assumindo-se como receptor de uma tradição que transmitiria renovada; ao contrapor à velha comédia improvisada uma nova comédia totalmente escrita e baseada na naturalidade, propunha uma verdadeira revolução. Como geralmente acontece, a resistência foi grande. O abade Chiari e Carlo Gozzi representaram essa resistência conservadora. Na sua escrita, Gozzi desenvolve um caminho de exploração da fantasia, de fábulas mágicas, que representam o oposto dos esforços realistas de Goldoni; o “realismo” de Goldoni opõe-se ao maravilhoso fabulístico de Gozzi. De facto, este debate é profundo e nem sempre favorável a Goldoni. O gosto pelo extraordinário e pelo maravilhoso são hábitos antigos e o real foi frequentes vezes entendido como a negação da própria arte. O realismo de Goldoni, muitas vezes classificado como fotográfico, foi desprezado por uns e glorificado por outros.

A sua proposta de reforma do Teatro surge da necessidade que sente de dar resposta teatral a um mundo em mudança. Em *O teatro cómico* – “peça de um autor em busca das suas personagens”¹⁷ – diz que “o público está cansado de ver sempre as mesmas coisas, de ouvir sempre as mesmas palavras”. Por outro lado, quer libertar-se das poéticas normativas que ainda imperam no século XVIII. Tanto no seu livro *Mémoires*, como na peça citada, refere que Aristóteles e Horácio não podem ser interpretados à letra: “(...) les Auteurs modernes ont

toujours eu le droit d'interpréter les anciens". Acima de tudo, a sua reforma teatral baseia-se em confrontar uma forma decadente, a *commedia dell'arte*, mas que ainda oferece instrumentos apreciáveis, com a realidade contemporânea, mais rica em acontecimentos que todas as intrigas cômicas. O seu génio terá consistido na coragem de teatralizar a realidade abandonando a tendência ingloria de alguns autores do seu tempo de imitar Molière e abandonando também a prática improvisada das companhias de *commici dell'arte* que dão largas à sua imaginação já, talvez, um pouco gasta.

¹⁷ BARATTO, M. (1971)
Sur Goldoni. Paris:
L'Arche: 19.

A *commedia dell'arte*, no século XVIII, apesar de já ter perdido vitalidade artística, continuava a ser uma forma de espectáculo muito popular mas que já não servia os tempos iluministas e racionalistas. Naquela altura, esta forma cénica já só assentava sobre o inverosímil, o incidente, o efeito gratuito, o truque e a ilusão. Em contraponto, Goldoni responde com a racionalização da ficção e com a proposta do *natural* sobre o *artificial*.

Sobre as suas influências, Goldoni diz, no prefácio da primeira recolha das suas comédias, que "os dois livros sobre os quais mais meditou e que nunca se arrependeu de usar foram o Mundo e o Teatro". O que numa primeira leitura pode passar pela adopção de uma poética simples, banal, não deixa, contudo, de ter uma amplitude revolucionária ao opor-se às poéticas exemplares, teóricas, de respeito pelos autores consagrados e assumindo uma atitude nova perante a arte do teatro. O *Mundo* fornece-lhe uma tal série de caracteres, de paixões, de circunstâncias, de costumes, de vícios e de defeitos – e de virtudes também – próprias do seu século e do seu país, prontos para servirem de tema a peças "plaisantes" e instrutivas. Dir-se-ia que o seu convívio,

¹⁸ GOLDONI, C. (1992)
*Mémoires de M. Goldoni
pour servir à l'histoire de
sa vie et à celle de son
théâtre*. Paris: Aubier :
267.

¹⁹ Id., ib.: 268.

nunca pacífico, com a *commedia dell'arte*, lhe deixou esta lição de contacto directo entre cena e público. Isto surge claramente quando cruzamos as leituras da peça *O teatro cómico* com o capítulo vii da II parte das suas *Mémoires*.

Aqui relata o terrível ano que foi esse em que produziu seis comédias e omite quase completamente os conflitos que essas comédias lhe valeram. Ele e Medebac, o director da “troupe des Balladins”, procuraram um actor “habile et aussi agréable”. Encontram-no nas trupes itinerantes da *commedia dell'arte*; é Antonio Mattiuzzi, dito Collalto. É esse actor que representará a personagem de Tonino veneziano e Pantalone na comédia. Este actor não só tem “bonnes dispositions avec son masque, et était encore meilleur à visage découvert”, como também está receptivo ao novo género e inovações propostas por Goldoni. Mais do que uma comédia, “ce n'était à vrai dire qu'une Poétique mise en action, et divisée en trois parties”.¹⁸ Revela ainda, o objectivo de, ao compor a personagem do poeta Lélío, “fournir au Directeur l'occasion d'en marquer les défauts, et de parler du nouveau système”.¹⁹

Por outro lado, Goldoni apercebe-se de que o teatro, à medida que o vai praticando, lhe fornece as “cores” com as quais “pintará” os espectáculos mais agradáveis para o público, que o façam rir e suscitem a sua admiração quando vê representar ao “natural e com justeza e tacto”, os defeitos e os ridículos das gentes quotidianas. Tudo isto não deve chocar nem magoar em demasia. O *Teatro* é uma forma específica de organizar os elementos oferecidos pelo *Mundo*. A comédia é uma ilusão de realidade que tende a fazer reconhecer os verdadeiros aspectos dessa realidade. A aplicação do princípio de realismo reflecte-se sobretudo na composição de personagens que são condicionadas e

condicionantes. A personagem reflecte as suas origens, o seu meio, a sua geração. Ao mesmo tempo, a personagem é reveladora das outras, reagindo de formas diferentes de acordo com as circunstâncias. A sua comédia traz esta novidade de uma intrínseca relação entre Mundo e Teatro. É neste sentido que se fala em realismo na obra de Goldoni.

Goldoni, que morre na miséria, em 1793, em Paris, soube perceber o que fermentava no Mundo. As suas propostas podem ser entendidas como precursoras das correntes artísticas e culturais que marcariam o século seguinte: o naturalismo e o realismo. O seu teatro é, sem dúvida, um teatro burguês com a sua galeria de personagens urbanas comuns. Antecedeu-se à História. A grande revolução, que justificaria o seu olhar digno dirigido aos pequenos burgueses, chegou quando o senhor Goldoni estava de saída ...

SOBRE O CONCEITO DE NATURAL

Ao reflectirem sobre o teatro, os autores Shakespeare, Molière e Goldoni, nas obras acima referidas, defendem o *natural* como conceito, forma, tendência, que deve estar subjacente ao trabalho do actor. Mas o que é que se pode entender por *natural*? É representar o mundo tal como ele se nos apresenta à nossa volta? Será isso possível? O termo *natural*, tal como *natureza*, é tão abrangente e cheio de significados que se torna difícil dar uma definição breve e precisa. Não é possível ignorar que estes termos têm profundas complexidades filosóficas e sofrem de constantes mutações históricas.

Natureza tanto pode abarcar tudo o que existe, tudo o que nasce, como pode referir-se exclusivamente àquilo que o Homem não construiu. Isto significa que o *natural* é por vezes entendido como aquilo que é incontaminado pela intervenção humana. Dito de outro modo, em certas épocas, o termo inclui a *cultura*, mas, em outras, *cultura* e *natureza* parecem ser colocadas em oposição. Para além deste sentido de *natureza* como algo exterior ao Homem, existe um outro que é o da *natureza* como característica essencial e inerente a tudo o que existe: é da *natureza* da laranjeira dar laranjas; é da *natureza* do homem falar; é da *natureza* do teatro contar histórias, mostrando-as.

²⁰ CASSIRER, E., *apud*
Amsterdamski, S. (1996:
433).

Não parece muito esclarecedor para o entendimento do conceito de *natural*, aplicado ao trabalho do actor, mantermo-nos na dicotomia natureza/cultura. Cassirer²⁰ afirmou: “O homem (...) rodeou-se de formas linguísticas, de imagens artísticas, de símbolos míticos e de ritos religiosos a ponto de nada mais poder ver e conhecer senão através desta mediação artificial”. Nesta linha de pensamento, pode dizer-se que o trabalho do actor é sempre da ordem do artificial, se natural for entendido como o contrário de cultural. A antítese natural/artificial parece mais interessante para esta reflexão. Amsterdamski (1996: 420) refere que esta dicotomia “tanto serve para distinguir diversos sectores da realidade – natureza, características da espécie humana, cultura –, como para traçar fronteiras no interior de cada um destes sectores”. Inscrevendo-se inequivocamente o trabalho do actor no âmbito da cultura, aí, é possível classificá-lo como natural ou artificial.

Mas com que critérios dizemos que um actor é natural e outro não? Amsterdamski (1996: 425) diz que “o modo como distinguimos a ordem artificial e a ordem natural não é determinado pelas características objectivas das coisas, mas por um juízo relativo aos seus artifícios”. Ou seja, esta classificação não é neutra ou objectiva. Dizer de uma representação que é natural ou artificial não é descritivo mas comporta um juízo de valor e, em certas épocas, o *natural* é considerado superior ao *artificial*. Quando o *natural* é definido por oposição a *artificial*, este tende a confundir-se com falso. Parece ser esse o entendimento de natural comum aos três autores. Mas este carácter não neutro, ou não-objectivo, da classificação, ganha ainda uma outra dimensão. Ainda Amsterdamski (1996: 435):

A necessidade de legitimar uma ou outra das características da “natureza humana” ou dos seus produtos manifesta-se sobretudo quando a sociedade atravessa um processo de transformações profundas e todas as características do mundo existente se tornam problemáticas. Então, precisamente, a sua inserção na ordem natural ou artificial pode transformar-se na sua legitimação ou na sua contestação segundo os valores que se associem a cada uma destas ordens de coisas.

De facto, o apelo ao *natural* parece revelar, nos três autores, um desejo de ruptura com as estruturas vigentes, um desejo de renovação teatral, de renovação da estética do actor.

Natural pode também ser sinónimo de simplicidade por oposição a empolamento, ou a sobrecarregado, ou a formas mecânicas ou incoerentes. Na história da arte é recorrente este desafio de procurar, através de técnicas por vezes muito elaboradas e sofisticadas, um resultado com a aparência de espontaneidade e simplicidade que caracterizam a vida. O natural não é fácil nem imediato, resulta de um esforço artístico de dissimulação.

Pavis (1996: 230), na sua referência ao *natural*, remete para o questionamento dos mecanismos perceptivos. A questão é colocada, sobretudo, como uma questão de recepção: o *natural* qualifica a forma como o desempenho do actor, ou o espectáculo, é recebido. No que diz respeito ao actor, Pavis refere-se à representação como natural ou codificada. Isto é sobretudo válido para as representações de textos escritos com modelos de escrita que se afastam da oralidade quotidiana, sobretudo aqueles em verso ou prosa acentuadamente retórica. Nestes casos, Pavis aponta pelo menos duas opções: a prosaização do texto, aproximando-o o mais possível de um código partilhado com a plateia, ou o privilegiar de uma perspectiva formal que, não só aceita como amplia o poder da convenção textual. Esta acepção de natural enquanto código é muito evidente nos três autores que aludem, directa ou indirectamente, ao natural como concordância entre a representação e aquilo que é representado.

Pode ainda referir-se o *natural* como procura da justa medida. Esta procura é tão antiga como o teatro. Em certas épocas, o artificial torna-se insuportável porque

representa a violação da medida, tal como a *hybris* era violação da medida, dos limites impostos pelos deuses aos humanos. Hamlet apela à “modéstia da natureza” e não ao seu poder ou à natureza como espelho do divino. Aqui, Shakespeare parece apelar, pela voz da personagem, à característica principal da natureza que é ser Vida ou, no dizer de Goldoni, Mundo. Se a natureza é vida e a arte deve ser natural, então a arte cria vida e uma das características fundamentais da vida é a simplicidade e a espontaneidade, uma espécie de fluidez que o actor natural começa a procurar.

Assim, parece poder afirmar-se que a questão do natural está relacionada com um processo de humanização do teatro. Ou seja, um processo que se verifica a partir do Renascimento e que vai modelando a categoria ‘personagem’ através de um processo de individuação, em que se vão abandonando soluções como a tipificação, a alegorização, a metaforização e outras opções desrealizantes. Este processo de individuação crescente da personagem é acompanhado pelo evoluir dos métodos de interpretação, que culminarão na identificação realista/naturalista e que, recorde-se, voltarão a ser questionados com as vanguardas do início do século XX. •

BIBLIOGRAFIA

AMSTERDAMSKI, S. (1996) «Natural/Artificial» in *Enciclopédia Einaudi*, volume 33. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda: 419-448.

BARATTO, M. (1971) *Sur Goldoni*. Paris: L'Arche.

BENEDETTI, J. (2005) *The Art of the Actor*. London: Methuen.

BLOOM, H. (1997) *O cânone ocidental*. Lisboa: Temas e Debates.

BLOOM, H. (1999) *Shakespeare: the Invention of the Human*. London: Fourth Estate.

CASSIN, B. (Org.) (1999) *Vocabulaire européen des philosophies*. Paris: Seuil.

CARLSON, M. (1995) *Teorias do teatro*. São Paulo: Editora UNESP.

FIDO, F. (1993) *Goldoni: mundo y teatro*. Madrid: Asociación de Directores de Escena.

GIRARD, R. (1990) *Shakespeare: les feux de l'envie*. Paris: Grasset.

GLAUDÈS, P. (Org.) (1999) *La représentation dans la littérature et les arts*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail.

GOLDONI, C. (1992) *Mémoires de M. Goldoni pour servir à l'histoire de sa vie et à celle de son théâtre*. Paris: Aubier.

GOLDONI, C. (2002) *O teatro cómico*. Tradução de Luís Nogueira. Évora: texto policopiado.

GOLDONI, C. (1972) *Théâtre*. Paris: Gallimard.

GREEN, E. (2001) *La parole baroque*. Paris: Desclée de Brouwer.

HORNBY, R. (1989) *Drama, Metadrama and Perception*. London: Bucknell University Press.

JENKINS, H. (Ed.) (1992) *The Arden Edition of the Works of William Shakespeare*. London: Routledge.

LEACH, E. (1985) «Natureza/Cultura» in *Enciclopédia Einaudi*, volume 5. Lisboa: Imprensa Nacional–Casa da Moeda: 67-101.

LOWERS, J. (1991) *Shakespeare: Hamlet*. Mem Martins: Publicações Europa–América.

MOLIÈRE (1928) *Escola das mulheres. Crítica da 'Escola das mulheres'*. Porto: Lelo & Irmão Editores.

MOLIÈRE (1971) *O improviso de Versalhes*. Porto: Lelo & Irmão Editores.

MOLIÈRE (1993) *Oeuvres complètes II*. Paris: Flammarion.

MONGRÉDIEN, G. (1971) *La querelle de 'L'école des femmes'*. Paris: Librairie Marcel Didier.

PASQUIER, P. (1995) *La mimésis dans l'esthétique théâtrale du XVIIe siècle*. Paris: Klincksieck.

PAVIS, P. (1996) *Dictionnaire du théâtre*. Paris: Dunod.

RYKNER, A. (2004) *O reverso do teatro: dramaturgia do silêncio da idade clássica a Maeterlinck*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

SCARRON, P. (1981) *Le roman comique*. Prefácio e notas de Yves Giraud. Paris: Flammarion.

SHAKESPEARE W. (1987) *Hamlet*. Tradução de Sophia de Mello Breyner Andresen. Porto : Lello & Irmão Editores.

SILVA, V. M. A. (2002) *Teoria da literatura*. Coimbra: Almedina.

SIMON, A. (1996) [1957] *Molière*. Paris: Seuil.

TATARKIEWICZ, W. (1974) *History of Aesthetics*, volume 3. Bristol: Thoemmes Press.

TISSIER, A. (2000) «Le vers de théâtre» in *Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises*, nº 52. Paris.

VINCENT, J.-L. (2006) *L'imromptu de Versailles: le texte en perspective*. Paris: Gallimard.

WELLS, S., ORLIN, L. (Ed.) (2003) *Shakespeare: an Oxford Guide*. Oxford: Oxford University Press.