

PN 2793
.B977

CARL BUSCH

DA CRITICA THEATRAL

EM

PORUGAL



LISBOA

TYP. LUSO-BRITANNICA

29 — Rua de S. Domingos (á Lapa) — 31

1870



Digitized by Google

CARL BUSCH

DA CRITICA THEATRAL

EM

PORTUGAL



LISBOA

TYP. LUSO-BRITANNICA

29 — Rua de S. Domingos (à Lapa) — 31

1870

bjt

PN2793
B977

INDIANA UNIVERSITY LIBRARY

10-15-68

Aos Ill.^{mo} e Ex.^{mo} Sr.

José da Silva Mendes Leal
príncipe dos autores dramáticos da
actualidade
em Portugal

O AUTOR

PREFACIO

Os tempos em que ninguem discute as artes são talvez os melhores para ellas. Os grandes talentos alcançam o bello sem sentir o trabalho que vão tendo, e a educação dos artistas de segunda ordem faz-se pela imitação e pela pratica. Definições, analyses, teorias escriptas no papel, não passam de receitas para doentes ; mas, e é isso o que justifica principalmente este trabalho do sr. Carl Busch, não estamos nós um pouco no caso de precisarmos d'ellas ?

Levado de constante predilecção pelo theatro, auctor muitas vezes applaudido de diferentes obras, entre outras uma pequenina comedie que por ser breve não alcançou menos o ser importante, e, representada cem vezes no Gymnasio, passou de vez em quando entre sorrisos de agrado nas representações de sala e nos theatros da sociedade, *O espartilho da senhora*; redactor de diversas publicações em que o theatro tinha sempre secção reservada, proprietario hoje do jornal d'essa especialidade, dirigido durante muitos annos com tanto gosto por Pereira Rodrigues, *A Chronica dos theatros*; director do Gymnasio, n'uma epoca em que acceptar esse cargo era votar-se a sacrificios indispensaveis, o sr. Carl Busch é um d'esses homens, que, comquanto fóra do theatro pela sua profissão, são do theatro pelos seus destinos, como o barão Taylor por exemplo.

Este folheto, escripto por vezes n'um por-

tuguez mais picante do que vernaculo, o que ainda assim deve maravilhar-nos, lembrando-nos que o auctor é allemão e apenas conhece a nossa lingua por estudos de curiosidade, parece-me conter observações sinceras a respeito do estado do theatro na nossa terra, e judiciosos conselhos aos artistas. Os aplausos e lisonjas das platéas não podem satisfazer absolutamente os actores, e é por certo necessário ao seu orgulho conseguirem o assentimento de certo numero de homens em quem a opinião reconhece amor pela arte e segurança de conceito. Não é por ovações hyperbolicas que se contribue para o adiantamento dos artistas, mas ensinando-lhes as fontes de estudo que lhes convém, a philosophia do estylo, a litteratura, a historia, as bellas artes, a sciencia dos costumes e da natureza, tirando d'alli conselhos e advertencias, e dizendo-lhes as coisas não só sem os of-

fender, senão como quem entra com elles em collaboração discreta, e deseja até participar do triumpho se o applauso do auditorio festejar as correcções que se indicaram.

Esta é a indole da obra do sr. Carl Busch, dedicada ao poeta que depois de Garrett tem feito mais pela gloria do theatro portuguez, o sr. Mendes Leal. É ligeiro e rapido o trabalho, mas contém excellentes conselhos; oxalá sejam attendidos e se tire d'elles o resultado auspicioso que prometem.

JULIO CESAR MACHADO.

DA CRITICA THEATRAL

EM

PORTUGAL

I

Coisa que toda a gente sabe e ninguem quer confessar, é que não existe critica theatrical em Portugal. Lisboa pelo menos não a tem, e, visto a capital neste assumpto dar o exemplo ás outras cidades, julgamos não ser injustos em applicar a todo o paiz o que para Lisboa é coisa admittida. A razão deste facto, aos nossos olhos, é inteiramente material ; Lisboa apezar de ser, como extensão, a quinta cidade da Europa, não deixa na vida commun

de ser equivalente a uma cidade de provincia. Em Lisboa, na parte material, tudo o que é litteratura, arte e sciencia acha-se reunido no centro da capital. Os theatros, as imprensas, as escolas, os museus, enfim tudo quanto serve para a instruccion e até para divertimento intellec-tual acha-se conglomerado n'um circulo que talvez não exceda de trez kilometros de circum-ferencia. Resulta que todos os homens littera-rios, politicos e artisticos se conhecem não só de vista mas quasi sempre particularmente. Os autores, os jornalistas, os actores e actrizes, to-dos vivem na melhor harmonia; e realmente se alguem confessasse que não conhece o sr. Ju-lio Cesar Machado ou o sr. E. Biester, mostra-ria, ou que chegou hontem da provincia ou que nunca teve empenho em se ocupar da littera-tura e do theatro.

Nestas circumstancias uma critica imparcial é coisa não só difficult mas até impossivel, por-que ninguem ignora que a sympathia ou an-tipathia que sentimos por uma pessoa qual-

quer influe immenso, mesmo sem o querer, na appreciação que fazemos d'ella e da sua valia. Queríamos ver um homem, capaz de dizer mal d'outro, com quem tenha o costume de tomar neve todas as noites no botequim, ou a quem comprimente a cada instante no passeio publico ! Os artigos dos jornaes que fallam de theatros deixam perceber á primeira vista se o jornal ou o signatario do artigo é ou não é amigo do autor da peça, dos artistas, ou mesmo da empreza do theatro. Temos portanto elogio e censura : critica, não temos. E convém lembrar ao leitor que tomamos a palavra *critica* no seu sentido primitivo, isto é : appreciação imparcial, seja ou não favoravel ao assumpto de que se occupa.

A falta de critica é pois uma das principaes razões e quasi estamos tentados a dizer a *única* porque o theatro portuguez está atrazado em respeito aos outros theatros. Porque tendo a mesma intelligencia, as mesmas disposições como qualquer outra nação das mais privilegiadas, tendo peças originaes de valor incontestavel e tendo o recurso d'um reportorio de traduccões riquissimo, não ha razão plausivel para que o theatro portuguez não alcançasse a mes-

ma importancia que teem alcançado os theatros da França, da Allemanha e da Italia, se não fosse a que apontamos,—de não se dar aos actores a instrucção necessaria, que lhe indique os defeitos que teem para os emendarem, as boas qualidades para as cultivarem e desenvolverem.

O que acontece é isto : o actor, attacado por um lado, dos inimigos, e protegido do outro pelos amigos, escuta apenas o seu amor proprio e julga-se bom artistà ; tem de si a opinião de saber bastante, não precisar trabalhar mais, que a sua reputação está feita, e que nunca lhe pode faltar escriptura : por isso, resolve descansar e conservar-se no lugar que occupa. Eis o engano. Na arte como na sciencia não ha *ponto morto* como na mechanica. Por força ha de avançar, ou recuar ; parar é impossivel. Mas, responderá o leitor : o actor apezar de não estudar, pela pratica mesmo ha de aperfeiçoar-se. Engano, engano completo. A sua negligencia, a confiança em si proprio, justificada por alguns elogios mal applicados farão com que perca as

poucas boas qualidades que talvez tinha; e os defeitos, que ninguem lhe indicou e que por isso elle julga qualidades, hão de desenvolver-se até que, n'um bello dia, alguem com bom senso e com a ingenuidade da imparcialidade lhe diga *que é um actor execravel*, e os seus proprios admiradores, arrancados a uma illusão, confessem com pasmo que realmente é assim, e que o seu idolo de marfim e ouro, não é senão de barro e mau barro!

III

O theatro, para nós, é ou ao menos *deveria* ser uma escola do *bom* e do *bello*. O bom depende mais dos autores do que dos actores, porque, em uma peça sendo immoral, não ha actor no mundo, ou se chame Garrick ou Epiphaneo, Talma ou Tasso, que possa tornal-a de bom ensino para o publico. D'um outro lado o autor querendo ensinar o *bello*, não conseguirá o seu fim, se o actor não o entendeu ou não representa como aquelle imaginou. Aqui não queremos fallar dos

autores ; não é o assumpto a que nos propomos, portanto falémos só dos artistas, isto é, do *bello*.

Pondo em principio que o theatro da parte dos actores ha de ser uma escola do *bello*, e accrescendo mais que a arte dramatica é um dos estudos que não se pôde desempenhar sem pre-via vocação, tambem admittimos que um actor nunca chegará a sahir do ordinario senão tiver o *seu sacré* e tomar o seu mister a serio. O bom actor, por conseguinte, (por emquanto chama-mos *bom actor* aquelle que comprehende a importancia da sua profissão e que tem vontade de cumprir religiosamente as obrigações que lhe impõe a sua profissão), o bom actor deve como todos os amigos da arte dramatica sentir a falta d'uma critica rasoavel que o ensine, emende e estimule.

IV

Longe de nós a pretenção de crear em Lisboa uma coisa, cuja falta temos notado e interpretado de maneira tal que só uma mudança completa nas disposições topographicas da cidade poderia remediar esta lacuna. Pois não achamos outra razão, apesar de haver sem dúvida scepticos ou gente pouco observadora que acharão ridicula a nossa pretenção de dar uma explicação tão trivial, e, na apparencia, illogica, a um facto de tão alta importancia litteraria e moral.

Por estas poucas linhas só queremos tentar, não *dar*, mas *indicar* ao actor estudosso e consciencioso, ao artista trabalhador e convencido de que tem de apprehender, o meio de substituir a critica da imprensa que lhe falta, por uma critica que pôde fazer de si mesmo e compenetrando-se bem do fim aonde quer chegar, dos obstaculos que tem de vencer e dos artificios e recursos que tem de empregar para conseguir o seu fim.

Os meios que o actor tem á sua disposição, são muitos, aqui porém fallamos só dos principaes que são os seguintes ; meios directos : o jogo da physionomia, os gestos, a caracterização e a palavra; fóra d'estes tem os meios indirectos não menos importantes, que são : a observação e a leitura. E aqui convém dizer já que o actor se engana, se julga ter feito a sua obrigação, ou poder chegar a ser bom actor, indo regularmente aos ensaios e recitando nas noites de espectaculo o seu papel. Um actor ha de ser actor continuamente e ha de tra-

lhar dentro e fóra do theatro. Se não for assim, não tem direito a chamar-se *artista*, e nunca se poderá collocar na mesma cathegoria que o pintor, o escultor e o poeta. Se um d'estes ultimos passasse uma hora só sem trabalhar ao menos mentalmente, já não seria artista, mas apenas operario. Um poeta verdadeiro, poeta de coração, seja conversando, seja passeando, pensa na sua obra e ampara-se com entusiasmo de qualquer palavra, de qualquer objecto que lhe possa suscitar novas idéas. O escultor não passa ao pé d'um monumento sem procurar uma linha nova; o pintor não vê um perfil fóra do commun, não repara n'uma arvore, não vê uma nuvem de fórmas phantasticas sem reter a imagem do que viu. Do mesmo modo o actor não deve deixar passar um instante sem ver, se da conversa, dos gestos dos seus interlocutores, emfim de tudo quanto se lhe offerece aos olhos e ao espirito, pode aproveitar qualquer coisa para a sua arte.

Contam que os chinezes tem desenvolvido o

amor da arte, e que um dia um ladrão querendo entrar por infracção n'uma casa, depois de ter principiado a fazer um buraco na parede, parou para consultar-se a si mesmo se devia dar ao buraco a forma d'uma gruta, d'um leque ou d'um passaro. Pois o actor ha de se assimilhar a este ladrão, não no desejo de roubar, já se vê, mas n'esta constante preocupação de dar uma feição bella a todos os seus actos, a todos os seus gestos e a todas as suas palavras.

v

Acima indicámos os meios pelos quaes o actor pôde conseguir o fim da sua profissão, que é: representar e ensinar o bello. Vamos tomar um a um os meios indicados para explicar a nossa idéa. Temos primeiro os meios indirectos ou *de instrucción*: a leitura e a observação.

Temos posto em principio que não se pôde ser bom actor sem vocação. O resultado deste principio é que muitos actores, e muitas vezes os melhores, entram na carreira dramatica n'uma

idade em que é impossível que, mesmo tendo a vontade e os meios, já tenham alcançado uma ilustração litteraria que passe da instrucção primaria, se tanto é que gosaram desta. (Esta reserva não é inutil, pois temos actores e principalmente actrizes soffríveis que apenas sabem escrever o seu nome). Quanto mais um actor adquirir instrucção, mais lhe será facil o estudo de muitos papeis, mais lhe será commodo a escolha e a composição dos trajes e da caracterização. Nada instrue tanto como a leitura atenta de boas obras. A linguagem apura-se, a imaginação trabalha, o juizo sobre os homens e os acontecimentos purifica-se, enfim uma leitura bem entendida é de todos os meios da instrucção o melhor, o mais facil e o mais agradável. Nunca poderia recommendar-se de mais ao actor a leitura, principalmente a leitura das peças em que entra. É um costume pessimo o que muitos actores teem, d'apprender só o seu papel sem se ocupar do resto da peça. O que resulta d'aqui é que augmentam o trabalho do

ensaiaador, se elle for intelligente e conscientioso. Pois tendo só o seu papel na cabeça, é impossivel que o actor dê a inflexão necessaria a todas as phrases que tem de dizer, porque não sabendo a que phrase alheia e a que acontecimento faz allusão, ás vezes proferirá uma phrase insignificante muito patheticamente, e recitará outra, importante, sem saber o que diz. Sabemos muito bem que é costume fazer umas leituras das peças que estão para se representar (o que se chama *provar*); mas quem já assistiu a estas leituras deve ter ficado convencido que não é o meio para os actores tomarem conhecimento da peça toda. Temos pois a leitura especialmente do reportorio, mas em geral dos bons autores, sejam nacionaes ou estrangeiros em boa traducção. Porém que o actor não imagine que tem de se limitar aos autores dramaticos. Deve ler ao contrario de tudo e de todos. Assim saberá a historia, que lhe servirá para evitar os anachronismos involuntarios, assim poderá comparar as maneiras diferentes pelas quaes os di-

versos autores exprimem as sensações e poderá escolher a que lhe pareça a melhor ; assim finalmente evitara confusões fataes, que ás vezes compromettem o futuro d'um artista. Nós já ouvimos dizer a um actor com muita seriedade que Ulysses era mãe de Telemaco. Vejam se o publico não teve razão de lhe demonstrar o seu pasmo ! Leiam pois, e leiam muito, que se divertem instruindo-se : *utile dulci* !

▼ x

O segundo meio de instrucção é a observação. Com efeito, se o actor estuda pela imaginação, lendo os bons autores, pode estudar pela realidade, tendo os olhos abertos e tomando sentido em tudo quanto vê e ouve ; mas o que deve fazer antes de tudo, é observar-se a si mesmo. Quasi toda a gente tem certos costumes e hábitos, certos *tics*, de que nunca se pode desfazer porque pelo tempo tornaram-se em vício incorrigível. Pois um actor não pode nem deve

ter destes costumes. Não deve affectar certos gestos e certos modos, porque nunca deve esquecer que está destinado para imitar tudo. Por conseguinte se n'uma peça qualquer tivesse de dar attenção para não cabir no *bordão* ridiculo, por força a attenção que ha de dar ao bom desempenho do seu papel ha de sofrer com isto. Pelo contrario na vida commum o actor deve no seu modo de andar, de mover-se e de fallar, conservar certa medida e certa nobreza que sem o tornar ridiculo deixe perceber que procura distinguir-se nos gestos e na linguagem para representar com menos affectação.

Por modo algum queremos aqui aprovar os actores que julgam dever distinguir-se dos outros homens, affectando certa excentricidade em trajes, gestos e palavras de mau gosto. Nada peior, porque tomam o costume de levar á scena a reprodução desses trajes, gestos e linguagem. Por outro lado o actor não deve receiar que alguém repare n'elle, porque, limitando-se a um modo nobre e elegante ninguem terá de es-

tranbal-o, e os que o conhecem não lhe querão mal d'uma certa originalidade sabendo que têm diante de si um artista que na scena conquista os aplausos da platéa. Que o gosto do actor seja apurado, a sua linguagem escolhida e o seu passo nobre e de distincção; mas ao mesmo tempo que repára no que faz e diz, não deve perder de vista o que fazem e dizem os outros. O actor deve ser um pouco physionomista, deve estudar a maneira diversa pela qual cada sentimento se pinta na expressão da cara, deve aproveitar dos ridiculos dos seus interlocutores para os evitar se fôr galã ou tragico, para os imitar se fôr comico, e em todo caso para copiar o que convém ao seu genero. Mesmo estas observações podem-lhe surgir idéas novas; e quasi sempre que um autor escreve uma peça especialmente para um actor qualquer, é que este ultimo amparou-se d'uma idéa que lhe ocorreu, e que comunicou ao seu autor com os commentarios que lhe inspiraram as

reflexões que fez sobre o que se passou. É pois a observação um meio poderoso e interessante ao mesmo tempo para desenvolver a disposição phisica e intellectual d'um actor, que tiver realmente vontade e superioridade para se tornar notavel.

VII

Temos traçado em poucas linhas os meios de instrucção de que o actor deve aproveitar-se. Este assunto de certo poderia ser tratado em muito maior extensão, mas já dissémos que o fim deste trabalho é *indicar* apenas os recursos de que dispõe o actor. Vamos pois continuar do mesmo modo a explicar os meios directos, ou de *applicação*, que convém ao actor, queremos dizer os meios que deve empregar para se apresentar ao público de modo decente, agra-

davel e digno de lhe merecer aplausos sem lhe deixar a minima apprehensão.

Tomo pois os *gestos* ou o *movimento* do actor na scena. Sendo os *gestos* o que dá mais vida á acção que o theatro baha de representar, já se vê que a attenção do actor deve especialmente dirigir-se a este ponto para não fazer accionados exagerados ou em contradicção com as palavras que tenha de dizer. Nos *gestos* queremos implicar ao mesmo tempo aqui a collocação do actor na scena. A escola allemã e franceza differem completamente da italiana, espanhola e portugueza. As primeiras não admitem em caso algum que o actor volte as costas ao publico, enquanto as outras não só o permitem mas até procuram com frequencia esta posição. Para nós um e outro principio tem o seu defeito, e, como sempre o *medio* é o melhor. A escola allemã pretende que o actor, ao mesmo tempo que imite a realidade, deva observar as conveniencias e as posições plasticas. Outros querem que com estas reservas a representação perde a

sua naturalidade. Ora neste ultimo ponto parece-nos terem razão, mas onde não a tem talvez é quando sem necessidade alguma os actores voltam as costas ao publico, abaixam-se, inclinam-se, acocoram-se, voltando para a platéa a face menos bella do seu phisico. Isto é feio e inconveniente. Que necessidade por exemplo ha que tres individuos sentados conversando, um d'elles tenha de voltar as costas ao publico ? nenhuma ; a realidade não perde nada em um dos interlocutores ficar no meio e os outros meio-voltados aos lados. Não se faz assim na vida ? Ha casos porém em que é indispensavel voltar as costas ao publico ou seja por causa d'um dito obrigatorio ou por indicação expressa do autor. Para isso, o preceito cuidámos ser o seguinte :

O actor representa para o publico, por consequinte nunca deve fallar para dentro do palco, nem voltar as costas á platéa senão quando for indispensavel, e mesmo neste caso ainda mais necessario é observar as formas do bello e do

esthetico do que preferir uma realidade que não existe. Portanto fallando dois ou mais actores na scena, a regra geral é que quem falla recua um pouco, em quanto os outros avançam. Isto já se vê, não se ha de fazer mecanicamente mas com discernimento. O actor nunca deve falar muito perto dos bastidores, nem muito adeante no proscenio ao pé da rampa, por que assim se destaca do quadro formado pela scena, pelos accessorios, e pelos personagens, e, isolando-se, produz menos illusão por parecer estar conversando com o publico e não com os personagens da peça.

Como principio geral neste ponto ainda podemos estabelecer o seguinte : que o actor não só tem de *representar* mas tambem de *idealizar* a realidade, e por conseguinte deve unir o bello á verdade. Cada attitude deverá ser graciosa e em perfeito accordo com a situação e com a palavra. O codigo da civilidade deve estar em vigor na scena mais do que em parte alguma; por conseguinte indicamos os pontos

seguintes contra quaes os actores peccam todos os dias :

1.º Gesticulando, é preciso deixar o corpo e principalmente o rosto livre ; portanto, achan- do-se da direita, o actor deve servir-se mais da mão esquerda e vice-versa.

2.º Quando se tem de dar a mão e que não seja obrigatorio dar a mão direita, deve-se dar a mão esquerda e evitar assim encobrir uma parte do corpo.

3.º Mesmo na agitação e na paixão, tendo de gesticular com ambas as mãos, o actor deve pensar em cobrir o rosto o menos possivel.

4.º De pessimo effeito é o costume de muitos actores, quando estão sentados e têm de avançar, de passar a mão entre os joelhos para tirar a cadeira. É peccar não só contra o *bello* mas até contra a *civilidade*.

5.º Tambem é mau costume guardar joias, cartas etc. no bolso da calça. A attenção do publico deve-se atrair o menos possivel sobre este ponto do nosso trajo moderno, que o pudor in-

glez chama *inexpressiveis*. Tirar uma carta de amor, por exemplo, do bolso da calça é de um gosto detestável.

Para o actor mais facilmente observar estas regras e para habituar-se aos gestos indicados voltamos ao artigo: observação de si proprio e accrescentamos:

1.º Que o actor para adquirir gesto livre dos braços e das mãos nunca deveria servir-se d'uma bengala, nem fóra do theatro, nem na scena—senão quando a peça o exigir;

2.º Que nos ensaios não se permitte senão o que tambem na peça se permitte. O actor, por exemplo, levando nos ensaios a mão na algibeira de traz do casaco, pode facilmente procurar a mesma algibeira, tendo armadura;

3.º Que é melhor, principalmente para o galã e outros papeis ligeiros, ensaiar de sapatos para adquirir um movimento mais leve e mais elegante dos pés.

4.º A linha mais appropriada para os movimentos na scena é a diagonal; portanto o actor

sempre deve tratar de descer e subir a scena atravessando-a e não cozendo-se aos bastidores ou cortando-a em linha recta.

Observando estas regras geraes o actor chega a realisal-as sem embaraço e quasi instinctivamente, de maneira que os seus movimentos vem a ser agradaveis á vista, sem ninguem perceber o principio que as rege.

Ha porém papeis em que é necessario affastar-se em certos pontos destas regras, nos papeis por exemplo de comparsas, de *Jocrisse* etc. O que sempre porém o actor deve observar é a decencia, e nunca deve abaixar-se a uma realidade bruta e repugnante. Não podemos repetir bastantes vezes que no peior caso sempre a realidade deve sacrificar-se ao bello e estheticoo.

A estas regras poderiam juntar-se muitas outras, mas o actor intelligente fará por si mesmo a comparação e applicará as nossas observações que apenas tēem a pretenção de ser concelhos, em qualquer circumstancia que se lhe apresentar.

VIII

A gesticulação tem um auxiliar poderoso no jogo da physionomia. Para expressar os sentimentos não basta só a gesticulação; isso é suficiente apenas n'um baile, onde os gestos convencionaes imitam os diversos sentimentos, e neste caso é até necessário porque não tem o recurso da palavra. Se por exemplo n'um baile a primeira bailarina comprime o peito com as duas mãos levantando os olhos ao céu, toda a gente sabe que isto quer dizer que morre de

amor pelo primeiro bailarino. Mas se um actor quizesse gesticular assim, a platéa largaria a rir com toda a certeza. Para o actor é pois o jogo da phisionomia, acompanhando com distincção a palavra, que deve ser o reflexo dos sentimentos e das sensações que quer exprimir.

Para chegar a certa habilidade neste ponto é preciso estudo serio e longa pratica. Um dos bons meios é collocar-se em frente d'um espelho e dizer, mas baixinho, ou antes, pensar só as palavras que tem de recitar. Assim evita-se que o fogo da declamação nos illuda e reparamos em cada movimento falso que corresponde á phrase que mentalmente estamos a referir. Igualmente assim aprende-se a escolher entre as varias expressões a melhor, porque o mesmo sentimento pode exprimir-se por diversos modos. Para poder porém servir-se d'este meio é preciso que o actor tenha trabalhado muito o seu papel e que se tenha quasi identificado com o caracter que lhe cumpre representar.

Explicar aqui como se exprimem as diversas

sensações; o amor, o terror, a sympathia, a alegria, a tristeza etc. não pertence ao nosso assumpto, isto faz parte dos estudos preliminares que o actor tem de fazer, enquanto é discípulo.

xx

Não precisamos insistir em dizer, quanto é necessário que a caracterização do actor corresponda rigorosamente não só á epoca, em que se passa a acção mas tambem ao caracter do personagem que tem de representar. E fallamos aqui tanto do costume como da caracterização da cara. Este ultimo ponto é difficult, principalmente para as actrizes que raras vezes consentem, por exemplo, em se tornar feias (quando já o não são) apezar do papel o exigir. É porém

indispensavel o rigor neste ponto. Se consideramos a vontade de rir que nos dão alguns quadros antigos representando por exemplo Pontius Pilato em trajo de Luiz xv, ou «a cena» de Leonardo da Vinci com uma mesa, coberta de toalha da Hollanda, difficilmente podemos imaginar que, não ha um seculo atraç, representavam-se peças como «*Phèdre*» e outras, nas quaes os heroes Achilles, Agamemnon etc. apareceram de meias de seda, calção e sapatos, uma cabelleira empoada e a espada do gentilhomem ás costas. Porém assim era, e tanto era que causou uma sensaçao immensa quando pela primeira vez Talma, fazendo o papel de Tito, se apresentou ao publico d'uma maneira que era a unica rasoavel: de toga e de cabello cortado, penteado que desde entao chamáram «à la Titus.»

Um estudo pois dos trajos de cada época, como da expressão caracteristica da phisionomia de cada nação, de cada classe social, de cada religião até, é indispensavel ao bom actor. Por-

que do momento que uma coisa qualquer fez lembrar época diversa d'aquellea de que se trata, adeus toda a illusão.

É isto um defeito que tem geralmente os artistas italianos do theatro lyrico, onde pouco se importam com os anachronismos; pois não é raro ver lá marquezes, vestidos á Luiz xv usar suissa. O publico que de certo não aturava coisa similar n'outro theatro, toléra isto e faz mal; porque quem por gosto ou necessidade escolhe um estado deve sujeitar-se ás exigencias d'elle. Não vemos a razão pela qual os advogados, por exemplo, teem de rapar a cara (na França e outros paizes ao menos) e os medicos de não usar bigode,—e os artistas italianos não hajam de fazer um sacrificio tão pequeno e tão bem compensado pelos ordenados enormes que geralmente vencem. Na Allemanha actor nenhum usa barba; cada um caracterisa-se conforme o papel que representa, o que lhes permite grande variedade de typos, e evita a monotonia de ver um galã sempre com os mesmos bigo-

des, muitas vezes mal plantados, e, ora pequenos, ora grandes de mais para o papel desempenhado. O actor não deve ter phisionomia, para poder ter muitas, e ser por assim dizer a tela em que, conforme os typos, vá pintando a cara.

Regra geral; o maior rigor nos costumes, nos accessorios e nos penteados de cada época, servindo-se da pintura, dos postiços etc. cada vez que for necessario.

x

O actor tendo alcançado ou estando habilitado para alcançar todas as qualidades de que temos fallado, nunca chegará a um resultado satisfeitorio, se não possuir a primeira de todas as habilitações necessarias á gente que se dedica á arte dramatica, voz e pronuncia. Com effeito o orgão e seu timbre entra por muito nos triumphos alcançados pelos actores e se um dia ouvimos dizer a alguém fallando d'um excellente comico que tres quartas partes do seu merito

existiam na expressão de seu rosto, podia sem receio accrescentar que a voz era a quarta parte. Se o galã e o tragicó precisam d'um orgão franco, sympathico e expressivo, o baixo-comico ao contrario não perderá nada por ter voz rouca e ridicula. Portanto quem não tiver a voz competente para o genero que quer adoptar faria melhor em nunca entrar para o theatro, porque o gesto, a mimica, a caracterisação apprendem-se, mas voz ninguem tem se não aquella com que nasce.

Mas, tendo a voz, ainda é preciso, aproveitar-se d'ella e saber modular as pbrases. E, para ter um guia n'isto, o actor não tem meio melhor do que estabelecer limite bem marcado entre a recitação e a declamação, duas coisas distintas mas que muita gente confunde facilmente.

Na recitação sempre se falla de terceiro objecto, ou a acção de que se trata pertença a terceira pessoa, ou tenha sido anterior á occasião em que se falla d'ella; em todo caso quem recita deve com certeza dar a expressão devida á sua

recitação mas com certa moderação e sem a expressão apaixonada que caracteriza a declamação. Quem recita não deve saber do seu carácter individual mas só deve dar a entender que o assumpto fez sobre elle tal e tal impressão, sem elle subjectivamente participar na acção. Não deixa por isso de ter a sua originalidade particular.

Outra coisa é a declamação. Declamando hei de abdicar do meu carácter habitual, hei de renegar o meu genio e hei de me identificar completamente com a individualidade da personagem que represento. As palavras que pronuncio devem sahir da minha bocca, como se realmente sentisse o que estou dizendo. Aqui é preciso muita precaução, porque fallando baixinho ou alto de mais, facilmente chega o actor *ao canto*, ou então á *monotonia*, dois rochedos, igualmente perigosos, entre os quaes se esconde terceiro perigo: *o tom de pregação*, contra o que muitas vezes naufraga quem evitou Scylla e Charybdis.

Para chegar a uma declamação *boa* convém

acompanhar com a voz e o sentimento as palavras que pronuncio. Por exemplo * os versos seguintes :

Encontrei-a ajoelhada,
Como se pende uma roza,
Na egreja da milagrosa
Nossa Senhora da Escada ;
O seu rosto contemplava,
Atravez dos raros véus :
N'elle os olhos, a alma em Deus
Confusas preces orava.

devem-se pronunciar n'um tom de narração mas com ternura quasi acanhada, como se receiasse perturbar a contemplação da virgem de que se está fallando, em quanto os versos que seguem imediatamente devem declamar-se n'um tom animado e vivaz, com effusão, e os tres ultimos até com certa precipitação.

* Os exemplos são tomados na bella comedia do sr. José da Silva Mendes Leal ; *A Herança do Chanceller.*

Cria n'este inlevo terno
Que as orações, misturadas,
N'essas almas, abraçadas,
Aos pés levavam do Eterno.
Se era d'ella ou da Senhora,
O templo, nem eu sabia...
Que tudo ao céu rescendia.

Quando ha passagens, interrompidas por outras, como por parenthese, é preciso parar levemente antes e depois da interrupção e mudar de tom, para não confundir-se uma phrase com a outra. Se por exemplo um actor nos versos seguintes :

El rei D. João,— seja em paz —
Que faz pena ao thesoureiro
Deu-nos tambem o onzeneiro
Que é raça de Barbabaz.

pronunciasse a segunda metade do primeiro verso como a primeira, o verso ficava escuro e teríamos a phrase seguinte:

El rei D. João seja em paz.—

o que dê modo algum exprimiria a idéa do poeta.

Quando n'uma phrase, uma palavra tem de se pronunciar com mais energia que a palavra precedente, esta já não se deve dizer no mesmo tom que o resto; ao contrario, cumpre preparar para o que segue.

Na phrase, por exemplo:

Gente infame! gente impia!

a palavra *infame* já deve ter mais expressão do que o resto, não muito porém, para poder acrescentar na palavra *impia* que é mais forte ainda.

Quando uma palavra termina por uma vogal e outra vogal principia a palavra seguinte, é preciso separar bem, e não pronunciar como já ouvimos n'um ensaio a phrase :

Amo-a, adoro-a
como se fosse *amadóra*.

A exclamação: *Oh!* sendo seguida por algumas palavras, deve separar-se e pronunciar-se

Oh! — meu pae!

Os nomes proprios principalmente devem ser bem pronunciados para não haver confusão e ás vezes formar com a palavra precedente ou seguinte um calembourg sem querer. Esta regra deve tanto mais ser observada, quando na mesma phrase ha mais d'um nome proprio. Por exemplo:

Em *Ceuta*, em *Tuy*, não tremia

Se aqui o actor, não apoiasse bem nos dois nomes com certeza que grande parte dos auditórios não havia de perceber o verso.

As syllabas finaes devem pronunciar-se bem para não se confundir *as* e *os*, *em* e *am* etc.

Tambem deve o actor prestar grande atenção a não pronunciar o *v* em logar de *b*, *travalho* por *trabalho*; uma coisa que muita gente confunde, sabendo como deve ser, são as syll-

labas *pre* e *per*: *preturnação* em logar de *perturbação* ou *pertender* em vez de *pretender*! Outras más pronuncias vem da falta de gramática; destas não temos de ocupar-nos aqui.

Em geral o actor deve principiar a fallar baixo para poder no caso preciso accrescentar a voz e dar-lhe a pouco e pouco toda a extensão e força, como finalmente deve ser um dos artifícios do actor, de poupar a sua voz (sem que por isso a declamação deve soffrer) para reserva-la para os grandes efeitos.

A razão porque muitos actores pronunciam ou declamam mal, é que sabem mal o seu papel e que o aprenderam com precipitação e por conseguinte conservaram na memoria os defeitos da pronuncia que fizeram nos ensaios. Quem mais tem de padecer com isto são elles porque nunca hão de chegar a passar de mediocres, se é que lá chegam.

O leitor pelo que está dito compreenderá que o assumpto de que fallámos oferece vasto campo para a dissertação e mesmo para a discussão. Temos porém prevenido desde o principio que o nosso intento era apenas *indicar* o caminho. O presente trabalho não passa de um pequeno esboço. Quem se sentir com animo, comprehendendo a importancia do assumpto, e tendo ao mesmo tempo a competencia sufficiente para elabora-lo com proveito para a arte e para

o publico, que pegue nas brochas e na palheta e encha de cōres o quadro de que nós apenas temos desenhado as linhas a carvão. Mas, pouco que valham estas paginas, tendo a convicção da nossa incompetencia para levar a effeito uma transformação nas coisas theatraes, tambem estamos persuadidos de que o actor que leia com attenção as paginas precedentes e que faça a applicação das idéas emittidas, apesar d'este tratado estar longe de ser completo, não deixará de sentir em breve as vantagens d'esta *autocritica* e com menos trabalho do que antes alcançará maiores triumphos.

Se assim fór e que um só actor tirar algum proveito d'esta obra humilde, o autor declarar-se-ha satisfeito porque terá um merito que muita gente julga ter e que poucas pessoas tem realmente: o merito—*de ter sido util para alguma coisa.*

XXIX

PN 2493
B977

DO NOT REMOVE
SLIP FROM POCKET

ALF Collections Vault



3 0000 099 864 500