



ugr

Universidad
de Granada

Facultad de Filosofía y Letras
Departamento de Lingüística General y Teoría de la Literatura
Programa doctoral: *Teoría de la Literatura y del Arte y Literatura Comparada*

Tesis Doctoral

O GESTO VOCAL TEATRAL
Estudo sobre o tratamento da elocução em
publicações portuguesas entre 1870 e 1970

Maria Margarida Pinto Tavares Pereira

Director: Doctor Francisco Linares Alés

Co-director: Doctor Carlos Alba Peinado

2013

Editor: Editorial de la Universidad de Granada
Autor: Maria Margarida Pinto Tavares Pereira
D.L.: GR 868-2014
ISBN: 978-84-9028-947-1

AGRADECIMENTOS

Ao Doutor Francisco Linares Alés e ao Doutor Carlos Alba Peinado pela orientação e conselhos preciosos e pela condução criteriosa ao longo deste processo;

Ao Juan pelo incondicional apoio e ao Lourenço pela inspiração;
À Sofia Patrão da Biblioteca do Museu Nacional do Teatro e à Fernanda Bastos da Biblioteca|Arquivo do Teatro Nacional Dona Maria II pela sua disponibilidade que excedeu sempre a normal noção de profissionalismo;
À Luísa Barbosa que generosamente dispôs de materiais e conhecimentos sobre a actividade da Secção de Teatro do Círculo Cultural Scalabitano;
Aos senhores José Ramos e Florindo Custódio, amadores de Teatro, que se predisuseram a partilhar comigo as suas memórias e conhecimentos;
A todos os que contribuíram, directa ou indirectamente, para que eu concretizasse este trabalho, os meus mais profundos agradecimentos.

Resumo / Abstract

RESUMO

Palavras-chave: História do teatro em Portugal; história do actor; didáctica do teatro; prática cénica; voz; elocução teatral; arte de dizer; declamação.

Esta investigação debruça-se sobre a voz do actor de teatro e consiste num estudo de natureza qualitativa de textos de autores portugueses dedicados à prática vocal do actor de teatro, publicados entre as décadas de 1870 e 1970. A metodologia seguida foi a de análise documental de materiais remanescentes de um conjunto significativo de práticas cénicas. Os textos que compõem o objecto de estudo têm dimensão pragmática e didáctica e, simultaneamente, reflectem e projectam o meio teatral em que estão inseridos.

Os objectivos principais deste estudo visam compreender as especificidades destes materiais, estudar as suas origens, os seus percursos e contextos; estabelecer as relações entre esses materiais, as práticas vocais e o sistema teatral em que se inserem; aclarar a dimensão pedagógica que as publicações contêm e interrogar as relações de continuidade ou ruptura entre didáctica e prática artística.

Pretende-se, assim, contribuir para o estudo das especificidades das práticas do actor na história do teatro português do período contemporâneo.

ABSTRACT

Keywords: History of theatre in Portugal; history of the actor; didactic of the theatre; theatre practice; voice, theatrical speech; elocution.

This research is focused on the theater actor's voice and consists of a qualitative study of texts from Portuguese authors dedicated to the vocal theatre practice, published between 1870 and 1970.

The methodology followed was a documentary analysis of remaining materials from significant theatre practices. These materials are pragmatic and didactic and simultaneously reflect and project the theatrical medium in which they are inserted.

The main objectives of this study aims to understand the specifics of these materials, to study their origins, their journeys and contexts; aims to establish the relationships between these materials, vocal practices and theatrical system in which they operate; also aims to clarify the pedagogical dimension that publications contain and interrogate the relationship of continuity and rupture between didactic and artistic practice.

It is intended, therefore, to contribute to the study of the specific practices of the actor in the history of Portuguese theater of the contemporary period.

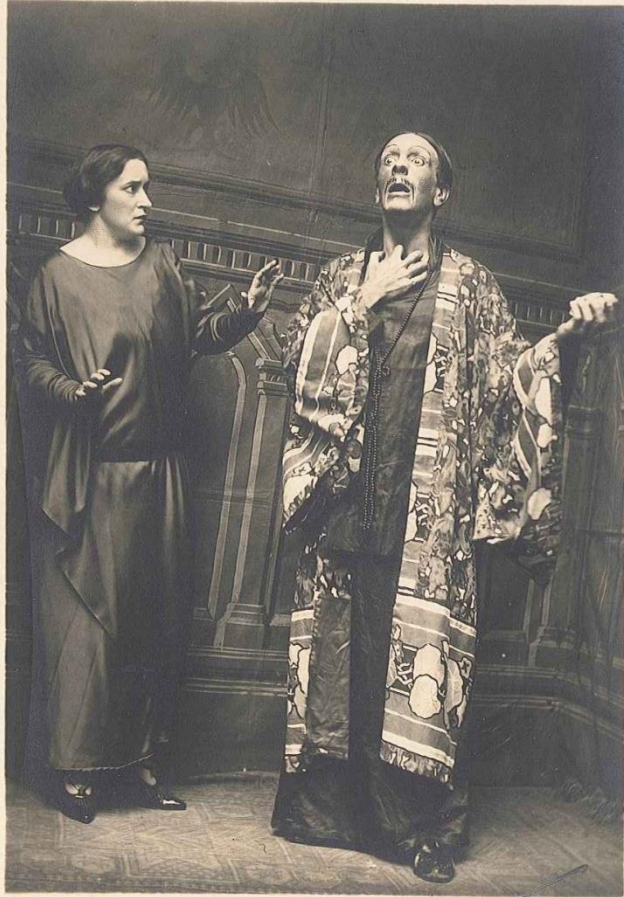
ÍNDICE

AGRADECIMENTOS.....	3
RESUMO / ABSTRACT	5
ÍNDICE.....	9
INTRODUÇÃO.....	17
CAPÍTULO 1.....	23
ESTUDO DA VOZ NO TEATRO: ENQUADRAMENTO ANALÍTICO.....	25
1.1. OBJECTO DE ESTUDO E METODOLOGIA.....	25
1.1.1. Corpo de fontes primárias.....	28
1.1.2. Pertinência e legitimidade das fontes.....	31
1.2. ESTUDOS TEATRAIS: PERSPECTIVA TEÓRICA ABRANGENTE.....	35
1.2.1. Um objecto de estudo impreciso e efémero.....	36
1.2.2. Interdisciplinaridade e <i>inter-media</i> nos estudos cénicos.....	41
1.2.3. O actor enquanto objecto de estudo.....	44
1.3. ESTUDOS DA VOZ: DELIMITAÇÃO TEÓRICA ESPECÍFICA.....	46
1.3.1. Expansão da definição de facto vocal.....	47
1.3.2. A voz e os estudos da linguagem.....	51
1.3.3. A <i>voz viva</i>	53
1.3.4. A <i>performatividade</i> da voz.....	55
CAPÍTULO 2.....	61
ESTUDO DA ELOCUÇÃO TEATRAL.....	63
2.1. A VOZ DO ACTOR EM DUPLA VERTENTE.....	63
2.1.1. A abrangência da vocalidade.....	66
2.1.2. Particularidades da oralidade.....	68
2.2. O <i>GESTO VOCAL</i> ENQUANTO UNIDADE EXPRESSIVA	71
2.3. CONFIGURAÇÕES DA ELOCUÇÃO TEATRAL.....	76
2.3.1. Elementos basilares da elocução.....	78
2.3.2. Formas compostas da elocução.....	80
2.3.3. A declamação.....	81
2.3.4. O verso e a elocução.....	85
CAPÍTULO 3.....	87
TRAJECTÓRIAS DA ARTE DE DIZER.....	89
3.1. PERCURSOS DA INFLUÊNCIA NORMATIVA NAS PRÁTICAS VOCAIS.....	90
3.1.1. A <i>actio</i> do orador e o dizer do actor.....	97
3.1.2. As paixões da alma e a expressão do actor.....	101
3.2. ARTE DE DIZER OU TÉCNICA DE DIZER?	103
3.2.1. <i>Techne</i> , arte e técnica.....	105
3.2.2. Aspectos de prática artística da <i>modernidade</i>	108
3.2.3. A ideia de <i>modernidade</i>	112
3.3. INTERPRETAÇÃO E VOZ NO PERÍODO CONTEMPORÂNEO.....	114
3.3.1. Processos de singularização do actor.....	115
3.3.2. A voz <i>não padronizada</i>	123

3.3.3. Novas abordagens didáticas da voz.....	127
CAPÍTULO 4.....	131
CONTEXTO DAS PUBLICAÇÕES SOBRE A ELOCUÇÃO TEATRAL.....	133
4.1. A RECORRÊNCIA DA <i>CRISE</i> NO TEATRO.....	133
4.1.1. O predomínio do <i>drama histórico</i>	137
4.1.2. O malogro do <i>drama de actualidade</i>	140
4.2. A TENSÃO ENTRE <i>CONVENCIONALISMO</i> E <i>NATURALIDADE</i> NA CENA.....	145
4.2.1. A persistência do actor-vedeta.....	147
4.2.2. A defesa da identificação e a prática da tipificação.....	150
4.2.3. O dilema entre Ensaíador e Encenador.....	158
4.3. DIMENSÕES DO ENSINO DOS ACTORES.....	161
4.3.1. A educação formal dos actores de teatro.....	162
4.3.2. O problema da “credibilidade” do Conservatório.....	166
4.3.3. A educação informal dos actores de teatro.....	175
4.4. NOVAS DINÂMICAS NO PÓS-GUERRA.....	178
CAPÍTULO 5.....	183
SETE PUBLICAÇÕES SOBRE A ELOCUÇÃO DO ACTOR.....	185
5.1. <i>TRATADO DE METRIFICAÇÃO PORTUGUESA SEGUIDO DE CONSIDERAÇÕES SOBRE A</i> <i>DECLAMAÇÃO E A POÉTICA</i> DE ANTÓNIO FELICIANO DE CASTILHO.....	187
5.1.1. O autor.....	187
5.1.2. A publicação.....	190
5.2. <i>APONTAMENTOS SOBRE A DECLAMAÇÃO</i> DO DR. LUIZ DA COSTA PEREIRA E JOSÉ CARLOS DOS SANTOS.....	191
5.2.1. Os autores.....	192
5.2.2. A publicação.....	195
5.3. <i>ARTE DE DIZER: CURSO DE DICÇÃO</i> DE JOSÉ ANTÓNIO MONIZ... ..	196
5.3.1. O autor.....	196
5.3.2. A publicação.....	199
5.4. <i>ARTE DE DIZER</i> DE CARLOS SANTOS.....	200
5.4.1. O autor.....	201
5.4.2. A publicação.....	204
5.5. <i>EXERCÍCIOS DE ARTICULAÇÃO E COLOCAÇÃO DA VOZ</i> DE ANTÓNIO PEDRO.....	205
5.5.1. O autor.....	205
5.5.2. A publicação.....	207
5.6. <i>APONTAMENTOS DE ARTE DE DIZER</i> DE CARLOS DE SOUSA.....	208
5.6.1. O autor.....	208
5.6.2. A publicação.....	213
5.7. <i>ARTE DE DIZER</i> DE JOÃO APOLINÁRIO.....	214
5.7.1. O autor.....	215
5.7.2. A publicação.....	217
CAPÍTULO 6.....	219
ANÁLISE DA ELOCUÇÃO TEATRAL NAS PUBLICAÇÕES ESTUDADAS.....	221
6.1. CONFIGURAÇÕES DA VOZ.....	221
6.1.1. A voz quase sem corpo.....	222
6.1.2. Contingências extra-individuais da voz.....	230
6.1.3. O texto como vocação da elocução teatral.....	235
6.2. UM GESTO VOCAL TEATRAL ALHEADO DOS VALORES DA MODERNIDADE... ..	239

6.2.1. A tipificação num processo individualista de trabalho.	241
6.2.2. A superação <i>inconclusa</i> da declamação.....	246
6.2.3. Apelar ao natural e convencionalizar o dizer.....	249
CONCLUSÃO.....	255
REFERÊNCIAS.....	261
ANEXOS.....	279
Anexo I.....	281
Corpo complementar de fontes primárias: Índice.....	283
Anexo II.....	347
Registo áudio de vozes de actores: Índice.....	349
Anexo III.....	351
Imagens do espólio de Carlos de Sousa: Índice	353
CD	355
SEPARATA.....	357
Tradução em espanhol da <i>Introdução</i>	359
Tradução em espanhol da <i>Conclusão</i>	363

Muito. Meu -



Dez
XXXXIX.

Carlos Santos
a
Carlos de Sousa

Fotografia do actor Carlos Santos, 1939, assinada e dedicada pelo próprio a Carlos de Sousa.
Esta fotografia faz parte do espólio de Carlos de Sousa do Círculo Cultural Scalabitano,
Santarém.

INTRODUÇÃO

A voz do actor de teatro: eis o que é aqui proposto estudar.

O poder da voz, poder evocativo, poder que tanto pode ser de encantamento como pode ser violento, reside no facto de a voz estar no plano do mistério. A voz tem algo de indefinível, está sempre entre dois planos: é manifestação de subjectividade mas invadida pela presença do outro, invadida pela linguagem que comunica com o outro; é interior e é exterior; é corpórea e incorpórea; é física e metafísica; é natureza e é cultura.

Sendo o teatro uma arte plural, em que cada uma das linguagens representa uma instância discursiva, pretende-se aqui estudar uma das vozes da partitura cénica: a da elocução do actor. É o estudo desta vertente da voz que será privilegiada, ou seja, o estudo da voz do actor de acordo com a sua relação com a palavra e com a frase.

A história do teatro em Portugal tem estado centrada, sobretudo, no estudo do texto e dos seus autores. As abordagens mais frequentes são feitas em torno da crítica aos repertórios de uma determinada época ou em torno do impacto de uma obra num determinado momento da história do teatro ou, ainda, em torno da relação mimética entre um texto e o seu contexto social, cultural, histórico. Se tomarmos como exemplo Gil Vicente, pode concluir-se que a sua obra foi exaustivamente estudada do ponto de vista literário e, dado que se trata de um autor excepcional, não surpreende que novos estudos apareçam constantemente. Porém, sabe-se menos sobre os seus espectáculos e os seus actores, sobre as circunstâncias cénicas em que decorriam as suas obras. Só nas duas décadas mais recentes, os estudos de teatro se têm expandido para questões extra textuais como o estudo dos públicos (Borges, 2001) ou os estudos relacionados com a arquitectura teatral e cénica (Câmara, 1996) ou com a iconografia teatral (Chiaradia, 2011) para citar apenas alguns exemplos.

Ainda no que se refere à história dos actores e das actrizes, o que existe é um conjunto de ideias feitas, geralmente pouco abonatórias, que persistem e

que são recorrentes. Como a construção do saber é também um processo acumulativo, parece importante interromper o lugar-comum de que certos fenómenos, períodos ou temas não têm interesse ou relevância para serem estudados. Também não parece construtivo partir do pressuposto que, em relação ao actor, ou mais especificamente em relação à voz do actor, “não há nada”, como tantas vezes se ouviu no decorrer deste estudo. Ao contrário; parece mais construtivo procurar nos materiais existentes ecos que permitam pensar a prática do teatro e, no caso concreto deste estudo, a prática da voz do actor, do ponto de vista da sua história recente, mais precisamente o século XX em Portugal, e isso só pode fazer-se a partir do que há, muito ou pouco, bom ou mau.

É importante também referir que, no que respeita à mudança de paradigma que implicou, como diz Pratices Pavis, passar do paradigma filológico ao paradigma cenológico, se parte aqui de um ponto em que a questão do logocentrismo no teatro já está ultrapassada: o teatro na actualidade tanto pode ter o texto no seu centro como também pode partir de outra premissa que secundarize ou mesmo ignore o texto. As duas vias estão legitimadas e é da superação desta dicotomia que se parte para este estudo; neste caso, dando importância ao elemento textual na sua conjugação com a voz do actor, procurando, assim, ter em atenção as duas perspectivas, textual e cénica, e, nesse sentido, atender à multidimensionalidade do fenómeno teatral.

Concretamente, interrogam-se aqui um conjunto de publicações sobre a voz do actor que circularam no sistema teatral português entre o final do século XIX e a década de setenta do século XX. O que se pretende, sobretudo, é contribuir para o aprofundar do conhecimento das práticas teatrais e para o aprofundar do conhecimento da história do actor de teatro em Portugal durante aquele período.

O corpo de fontes primárias que constitui o objecto de estudo é definido por publicações relacionadas, em primeiro lugar, com a elocução teatral e, complementarmente, relacionadas com a prática do actor entendida de forma mais lata. O objecto de estudo é então composto por materiais pragmáticos, materiais com características actuantes e faz-se aqui a defesa da legitimidade

do seu estudo pois não se centra esse estudo na coisa em si e nas suas propriedades, mas na função e significado que desempenharam no sistema teatral. Procura-se, assim, também contribuir para uma reflexão sobre as metodologias de estudo das práticas teatrais, marcadas pelo efémero e por um carácter impreciso, que colocam algumas exigências metodológicas que aqui se concretizam na convocação de saberes de diversas disciplinas (o que não se pretende confundir com metodologias interdisciplinares).

Para a concretização destes objectivos, houve a necessidade de reunir contributos teóricos que ajudassem a aprofundar a leitura e interpretação do corpo de fontes primárias. Estes contributos teóricos vão delimitando o objecto de estudo desde aspectos mais gerais até aspectos mais particulares.

Nos dois primeiros capítulos deste estudo, parte-se de conceitos teóricos especificamente relacionados com a temática da voz do actor que ajudem a esclarecer o entendimento das temáticas tratadas neste trabalho, pondo em articulação as publicações sobre a arte de dizer e as práticas de interpretação do actor. Traçam-se os contributos artísticos que se manifestaram na mudança do entendimento da voz no século XX e que reequacionaram o predomínio do universo da palavra e afirmaram a importância do corpo teatral entendido como *continuum*. Neste sentido, procura esclarecer-se as características do modelo contemporâneo de voz enquanto voz individuada, corpórea, orgânica, voz que recupera traços primais e que procura ser manifestação da presença do actor.

Continua esta abordagem teórica, no capítulo terceiro, com o enfoque nos temas que ajudam a aprofundar o entendimento das publicações porque as enquadram, por um lado, numa tradição antiga de textos com características de *tratadística* ou de *preceptiva*, tradição de escrita ancorada na retórica, que influenciou as práticas teatrais. Com o propósito de circunscrever o objecto de estudo apresentam-se, no quarto capítulo, dados sobre o seu contexto histórico, nomeadamente a situação teatral e as orientações predominantes em que foram escritas e publicadas, e as circunstâncias do ensino do teatro ao qual eram dirigidas. Nos capítulos cinco e seis faz-se a análise do conjunto de publicações escolhidas como objecto de estudo. De acordo com as duas perspectivas,

teórica e histórica, procura-se cruzar as duas ordens de argumentos na análise da voz e das práticas vocais que as publicações reflectem.

O problema que se defronta neste estudo é o dos modelos de oralidade cénica “antes” e “agora”, pelo que se pesquisam, nas publicações analisadas, os mecanismos físicos, mentais e culturais que sustentam a voz, com especial enfoque na elocução. Patal tal, este estudo desenvolve-se a partir do conceito de *gesto vocal* que parece adequado por abarcar as diversas dimensões da elocução do actor. Por mecanismos físicos entende-se aspectos como a respiração e o fôlego, enquanto energia que suporta a voz, tanto técnica como expressivamente; os efeitos da gravidade no corpo, a sustentação do corpo, a distribuição do peso no corpo; a descontração e a energia enquanto elementos que condicionam a estrutura da voz; a entrega da palavra enquanto perceptibilidade articulatória, o modelar da coluna de ar para formar cada fonema e a sua importância na definição da teatralidade sustentada no plano textual; a entrega da palavra enquanto audibilidade, ou seja, a projecção ou expansão da voz num determinado espaço e a relação do corpo do actor com esse espaço, como aspecto indissociável do anterior.

Procura-se ainda, nas publicações analisadas, dados que nos permitam perceber como eram encarados aspectos como a expressividade vocal no que se refere à textura da voz, à pesquisa dos modos de passagem da voz do sujeito-actor à voz do sujeito-personagem e à forma como o trabalho de voz pode ser determinante para a construção da alteridade no teatro. Também a alocação da voz no corpo do actor e o uso criativo das suas idiosincrasias vocais são elementos a ter em conta na composição vocal e que se pretendem atender para responder ao problema relacionado com a forma como são encarados os processos criativos específicos envolvidos na elocução teatral; como é que o actor interpreta a palavra do autor? O actor incorpora a palavra ou a palavra incorpora o actor? O actor imita, representa, evoca ou presentifica?

Procura-se, assim, saber como é que nas diversas publicações estudadas estas questões são encaradas.

CAPÍTULO 1

ESTUDO DA VOZ NO TEATRO: ENQUADRAMENTO ANALÍTICO

O primeiro capítulo deste estudo procura, como se impõe, fazer o seu enquadramento teórico e metodológico, primeiramente numa abordagem mais genérica e, de seguida, numa abordagem mais centrada na especificidade do tema. Assim, começa-se por procurar estabelecer o objecto e os objectivos que orientam este estudo; de seguida procura-se esclarecer a metodologia aqui adoptada. Por metodologia, entenda-se não só o conjunto de procedimentos seguidos para levar a cabo este estudo mas, sobretudo, a perspectiva teórica que determina a forma de organizar as ideias e o discurso: parte-se do enquadramento teórico deste estudo no contexto dos estudos teatrais, para se prosseguir com a sua contextualização nos estudos da voz.

1.1. OBJECTO DE ESTUDO E METODOLOGIA

Este trabalho consiste na análise das publicações portuguesas dedicadas ao tema da voz do actor e na procura do *gesto vocal* que delas se pode inferir. Pretende-se elaborar um estudo de natureza qualitativa que evidencie que a voz, e em especial a elocução teatral, tem marcas temporais e descobrir, relativamente ao período em causa, as diferentes características dessas marcas. Pretende-se, ainda, estabelecer a relação entre as publicações dedicadas ao tema da voz do actor de teatro e a realidade teatral conjuntural, com o objectivo de traçar a evolução das práticas e da estética da voz, no contexto do teatro português do século XX, até à década de setenta desse século. Assim, a partir da leitura das obras de voz publicadas naquele período, procura-se aprofundar a compreensão das práticas do actor e, conseqüentemente, da panorâmica teatral que se pode definir no contexto das mesmas.

Ao caracterizar o *gesto vocal* do actor, fenómeno por definição pluri-dimensional e que será tema abordado mais especificamente no Capítulo 2,

pretende-se aprofundar o conhecimento sobre o trabalho do actor em Portugal, bem como contribuir para a reflexão sobre a sua formação. Afigura-se, ainda, pertinente destringir os modelos que antecederam a reformulação da estética vocal dos anos setenta do século passado e, desse modo, compreender a dimensão da ruptura na estética teatral daquela década. Faz-se este estudo porque se quer compreender como é que a elocução do actor foi encarada, pensada, executada; aprofundando o conhecimento daquilo que foi, espera-se contribuir para compreender melhor aquilo que hoje é.

Para esta caracterização, a do *gesto vocal* inferido a partir das publicações em causa, interessa fazer um levantamento dos distintos aspectos da voz e fazer uma abordagem de como se desenrola o universo de possibilidades expressivas que se jogam na prática vocal do actor, de forma mais ou menos consciente.

O que aqui se lança como hipótese relaciona-se, em primeiro lugar, com a ideia de uma *voz normatizada* como sendo o conceito de voz dominante no período ante-contemporâneo e, por outro lado, o afastamento dessa *normatização* como ideia fundamental que caracteriza o período contemporâneo no que diz respeito às práticas vocais. Assim, a hipótese aqui levantada é a de que as práticas de voz no período contemporâneo, no teatro português, estiveram afastadas dos movimentos de renovação teatral que marcaram a primeira metade do século XX. Uma ideia de modernidade na voz só se começou a manifestar, embrionariamente, depois dos anos 40 daquele século. Este facto é relevante na medida em que os autores das publicações estudadas foram agentes teatrais, na sua maioria com grande destaque no meio teatral, artístico e cultural da sua época, e foram também professores e formadores de várias gerações de actores.

Parte-se, ainda, da ideia de que os estudos e prática teatrais ultrapassaram, de forma mais assertiva nos anos 90 do século XX, a fase filológica para se centrarem na cena. Esta mudança, que vem sendo operada no teatro ocidental desde o século XIX, implicou, como refere Maria José Sanches Montes, a compreensão do teatro na sua especificidade e autonomia:

Desde este punto de vista no podemos entonces entender el teatro como un discurso meramente literario así como tampoco considerarlo la mera traducción de un texto en la

escena. (...) A su vez, como ponen de manifiesto Grande Rosales y Sánchez Trigueros, la redefinición del teatro a comienzos del siglo XX se haya estrechamente vinculada con la búsqueda de su especificidad que se traduce a su vez, en las primeras tentativas de comprensión del teatro como espectáculo autónomo (Sánchez Montes, 2004: 14).

Neste sentido, investigar-se-ão estes aspectos de primazia e especificidade da cena, ideias centrais na definição contemporânea de teatro, e a forma como se reflectiram, ou não, nas publicações estudadas.

Do ponto de vista metodológico, parte-se da análise de um *corpus* de fontes primárias constituído por manuais de voz falada no teatro, publicados no período contemporâneo e escritos em português. O objecto deste estudo abrange um vasto período de tempo. No entanto, são poucas as obras encontradas nas bibliotecas centrais para o estudo do tema: a Biblioteca Nacional de Portugal, a Biblioteca|Arquivo do Teatro Nacional D. Maria II, o principal teatro nacional, a biblioteca da principal e mais antiga escola de formação de actores, a actual Escola Superior de Teatro e Cinema, e a Biblioteca do Museu Nacional de Teatro. Outras bibliotecas que se revelaram importantes para a pesquisa foram a sala Osório Mateus da Biblioteca da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, a sala Jorge de Faria da Biblioteca da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra e a Biblioteca Nacional de Espanha. Pesquisadas estas e outras bibliotecas (como, por exemplo, a do Círculo Cultural Scalabitano), chegou-se à constituição do *corpus* de obras de voz para a cena que está na base deste estudo.

Este *corpus* foi estabelecido de acordo com o tema e também de acordo com a origem da publicação. O critério da língua de escrita e publicação, deve-se ao facto de cada língua ter as suas regras fonéticas e prosódicas próprias o que levou à opção de excluir deste *corpus* as obras que, mesmo traduzidas, não tivessem sido escritas originalmente em português na sua variante europeia. Outro critério para esta definição de *corpus* foi o seu centramento no âmbito do teatro. As obras estudadas remetem para a voz falada no teatro o que significa que, pelo menos uma obra análoga fica excluída porque tem como referente a voz cantada e a ópera. Trata-se de uma publicação de 1916, de Fernando Lima,

com o título *A fisiologia da voz e a arte do canto*¹. Pela mesma razão, ficam também excluídas deste *corpus* de fontes primárias obras que remetem para o uso da voz na oratória, tal como a voz na tribuna política ou na barra dos tribunais de que é exemplo *A arte de se fazer ouvir – a dicção e o gesto para uso de advogados, conferentes e pregadores*, de Harmand-Dammien (1913)².

Com o objectivo de enriquecer o material empírico em análise, este estudo será complementado com o recurso a obras que constituem um segundo *corpus* de fontes. Este *corpus* complementar é composto por obras similares mas noutras línguas, por traduções de obras estrangeiras para português e, ainda, por obras que, embora não incidam directamente sobre o tema, a voz no teatro, tratam de questões relacionadas com a prática do actor e, portanto, ajudam a compreender as obras que constituem o *corpus* principal do estudo. Este *corpus* complementar permite cruzar informações, detectar recorrências e enquadrar os discursos sobre o teatro e a voz que o *corpus* principal apresenta. Colocaram-se, neste *corpus* complementar, as obras que logo no início do século XX foram escritas e publicadas no Brasil, apesar de algumas corresponderem totalmente aos critérios definidores do objecto de estudo. Fez-se esta opção para restringir o estudo ao espaço português, deixando uma abordagem paralela da evolução da estética da elocução teatral em Portugal e no Brasil, e as suas possíveis interações, para estudos futuros já que, no presente, tal não se revela viável.

1.1.1. CORPO DE FONTES PRIMÁRIAS

Apresentam-se de seguida as obras³ que constituem o objecto de estudo que mais à frente se desenvolverá. São elencadas por ordem cronológica e referem-se aqui apenas os seus dados principais, tais como os seus elementos de referência bibliográfica, características e estrutura.

¹ Ver Anexo I.

² Ver: Anexo I.

³ Todas as citações apresentadas ao longo deste trabalho seguem a grafia do texto original.

1#

Referência da Obra	Castilho, António Feliciano de (1874) <i>Tratado de metrificação portuguesa seguido de considerações sobre a declamação e a poética</i> , Porto, Livraria Moré – Editora.
---------------------------	---

Características	152 páginas XXI capítulos
------------------------	------------------------------

e

Estrutura	
------------------	--

2 #

Referência da Obra	Pereira, Luiz da Costa e José Carlos dos Santos (1878) «Apontamentos sobre a declamação» em José Carlos dos Santos, <i>Álbum do actor Santos: repositório de curiosidades dramáticas</i> , Lisboa, Typographia Mattos Moreira.
---------------------------	--

Características	10 páginas (em 154) Pequeno formato (+- A5) com textos diversos e ilustrações.
------------------------	---

e

Estrutura	Conjunto de apontamentos dos “professores da Escola do Real Conservatório de Lisboa”
------------------	--

3 #

Referência da Obra	Moniz, José António (1903) <i>Arte de dizer: curso de dicção</i> , Lisboa, Guimarães, Libânio & C ^a .
---------------------------	--

Características	299 páginas Introdução XIV capítulos
------------------------	--

e

Estrutura	Índice
------------------	--------

4#

Referência da Obra	Santos, Carlos (1929) <i>A Arte de dizer</i> , Lisboa, Livraria Popular de Francisco Franco.
---------------------------	--

Características	Sem data na publicação; 1929 é a data atribuída pela BNP 144 páginas.
------------------------	--

e

Estrutura	Prólogo <i>A Arte de dizer</i> XVII capítulos Índice
------------------	--

5#

Referência da Obra	Pedro, António (s.d.) «Exercícios de articulação e colocação da voz» em <i>Cadernos dum amador de teatro</i> , Porto, Círculo de Cultura Teatral.
	16 páginas + 2 contracapas com texto
Características	
e	Fascículo nº 4 de uma antologia com 5 números organizada pelo autor.
Estrutura	Data provável de publicação: 1953

6#

Referência da Obra	Sousa, Carlos (1959) <i>Apontamentos de arte de dizer</i> , Santarém, edição do grupo Teatro de Ensaio.
	85 páginas
Características	
e	Prólogo “Palavras...” + Introdução
	12 Lições
Estrutura	

7#

Referência da Obra	Apolinário, João (1963) <i>Arte de Dizer</i> , Porto, Grupo de Teatro Moderno dos Fenianos.
	87 páginas
Características	
e	Introdução
	11 Capítulos
	Apêndice composto por exercícios práticos
Estrutura	Bibliografia

A voz cénica do actor não pode ser estudada como um todo; tal como em todas as realidades complexas, não se pode detectar uma via única e dominante em todo um período e num espaço determinado, seja esse espaço o do teatro na Europa, na Península Ibérica ou apenas em Portugal. As publicações aqui estudadas podem apontar para uma visão mais ou menos uniforme, mas manda a prudência que nos lembremos que estas publicações nos dão apenas uma fracção do real teatral do seu tempo, que certamente era

mais amplo, com fenómenos paralelos que poderiam ser até contraditórios entre si. O estudo da voz e do *gesto vocal* a partir das publicações acima apresentadas é, certamente, incompleto. Consideremo-lo apenas como mais um passo para o seu aprofundamento.

1.1.2 PERTINÊNCIA E LEGITIMIDADE DAS FONTES

Se, por um lado, se pretende aqui estudar a voz do actor, por outro lado, opta-se por estudá-la num momento passado e a partir de obras que não são em quantidade, nem de qualidade exemplar. Porquê?

Desde cedo, perante as circunstâncias concretas em que este trabalho se desenvolveu, se afigurou necessário partir de um corpo de fontes primárias concreto, palpável, analisado, no entanto, de forma tão abrangente quanto possível. Por outro lado, uma pesquisa, seja qual for o seu objecto, é sempre premeditação, carácter que a prática, do teatro ou outra, na sua relação com o fazer, pode conter ou não. Aqui a premeditação conduziu ao objectivo de contribuir para um melhor conhecimento da história do actor e, conseqüentemente, do teatro, em Portugal.

Ao afirmar que este estudo se debruça sobre as marcas temporais da voz no teatro português do século XIX/XX, afirma-se que a elocução teatral, ou a voz usada na cena, está determinada pelos diversos factores que condicionam todos os fenómenos culturais e, naturalmente, também condicionam o teatro. Os exemplos que se poderiam dar são incontáveis: se o papel das mulheres numa determinada sociedade ou época, impede que subam à cena e obriga a que homens desempenhem todos os papéis, isso condiciona as características da elocução teatral daquela sociedade ou época; se o contexto de uma determinada manifestação teatral está mais próximo da celebração devocional, litúrgica, que da manifestação teatral artística, isso modela a elocução teatral; se a elocução teatral tem lugar num espaço ao ar livre ou num espaço fechado, as condições acústicas são diferentes e, portanto, também a elocução será diferente; *etc.* As marcas temporais da voz remetem, ainda, para aquilo a que Patrice Pavis chama “factores culturais”:

Os critérios de apreciação da voz variam consideravelmente de uma cultura para a outra. (...) Não existe codificação emocional universal que se expresse nas vozes. (...) A descrição deve evitar qualquer universalização de suas observações, particularmente na avaliação da performance vocal (Pavis, 2003: 128).

Dentro desta perspectiva, de necessidade de contextualização cultural dos fenómenos da voz, este estudo privilegia como enquadramento disciplinar principal, ainda que não o único, o enquadramento da História do Teatro pois, como refere Soullier,

Dans la mesure où tout dramaturge écrit pour les acteurs, ses contemporains, et en vue de représentations dans le cadre qui est le sien, les études théâtrales sont inséparables de l'histoire du théâtre (Soullier, 2005: 426).

Ou seja, estuda-se aqui a voz enquanto fenómeno interdependente de um espaço e tempo cultural. No entanto, na actualidade, mais do que em História do Teatro fala-se em *Histórias* do Teatro. Neste sentido aponta a recente edição de Williams (2010), que reúne nomes como Phillip B. Zarrilli, Bruce McConachie e Carol Fisher Sorgenfrei além do próprio editor Gary Jay Williams, e que, significativamente, se intitula *Theatre Histories*⁴. É uma obra que apresenta “the methods and interpretive approaches used by today’s theatre historians” (Williams, 2010: i) e onde se pode detectar a influência dos *cultural studies* que incluem perspectivas como a da teoria feminista, as perspectivas cultural e antropológica, a perspectiva pós-colonialista, entre outras.

Jacky Bratton (2003: 3) faz um levantamento crítico da historiografia teatral e refere que, aquilo que designa por “consenso alargado sobre a não-neutralidade dos factos” conduziu, nos anos de 1980, a uma crise nos estudos históricos do teatro. A autora traça várias perspectivas da disciplina, coexistentes na actualidade, mas defende um modo híbrido de encarar a História do Teatro, integrando, tanto os mais recentes pressupostos da historiografia, como os desenvolvimentos da teoria da performance. Refere outras metodologias, não sem ironia, incluindo aquela que tem pela cena um “interesse de antiquário”, e a História Documental do Teatro.

Esta corrente da historiografia do teatro remonta aos anos de 1920 com a criação, em Berlim, do Theater Wissenschaftliches Institut, onde Max Hermann estabeleceu o modelo de estudo do teatro a partir do estudo dos

⁴ Ver www.theatrehistories.com

materiais remanescentes da vida teatral de épocas passadas. Esta perspectiva baseava-se na importância do registo documental factual. A crítica que Bratton faz a esta forma de encarar a historiografia teatral tem na base um argumento a que se atribui pertinência mas aplicado a um contexto de estudos em que aquela fase de acumulação documental já se tenha completado. A crítica da autora tem, sobretudo, a ver com a implicação desta historiografia com a ideia de uma sujeição do teatro à literatura, ao texto dramático:

Intent upon establishing an academic discipline that could be respected in its own right, the objective of *Theaterwissenschaft* is that its products should be of use to the wider world, providing a secure knowledge on which critical, aesthetic and conceptual responses to literature could be based. (...) Thus the study of the theatre is always at the service of the written drama, its *raison d'être* (Bratton, 2003: 6).

Deve ter-se em conta, no entanto, a este propósito, que o estudo da voz do actor em Portugal ainda não foi feito. Disto dá um testemunho a dissertação de Américo Rodrigues, apresentada na Universidade de Aveiro, que também tem o estudo da voz como objectivo:

Em Portugal, não existem obras escritas na nossa língua, tanto quanto é do nosso conhecimento, que ajudem os actores a desenvolver a sua consciência vocal. E a bibliografia estrangeira é difícil de obter e demasiado complexa (Rodrigues, 2007: 11).

A afirmação de Rodrigues, profundo conhecedor da prática teatral portuguesa na sua qualidade de investigador, encenador e director teatral, revela a falta de desenvolvimento desta área de estudos. Assim, este trabalho sobre o gesto vocal teatral inscreve-se, talvez um pouco, naquela perspectiva de história documental do teatro. Apesar de ser uma forma de encarar a disciplina que já não é novidade, o facto é que em Portugal ainda não se fez este percurso, sobretudo no que diz respeito à história do actor. Por esta razão foi aqui dada grande importância à constituição de um corpo de fontes primárias, não porque corresponda a uma recente tendência da historiografia teatral, mas, simplesmente, porque é um contributo necessário.

No entanto, reconhece-se que a questão da síntese, da definição e da crítica se tornam muito importantes aqui. Assim, a dificuldade reside em equilibrar o rigor dos factos demonstráveis com a interpretação crítica desses factos para ser superado o patamar da mera acumulação de materiais. Ou seja,

ao trabalho de compilação de obras sobre a voz do actor procura-se acrescentar o trabalho da sua contextualização e interpretação.

O pensamento pós-moderno e pós-estruturalista redefiniu o conceito de facto, de prova, de indício; questionou a distinção entre texto e contexto; reequacionou a diferença entre “artes maiores” e “artes menores”, entre artes de elite e artes populares; acercou-se da ideia de Outro. A aproximação de “arte popular” a “arte menor” é aqui evitada e não se perfilha a perspectiva binária teatro popular/teatro arte. Este trabalho procura debruçar-se sobre uma parte da realidade teatral não porque se afirme que esta parte é a mais significativa do todo, ou representativa de algo, ou a parte mais válida desse todo, mas porque um variado leque de circunstâncias assim o ditaram sobretudo a circunstância de ser um trabalho ainda por fazer.

Uma ideia que Bratton (2003: 14) defende e que se procura seguir aqui é uma abordagem do passado do teatro que “asks present-minded questions but refuses to give present-minded answers.” Ou seja, há que evitar o “interesse de antiquário” pelo passado teatral. Também na metodologia da História, tal como José Mattoso a define, se encontra o presente como ponto de partida para o estudo do passado.

Na metodologia de Mattoso (1986: 7) faz-se “o exame do passado através das suas marcas, depois a representação mental que desse exame resulta e, por fim, a produção de um texto escrito ou oral que permite comunicar com outrem.” Relativamente ao primeiro momento, as marcas ou materiais recolhidos são, neste caso, as publicações estudadas; não porque elas em si mesmas, analisadas individualmente, tenham importância mas porque ajudam a definir o todo. São entendidas como uma porção do real que importa inserir num conjunto e procurar os laços que as unem entre si. A representação mental de que fala o historiador não pode ser arbitrária, mas terá de ser o resultado da recolha, classificação e análise dos dados empíricos, não como um fim em si mesmo, mas em clara articulação com o presente porque, como refere Mattoso,

(...) a História não é a comemoração do passado, mas uma forma de interpretar o presente. Ao descobrir a relação entre o ontem e o hoje, creio poder decifrar a ordem possível do mundo, imaginária, porventura, mas indispensável à minha própria sobrevivência, para não me diluir a mim mesmo no caos de um mundo fenomenal, sem referências nem sentido (Mattoso, 1986: 14).

A questão das fontes aqui levantada é também preocupação de outros autores que se debruçam sobre este tema, nomeadamente Duvignaud (1965) e, mais recentemente, Romera Castillo (1993) e Rubio Jiménez (2002 e 2009).

Tal como Duvignaud (1965) sugere, opta-se aqui por estudar o tema com base em materiais concretos, ou seja, documentos com características pragmáticas, com características de instrumento realmente actuante. O autor alerta, no entanto, para a necessidade de alguma cautela na medida em que “(...) il convient d’interpréter le comédien dans le contexte concret, existentiel, d’une société vivante et des publics pour qui justement il représente réellement des conduites imaginaires” (Duvignaud, 1965: 29). Duvignaud dá importância à escrita dos próprios actores para o estudo da sua actuação, ainda que chame a atenção para o facto de o actor quando escreve sobre a sua carreira se tornar “artificialmente escritor” e teorizador:

Hypotheses, explications sont peu de chose au regard du témoignage des artistes eux-mêmes et de ce qu’ils disent de leur métier. (...) au période contemporain, ces témoignages sont aussi des reflexions sur le métier et sur l’art (Duvignaud, 1965: 32).

Rubio Jiménez (2009) no seu estudo dedicado a Julián Romea (1813-1868), actor espanhol e autor de um manual de declamação, traça a genealogia artística do actor (Julián Romea), procurando aclarar as suas influências directas e indirectas e adverte para que as fontes dos estudos sobre os actores e sobre a prática teatral são muitas vezes de carácter memorialista, portanto de produção *a posteriori*, o que faz com que sejam “fontes traiçoeiras”. A imprecisão dos testemunhos de vida de actores, e outros profissionais de teatro – memórias, impressões teatrais, textos de comentário e crítica teatral, entre outros tipos de texto com um forte carácter subjectivo - têm, ainda assim, de ser estudados porque são testemunhos de uma época. No entanto, não podem ser entendidos literalmente e devem ser cruzados entre si.

1.2. ESTUDOS TEATRAIS: PERSPECTIVA TEÓRICA ABRANGENTE

Começando por fazer um enquadramento teórico alargado, insere-se este trabalho no âmbito dos Estudos Teatrais. Não tendo a pretensão de traçar

aqui o percurso disciplinar destes Estudos, a concretização dos meus objectivos implica, também, pesquisar os aspectos metodológicos de construção de uma investigação em teatro centrada, sobretudo, na abordagem da sua prática efémera.

Por um lado, o estudo do tema levanta questões metodológicas relativas à procura de parâmetros de análise e avaliação das qualidades vocais. Para uma reflexão teórica de um objecto prático, efémero, e ainda por cima relativo a um tempo de que não existem senão registos indirectos, com que instrumentos de análise se trabalha e que protocolos de reflexão são mais adequados? Dado que o teatro é um fenómeno de tal riqueza e abrangência, presta-se ao estudo perspectivado de diversos enquadramentos. É a adopção de uma perspectiva que cria o discurso sobre o objecto de estudo e esta perspectivização condiciona as questões levantadas e, naturalmente, as respostas dadas. Por outro lado, não se pode negar a percepção de uma tensão entre duas “tradições”: a da prática teatral, no cerne deste estudo, e a da prática académica, contexto em que o mesmo estudo se desenvolve. Parece-me ser exactamente esta a vantagem da abordagem dos Estudos Teatrais: conciliar estas duas tradições.

1.2.1. UM OBJECTO DE ESTUDO IMPRECISO E EFÉMERO

No que se refere a um estudo académico, a sua principal exigência tem a ver com critérios de cientificidade. O pensamento racional, progressivamente desenvolvido desde o início da Idade Moderna, graças aos contributos de pensadores como Descartes ou Isaac Newton, tornou-se o sustentáculo do pensamento científico moderno do qual somos, ainda, devedores. Este método, de inspiração cartesiana, parte do todo para o fragmento e retorna ao todo. Esta necessidade de fragmentação prende-se com a necessidade de clarificar, tornando a verdade evidente e distinta. Ou seja, a análise de uma questão complexa começa na sua divisão ou segmentação em questões simples, e só a seguir se pode refazer a ordem estabelecendo relações entre as partes. Pode dizer-se que o discurso racionalista conjuga razão, com saber e com método.

Mas será que tudo o que diz respeito à natureza humana pode ser dividido, enumerado, classificado, ou quantificado?

Os avanços da ciência contemporânea vieram esbater a tônica de distanciamento que a ciência clássica exigia: a distância entre o sujeito que estuda e o objecto estudado. Sílvio Zamboni (1998: 19) sublinha a importância, tanto para a ciência como para a arte, nas primeiras décadas do século XX, da irrupção dos aspectos não objectivos, afirmando que “se processa um deslocamento gnoseológico, que colocou, em lugar de coisas e suas propriedades, estruturas e funções.” Este autor, artista plástico e investigador académico, debruça-se sobre o tema da pesquisa em artes. Será que esta deve obedecer aos mesmos protocolos da pesquisa em ciência? Existirá apenas um protocolo científico e um aparato teórico capaz de sustentar toda a espécie de estudos sobre os mais variados objectos e com os mais diversos objectivos?

O tipo de conhecimento do mundo que a arte nos proporciona é, certamente, diferente do conhecimento proporcionado pela ciência; a ciência aspira ao universal; a arte busca o extremamente particular, o único. A este respeito, Carlos Alba refere um aspecto importante: “as ciências físicas baseiam-se na generalização. Na abordagem do teatro nunca se pode generalizar mas sim compreender”⁵. A arte propõe os seus conhecimentos; a ciência sistematiza-os. A questão central aqui reside em saber se a natureza do objecto de estudo é ou não determinante na escolha da metodologia a aplicar.

O objecto deste estudo insere-se na área abrangente da criatividade. Na realidade, a criatividade não é exclusiva da arte; é denominador comum à arte e à ciência. Para Zamboni, a diferença reside nos processos de trabalho que estão ancorados em paradigmas distintos:

A criatividade é um processo de busca de soluções interiores, mas não é claro nem ao próprio indivíduo que o exercita; as soluções começam a se tornar conscientes à medida em que vão ganhando uma forma. (...) O que ocorre frequentemente dentro de um processo de trabalho criativo é a existência de sequências de momentos criativos (intuitivos), seguidos de ordenações racionais. (...) A criação, na realidade, é um ordenamento, é seleccionar, relacionar e integrar elementos que a princípio pareciam impossíveis (Zamboni, 1998: 29).

⁵ Apontamentos de aula de doutoramento (2007).

Não se parte aqui do princípio que existe oposição entre arte e racionalidade; entre abordagens marcadamente lógicas, racionais e inteligíveis, por um lado, e, por outro lado, abordagens marcadamente intuitivas e sensíveis. Para Zamboni este princípio não é muito acertado quando se faz pesquisa em arte:

O racional e o intuitivo são modos complementares de funcionamento da mente humana. O pensamento racional é linear, concentrado, analítico. Pertence ao domínio do intelecto, cuja função é discriminar, medir e classificar. Assim, o conhecimento racional tende a ser fragmentado. O conhecimento intuitivo, por outro lado, baseia-se numa experiência directa, não intelectual, da realidade em decorrência de estado ampliado de percepção consciente (Zamboni, 1998: 16).

Ou seja, os fenómenos criativos, pouco “claros”, estão ligados à intuição (o que não é o mesmo que dizer que estejam necessariamente ligados ao inconsciente) e ocorrem no âmbito de um “processo” dinâmico, de intercâmbio entre o intuitivo e o racional.

Apesar da inquestionável importância, para o Ocidente, do entendimento da ciência enquanto “conhecimento das coisas regulares que se apresentam ao espírito” (Moles, 1995: 11), Abraham Moles (1995) chama a atenção para as diferenças entre “ciência estabelecida” e “ciência em construção”. A primeira remete para o entendimento diacrónico da ciência e corresponde ao *corpus* de conhecimento num momento histórico dado. Ciência feita de memória, trata de objectos e com métodos fechados e delimitados, de lógica universal e formal. A segunda, a “ciência em construção”, de natureza sincrónica, designa a demanda de cada investigador na procura do verdadeiro e do falso que estão em permanente mudança.

O que se pretende aqui sublinhar é que a cientificidade é também um processo, que não é uniforme ou que não está no mesmo plano de desenvolvimento em todas as áreas do conhecimento. Pretende-se também afirmar uma noção de rigor que não se confunda com uma limitação na abordagem do fenómeno impreciso e fluido que caracteriza o teatro, o actor e a voz enquanto fenómenos vivos e integrantes daquilo a que Moles chama a “totalidade dos factos”:

O ser humano não é (ainda ou nunca?) um ser racional, e a razão não basta para dar conta da totalidade dos factos e dos actos da nossa vida. O comportamento do homem é uma mistura, em proporções variáveis, daquilo que chamamos o pensamento racional (os psicólogos chamar-lhe-iam de bom grado pensamento semântico, denotativo,

dedutivo, lógico) e desses impulsos irracionais, ou antes, fora do racional, que são movimentos da mente e da sensibilidade, induzidos por factores subtis provenientes da circunstância: muitas vezes um desses factores é a brevidade do tempo atribuído ao exercício do pensamento (Moles, 1995: 20).

Apesar de não haver a intenção de aplicar aqui a epistemologia, a metrologia ou a metodologia que Moles defende, serve esta referência para produzir um enquadramento teórico tão adequado quanto possível ao objecto de estudo. Este autor expõe a importância da expansão da noção de ciência com o fim de nos permitir conhecer melhor o real, ou mais precisamente, o que do real é “inexacto”, “impreciso”, “vago” e isto parece particularmente relevante para a construção de um quadro geral de pressupostos metodológicos orientadores deste estudo porque:

O mundo não é um laboratório onde os fenómenos se encontram decantados, isolados, controlados a bel-prazer do experimentador que com eles joga para descobrir uma verdade transcendente, incontestável, pois que depurada sob a forma de correlações fortes entre variáveis evidentes (Moles, 1995: 9).

Ou seja, ao debruçar-se sobre a metodologia das ciências, Moles não descarta o conhecimento do “impreciso” e defende a legitimidade do seu estudo. Ora, a prática do teatro e a voz do actor inserem-se, certamente, no âmbito de “fenómenos vagos”, tal como este autor os define, pois apresentam grande variabilidade de contornos, falta-lhes precisão, e não lhes é aplicável uma medida objectiva - o que é que, objectivamente, define as qualidades da voz de um actor? A resposta será sempre relativa, imprecisa.

A esta noção de impreciso junta-se a de efémero enquanto a categoria mais aplicável à coisa teatral e à coisa vocal. O efémero - noção de tempo particularmente marcante na arte contemporânea, não é instante, nem é presentismo, é habitar o tempo “fluido frágil e nómada” de Christine Buci-Glucksman (2003) – implica e mostra aspectos da vida e do mundo enquanto passagem. Segundo esta autora estudiosa desta dimensão na obra de Walter Benjamin que fala da “coexistência de tempos”, o efémero é virtual, não enquanto conceito mas enquanto território.

Em síntese, para o estudo proposto procura-se ultrapassar o pensamento dicotómico que, tradicionalmente, opõe ciência e arte, racionalidade e intuição, rigor e imprecisão, acontecimento e efémero. A esta

enumeração de expressões dicotómicas pode acrescentar-se a oposição teoria / prática. No senso comum ainda persiste a ideia de que o conhecimento teórico é marcado por um carácter especulativo e pela independência de qualquer aplicação. Parece isto apenas meia verdade. De facto, não se parte aqui da ideia de que é a abordagem teórica que sanciona a prática, teatral ou outra. Todavia, a este propósito, Almeida e Pinto (1976: 10) dão, de facto, primazia à teoria: “Na permuta entre a teoria e a experiência é sempre a primeira que inicia o diálogo. (...) A razão começa por se distanciar do objecto real para o poder pensar.” No entanto, a matriz teórica é, para estes autores, um sistema aberto e é essa abertura que é aqui procurada:

De facto, como acentuámos, qualquer matriz teórica disciplinar está em transformação contínua, por virtude do surgimento de problemas, contradições ou anomalias que solicitam a criação de novos conceitos e relações entre conceitos, aptos a indicar e a resolver esses problemas (Almeida e Pinto, 1976: 15).

Ou seja, a actividade teórica também é, em certo sentido, uma prática e não pura especulação abstracta e, portanto, aquela dicotomia não parece fazer sentido.

Outro nível de dificuldade encontrado na elaboração deste trabalho reside em assumir um discurso unívoco. Mesmo que isso possa ser possível noutras áreas do conhecimento, questão polémica, no estudo do teatro enquanto prática criativa essa busca de um discurso em “estilo científico” apresenta ainda maiores dificuldades. Almeida e Pinto (1976: 31) sublinhavam o contraste entre as ciências sociais e as ciências exactas, daquela altura, no que respeita ao nível da linguagem: “Se as ciências ditas exactas produzem já, em larga medida, as linguagens instrumentais de que vão carecendo, o mesmo não acontece no que se refere às ciências sociais.” Esta referência dos autores data de há mais de trinta anos e remete para outro âmbito disciplinar, mas por analogia pode levantar-se, aqui, a questão da existência, ou não, de uma linguagem instrumental própria dos estudos de teatro em Portugal, na actualidade.

O problema da linguagem pode ser também entendido como uma questão de enquadramento disciplinar. Aqui surge a dificuldade a que aludem os autores acima referidos e a que poderia chamar-se circunstancial.

Reveladora desta dificuldade, é a ausência de desenvolvimento pleno e facilmente reconhecido, quer pela comunidade académica, quer pela comunidade artística, de uma área de estudos centrada na prática do teatro e, sobretudo, na prática do actor. Se, a partir dos anos trinta do século XX, o mundo anglo-saxónico desenvolveu os “theatre studies” e, no pós-guerra, os “cultural studies”, a Alemanha desenvolveu os “theaterwissenschaft” e no mundo francófono as ciências humanas se interessaram largamente pelo fenómeno teatral, em Portugal ainda hoje não se estabeleceu plenamente este domínio de investigação com uma metodologia e uma linguagem instrumental consequente.

Outro exemplo, simples mas concreto, de uma dificuldade, de superação improvável, relacionada com esta questão, é a marcada masculinização da linguagem. Fala-se aqui sistematicamente da voz do actor, não porque seja esquecida a voz da actriz mas porque um trabalho de reflexão sobre o género na linguagem ainda não foi feito, salvo tentativas esporádicas e noutras áreas que não a dos estudos de teatro⁶.

É claro que existem não só investigadores como também unidades de investigação que trabalham nesta área e que muito têm contribuído para o avanço dos estudos do teatro em Portugal. Não deixa no entanto de se notar que são provenientes de áreas de estudo desde há muito firmadas (como os Estudos Literários ou a História e a Sociologia ou a Antropologia) e que aplicam as respectivas metodologias às temáticas teatrais. Este trabalho está longe de ter a pretensão de resolver esta questão mas parte desta situação de “desconforto”.

1.2.2. INTERDISCIPLINARIDADE E INTER-MEDIA NOS ESTUDOS CENTRADOS NA CENA

Sobre a questão da metodologia nos estudos teatrais, Patrice Pavis reclama a importância da abordagem interdisciplinar do teatro, mas não deixa

⁶ No campo da literatura refira-se, a título de exemplo, a preferência de Sophia de Mello Breyner Andresen por definir-se como *poeta* e não como *poetisa*.

de chamar a atenção para o perigo da sua dissolução nesse processo de abertura da observação:

Si le théâtre représente le monde (qu'il l'imite ou s'y substitue), il paraît légitime de l'étudier avec toutes les disciplines et les sciences dont on dispose pour mieux connaître l'un et l'autre. Pour les études théâtrales, le problème n'est pas que l'on ait longtemps peu recouru aux sciences humaines, c'est plutôt qu'on les utilise à présent de manière pléthorique et anarchique. Il est bien délicat de choisir la ou les disciplines qui vont réellement éclairer l'objet théâtral sans le faire disparaître ou l'endommager dans le processus de l'observation (Pavis, 2000: 9).

O autor esclarece o percurso do termo “interdisciplinaridade” na segunda metade do século XX, acompanhando a evolução da área de estudos dedicados ao teatro: desde uma interdisciplinaridade entendida num sentido estrito, que aplica ao objecto teatral saberes exteriores; passando pelo entendimento da interdisciplinaridade como tentativa de aplicação de uma disciplina piloto (linguística, semiologia, antropologia, sociologia...) ao estudo do teatro; até à transformação, no início do século XXI, da interdisciplinaridade em “práticas interdisciplinares”, com uma dimensão inter-artística, inter-*media* e inter-cultural. Pavis propõe:

A la place d'une interdisciplinarité au sens strict (...) on propose d'établir des liaisons entre points de vue théoriques et pratiques scéniques. Ces expérimentations mi-théoriques, mi-artistiques obligent à une immersion dans la pratique qui n'exclut pas une grande rigueur théorique (Pavis, 2000: 12).

É esta a metodologia, *intermediada*, que o autor propõe para os estudos teatrais, termo que considera o “menos mau” em comparação com *théâtrologie* ou *dramatologie*. Àquele termo, acrescenta-se, ainda, como mais abrangente o termo “estudos cénicos” que parece mais concordante com a natureza aberta e plural do fenómeno teatral na actualidade.

Outro dos contributos teóricos para o estabelecimento de uma metodologia específica para o estudo de objectos teatrais é a abordagem defendida por Ángel Berenguer centrada nas ideias de Mediação, Motivo e Estratégia. As propostas deste autor parecem particularmente pertinentes para a criação de uma metodologia de estudo de objectos do campo das artes pois propõe uma abordagem abrangente que remete para o conceito transversal a toda a arte, o de *representação* enquanto mediação entre sujeito e real. Pode afirmar-se que é uma metodologia também marcada pela interdisciplinaridade.

Esta ideia de Mediação tem uma dimensão *histórica* que ancora os factos no tempo e trata dos aspectos relativos ao contexto alargado em que o sujeito está inserido e com o qual interage; uma dimensão *psico-social*, que aborda as dimensões relativas ao sujeito artista que são de ordem individual e trans-individual; e uma dimensão *estética* que trata dos elementos relacionados com a linguagem artística do sujeito (estrutura, conceitos, técnicas) que é o resultado das suas *estratégias* e reacções ao seu contexto. Ou seja, o estudo da Mediação implica o estudo do conjunto de factos, ideias, experiências que afectam o indivíduo e o inserem numa determinada linguagem artística e a caracterizam.

Não se aplicando apenas ao universo do teatro, a construção teórica e metodológica de Berenguer foca este universo com frequência. O autor entende o “teatro como expresión espectacular del Yo (del autor, del director, del actor, etc.) en el mundo contemporáneo” e, na sua análise, cruza “Entorno”/contexto, “Yo”/eu/criador e Obra numa visão abrangente e articulada que vai ao encontro do carácter multifacetado deste objecto de estudo.

Este carácter multifacetado da análise do teatro é também atribuído às práticas vocais por Andrew Kimbrough numa recente obra sinóptica sobre estética vocal no século XX :

I recognize that the theories of voice and the vocal practices in the twentieth century represent contingent effects that erupted from the causal interplay of material factors, social relationships, aesthetic considerations, and individual agency (Kimbrough, 2011: 4).

Esta pluralidade de factores, materiais, sociais, individuais e estéticos, tornam a abordagem disciplinar da prática teatral complexa.

Uma das abordagens disciplinares que procurou adequar uma metodologia às especificidades das práticas cénicas e que procurou uma forma de compreender, ou pelo menos lidar com o carácter plural do teatro, foi a da análise semiótica. Kowzan (1976) na sua abordagem semiótica do espectáculo teatral sistematiza a análise, no estudo de treze sistemas de signos utilizados no teatro: “parle”, “ton”, “mimique”, “geste”, “mouvement”, “maquillage”, “coiffure”, “costume”, “accessoire”, “décor”, “éclairage”, “musique”, “bruitage”.

Por seu lado, Florence Fix (*apud* Souiller, 2005: 455) propõe outra sistematização da análise semiótica do teatro: análise semiótica das fontes auditivas (texto, discurso, voz, música e som), das fontes visuais, divididas nas relacionadas com o actor (energia, dinâmica, gesto, movimento, figurino...) e relacionados com o espaço cénico (cenário e adereços). Acrescenta ainda a autora, inspirada em Anne Ubersfeld, o estudo da recepção do espectador (os seus mecanismos de identificação, as suas expectativas...) como parte integrante desta análise.

No entanto, apesar do evidente esforço para ir ao encontro das especificidades do teatro e da sua natureza múltipla, este sistema de análise semiótica, tem sido contestado nas décadas mais recentes pois parece difícil de aplicar sobretudo porque todo o sistema gira em torno do conceito de *signo*. O teatro, com a sua duplicidade de referentes, apresenta dificuldades na circunscrição daquilo que é *signo* o que torna esta metodologia de análise de difícil aplicação. De todas as maneiras, esta área tem contributos interessantes na abordagem centrada na cena e nos elementos extra-textuais.

1.2.3. O ACTOR ENQUANTO OBJECTO DE ESTUDO

Do ponto de vista social, depois da Revolução Francesa, durante o período contemporâneo, o actor vai deixando de temer a excomunhão religiosa ou a acusação de infâmia moral e vai progressivamente adquirindo o estatuto de cidadão pleno. A evidência disso é o seu envolvimento progressivo, ao longo dos séculos XIX e XX, em causas nacionais, revolucionárias, sociais, *etc.*, adquirindo uma responsabilidade social inimaginável antes do período contemporâneo. Ainda mais significativa é a emancipação e maturidade artística que a actriz adquire, já que era sobre ela que recaía o estigma de forma particularmente forte nos períodos históricos anteriores. Assim, até existir a possibilidade de o actor poder ser objecto de um estudo académico, foi traçado um longo caminho de legitimação que se tem vindo a concretizar na época contemporânea.

Exemplo deste interesse pelo estudo do actor, Jean Duvignau, na década de 1960, a partir da perspectiva da Sociologia e da Antropologia, diz:

(...) Dans la mesure où l'acteur est un personnage social, peut être le plus socialise de tous les personnages de l'art, les relations qui s'établissent entre son corps, son être et la trame vivante de l'expérience collective propre à telle ou telle structure doivent définir chaque fois un type nouveau (Duvignaud, 1965: 34).

No seu esboço de estudo sociológico dedicado ao actor traça a definição do conceito, começando por sobrepor o conceito de *actor* com o de *papel social*. Neste sentido, Duvignaud estabelece uma diferença entre *actor* e *comediante*: entre “l'acteur qui joue son role obligatoire dans une société” e “le comédien qui incarne une personnalité imaginaire”. Ou seja:

Si la tâche de l'acteur en général consiste à représenter un rôle – social, mythique, imaginaire –, le métier de comédien commence au moment où un homme se spécialise pour restituer d'une manière existentielle, pour incarner charnellement des personnages imaginaires (...). Le rôle du comédien s'est trouvé individualisé fortement, non plus par le rôle social qu'il représente, mais par sa capacité indéfinie à représenter n'importe quel rôle et à actualiser, c'est-à-dire à socialiser, n'importe quelle conduite (Duvignaud, 1965: 18).

É, portanto, o actor que, definido como “créateur d'actes plus ou moins intenses, plus ou moins accentués” (Duvignaud, 1965: 12), dá forma à existência colectiva ou seja, representa-a.

Nas “sociedades cumulativas ou históricas” surge o actor de teatro que contrapõe ao regramento social aquilo a que Duvignaud (1965:17) chama a “intervenção prometaica”. Na Europa, só depois da Idade Média é que este autor considera a existência de actores, no sentido teatral do termo, quando as transformações sociais, mentais e da natureza do mito tornam possível “la participation collective à des expériences qui ne se réduisent pas aux formes obligatoires et codifiées de l'affectivité dans les modes de vie traditionnel” (Duvignaud, 1965:18). Aproxima-se então de uma definição de actor de teatro preferindo à palavra *actor* a palavra *comediante*. *Comediante* é aquele que se destaca “par sa capacité indéfinie à représenter n'importe quel rôle et à actualiser, c'est-à-dire à socialiser, n'importe quelle conduite (Duvignaud, 1965:18-19). Esta definição vai ganhando contornos mais profundos e filosóficos, enquanto Duvignaud se debruça sobre o pensamento de Nietzsche, Diderot e Brecht e sobre aquilo a que chama “problèmes du comédien” ou sobre o “homme problème” que é o actor.

Sobre *actor e comediante*, Derrida (1967) ao analisar a relação entre a voz e a escrita em Rousseau, afirma que, para este autor, existem dois tipos de homens do espectáculo:

L'orateur ou le predicateur d'une part, le comédien d'autre part. Ceux-là se représentent eux-mêmes, en eux le représentant et le représenté ne font qu'un. En revanche, le comédien naît de la scission entre le représentant et le représenté (Derrida, 1967: 430).

Esta distinção entre as duas palavras, actor e comediante, é antiga e muito presente na tradição francesa de escrita sobre este tema. Em português, na actualidade, a palavra comediante remete somente para aquele actor que se especializou no registo cómico. No entanto, é uma distinção que se encontra em algumas das obras tratadas neste estudo e, por isso, será um tema que se retomará mais adiante.

1.3. ESTUDOS DA VOZ: DELIMITAÇÃO TEÓRICA ESPECÍFICA

O estudo da prática teatral num tempo passado apresenta algumas dificuldades se se quiser ser fiel ao teatro enquanto coisa viva. Isto porque, tal estudo, assenta sobre fontes de informação que, daquele fenómeno vivo, guardam apenas aspectos incompletos e soltos. Justamente aquilo que aqui é proposto é o estudo do elemento teatral mais frágil e efémero de todos: a voz do actor. Como estudar a voz? Com que categorias? A partir de que pressupostos? A voz é um fenómeno complexo, o seu estudo terá sempre de ser plural. Neste ponto procura fazer-se um enquadramento especificamente relacionado com as questões da voz sob a forma de um levantamento das suas diferentes abordagens teóricas⁷.

O entendimento abrangente e complexo da voz (ou da voz do actor) que se quer aqui seguir, não é um dado adquirido, presente em qualquer época do passado ou universalmente aceite. Pode dizer-se que esta visão se foi formando paulatinamente no decorrer do século XX; por um lado, ficou a dever-se ao desenvolvimento dos conhecimentos científicos sobre a voz e, por outro,

⁷ De notar que algumas escolas usam o termo “voice studies” nos seus programas de estudos de pós-graduação na área da voz, nomeadamente a Central School of Speech and Drama, de Londres, ou o National Institute of Dramatic Art, de Sydney.

resultou das experiências artísticas, sobretudo as experiências de expansão dos limites do uso da voz cénica levadas a cabo pelas vanguardas, desde a transição do século XIX para o século XX.

Abordam-se, aqui, alguns aspectos da construção teórica em torno do fenómeno da voz. Sendo um fenómeno tão complexo, a voz foi sendo pensada pelas diferentes áreas de saber, cada uma procurando estudá-la de um determinado ponto de vista. Não conseguindo ser exaustiva, procurarei referir alguns desses contributos, de diversas áreas, no sentido de aclarar o tema central aqui em análise. Algumas destas abordagens teóricas da voz, pela sua grande especialização, não são possíveis neste estudo. É o caso da análise do fenómeno de fonação do ponto de vista da anatomofisiologia⁸, apesar do inequívoco interesse que tem esta perspectiva clínica, a da foniatría, para o plano da prática da voz. Outro exemplo seria a abordagem das neurociências cujos avanços têm trazido novos dados como a descoberta dos *neurónios-espelho* e as suas implicações na aprendizagem das linguagens e, conseqüentemente também, no uso da voz⁹; outro exemplo ainda, seria a abordagem da paleoantropologia e os seus avanços no conhecimento das origens filogenéticas da voz¹⁰. Apesar do enorme interesse e importância destas teorias, não parece possível usá-las sem a devida especialização. Serão referidas apenas as perspectivas teóricas que servem para esclarecer as temáticas mais presentes neste trabalho.

1.3.1. A EXPANSÃO DA DEFINIÇÃO DE FACTO VOCAL

Dentro das ciências humanas, uma das perspectivas disciplinares que concorreu de forma significativa para a construção de um pensamento complexo sobre a voz foi a abordagem da Antropologia e da Etnologia. Isto

⁸ Ver a este propósito Guimarães (2007).

⁹ Ver em TED Talks, Vilayanur Ramachandran http://www.ted.com/talks/vs_ramachandran_the_neurons_that_shaped_civilization.html . Ver também a este propósito Gargano, Cara (2010) «Mirror neurons, mimesis and memes: toward a neurosocial theatre pedagogy» comunicação apresentada no 8º Congresso Mundial da International University Theatre Association (IUTA), De Montfort University, Leicester, UK, 2 Julho 2010.

¹⁰ Ver Kimbrough (2011), capítulo 1 - «Vocal origins» - pp. 25-65.

porque um dos aspectos que marcou aquela expansão da ideia de voz ao longo do século XX, foi o contacto com “outras vozes” vindas de outros quadrantes culturais e que foram objecto de estudo daquelas ciências. O congresso *La Voix*, em Fevereiro de 1985, no Centre Pompidou, em Paris, constituiu um importante marco nos estudos da voz cénica e, numa abordagem interdisciplinar, constituiu um momento que assinalou e assimilou uma forma mais adequada ao entendimento dos fenómenos da voz.

O contributo da Antropologia para a compreensão da complexidade dos fenómenos da voz traduziu-se na expansão do entendimento dos factos vocais que o estudo de diversas culturas exponenciou. Ao longo do século XX, foi possível perceber e integrar, entre outras coisas, que certas culturas têm outros padrões de voz. Entre muitos outros exemplos que poderiam ser citados, refira-se que no Tibete cultiva-se a voz grave como preponderante enquanto na China tradicional a voz aguda é a referência.

Efectivamente, nessas outras culturas estudadas no século XX, a compreensão dos factos vocais parece ser mais amplo. Por exemplo, o grito, enquanto facto vocal, tem uma importância nessas outras culturas que só as experiências de ruptura das vanguardas artísticas vieram resgatar para a nossa cultura vocal cénica. A força e a potência da sua emissão atribuem ao grito, força espacial; o grito revela também uma outra forma de encarar a relação da voz com a palavra, com o texto, uma outra forma de explorar expressivamente a vocalidade e a oralidade, uma forma em que não se divisa uma hierarquia, onde não se atribui uma importância maior à palavra por oposição ao som vocal expressivo mas destituído de sentido semântico: “O grito é por definição, um som percutido que não veicula palavras” (Mâche e Poché, 2007: 20). Se, por um lado, o grito alhures recorre ao mimetismo, à assimilação de sons como grunhidos, mugidos, assobios, por outro lado, o grito “civilizado”, na maior parte das vezes, só é justificado quando é determinado pela emoção. Mâche e Poché (2007: 22) referem também o sopro, marca do corpo na voz, e o clamor, que “seria o aspecto musical do grito, como factos vocais resgatados para as artes cénicas.”

Um dos exemplos desta abordagem da voz numa perspectiva antropológica é a descrição feita por Corrado Bologna da matéria sonora, ou voz, dos Dogon, povo africano do planalto central do Mali. Este povo atribui à voz elementos-base tais como: a água “que molha a palavra”, que lhe dá fluidez; o ar, “respirado pelos pulmões nos quais a água, carecida de som, se transforma em voz vibrante”; a terra “que dá à palavra o peso (ou seja o significado) que lhe compete”; o fogo “que é o calor da palavra (a qual será ardente ou fria, de acordo com as condições psicológicas do sujeito falante)”; o óleo, “elemento que determina simultaneamente o timbre da voz e a natureza das palavras pronunciadas: não são concebíveis palavras doces expressas com voz áspera” (Bologna, 1987: 74-75). Esta ideia de voz tem um carácter tão fortemente expressivo que poderia servir de base a todo um programa de trabalho vocal no teatro.

No entanto, não é da voz no teatro que falam os Dogon, mas da voz na vida. O ocidente, menos sincretista, separa os dois planos e reserva o carácter extremo da expressividade vocal para as artes cénicas¹¹. Ainda assim, foi o contacto com outras formas de encarar a voz que impulsionou a expansão da ideia de voz e contribuiu para uma nova perspectivação da tradição vocal teatral ao longo do século XX.

Bologna (1987) também se dedica extensamente à análise do sentido da voz numa perspectiva mais filosófica e a sua abordagem torna clara a riqueza do fenómeno. Um dos aspectos que assinala é a oposição entre voz e escrita; para Bologna a voz corresponde à presença e à liberdade de pensar o tempo e opõe-se à escrita que fixa a temporalidade, cria a História. A ideia da preponderância do oral sobre o escrito pode ser entendida como tendo algo de anacrónico. No entanto, vários autores, tais como Fónagy (1983), Zumthor (1983; 1985; 1987) ou Frenk (2005), também apontam nesse sentido, de preponderância do plano da oralidade.

É interessante reparar que *auditor* é como aparece designado o espectador nas obras clássicas francesas; na mesma época a palavra *audiance* designa o público no teatro inglês. O ouvinte/auditor/audiência é aquele

¹¹ Seja o teatro, a ópera, a performance ou outras *spoken arts* ou *spoken word performances*.

público que ouve a palavra, o texto; evidentemente, isto releva de um teatro com preponderância da palavra, mas também sublinha a intrincada relação entre voz e ouvido a que alude Marie-France Castarède quando diz:

A voz é emitida para ser ouvida e estabelece de imediato uma relação de alteridade e de reconhecimento, porque as inflexões e as modulações da voz fazem vibrar a caixa de ressonância do nosso corpo de uma forma única e específica (Castarède, 1998: 11).

E Jean-Louis Chrétien vai ainda mais longe e dá à escuta uma dimensão quase metafísica:

La première hospitalité n'est autre que l'écoute. (...) Nous avons été écoutés avant même que de parler. Entre nous oreilles e notre voix, il y a toujours déjà d'autres voix et d'autres écoutes (Chrétien, 1999: 13).

Ao referir-se aqui o sentido metafísico da voz remete-se para as características de *vocação mística*, de *evocação poética* e de *invocação religiosa* que a voz pode conter. Neste sentido metafísico, a voz, enquanto precedência da linguagem, enquanto “pura voz”, é mais silêncio que palavra:

É a voz do silêncio que fala do indizível, atraída pelo *desiro*, que não pode tomar corpo na palavra, que não consegue suportar o fardo carnal do *logos* feito para comunicar significados (...) A voz, como o *mythos*, é o indizível que deve revestir-se de roupagens verbais, adoptar a carne da linguagem para se tornar visível (Bologna, 1987: 62).

Também Mladen Dolar se refere à materialidade/imaterialidade da voz. Dolar (2006: 105) distingue “mere voice” - a *phone*, a pura voz - de “intelligible voice” - o *logos*, a fala, a voz discursiva, a elocução - já não como aspectos separados da mesma questão mas como o mesmo fenómeno indissociável:

The voice, by being so ephemeral, transient, incorporeal, ethereal, presents for that very reason the body at its quintessential, the hidden bodily treasure beyond the visible envelope, the interior “real” body, unique and intimate, and at the same time it seems to present more than the mere body - in many languages there is an etymological link between spirit and breath (breath being the “voiceless voice”, the zero point of vocal emission); the voice carried by breath points to the soul irreducible to the body (Dolar, 2006: 71).

A estas abordagens da voz, Bologna acrescenta ainda uma dimensão mais estritamente cultural e sociopolítica. Por um lado o autor refere o carácter modelar da voz que se apreende e transmite:

A voz, à semelhança dos indivíduos, é educada. A sua pedagogia é ensinada pelos teóricos clássicos (por Johannes Tinctoris, Jacques de Liège, Guido d'Arezzo, etc.) e pelos modernos, por meio da análise da respiração, dos lugares e dos modos da produção vocal, da emissão e do seu estilo. A cada corpo e a cada alma (ou “carácter”) corresponderá assim não só uma voz “natural”, mas também uma “simbólico-cultural”: o tenor encarna no melodrama ocidental em geral o “papel” do bom castigado injustamente, o soprano o da feminilidade positiva; as vozes médias (barítono e meio-

soprano) são mediadores, umas vezes bufos, outras vezes trágicos; as vozes escuras ou baixas (baixo e contralto) podem encarar a sabedoria ou a loucura (Bologna, 1987: 79).

Por outro lado, Bologna coloca, ainda, em evidência a dimensão cultural e sociopolítica da voz quando fala de um “modelo de vocalidade correcta” que marca todas as sociedades: “A ordem política implica também a ordem da representação de si, que deverá ser civil, adequada ao quadro das virtudes e dos valores, portanto à “forma de viver” sancionada pela relação sociopolítica” (Bologna, 1987: 80).

Liliana Herrero (2007) também enfatiza a componente cultural da voz, acentuando-lhe uma outra dimensão que é a do processo de construção de identidade:

La voz es un don colectivo que tiene distintos vínculos com las formas culturales. (...) la metáfora de la voz, que es una fuerte metáfora de la cultura, del habla y del lenguaje, y también de la política y la identidad. (...) La historia social de la voz nos indicaría que cada cultura y cada tiempo define una preferencia fonética. Pero al mismo tiempo el drama de la voz está relacionado fuertemente con el gran problema de la identidad. Si tomamos a la identidad como algo que se está construyendo siempre, es decir no como algo que está definitivamente hecho, entonces también podemos pensar a la voz como una construcción, como un hacerse. Un hacerse en la cultura, com la nostalgia del grito o del balido. (...) Los animales no tienen voz, porque la voz es el nombre de un signo cultural, de un signo social, (...)” (Herrero, 2007: 61).

Aprofundando estas questões corre-se o risco de nos afastarmos demasiado do centro deste trabalho que tem o actor de teatro como referente. Se ficam claras a dimensão metafísica, a dimensão cultural e a dimensão individualmente identitária da voz, interessa atender à sua dimensão concreta ainda que multifacetada. Concretamente, a expansão da definição de facto vocal reflectiu-se, por um lado, no uso da voz nas artes cénicas onde se expandiu para o não-verbal, passando a incluir o grito, o clamor, o riso, o assobio, o suspiro, o bocejo e demais sons orgânicos e, por outro lado reflectiu-se no interesse que as diversas disciplinas teóricas passaram a ter pelo estudo da voz, particularmente as ciências da linguagem.

1.3.2. A VOZ E OS ESTUDOS DA LINGUAGEM

Uma aproximação mais concreta ao fenómeno da voz, no prosseguimento do propósito de o delimitar, é o seu estudo e definição pelas

ciências da linguagem ou Linguística. Dentro destas, os ramos que se debruçam de forma mais directa sobre a voz são a Fonética, a Fonologia e a Fono-Estilística.

A Fonética é definida, por Graça Rio-Torto (1998), como:

a área do saber que se ocupa das propriedades físicas, articulatórias e perceptivas dos sons da fala. Ela estuda portanto as possibilidades articulatórias do aparelho fonador humano, os mecanismos de produção e de audição dos sons, e também as características físicas das ondas que [pe]recebemos como unidades fónicas (Rio-Torto, 1998: 22).

A autora coloca particular ênfase na atenção que os estudos fonéticos dão, não só aos mecanismos de produção fónica mas também, aos mecanismos de recepção, percepção e descodificação sonora. Assim, a Fonética não é o estudo dos sons puros mas dos sons da fala, ou seja, dos sons enquanto dados físicos e sobretudo enquanto dados linguísticos:

O aparelho fonador humano gera sinais sonoros, com propriedades físicas específicas, que o aparelho auditivo é capaz de captar, e que, só uma vez processados, asseguram a transferência da informação entre falante e ouvinte (Rio-Torto, 1998:24).

A Fonologia, por seu lado, é o estudo abstracto das unidades que se materializam através da fala. Distingue-se da Fonética na medida em que esta estuda aquelas unidades do ponto de vista concreto, factual. Ainda segundo Graça Rio-Torto, a Fonologia estuda os sons através de conceitos básicos tais como *fonema* (unidade/segmento sonoro encarado a nível abstracto), *arquifonema*, *alofone*... e das funções semiósicas que desempenham na língua.

Por último, a Fono-Estilística é o estudo dos “recursos e dos efeitos estilísticos/poéticos que a estrutura fónica providencia, bem como os diversos tipos de aproveitamento estético a que a matéria fónica se presta” (Rio-Torto, 1998:26).

Estes prismas de estudo, ainda de acordo com a autora, permitem o estudo das variantes linguísticas no tempo e no espaço - estudo diatópico; o estudo das variantes por estrato sociolinguístico dos falantes - estudo diastrático; o estudo das variantes formais da língua, ou seja, estudo das várias modalidades de expressão de uma língua, falada, escrita, em prosa, poesia, etc. - estudo diafásico. Apesar da sua importância para o aprofundamento do estudo da voz do actor, estas disciplinas estão mais centradas na ideia de língua do que na ideia de voz que é a ideia central neste estudo e no conceito de língua a voz

parece estar subordinada ao código e ao sistema comunicativos. No entanto, a sua abordagem permite aceder a um nível elaborado, diversificado e enriquecido da elocução teatral. Ainda que a análise funcional da língua e da voz nem sempre coincida com a sua análise expressiva, as ciências da linguagem oferecem um conhecimento aprofundado das diferenças entre unidades o que é de grande valor para o uso criativo da voz e da língua já que é pela diferenciação que se acede à significação.

1.3.3. A VOZ VIVA

Ainda no mesmo âmbito disciplinar, entre as diversas referências desta área, a linguística, convocam-se aqui os contributos de dois autores que dedicaram os seus estudos ao tema da voz, Iván Fónagy e Paul Zumthor, por se considerar que os seus estudos são pertinentes para uma melhor compreensão do tema aqui tratado.

O primeiro, Fónagy, na sua obra principal, *La vive voix*, estuda o conceito de “estilo vocal” procurando compreender a sua estrutura e conhecer o seu conteúdo. Sendo que este autor remete “estilo” para a sua aceção mais simples, mais comum, mas também a mais significativa para o tema em estudo: estilo enquanto “maneira de dizer”, enquanto “sentiment d’une certaine unité des procédés qui constituent le style vocal, la «manière expressive de prononcer»” (Fónagy, 1983: 12). Fónagy defende a importância de não negligenciar os aspectos difíceis e contraditórios associados à prosódia que se movem precisamente no campo da imprevisibilidade. Fala da complexidade da realidade prosódica dividindo-a em diversos níveis para além do nível acústico, do nível perceptivo e do nível linguístico geralmente estudados. As diferentes expressões que uma palavra pode assumir são o resultado de diferentes modulações prosódicas da sequência de sons que constituem essa palavra. As diferenças de modulação resultam do tratamento dado à palavra ao nível da acentuação, duração silábica, curva melódica, entre outros.

Fónagy propõe o princípio da dupla codificação da palavra centrada, por um lado, nos aspectos linguísticos compostos por elementos como acentuação,

entoação e ritmo, e por outro lado, centrada em aspectos para-linguísticos tais como as emoções ou as atitudes:

Il faudrait admettre, par conséquent, deux actes successifs d'encodage: un encodage linguistique qui transforme un message global, une idée, en une séquence de phonèmes, et un deuxième codage – qui coïncide admirablement avec l'acte de mise en sons des phonèmes – au cours duquel le message secondaire, gestuel, est greffé sur le message primaire (Fónagy, 1983: 14).

É neste plano de código para-linguístico que se produzem as características que a palavra dita assume já que, para Fónagy, são os aspectos de natureza para-linguística que concretizam a mensagem, dando-lhe um carácter motivado, e transformam o locutor em sujeito daquilo que é dito. Usando um exemplo do autor, que um actor compreende perfeitamente, é possível passar num enunciado, dois sentidos contraditórios: por exemplo, com palavras fazer um agradecimento – “É muito amável da sua parte” – e com sinais não-verbais exprimir desprezo, sobranceira ou arrogância face ao interlocutor.

Esta dupla codificação, código linguístico e para-linguístico ou código primário e secundário, não destrói a unidade da comunicação de “viva voz” porque aquilo a que Fónagy chama “princípio da condensação” supõe que essa unidade se construa a partir da distorção da mensagem linguística primária. Fónagy apresenta as regras que regem esta distorção expressiva do código linguístico pelo código para-linguístico:

Le code qui sous-tend la production de signaux gestuels est constitué de règles telles que:

1. La reproduction volontaire des *symptômes* vocaux d'une émotion signale la présence de cette émotion. (...)

2. Les organes de la parole peuvent *représenter*, symboliser d'autres objets animés ou inanimés qui leur sont associés par la ressemblance ou une analogie fonctionnelle. (...)

Dans le premiers cas (1.), il s'agit d'une représentation *symptomatique*, dans les derniers (2.) d'une représentation *symbolique*. (...)

3. Le principe de l'isomorphisme de l'expression et du contenu exige qu'aux différents degrés d'intensité sémantique correspondent différents degrés d'intensité sur le plan de l'expression sonore ainsi (Fónagy, 1983: 17-18).

Esta abordagem da “*mimesis* sonora” sublinha a interacção entre o plano físico e o plano mental. Consiste, esta interacção, na capacidade do aparelho vocal de figurar os movimentos do corpo, e de mimetizar sintomas associados a determinadas emoções e a determinadas situações. O autor dá

alguns exemplos desta capacidade figurativa do aparelho vocal: o movimento da língua pode figurar o movimento de um braço; a aproximação da língua ao palato pode figurar a proximidade entre objectos; a contracção dos músculos da faringe pode figurar ou assinalar a náusea.

Aquela interacção do aparelho vocal entre o plano físico e o plano mental, revela-se também na capacidade do aparelho vocal criar *similaridades*; ou seja, à intensidade de uma emoção, fazer corresponder uma intensidade muscular ou fazer corresponder determinadas emoções ao prolongamento das vogais (emoções ternas) ou das consoantes (emoções agressivas). Referem-se estes processos, com toda a consciência da sua complexidade, com o objectivo de evidenciar a riqueza e complexidade do fenómeno vocal.

Esta complexidade da realidade prosódica que ocupa Fónagy, remete ainda para um outro aspecto: a noção de língua padrão. Como aquela complexidade assenta, não só nas diferenças entre indivíduos falantes, já que cada locutor imprime esquemas de acentuação que lhe são únicos, mas também na diversidade que as normas prosódicas adquirem de acordo com os diversos géneros de discurso tais como conversação espontânea, contação, exposição lida, discurso político, diálogo teatral, entre outros possíveis. O autor dá à noção de língua padrão uma margem de grande flexibilidade, variabilidade e subtilidade que ainda se acentua mais no teatro. Interessado na diversidade do fenómeno, naturalmente, Fónagy analisa as particularidades da elocução artística chegando a resultados que não deixam dúvidas sobre a polissemia inerente à mensagem vocal e a riqueza que resulta da variabilidade da voz enquanto fenómeno vivo.

1.3.4. A PERFORMATIVIDADE DA VOZ

Ao contributo de Iván Fónagy acrescenta-se o de outro linguista, Paul Zumthor, que também se dedicou extensamente ao tema da voz e desenvolveu

uma ideia central que parece aqui particularmente pertinente: a ideia de performatividade¹² da voz.

Zumthor, linguista e historiador da literatura, que se centra no estudo da voz real (e não na voz do discurso), usa o termo *oeuvre* para designar o conjunto do texto e de todas as suas circunstâncias envolventes. Assim, a sua noção de *obra* implica a sua performance, ou seja, a ideia de *obra* contém, determina e é determinada, pela sua execução. A obra, ou texto, para Zumthor, implica o corpo que diz, com os seus gestos, a materialidade da sua voz, a sua força, timbre, expressividade; abrange ainda quem escuta, em que lugar, com que predisposição. Zumthor integra como agentes da construção de sentido da obra, do texto, para além do autor, também o “actor” e o “espectador” da obra ou, dito de outro modo, as circunstâncias da produção são determinantes na construção de sentidos. A obra, *oeuvre*, transcende o texto e é a sua corporalização. Através do conceito de “mouvence” (movência, variabilidade), a performance, que pode ser apenas mental como sugere Margit Frenk (2005), coloca o texto sempre num tempo presente. A este propósito diz Zumthor:

Quoi qu'évoque, par des moyens linguistiques, le texte dit ou chanté, la performance lui impose un référent global qui est de l'ordre du corps. C'est par le corps que nous sommes temps et lieu: la voix le proclame, émanation de nous (Zumthor, 1983: 149).

Esta corporalização, presentificação ou modo de tornar presente, guarda o arquétipo do texto (aquilo que nele é permanente) e acrescenta-lhe novos sentidos, actualizados e renovados a cada nova vocalização.

Factor central nesta definição do fenómeno vocal é aquilo a que Zumthor chama “tactibilidade” que é característica definidora da voz não mediatizada, precisamente aquela que está em pano de fundo deste estudo, a voz do actor de teatro; para o actor de outros *media*, cinema ou televisão por exemplo, este aspecto não se coloca da mesma forma. Zumthor afirma que a voz é “coisa”:

Creio ser razoável dizer que a voz é uma *coisa*, isto é, que ela possui, além das qualidades simbólicas, que todo o mundo reconhece, qualidades materiais não menos significantes, e que se definem em termos de tom, timbre, alcance, altura, registro (Zumthor, 2005: 62).

¹² Neste ponto usa-se o vocábulo *performance* no sentido de *desempenho* e não no sentido de género teatral ou artístico.

“Tactibilidade” é, assim, entendida como concretude que implica não só as qualidades materiais enunciadas acima mas também a presença dos interlocutores num mesmo espaço-tempo. Zumthor coloca até maior ênfase na dimensão espacial o que reforça a ideia de concretude da voz:

Eu seria levado a dizer que o que é transmitido pela voz existe de forma espacial muito mais que temporal. O efeito vocal dá uma impressão de presença que se impõe, preenchendo um espaço tão material quanto semântico, em detrimento das impressões de fugacidade, de renovação, de duração, que demarcam nossa percepção do tempo (Zumthor, 2005: 82).

A estes dois aspectos, por um lado, a importância da performance na criação de sentido do texto e, por outro, a importância do corpo como meio dessa performance, a ideia de performatividade da voz de Zumthor passa ainda pela relação entre sujeitos; a presença da voz implica uma necessária relação de um Eu que diz com um Outro que escuta:

Uma vez que eu fale, falo necessariamente ao outro – este pode estar ausente, é secundário. A palavra que não é endereçada a algum outro é puramente autista, psicótica, considerada como desviante (Zumthor, 2005: 66).

A ideia de performatividade da voz permite, então, que se produza a identificação entre aquele que ouve, com aquele que diz e com aquilo que é dito:

O ouvinte engajado na performance contracena, seja de modo consciente ou não, com o executante ou o intérprete que lhe comunica o texto. Quem diz ou canta, emprega o “Eu” mas a função espetacular da performance confere a esse pronome pessoal uma ambiguidade que o dilui na consciência do ouvinte (...) produz-se uma impessoalização da palavra que permite àquele que a escuta captar muito facilmente por conta própria aquilo que o outro conta na primeira pessoa. O poder identificador (se assim posso nomeá-lo) da performance é infinitamente maior que o da escrita (Zumthor, 2005: 93).

Este “poder identificador” significa que a presença, tactibilidade e concretude, que caracteriza a voz, se transcende: o Eu que fala é afinal sempre um Nós. Ou seja, a voz é sempre polifónica.

Não estudando directamente a voz no teatro, as ideias apresentadas por Zumthor são muito válidas para a análise da voz teatral sendo que no teatro este carácter performativo de que o autor fala é, simultaneamente, um meio e um fim em si mesmo. O actor leva essa ideia a um outro patamar de consciencialização e intencionalidade; busca deliberadamente a integração na sua voz de uma série de outras vozes ou ecos, a do autor, da personagem, do

encenador, do público particular e concreto de cada representação, todos estes elementos se congregam na voz do actor. Isto se o actor é competente, porque o actor incompetente diz o que tem a dizer independentemente de qualquer circunstância...

Aquilo que Fónagy e Zumthor afirmam teoricamente, sabem os actores na prática: que as palavras são revivificadas através da voz e tornadas únicas através do sujeito de locução. Sara Belo, professora de voz, actriz e cantora, revela essa relação com os autores acima referidos a partir da reflexão da sua própria prática artística:

Ao ser dita a palavra ganha uma dimensão sonora que acrescenta às ideias do texto um discurso paralelo. Ao sair da boca a voz dá à palavra uma vida própria, dá-lhe corpo, a palavra passa a ser daquela voz, daquele timbre, daquela entoação, daquela emoção e respeitante ao contexto acústico daquela sala, bem como da relação que poderá ter relativamente ao lugar que ocupa nesse mesmo espaço ou da relação que terá com as outras vozes (Belo, 2007: 31).

Aqueles autores, Fónagy e Zumthor, vieram aclarar e aprofundar esta procura da definição da voz, enquanto fenómeno central deste estudo, de modos complementares. Colocam o enfoque das suas pesquisas em pontos diferentes da mesma questão. Ou seja, Fónagy enfoca o estudo da voz de dentro para fora e Zumthor de fora para dentro. Explicando melhor: Fónagy estuda aprofundadamente o fenómeno da fonação num plano micro do sujeito locutor, estudando as diversas alterações, nuances de todo o processo interior, físico, mental, gramatical, etc.; Zumthor, por seu lado, centra-se na forma como esse fenómeno se exterioriza e como, ao exteriorizar-se, ganha novas dimensões que lhe são atribuídas pelo interlocutor, pelo espaço, pela materialidade e materialização da voz.

Estes autores, de alguma maneira, retomam aspectos da chamada “escola de comunicação de Toronto” que ressaltou a importância da natureza dos *media* na definição dos conteúdos da comunicação, ou seja, dos sentidos manifestos de um determinado conteúdo. Marshal McLuhan e Walter Ong, depois dos anos cinquenta do século XX, desenvolveram a ideia da importância do meio de comunicação na definição do próprio acto de comunicar:

From the perspective of the Toronto School, modes of communication such as speech, writing, printing, radio, film, television and computer do more than simply relay information; they alter, influence, and to some degree determine forms of thought and cultural expression. Accordingly, were we to adequately appreciate any human artifact,

such as theatre performance or a theory of voice, we would have to recognize the modes of communication that inform it (Kimbrough, 2011: 14).

Esta escola de pensamento veio, assim, chamar a atenção para os conteúdos latentes que a natureza do *medium* acrescenta ao conteúdo manifesto. Esta perspectiva, transposta para o estudo da voz e da palavra, parece ser muito pertinente para aprofundar o estudo da elocução teatral pois é aquela em que se leva em consideração a ambiguidade e onde se assume a variabilidade.

A ideia de presença da voz, de taticidade, de concretude material, como factores centrais na definição do fenómeno vocal, é a ideia central a reter e que fará a ponte entre as diversas perspectivas aqui apresentados e a realidade vocal teatral. Esta ideia de presença é reforçada, noutra perspectiva, por Malinowski que vai ao encontro da própria definição de teatro cuja característica principal é *ser* presente e *estar* presente (evoca-se aqui Ingarden e também Gouhier):

Avant de devenir sens ou même seulement l'indice et le signal d'une émotion, le son de la voix est témoin d'une présence, il nous fait dresser l'oreille car nous savons qu'il y a quelqu'un... (Malinowski *apud* Auriol, 1992: 10).

Voz e teatro têm sido indissociáveis a ponto de, em certos momentos históricos, se diluírem as duas definições, como se uma definição precisasse da outra, no caso, como se certas definições de teatro implicassem a voz. É o que parece sugerir Georges Zaragoza, autor comparatista, que dá a seguinte definição de teatro e de actor:

Le théâtre peut être défini comme un rapport de voix qui déterminant un espace. En effet, si le comédien a un corps, il est avant tout une voix (contrairement au danseur); cela ne veut pas dire que la gestuelle du comédien soit superflue, mais il faut envisager le corps du comédien comme le lieu d'expression de sa voix (Zaragoza *apud* Souiller, 2005: 439).

Sabemos, na contemporaneidade, que esta perspectiva do teatro e do actor é apenas uma entre outras possíveis. O teatro, ou mais abrangentemente as artes cénicas, pode prescindir da voz. As diversas perspectivas coexistem, e não é claro, ou um dado adquirido, que o fonocentrismo alguma vez tenha sido a via absolutamente dominante no teatro ocidental. É, então, apenas uma questão de escolha...

CAPÍTULO 2

ESTUDO DA ELOCUÇÃO TEATRAL

A voz, enquanto fenómeno único, é tão vasta que se torna necessária a sua divisão em partes para que um alcance mais nítido seja conseguido. No capítulo anterior fez-se o enquadramento analítico deste estudo e foram lançadas algumas das dimensões que a voz pode conter. Neste segundo capítulo procura-se um enquadramento mais específico e, assim, aclarar alguns elementos estruturais para pensar a voz com o objectivo de esclarecer os conceitos mais directamente implicados na análise deste objecto de estudo.

Neste sentido, aprofunda-se a ideia de *vocalidade* enquanto ideia indispensável para a definição de *oralidade*, ideia que também se trabalhará. Sublinhe-se, porém, desde já, que uma ideia não faz sentido sem a outra. A separação entre vocalidade e oralidade é fruto de um esforço de abstracção que parece importante no aprofundar da questão, mas que na prática do actor faz menos sentido.

Para além desta dupla vertente em que se pode traduzir a abordagem da emissão vocal, será também esclarecido o sentido de *gesto vocal* enquanto conceito estruturante da perspectiva que aqui se assume na abordagem da voz. Pretendendo manter o foco na elocução teatral, serão evidenciados alguns aspectos que são centrais para a análise do objecto de estudo tais como *ritmo*, *dicção*, *prosódia* e *declamação*; procura-se aqui fazer uma explanação abstracta destas componentes que fazem parte da elocução teatral e que são aquelas que estão mais directamente implicadas nas publicações em análise.

2.1. A VOZ DO ACTOR EM DUPLA VERTENTE

Aquilo que se persegue aqui é, principalmente, a voz do actor. O que é que a caracteriza? Tem especificidades, quer em relação à voz quotidiana, quer em relação a outras vozes cénicas? Para responder a estas questões pode dizer-se que a voz do actor tem uma relação muito directa com a palavra, é muito

marcada pela fisicalidade, é um instrumento de caracterização da personagem e persegue uma relação extensa entre voz e dramaturgia.

Sara Belo apresenta o que considera ser as especificidades do desempenho vocal do actor:

O cantor, sobretudo o cantor lírico, procura a uniformização do timbre, a pureza do som, o controlo do sopro vocal. O performer, de uma forma muito geral, não centra a sua actuação num texto e recorre, muitas vezes, à amplificação – a voz é, normalmente, um apontamento, e é procurado o seu lado mais cru, menos elaborado. (...) Poderemos dizer, com evidentes excepções, que o centro da vocalidade do actor está no “dizer o texto” (Belo, 2007: 30).

A voz do actor surge aqui definida por contraste com a voz do cantor e a voz do performer. A voz do cantor supõe um extremar de características que permitam atingir a “uniformização”, a “pureza” e o “controlo”. Estas características são, por exemplo, uma audição mais apurada por causa da afinação, a preocupação e domínio das qualidades vocais (domínio do timbre e da intensidade do som), uma maior preocupação com “soar bem” e uma grande preocupação com a saúde vocal. A voz do performer é colocada por Belo (2007) no extremo oposto; como se fosse uma voz que se caracterizasse por procurar ser “ateatral”, uma voz “crua” no sentido em que se afasta do convencionalismo, uma voz em bruto, sem artifícios, ou cujo recurso ao artifício da amplificação serve, precisamente, para melhor evidenciar a “crujeza” vocal. Porém, o que parece ser central para distinguir estas vozes, a do cantor, a do performer e a do actor, é a relação da voz de cada um deles com a palavra, sendo a voz do actor aquela que desenvolve uma relação mais estreita como o universo da palavra.

Paul Zumthor refere-se a dois planos da voz, a voz cantada e a voz falada:

O falar só utiliza uma parte reduzida dos recursos da voz (...) no canto, as capacidades da voz expandem. O canto visa a encher todo o espaço acústico da voz. Quando é falada, a linguagem subjuga a voz. (...) Pelo contrário, no canto, a linguagem serve principalmente para exaltar a potência da própria voz, ainda que sob pena de um obscurecimento do sentido. (...) Quando falo, minha presença física tende a se atenuar mais ou menos, eu me dissolvo nas circunstâncias. Se eu canto, eu me afirmo, reivindico a totalidade do meu lugar, do meu estar no mundo (Zumthor, 2005:71).

Este autor evidencia aqui uma espécie de “indiferença” relativa à palavra, que ele associa à voz cantada, e uma proximidade com a linguagem, que associa à

voz falada. Isto pode ser lido na mesma linha de afastamento/aproximação em relação ao eixo constituído pela palavra de que fala Maria João Serrão:

Esta fruição de prazer contida na voz, já vimos que ela se desenvolve segundo um eixo que hierarquiza o valor entre um pólo onde esta se encontra abolida por detrás do enunciado de uma palavra pura, de uma mensagem, e o pólo oposto onde ela culmina na vocalidade mais destrutiva da lei do significante, da musicalidade mais radical onde, no agudo, o vocalizo livre confina ao grito, ver torna-se grito, transgressão absoluta da lei do verbo. Ora a ópera tem por função primeira fazer usufruir da voz, ao contrário do teatro que, ele tem por função primeira, fazer fruir do verbo e do sentido (Serrão, 2005: 38).

Estes autores definem assim, uma dupla vertente na abordagem da voz: uma, a vocalidade, centrada na pura voz, ela própria geradora de sentidos, e outra, a oralidade, centrada na voz enquanto suporte da palavra e, portanto, mais dependente nessa criação de sentidos.

Vocalidade e oralidade são, assim, duas dimensões do mesmo fenómeno, a voz, cujo estudo se pode aprofundar numa ou na outra vertente. No seguimento destas ideias de Zumthor e Serrão, talvez se possa afirmar que a voz do actor é mais marcada pela oralidade e a voz do performer e a do cantor são mais marcadas pela vocalidade. Sublinhe-se que os dois termos não se excluem. Pode mesmo dizer-se que o termo vocalidade é mais abrangente que oralidade. Isto é: a ideia de vocalidade pode não conter a de oralidade mas a ideia de oralidade contém sempre a de vocalidade.

Não se aprofunda aqui a acepção de vocalidade enquanto o oposto de fisicalidade, não só porque essa abordagem nos afastaria do foco deste trabalho, mas também porque não parece uma acepção profícua: a voz é fisicalidade, é corpo, e uma perspectiva integrada do corpo e, conseqüentemente, da voz, é uma característica do actor. O corpo do actor é uma totalidade e nisso se distingue do corpo do bailarino, do acrobata, do atleta e de outros corpos igualmente expressivos, igualmente ricos, mas mais especializados num ou noutro segmento expressivo ou funcional, ou seja, mais corpo e menos voz no bailarino e no acrobata, mais voz e menos corpo no cantor... entre outras possibilidades combinatórias.

2.1.1. A ABRANGÊNCIA DA VOCALIDADE

A vocalidade está mais definida pelo plano sonoro da voz e a oralidade pelo plano linguístico da voz ou, como formula Sílvia Davini (s.d.), a vocalidade é entendida enquanto “voz como sinal acústico” e a oralidade é entendida enquanto fala, ou como “código comunicativo”. Ou seja, tal como sugere Mladen Dolar, na vocalidade, entendida enquanto pura voz, aprofunda-se a divisão entre significado e significante:

Hence we can put forward a provisional definition of the voice (...): it is what does not contribute to making sense. It is the material element recalcitrant to meaning, and if we speak in order to say something, then the voice is precisely that which cannot be said Dolar (2006: 15).

Dentro da mesma temática, ainda que com outra formulação, Patrice Pavis (1996), no seu dicionário que é uma referência para os estudos de teatro, analisa a voz de acordo com critérios fónicos, “a textura da voz”, e critérios prosódicos. Esta análise está centrada em unidades diferentes: os “critérios fónicos” definem-se pela unidade constituída pelo *som* da voz e os “critérios prosódicos” têm como unidades de referência a *palavra* e a *frase*. No primeiro caso estamos no plano da vocalidade e no segundo estamos no plano da oralidade.

No entanto, seria errado erradicar a palavra do domínio da vocalidade, como se esta se centrasse apenas nas qualidades sonoras da voz. No domínio do teatro lírico, Poizat afirma, a este respeito, que a tensão música/palavra está continuamente presente, desde a origem da ópera. O autor chama “ideal de fusão” ao projecto inicial da ópera que procura usar todos os recursos que permitam “falar cantando” mas que acaba por desembocar em duas linhas de evolução: uma que privilegia a vocalidade, ou o desfrutar pleno da voz, outra que privilegia a oralidade e que põe limite a esse desfrutar em defesa de uma maior inteligibilidade da palavra e da frase:

Ce qu’il est intéressant de repérer, c’est que dans chacune de ces oscillations de la forme, on retrouve à la fois le dispositif de production de la jouissance de la voix et le dispositif de controle et de limitation de cette jouissance (Poizat *apud* Beller, 2005: 23).

Poizat assinala uma oscilação entre as duas tendências, desde os primórdios da ópera: primeiro - no final do século XVI, período de Monteverdi

- manifesta-se a tendência que privilegia a perceptibilidade da palavra, o que implicou o abandono do sistema anterior, polifônico; no século seguinte inicia-se a radicalização da tendência oposta que se manifestou no desfrutar do virtuosismo da vocalidade dos *castrati*; segue-se-lhe, no século XVIII, com a reforma proposta por Gluck¹³, uma nova procura de equilíbrio na relação entre palavra e música na voz cantada. E, assim, esta oscilação entre música e verbo vai acompanhando o evoluir da ópera sem nunca se resolver.

Poizat refere-se ainda à relação entre as qualidades vocais e a perceptibilidade da palavra na ópera no que respeita às vozes femininas e masculinas. No caso da voz feminina, esta foi-se tornando cada vez mais aguda¹⁴, ou melhor, o protagonismo das personagens femininas foi sendo atribuído à tessitura de soprano e, tecnicamente, é difícil conciliar a altura da voz com a articulação necessária à passagem do texto. O mesmo não se passa com as personagens masculinas. Segundo Poizat, certos compositores trazem o protagonista masculino para uma zona de palavra pura. Dá como exemplo o duo final da ópera *Lulu*, de Alban Berg¹⁵: “duo entre un homme qui parle et une femme qui en retour module un cri culminant en son cri d’agonie brut, auquel succède la parole brut de Jack” (Poizat *apud* Beller, 2005: 24).

Na aproximação entre vocalidade e voz cantada e oralidade e voz falada, importa ter também em conta a relação temporal voz/silêncio. Segundo Alby, Ales e Sansoy, esta relação é de maior presença do silêncio na voz falada por contraste com a voz cantada:

La voix chantée est caractérisée par la hauteur, l’intensité et le timbre. La boucle audio-phonatoire a un rôle capital dans la voix chantée. La voix chantée représente en général 90 a 95%, le silence et la phase de récupération 10% pendant la performance vocale. La voix parlée peut se diviser habituellement en 2 facteurs temporels: la voix sonore elle-même 85%, et le silence entre les mots 15% (Alby, Ales e Sansoy *apud* Beller, 2005: 4).

Um outro nível da abrangência da vocalidade em relação à oralidade diz respeito à relação da voz com as vogais e consoantes. Parece possível dizer

¹³ Reforma exposta por Gluck na dedicatória à ópera *Alceste* (Viena, 1769).

¹⁴ Esta caracterização das vozes femininas como predominantemente agudas, no início do século XX, também se pode encontrar no filme *Singin’ in the rain*, de 1952, do realizador americano Stanley Donen.

¹⁵ Ópera composta entre 1929-35; deixada incompleta por morte do compositor; apresentada pela primeira vez em 1937, em Zurique.

que, do ponto de vista técnico, a voz cantada se apoia nas vogais e a voz falada dá particular ênfase às consoantes. Isto porque do ponto de vista acústico o comportamento das vogais e das consoantes é diferente e também do ponto de vista articulatorio: a produção das consoantes faz-se por um estreitamento que dificulta a passagem do fluxo de ar e as vogais, como um sopro de vida, produzem-se aproveitando a passagem do fluxo de ar. Se parece claro que as consoantes não podem passar sem as vogais já o contrário é possível.

Correndo o risco de ser redutora mas apenas com a intenção de clarificar aquilo de que aqui se fala, pode dizer-se que estamos no plano da vocalidade, quando a voz relega a palavra para trás do encantamento do timbre, da melodia, da força ou da subtileza dos sons puros; estamos no plano da vocalidade quando o sentido vem do conjunto da performance e não do fragmento; estamos, ainda, no plano da vocalidade quando o sentido não é produzido em linguagem organizada, como na glossolália¹⁶ tão do agrado de Antonin Artaud.

2.1.2. PARTICULARIDADES DA ORALIDADE

A noção de oralidade parece ilusoriamente mais familiar porque é quotidianamente mais presente. Tal como Fónagy deixa claro, existe sempre um campo de ambiguidade na palavra e na interlocução. Esta margem de ambiguidade joga-se de maneira diferente entre a oralidade da vida e a oralidade teatral. Não de forma mais ou menos ambígua num ou noutro plano, mas no teatro, pelo menos supostamente, a ambiguidade é mais estudada, procurada, alimentada intencionalmente, ainda que nunca totalmente controlada, dominada. Esta relação entre a oralidade teatral e quotidiana é, por vezes, muito subtil, podendo até ser um objectivo “programático” a aproximação da oralidade da cena à oralidade quotidiana, que não se percebiam as diferenças entre uma e outra.

¹⁶ Glossolália: corresponde à suposta capacidade de criar línguas novas, desconhecidas, seja associada ao transe religioso (como no milagre do dia de Pentecostes), ou a certos distúrbios de linguagem associados a certas doenças mentais (Dicionário Houaiss)

Para abordar esta noção, a de oralidade, Margit Frenk (2005) traz contributos pertinentes ao centrar-se neste aspecto do fenómeno da voz. Ao analisar a voz, entre o som e o silêncio, a autora parte da ideia de que a leitura silenciosa, não oralizada ou vocalizada, é uma experiência relativamente recente, que não contará com mais de dois séculos. Frenk (2005: 154), citando Ong, menciona que ler um texto significa convertê-lo em som, falado ou imaginado; conclui que a oralidade não é nunca completamente erradicável e que ler um texto é oralizá-lo.

A partir do estudo do teatro barroco espanhol, Frenk formula a seguinte questão:

Me propuse entonces buscar respuesta a una pregunta que venía inquietándome: cómo era posible que en el Siglo de Oro español el público del teatro entendiera unas obras tan complejas y sofisticadas, cargadas de mitología antigua y de historia, abundantes en figuras retóricas, llenas de “conceptos” y, por añadidura, compuestas en verso? (Frenk, 2005: 12).

A hipótese levantada pela autora é que o “vulgo” espanhol daquele período, mesmo não sabendo ler, tinha, ainda assim, um conhecimento de obras literárias de diversos tipos porque as ouvia ler ou recitar em voz alta, ou seja, conhecia-as através do ouvido, graças a “uma frequente oralização dos textos escritos”. Além da relação intrínseca entre voz e escuta, interessa reter aqui a ideia de *oralização reflexa*, que se manifesta mesmo silenciosamente ou apenas mentalmente, que Frenk define como “una verbalización interna que convierte a la lectura en una *mental sound movie* y la acompaña incluso con movimientos musculares en la laringe” (Frenk, 2005: 154). Esta característica indirecta e involuntária da oralidade é indicadora da complexidade e profundidade deste fenómeno.

Ainda relacionado com a ideia de intercessão, na ideia de oralidade, do plano de oralidade pura e do plano da oralidade “contaminada” pela escrita, Anabela Mendes, no seu estudo sobre teatro radiofónico dos anos 1930-1940, utiliza o conceito de “primeira oralidade” e de “segunda oralidade” criados por Walter Ong:

A segunda oralidade distingue-se da primeira na medida em que esta é parte integrante de uma cultura alheia ao conhecimento e uso da escrita e da imprensa, enquanto a segunda traz inscrita em si o contacto com esses dois meios e instrumentos de comunicação. Todo o processo de desenvolvimento da primeira oralidade se realiza em função do discurso oral, suporte da comunicação verbal e energia estruturadora de

formas de pensar que recorrem a modelos mnemónicos por excelência. Não dispenho de apoio da escrita, a primeira oralidade redescobre-se, sempre que necessário, em matrizes profundas, articulatórias de ritmos próprios da linguagem como a repetição, a antítese, a aliteração, a assonância, o epíteto, ou através de expressões feitas, como o provérbio, rapidamente identificáveis no seio da comunidade e por isso catalisadores da memória. (...) Sabe-se hoje que a segunda oralidade transporta em si mesma, marcas herdadas da primeira oralidade e que consistem, por exemplo, num anseio humano de relacionamento mais directo com o seu semelhante, fundamentado no sentido de participação em actividades que o socializem (Mendes, 2000: 30).

Relativamente a esta abordagem da oralidade, Paul Zumthor (1985) refere quatro categorias de oralidade: a oralidade primária, ou primeira oralidade, muito intrinsecamente relacionada com o universo da “oratura”¹⁷; a oralidade secundária, ou segunda oralidade, produto e produtora da escrita pelo que a podemos relacionar com o universo da “literatura”; uma oralidade mista que se revela nas “marcas herdadas da primeira oralidade” presentes na segunda; e Zumthor acrescenta ainda, a esta categorização da oralidade, a oralidade mediatizada. Parece interessante referir esta categorização da oralidade porque nos ajuda a caracterizar certas formas de texto teatral, não só escrito mas também de outros suportes, onde detectamos estes traços de oralidade, secundária na maior parte das vezes evidentemente, mas também a presença de oralidade mista e o uso muito frequente no teatro da actualidade da voz mediatizada (ainda que esta não esteja em evidência no objecto aqui em estudo).

A oralidade é, então, definida pela palavra, pela forma verbal do discurso e a palavra é sempre culturalmente definida o que significa que, em relação à vocalidade, se pode dizer que a oralidade tem possibilidades aleatórias e combinatórias relativamente menores. Sara Belo refere-se ao contexto cultural e teatral que modelam a voz do actor e a relação deste com a palavra e o texto:

A prática vocal tem uma faceta técnica mais universal, digamos assim, que tem a ver com exercícios de respiração, relaxamento, postura, colocação das vogais, articulação, alargamento da extensão vocal, etc., mas tem outra, muito ligada aos sons da própria língua, da sociedade e da cultura onde se insere. Portanto, paralelamente a uma relação do indivíduo com a sua voz, observamos uma relação dessa voz e desse indivíduo com um texto e as suas especificidades inseridas num determinado contexto teatral (Belo, 2007: 20).

¹⁷ *Oratura*: termo muito usado por António Torrado nas suas lições e palestras.

Também Isabel Viola se refere a esta natureza cultural, histórica e dinâmica da fala como inerente ao processo de produção de sentido:

O vínculo entre som e sentido na fala é de natureza motivada (ou “por natureza”) ou arbitrária (ou “por convenção”), usado de forma consciente ou inconsciente, estabelecido historicamente e modificado constantemente na cultura, pelos processos de desmotivação e remotivação do signo (Viola, 2006: 189).

A este carácter predefinido ou culturalmente marcado da oralidade ou, mais concretamente, da palavra, Barthes e Flahault acrescentam um aspecto a que chamam “valor de insígnia” ou “valor de moeda” em que “a palavra vale segundo critérios que devem considerar-se independentes dos interlocutores entre os quais circula; neste sentido é comparável à moeda” (Barthes e Flahault, 1987: 127). Isto não significa que o uso da palavra possa ser totalmente objectivo, desambiguado; o uso da palavra, a oralidade, implica não só o dar a conhecer-se como também procura reconhecer o outro, o que se revela um facto de alta complexidade:

Os actos em que mais se compromete o nosso ser são precisamente aqueles cujo valor de palavra nos é menos acessível, aqueles em que o implícito levanta a barreira mais resistente contra a sua explicitação (Barthes e Flahault, 1987: 133).

Retomando a ideia de eixo constituído pela palavra e a questão de base aqui em análise, parece evidente que a oralidade se define por uma aproximação ao universo da palavra e pela sua elocução, mantendo, ainda assim, um amplo campo de ambiguidade e uma dimensão reflexa, reveladora da complexidade dos processos que a envolvem.

2.2. O GESTO VOCAL ENQUANTO UNIDADE EXPRESSIVA

O título deste trabalho contém em si, deliberadamente, alguma contradição. O termo *gesto vocal* remete, simultaneamente, para corpo e para voz e o facto é que durante muito tempo persistiu a oposição fisicalidade/vocalidade. Na realidade, há muito que esta oposição deixou de fazer sentido nas artes cénicas. Os bailarinos “falantes” de Pina Bausch são um exemplo muito elucidativo da desadequação daquela oposição. Na actualidade constata-se a permanente referência ao gesto como ideia inerente à voz, ou

seja, à voz enquanto conceito que deixou de ser predominantemente coisa acústica e semântica para integrar a dimensão do gesto enquanto referência à sua componente corpórea, espacial e fluida. Essa constatação pode ser feita, por exemplo, numa consulta ao *site* do IRCAM¹⁸.

Inicialmente, este título, *gesto vocal*, foi inspirado pela tese de Izabel Viola (2006), investigadora brasileira que se debruçou sobre o tema¹⁹. Nesta expressão, encontra-se traduzida de forma plena, a meu ver, a complexidade e a pluralidade que o fenómeno da voz contém. Não se trata, portanto, de uma forma de expressão, mas de um conceito em si mesmo, de uma forma de entendimento da voz e, sobretudo, da voz teatral. Num momento mais avançado da investigação, tornou-se claro que a expressão, *gesto vocal*, há muito vem sendo usada.²⁰

Sem recuar muito no tempo referira-se apenas um exemplo entre vários possíveis: em 1969, Alfredo Juderías, intitula o XV capítulo da sua obra - *El problema de la impostacion: el gesto vocal e la colocación de la voz* – onde diz que “a nosotros nos interesa más el gesto vocal” (Juderías, 1969: 90). Este autor não define directamente o que entende por *gesto vocal*. O que faz é caracterizar os aspectos da fonação do actor como um todo e, talvez, resida aí o sentido para o uso que faz da palavra *gesto*: algo que resulta de um acumular de actos que fazem sentido no seu conjunto; logo, *gesto* é por definição algo plural e que só pode ser abordado enquanto fenómeno plural.

Juderías compara o aparelho fonador a um instrumento – um violino – e é o gesto do actor que fará soar o instrumento, o seu corpo, de onde emana a voz:

El secreto reside en que debemos apreciar, por el oído, no el sonido que está en el mismo, sino el que emana de èl y que, a su vez, se extiende por la sala que le rodea (Juderías, 1969: 93).

Juderías aconselha o actor a concentrar-se não só na produção sonora e no corpo de onde emana essa sonoridade mas também na sua reverberação pelos

¹⁸ Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique – Centre Pompidou: instituto de investigação que se dedica ao estudo da música nas suas diversas dimensões e também ao estudo da voz (cantada); endereço on line: www.ircam.fr

¹⁹ Refira-se que o termo é muito usado em estudos brasileiros sobre a voz.

²⁰ Veja-se o título da obra de Louis Gondal, de 1900: *Parlons ainsi de la voix et du geste: Etude theorique e pratique du mecanisme de la parole*; obra que se encontra no catálogo da Biblioteca Nacional de Espanha.

espaços por onde se estende a sua voz e aqui pode-se acrescentar as presenças que a sala contém ou significa: a sala que rodeia o actor é o teatro e o seu público. Cautelosamente, pode dizer-se que se encontrar aqui antecipada a ideia de performatividade inerente à voz que autores como Zumthor vieram a desenvolver.

Esta concepção lata e integrada da voz do actor está também espelhada noutro aspecto da obra deste autor: a sua bibliografia. O autor apresenta treze páginas de bibliografia abordando a voz em diversas perspectivas: do ponto de vista fisiológico, médico, foniátrico, fonológico, técnico, artístico, a voz do actor de teatro, rádio e cinema, a voz cantada e a voz impostada²¹. Partindo deste exemplo, parece plausível dizer que o estudo da voz teve um grande desenvolvimento depois da Segunda Guerra Mundial. Esta visão integrada da voz do actor é acentuada na actualidade e resulta também do crescimento teórico já referido no capítulo anterior.

Outra dimensão que se pode dizer que a expressão *gesto vocal* contém é-nos dada por Barthes e Flahault (1987): o órgão fonador é, em si próprio, múltiplo e não funciona sem convocar outros sistemas dos quais os mais directamente implicados são o sistema respiratório, o sistema auditivo e o sistema neurológico além, naturalmente, do órgão articulatorio, entendido estritamente. Os autores defendem que o centro da voz não é o aparelho vocal mas sim o sistema neurológico que coordena todas as acções necessárias para que a fonação aconteça (Barthes e Flahault, 1987: 119-120). Do ponto de vista anatomo-fisiológico, a voz, resulta de uma pluralidade de factos do corpo e da mente que fluem no espaço e no tempo.

É dentro desta perspectiva dinâmica e plural que Viola (2006) define o *gesto vocal*: enquanto deslocação no tempo e no espaço de uma ou mais estruturas do tracto vocal. A autora aborda uma dimensão concreta, física e objectiva e acresce-lhe dimensões variáveis e imprevisíveis que verdadeiramente caracterizam o *gesto vocal*, tais como uma dimensão simbólica que se integra no sistema geral de signos expressivos e uma

²¹ Voz impostada ou voz que usa os ressoadores do corpo para melhor se projectar.

dimensão expressiva, já que o *gesto vocal* subsume as tensões internas do falante exteriorizando-as:

Os gestos vocais que constituem o estilo vocal transformam-se, desaparecem enquanto gestos fonatórios portadores de mensagens gramaticais, para reaparecerem enquanto maneira individual de falar. Isto significa que os gestos vocais destacam-se na atitude emotiva a que se referem, por individualizarem o locutor, como parte da sua descrição, assim como a cor dos seus cabelos ou o seu nome (Viola, 2006: 27).

O que Viola traz de muito significativo para o pensar da especificidade da voz do actor, em especial do actor contemporâneo, é esta dimensão estilística, a que se refere acima. A autora entende o gesto vocal enquanto reflexo da individualidade, da singularidade e subjectividade de todo aquele que diz e, ainda mais, do actor.

Também em Fónagy se podem encontrar outros elementos que dão espessura à ideia de *gesto vocal*. Para este autor é o gesto dos órgãos da fala que especifica as características do discurso vocal, que lhe dá, entre outras, dimensões agressivas ou meigas. Exemplificando, as principais características de um discurso suave, segundo Fónagy, são:

Above all the absence of hardness. The articulation is relaxed, the movement of the speech organs is fluent, and freer. This language of gesture can be observed with the use of X-rays and measured and made tangible. This speech of gestures at the throat level and in the cavity of the mouth is older than language. Large apes are also capable of metaphoric escalation, of elevating symptoms into signs. From another angle, machines can be programmed for abstract linguistic achievements. What is uniquely human is that twofold manner of communication, the primeval language of gesture and the tight unity of a developed language in human speech. What makes language alive is gesture taken in the word's literal or broader sense of the word. On the level of the sentence we gesticulate when we "lash" into a word when we are talking angrily, we mix up the regular order of the words. In the broader meaning of the word, gesture is also metaphoric, expressive movement in the space of its meaning. This more ancient language of gesture cannot be measured against developed language, it functions within the framework of the developed language, although it broadens and sometimes alters this framework (Fónagy²²).

Através destas palavras de Fónagy vemos reafirmada a ideia de *mimesis* vocal, já aludida no Capítulo anterior deste trabalho²³, definida pela capacidade do aparelho vocal de representação sintomática e simbólica que começa no gesto, respiratório e laríngeo, e se consoma em som/voz/palavra e na produção expressiva de sentidos.

²² On line em <http://www.psychomedia.it/jep/number8-9/fonagy.htm>

²³ Ver em 1.3.3. *A voz viva*.

Ou seja, o som é precedido pelo gesto²⁴. A voz humana é então um processo sofisticado em que o gesto, o movimento, a acção, são absolutamente e extensamente centrais e têm, a vocalidade e a oralidade, uma dimensão física (os movimentos articulatórios e acústicos), mental e metafórica. Neste aprofundar da ideia de *gesto vocal*, Sara Belo dá ênfase à vertente poética, expressiva, ao citar Sara Pereira Lopes²⁵:

E poética é para ela “a função que tem a voz de ir além do seu uso utilitário na linguagem, na transmissão de ideias ligadas ao significado das palavras, criando o gesto vocal, gerando impressões, dizendo de si mesma e se comentando enquanto comenta e diz, mantendo o movimento interno ao procedimento técnico que leva à expressão diferenciada”. O gesto vocal será, então, aquilo em que se materializa uma voz quando comunica, quando passa as palavras de um texto para a oralidade. A voz ao emergir propõe um outro discurso para além das palavras, dizendo-nos da experiência do actor, da sua técnica, da sua fisiologia e da sua vivência, tanto como do conteúdo da mensagem. Através do corpo, a palavra liga-se à voz, dando existência física ao pensamento e às emoções (Belo. 2007: 59).

Ao colocar a tónica na questão expressiva enquanto característica do gesto vocal estamos-nos a aproximar das especificidades da voz do actor, da voz teatral, o que atribui pertinência a esta ideia.

O *gesto vocal*, enquanto ideia plural, indissociável da fisicalidade, reflexo de singularidade e plena de expressividade, vai ao encontro de uma visão integrada do actor que vem sendo afirmada teórica e artisticamente ao longo do período contemporâneo ou, mais precisamente, desde o final do século XIX. Pavis (2003) argumenta neste sentido: ao examinar de forma sistemática as diversas componentes do espectáculo teatral, na abordagem da voz do actor, alerta para a dificuldade maior que é a dissociação do corpo do actor das dinâmicas do espaço-tempo das acções cénicas. É a ideia de totalidade do ser expressivo com as suas diversas dimensões, física, intelectual, emotiva e criativa que José Gil (1997) designa por *continuum* e que implica não observar a voz isoladamente.

²⁴ Ver entrevista de Michael Corballis, dada a Ana Gerschenfeld, jornal *Público* de 16 de Janeiro de 2012, sobre as origens da linguagem, com o título «A fala é um gesto facial parcialmente engolido» onde se pode ler: “Corballis defende não só que as origens da linguagem humana são gestuais e não vocais, mas que o pensamento não precisa de linguagem para surgir. (...) Aliás, grande parte do pensamento humano também não é linguístico. Somos capazes de imaginar coisas em termos visuais, auditivos, motores. Conseguimos transformar esses pensamentos em linguagem – e, obviamente, os nossos pensamentos contêm palavras -, mas para evocar objectos, acções e pessoas não usamos só palavras. (...) mesmo a fala é na realidade gestual: quando falo, estou a fazer gestos com órgãos internos. Como não é possível vê-los, a única maneira de os transmitir é inserindo sons no sistema – mas ainda assim, são gestos.”

²⁵ Professora e investigadora de voz na UNICAMP de São Paulo.

2.3. CONFIGURAÇÕES DA ELOCUÇÃO TEATRAL

O teatro é simultaneamente uma arte visual, como a dança ou o cinema, e auditiva, como a música ou a poesia. Esta última faceta é marcada pela realidade fonatória, cuja complexidade já foi aqui referida, e que se procura agora tratar apenas na sua dimensão teatral, partindo do princípio que esta apresenta especificidades. Patrice Pavis (2003) ao referir-se ao carácter de *representação* da elocução teatral, indica que a voz cénica é específica e nunca se confunde com a voz quotidiana, mesmo que o pretenda. A teatralização implica, segundo este autor, uma outra dimensão dos mecanismos vocais em relação à norma habitual: declamação cantante, pronúncia hipercorrecta com todas as articulações e ligações, visualização lúdica do esquema melódico, etc. É o estudo destes recursos que permite estabelecer o valor dramático da voz:

O essencial para a análise não é encontrar uma definição da voz, mas sim compreender o valor dramático dos efeitos vocais, diferenciar a paleta das vozes, sentir também como o locutor muda de voz segundo seus interlocutores e o que significam essas variações (Pavis, 2003: 128).

Iván Fónagy, que nos seus estudos não se debruçou apenas sobre a *viva voz* entendida latamente, também estudou a voz cénica, que lhe despertou grande interesse. Este autor defende a especificidade da elocução teatral em termos da sua forte intencionalidade, voluntária ou involuntária, que cria uma intensidade de sentidos superior à oralidade quotidiana devido ao destaque e intencionalidade que adquire na cena:

Contrairement à la vie qu'elle reflète, la scène ne connaît pas le hasard. Chaque intonation, chaque accent, correct ou déplacé, chaque mouvement volontaire ou involontaire de l'acteur, sera interprété par le spectateur comme un message. Un raclement de gorge passe inaperçu au cours d'une conversation dans la rue, mais non s'il a lieu en scène. Même les silences ne font pas exception à cette règle de stricte déterminisme. Une pause de quelques centisecondes entre deux propositions ou précédant une réplique, peut changer le sens de l'intervention (Fónagy, 1983: 256).

Fónagy analisa a dicção artística através de um estudo atento das curvas de intensidade, de frequência e da linha melódica. Os testes conduzidos pelo autor consistiam em avaliar as diferentes dimensões semânticas que um grupo

de ouvintes atribuía a frases quotidianas, de melodia simples, e a frases ditas por actores, de melodia complexa. As interpretações dos ouvintes eram pouco divergentes em relação às primeiras, as frases quotidianas, e muito divergentes em relação às segundas, as frases ditas por actores. Ou seja, as frases de melodia simples eram interpretadas pela maioria dos ouvintes da mesma maneira enquanto as frases de melodia complexa, ditas por actores, eram interpretadas de maneiras diversas pelos ouvintes. A voz do actor/personagem permite que o espectador/ouvinte imagine todo um universo que não está explícito nas palavras ditas, um universo de hábitos, de gostos, de relações familiares e sociais, um passado e, até, a sugestão de futuro. Segundo Fónagy:

Cela revient à dire que la phrase prononcée par l'acteur est à une intensité sémantique que n'ont pas les échos produits par les amateurs. (...) On peut donc prétendre que les phrases particulièrement expressives de l'artiste condensent, en effet, au niveau prosodique e comme au niveau sémantique, plusieurs énoncés simples, divergents, souvent contradictoires (Fónagy, 1983: 255).

O actor consegue este efeito de “intensidade” e de “condensação” semântica através de estratégias como “transferência melódica como contraponto”, o recurso a “metáforas melódicas modificadas” e a “estratégias dos silêncios”. Desta forma, o actor, enquanto artista vocal, transforma e remodela sem cessar as palavras ditas enquanto material criativo (que não é o seu único material criativo mas aquele que aqui é tratado).

Entre os diversos aspectos que podem ser abordados no estudo da elocução teatral tratar-se-á agora daqueles considerados mais concernentes ao objecto de estudo, no sentido de serem os mais relacionados com ele. Assim, definem-se, sobretudo, os conceitos que estão no cerne da concepção da elocução teatral traduzida na expressão “arte de dizer”, que surge tão recorrentemente nas publicações estudadas. Começa-se por abordar o conceito de ritmo por ser a raiz a partir da qual se desenvolvem os restantes aspectos: a dicção e a prosódia enquanto modos de concretizar o ritmo; a declamação que é um dos modos da elocução; e, por último, aborda-se a questão do verso no teatro por ser, ainda nas publicações analisadas, uma forma muito referida. De salientar que a abordagem aqui assumida é a perspectiva teatral e não a da Linguística, ou outra. Isto porque, a Fonética, por exemplo, apresenta definições que, em muito, ajudam a aprofundar estes conceitos, no entanto, ao

centrar-se em unidades segmentais (como alofone e fonema, os sons mínimos da fala) e supra-segmentais (os elementos que alteram ou dão forma aos elementos anteriores, ou seja, a entoação, a duração ou a acentuação da sílaba) centra-se numa escala que parece demasiado breve para ser operativa na abordagem da elocução teatral.

2.3.1. ELEMENTOS BASILARES DA ELOCUÇÃO

A ideia de *ritmo* afigura-se como uma das bases do universo expressivo que a elocução constitui. Segundo Christine Zurbach (ainda que referindo-se ao plano da tradução de texto teatral) o ritmo é inerente ao texto teatral:

O ritmo pode ser descrito de modo puramente formal, pode ser apenas associado ao número e à quantificação em termos linguísticos, enquanto dado externo estruturante que contém todavia, segundo Benveniste (1996), uma forte determinação cultural. Mas, pela sua relação com a enunciação, com a voz e o corpo do sujeito, e de acordo nomeadamente com a posição de Meschonnic (1982), não deixa de comportar uma necessária dimensão subjectiva, estreitamente associada à própria fala. Verificamos, assim, que, quer nas suas formas rígidas e fixas, geralmente definidas de acordo com preceitos sustentados em teorias e poéticas literárias, quer na aparente banalidade e liberdade da prosa quotidiana, o ritmo acaba por configurar uma componente trans-histórica e recorrente do texto de teatro (Zurbach, 2007: 406).

Justamente, Meschonnic (2009: 72) afirma que o ritmo está na base de criação de sentido no discurso, sendo o “significante maior”. Este autor descreve o ritmo, não como uma noção semântica mas como uma estrutura, uma “disposição, configuração particular do movimento, uma organização do conjunto” (Meschonnic, 2009: 70). Neste sentido, é intencional, é escolha, na medida em que o ritmo está relacionado com a prioridade de um elemento do discurso sobre outro. Mas, um dos aspectos mais fortes na sistematização do que é o ritmo segundo Meschonnic é que, o ritmo também é involuntário, precedendo a palavra, o sentido e o próprio discurso:

Les rythmes sont la part la plus archaïque dans le langage. Ils sont dans le discours un mode linguistique pré-individuel, inconscient comme tout le fonctionnement du langage. Ils sont dans le discours un élément de l’histoire individuelle (Meschonnic, 2009: 100).

O ritmo tem então características basilares de natureza arcaica, individual e trans-individual.

A noção de ritmo está intrinsecamente associada à noção de *tempo* (e também de *espaço*) na medida em que é ordenação e proporção no tempo. Ou seja, dá valor ao encadeamento de unidades que compõem o todo sendo que *tempo* é a dimensão em que os elementos se ordenam uns em relação aos outros de acordo com um antes e um depois. O ritmo estabelece a duração da obra no tempo, a velocidade a que se desenrola, permite efeitos de encadeamento, de contraste e, sobretudo, de continuidade/descontinuidade. O ritmo é, então, alternância entre som e silêncio, entre movimento e imobilidade, entre coisa e vazio.

De forma mais concreta, ao nível da voz, o ritmo estabelece-se por relações de: *duração*; *intensidade*; *acuidade*, sendo que acuidade, ao nível da emissão, significa finura, agudeza, subtileza, relevância, e, ao nível da recepção, significa capacidade - do olho, do ouvido - para decompor estímulos de pequena intensidade e perceber detalhes, sons, muito próximos entre si; *acentuação*, que é determinada pela repartição de acentos tónicos na frase, modulada por diferenças de extensão da sílaba; *entoação*, ou seja, as subidas e descidas de tom. Sara Belo faz equivaler *entoação* a *inflexão* pois define ambas enquanto a expressão sonora das intenções contidas num texto:

Na passagem de uma ou várias emoções através de um texto encontramos as intenções subjacentes às frases, e ao seu resultado sonoro podemos chamar entoação ou inflexão (se bem que este termo pareça mais limitado, pois se refere a uma só flexão e a entoação de uma frase pode ter diversas curvaturas) (Belo, 2007: 32).

Outro aspecto relacionado com o ritmo mas, segundo Meschonnic, não exactamente idêntico, é a métrica que é definida por este autor como ordem, regularidade, ordenação de sílabas longas e breves, medida que organiza o tempo em células regulares: “La métrique est en elle-même la prédiction absolue” (Meschonnic, 2009: 225).

Assim, estes recursos basilares da elocução, na perspectiva do locutor, efeitos de alternância entre tempos fortes e fracos, simetrias e assimetrias, regularidade e irregularidade, consistem em dar relevo a uma unidade (som, sílaba, palavra) através de um reforço de modulação muscular, respiratória,

articulatória, sonora, com consequências ao nível da duração, intensidade e timbre das unidades emitidas. Na perspectiva do auditor, a percepção destes diversos efeitos determinam a identificação do som, da palavra e da frase e são construtores de sentido.

2.3.2. FORMAS COMPOSTA DA ELOCUÇÃO

De um ponto de vista teatral, pode chamar-se à *dicção* e à *prosódia* formas compostas da elocução na medida em que jogam, ou articulam os elementos básicos da fonação para criar uma composição carregada de sentido. A *dicção* pode definir-se, em sentido lato, como modo de dizer, de pronunciar, de oralizar sons, palavras ou texto. Este modo de dizer tem em conta o sujeito que diz, as qualidades do texto a ser dito e o contexto teatral ou espectacular. Tem também em conta questões relativas à perceptibilidade e audibilidade, a articulação e a projecção ou adequação à acústica ou às condições de propagação do som da voz do actor até ao espectador, e outros aspectos da percepção, de ordem psico-fisiológica e também de ordem estética.

A *prosódia*, enquanto parte da dicção, remete para qualidades, características ou propriedades sonoras da fala que só parcialmente estão no texto escrito. Estas propriedades são muito importantes na produção de sentido e remetem para as curvas de variação sonora num conjunto de palavras ou num conjunto de frases. Joga com o ritmo, a entoação (ou as variações de tom da voz), os timbres, a intensidade da voz (ou a força da pressão do ar que produz o som da voz), a pronúncia das palavras, a divisão silábica, o encadeamento frásico. A prosódia centra-se em índices acústicos de ruptura e de proeminência entre as sílabas, as palavras e as frases sucessivas; é a própria diferenciação vocabular e frásica que cria unidades de sentido mais ou menos extensas, que dá expressão ao discurso e que o organiza, sendo a pausa um recurso fundamental nesta organização.

A “arte de dizer” constituiu, nos sistemas teatrais centrados no texto, o cerne da arte dramática. Neste contexto, dicção é convenção no sentido de sistema de regras que labora em paralelo com o dizer natural, quotidiano, o

qual persegue numa relação de aproximação ou afastamento: “la diction, en somme, imite la voix. La diction essaie d’être une voix” (Meschonnic, 2009: 283). Para este autor é, precisamente, quando a dicção é uma arte da voz que deixa de ser voz.

Se, a propósito da definição de ritmo, Meschonnic aludia ao carácter arcaico da linguagem, Zumthor (1983) atribui à prosódia um carácter de reminiscência, como se a prosódia fosse eco de uma voz antiga: “La prosodie d’un poème oral réfère à la préhistoire du texte dit ou chanté, à sa genèse pré-articulatoire, dont elle intériorise l’echo” (Zumthor, 1983: 165). Por seu lado, também Pavis define dicção chamando a atenção para a sua dimensão de codificação cultural, sublinhando que os modos de dizer nunca são inteiramente individuais mas comportam modelos fortemente marcados pelo enquadramento cultural do indivíduo que diz:

A dicção está submetida a modas: certas fluências – a rapidez ou lentidão -, a codificação de emoções facilmente reconhecíveis, a utilização de sotaques “estrangeiros”, tudo isso depende da norma do momento (Pavis, 2003: 129).

Isto interessa duplamente a este estudo. Por um lado, pela forma como nuancia a definição de voz contemporânea como uma voz que procura ser extremamente particular, individualizada. Afinal, talvez esse propósito não possa ser atingido em absoluto. Por outro lado, obriga a um esforço acrescentado quando se trata das questões pedagógicas da voz porque se sabe que uma voz é simultaneamente única e colectiva, revela uma história que não é só individual mas também familiar, social e cultural.

2.3.3. A DECLAMAÇÃO

A *declamação* pode ser considerada outra forma composta de elocução, esta mais circunscrita no tempo. Enquanto forma de concretizar a elocução teatral a declamação é um termo muito usado nas obras que constituem o objecto deste estudo, pelo que se procura entendê-lo melhor.

Pode dizer-se que a declamação retirou parte da sua influência da Retórica, e mais especificamente da *actio*, ou parte da Retórica que trata do uso

eficaz da voz do orador. Na antiguidade greco-latina oradores e actores usavam nas suas artes as mesmas técnicas, os mesmos exercícios de colocação de voz, os mesmos exercícios de escandir²⁶ os versos, os mesmos exercícios de tom e exercícios melódicos dirigidos por um instrumento. Esta relação entre declamação e Retórica será tratada de forma mais aprofundada no Capítulo 3 por se considerar que é um aspecto importante para compreender as publicações aqui analisadas.

Na declamação, a eficácia no uso da voz tanto se refere à adequação da voz à forma e ao estilo de texto como se refere à eficácia no cumprimento dos objectivos da elocução que são, sobretudo, cativar o público, seja comovendo-o ou convencendo-o. Além da aceção mais evidente de arte da dicção expressiva de um texto por um actor, a declamação é também entendida como arte do ritmo. Neste sentido, liga-se à música que coloca a tónica na “adaptação do ritmo poético ao ritmo musical” (Barba e Lopes Graça, 1996: 412) da composição vocal. É uma definição que se interessa sobretudo pela musicalidade da palavra, o que aproxima música e poesia. De referir que o carácter poético da palavra está presente, potencialmente, tanto na poesia como na prosa. Na música, a declamação pode também ser sinónimo de recitativo, ou seja, palavra dita com música. Fora do âmbito da música, esta aceção da definição de declamação perdurou, em Portugal até meio do século XX, enquanto estrito objectivo de bem interpretar a poesia e os poetas aproximando-se assim da ideia de recitação. É neste sentido que vai a definição de Pavis:

une récitation «accompagné des mouvements du corps» (Du Bos, 1719) et se rapproche du récitatif, chaque acteur ayant l’obligation de donner un rythme au texte, en fonction de sa ponctuation, de sa «coupe», de son sens syntaxique et en fonction des «mots de valeur» qui sont détachés de la phrase et mis en relief (Pavis 1996: 78).

Por seu lado, Benedetti (2005: 39), em relação ao século XVII, refere que a palavra declamação estaria mais próxima do nosso actual entendimento de *projecção*. Ou seja, a declamação seria: “the ability to be heard and understood in a large space such as a theatre, an assembly or a church.”

²⁶ Escandir ou repartir, medir, contar, as sílabas longas e breves; dar destaque às sílabas da palavra ou do verso ao pronunciá-las.

Dominique Paquet define declamação enquanto conjunto de práticas de elocução que procuram ser conformes a um texto e os seus “movimentos de alma”:

Cet art de dire se présente comme un ensemble de règles et de techniques destinées à maîtriser le timbre, l’intensité et le débit de la voix, à la moduler suivant les mouvements de l’âme, à respecter la ponctuation, à déblayer (soit accélérer sa diction) en cas d’énumération, à amplifier le rythme dans un crescendo, etc. (Paquet, 1998: 230).

Esta autora traça o percurso do conceito marcando a importância que os actores dos Mistérios medievais, ainda que amadores, tiveram na sobrevivência destas práticas. As proibições destas representações, além dos motivos políticos e sobretudo religiosos do contexto histórico da época da Reforma, tiveram também na base uma decadência do desempenho destes actores amadores que no século XVI se tinha tornado evidente: a interdição destas representações em Paris em 1548 pelo parlamento referem que “les joueurs sont [...] artisans mécaniques [...] qui n’ont ni langue diserte, ni langage propre, ni les accents de prononciation décente, ni l’intelligence de ce qu’ils disent” (*apud* Paquet, 1998: 230).

Com o crescimento de interesse no género trágico em França nos séculos XVI e XVII, ainda segundo Paquet, a declamação ganhou uma nova dimensão teatral marcada pelas regras prosódicas e de pronúncia do francês antigo²⁷. Além disso, esta “nova” declamação está profundamente marcada pelas novas circunstâncias do fazer teatral: o espaço à italiana com as suas características acústicas; a iluminação a candeia que permite visibilidade em espaço fechado mas não permite grande definição dos pormenores, nomeadamente das subtilidades da máscara facial; as características do traje de cena que limitavam os movimentos naturais do actor e da actriz. Estes constrangimentos levam o actor a dizer os versos á frente da cena, bem colocado frente ao público, declamando como descreve Paquet:

sa voix suivant le rythme du vers décrit un mélodée qui charrie les «r», les syllabes longues étirées jusqu’à l’excès, les cesures martelées, provoquant des effets de grandiloquence mais sans doute d’indéniable magie (Paquet, 1998: 230).

Naturalmente com a transformação daquelas circunstâncias do fazer teatral também a declamação se transformou. Num determinado momento, a

²⁷ Francês antigo: refere-se à *langue d’oil*, setentrional, por oposição à *langue d’oc*, meridional.

palavra *declamação* ganhou uma conotação depreciativa de palavra sem substância, palavreado oco mas empolado, não só no teatro como também na vida:

Termo com que se designa em sentido injurioso, a dicção enfatuada, pomposa, convencional e, portanto, contrária a todos os princípios da verdade que se reclama na Arte de representar e que já o grande actor francês Talma, na colecção das *Memórias dramáticas*, censurava e condenava nos seguintes termos: «Declamar é falar com ênfase e, portanto, a arte de declamar é a arte de falar em cena, como realmente ninguém fala na vida real». ²⁸

Para que melhor se contextualizem estas palavras, recorde-se aqui que Talma foi um importante actor francês do final do século XVIII e início do século XIX, morreu em 1826, data em que foram publicadas as suas memórias.²⁹

Esta visão negativa da declamação, enquanto forma de elocução que se opõe a uma elocução “natural”, acentua-se no século XIX mas não se inicia aí: quando Shakespeare (em *Hamlet*) ou Molière (em *O improviso de Versalhes*) apelam a uma maior naturalidade na cena referem-se certamente a um maior respeito pelo valor de consoantes e vogais, por um lado, o que aproximava a elocução cénica da elocução quotidiana, e, por outro lado, a um maior respeito pela gramática e pontuação como forma de respeitar o texto do autor. Ou seja, o que se pretende evidenciar é que as razões que levam a que a declamação seja criticada no final do século XIX já se podem encontrar séculos antes. Porém, é no século XVIII, devido à tentativa de introduzir uma maior racionalidade na cena, que a declamação começa a ser contestada a partir da própria cena: os actores mais importantes da segunda metade daquele século contestam-na: o actor inglês David Garrick, os actores franceses Hyppolyte Clairon e Henri Lekain; no início do século XIX é François-Joseph Talma que encabeça as críticas à declamação. Quando a declamação se transforma num fim em si mesmo, deixa de ter “verdade”, no sentido de concordância entre forma e conteúdo, caindo na desadequação aos novos textos e novos modos da prática teatral e, com o tempo, é rejeitada por se ter tornado uma forma arcaica e anacrónica.

²⁸ *Grande enciclopédia portuguesa e brasileira*, vol. 8, Lisboa – Rio de Janeiro, Editorial Enciclopédia, p. 449.

²⁹ *Enciclopédia luso-brasileira de cultura*, Lisboa, Verbo, vol. 17, p. 1000.

2.3.4. O VERSO NA ELOCUÇÃO

Para a abordagem da elocução no teatro, sobretudo em relação ao contexto do objecto em estudo, outra questão que se coloca é a da declamação do verso. Ao espectador “médio” da actualidade o verso e, sobretudo, a rima apresentam características com que é difícil conviver. Parece evidente que esta dificuldade está relacionada, por um lado, com o afastamento radical da rima em relação aos padrões melódicos da oralidade a que está habituado. Por outro lado, um dos maiores obstáculos à linguagem em verso tem a ver com o facto de a percepção e a relação com a palavra ter mudado radicalmente, assistindo-se a uma relativização da importância da palavra nos nossos dias, sobretudo em comparação com a importância da imagem.

Actualmente, se na área da performance a desconstrução da oralidade e o privilegiar da vocalidade é comum, na área do teatro de texto parece existir pouca receptividade à palavra enquanto som, enquanto musicalidade; geralmente, ouve-se procurando a ideia por detrás da palavra, “correndo” para o seu significado, para a sua descodificação. Isto não aconteceria antes do século XIX. O efeito do verso sobre o público é radicalmente diferente então e agora. Verso, ritmo e rima captavam a atenção. Por via da repetição do elemento rimático o espectador sentia-se integrado. Hoje, o efeito é exactamente o oposto: o verso afasta o espectador que já não partilha daquele código, porque não o conhece, e, conseqüentemente, afasta também o actor.

Ora, a versificação é um dos pilares de alguma dramaturgia, nomeadamente a dramaturgia clássica; Jacques Schérer (1986) afirma mesmo que não existe estética clássica em prosa. Arnaud Rykner também faz referência à onipotência da palavra no classicismo que:

Adopta uma posição decididamente optimista face à linguagem: crê nas suas virtudes, encarrega-a de uma força sem igual, de um poder transitivo que desdenha a parte de opacidade e de mistério que dela conservara o pensamento medieval (Rykner, 2004: 71).

Eugene Green vai ainda mais longe na importância atribuída à palavra em verso, concretamente em relação ao período barroco, acrescentando-lhe a

dimensão da voz, fazendo da declamação do texto versificado o coração do paradoxo barroco:

La déclamation de l'époque baroque était un art spécifique, dont le but était de faire exister, par la voix humaine, la réalité cachée de la parole. (...) l'énoncé déclamé, et sa sacralité, existent à travers l'incarnation de la parole dans le corps et le souffle d'un homme (Green, 2001 : 25).

A proposta de Green, por ele interpretada em gravação que acompanha o seu livro, reflecte uma polémica antiga associada, em grande medida, à interpretação de textos dramáticos escritos em verso:

Tout le texte d'une pièce était conçu par l'auteur comme une matière sonore qui devait être incarnée par les acteurs, c'est la transformation de cette matière qui nous éloigne de l'œuvre : concevoir un texte comme un "signifié" pour lequel les mots sont simplement des signes, à « livrer » sous la forme la plus familière aux auditeurs, c'est réduire toute littérature, et en particulier toute poésie dramatique, à une traduction, et c'est passer à côté du sens du théâtre baroque (Green, 2001: 88).

O que Eugene Green defende é que a oralidade cénica deve respeitar a natureza do texto e a natureza da época que o originou para que se não perca a sua riqueza e não se descaracterize a obra enquanto matéria sonora. Assim, parece claro que a declamação hoje seria então uma forma de aceder a certos modelos de texto, inegavelmente ricos. No entanto, a questão é como tornar viável na cena actual um tal projecto, sobretudo, em práticas teatrais construídas em torno da ideia de “comunicação” (mais do que da ideia de “comunhão”).

CAPÍTULO 3

TRAJECTÓRIAS DA ARTE DE DIZER

Depois de feito um enquadramento analítico amplo, relativo aos estudos teatrais, aos estudos do actor e aos estudos da voz, no primeiro e no segundo capítulos, procura-se agora focar outros elementos que lancem perspectivas esclarecedoras sobre as publicações em análise e que permitam compreender mais aprofundadamente os seus conteúdos.

Em primeiro lugar, para ir ao encontro dessas características, é necessário integrá-las numa tradição antiga de escrita normativa e estabelecer, de forma abrangente, o percurso dessa tradição. Deste modo, espera-se aclarar a influência da preceptiva retórica nas publicações em análise já que estas estão fortemente influenciadas por essa tradição. Para isso, apontam-se as características de um sistema centrado na emulação de modelos reconhecidos com a função de estabilizar e melhorar as práticas artísticas e traça-se a influência destas práticas da Retórica, sobretudo da sua pragmática, nas práticas do actor.

Além disto, para que se esclareça a verdadeira dimensão destas publicações e dos seus conteúdos, não se pode ignorar a superação dessa tradição normativa. Assim, em segundo lugar, apontam-se alguns aspectos que marcam essa superação e que marcam novos modelos de prática artística que se impuseram no decorrer do século XX. Procura-se preparar as bases para perceber a articulação que se pode, ou não, estabelecer entre os conteúdos das publicações analisadas mais à frente e as linhas gerais de pensamento sobre as práticas artísticas naquele período.

Depois, ainda que de forma sucinta, é importante relacionar a elocução teatral com aquilo que, de forma mais imediata e directa, a determina: a interpretação do actor entendida de forma mais ampla. Serão, então, aqui colocados em perspectiva os princípios basilares relativos ao trabalho do actor, princípios esses abordados em torno dos conceitos de *distanciação* e *identificação*. Para não perder contacto com o ponto de chegada deste trabalho e para lembrar que o que o motiva é atingir uma melhor compreensão do

presente, importa ainda apontar algumas características que podem definir a voz na contemporaneidade para que o objecto de estudo possa ser contrastado num plano mais global de práticas vocais teatrais. Algumas destas características são marcas que atribuem à voz carga poética e estão em consonância com os restantes aspectos do pensamento artístico e, entre outros aspectos que se procurarão abordar, são pautadas pela recuperação de aspectos primais que lhe conferem maior organicidade. Dentro desta perspectivação da actualidade vocal procura-se ainda dar alguns exemplos de algumas das práticas pedagógicas mais marcantes da actualidade porque as publicações em estudo também são definidas por um pendor fortemente didáctico.

3.1. PERCURSOS DA INFLUÊNCIA NORMATIVA NAS PRÁTICAS VOCAIS

As publicações aqui estudadas podem ser integradas numa longa tradição de escrita com características pragmáticas. Esta tradição é designada por *preceptiva*, e por vezes também referida como *normativa* ou como *tratadística*. Caracterizam-se estes textos por emitirem um conjunto de preceitos que ordenam a prática artística – literária, pictórica, arquitectónica, musical, *etc.*³⁰; por recomendarem e ensinarem procedimentos, geralmente inspirados nos exemplos modelares dos mestres das respectivas artes; e por se tornarem, como refere Manfred Pfister (2000), uma “influência contínua”. São obras que assentam na tentativa de definir normas universais e absolutas para formas que são sempre condicionais ou relativas ao contexto em que se desenvolvem³¹. Na literatura, e, portanto, também em muito do teatro, esta tradição está desde a antiguidade relacionada com a *poética* e a *retórica*.

A preceptiva pode ser constituída por textos de extensão variável, desde o tratado mais largo, aos discursos preambulares mais curtos: prólogos, cartas

³⁰ Estes textos abrangem todos os campos do saber prático, a medicina, a jurisprudência, a botânica, *etc.*, e não só as artes como hoje as entendemos.

³¹ Walter Benjamin, no prólogo a *Origem do drama trágico alemão*, de 1925, critica o universalismo e a autoridade didáctica que resulta da tradição tratadística:

Os tratados serão doutrinários no tom que assumem, mas a sua índole profunda exclui aquele rigor didáctico que permite à doutrina afirma-se por autoridade própria. (...) Na sua forma canónica, eles aceitam um único elemento doutrinal – de intenção, aliás, mais educativa que doutrinária -, a citação da *auctoritas* (Benjamin, 2004: 14).

ao leitor, dedicatórias, *etc.* Muitas vezes, estas composições são remetidas, de forma mais ou menos directa, ao leitor e procuram captar a sua atenção para a obra. O autor, num exercício de humildade, esforça-se por mostrar que a sua obra não é um exercício de vaidade pessoal mas uma resposta válida aos preceitos estabelecidos. Subjaz aqui uma atitude de emulação, que se revela nesta humildade do discurso, com o fim de captar a atenção e justificar o domínio de uma arte ou de uma técnica.

Os autores clássicos concebem esta emulação “a partir da autoridade (*auctoritas*) dos melhores antigos, oradores e poetas, sendo autoridade definida como a excelência de um género” (Carvalho, 2007: 102). A estética clássica, que está por trás desta tradição, estrutura-se em torno do valor da “regra”, não de uma forma passiva, mas como resultado do exercício da razão sobre os grandes modelos do passado; é o que sugere, no que respeita à literatura, Aguiar e Silva:

Cada género, cada forma literária possuía as suas regras específicas, relativas ao conteúdo, à disposição dos elementos estruturais, aos aspectos estilísticos, *etc.* A obediência a estes preceitos não garantia só por si a excelência da obra poética, mas assegurava pelo menos a sua *correção*, entendida esta como conformidade em relação às obras dos escritores-modelos (Aguiar e Silva, 2002: 522).

A relação entre a produção de um tratado normativo e uma arte, é a relação entre uma prática e a sua estabilização pela escrita. López Eire afirma que aquela relação começa por ser, com Aristóteles, uma relação entre a “empíria” e a “teoria”: descrita a prática, ela é pensada para que esse pensamento retorne à prática e a melhore; o objectivo é não só estabilizar a prática, no sentido de a normatizar, mas é também o de a fazer evoluir:

Un arte o *tékne* era, en el mundo griego antiguo, un tratado en el que junto a principios teóricos generales, se ofrecían también normas prácticas de acción y ejecución. Por ejemplo, el arte poética tendría primeramente que explicar en qué consiste la poesía y luego, una vez alcanzado este primer objetivo teórico y descriptivo, dictar las normas o reglas más convenientes y en armonía con lo que es la poesía, para, aplicándolas, ejecutarla o realizarla debidamente en la práctica, o sea, para escribir poemas artísticamente confeccionados, poemas, en teoría y en principio, mejores que los compuestos espontáneamente sin ayuda del arte (López Eire, 2004: 12).

Se, por um lado, estas obras assentam sobre modelos, por outro, também pretendem instituir-se como modelos dentro dos contextos em que operam originando, assim, a continuidade de influência referida por Pfister (2000).

Esta influência começa por se fazer sentir sobre as Belas Artes mas também acaba por se estender ao teatro: à forma de compor os textos, de construir os edifícios, de construir os cenários e, também, à forma de interpretação dos actores. Vários autores têm publicado compilações e estudos das obras dedicadas ao teatro que se podem inscrever nesta tradição de preceptiva.

Edwin Duerr (1962), na sua obra dedicada à história do actor, apresenta um levantamento dos «Important writigs on acting» (Duerr, 1962: 543-571) que começa com Aristóteles. Curiosamente, a última entrada apresentada por Duerr é relativa à obra de Carlos Santos, autor incluído no corpo de fontes primárias deste estudo. Duerr não se restringe às obras de carácter normativo, inclui também obras de carácter ensaístico, estudos monográficos, memórias e reflexões de actores, etc. Além de obras do nosso contexto teatral ocidental, Duerr inclui também obras orientais, indianas, chinesas e japonesas, sobre o teatro e o trabalho do actor o que dá um carácter muito abrangente ao seu levantamento. Marvin Carlson (1997) também apresenta uma compilação e estudo de obras pragmáticas relacionadas com a prática teatral, não só as estritamente relacionadas com a composição poética, com a escrita do texto dramático, mas também aquelas relacionadas com os restantes aspectos do fenómeno teatral, incluindo os aspectos relacionados com a prática dos actores. Por último, refira-se ainda Francesco Cotticelli (2008) que, na sua introdução à obra de Andrea Perrucci (Nápoles, 1699), também apresenta um levantamento dos tratados dedicados à arte do actor. Centrado sobre este formato – o tratado – Cotticelli apresenta uma compilação mais restrita tanto em número (nove tratados) como no período que os tratados abrangem (1565-1700).

Dentro do âmbito das obras de preceptiva dedicadas ao teatro, se nos centrarmos na elocução do actor, podemos recuar aos gregos Aristóteles e Teofrasto e aos romanos Cícero, Horácio e Quintiliano, sendo a *Poética* e a *Retórica* de Aristóteles as obras basilares. Segundo Benedetti (2005), o que se deu com Aristóteles foi uma “reversão”, já que os princípios da retórica derivaram inicialmente da prática dos actores, mas depois a retórica ganha autonomia e torna-se norma também para os actores. Ou seja, num primeiro

momento os actores terão influenciado os oradores mas, mais tarde, o sentido desta dinâmica inverte-se passando a ser os oradores a influenciar os actores.

Estes textos e autores da antiguidade clássica fizeram o seu percurso de influência que se torna mais forte, primeiro, no Renascimento italiano, depois, no século XVII, retomados pelos teóricos franceses, por um lado, e, por outro, pelos Jesuítas que recuperaram, sobretudo, Quintiliano para dar forma ao seu sistema educativo em que a oratória e o drama tinham uma presença forte.

Durante o período Moderno, a maioria dos textos de preceptiva dirigidos ao teatro tem a poética dramática no seu cerne o que pode ser naturalmente entendido, já que aquele é um período em que a visão dominante do teatro é centrada no texto. No entanto, a ideia de que apenas as formas teatrais centradas no texto foram influenciadas pelas práticas da retórica, não pode ser entendida de forma absoluta. Um destes tratados, já atrás referido, publicado em Itália, no final do século XVII, com autoria de Andrea Perrucci, é dedicado à “interpretação de memória e de improviso”, ou seja, tem por tema a interpretação do actor em duas vertentes do teatro: aquela que tem por base o texto escrito e a que tem por base o texto improvisado. O que Cotticelli (2008), na reedição crítica deste tratado, afirma na Introdução é que também o teatro improvisado é influenciado pelas regras da retórica e da oratória:

More than anything else, improvisation borrows from oratory the idea of a system. The dramatic word is drastically reduced to a few emotional and relational situations that are both prescribed and universal (“requited love, contempt, pursuit, rejection, disdain (...) or “advisory speeches, discourses, greetings, speeches with double meanings”). The variety of characters is fitted into types defined by social and cultural categories so as to create a system of parts and roles that can function in a potentially unlimited number of productions (Cotticelli, 2008: xix).

Significa isto, que a influência normativa com origem na retórica é muito vasta, tanto no tempo, como nas formas teatrais abrangidas.

Esta influência radica, por um lado, naquilo a que Cotticelli chama “ideia de sistema” – as obras propõem um sistema em que cada tipo de discurso, de personagem, de acção, desempenha uma função dentro do todo, possibilitando, assim, grande número de variantes pela margem de improviso permitido dentro do esquema de funções do sistema. Por outro lado, este poder de influência tinha origem, certamente, no seu enraizamento na prática, naquilo a que também Cotticelli chama a “empíria”:

Without any claim to originality, Perrucci organizes the material of his treatise into *Regole* according to a conventional scheme: the origins of the art of acting, theatre buildings, types of drama, characters, delivery, memory, voice, actions. He gathers the most reputable sources on the subject, assembling them so that they alternate between ancient and modern (...) Perrucci calls upon a number of guardian angels: Horace and his *Ars poetica*, for its balance between realism and fantasy, its sense of measure, and the high value accorded to its precepts (...) Jules-César Boulenger (...); *El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* by Lope de Vega, for its singular irreverence with regard to norms, which gives a foretaste of another major idea of Perrucci's: the value of *empiria*, practical experience, as an indispensable normative principle, which he expresses openly at the very end of the book (Cotticelli, 2008: xv).

Não há novas teorias a defender, o que se procura é justificar uma prática recorrendo a citações, paráfrases e referenciação, tanto de autores autorizados como de exemplos práticos reconhecidos.

É o que faz Luigi Riccoboni, dito Lelio, actor da chamada “comédia italiana” e autor de inúmeros textos sobre a prática teatral da primeira metade do século XVIII. Em *Pensées sur la déclamation*, editado em Paris em 1738, diz na dedicatória ao Duque de Gesvres, governador de Paris:

tant d'Écrivains parmi les Anciens & parmi les Modernes ont donné des Règles sur les différents talents que doit posséder l'Orateur, qu'ils ne laissent lieu qu'à des redites. C'est ce qui m'a déterminé à ne pas donner un Traité général de l'Art de la Déclamation mais seulement de développer les idées que l'expérience & ma Profession ont pu le fournir (Riccoboni, 1738).

Riccoboni preferiu apresentar apenas o resultado da sua experiência profissional. A autoridade para transcrever os seus pensamentos sobre a arte da declamação, aqui entendida como sinónimo de arte do actor, reside no grande prestígio que Riccoboni tinha na sociedade em que estava inserido.

Também Julián Romea, importante actor espanhol que viveu entre 1813 e 1868, começa o seu tratado sobre a declamação com uma advertência ao leitor – estratégia preambular retórica – que sanciona o conteúdo do tratado com a aprovação, por parte do público, da sua carreira como actor. Rubio Jiménez, que estuda aquilo que designa por *tratados de declamação* dos séculos XVIII e XIX espanhóis e se debruça em particular sobre a obra de Romea, sublinha o carácter empírico e pragmático destas obras além da sua forte componente de inter-relação:

(...) los tratados de declamación establecen entre ellos intensas relaciones de dependencia y hasta de intertextualidad que en muchos casos sobrepasa a los textos, ya que se citaba a maestros no tanto teóricos sino a actores con quienes habían trabajado en las mismas compañías. El homenaje en estos casos enturbia de emoción la evocación del arte de los comediantes (Rubio Jiménez, 2009: 28).

Outro aspecto a referir relativo às trajetórias traçadas pela preceptiva prende-se ainda com este carácter de pragmatismo. Na transição do período Moderno para o período Contemporâneo, assumem uma dimensão de pedagogia social apontada por Rubio Jiménez:

Esta literatura va muy unida a la difusión de los ideales ilustrados. Se trataba de educar a un sector social (las gentes del teatro) que mediante su arte deberían después educar a la sociedad. Se quería fundamentar, además, porqué el oficio de comediante era un arte y por tanto exigía unas dotes naturales (una *sensibilidad*) y un largo aprendizaje (Rubio Jiménez, 2002: 121).

Estas obras participam, assim, no objectivo que crescentemente se instala na sociedade moderna que é o da instrução dos povos para um novo tempo enformado pelos valores da razão e do progresso.

Relativamente a Portugal e ao período que antecede as obras aqui estudadas, pode dizer-se que estas obras não abundam nos arquivos e quase não são referidas nas histórias do teatro³². Contudo, alguns documentos que constam na base documental *on line* do Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras de Lisboa, e que reproduzem registos da Real Mesa Censória existentes na Torre do Tombo, revelam que algumas terão existido e ter-se-ão perdido.

Um destes registos permite saber que no dia 17 de Julho de 1769, José Pedro Valadares entregou, naquela Real Mesa Censória, um requerimento para aprovação designado *Pensamentos sobre a arte da declamação*³³; no dia 20, o requerimento “foi distribuído ao Padre Mestre Frei Manuel do Cenáculo”; no dia 24 do mesmo mês, José Pedro Valadares foi reaver a sua publicação, calcula-se que com a resposta ao seu requerimento.

Na mesma base documental, existe uma *Dissertação sobre a tragédia* de Miguel Brandão Ivo, de 1777, com elementos significativos para o tema aqui tratado:

Observe-se ainda que nos casos atrozos a voz deve ser impetuosa, nos tristes lastimosa, nos medianos temperada, nos grandes majestosa e nos de temor perturbada e sumida, nos de ternura suave e afectuosa, nos de respeito submissa, nos de piedade branda, nos

³² Barata (1991) ao referir-se aos árcades e a Pedegache (Miguel Brandão Ivo) refere apenas os aspectos relativos ao texto e não à prática dos actores.

³³ [on line, em <http://www.fl.ul.pt/cethp/webinterface/documento.aspx?docId=1546&sM=t&sV=declama%C3%A7%C3%A3o>, data de consulta: 11.4.2011]

de cólera interrompida e nos comuns regular. Para se não equivocar na escolha de um e outro tom de voz, a prática pode só dar a instrução precisa, aplicando-se o actor quando recita a observar até donde chega a sua voz sem frouxidão ou aspereza, sem parecer trémula ou confusa, porque assim saberá até que grau se estende o metal da sua voz e a força da sua respiração. Que modulações deve observar para evitar estes defeitos e conseguir aquela flexibilidade de garganta que vence ou modera semelhantes imperfeições da natureza, que facilita a boa e distinta pronúncia e lhe faz adquirir aquele grau de força ou brandura, de complexidade ou contracção, de aspereza ou suavidade, mais próprias das palavras ou afecto que pretende representar, pois é certo que a naturalidade e a exactidão da pronúncia, já quando se levanta a voz, já quando se modera, já quando se comprime, não só facilita o exprimir oportunamente e sem confusão qualquer afecto, mas serve principalmente, e com especialidade para, na ocorrência de muitos e distintos affectos entre si, se ache logo a expressão mais expedita e proporcionada para não desfigurar e escurecer a verdadeira pintura da natureza que se requer em semelhantes lances (Brandão Ivo, 1777)³⁴.

Já que o conteúdo dos *Pensamentos* de José Pedro Valadares parece ter-se perdido, este texto de Brandão Ivo, de finais do século XVIII, é o mais antigo que se encontrou³⁵, de produção portuguesa, sobre o tema da voz do actor.

O início do excerto aqui transcrito remete, ainda que sem grandes aprofundamentos, para a expressão normatizada das paixões; trata-se de uma lista de equivalências entre uma *paixão* a transmitir e a característica dominante da voz na sua expressão. Nele também encontramos, de forma breve é certo, recomendações sobre a expressividade e a eficácia da voz cénica: por um lado o autor apela à expressão “correcta” das emoções – “exprimir oportunamente e sem confusão qualquer afecto”- por outro lado apela a que o actor se aplique a praticar para melhor conhecer a sua voz a fim de conhecer e corrigir os “defeitos” e também para saber “até donde chega a sua voz” e conseguir “uma boa e distinta pronúncia”.

O que aqui se sublinha é que este texto de Brandão Ivo, e o texto perdido de Valadares, se integra na tradição europeia de preceptiva dramática de influência retórica e, embora não existindo uma produção de textos que de forma clara o provem, isto significa que em Portugal também se produziram

³⁴Ivo, Miguel Tibério Pedegache Brandão, «Dissertação sobre a Tragédia» in *Mégara* de Miguel Tibério Pedegache Brandão Ivo e Domingos dos Reis Quita, Lisboa, Oficina Patriarcal, 1777 [on line em <http://www.fl.ul.pt/cethhttp/webinterface/documento.aspx?docId=235&sM=t&sV=declama%C3%A7%C3%A3o>, data de consulta: 11.4.2011]. Também em microfilme na BNP.

³⁵No catálogo da biblioteca da Faculdade da Universidade de Coimbra encontra-se o título *Theatro Ecclesiastico: [acto primeiro, em que se trata dos signos... claves, vozes, cantorias]* (s.n.) (176?) que sugere tratar sobre questões da voz cantada.

obras com características de preceptiva dedicadas à voz no teatro. O que igualmente se constata é que se continuaram a produzir muito para além do seu tempo natural, até à segunda metade do século XX, como adiante se procurará evidenciar.

3.1.1. A *ACTIO* DO ORADOR E O DIZER DO ACTOR

No que diz respeito à influência das obras de preceptiva nas práticas do actor, as obras de retórica foram muito importantes pelo que se procura agora esclarecer alguns dos seus conteúdos para especificar a dimensão dessa influência. Para isso, o contributo de María Dolores Abascal revelou-se muito elucidativo. A autora debruça-se sobre os textos fundacionais daquela disciplina clássica – a retórica - e delimita, a partir deles, os aspectos relativos à oralidade neles contidos. Abascal (2005) apresenta a retórica como uma disciplina abrangente que inclui na situação comunicativa o falante/produzidor do discurso, os destinatários do discurso e o contexto da situação comunicativa:

Las ideas y las palabras, bien o mal elegidas y dispuestas, sólo adquieren realidad cuando una voz las pronuncia (...) La importancia de la *actio* reside así en su papel mediador entre el hablante-constructor del discurso y el oyente; si la operación se realiza adecuadamente, el oyente descubre la construcción que hay detrás de esos sonidos (la información, las ideas, las emociones...) y, tras ello, su propósito; si la *actio* no consigue esse descubrimiento, el discurso es baldío (Abascal, 2005: 72).

Aborda, em primeiro lugar as “operações construtivas” do discurso - *inventio*, *dispositio* e *elocutio* - e em seguida as “operações pragmáticas” do discurso – *actio* e *pronunciatio*. Para o presente estudo interessam, fundamentalmente, as operações pragmáticas em que a voz está mais directamente envolvida.

A primeira ideia retida, nesta tentativa de compreensão daquilo que na preceptiva retórica pode ter influenciado as práticas teatrais e daquilo que pode esclarecer algumas características das obras da *arte de dizer* aqui em análise, é a ideia da preponderância do plano textual. Ou seja, é o discurso que tem primazia e é em função dele que se faz a adequação de todos os recursos expressivos. Na *actio*, o plano da acção, dos modos, dos movimentos e gestos do orador, em suma, o plano não-verbal, serve para dar autoridade e credibilidade ao plano verbal do discurso:

Por eso el buen orador se educa en el control de la voz y los movimientos del cuerpo, para que éstos contribuyan a reforzar su imagen, y cuida en cada discurso que los tonos y los ademanes sean los adecuados a las emociones que quiere transmitir a su público (Abascal, 2005: 74).

Dentro desta ideia de valorização do plano textual, o exercício da memória é muito importante. Não ler o discurso, dizer o discurso de memória, é condição para o bom orador, talvez porque a leitura interromperia a ilusão do virtuosismo de quem diz e enfraqueceria a ilusão de um discurso que flui tal como se fosse espontâneo, natural. A memória, enquanto operação pragmática que integra a *actio*, é tratada por Abascal em dois sentidos: por um lado, a memória é um processo natural e, por outro, o seu exercício, recorrendo a um conjunto de procedimentos, faz evoluir aquela memória natural para um nível superlativo de memória artificial. Estes procedimentos de memorização, descritos por Abascal (2005: 70), têm por fonte principal a obra de Quintiliano que os baseia, sobretudo, na repetição e divisão do discurso em partes “não demasiado curtas”; Quintiliano responde desta forma à questão recorrente de saber se é preferível a memorização a partir de ideias ou de palavras, optando pelo meio-termo – partes não demasiado curtas que devem ser repetidas em voz murmurada para que a memorização se faça por duas vias, a dos conteúdos e a da audição. Outro dos procedimentos descritos para o desenvolvimento da capacidade da memória, apoia-se em imagens mentais, aquilo a que Abascal chama a criação de um “sistema de entornos”³⁶.

A par desta ideia da importância do plano do texto, surge a importância do princípio de *aptum*. Este princípio, de *adequação*, rege o conjunto das estratégias discursivas, enforma a *actio* em todos os seus aspectos: todos os recursos usados, tanto no que se refere à voz como ao gesto e ao movimento, têm de estar em conformidade com as circunstâncias do discurso. As circunstâncias decorrem tanto do sujeito do discurso (o que é possível a um

³⁶ Estes procedimentos ou técnicas mnemónicas, também chamados métodos de *loci* (plural de *locus*, lugar), que consistem em alocar pedaços de texto num espaço imaginário, ganharam autonomia e desenvolvimento em associação com a prédica religiosa. Um exemplo destes procedimentos mnemónicos é o *palácio da memória* de que o jesuíta Matteo Ricci (século XVI) fez extenso uso na sua missionação na China.

Mais à frente neste estudo verificar-se-á que na segunda metade do século XIX, António Feliciano de Castilho ainda se mostra bastante interessado nestes processos, publicando um tratado de mnemónica, reeditado em 1910.

orador jovem pode não ser adequado a um orador mais velho), como dos destinatários do discurso (discursar perante senadores e perante o povo exige que se adequem as estratégias discursivas); decorrem ainda do conteúdo do discurso, do género discursivo, da sua finalidade, etc.

O carácter normativo destas obras terá certamente a ver com este aspecto: saber antecipadamente o que convém, o que é adequado, a cada uma das circunstâncias discursivas. No entanto, esta aparência de fechamento deve ser usada com cautela. Seguindo uma linha de pensamento idêntica à de Cotticelli (2008: xix), referido no ponto anterior deste capítulo, para Abascal o sucesso dos preceitos retóricos e a sua prevalência durante tanto tempo reside no facto destes textos agirem como um *sistema operativo aberto* e não como um esquema de instruções específico que se aplica à actividade discursiva:

siguiendo como esquema básico las operaciones que intervienen en la configuración de los textos y no lo característico de cada uno de los géneros, de modo que lo tratado en cada una de las operaciones es traslado por ellos a los distintos géneros sirviéndose de muy escasas especificaciones. (...) por el hecho de considerar el discurso en su contexto y de formular una teoría del orador, ofrece una explicación general de los elementos implicados en la comunicación oral (Abascal, 2005: 15).

Todos os recursos expressivos que o orador usa, destinam-se, portanto, a conseguir a maior eficácia nos discursos. Os principais destes recursos expressivos, apresentados por Abascal (2005: 75), são a *moderação*, que é preferida aos modos exuberantes; a *elegância*, que se consegue, não só mas também, abolindo da voz todas as sonoridades orgânicas (Abascal, 2005: 82) o que significa que a respiração deve ser tão silenciosa quanto possível, deve evitar-se o tossir, cuspir, expectorar, salivar, etc.; e a *sinceridade* – se a voz e os modos forem percebidos como falsos, isso provoca no ouvinte resistência, uma atitude reticente, mesmo que o conteúdo do discurso seja válido.

Note-se que sinceridade não pressupõe simulação: o orador está a expor-se a si próprio, às suas ideias, convicções, emoções, não está a construir uma entidade ficcional. O orador não cultiva a expressão de emoções com outro fim que não seja instrumental, o seu objectivo é chegar ao ouvinte com o seu discurso. O orador também não cultiva a improvisação, procura o controlo da *actio* que é, em grande medida, determinada pelas suas características

personais, características estas que o orador procura conhecer bem e dominar melhor, aprofundando assim o seu modo particular para ser individualmente reconhecido. Ou seja: não se pode colocar a dúvida sobre as diferenças entre o orador e o actor; elas baseiam-se no facto de o orador não praticar a alteridade como faz o actor³⁷.

Se as ideias atrás referidas, de preponderância do texto sobre os outros aspectos do discurso e de adequação expressiva a esse texto, são duas ideias que exerceram uma influência comum às práticas da retórica e às práticas teatrais, a *pronunciatio*, parte da *actio* que compõe as operações pragmáticas do discurso, é ainda mais relevante para o tratamento do tema da voz no teatro porque é também o campo onde o teatro foi mais influenciado.

A *pronunciatio*, pronúncia ou elocução, “que consiste en la emissión de los sonidos que configuran el discurso” (Abascal, 2005: 79), é composta por uma dimensão que trata do modo como se concretizam vocalmente as “unidades mínimas da cadeia falada”, a forma correcta e clara de articular os sons que compõem as palavras – aquilo que no capítulo anterior se designou por *dicção*. É composta, ainda, por outra dimensão relativa ao funcionamento das unidades compostas por aqueles elementos, ou seja, relativa à divisão frásica, às orações e às suas partes ou unidades de sentido, tornadas distintas através da pausa – aquilo que atrás se designou por *prosódia* teatral.

Relativamente à caracterização da voz, os tratados de retórica são, segundo Abascal, pouco precisos. A voz é, geralmente, definida por aproximação, através de adjectivação: a voz pode ser descrita como grande ou pequena, clara ou escura, plena ou ténue, suave ou áspera, constante ou dispersa, rígida ou flexível, etc. Das características da voz, a intensidade vocal, a flexibilidade tonal e a firmeza da elocução são as mais destacadas.

³⁷ Não existia ainda a ideia contemporânea de relação entre identidade e alteridade, nem a ideia de performatividade da identidade ou a ideia de identidade enquanto construção narrativa.

3.1.2. AS PAIXÕES DA ALMA E A EXPRESSÃO DO ACTOR

Os textos de preceptiva retórica e oratória que servem de enquadramento às publicações sobre a *arte de dizer*, remetem sobretudo para o âmbito da elocução mas também influenciaram outros aspectos importantes no trabalho do actor, entendido de forma mais global. Aristóteles, na *Retórica*, além de descrever as regras para a produção de textos e as regras para a elocução eficaz desses textos, quando no livro II, descreve dez *paixões da alma*, como, porquê e quando ocorrem estas paixões, está também a lançar algumas das bases que determinarão o desenvolvimento do trabalho do actor. Esta classificação ou tipificação expressiva das emoções nas obras de preceptiva retórica transitará para as obras de preceptiva dramática e influenciará a totalidade do trabalho de interpretação do actor. Como gramáticas de expressão, estas obras estabeleciam um catálogo de emoções e das suas expressões físicas correspondentes.

O interesse pela classificação e descrição das paixões, compreensivelmente, perdurará. Descartes é um exemplo deste sempre renovado interesse: em *Traité des passions*, de 1649, retoma a ideia do carácter universal da expressão física das paixões da alma. Também o racionalismo iluminista produz inúmeros manuais que apresentam soluções para os mais diversos aspectos do trabalho do actor, não só ao nível da voz mas também ao nível da expressão facial e física. Durante o período Moderno, uma questão que parece importante na abordagem deste tema nas preceptivas, é o controlo: a expressão das paixões é controlada para que as próprias paixões sejam controladas. E o controlo faz-se pelo conhecimento, pelo estudo, pela razão, e este é um aspecto que terá tornado estes textos tão significativos e presentes do Renascimento, ao Iluminismo.

Não se pode pensar, no entanto, que este esforço de classificação das emoções é assunto de épocas passadas. Américo Rodrigues (2007), na sua dissertação sobre as emoções na fala, faz um resumo das teorias relacionadas com as emoções abordando autores como Charles Darwin, William James e Sigmund Freud, o que mostra o renovado interesse no final do século XIX pelo entendimento das emoções à luz das novas regras e avanços da Ciência daquele

período. Rodrigues (2007) remete também para os mais recentes estudos sobre este tema desenvolvidos por António Damásio, neurocientista, que estabelece, uma vez mais, uma tipificação das emoções: emoções primárias ou universais (alegria, tristeza, medo, cólera, surpresa, aversão) e emoções secundárias ou sociais (vergonha, culpa, bem-estar, mau-estar...). Naturalmente, o interesse pelas emoções ou pelas *paixões da alma* é contínuo e continua, no presente, a ser aprofundado e, para o actor, o trabalho com as emoções continua a ser incontornável.

Mais à frente neste capítulo, tentar-se-á fazer um esboço da evolução dos conceitos que dão forma ao trabalho do actor e que estabelecem os pressupostos criativos da sua relação com a emoção. O que desde já se pode afirmar é que o pensamento sobre este tema, que hoje tem autonomia, esteve tratado, antes da contemporaneidade, nestas obras de carácter normativo ou preceptivo através da tipificação expressiva que pode ser relacionada com a questão colocada pelo binómio identificação/distanciação. Um exemplo disto é a passagem de Horácio na sua *Arte poética* sobre a adequação da expressão do autor/actor àquilo que é expresso. Diz Horácio:

Assim como o rosto humano sorri a quem vê rir e aos que choram se lhes une em pranto, também se queres que eu chore, hás-de sofrer tu primeiro: só teus infortúnios podem comover-me (...); se, porém, recitares mal o teu papel, dormirei ou cairei no riso. Tristes palavras só dão bem com rosto pesaroso e com o irado as ameaçadoras; com o rosto jovial palavras folgazãs e com o severo as que mostrem seriedade. É, pois a natureza que, antes de tudo o mais, nos forma interiormente para as contingências da sorte; ela nos alegra ou nos impele para a cólera; também ela nos abate por terra com pesada tristeza com angústia; e só depois descreve tais mudanças de alma pela sua intérprete, a língua. Se as palavras do actor não corresponderem à sua sorte, não deixarão todos os Romanos, cavaleiros e peões, de soltar grandes risadas (Horácio, 1984: 71-73).

É a ideia de *aptum*, de adequação da expressão do actor às emoções que um texto transmite, que Horácio defende. Esta ideia exercerá uma influência duradoura.

Além dos evidentes avanços no tratamento científico, artístico e teatral do tema, o que é substancialmente diferente nestas estéticas clássicas e nas estéticas contemporâneas é a forma como se encaram as possibilidades de expressão das emoções/paixões. Nas estéticas clássicas, esta questão está profundamente marcada pela ideia de adequação (*aptum*), como foi referido no

ponto anterior; no período contemporâneo esta ideia perdeu a força de regra. Se, durante muito tempo, se assistiu à procura de uma resposta única para o binómio identificação/distanciação, actualmente sabe-se que dificilmente haverá uma resposta única ou então a resposta tenderá para a prevalência da distanciação por ser indissociável, e imprescindível, à identificação: é a distanciação que permite a subjectividade, a consciência e a intencionalidade.

Pavis (1996: 297) afirma mesmo que se exagerou a influência da norma e da regra dos autores clássicos. Para este autor, a regra tem dois aspectos: por um lado, o aspecto da técnica da construção teatral ou artística; por outro lado, o aspecto ideológico que determina configurações como o bom-gosto, a coerência ou a ordem da construção teatral. Para Pavis (1996: 298) a questão central na abordagem do uso da regra, da norma ou da preceptiva, tem a ver com a convicção de que o teatro é uma *techné*, o que remete simultaneamente para aqueles dois aspectos: por um lado, remete para uma prática que, por outro lado, é enformada por aspectos ideológicos. O predomínio de um destes aspectos – técnico ou ideológico - na definição de teatro foi oscilando ao longo da sua história. Como resultado desta oscilação é significativo saber se o teatro de uma determinada época é encarado como um ofício ou uma Arte.

3.2. ARTE DE DIZER OU TÉCNICA DE DIZER?

O actor socorre-se de técnicas ou pratica uma Arte? Esta é uma das questões que se pode colocar ao abordar as práticas teatrais contemporâneas e é apresentada por Joana Manuel, cantora, performer e professora de voz³⁸, em termos de confronto entre a ideia de *técnica* vocal e *estilo* vocal:

A distinção entre estes dois conceitos é uma reflexão que me tem assaltado com frequência ultimamente. (...) E quanto mais caminho percorro, mais concluo que uma técnica-base demasiadamente orientada para um determinado estilo (mais ou menos erudito, mais ou menos popular) fecha portas ao invés de as abrir. Mas mais do que as portas estilísticas que possa fechar, são os caminhos internos do *performer*, de auto-conhecimento e auto-domínio, que ficam comprometidos. (...) Não se pode, a meu ver, chegar à verdadeira voz, à verdadeira matéria-prima de uma voz, condicionando-a à partida para o som que ela “deveria” produzir, para a catalogação precoce do registo, para o enformar do corpo-produtor-de-voz num molde previamente estabelecido. A descoberta da própria voz está muito mais relacionada com a descoberta de um centro próprio, físico e mental, e com o desenvolvimento de uma confiança no próprio corpo e

³⁸ Licenciatura em Teatro da Universidade de Évora.

no que ele produz, que parte da aceitação dos seus limites, das suas características, do timbre. É dessa aceitação primordial, em conjunto com uma progressiva optimização da gestão energética, que pode nascer a capacidade para esticar progressivamente esses limites, o que só pode ser natural e saudavelmente conseguido a partir de uma qualquer harmonização do mundo interior da pessoa por detrás do aparelho fonador (Manuel, 2011: 2).

A reflexão de Joana Manuel pode permitir-nos fazer uma ponte entre as temáticas tratadas neste capítulo e a nossa actualidade. O estilo é uma especificação da técnica, ou seja o estilo é por definição aquilo que individualiza, um modo particular de expressão, um modo singular de executar algo, ou, numa acessão mais abrangente, o estilo é um conjunto de características que identificam uma obra, um artista, um período, etc. O que Joana Manuel coloca em destaque é que a técnica não deve veicular um estilo porque, ao fazê-lo, estaria a cercear aspectos como *individualidade* e *singularização*. Uma ideia demasiado fechada de técnica podia mesmo impedir “a descoberta da própria voz”. Ou seja, o que aqui se aponta como referência para as práticas contemporâneas na pedagogia da voz é o afastamento da ideia de voz *normatizada*. Regista-se, então, uma mudança de modelo que está no cerne das práticas da voz, seja no plano artístico, seja no plano da sua didáctica.

Considerar o teatro como uma técnica, uma arte no sentido de ofício, implica vê-lo como um conjunto de saberes e práticas que se perpetuam sem necessidade de um aprofundamento crítico desses saberes? Perspectivando o próprio sistema teatral ao longo da sua história, o actor socorre-se de uma técnica ou de uma arte? Ou será o actor entendido como instrumento de um autor, um veículo que dá expressão a algo que lhe é exterior, como, por exemplo, ao texto do autor ou a uma visão cénica do encenador? Para abordar estas questões é central perceber se os entendimentos de *arte* e *técnica* que prevaleceram nos séculos XIX e XX são coincidentes, ou não, com o entendimento que as publicações estudadas apresentam sobre estes aspectos.

O que se procura fazer neste ponto deste trabalho é trazer à reflexão alguns contributos teóricos sobre estes termos – *arte* e *técnica* - no período em estudo para, mais à frente, ser feita uma interpretação mais consistente dos materiais empíricos. No entanto não se revelaria viável, e até excederia os

objectivos deste ponto, o aprofundamento sobre a evolução do termo *arte* na cultura ocidental. Apenas se tenta aqui traçar algumas linhas que ajudem a esclarecer alguns aspectos mais significativos.

3.2.1. *TECHNE*, ARTE E TÉCNICA

Um dos primeiros aspectos a sublinhar surge da abordagem etimológica sobre a definição do termo *arte*, tal como Hubert Damisch a assinala:

Se aceitarmos a etimologia clássica que, sem remontarmos ao sânscrito, faz derivar o latim *ars* do grego *áro*, ‘dispor’, ‘arranjar’, ‘articular’, não duvidaremos de que a música, tal como a literatura, como a própria dança, claramente destinada a ser olhada – como pode sê-lo também uma certa poesia – derivam, cada uma à sua maneira, duma disposição, duma sistematização, duma articulação. (...) O tema correspondente ao latim *ars* (e até ao nosso vocábulo ‘arte’) é, pois, conhecido na língua grega, mas a um nível que não é propriamente o do vocabulário, e em palavras compostas onde predomina a ideia de *ajustamento*, de *disposição*, de *mecânica*. A nível do léxico é, pois, necessário recorrermos ao termo *techné*, cujo significado – como se lê em Platão – se estende a um determinado conjunto de actividades, quer se trate de metalurgia, de música ou de «caça às ideias» (Damisch, 1984: 31).

O que parece ser central nesta delimitação etimológica é que arte remete sempre para uma forma de acção. Esta acção pode ser mais próxima ou mais afastada da mecanização ou da conceptualização. Este aspecto encontrado na antiguidade clássica é acentuado, como refere Umberto Eco, na Idade Média. Relativamente a este período da História, Eco inscreve a noção de arte no âmbito do *fazer* e não no âmbito do *agir*:

A arte é um conhecimento de regras através das quais podem ser produzidas coisas. (...) A arte inscreve-se no domínio do fazer e não do agir (...) A arte não é expressão mas construção, operação com vista a um resultado (Eco, 2000: 127).

O domínio do fazer remete para uma acção mais mecanizada, padronizada, não pensada ou problematizada, mais passiva portanto, e o domínio do agir remete para uma acção mais intencional, mais empenhada do ponto de vista conceptual. Estes, e outros aspectos, estabeleceram a diferença, na Idade Média, entre *artes liberais*, a que foram atribuídas características nobres, de cariz intelectual e conceptual, ensinadas nas universidades, e as *artes mecânicas*, servis, de cariz manual, transmitidas através das corporações de ofícios.

Esta projecção de arte, em dois planos, não é universal. Nalgumas sociedades com menor focalização nesta distinção clássica tende-se a não dissociar a arte como experiência humana separada da realidade comum; a visão da arte tenderia, assim, a ser mais alargada e integrada na ordem mais vasta das visões do mundo. A arte não remeteria para um plano separado, mas para a excelência na produção ou realização de algo, fosse um objecto banal, quotidiano, doméstico, ou algo elevado, do âmbito do sagrado, do poder ou do luxo. Esta ideia de arte comporta aspectos técnicos, sagrados/mágico-religiosos/espirituais, políticos (aspectos relativos à sua inserção na *comunidade*) e gnoseológicos, o que dá ao termo um entendimento muito amplo. Esta visão também está presente na Antiguidade, grega e latina, mas foi-se transformando, tornando-se progressivamente menos sincrética.

A ideia grega de *techne* distingue-se de *physis*, tal como *cultura* se distingue de *natureza* e é a *mimesis* que estabelece a relação entre *techne* e *physis* ou seja, a *techne* cria um discurso sobre a *physis*. Na cultura grega, as artes dividem-se entre as que criam um produto, *artes poiéticas*, o que inclui actividades tão díspares como a produção agrícola, a produção de um objecto utilitário ou a produção de uma pintura; e as “artes relacionadas com a aquisição (ou *artes ctéticas*)” (Damisch, 1984: 31), que se podem definir como as artes que se centram nos modos de apropriação ou de manipulação de um produto, tal como as artes da caça, as artes da luta ... ou, contemporaneamente, em certo sentido, a fotografia.

Numa reaproximação ao tema central, pode colocar-se a questão: os autores em referência neste estudo inserem as suas obras e os seus conteúdos no âmbito da arte ou no âmbito da técnica? Parece evidente que autores e publicações estudados consideram o dizer do actor de teatro como uma arte. O primeiro indício disso é a recorrência do termo nos títulos das obras. Em nenhuma publicação surge a referência a qualquer aspecto da prática vocal do actor como estritamente técnico. Se por um lado, parece que seria muito forçado afirmar que as obras e os autores consideram que o dizer é uma técnica, por outro lado, há que distinguir as diversas acepções contidas nos termos e estar atento aos seus sentidos contextuais.

De facto, em certos contextos, na distinção entre os dois termos há uma valoração positiva de arte em relação a técnica. Esta distinção, e mesmo menorização, da ideia de técnica face à ideia de arte tem raízes culturais profundas que radicam nas dicotomias mão/espírito e natureza/cultura e não se verificou apenas no Ocidente: segundo Cresswell (1989: 330) também na China a técnica tende a ser vista, sobretudo pela escola confucionista de pensamento, como inferior, como desintegrada da arte e do conhecimento em geral.

Cresswell (1989: 335) ao definir *técnica* como “meio de agir sobre uma matéria-prima” coloca a tónica na ideia de técnica enquanto um processo de acção que é marcado por fases: a preparação, uma acção principal e um acabamento. O significado deste processo reside no seu todo e não apenas num dos seus momentos. Ou seja, a técnica é constituída por estruturas e o conceito operatório que Cresswell propõe para as analisar é o de *cadeia operatória*. No entanto, existe uma associação da técnica a uma certa permanência, ou mesmo imobilismo, o que talvez justifique que a técnica seja mais associada ao *artesanato* do que à *arte*. Para Cresswell (1989: 338) esta é uma assumpção falsa porque “a mudança é um dado constante das cadeias operatórias.” Contudo, Collingwood, citado por Guyer (2008), distingue *arte* de *artesanato* argumentando que não há, na arte, uma técnica prevista ou preconcebida que oriente a exploração/pesquisa artística:

What does remain from Collingwood’s distinction between art and craft, however, is the thesis that while such clarification of emotion is indeed the goal of a “direct process” of the “exploration” of the artist’s emotion, there is no “technique” for such exploration, and the end of such a process “is not something foreseen and preconceived” (Guyer, 2008: 928).

Assiste-se, de facto, no período contemporâneo, a uma valorização da experimentação dentro do processo criativo como momento privilegiado para o encontrar de soluções para as questões que o artista persegue. A relação entre arte e técnica, na contemporaneidade, chegou mesmo a alguns pontos extremos nomeadamente com certas correntes que, ao prescindirem da obra, prescindem da técnica: vejam-se certas experiências mais radicais da arte conceptual. No entanto, aquelas experiências sendo de limite estarão já superadas e o que se

pode depreender da leitura de Morizot é que actualmente a relação entre técnica e arte se volta a colocar de forma muito aguda:

On peut néanmoins penser qu'après la longue parenthèse de l'illusionnisme naturaliste, l'art moderne et contemporain renoue avec une interrogation qui avait été recouverte mais jamais totalement effacée et qu'il mobilise à nouveau la relation entre technique et expression, entre matériau et sens. Il l'a fait de deux manières au moins: sur un mode rétrospectif, à travers la déconstruction de son propre processus artistique jusqu'à ses paramètres ultimes, et prospectivement à travers l'exploration de nouvelles technologies et de nouvelles modalités intersubjectives de les faire signifier (Morizot, 2007: 46).

Morizot aponta aqui para modos diferentes de resolver esta relação, entre técnica e arte: depois da referência ao “ilusionismo naturalista” marcado por uma invisibilidade da técnica, refere a centralidade do processo, seja na sua exposição desconstruída, seja na relação mais recente com a tecnologia.

Os novos processos artísticos que daqui decorrem, não se revelam compatíveis com os processos tradicionais das estéticas normativas que apontam as soluções *a priori*. Ou seja, ao longo do século XX, as práticas criativas mudaram radicalmente como reflexo e origem de um novo pensamento sobre a arte em que o princípio da normatividade ficou colocado em causa por aquilo que, genericamente, se pode designar por *experimentalismo*.

3.2.2. ASPECTOS DE PRÁTICA ARTÍSTICA DA MODERNIDADE

No período contemporâneo assiste-se à proliferação de teorias estéticas e correntes artísticas. O conceito de arte redefiniu-se, em si e na sua relação com a moral, a emoção, a cognição, a comunicação e questionou-se o sentido de Belo e a sua equivalência a Bom e a Verdade. Além da abordagem mais analítica do conceito que interroga a arte nas suas condições de definição e interpretação, colocando-a em relação com outras noções como *experiência*, *ficção*, *representação*, *emoção*, *etc.*, Guyer (2008) assinala duas principais linhas de pensamento sobre a arte neste período: uma centrada na criação, no artista que cria e na obra criada; outra centrada na recepção dessa obra.

Na primeira perspectiva, de inspiração nietzschiana, artista e obra são meio e expressão de um sentido metafísico e cósmico; outro aspecto que parece significativo, no que a esta perspectiva diz respeito, é-nos dado pelo

Romantismo e pela sua “exacerbação subjectiva” (Morizot, 2007: 43) que originou uma grande individualização estilística e elevou a *originalidade* a critério principal para a definição da obra de arte. Na outra perspetivação da arte, a partir do pólo de recepção, de inspiração kantiana, o artista dá vida a uma experiência que ganha novos sentidos para além de si, para os outros. Esta, originou, entre outras, as perspectivas de Brecht, Adorno e Benjamin em que a arte é, sobretudo, órgão de luta contra a alienação, é *mónada*³⁹ social que percebe e resolve as contradições.

Desta pluralidade de abordagens que a ideia de arte assume numa sociedade complexa como a contemporânea, opta-se aqui por dar ênfase às ideias de *reproduzibilidade técnica* da arte, de Walter Benjamin, de *desumanização* estética, de Ortega y Gasset, e de *abertura* da obra de arte, de Umberto Eco. Estas ideias parecem ser pertinentes para o entendimento dos novos modelos de prática artística.

Primeiramente, pode dizer-se que uma das causas para a evolução da noção de arte na era contemporânea terá sido a possibilidade da sua “reproduzibilidade técnica”. Esta possibilidade está ligada aos avanços técnicos iniciados no século XIX mas começa a ter repercussões mais alargadas na arte do século XX. Independentemente de outras possibilidades de leitura, o artigo de Walter Benjamin (2006) - «A obra de arte na época da sua possibilidade de reprodução técnica» - publicado em 1935, assiná-la que a possibilidade crescente de reprodução em massa, não só de cópias, como da própria obra de arte, como é o caso da fotografia e do cinema (exemplos apontados pelo autor⁴⁰), veio revolucionar de forma profunda o entendimento da arte e da obra de arte e a sua relação com a técnica.

A reproduzibilidade técnica da obra de arte pôs em causa o entendimento romântico, próximo da subjectividade metafísica do artista, de conceitos como a criatividade, a genialidade, o valor eterno da obra, o valor secreto da obra. A possibilidade da cópia retira sentido à ideia de originalidade e de autenticidade da obra porque, nas palavras do autor, a técnica faz vacilar a

³⁹ Unidade, ou síntese, que abstratiza as diferentes contradições de um fenómeno; ver “Monade” em Souriau (1990: 1022).

⁴⁰ Acrescentem-se aqui todas as formas de arte digital que entretanto se desenvolveram.

“aura” da obra, que o autor define como “inaccessibilidade”, “lonjura” e “singularidade”. A reprodutibilidade liberta a obra da sua vulnerabilidade, liberta a arte do peso da tradição, e provoca a sua dessacralização. Assim, a reprodutibilidade, na medida em que provoca um “desvio quantitativo”, tem consequências ao nível qualitativo (Benjamin, 2006: 86), não só ao nível da produção artística mas também ao nível da recepção. Uma das consequências quantitativas passa pela presença da obra de arte em todo o lado o que se repercutirá ao nível da vulgarização por oposição à elitização da obra de arte.

No que diz respeito às artes cénicas, esta “conquista da ubiquidade” tornada possível pela fotografia, e mais tarde pelo cinema e televisão, formas novas da era da reprodutibilidade técnica, põem em causa a ideia de realismo enquanto figuração do real. Os novos *media* vão desenvolvendo características que respondiam melhor a esse objectivo.

Ortega y Gasset é um dos autores que pensa que essa aproximação da arte à figuração que permite um reconhecimento imediato da coisa artística constituiu um equívoco e, em *A desumanização da obra de arte*, texto de 1925, defende o retorno da ideia de arte como absolutamente convencional, como código hermético e iniciático que radica na *desfamiliarização* do objecto artístico. Ortega y Gasset (2008: 160), refere que o novo artista, do novo século XX, não vai “na direcção da realidade, vai contra ela, propôs-se esforçadamente deformá-la, quebrar o seu aspecto humano, desumanizá-la”. O efeito especificamente estético resulta deste “desvio do natural”. “Mas conseguir construir algo que não seja cópia do ‘natural’ e que, contudo, possua alguma substantividade, implica o mais sublime dos dons” (Ortega y Gasset, 2008: 161). Para este autor, toda a arte é *desrealismo*: a arte “renunciando a entrar em emulação com a realidade, converter-se-ia naquilo que autenticamente é: uma irrealidade” (Ortega y Gasset, 2008:171).

Mais tarde, Umberto Eco (1989) expõe aquilo a que chama poética da *obra aberta* e as características comuns a algumas obras de final da década de 50 do século XX:

A especial autonomia de execução concedida ao intérprete, o qual não é apenas livre para interpretar segundo a própria sensibilidade as indicações do compositor (como acontece na música tradicional), mas deve mesmo intervir na forma da composição,

determinando também a duração das notas ou a sucessão dos sons, num acto de improvisação criativa (Eco, 1989: 65).

A ideia de *abertura* exposta por Eco surge por contraste com a ideia de “definibilidade” e surge por oposição ao “unívoco poético”. O autor chama, no entanto, a atenção para o facto de toda a obra de arte ter este carácter de abertura no sentido em que produz sempre múltiplas interpretações. No contexto cultural e estético a que o autor se refere, o pós-guerra, vai-se mais longe nesta ideia no sentido em que tem consequências aos mais diversos níveis: não só ao nível de criação, ao nível artístico mas também ao nível de recepção e ao nível propriamente estético. A abertura sempre foi uma característica da obra de arte mas naquele contexto o artista procura-a, promove-a e apresenta-a como condição da sua obra. A obra é agora entendida como não-acabada, indeterminada, reinventada a cada nova execução. A ideia de abertura da obra de arte contemporânea reflecte “o peso da quota subjectiva” (Eco, 1989: 69) e tem profundas implicações ao nível dos processos artísticos.

Outro aspecto com interesse para o abordar das questões aqui tratadas, tem a ver com o impacto dos *estudos da linguagem* e o aprofundamento do pensamento sobre as repercussões artísticas e estéticas deste tema que a contemporaneidade promove. Este questionar da importância e alcance da linguagem tem consequências ao nível da redefinição da ideia de *mimesis*. Tradicionalmente este conceito assenta no uso de sistemas simbólicos discursivos e a contemporaneidade vem abrir as possibilidades para sistemas simbólicos não-discursivos. O exemplo por excelência de uma arte que cria a partir de sistemas simbólicos não-discursivos é a Música já que esta em vez de representar, presentifica, não usa as propriedades que caracterizam a linguagem discursiva tais como termos definidos, conotações fixas, regras sintácticas estabelecidas, etc.

Fica a noção clara da complexidade que o termo *arte* envolve. O que a História da Arte nos mostra é que esta troca do valor da norma pelo valor da experimentação é um dado marcante para as vanguardas artísticas. Ora as publicações em estudo provêm de um estrato teatral não-vanguardista ou, como

se defenderá mais à frente, não vão ao encontro da ideia de *modernidade*. Tendo em conta que também este é um termo complexo, parece, então, necessário esclarecer em que sentido se utiliza, neste trabalho.

3.2.3. UMA IDEIA DE MODERNIDADE

O termo *modernidade*, remete para dois sentidos complementares mas diferentes: um é o entendimento de *moderno* enquanto fase da civilização ocidental; outro é o seu entendimento enquanto conceito estético a que Matei Calinescu (1999) atribui “cinco faces”: o modernismo, a vanguarda, a decadência, o kitsch e o pós-modernismo. Diz-se *complementares*, porque a segunda acepção decorre historicamente da primeira. De facto, o racionalismo moderno, a partir do século XVII, inaugurou o pensamento como um processo, abrindo caminho para a recusa das estéticas passivas e normativas. O aprofundamento da dimensão subjectiva vai conduzir à negação das poéticas normativas, porque estas não fomentam inovações, e através de um Eu dinâmico recusa-se o fechamento dogmático e a concepção de mente passiva.

A ideia de modernidade, e as questões estéticas e artísticas que comporta, tem um percurso a montante do período aqui estudado, de que é um exemplo, no século XVII, a “querela dos antigos e dos modernos” com o envolvimento de Nicolas Boileau pelo “partido” dos antigos e Charles Perrault pelo dos modernos e, no século XVIII, com Jean-Jacques Rousseau e Denis Diderot na mesma discussão e em campos opostos; e tem também um percurso a jusante, de que são exemplo as questões relacionadas com a pós-modernidade.

De acordo com Calinescu (1999: 49), a modernidade, cultural, estética, rejeita a modernidade histórica, burguesa, e é marcada por uma hostilidade para com o passado. Ou seja, a modernidade estética é uma opção e, nas palavras de Calinescu, é uma “opção heróica” porque o seu caminho está cheio de riscos e de dificuldades. Trata-se de uma cultura de ruptura que influenciou fortemente as práticas artísticas, grosso modo, entre as últimas décadas do século XIX e a primeira metade do século XX. Mais uma vez, não se pretende aqui esgotar esta questão mas apontar algumas características que sustentem a

afirmação acima feita de que a voz, e as suas práticas, que transparecem das publicações dedicadas ao tema não espelham este conceito de modernidade:

No que toca à literatura e às artes (...) a poética da Modernidade de Baudelaire pode ser tomada como uma ilustração primeva da revolta do presente contra o passado – do momento transitório contra a firmeza da memória, da diferença contra a repetição (Calinescu, 1999: 58).

Calinescu aponta assim para uma noção progressiva do tempo, marcada não só por uma rejeição do passado mas também por um empenhamento com o futuro, sobretudo na acepção vanguardista de modernidade marcada por “ um agudo sentido de militância, louvor do não-conformismo, corajosa exploração precursora” (Calinescu, 1999: 91), para a valorização do efêmero e da originalidade. Assim, a noção de modernidade que corre paralelamente, ou dá forma, aos movimentos modernistas, para Taine⁴¹, “é caracterizada pela pluralidade de valores e pela inquietude que daí resulta”, e para Calinescu, esta noção é marcada pela atitude de criar, pensamento e prática artística, a partir de si mesma e não com recurso ao passado.

Abordar este termo conduz à abordagem de aspectos relativos à forma de progressão das artes. A este respeito, Pavis utiliza a convenção como ponto de partida, etapa, marco, no traçado da dinâmica de renovação dos paradigmas que estabelecem o evoluir do estado das artes:

L’histoire littéraire [e, por extensão, a história do teatro] est pleine d’ailleurs de ces retournements dialectiques: conventions → formation d’une norme → uniformité → viol de la norme par invention de conventions opposées → formation de nouvelles normes, etc. (Pavis, 1996: 70).

Zamboni (1998:37) acrescenta que “para se fazer arte de forma consciente é necessário, ou pelo menos desejável, que se tenha presente o transcurso já realizado por outros artistas e outras escolas em épocas diversas.” Mas, a acumulação de conhecimento não conduz necessariamente ao progresso de uma arte enquanto mudança de um paradigma⁴² para outro: “a acumulação de conhecimento ou o progresso das ideias se dá dentro dos paradigmas das respectivas correntes de pensamento” (Zamboni, 1998: 38). Assim, pode dizer-se que, tanto para Pavis (1996) como para Zamboni (1998), a dinâmica de progressão artísticas na modernidade é impulsionada pela ruptura.

⁴¹ Apud *Dictionnaire de Esthétique*, p. 1018.

⁴² Zamboni define “paradigma” como um conjunto de regras e de normas coerentes entre si.

Esta questão da progressão de paradigmas pode ser abordada sob outro ponto de vista. Na sua análise do teatro do período contemporâneo, Berenguer sublinha duas estratégias principais: a “estratégia preservadora” e a “estratégia radical”. Afirma:

La consecución de un grado determinado de *consagración* en un lenguaje artístico, y su materialización en un sistema político, genera un movimiento pendular que se manifiesta en la aparición de valores estéticos *preservadores* de las experiencias del pasado – a partir de las cuales elaboran respuesta a la problemática presente y futura -, y radicales (aquellos que niegan al pasado su carácter de referencia sobre la que construir el futuro pero implican la reivindicación – ‘conflictiva’ – del origen, lo original y ‘auténtico’, en tanto que opción para implementar los paradigmas utópicos contemporáneos) (Berenguer, 2007: 4).

A primeira estratégia é marcada por elementos de continuidade com o passado e a segunda é marcada por elementos de ruptura e conflito com esse passado. Berenguer estabelece uma relação entre a prevalência de uma ou de outra estratégia e quadros de natureza ideológica e política.

Uma das possíveis consequências destas reflexões sobre as novas formas de pensar a arte e os processos de criação artística, retomando a referência de Joana Manuel atrás citada, tem a ver com o momento em que, pedagogicamente na formação dos actores, se deve introduzir a técnica e como conciliar eficácia e domínio técnico com processos intuitivos e espontâneos associados ao experimentalismo referido como marca do exercício contemporâneo da criatividade.

3.3. INTERPRETAÇÃO E VOZ NO PERÍODO CONTEMPORÂNEO

Outra das questões que se procura aqui abordar é a da relação entre as práticas vocais e os princípios que regem o trabalho de interpretação do actor do período contemporâneo. Procuram-se pistas para um melhor entendimento de como é que a voz é influenciada por um sistema mais vasto de interpretação já que uma das características que atribuem especificidade à voz do actor é o seu valor dramaturgico e a sua integração e articulação num conjunto expressivo mais vasto.

Ao procurar neste ponto traçar algumas das trajectórias da arte de dizer, chega-se às práticas contemporâneas da voz. Por um lado, afirmou-se que é o

presente, a actualidade, o ponto de partida para este estudo; por outro lado, também se afirmou que a evolução do entendimento da voz enquanto fenómeno complexo resultou não só dos avanços no seu conhecimento científico mas também resultou das experiências artísticas levadas a cabo no teatro do século XX. Afirmou-se, ainda, a intensão de dar importância tanto às questões académicas e teóricas como às questões artísticas e da prática teatral. É, então, necessário apontar algumas características da voz cénica contemporânea recorrendo a algumas das mais significativas figuras de artistas que marcaram e influenciaram o panorama vocal. É também necessário referir de que forma é que os valores atrás mencionados, de experimentalismo, possibilidade de reprodução técnica, de *desfamiliarização* estética, de abertura e de ruptura com a normatividade, se reflectem nas práticas vocais do actor. Este conjunto de valores consoma-se aqui na apresentação de métodos de formação e treino do actor de que são dados alguns exemplos.

3.3.1. PROCESSOS DE SINGULARIZAÇÃO DO ACTOR

Assiste-se, na época contemporânea, em várias áreas do saber, ao interesse pela figura do actor que assume um carácter de metáfora para determinados aspectos da existência humana. Génoun (2001) reflecte sobre esse interesse em pensar filosoficamente o actor e o seu processo criativo. Desta perspectiva, da especificidade da criação artística, o estudo do actor coloca questões complexas que têm acompanhado toda a história do teatro mas que também no plano artístico ganham maior presença na contemporaneidade.

Lessing redigiu entre 1767 e 1769 as suas reflexões sobre teatro que intitularia *A dramaturgia de Hamburgo* (Lessing, 2005); em 1773, Diderot escreve o *Paradoxo sobre o comediante* (Diderot, 1909, 1993) que, no entanto, só seria divulgado quase 50 anos depois; e em 1821 são publicadas as lições de estética de Hegel que consagra um ponto à “arte do actor” (Hegel, 1993: 643-645), inserido no capítulo dedicado à poesia dramática. Pode dizer-se que nestas obras se inicia a modernidade teatral: a obra de Lessing lança as bases

da Encenação na análise dramaturgica e Diderot e Hegel promovem o pensamento sistemático sobre o trabalho do actor.

O cerne da especificidade deste processo criativo, o do actor, reside na síntese operada entre a *pessoa* psicológica e física do actor e uma *personagem* de ficção. A questão que Diderot coloca, no final do século XVIII, e que será recolocada ao longo do período contemporâneo, tem a ver com esta interacção entre os aspectos de interioridade do actor e a criação da personagem. Com que emoções deverá o actor alimentar aquela a síntese? Com as suas, pessoais, privadas e íntimas? Empratará à entidade fictícia as suas fantasias, sentimentos e paixões? É legítimo que represente emoções que nunca experimentou? Qual a relação entre a sinceridade de uma emoção e a sua representação cénica? Deve o actor viver ou fingir que vive a personagem? Estas questões revelar-se-ão centrais e serão pensadas pelas mais diversas figuras, incluindo actores e não-actores.

Ressalve-se, porém, que esta problematização do processo criativo do actor é historicamente anterior a Diderot. Podemos recuar, pelo menos, até Aristófanes: a sua comédia *As mulheres que celebram as tesmofórias*⁴³, apresentada em Atenas pela primeira vez em 411 a.C., faz uma primeira alusão ao conceito de *mimesis*. O autor está já a colocar a questão em termos do questionamento da natureza do processo criativo teatral e joga a comicidade precisamente nos equívocos gerados pela relação entre o actor e a sua máscara, entre a identidade masculina do actor e a composição de personagens femininas. A deixa de Ágaton – “se se fazem peças com mulheres, é preciso que o corpo participe dessa natureza” (Aristófanes, 2001: 51) – serve na comédia como motor para Parente explorar alguns trocadilhos de natureza “brejeira”, mas revelam já no século V a.C. a existência da questão sobre a duplicidade do actor.

Também a selecção de nove tratados sobre a representação do actor no período moderno de Francesco Cotticelli (2008: 207), e já mencionada neste estudo, apresenta obras anteriores à de Diderot, sendo o tratado mais antigo, de 1565, de Leone de Sommi, com o título *Quattro dialoghi in matèria di*

⁴³ Ver diálogo entre Ágaton e Parente, vv. 149-156.

rappresentazioni sceniche. Ainda se pode referir, a título de exemplo, um texto apresentado por Jean Benedetti (2005: 57), de James Boswell, de 1770, que coloca a questão do trabalho do actor em termos de uma “dupla consciência”. No entanto, foram Diderot e Hegel quem deu forma às duas linhas antagónicas de pensar o trabalho do actor que perdurariam.

Para Hegel a questão do actor, questão especificamente moderna decorrente do movimento global de individualização, traduz-se num processo de singularização que envolve a justaposição do sujeito-personagem ao sujeito-actor: “O actor entra, por assim dizer, na obra de arte com toda a sua personalidade e tem a missão de se identificar completamente com o carácter que representa.” (Hegel, 1993: 644). Ou seja, Hegel estabelece as bases do pensamento sobre o trabalho do actor enquanto processo de *identificação* com a personagem. A junção dá-se em termos de concordância, harmonia ou adaptação do actor à personagem:

Com efeito, o actor, como homem vivente, possui uma voz, uma figura e uma expressão fisionómicas que lhe são próprias, porque inatas, e que ele deve dissimular (...) conformando [ao papel que lhe está destinado] a própria individualidade, tanto interior como exterior (Hegel, 1993: 645).

Este processo de identificação permite ao actor ir ao encontro das características do drama do tempo de Hegel em que as personagens eram cada vez mais marcadas por uma “subjectividade viva e interior” e por serem particulares e não tipificadas “o que exige que sejam apresentadas na sua vivente realidade” (Hegel, 1993: 645).

Por seu lado, Diderot, ao sublinhar o corte, a ruptura, entre actor e personagem, alicerça o trabalho do actor num processo de *distanciação*. O corpo do actor em Diderot, ao contrário do que pensa Hegel, não é o que une actor e personagem mas o que o dissocia dela. Neste sentido aponta Génoun (2001:13): “Le corps étant l’élément même de la singularité, son signe et son lieu, le corps de l’acteur n’est pas le corps du rôle (...).”

Rubio Jiménez afirma que um dos problemas centrais para o actor e o teatro, lançado no século XVIII e já presente no *Paradoxo sobre o comediante* de Diderot, é:

la búsqueda de un equilibrio entre identificación y distanciamiento del actor respecto al personaje que representa. (...) La búsqueda de un equilibrio entre los dos extremos fue

la tónica dominante a lo largo del siglo XIX, siempre a la búsqueda de una hipotética naturalidad, restringida por la propia artificialidad de la representación (el actor habla en un espacio, pero debe ser percibido a distancia) (Rubio Jiménez, 2002: 124-125).

Rubio Jiménez, ao colocar o enfoque da questão do trabalho do actor na procura de *equilíbrio* entre identificação e distanciação acerta na dicotomia pois esta procura de equilíbrio faz-se com a artificialidade inerente ao teatro e não em vez dela. Sobre a mudança de modelos no trabalho de actor no século XIX diz ainda este autor:

Talma venía a ser la referencia inexcusable de esta nueva manera de entender el oficio y el arte del comediante, cuyas premisas fundamentales eran la verdad y la naturalidad. (...) La aspiración a que el teatro muestre la verdad y de verdad las costumbres es el gran espejismo del teatro burgués, ya que acaba no advirtiéndolo que la noción de verdad es tan relativa e histórica como cualquier otra y de aquí que puedan evocarla tanto quienes reflexionaban apoyándose en la mejor tradición racionalista ilustrada como quienes lo hacían todavía desde viejos esquemas escolásticos. Es evidente que el alcance del termino verdad en Tamayo y Baus o Diderot es muy distinto. Y no lo es menos el del termino naturalidad que cada vez con mayor frecuencia se convirtió en vocablo de uso común para los autores de tratados de declamación (Rubio Jiménez, 2009: 45-47).

Verdade e naturalidade não são termos novos, são noções, como refere Rubio Jiménez, dependentes do seu contexto histórico; no entanto, são vocábulos centrais no argumentário de todo aquele que quer imprimir *modernidade* às suas propostas para a cena. No contexto aqui em análise, o apelo ao natural comporta um juízo de valor: o natural é verdadeiro, simples, por oposição ao artificial, falso, empolado.

José González Subías (2003) faz uma análise de obras dedicadas à declamação publicadas em Espanha. Centra-se sobre o século XVIII, mas abrange na sua abordagem a evolução deste tema desde o século XVII, o chamado *Siglo de Oro*, até ao final do século XIX. Nessa análise, González Subías parte da oposição que Émile Zola traça entre a forma convencional e a forma naturalista de fazer teatro para estruturar a sua análise da declamação do actor.

A importância de Émile Zola para a renovação dos modelos artísticos e literários do século XIX é inegável. No que respeita ao teatro, Zola faz a apologia do naturalismo por oposição ao que chama “convencional” e “falso” e afasta-se do modelo clássico (da tragédia) e do drama romântico. Aos autores

românticos, ainda que estes reclamem colocar em cena a verdade das paixões, Zola (1881: 6) acusa de não se interessarem pela realidade: “la vérité, la réalité importait peu”. Para Zola a verdade romântica não passa de uma exacerbação do real, uma fantasia, uma falsidade, uma nova forma retórica. Ainda assim, considera que o drama romântico teve a vantagem de desbravar caminho, de libertar a Arte. No rol de modelos a afastar dos palcos está também o drama histórico: “toute cette antiquaille est bonne à laisser dans notre musée dramatique” (Zola, 1881: 17).

Zola (1881: 128), no capítulo “Les comédiens”, começa por fazer fortes críticas ao sistema de ensino dos actores da França do seu tempo. Segundo Zola, o Conservatório, como o nome indica, conserva a tradição teatral e a tradição já não é válida; é falsa e ridícula. Tal sistema serve para formar actores, de inteligência medíocre, que se empregarão nos múltiplos teatros para satisfazer o público burguês, ironizando Zola que, no seu século dezanove, se coloquem em cena reis e deuses gregos e romanos com perucas barrocas. Zola descreve várias das convenções do actor do seu tempo que para ele são convenções ultrapassadas: a colocação em cena a três quartos; as entradas e saídas de cena irracionais, solenes e grotescas para obter o aplauso do público; as tiradas ditas de frente para o público independentemente do jogo de cena:

Les fâcheux est que nos comédiens jouent pour la salle, pour le gala; ils sont sur les planches comme sur un piedestal, ils veulent voir et être vus. S'ils vivaient les pièces au lieu de les jouer, les choses changeraient. (...) Il ne marchent plus, ne parlent plus, ne toussent plus comme à la ville. On voit qu'ils sont en représentation, et que leur effort le plus immediate est de n'être pas comme tout le monde, de façon à étonner le bourgeois” (Zola, 1881:130-132).

Ou seja, representar é o contrário de ser e, portanto, neste contexto, representar é negativo. Zola acusa o teatro do seu tempo de não ter nada a ver com a vida real, de ser um teatro formal, convencional, apenas de regras: “En un mot, les interpretes ne vivent pás la pièce; ils la déclament”. O actor do tempo de Zola representa e declama em vez de recriar a vida na cena. É evidente que está em preparação o princípio que Constantin Stanislavski desenvolverá: o actor é a personagem.

No entanto, quando Zola diz: “Espero que se pongan en pie en el teatro a hombres de carne y hueso tomados de la realidad y analizados

cientificamente, sin falsedad” (*apud* González Subías, 2003: 14) está a defender uma perspectiva dos termos “natural” e “naturalista” que tem a ver com o seu contexto cultural específico, está a remeter para todo um programa naturalista com regras e critérios próprios que não parecem extravasáveis para outros contextos anteriores ou posteriores na história da literatura ou do teatro.

González Subías (2003) faz equivaler *actor convencional* a *actor tradicional* o que não parece ser necessariamente a mesma coisa. Não parece ser válido como designação em abstracto: um actor tradicional no século XVIII seria uma coisa, no século XIX outra, e no século XX, necessariamente, outra coisa ainda. González Subías cita López Pinciano⁴⁴ para fazer a defesa do verosímil:

Recordemos, por ejemplo, a López Pinciano, quien, en la Epístola XIII de su *Philosophia Antigua Poética*, al tratar sobre los representantes, insistia en la conveniencia de observar los hábitos de conducta cotidiana para poder después reproducirlos en escena de un modo más verosímil: “conviene, pues, que el actor mire la persona que va a imitar y de tal manera se transforme en ella, que a todos parezca no imitación, sino propiedad (Subías, 2003: 74).

O que se pode concluir é que a questão da verdade e do verosímil sempre se colocou ou, pelo menos, já no século XVI se colocava.

González Subías levanta questões que são muito pertinentes ao referir-se a actor *convencional* em oposição a actor *naturalista* mesmo que se parta da impossibilidade de operar fora da convenção. De facto, segundo Pavis (1996) a convenção é o conjunto de pressupostos que dão forma a um contrato de convivência entre a cena e o público; a convenção funciona a diversos níveis, desde os mais implícitos aos mais explícitos, abrangendo convenções culturais mais vastas que transcendem o plano estritamente teatral mas que também o condicionam. Portanto, a convenção repousa sobre um conjunto de códigos fora dos quais não existe teatro: “Les conventions sont indispensables au fonctionnement théâtral, et toute forme de spectacle y fait appel (Pavis, 1996:70). Fora deste contrato ou acordo tácito entre a cena e o público não parece possível que exista legibilidade da cena. A utilização em maior ou

⁴⁴ Refere-se a Alonso López, dito “el Pinciano”, nascido em Valladolid em 1547, onde também faleceu em 1627; foi um destacado médico e humanista espanhol; escreveu, entre outras, a obra *Philosophia antigua poética* em 1595 como contraponto classicista à obra de Lope de Vega. V. Epístola XIII em <http://artespoeticas.librodenotas.com/artes/624/filosofia-antigua-poetica-xiii-1595>

menor grau da convenção pode ser a base do jogo teatral desde o seu uso extremo, como em certas formas de teatro popular com o recurso extremo à tipificação da personagem, até à recusa extrema do uso da convenção como em certas experiências performativas actuais.

Artifício e convenção não são a mesma coisa e o termo *natural* é usado desde a mais remota antiguidade atribuindo-lhe cada época um sentido próprio. Aquilo que González Subías define como actor “naturalista” pauta-se por critérios de verdade e verosimilhança:

El actor naturalista pretendía – según dijimos anteriormente – imitar en su arte la naturaleza, guiando su actuación con los criterios de la verdad y la verosimilitud. Todo ello con el fin de crear en el público la ilusión teatral (Subías, 2003:49).

No entanto, sabendo o que se sabe sobre as circunstâncias do fazer teatral barroco, espanhol, inglês, francês ou outro, não parece acertada uma leitura demasiado literal do apelo ao verosímil sob pena de se fazer uma interpretação anacrónica do termo. Quando autores dos séculos XVII, XVIII e XIX falam de *natural*, *verdade* e *verosimilhança*, *ilusão teatral*, não estão necessariamente a dizer a mesma coisa, não estão a defender uma prática teatral com as mesmas características, porque estes termos querem dizer coisas diferente consoante o tempo em que são usados. Parece ser a isto que se refere Rubio Jiménez (2009: 45-47) quando diz que “la noción de verdad es tan relativa e histórica como cualquier otra”.

Mesmo que fosse concebível pensar, no século XVII ou XVIII, uma representação na cena que fosse fiel à vida, que não creio que o fosse, ainda assim as condições acústicas, de visibilidade, de comportamento do público, imporiam sempre “algum” grau de artificialidade. A questão da verosimilhança, ao nível do trabalho do actor, não está centrada necessariamente na fidelidade ao real mas coloca-se mais ao nível da relação do desempenho do actor com as expectativas do público face ao que entende como efeito de real. Neste sentido, a verosimilhança parece não se opor tanto a *artificial* mas a *estranheza*. No entanto, o que se guarda da dicotomia apresentada por González Subías é a tensão entre *convencional* e *inovador*, entre um registo que está assente, fechado, e um registo renovador, rompedor,

entre aquilo que Berenguer (2007) chama “estratégia preservadora”, por um lado, e “estratégia radical” por outro.

Posteriormente, já no início do século XX, Georg Simmel, num pequeno ensaio sobre a “filosofia do comediante” pensa o trabalho do actor em termos de *relação* entre duas singularidades sendo que, no pensamento de Simmel, a ideia de *carácter relacional* apresenta grande complexidade. A relação criativa entre os dois pólos, actor e personagem, realiza-se num terceiro termo que resulta da relação entre um e outro – sujeito e objecto:

Il n’y a pas simplement d’un côté la tâche objective, fixée par l’auteur, et de l’autre la subjectivité concrète du comédien, qu’il suffirait de couler l’une dans l’autre; mais au-dessus de ces deux aspects, il y en a un troisième: ce que tel rôle exige de tel comédien, et peut-être de lui seul, la loi particulière que ce rôle impose à cette personnalité de comédien (Simmel, 2001: 33).

Se, por um lado, o actor é o artista mais totalmente implicado no seu processo criativo – implica nele o seu corpo, a sua voz, o seu pensamento, imaginação, acção - por outro lado é o mais constrangido, pois a ordem do espectáculo é muito rigorosa acabando por se tornar uma partitura à qual o actor tem de obedecer. Ou seja, a singularidade do actor comporta o máximo de subjectividade e o máximo de objectividade simultaneamente.

Jean-Paul Sartre também se interessou por pensar filosoficamente o processo criativo do actor. Para este autor, o actor visa a personagem através da desrealização da sua existência subjectiva a fim de criar o *analogon* da personagem:

Il se mobilise et s’engage tout entier pour que sa personne réelle devienne l’*analogon* d’un imaginaire qui se nomme Titus, Harpagon ou Ruy Blas. Bref, chaque soir, il se déréalise pour entraîner cinq cents personnes dans une irréalisation collective (Sartre, 1992: 221).

Esta desrealização/irrealização dá-se por um sacrifício do ser do actor ao não-ser da personagem não como uma oscilação entre o ser e o não-ser mas como um “erreur volontaire sur le sens” (Guenoun, 2001: 15), numa variação do que é a existência.

Um dos exemplos recentes da continuidade do tratamento desta temática é Sílvia Davini, professora na Universidade de Brasília e criadora teatral que, ao expor a sua concepção artística do trabalho do actor, expressa no conceito

corpo ressoante, parte, ainda, da questão central que é traduzida no binómio identificação/distanciação.

Liberado da idéia de uma identidade taxonômica, o “corpo ressoante”, o mais humano dos corpos, não naufraga nas profundezas do sentido enquanto conteúdo; ele é capaz da fluidez necessária para surfar na superfície do texto, dessa geografia que ‘dá’ forma, e nela, sedimenta múltiplos sentidos. Ressoar é abrir e multiplicar sentidos e requer, portanto, de um imaginário em constante expansão nutrido por uma prática conceitual sintonizada com as temperaturas micro-políticas do desejo. Conduzir-se em ressonância requer de técnica. Capaz de atualizar o furor vital que nos coloca em estado de devir-outro, o ‘corpo ressoante’ supera a auto reflexão ensimesmada ‘pessoa, ator/atriz e personagem’, se afasta da introspecção solitária, para multi(im)plicar-se, para co-mover, um dos pressupostos da existência do teatro (Davini, s.d.).

Sugere esta autora que existe uma relação entre “introspecção e totalitarismos” e encontra uma relação entre a tendência no actor para a composição “interiorizante” e situações sociais de opressão. Sugestão que amplifica o debate mas que não corresponde ao cerne do que aqui se procura.

O que se pretende sublinhar é que, na actualidade, a questão da natureza do trabalho do actor não está de todo encerrada; as premissas continuam a ser a mesmas: como deve ser feita a passagem do sujeito-actor ao sujeito-personagem? O actor representa ou vive? Parecendo ser esta a questão central da problemática relacionada com todo o trabalho do actor, é relevante tê-la em linha de conta para melhor entendimento do objecto de estudo.

3.3.2. A VOZ NÃO PADRONIZADA

Latamente, tem-se sugerido, ao longo deste trabalho, que a ideia de voz contemporânea se caracteriza por ser uma voz *individuada*, ou seja, marcada pela procura daquilo que na voz é único, particular e concreto. Logo, esta é uma voz que foge da ideia de padrão e assume as características que conferem individualidade ao locutor: sejam características orgânicas, características de género, características etárias, regionais, étnicas, etc. A voz contemporânea desenha-se, assim, por oposição a uma voz uniformizada, normatizada.

Já foi referido que o congresso *La voix*, de 1985, foi um marco importante nos estudos da voz. Ainda que o âmbito predominante da abordagem da voz presente naquele congresso tenha sido a voz cantada, pode sublinhar-se a importância de ter registado como marca de contemporaneidade

da voz no teatro (entendido de forma lata), a recuperação das “qualidades vocais esquecidas” a que aludem Mâche e Poché (2007: 5). As qualidades a que estes autores se referem, dão às experiências da voz cénica uma maior amplitude, afastando-as da normatividade crescente que pareceu imperar entre o Renascimento e o início das vanguardas artísticas da transição do século XIX para o século XX.

Efectivamente, na Europa, a partir de finais do século XVI, a voz cénica foi-se construindo em torno de ideias de “pureza, homogeneidade, expressividade pessoal”. Mâche e Poché (2007: 5) referem-se a uma *voz primordial*, voz arcaica e tradicional, contraposta a uma *voz civilizada*; a primeira foi sendo progressivamente afastada da cena pela segunda. Estes autores defenderam a ideia de que há uma voz perdida alhures, em outro lugar, em outro tempo, que a contemporaneidade vem recuperar. Ainda que se afirme que a voz “permanece singular, original, única: escarificação de cada um” (Mâche e Poché, 2007: 8), o que é manifestamente contrário à tentativa de a modelar ou normatizar, foram as experiências artísticas, por vezes radicais, do século XX que contribuíram para a expansão dos limites da voz, resgatando-a do constrangimento das ideias de pureza a que se alude acima, ideias essas que, entretanto, pareciam ter-se esgotado artisticamente.

O grito e a vocalidade primal de Artaud e o grito como forma de revelação da natureza profunda da personalidade humana proposto por Roy Hart (Fuentes Péres, 2007) são dois exemplos da importância dessas experiências de expansão da voz cénica contemporânea e da procura de uma voz fortemente individuada. Natacha Koss atribui a estas experiências um sentido libertador que vai para além do plano estético ou artístico, atingindo o plano da libertação do indivíduo, do espectador, face aos constrangimentos sociais:

Esta poética de los sentidos conlleva una destrucción del universo de lo simbólico (en el sentido lacaniano) que comienza por la palabra, se traslada luego al cuerpo y más tarde al espacio, con el fin de aniquilar el cosmos del espectador desarticulándolo a él mismo, otorgándole la oportunidad de quitarse la máscara social (Koss, 2008: 336).

Artaud e Hart são, ainda, exemplo das experiências iniciadas pelos modernistas que contribuíram para uma voz que procura esbater, ou estreitar, a distância

entre som e sentido ou que procura, pelo menos, a possibilidade de experimentar o som como sentido.

Andrew Kimbrough (2011) chama a atenção para o entendimento que os criadores centrais na definição do cânone teatral do século XX têm da voz:

In the writings of Artaud, Grotowski, Brook and Schechner may be detected a view of the human voice as providing a locus of meaning – and not simply through the use of language but through the production of sound. These four theorists and practitioners corroborate a belief that the voice provides a conduit for the expression of essential and universal truth and that the voice aids in the manifestation of theatrical presence. By tracing the phenomenological theories of voice within the views of twentieth-century theatre practitioners, we have observed the similarities between them, particularly the belief in the dependence of expression upon the embodiment of the speaker, the ability of vocal sounds to become constituent of sense, and the operation of *logos* within voice and language as an unconcealment of potential meanings and states of being (Kimbrough, 2011: 126).

Estes criadores - Artaud, Grotowski, Brook e Schechner - têm em comum a ideia de teatro enquanto lugar de transformação individual e colectiva por oposição ao lugar de passatempo burguês. Para enfatizar este desígnio, Kimbrough chamou aos seus teatros, “teatros de presença”. *Presença* é aqui entendida como superação da *representação* – “in order for pure presence to become manifest” (Kimbrough, 2011: 110) - e a voz, enquanto parte integrante de uma ideia una de corpo, participa na concretização dessa superação.

Esta presença é, antes de mais, uma presença orgânica. Aquilo que se pode designar por *organicidade* é, então, outra das características genéricas que se podem atribuir à voz contemporânea. Esta característica manifesta-se no facto de um grande número de obras contemporâneas sobre a voz ter passado a conter elementos descritivos e explicativos da fisiologia da fonação. É como se o propósito, um pouco contraditório, fosse, por um lado, acentuar uma abordagem intelectual, teórica, científica, de forma a legitimar as práticas vocais, teatrais e artísticas e, por outro lado, sublinhar a pertença da voz ao corpo e não ao intelecto.

Este entendimento orgânico da importância do corpo como lugar da voz valoriza tanto o plano do verbal como o plano do não-verbal. Para criadores como Artaud ou Grotowski deixou de fazer sentido separar vocalidade e oralidade, voz cantada e voz falada, voz pura e linguagem. As diversas dimensões da voz equilibram-se nas propostas destes criadores. Contudo, por

vezes, é por eles proposto o desequilíbrio nas suas experimentações criativas. Nessas experimentações dão, então, vantagem ao plano da vocalidade, da expressividade da voz pura. Esta opção artística, por um lado, significa uma reacção a um panorama teatral predominantemente logocêntrico e, por outro lado, tem carácter programático, fazendo parte de uma proposta artística mais vasta.

Antonin Artaud, por exemplo, ao pôr em causa a supremacia do texto no teatro, privilegia a palavra desarticulada, a voz pura e o grito na criação de uma nova linguagem para um teatro que também pretende novo, como expõe no seu primeiro manifesto *O teatro da crueldade* (Artaud, 2006: 99-111) e nas suas cartas acerca da linguagem (Artaud, 2006: 117-134):

(...) Não será antes de concedermos ao teatro a sua linguagem própria que lhe daremos os seus poderes específicos de acção. (...) O que o texto pode ainda aproveitar da fala é a sua possibilidade de expansão para além das palavras, de desenvolvimento no espaço, de acção dissonante e vibratória sobre a sensibilidade. (...) Uma vez consciente desta linguagem no espaço - linguagem de sons gritos, luzes, onomatopeias – cabe ao teatro organizá-la, formando com as personagens e com os objectos verdadeiros hieróglifos, servindo-se do seu simbolismo e das suas correspondências em relação a todos os órgãos sensoriais e em todos os planos (Artaud, 2006: 99-100).

Trata-se de substituir a linguagem falada por outra linguagem, que é de natureza, e cujas possibilidades expressivas serão equivalentes às da linguagem verbal, mas cuja raiz se extrairá dum ponto ainda mais fundo, mais remoto, do pensamento (Artaud, 2006: 122).

Assiste-se aqui à proposta de recurso a um “essencialismo universal” como forma de expressar emoções mais profundas, essenciais e fundamentais que são uma marca do edifício artístico daquele criador.

Na actualidade, estas propostas criativas para a experimentação artística da voz vêm sendo desenvolvidas por alguns artistas que utilizam as chamadas *extended voice techniques*. Pode dar-se como exemplos a espanhola Fátima Miranda, a norueguesa Maja Ratkje, a portuguesa Margarida Mestre, a americana Meredith Monk, o grego, radicado em Londres, Mikhail Karikis, o brasileiro Carlos Simioni, entre outros. As suas características principais e comuns, apesar das inegáveis diferenças geracionais, culturais e artísticas, residem no cruzamento de linguagens – música, artes performativas e visuais – e um grande desenvolvimento da pesquisa da vocalidade em que a voz é simultaneamente encarada como um instrumento e como uma linguagem em si mesma. Metodologicamente, esta ideia de cruzamento também é salientada por

Ana Sacramento (2012) que se debruça sobre as práticas vocais contemporâneas, e a sua didáctica, destacando as técnicas de *crossover* vocal como forma de responder aos desafios cénicos actuais.

3.3.3. NOVAS ABORDAGENS DIDÁCTICAS DA VOZ

Este trabalho, pela natureza do seu objecto de estudo, atenta às questões da didáctica da voz. Se a noção teórica de facto vocal se expandiu, como foi mostrado anteriormente, e se as práticas artísticas construíram e refletiram essa expansão, também as práticas relacionadas com o ensino e treino da voz do actor acompanharam essa expansão. Na actualidade, podem ser referidas como algumas das figuras mais influentes no treino da voz, Arthur Lessac, Catherine Fitzmaurice, Cicely Berry, Edith Skinner ou Kristin Linklater. Referem-se estes nomes porque é importante ter em conta o presente das práticas vocais. Por contraste com estas práticas actuais analisamos práticas do passado, não como se isso fosse um fim em si mesmo, mas para que esse contraste nos permita compreender melhor, simultaneamente, a nossa realidade presente e o objecto de estudo.

Estas figuras deram corpo e desenvolvimento pedagógico às características acima apresentadas. Podem referir-se como denominadores comuns e vetores mais fortes nas suas práticas a importância da respiração – a ideia de que a voz não vem da laringe; a voz enquanto acção - o corpo é mudo enquanto as estruturas físicas implicadas na fonação não se colocam em acção; a ideia, muito forte, de presença como reciprocidade – ideia que acompanha a reformulação da ideia de “contracena” do actor; e, metodológica e pragmaticamente, a importância da libertação das tensões corporais, mentais e psicológicas para que o actor atinja a plenitude da sua expressividade vocal. Apresentam-se, de forma sucinta, algumas das linhas com que se pode caracterizar o pensamento destas figuras da didáctica da voz contemporânea.

Arthur Lessac (1909 – 2011) centrou-se na ideia de energias ou “camadas” do *continuum* corpo-mente: “Lessac’s theory suggests, the vocal energies are creative tools that allow the actor to produce innumerable fresh,

spontaneous, truthful and emotionally charged interpretations of a role” (Wren, 1999: 2); a aprendizagem heurística é central na técnica Lessac levando o aluno a descobrir, por aproximação progressiva, as soluções para os problemas.

Catherine Fitzmaurice (1940? -) chama ao seu método *Destructuring/Restructuring*; no centro deste método está a respiração enquanto instrumento, não só de produção de som, mas também de expressão em si mesma; Fitzmaurice socorre-se da dupla acepção – física e mental - de *inspiração*, que denota o acto físico de inalação mas também de criação de pensamento e, em corolário, a *expiração* também na dupla acepção de exalação e de expressão de algo: “En mis treinta años de trabajo de voz hablada con actores, me he enfocado en la respiración como el ingrediente activo tanto para la producción de sonido físico como para la expresión de ideas.” (Fitzmaurice, 2009: 2).

Cicely Berry (1926 -) trabalha fundamentalmente na representação dos clássicos, sobretudo Shakespeare, procurando formas que, respeitando a sua riqueza, ao mesmo tempo tornem a sua sonoridade relevante para os dias de hoje. A sua prática de procura da “voz plena”, trabalhada a partir do desenvolvimento da mecânica da respiração e da mecânica da elocução para conseguir a máxima amplitude e textura de ressonância e profundidade, tem como ideia central o *ritmo*, “meaning is rhythm, and rhythm is meaning”. Para atingir a plena voz, Berry propõe exercícios que procuram capacitar o actor a “responder ao instinto do momento” (Berry, 2006: 149). O objectivo que expressa nas suas obras (Berry, 2006, 2007, 2008) é o de expandir a consciência da palavra, as suas raízes, as suas possibilidades expressivas, ou seja, as associações que estabelece, o seu peso, textura e cor; dedica-se à elocução teatral nas suas diversas possibilidades: antiga ou moderna, elevada ou prosaica. Trabalhar a voz ousada e criativamente é, para a autora, muito difícil porque implica abandonar o padrão estabelecido e também porque o trabalho de voz é muito expositivo: ”so an actor, once he has committed himself to speech, either in rehearsal or in performance, feels he has said something both about himself and about his work which cannot be retracted” (Berry, 2007: 17). A perspectiva de Berry face à relação entre vocalidade e

oralidade é a da importância de encontrar um equilíbrio entre estas duas dimensões da voz, entre som e sentido: “ having the right focus, the right balance between words and sound, for it is the meaning that must always dictate the sound and not the other way round. It is through the words that we will find the possibilities of the sound” (Berry, 2007: 18).

Edith Skinner (? – 1981) centrou o seu trabalho na fonética, agilidade articulatória e processos da voz que descreveu em *Speak with distinction* onde expõe quatro componentes essenciais para a vocalidade e elocução: o primeiro, *the excitor*: o desencadeador ou o impulso muscular que provoca a passagem do ar; o segundo, *the vibrator*: o vocalizador/sonorizador, ou seja as cordas vocais; o terceiro, *the resonators*, os ressoadores ou cavidades de reforço e amplificação das ondas sonoras; o quarto, *the articulators*, os articuladores que dão forma à massa sonora.

Kristin Linklater (1936 -), professora da Columbia University, em Nova Iorque, interessa-se pelos processos vocais, não se centrando tanto nos resultados mas mais no próprio uso da voz por oposição a técnica vocal; investiga as manifestações das tensões emocionais ao nível muscular, criando soluções a partir das ideias de *conscienciar e relaxar*⁴⁵.

Estes são apenas alguns dos nomes que se constituem como referências do treino vocal do actor na actualidade. Desta sumária apresentação, alguns aspectos podem ser sublinhados que estabelecem uma relação entre uma ideia contemporânea de voz e as metodologias e abordagens didácticas que estes nomes defendem. Pode dizer-se que as questões de processo se tornaram muito importantes e muitos destes métodos estão centrados tanto no âmbito do processo como no âmbito dos resultados vocais. Esta preocupação manifestase, por exemplo, na estratégia pedagógica heurística de Arthur Lessac ou no esforço de análise e sistematização do processo de fonação em si mesmo empreendido por Edith Skinner. Outros aspectos que se podem reter têm a ver com a afirmação feita atrás de que a voz no período contemporâneo é marcada pela individualidade e a singularidade. Estas características são resultado de uma aproximação à organicidade da voz. Os métodos aqui referidos tornam

⁴⁵ Ver em www.kristinlinklater.com sobre reedição do livro *Freeing the natural voice*.

clara a importância de aspectos como a respiração, que para Catherine Fitzmaurice é meio e fim expressivo, ou as tensões musculares e emocionais, centrais no trabalho de libertação vocal de Kristin Linklater. Mesmo Cicely Berry, cujas propostas estão mais centradas no universo do texto, tem em atenção a questão de individualidade de quem diz e a noção de que uma sonoridade relevante nasce do respeito por essa singularidade.

A questão que subjaz aqui é a da relação entre o treino dos actores e as poéticas vigentes num dado contexto teatral. Ou seja, é saber se a mudança de paradigmas teatrais é acompanhada pela mudança de paradigmas que presidem ao ensino do teatro e do treino da voz. Ruben Maidana levanta estas questões no seu estudo sobre o ensino de teatro e da voz, na Argentina do século XX:

Los interrogantes que surgen en este sentido son cruciales para redefinir las propuestas pedagógicas: ¿Es viable seguir manteniendo como punto de referencia del entrenamiento vocal un universo estético vinculado con las prácticas teatrales propias de las décadas de los '60 y '70? ¿Cómo conjugar las exigencias de estéticas teatrales con fuerte presencia textual con las nuevas demandas vocales de un actor contemporáneo? ¿No sería ya momento de cambiar de paradigma? ¿O habría que sostener en la formación de grado el entrenamiento respecto de estas convenciones teatrales tradicionales y proponer para el postgrado un entrenamiento vinculado con las nuevas poéticas? (Maidana, 2010: 314).

Este questionar, que Maidana coloca em relação à actualidade, é válido também para a análise de outros períodos da história do teatro e conduz ao aprofundar do conhecimento da relação existente entre as opções didácticas de um dado momento daquela história e as poéticas teatrais vigentes nesse mesmo momento.

CAPÍTULO 4

CONTEXTO DAS PUBLICAÇÕES SOBRE A ELOCUÇÃO TEATRAL

Se, nos capítulos anteriores, se procuraram as estruturas teóricas e de pensamento que permitem aprofundar o entendimento sobre o tema aqui abordado, procura-se agora traçar um enquadramento centrado nas circunstâncias teatrais concretas em que as publicações estudadas foram produzidas, incidindo-se, preferencialmente, sobre os aspectos contextuais mais directamente relacionados com as características das mesmas.

Esta contextualização debruça-se sobre aspectos das práticas teatrais cujo estudo parece mais pertinente para o entendimento do trabalho do actor e da sua prática vocal durante o período abarcado pelas publicações. Ou seja, debruça-se sobre aspectos relativos aos modelos dominantes nas práticas de escrita para teatro que determinavam *aquilo que era dito*; e aspectos relativos às práticas da encenação e da interpretação do actor que, em grande medida, determinavam *como era dito*. Relativamente à interpretação do actor, esta contextualização centrar-se-á, com algum destaque, no tema da sua formação e nas sucessivas tentativas de a reestruturar. Este tópico, que se debruça sobre o ensino e treino dos actores no período em análise, parece particularmente pertinente porque as publicações estudadas tinham objectivos declaradamente didácticos e tinham como público preferencial os actores em formação, profissionais e, por vezes também, amadores.

Nesta abordagem, parte-se da constatação da existência de uma tensão que marca este contexto que se procura desenhar: a tensão entre formas *convencionais*, preservadoras, para relembrar o termo usado por Angel Berenguer (2007: 4), e formas *inovadoras*, marcadas pelo objectivo de renovação nas formas de pensar e praticar o teatro.

4.1. A RECORRÊNCIA DA CRISE NO TEATRO

O contexto teatral em que se produzem as publicações aqui estudadas é vasto e apresenta, naturalmente, variações. Há, no entanto, recorrências sendo que se apresentam aqui apenas algumas. Começa-se pela manifestação de

descontentamento com o teatro que se revela frequentemente nos testemunhos lidos e que é traduzido por uma ideia de *crise* que parece atravessar os mais diversos períodos e todas as áreas do teatro.

Se se atender à história sociopolítica de Portugal, no final do século XIX e grande parte do século XX, conclui-se que o tema da crise é transversal e recorrente. O século XIX pouco serenou: as invasões francesas logo no início e as revoluções liberais que se lhes seguiram marcaram a primeira metade do século, que termina em guerra civil. Em 1851 mais uma revolução⁴⁶ inicia um novo momento político – a Regeneração – que se pautará pela tentativa de escolher um rumo e lidar com os novos desafios que a modernidade coloca: um modelo de sistema político constitucional; o desenvolvimento de novos desafios da economia industrial; o empreendimento de novos modelos sociais, culturais e, conseqüentemente, teatrais, pois, nesta nova modernidade, o teatro era tido como uma manifestação pública de grande relevância.

Luiz Francisco Rebello (2010) apresenta uma visão panorâmica da produção teatral da transição do século, dividida em três períodos: o período de 1850 a 1870 - a Regeneração; o período de 1870 a 1890 - o Fontismo; e o período de 1890 a 1910 marcado pelas conseqüências do Ultimato⁴⁷ inglês, de 1890, que lançaram um novo ciclo de crises sucessivas. A crise do sistema monárquico viria a ser uma das mais expressivas tendo como conseqüência a mudança de regime. Em 1910, ano que inaugura o novo regime e implementa uma nova ordem, não só política mas também social e cultural, Portugal, nas palavras de Rebello (2010: 67), era um “país economicamente debilitado, financeiramente desequilibrado, culturalmente impreparado”. Outras crises se seguiram: desde a crise da I República, ao “apego colonial” vivido durante o Estado Novo que redundou no conflito bélico ultramarino dos anos de 1960/70.

Durante sucessivas décadas foram poucos os períodos de franco desenvolvimento e o teatro não poderia fugir a este quadro em que estava integrado e a ligação da crise do teatro à crise da sociedade é muitas vezes encontrada:

⁴⁶ Revolução liderada pelo duque de Saldanha que põe fim àquilo a que se chamou *cabralismo*, por referência a Costa Cabral, que dominou a década de 1840.

⁴⁷ Resultante dos conflitos entre potências coloniais europeias pela partilha de África.

As causas da decadência da arte dramática são muito complexas. É preciso investigá-las maduramente. As causas remotas estão na decadência da sociedade, cujo reflexo ella é; as próximas podem resumir-se nas seguintes: imprensa jornalística, autores dramáticos, público, empresários e actores (Vianna, 1880: 7).

Silva Vianna⁴⁸ é apenas um exemplo dos testemunhos destas épocas, as fontes estudadas abrangem várias décadas, que fazem recorrentemente alusões a toda a sorte de “crises”: crise na escrita para teatro, crise na gestão dos teatros, crise da oferta, crise dos públicos, *etc.* Outra alusão frequente e recorrentemente encontrada é relativa aos actores e à necessidade de renovar a sua formação.

A crise é sempre sentida como uma qualquer desadequação mas de tão presente perde-se a capacidade de análise; é como se fosse claro o mal-estar mas impossível de discernir a sua origem. A desadequação é muito frequentemente caracterizada como “atraso”, como um desacerto entre o estado da arte do teatro visto a um nível mais vasto e as propostas concretas que se fazem para a cena portuguesa.

Se é verdade que se pode encontrar muitas vezes este discurso do atraso da cena em relação às novas formas de pensamento artístico, também se podem encontrar os discursos que as rejeitam. Augusto Lacerda, em 1924, publica a sua visão da relação do teatro com as novas formas de prática artística. Vai fazendo a sua apreciação dos mais diversos movimentos e autores de finais de século XIX e princípios de século XX. O seu discurso elogioso termina no século XIX:

Em matéria de inovações, muito haveria a criticar, se algum resultado prático adviesse. Portanto não vale a pena determo-nos na apreciação de pretensas “escolas”, - que nos últimos tempos se têm sucedido em Arte, e, nos mais recentes, com vertiginosa rapidez. Basta recordar que depois do simbolismo (...) apareceu tudo isto: o impressionismo, o naturismo, o orfismo, o unanimismo com Jules Romains, o paroxismo com Baudhuin, o futurismo com Marinetti, o simultaneismo com Henri Barzun, o cubismo, o romboidismo, o pontilismo, o digitalismo, o tactilismo! Tudo fórmulas extravagantes, suscitadoras de um interesse momentâneo e efémero, essencialmente reclamativas de seus autores, tão desconhecidos antes, como esquecidos a breve trecho... (...) Obtido o resultado épatant, absolutamente nada ficou de tais manifestações idealistas (Lacerda, 1924: 133).

Mas, muitas vezes, a crise teatral é mesmo percebida como uma tensão entre velhas e novas formas artísticas. Exemplo disto são os frutos serôdios do movimento romântico que se manifestam numa supremacia do

⁴⁸ Ver Anexo I.

género histórico que impedem ou dificultam a implementação de experiências teatrais que tenham como referente a actualidade. Apesar de diversas tentativas, o chamado *drama de actualidade* não se conseguiu impor o que acarretou consequências, não só ao nível do trabalho dos actores, que é o que está aqui em debate, mas também ao nível do papel que o teatro pode desempenhar no pensamento crítico sobre a sociedade.

Esta tensão, entre formas velhas e novas, manifesta-se não só entre o *drama histórico* e o *drama de actualidade*, que à frente se desenvolverá, mas também ao nível de um permanente movimento de aproximação/afastamento com um género que se tornará central ao longo da faixa temporal aqui em estudo: a Revista. Fialho d’Almeida, num texto de 1896, dá nota desta duplicidade de reacção à Revista:

Revista do Ano chama-se uma figuração teatral dialogada, tomando por assunto os sucessos públicos decorridos num certo lapso de tempo. Toma a forma crítica, satírica, é então um trabalho sério de síntese, partindo de premissas, e deixando inferir através de massas pitorescas determinadas leis sociológicas (...) ou simplesmente se satisfaz com extrair das efemérides do ano uma súpula por exclusivo picaresca, pretexto de coplas, vistas, guarda-roupa e movimentos de comparsaria mais ou menos estrondosos. No primeiro caso, realiza o melhor das formas do panfleto, o panfleto falado, aquele em que o escritor, bem em face da turba, lhe avergoa as carnes com seu látego (...) No segundo, isto é, quando a revista tem prosápias de obra moralizante, serve de pretexto apenas a «féerie» e músicas canalhas (...)" (Fialho d’Almeida, 1925: 67).

O autor apresenta, já nos alvares da Revista, uma visão dividida do género, visão esta que foi persistindo ao longo do tempo: por um lado, a Revista podia ser tida como “trabalho sério de síntese” ou género pertinente de crítica social; por outro lado, ou noutros momentos, era encarada como “súpula picaresca” ou género inconsequente de divertimento fácil e vazio.

O interesse pela Revista, tema complexo, parece estar muito dependente das circunstâncias sócio-políticas. Este género regista em certas épocas uma maior criatividade e noutras pauta-se por maior convencionalismo⁴⁹. É ainda interessante verificar que estas aproximações e afastamentos se dão, também, ao nível do sistema artístico mais vasto que ora vê na Revista um suporte para experimentações criativas (como aconteceu nos anos de 1920, ao nível da participação de artistas modernistas na criação plástica do espectáculo de

⁴⁹ Ver Rebello, Luiz Francisco (1985) *História do teatro de revista em Portugal*, Lisboa, Dom Quixote.

Revista⁵⁰), ora entende a Revista com uma grande dose de afastamento, como o revelado por António Osório⁵¹ em 1967:

Talvez um dos principais segredos da revista resida, nesta perspectiva, em se manter sempre ao nível da “comunicação plebeia”, porque além de “lisonjear a ‘inteligência’ do espectador, a simpleza dos processos estéticos conforta-o. O que se detesta primeiramente no modernismo, ou em todas as genuínas formas artísticas do nosso tempo, é a densidade, a percepção difícil (Osório *apud* Rodrigues, 2007: 32).

A desadequação, enquanto sinónimo de crise no teatro, que mais importa aqui investigar é aquela que tem consequências ao nível do trabalho dos actores e que influencia toda a natureza da experiência cénica. Esta desadequação manifesta-se numa resistência a linguagens que tratem novas e mais pertinentes temáticas, resistência a linguagens novas que privilegiem o *ensemble* e não a vedeta e, ainda, resistência a linguagens que aprofundem a pesquisa e a experimentação cénica para o que a Encenação, enquanto linguagem específica, tem que se autonomizar.

4.1.1. O PREDOMÍNIO DO *DRAMA HISTÓRICO*

Um dos factores de desadequação que se pôde detectar foi a longa presença do *drama histórico* enquanto género dominante da cena portuguesa. Durante um largo período, o teatro português viu proliferar este género marcante da década de 1840 dominada pelo regime cabralista. O “equivoco do drama histórico”, como refere Rebello (2010: 68), instalou-se nos anos de 1830, quando foi introduzido pela companhia francesa de Emile Doux, que chegou em 1835 ao Teatro da Rua dos Condes, em Lisboa.

De acordo com Barata (1991: 286) o êxito deste género ficou a dever-se à “crise de identidade nacional” que se fez sentir ao longo do século XIX português. Neste contexto, o drama histórico, que surge como uma das vias do Movimento Romântico, instala-se como género da preferência da classe dos barões, ou nova aristocracia burguesa. Esta nova ordem social procura responder àquela crise de identidade nacional com um gosto pelo historicismo,

⁵⁰ Ver Santos, Vítor Pavão dos (2000) *A Revista modernista*, Lisboa, Museu Nacional do Teatro.

⁵¹ Osório, António (1967) «Mitologia da Revista» in *O Tempo e o Modo*, Lisboa, p. 611.

convocando o passado para legitimar o presente. Por outro lado, procura legitimar-se socialmente com o gosto pelo moralismo cavalheiresco e procura integrar-se no seu tempo através da valorização das modas vindas de França.

A questão da influência francesa não se coloca só em relação a Portugal. González Subías (2003) também coloca a questão em relação ao teatro espanhol e, mais concretamente, coloca-a em dois patamares antagónicos que terão coexistido, não sem alguma tensão: por um lado a escola francesa é tida como o modelo de profissionalismo a seguir; por outro lado a mesma escola francesa é rejeitada em nome da defesa de um modelo nacional, neste caso o espanhol. Esta duplicidade de reacção face à influência dos modelos com origem em França espelha a tensão vivida durante o século XIX entre a afirmação dos nacionalismos, consequência dos movimentos liberais e do crescente individualismo que marca a sociedade europeia e que contem esta componente de afirmação das culturas nacionais, e o seu contraponto que é uma certa cultura cosmopolita que o desenvolvimento económico, tecnológico e urbano, permite que cresça.

Em Portugal, neste quadro de forte preferência pelo drama histórico, a obra de Almeida Garrett, *Frei Luís de Sousa*, é apresentada por Barata (1991) como uma excepção de qualidade teatral e literária. Esta obra surge como “projecto desfasado” por ser uma obra invulgarmente rica devido às sucessivas camadas de leitura que possibilita e às singularidades que adquire de acordo com os diversos enfoques que lhe forem aplicados: o enfoque centrado no drama do *eu*; ou no conflito sebastianista de Telmo Pais; ou no conflito entre paixão e dever, apresentado por Madalena; etc. Ainda de acordo com Barata (1991), esta riqueza de leituras não era a característica mais comum à vasta produção de obras de drama histórico do teatro português do século XIX e início do século XX.

Segundo Rebello (2010:72), a reacção ao Ultimato inglês veio estimular ainda mais a florescência do drama histórico concordando, portanto, com a ideia de crise de identidade nacional como justificação para a perenidade deste género em Portugal. Mas esta não será, certamente, a única razão para este facto. Também é importante referir que este apelo da História correspondeu a

uma marca do pensamento europeu do século dezanove que conduziu a significativos desenvolvimentos da disciplina.

Neste âmbito, há a referir como um acontecimento significativo e positivo: a publicação, em 1870, da *História do teatro português*⁵², de Teófilo Braga. Esta obra em quatro volumes, publicada no Porto, foi um marco importantíssimo, não só no aprofundamento do conhecimento do teatro, com consequências ao nível do sentido crítico sobre o mesmo, mas também no estabelecimento do repertório do teatro português.

O repertório de textos de teatro de autores portugueses do século XVI com que hoje lidamos é ainda o estabelecido por Teófilo Braga em 1870 (...) À longa lista estabelecida pelo historiador, em cento e trinta anos a investigação apenas pôde acrescentar sete títulos. (Camões, 2007: 7)

José Camões (2007) confirma, assim, a importância daquela obra, mesmo passado mais de um século sobre a sua publicação. Também Duarte Ivo Cruz (1991: 10) refere aquela publicação como parte de “uma assinalável produção teórica” que contribuiu nas décadas de 1870 e 1880 “para a reanálise estética e historiográfica do teatro português”.

Porém, o próprio Teófilo Braga é crítico em relação a este excesso de drama histórico, sobretudo na escrita para teatro. No volume 4 desta obra, dedicada ao teatro do seu século, transcreve fortes críticas de Alexandre Herculano à moda do drama histórico e conclui: “compondo dramas históricos, e não tendo crítica nem intuição para reconstruir o passado, faziam um trabalho estéril, e tornavam-se incapazes de compreender as paixões e de representar um caracter” (Braga, 1870, vol. 4: 249).

Ana Isabel Vasconcelos (2003), no que se refere à primeira metade do século XIX, integra o conhecimento da História nas preocupações do cidadão que se pretendia instruído. Neste ponto de vista, os dramas históricos constituíam um meio de, simultaneamente, lembrar aspectos do passado e “transmitir determinados valores e modelos de civilidade” (Vasconcelos, 2003: 462). Relativamente ao final do século XIX e início do século XX, Elsa Santos (2011: 307) insiste na relação entre o contexto social e político e sublinha que o drama histórico “se associa funcionalmente ao processo de recuperação do

⁵² Volume 1: Theatro nacional no século XVI. Volume 2: Século XVII – a comédia e as tragicomédias. Volume 3: A baixa comédia no século XVIII. Volume 4: Theatro moderno.

sentimento de comunidade contribuindo para a construção da identidade nacional”. Esta autora rejeita a “desqualificação” do drama histórico e salienta a sua resposta funcional a uma necessidade do tempo em que vigorou.

4.1.2. O MALOGRO DO DRAMA DE ACTUALIDADE

O movimento que visava suplantar a supremacia do drama histórico na cena nacional procurou promover o que se chamou “drama de actualidade” com novas intenções e novas propostas cénicas. Mas, certamente por mais do que uma razão, o teatro português teve dificuldade em seguir as propostas do Realismo/Naturalismo mesmo que tenham existido algumas tentativas de seguir os preceitos do *teatro de tese*, não conseguindo senão resultados igualmente convencionais. Significativamente, a análise de Eugénia Vasques sobre o arranque do conceito de Encenação no teatro em Portugal começa com o título «Da impossibilidade do Naturalismo em Portugal e suas consequências» (Vasques, 2010: 9).

Silva Vianna ao opinar sobre o estado de decadência do teatro em Portugal refere-se ao movimento Realista na cena de Paris da década de 1870:

O romantismo, o lyrismo, era considerado piegas, pueril, inútil, absurdo; em lugar d'elle surgiu uma outra escola – a escola realista – que era bem accollhida, muito festejada e aplaudida (...) A vida é assim; diziam os apóstolos da nova escola; não fantasiemos, descrevamos, expúnhamos os cancos e pústulas sociaes, sem ambages, sem rodeios, para gaudio da turba ignara! E o público applaudia, o público ria a bom rir de tudo isso, como applaudia e se ria dos licenciosos poemas, dos libidinosos *cancans*, das lubricas e voluptuosas *danseuses* e *chanteuses* das operas buffas! (Vianna, 1880: 6).

Vianna contradiz-se: se, neste folheto de opinião, como vimos atrás, estabelece, a ideia de que o teatro é reflexo da sociedade (e tanto assim é que a sua decadência é reflexo da decadência da sociedade), neste excerto faz equivaler o movimento Realista aos espectáculos populares e ligeiros, a que atribui inequivocamente uma conotação negativa, desprezando os pressupostos de descrição e de exposição da vida na cena.

Para além das eventuais preferências do público pelo drama histórico e da má reacção da crítica às novas experiências do drama de actualidade, também se constata que os grandes nomes da “geração de 70”, a geração mais

próxima dos valores dos movimentos realista/naturalista, Eça de Queirós ou Antero de Quental, não revelaram um interesse muito activo na prática teatral fazendo apenas algumas traduções, adaptações e produzindo alguns textos especulativos sobre temas teatrais.

Desta geração, temos as Conferências Democráticas do Casino Lisbonense, de 1871, como um dos momentos em que se procurou pensar a Arte e a sociedade portuguesa. Pois, nestas conferências, o teatro aparece referido de forma muito marginal por Augusto Soromenho na terceira conferência, que tratou do tema da literatura nacional, e sobretudo da sua decadência, onde Gil Vicente é um dos poucos nomes louvados como verdadeiramente significativos. De resto, tal como conclui Carlos Reis em *As Conferências do Casino*, todo o teatro cai na classificação de “perverso, corrupto, falso e falto de probidade” (Reis, 1990: 133).

Mesmo a publicação de *Estética naturalista* de Júlio Lourenço Pinto, em 1884, que no capítulo «Naturalismo no teatro» (Pinto, 1884: 293-307) procura seguir, quase literalmente, o ensaio *Le naturalisme au théâtre* de Émile Zola, não se repercutiu nas práticas teatrais senão de forma mínima. Pinto (1884) apresenta os princípios da arte naturalista nas suas relações com a ciência e a filosofia positivas e a lei do progresso. Antepõe a observação à imaginação, faz a indistinção entre “physiologia” e “psychologia” e defende a importância da descrição no Romance. Assim, o Naturalismo no teatro deveria começar pelo cenário:

O scenario, a mise-en-scene, o vestuario, estão para o teatro, como o descriptivo para o romance: o scenario esclarece e completa uma situação, e, dispensando esse longo trabalho de observação de que se não prescinde no romance para o desdobramento lógico da acção, facilita a synthese, a convicção enérgica e expressiva. (...) Verdade no scenario, nas decorações, nos accessórios não significa a pretensão impossível de transplantar para o palco a natureza em toda a plenitude da realidade: a representação material da natureza e da realidade no teatro devem ser taes, que a imaginação despertada possa evocar a cousa representada como ela realmente existe, e esta viva evocação não se consegue no teatro sem os effeitos do relevo, da perspectiva e da optica (Pinto, 1884, p. 312-313).

Em toda a obra, Pinto (1884) defende o romance como o meio mais indicado à concretização dos pressupostos do Naturalismo. O “artificialismo” teatral dificulta a concretização do ideário naturalista. Ainda assim, defende a ideia de *tese* como base para a possibilidade de um teatro moderno, naturalista.

Define *tese* como “illações que natural e necessariamente resultam da observação da vida, da analyse dos factos e dos documentos humanos” (Pinto, 1884: 342). Refere ainda que “a necessidade de um bom actor é uma questão tão capital como a de um bom auctor (...) e a fórmula naturalista triunfará no theatro desde que appareçam as duas entidades” (Pinto, 1884: 334). Sabemos, *a posteriori*, que isto não se verificou e que a fórmula naturalista não vingou.

O significado histórico deste *malogro* parece ultrapassar a dimensão meramente teatral. Rebello (2010) faz um levantamento dos textos dramáticos que procuraram aproximar-se das fórmulas realistas/naturalistas onde inclui as obras deste período que procuram romper a cláusula tácita de representação social e procuram incluir personagens que, até então, não têm voz teatral. São obras que procuravam retratar “ambientes marginais”, “personagens arrancadas à escória social” em contraste com uma sociedade dominada por “baixos interesses materiais, assente na religião e num moralismo hipócrita” (Rebello, 2010:75). Por isso, Rebello afirma que o esforço de produzir “teatro de actualidade” ficou hipotecado por uma incapacidade crítica face ao sistema social vigente:

Assim, o retrato da vida e da sociedade que se mostrava era coado por um véu idealista e dulcificante, que esvaziava os conflitos ideológicos ao reduzi-los a meras equações abstractas de interesses e sentimentos (Rebello, 2010: 69).

A dificuldade em lidar com os pressupostos do Realismo/Naturalismo verifica-se não só ao nível da produção de originais portugueses como também ao nível da recepção dos criadores que representavam aquelas correntes teatrais. Fialho d’Almeida (1925: 20) comenta que a peça de Strindberg, *O pai*, foi proibida “sob pretextos de moral hipócrita”. O que leva a pensar que as condições de mentalidade que favoreciam esta estética não fossem, talvez, as mais propícias em Portugal. As tentativas de introduzir o Realismo/Naturalismo no teatro português encalhavam, assim, nos hábitos estabelecidos e os gostos do público ditavam a proliferação, até começos do novo século, do drama histórico e ultra-romântico.

Vasques (2010: 14) refere ainda a “luta contra a caixa do ponto” que pode ser entendida como uma tentativa de ir na direcção de “limpar” a cena de hábitos antigos com consequências a diversos níveis da criação cénica. Silva

Vianna aponta algumas destas consequências sendo as mais evidentes ao nível do que revelam de irresponsabilidade do actor pelo seu trabalho mostrando, assim, desrespeito pelo colectivo:

Quantas vezes observamos também que os diálogos são monótonos por causa de esperarem os actores as deixas do interlocutor. E porquê? Porque os papéis não são sufficientemente decorados, e os actores dependem absolutamente do ponto. Muitos decoram as palavras sem compreenderem a sua significação, e d'ahi succede que, não ouvindo o ponto, ou confundindo a palavra, dizem outra de sentido muito diverso (Vianna, 1880: 26).

A caixa do ponto tem vários significados incompatíveis com as propostas realistas/naturalistas. Por um lado, é um volume plasticamente incompatível com as exigências de figuração do real. Por outro lado, a sua presença como auxiliar do actor tem implícito o entendimento deste como mero veículo do texto. Logo, se os actores apenas veiculavam o texto, mais ou menos ajudados pela figura do ponto, aquele aparelho também significava a dificuldade em entender a Encenação como ideia de criação cénica baseada na interpretação dramaturgica de um texto e não como mera forma de transcrição da forma literária em forma cénica.

A dependência absoluta do ponto, referida no excerto de Vianna apresentado atrás, ainda remete para outro aspecto que é o da percepção do perfil profissional do actor. As experiências de renovação teatral, entre outros objectivos programáticos, registam o propósito de criar um *ensemble*, em vez de uma companhia de actores com as suas figuras principais e secundárias, e a dependência dos actores em relação ao ponto não facilita nem se enquadra neste objectivo.

Emblemática das sucessivas tentativas de aproximação à estética naturalista é a resposta à influência que André Antoine trouxe quando se apresentou em Lisboa em 1896 e em 1903 no teatro Rainha Dona Amélia (actual São Luís). Em 1904 inaugura-se em Lisboa, no Teatro do Príncipe Real (na Rua da Palma), o *Teatro Livre* e em 1905 o *Teatro Moderno*, situado no Salão dos Anjos, depois de uma dissidência no grupo da primeira tentativa. Estes novos teatros revelaram novos autores, como Manuel Laranjeira, novos actores como Luciano de Castro e novos encenadores como Araújo Pereira. Este, dirigiu três destas experiências: o Teatro Livre de 1904, o Teatro

Moderno de 1905 e o Teatro Juvénia de 1923. Refira-se ainda, dentro destas experiências inspiradas em Antoine, o Teatro Novo, experiência liderada em 1925 por António Ferro, Frederico Mayer, Ricardo Jorge e Lino Ferreira, naquele que foi “o primeiro a abolir, estruturalmente, a caixa de ponto” (Vasques, 2010: 14) mas que terá feito apenas dois espectáculos.

Outro exemplo de figuras relacionadas com a implementação na cena nacional destes modelos criativos, foi Manuela Porto. Diana Dionísio (2010) traça-lhe o retrato e ressalta a vontade de uma mulher em estar num teatro que queria diferente. Nascida em 1908, é filha de César Porto que fez parte do grupo ligado a Araújo Pereira e às tentativas de introdução do ideário moderno pela via naturalista. Integrando o Teatro Juvénia ainda adolescente, Manuela Porto terminou em 1931 o Conservatório com distinção. Notabilizou-se por uma atitude teatral empenhada, tanto artística como também politicamente, na senda da ideologia da educação popular. No final da década de 1940 criou um grupo de teatro amador – Corpo Cénico do Grupo Dramático Lisbonense - associado a Fernando Lopes-Graça. A vida de Manuela Porto, que termina prematuramente aos 42 anos de idade, foi um exemplo de tentativa de renovação teatral na primeira metade do século XX que não encontrou condições para vingar. Essas tentativas só começam a dar passos mais consistentes a partir da década de 1950. Mas pelas características do tempo, a oportunidade da implementação de um teatro de “actualidade” já não se colocava de maneira idêntica.

Fala-se aqui em *malogro* do teatro de actualidade por tudo o que não permitiu de escrita teatral engajada com a vida, pelos desafios de renovação do trabalho dos actores e, conseqüentemente, pelos modelos de voz que ficaram por experimentar. Isto porque, além do tratamento temático de relação próxima com a actualidade social, temos também outro aspecto fundamental nesta nova estética que são os temas da privacidade e o aprofundamento das características de individuação da personagem. O novo tratamento desta categoria, *personagem*, exige novas formas de prática cénica e, o que aqui é mais pertinente, novas formas de interpretação do actor. No entanto, para que estes

pressupostos fossem cumpridos, não bastava que fosse abordada uma temática do quotidiano como refere Barata:

Esparadamente referido a propósito das produções que mais se esforçavam por captar a verdade, ser realista era essencialmente saber captar «a reprodução verdadeira dos costumes contemporâneos» como se afirmava num juízo crítico sobre a obra do «realista» Ernesto Biester (Barata, 1991: 297).

Mas, para além da inspiração no quotidiano e nas suas problemáticas, é imperativo que o tratamento da personagem tenha profundidade e especificidade ou seja, tridimensionalidade e complexidade, é necessário que a personagem tenha carácter único, como a pessoa. Estes requisitos não são atingidos pela maioria dos textos que procuram aproximar-se da estética realista/naturalista porque, tal como refere Vieira-Pimentel a propósito de *Os Velhos*, de D. João da Câmara, “os personagens não são psicologicamente aprofundados e a sua especificidade é ténue” (Vieira-Pimentel *apud* Barata, 1991: 301).

Ainda outra das consequências deste malogro é apontada por Eugénia Vasques:

Os de *Orpheu*, anos depois, congeminam (abortados) projectos de conferências e de um Festival Futurista (1915) e Almada ainda realizou pouco aceites experiências cénicas de «Eclétismo Modernista» (1917). Mas sem uma cena naturalista contar a qual se bater, impossível se tornava que a vanguarda modernista encontrasse terreno de afirmação (...) (Vasques, 2010: 12).

Nas artes plásticas e na literatura a produção criativa próxima do Realismo/Naturalismo teve a sua afirmação e, portanto, o Modernismo enquanto atitude de ruptura pôde manifestar-se porque teve o seu contraponto. No teatro tal não aconteceu. Consequentemente, também as experiências teatrais de vanguarda perderam alguma relevância.

4.2. A TENSÃO ENTRE CONVENCIONALISMO E NATURALIDADE NA CENA

Outro aspecto de desadequação, ou tensão, que é comum a inúmeros testemunhos desta época, coloca duas ideias em confronto que são os valores da convenção vigente, por um lado, e o apelo a uma nova naturalidade, por outro. Estas ideias, centrais e definidoras dos resultados conseguidos na cena,

marcam muitos dos discursos criados sobre o teatro, não só nacional, como também europeu. Esta tensão, que já está presente ao nível dos modelos de texto atrás referidos, nomeadamente os textos de drama histórico e os de drama de actualidade, também tem manifestação muito relevante ao nível do trabalho dos actores.

Dentro deste tópico, a tensão entre convenção e inovação, são de referir as experiências que se quiseram próximas do universo simbolista porque, de alguma maneira, fogem à argumentação aqui seguida. Pode dizer-se que estas experiências, no plano teatral, foram bem-sucedidas, produzindo resultados significativos, principalmente ao nível da criação de texto para a cena – veja-se o teatro de António Patrício e de Raul Brandão. As tentativas de aproximação ao movimento simbolista ocasionaram também a criação de novas companhias, ainda que de vida curta. Foi o caso do Teatro da Natureza, de 1911, liderado por Adelina Abranches, Alexandre de Azevedo e Augusto Pina e o Teatro do Grand-Guignol, também de 1911, liderado por Ernesto Portulez (Vasques, 2010:12).

O programa teatral simbolista, nas palavras de Duarte Ivo Cruz, alicerça-se sobretudo no texto:

(...) Literário mais do que espectacular, ou, como dirá Régio «verbalmente espectacular». (...) A expressão cénica está presente, mas surge envolvida por um verbalismo exuberante e condicionada por um estatismo por vezes pesado. O símbolo impõe-se na palavra e no tema (Cruz, 1991: 14-15).

Pode assim dizer-se que estas aproximações ao Simbolismo são exemplo de um momento de simultânea inovação e continuidade: inovação porque vão ao encontro de novas propostas e experiências europeias, sobretudo francófonas, e continuidade no sentido em que parecem encaixar com maior facilidade numa tendência que, por um lado, privilegia o texto e, por outro, evita o excesso de real, tendências estas que o teatro português já revelava. O Simbolismo, ao reagir precisamente ao impulso realista a que contrapõe o valor do onírico, em Portugal, apesar de não ter impulso realista a que opor-se, vem dar expressão à faceta lírica tradicionalmente associada ao “génio” português.

Retomando a ideia-chave apresentada neste ponto que é a da tensão entre os valores da convenção e da naturalidade, constata-se que, de um modo

geral, no que ao trabalho dos actores diz respeito, este reproduz convenções tanto de natureza intrínseca como de natureza extrínseca. Ou seja, por um lado a abordagem que o actor faz da personagem é convencional na medida em que é sobretudo tipificada e o processo de trabalho do actor é convencional por oposição à nova tendência experimental; por outro lado a organização socio-profissional dos actores também é convencional na medida em que encaixa o actor em tipos estáticos. Constatam-se ainda que os próprios actores resistem a formas novas de trabalhar o que resulta na persistência de um sistema centrado no actor-vedeta. São estes aspectos que se procuram de seguida abordar.

4.2.1. A PERSISTÊNCIA DO ACTOR-VEDETA

Se se pode dizer que entre o final do século XIX e o início do século XX a reacção ao vedetismo dos actores é geral na Europa onde, ao predomínio da vedeta, é proposto o predomínio do *ensemble*, em Portugal, talvez até aos anos 70 do século XX, continua a perceber-se a persistência de um sistema teatral dominado pela dupla empresário teatral/actor-vedeta.

Da leitura dos testemunhos de entre finais do século XIX e a primeira metade do século XX, resulta a percepção de uma contradição: por um lado, podem encontrar-se inúmeras críticas aos actores que, sistematicamente, lhes apontam falta de profissionalismo, críticas essas que poderiam levar a pensar que esses actores não seriam muito bem-sucedidos profissionalmente; por outro lado, existem evidências de um sistema teatral dominante centrado na dupla empresário/actor-vedeta e evidências do seu sucesso junto do público. Esta duplicidade relativa ao teatro é apontada recorrentemente e apresenta diversas facetas.

Fialho d'Almeida, numa entrevista de 1906, opina que a administração do Teatro Nacional deve ser retirada da mão dos actores e que se deve “entregar a escolha das peças a um comité de homens de letras, estranhos ao teatro” (Fialho d'Almeida, 1925: 20) pois os actores revelam-se, segundo o autor, incapazes de elevar o nível do teatro. Aborda ainda a desproporção de rendimentos entre autores e actores: “Embalde eu recordei a vários autores das

peças representadas durante o ano o direito que lhes assistia em reclamar partilha desse bolo [dos lucros] ” (Fialho d’Almeida, 1925: 18). Uma questão que aqui se pode colocar, embora à margem do tema aqui tratado, é a de saber se esta situação de desigualdade na distribuição dos lucros entre autores e actores terá contribuído para o desinteresse dos autores pelo género dramático. Outra ainda, é a de saber se esta desproporção de rendimentos também se verificaria entre os próprios actores⁵³.

A falta de profissionalismo dos actores como uma das razões da crise no teatro é, de facto, um argumento encontrado em vários testemunhos, de diversas épocas. Simões Coelho é um exemplo destes testemunhos que expõe uma opinião pouco favorável sobre o profissionalismo dos actores do seu tempo:

O comediante português é, de seu natural, uma creatura cheia de talento imitativo. Assimilador em extremo, como é próprio da Raça, absorve, por acção directa, os conhecimentos indispensáveis à prática da sua profissão. Explica-se assim a facilidade pasmosa em “viverem em scena” typos populares, precisamente aqueles com os quais convive intimamente. Não procura, não indaga das causas dos conflitos sociais seus contemporâneos. Porquê? Pela razão simples de que menospreza a cultura geral e tem ódio ao livro impresso. (...) Como não são cultos substituem a psicologia das personagens scenicas pela habilidade profissional, toda ela feita de *ficélles*, de truques ou, em bom plebeísmo, de gajices, com o fim de engazupar os colegas (...) (Coelho, 1923: 8-9).

Também a actriz Mercedes Blasco, numa conferência⁵⁴ apresentada à Associação de Classe dos Trabalhadores de Teatro, se refere às questões da falta de disciplina profissional dos actores, da sua vaidade, dos efeitos do seu vedetismo e do incumprimento da função dos ensaiadores que não corrigem os actores:

É preciso que todos os artistas peçam mesmo, sem falsas vaidades, os conselhos dos seus ensaiadores; que se deixem de rezar os papeis nos ensaios, guardando para a noite da *première* surpresas, que resultam desagradáveis para o público e de graves

⁵³ No arquivo da sala Jorge de Faria, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, pode consultar-se uma pasta (cota: JF 9.8.55) com contratos de actores de finais do século XIX e primeiras décadas do século XX. Dois destes contratos datam de 25 de Maio de 1926 e são relativos á época de Verão de 1925-1926: abrangem o período de trabalho entre 2 de Junho e 31 de Agosto de 1926. São assinados pelo empresário Gil Ferreira do Theatro do Gymnasio e, um, pela actriz Palmira Bastos e, o outro, pelo actor Tarquínio Vieira. Os contractos são absolutamente iguais excepto no que se refere ao ordenado: a vedeta Palmira Bastos recebe doze mil escudos e o actor Tarquínio Vieira recebe mil e duzentos escudos. O verdadeiro alcance desta evidente diferença de honorários só seria possível colocando estes documentos num contexto mais vasto, o que neste momento não é viável.

⁵⁴ Ver Anexo I.

consequências para sua reputação, - o que não se daria se o seu trabalho pudesse ter sido corrigido (Blasco, 1923: 26).

O actor, acima retratado por Simões Coelho e Mercedes Blasco, trabalha “secretamente” para o seu sucesso e não para o sucesso do conjunto, não “tem cultura geral”, não estuda ou “tem ódio ao livro impresso” e recorre a “truques”. Fialho d’Almeida também acusa os actores de repetirem “truques”, de apresentarem sempre as mesmas soluções, o que para o autor revela negligência artística:

A falta de estudo e a falta de conselho têm tornado os nossos mais destros artistas em actores de um papel só, que eles vão reproduzindo invariavelmente em todas as peças, com uma pachorra e uma altivez bem dignas de outra sorte. Raro é que algum proceda ao *estudo interno* dos papéis, único que a meu ver deve interessar o comediante cômico de sua arte; e o mesmo detalhe exterior, o contorno pitoresco da figura, que dantes ainda apaixonava um ou outro, agora relegam-no desleixadamente quase todos, como se não valesse a pena gastar cera com tal público (Fialho d’Almeida, 1925: 209).

Um aspecto interessante deste excerto de Fialho d’Almeida é a defesa que faz de “estudo interno” dos papéis, numa alusão a algo que o autor sabe poder ser mais interessante mas que ainda não define bem o que é. Este aspecto tem relação com o forte convencionalismo que domina a cena portuguesa. Em vez do estudo interno dos papéis, o trabalho do actor é tipificado até ao caricato. Um exemplo disto é dado por Fialho d’Almeida (1925: 50), na crítica à peça *Santa Umbelina*, de Schwalbach, estreada a 14 de Março de 1895 no teatro D. Maria II: “por que hão-de as actrizes de D. Maria andar trocadas, fazendo as netas de avós, e vice-versa, quando todas no seu lugar poderiam ser bem recebidas”. Isto a propósito daquilo que considera uma distribuição desadequada, referindo-se concretamente, naquela peça, à atribuição à actriz Rosa Damasceno, então com 46 anos, de um papel de menina ingénua.

Estes são alguns testemunhos que apontam para a existência no sistema teatral português, pelo menos entre a última década do século XIX e as três primeiras décadas do século XX, de um desequilíbrio causado pela excessiva centralidade da vedeta. Este desequilíbrio tinha consequências em termos artísticos, provocando um empobrecimento das soluções criativas, e em termos de uma relação pouco produtiva entre crítica e prática teatral.

4.2.2. A DEFESA DA IDENTIFICAÇÃO E A PRÁTICA DA TIPIFICAÇÃO

Em relação à natureza do trabalho do actor, a tensão entre formas antigas e formas novas de orientar este trabalho é visível nas leituras dos autores aqui estudados. Recorde-se que estes autores são profissionais do teatro, todos, ligados directamente ao trabalho de actor, seja enquanto actores eles mesmos, seja enquanto ensaiadores ou professores. Portanto, o que dizem sobre o que é ser actor e sobre o que deve ser, tem de ser entendido como significativo relativamente aos padrões vigentes na sua época.

Aquilo que neste ponto se tenta mostrar é que o discurso produzido sobre o trabalho do actor pretende quebrar com o convencionalismo e promover a naturalidade. No entanto, a defesa de que o novo actor deve abandonar práticas de composição de personagem baseadas em conjuntos de traços genéricos que lhe conferem reconhecimento enquanto modelo tipificado, é pouco sólida. Esta defesa é pontuada, sem grande densidade, pela aproximação à composição “natural” baseada na identificação das singularidades da personagem e na reconstrução da sua verdade psicológica e social. Como se procurará mostrar, é ainda a prática convencional, tipificada, que impera.

Esta tensão também está patente na distinção, artificial, entre comediante e actor. Augusto de Mello, nos seus *Apontamentos das lições de arte dramática*, de 1905, faz a diferenciação de actor e comediante partindo do conceito de representação:

Representar – É a arte pela qual o actor identificando-se com as qualidades moraes e physicas d’uma personagem traçadas na peça pelo auctor, consegue mostrar em scena a individualidade e o estado da alma d’essa personagem nas suas sucessivas transições. É a arte de reproduzir em scena sentimentos individuaes. (...)

Actor – É todo aquelle que representa. Esta palavra deriva do verbo latino *agere* (fazer). Não devemos, porém, confundir actor com *comediante*.

Comediante – É o que representa todo o género de papeis nos diversos géneros de litteratura dramática; o *actor* é o que representa um só género de papéis, como por ex: o artista que faz só centros cómicos, ou galãs, etc. (Mello, 1905: 16).

Por sua vez, Augusto Lacerda escreveu, em 1912, um ensaio para se apresentar a concurso para professor da 3ª cadeira da Escola da Arte de Representar, Filosofia Geral das Artes⁵⁵. O seu ensaio versa sobre a psicologia do comediante, e não do actor, e, em nota de pé de página, Lacerda justifica

⁵⁵ Lugar ocupado por José Hipólito Raposo; ver Dantas (1914) em Anexo I.

dizendo que *comediante* é mais que *actor*, “comediante é o artista” enquanto “actor é o indivíduo que toma parte em qualquer facto” mas “pode também classificar-se actor o artista que se consagra a um só género teatral e comediante o que cultiva todos os géneros” (Lacerda 1912: 5).

Tanto Mello (1905) como Lacerda (1912) parecem centrados em destacar o termo *comediante* como forma de enaltecer os aspectos artísticos da profissão que lhe corresponde. No entanto, a permanente apologia da palavra *comediante* parece corresponder a uma idealização importada de França onde esta questão também é recorrente. Por outro lado, também parece corresponder a algo que se procura mas não ao que se tem.

Detecta-se, assim, nos autores do início do século XX, alguma contradição na forma como se posicionam frente às novas concepções para pensar a cena. Esta contradição não se refere àqueles autores que se encontram em divergência com as experiências de vanguarda. Nesses casos há uma escolha clara. Refere-se a autores manifestamente conhecedores da cena, como José António Moniz e José Simões Coelho que procuram ter um discurso de superação da tradição mas que não apresentam indícios, nos seus textos, de terem sido capazes de a concretizar.

O que significam as suas críticas, e de outros autores, em primeiro lugar, é que aquele modelo ainda vigorava porque se não existisse não seria criticado:

A velha escola declamatória do período ultra-romântico obedecia ainda ao preceito unitário da escola clássica: unidade no carácter, unidade na paixão, unidade na expressão. (...) Assim como era imutável o carácter, também para cada personagem haveria só uma maneira de sentir e um chavão modelo para a expressão de cada sentimento (Moniz e Coelho, 1912: 31).

Tudo indica que a crítica de Moniz e Coelho não é muito consequente. Criticam a normatividade, a obsessão com a regra, mas não se conseguem afastar dela, não conseguem propor uma alternativa.

José António Moniz dirigiu a Biblioteca de Vulgarização Artística onde foi publicado, em 1908, *Observações ou o paradoxo sobre o comediante*, de Diderot. No prefácio “Ao leitor”⁵⁶ afirma:

As *Observações* de Diderot, tais como foram incluídas por Grimm na sua *Correspondência*, primam pela clareza e simplicidade. A sua doutrina, longe do que se

⁵⁶ Trata-se da versão epistolar da obra de Diderot, com tradução de J.A. Moniz, reeditada pela Guimarães Editores em 2000.

tem querido afirmar, nada encerra que seja contrário aos princípios do naturalismo seguidos hoje nas mais adiantadas escolas da arte de representar (Moniz *apud* Diderot, 2000: 16).

Moniz procura aqui conciliar as ideias de Diderot e “os princípios do naturalismo”. Encontra-se num outro texto sobre o trabalho do actor no teatro onde Moniz define, em conjunto com Simões Coelho, *arte de representar*, o que os autores retêm como válido no texto de Diderot que seria da ordem do processo de trabalho e não da ordem da estética da criação cénica:

Sob a designação genérica de *Arte de representar*, é uso agrupar todo o conjunto de regras e preceitos em que o actor deverá firmar-se para se habilitar a reproduzir no teatro *individualidades* diversas, sem deixar transparecer os processos convencionaes de que se valeu para realizar esse fim (Moniz e Coelho, 1910: 13).

O que se sublinha nesta definição é a ideia de processo no sentido de regra e a sua invisibilidade, além da ideia de capacidade de transformação do actor.

No entanto, ainda noutra texto, os mesmos Moniz e Coelho, revelam não estar muito certos dos limites dessa possibilidade de transformação do actor.

Dão o exemplo de André Antoine:

Vejam Antoine representar um certo número de papéis, e atentando bem, notarão que o médico da *Nouvelle idole* é o mesmo advogado da *Fille Elisa*, o mesmo juiz de *L'enquête*. Isto não obsta a que as faculdades d'este artista façam d'ele um hábil ensaiador, e que tenha apresentado uma variada galeria de tipos perfeitos, apesar de confinados n'uma restrita especialidade, os burgueses da sociedade actual, em que Antoine consegue ser d'uma naturalidade digna de todo o elogio (Moniz e Coelho, 1912: 135).

Esta noção de limite das capacidades de transformação do actor residiria, sobretudo, no entendimento de que o teatro e o trabalho do actor são da ordem da convenção:

A arte, em geral, é a ficção da verdade, mas não a verdade. (...) No teatro são inúmeras as provas de que tudo ali é convenção. (...) A identificação não é outra coisa senão o fingimento perfeito e completo da personagem apresentada, a partir do íntimo d'alma até à exterioridade (Moniz e Coelho, 1912: 97).

Encontramos nesta época inúmeros textos que revelam uma tentativa de reflectir sobre a natureza do trabalho do actor. É o que faz Augusto de Mello num texto de 1905 em que aborda o processo do actor de composição por *identificação*. Afirma que este processo pode praticar-se de dois modos que são “possuindo-se”, ou “calculando efeitos”:

Identificação possuindo-se – Consegue-se conhecendo bem a espécie e intensidade das qualidades (...) trazendo depois para a nossa alma esse sentimento (...) Identificação

por cálculo d'effeitos – Consegue-se avaliando e perscrutando bem a individualidade, a que o actor tem de dar vida, já modificada pelos constantes, e tendo em vista o dominante e seus effeitos, que regem a personagem em todos os lances: imitando todos os movimentos e impulsos da alma da personagem, mas com a sua alma, d'elle actor, perfeitamente serena e a frio; o que lhe permitirá apresentar depois essas manifestações calmas ou vibrantes, por meio das meio das nossas qualidades phisicas e intellectuaes e até moraes, conseguindo assim que o espectador julgue que vê, que presencêia um determinado lance, esta ou aquella personagem viva e real, quando o que o artista lhe está apresentando não é a verdade, mas sim a ficção da verdade (Mello, 1905: 22).

Parece ser evidente que este conceito de identificação tem pouco a ver com o conceito desenvolvido pela escola naturalista russa que se centra na identificação do actor com a personagem.

Este sistema, associado a Constantin Stanislavski, já seria conhecido em Portugal no início do século ainda que de forma vaga. É o que parece querer dizer a seguinte referência num texto de José António Moniz e José Simões Coelho:

Um método psicológico de origem recente, a que chamam sistema naturalista, coloca a sede dos sentimentos no coração e a sede dos pensamentos no cérebro. Estes dois órgãos da alma estão em harmonia ou em opposição: o coração deseja, ambiciona; mas a razão (cérebro) refreia o desejo ou favorece-o (Moniz e Coelho, 1912: 16).

Os autores retêm a ideia, vaga, de que a complexidade da psique humana tem de ter equivalente no trabalho de construção da personagem. No entanto, não dão sinais de terem encontrado um meio de o conseguir.

Num texto de 1910 sobre a *Arte de representar*, os mesmos autores, esboçam princípios para o trabalho do actor que apresentam características de identificação do actor com a personagem:

O actor começa por preparar um modelo ideal que inventa ou vae directamente copiar da natureza, tal qual como o pintor ou o estatuário; mas o seu trabalho mais importante consiste em adaptar a si próprio as qualidades morais e físicas do modelo, a fim de mostrar o estado de alma d'essa personalidade, como se fossem verdadeiras e reais todas as suas fases de pensamento e de sentimento (Moniz e Coelho, 1910: 13).

Nota-se que esta proximidade à formulação que tem similaridades às do actor naturalista é apenas illusória. Ao nível das indicações concretas que poderão ser seguidas pelos actores no seu processo criativo, os autores não saem da tipificação e da criação por modelo. Perante a constatação de que “não existem dois seres humanos iguais” e para viabilizar o trabalho do actor é necessário:

constituir grupos caracterizados por certas feições aproximadas, tanto na aparência dos corpos, como na maneira de pensar e de proceder: parte física e parte moral. Estes grupos foram classificados segundo as suas qualidades, e deu-se-lhes o nome convencional de temperamentos (Moniz e Coelho, 1910: 14).

O que aqui se apresenta é um sistema tradicional de trabalho mas em que Moniz e Coelho já fazem ecoar alguns “chavões” da criação do actor naturalista, como aquele da criação de personagens de “dentro para fora”:

O actor, a quem não é presente o individuo fisico, apenas poderá ajuizar d’ele pelo seu modo de proceder, pelos pensamentos e pelas acções, que são a revelação nítida do carácter moral: vê-lo-á, pois, de dentro para fora (Moniz e Coelho, 1910: 18).

Parece difícil afirmar que este trabalho de tipificação seria sinónimo de alguma espécie de “atraso” do sistema teatral português, até porque não se pretende aqui fazer valorações de semelhante natureza. De notar, a este propósito, que se assiste da parte de Moniz e Coelho, e noutros, a um permanente esforço de rigor, actualização e uma atitude “positivista”. Os autores defendem as suas propostas com o recurso a autores europeus seus contemporâneos. É o caso de Hartenberg, que em *Physionomie et caractère*, de 1908, citado entre outros autores, diz que se distinguem na Europa “quatro grandes famílias humanas ou tipos de temperamentos: os Sanguíneos, os Linfáticos, os Biliosos, os Nervosos (concentrados ou exagerados)” (Moniz e Coelho, 1910: 21).

Dentro desta lógica, os autores fazem uma extensa caracterização de cada um destes caracteres, sempre dividida esta caracterização em “aspecto físico” e “carácter” na sua forma simples ou compósita. Depois dedicam-se aos factores que podem modificar os caracteres. Estes modificadores, ou influências que podem transformar o indivíduo, são divididos em *modificantes internos* (hereditariedade, sexo, saúde e doença, acção recíproca dos sentimentos, energia intelectual) (Moniz e Coelho, 1910: 45) e *modificantes externos*, físicos (alimentos e bebidas, clima e estações, mudanças de tempo) e *modificantes morais* (pelo exemplo, educação, profissão, ambiente social) (Moniz e Coelho, 1910: 46).

Os autores não se referem à forma como os actores devem usar estas informações ou princípios, centram-se apenas em estabelecer a tipificação das personagens sobretudo numa definição das características psicológicas. Refira-se, a título de exemplo, os *sanguíneos*: entre outras características são definidos como “sempre prontos para o trabalho e para o esforço, são essencialmente activos” (Moniz e Coelho, 1910: 23). O processo de como o actor chega a estas

características, tão gerais, parece não ser uma questão que se coloque aqui. O método de trabalho a que os autores chamam de “identificação”, aquele que recomendam para o actor trabalhar a emoção, com vista a gerar a “comoção”, é a auto-sugestão:

A auto-sugestão e a sugestão alheia são as bases em que assentam todos os fenómenos da identificação do indivíduo com a ideia, não só no teatro, mas em qualquer manifestação de Arte, quanto à idealização do modelo (Moniz e Coelho, 1912: 19).

É como se os autores procurassem evoluir no discurso sobre o trabalho criativo do actor mas conservassem ainda características do anterior discurso tipificador e normativo. Apesar de afirmarem:

A arte e a ciencia, no estado de adeantamento a que chegaram, não podem admitir a unidade no sentimento, nem conseqüentemente a uniformidade na expressão. Caiu redondamente a teoria dos velhos professores que chegaram a querer fixar o número de comoções existentes. Irrisório absurdo! (Moniz e Coelho, 1912: 30).

No entanto, na essência, aquela evolução não se dá pois apresentam (Moniz e Coelho, 1912: 47), em esquema, uma “Classificação natural das comoções” divididas em “comoções exaltativas” e “comoções depressivas” que não é mais do que um quadro tipificador das emoções, limitadas por dois extremos - a dor e o prazer, o amor e o ódio - ainda que tentando sempre respeitar a natureza complexa das emoções. Ou seja, apenas conseguem superar uma tipificação demasiado fechada. Na verdade, estão a dar continuidade ao exemplo de Augusto de Mello (1905: 27) que estabelece um vocabulário gestual e de atitudes para os diversos sentimentos que um actor deve expressar: abatimento, ansiedade, desgosto, desanimo, desespero, alegria, bom humor, amor, afeição, ternura, devoção, reflexão, meditação, mau humor, despeito, amuo, decisão, escárnio, ar provocador, arte de descobrir de um lado o dente canino, desdém, desprezo, culpabilidade, repugnância, orgulho, impossibilidade, paciência, afirmação e negação, surpresa, espanto, pavor, susto, medo, terror, horror, vergonha, timidez, modéstia, rubor. Esta longa enunciação serve para mostrar que o autor ao pretender ser exaustivo não consegue deixar de ser redutor porque se o actor trabalha com o Humano então, nesta listagem laboriosa, muita coisa ficou de fora...

Simões Coelho ainda volta ao tema em 1923 ao referir-se ao modelo naturalista de interpretação que, no seu testemunho, ainda não é aplicado pelos actores daquele momento. Pelos seus próprios sublinhados, concluímos que Simões Coelho valoriza o processo de construção de personagens de “dentro para fora” que conduz o “comediante” a “viver” a personagem em vez de a “fantasiar” de forma “pobre” e “inculta”. No entanto, é de notar que, ainda que faça a defesa da composição naturalista, o exemplo que dá é o de um actor numa peça que não é um exemplo desta estética mas da estética romântica:

O erro inicial dos nossos comediantes advém de eles estudarem as suas personagens de fora para dentro, em vez de o fazerem de dentro para fora. (...) De fora para dentro consiste em os comediantes verem o typo, objectivá-lo, vestindo-lhe depois a roupagem quase sempre pobre de uma imaginação inculta. De dentro para fora consiste em os comediantes se meterem na pele da figura alheia e do mais recôndito da sua alma, da sua índole, do seu temperamento, da sua educação, conduzi-la de maneira que a sua individualidade desapareça para, através do seu espírito crítico, viverem a personagem do autor. No primeiro caso, o comediante apresenta mais uma modalidade da sua fantasia pessoal; no segundo caso, [apresenta] a sua transfiguração, tal como a viu Victor Hugo em Frederik Lemaitre encarnando “Ruy Blas” (Coelho, 1923:15).

Apesar de Coelho fazer a defesa de um processo de trabalho, essa defesa parece ser apenas intelectual porque ao escolher um drama trágico romântico parece trazer qualquer coisa de incompatível que enfraquece o argumento.

Apontando outro aspecto desta questão, a tensão entre convencionalismo e naturalismo no trabalho do actor, Júlio Dantas, num pequeno texto sobre a *fisiognomia*, faz uma proposta relacionada com o processo criativo do actor que parece manifestamente inspirada num espírito racional de homem de ciências, que analisa, que sintetiza:

O ensino da dynamic da phisionomia desdobra-se para o actor: é preciso, primeiro, indicar-lhe a forma porque as emoções se expressam na mascara humana; depois, dirigindo e disciplinando o seu instinto imitativo natural, ensinal-o a expressal-as elle próprio. (...) Como proceder, n’esse estudo? Naturalmente, primeiro por analyse, isolando a acção de cada musculo, fixando as perturbações plásticas transitórias que resultam da sua contracção, e vendo a que emoções essas perturbações instáveis correspondem; depois, por synthese, integrando as acções musculares primitivamente individualisadas, agrupando-as nas suas associações naturaes, e reconstituindo a mímica afferente a cada emoção e a cada sentimento (Dantas, 1920: 24-25).

Neste mesmo texto, Dantas, faz a apologia da acção como a base do trabalho do actor por oposição à centralidade do texto:

O gesto é autónomo como expressão dramática; a palavra, não. O teatro nunca viverá só da palavra; mas pode viver, e tem vivido, exclusivamente do gesto. A mímica é, dentro do drama, uma entidade autónoma e completa. Foi a orchéstrica que gerou o teatro. (...) O valor do drama está mais no que n’elle se faz, do que no que n’elle se diz;

mais na acção, do que na palavra; mais no elemento histriónico, do que no elemento verbal. É frequente ver a exuberancia poética estrangular a energia da acção. (...) O melhor drama moderno será aquelle que, no máximo de movimento, empregar o mínimo de palavras (Dantas, 1920: 8-9).

O gesto, o movimento, a máscara, a energia, mesmo o uso do argumento da “orquestrica” como origem do teatro (em referência ao espaço da acção do coro grego), são argumentos que nos podem fazer pensar que o autor está a aproximar-se de argumentários da modernidade teatral, quase a fazer lembrar Gordon Craig. No entanto, análise e síntese ainda se destinam a fixar, fazer corresponder, agrupar em associações, as emoções e as expressões. Estamos ainda próximos do princípio de tipificação, princípio incompatível com a identificação e também com aqueles argumentários modernistas.

Augusto Garraio fornece outro exemplo de texto que enquadra a prática teatral e o trabalho do actor numa base convencional. Figura de relevância do meio teatral de Lisboa e Porto, actor, ensaiador, director, empresário, tradutor, Garraio publicou em 1911⁵⁷ um extenso *manual*⁵⁸, logo no título dirigido ao *amador-dramático*, onde exaustivamente guia o leitor pela prática teatral. A obra pretende ser exemplar. Neste sentido, o seu conteúdo deve plasmar aquilo que era tido pelo melhor da prática profissional. Analisando o seu conteúdo, parece significativo que em menos de vinte páginas seja descrito o processo, desde a escolha da peça até à primeira representação, e que mais de cem páginas se ocupem da tipificação de actores e personagens: o galã dramático, o galã cómico, o galã tímido, o centro dramático, o centro cómico, o cínico, o velhaco, o baixo cómico, o mordomo, o criado confidente, o criado lorpa, a ingénua, a dama galã, a dama central, a característica e a *soubrette*. Ou seja, a grande parte deste *manual* é dedicada à passagem de convenções fixadas.

Outro aspecto que se ressalta da leitura desta publicação é que as características de cada um destes tipos denotam que as “individualidades”, as apresentadas por Garraio (1911: 97-203) e as encontradas noutros exemplos, misturam os planos do actor e da personagem. A tipificação aplica-se simultaneamente à personagem e ao actor. Isto é, ao actor é atribuído um determinado tipo/personagem que acaba por redundar numa atribuição de

⁵⁷ Reedição “muito aumentada” de uma publicação de 1892.

⁵⁸ Ver Anexo I.

estatuto. Esta atribuição era feita de acordo com um processo que ainda não é claro mas que teria a ver com características pessoais, físicas e expressivas, e também sociais. Será que a hierarquia da cena reflectia a hierarquia social dos bastidores? Rubio Jimenez (2003: 1825) refere, relativamente ao actor espanhol do século XIX, um “processo de domesticação dos actores.” Para conseguir o respeito da sociedade o actor deve comportar-se de acordo com os bons costumes dessa sociedade e é marcado pelas expectativas dessa mesma sociedade.

É a estes aspectos do trabalho do actor que atrás me referi como reproduzindo convenções de natureza intrínseca e extrínseca. Outra das dimensões da prática teatral importante para o entendimento, quer do objecto de estudo, quer da natureza das práticas de elocução do actor de teatro, é aquilo que pode ser designado pela problemática da encenação de que se abordam aspectos no ponto seguinte.

4.2.3. O DILEMA ENTRE ENSAIADOR E ENCENADOR

Tal como se conclui da leitura de Eugénia Vasques (2010), um sistema cénico centrado no actor-vedeta hipotecava o avanço da Encenação enquanto cerne do sistema teatral do início do século XX:

Será somente na segunda metade do século XX, a nível global, que se viverá a afirmação e desenvolvimento da arte da encenação e a plena autonomização do encenador como criador a parte inteira, como intérprete soberano do «texto» representado (Vasques, 2010:10).

Sobre este tema, João Lourenço⁵⁹ dá conta da generalização tardia, em Portugal, da figura do encenador. Refere que nos anos de 1950:

O trabalho de direcção no teatro era dividido por duas pessoas: pelo marcador, que marcava a peça no palco (ou transmitia a marcação vinda de fora, principalmente de França), e pelo ensaiador, a quem competia ensaiar os actores – essa era a parte mais nobre e artística do trabalho. Os ensaiadores eram muitas vezes actores e actrizes que, para além de representarem, eram directores de companhia (Lourenço, 2003: 257).

Assistia-se então à persistência do ensaiador e ao atraso do encenador no sistema teatral português. Mas, mesmo o primeiro tinha dificuldades no

⁵⁹ Fundador, director e encenador do Teatro Aberto, em Lisboa, companhia integrada no movimento de teatro “independente” português dos anos de 1970.

desempenhar do seu papel. É o que se conclui da leitura de uma entrevista de Fialho d’Almeida, de 1906, onde se pronuncia sobre os actores do Teatro Nacional de D. Maria daquela altura. Na sua opinião, um dos grandes problemas do teatro é a falta de autoridade dos ensaiadores:

É impossível encontrar ensaiador a quem os actores obedeçam e escutem como a um mestre; e sem ensaiador que tenha da peça uma visão nítida e crítica de conjunto, impossível fazer da obra dramática um todo artístico íntegro e impecável. Em geral os actores com preponderância no teatro escolhem o papel em que mais brilhem, com prejuízo das outras criações, e sem o menor escrúpulo em prejudicarem as peças que são chamados a ilustrar. Sem a menor generosidade profissional, porque nem se arreceiam do ensaiador, nem da imprensa (...) (Fialho d’Almeida, 1925: 11).

Além de reencontrarmos os temas já atrás referidos relativos ao prejuízo artístico causado pelo vedetismo dos actores, o que é de focar agora é o entendimento da função do ensaiador. Neste excerto de Fialho d’Almeida o ensaiador confere ao espetáculo teatral a ideia de obra “nítida e crítica”, coerente e integra. Já Augusto Garraio⁶⁰ dá uma definição da função de ensaiador centrada noutros aspectos:

É, portanto, a *mise-en-scene*, a acção, o movimento, a vida, enfim, com que os artistas ou amadores-dramáticos, têm de animar a peça escripta, dando realidade ao pensamento do auctor. É, nos theatros públicos, o ensaiador (ou director de scena) o encarregado da *mise-en-scene* da peça, e só elle superintende no scenario, mobília, adereços, guarda-roupa, etc., para que se cumpram com o máximo rigor as exigências do bom gosto e do bom senso, emquanto à verdade histórica da peça, à sua cor local e à sua época (Garraio, 1911: 5).

Aqui ensaiador é apresentado como um mediador na medida que é aquele que se encarrega de pôr a peça em cena, ou seja, traduz a peça do plano escrito para o plano cénico, opera a mudança de *medium*. Luiz da Costa Pereira define *mise-en-scene* num sentido ainda mais estreito remetendo para a marcação da cena:

A *mise-en-scene* tem muito que saber, nem aqui há lugar para ela senão de passagem. O artista que marca tem dois fitos principaes em vista: formar grupos para o público, e dar movimento e vida à scena. Não é pouco. A marcação exige conhecimentos especiaes, por exemplo a arte dos grupos, e ainda um pouco de óptica, pois que o ponto de vista transtorna os grupos, e o público inteiro tem o mesmo direito a gozar o quadro (Pereira, 1890: 177).

⁶⁰ Ver Anexo I.

Nos anos de 1950, Carlos Santos, nas suas lições da *arte de representar*⁶¹, define ensaiador enquanto autoridade do teatro, e não só da cena, enquanto director de actores e dramaturgista:

Do ensaiador, autoridade suprema adentro dum teatro, depende em grande parte, o êxito das peças que lhe são confiadas para pôr em cena. É preciso que ele estude a obra que lhe é entregue numa análise minuciosa. (...) O ensaiador tem, além disso, a necessidade absoluta de ser um mestre de actores e um crítico consumado (Santos, 1951: 93).

Mais à frente, nas mesmas lições, aponta para uma concepção de encenação e de encenador mais em termos de marcação de cena:

(...) Pode dizer-se que a encenação teatral principiou a definir-se com a cooperação destes autores [Prátinas, Téspis, Frínico] e que começou a tomar novas proporções com o auxílio de Ésquilo, Sófocles e outros poetas. Os antigos empregavam apenas três tipos de decorações para os três géneros de peças: cómicas, trágicas e satíricas. A disposição de qualquer destas cenas era subordinada a leves modificações (Santos, 1951: 100).

Encenação aparece, assim, entendida apenas como modo de colocar em cena, modo de fazer a disposição dos elementos cénicos, sem a dimensão conceptual, artística e criativa, que vem ganhando desde o final do século XIX. Ou seja, até aos anos de 1950, pelo menos, não foi possível ao teatro português superar o entendimento de *mise-en-scene* apenas como *mise-en-place*.

Ora a marcação de cena pode ser incluída dentro dos parâmetros que denotam o convencionalismo das linguagens cénicas aqui tratado. Sobre a marcação de cena, Álvarez Barrientos (2003: 1506) cita o tratado de António Rezano, de 1768, em que este estrutura as marcações de cena em “disposição piramidal”, obedecendo à hierarquia social monárquica. As fontes portuguesas, aqui tratadas, sobretudo iconográficas, apresentam uma marcação de cena semelhante. É uma disposição em cena feita em função da maior ou menor visibilidade: o palco é dividido em função do eixo óptico, linha que da frente ao fundo do palco o divide ao meio, encontrando-se o ponto de convergência e, em função deste ponto, encontra-se o centro óptico da cena. Este é o ponto de maior visibilidade na cena e é ocupado pela personagem/actor mais importante⁶². O resultado é, igualmente, o de uma hierarquização e estaticismo.

⁶¹ Ver Anexo I.

⁶² Alguns exemplos de fotografias de cena onde se pode ver esta disposição triangular podem ser encontrados no Anexo III deste trabalho. Podem ainda encontrar-se imagens em <http://opsis.fl.ul.pt>, sitio *on line* do Centro de Estudos de Teatro, em Opsis – Base Iconográfica de Teatro em Portugal, no contentor Representação.

4.3. DIMENSÕES DO ENSINO DOS ACTORES



Grupo de alunos do Conservatório Nacional de Teatro com o professor Carlos Santos em 1928.

Imagem do espólio de Carlos de Sousa, do CCS.

As publicações que constituem o objecto deste estudo têm uma forte dimensão didáctica e os seus autores têm, na sua grande maioria, uma relação estreita com a formação de actores a um nível profissional. Este é, então, outro aspecto de relevância para perceber as circunstâncias em que operavam estas publicações.

Ora, na transição do século XIX para o século XX outro “refrão” permanentemente encontrado é relativo à necessidade de reforma do ensino dos actores. Também a este nível se encontram ecos daquela tensão acima referida entre as antigas convenções, e a percepção da sua desactualização, e novas

formas de trabalhar e criar na cena, formas novas marcadas pelo apelo a uma maior naturalidade. Este permanente questionar da adequação da formação dos actores inscreve-se, por um lado, no movimento global de transformação de toda a noção de ensino empreendida desde o início do século XIX, sendo um dos dados daquela transformação a institucionalização do ensino e o seu universalismo, o que no país empobrecido e em permanente crise que Portugal foi no século XIX e XX era dificilmente concretizável. Por outro lado, esta preocupação relativa aos modos de ensino e formação do actor, que não é só portuguesa, teve certamente a ver com a grande transformação dos modos de representação que o teatro sofreu por toda a Europa.

4.3.1. A EDUCAÇÃO FORMAL DOS ACTORES DE TEATRO

Em Portugal, tal como é referido por Eugénia Vasques (2012: 46) no seu “contributo para a história do Conservatório de Lisboa” desde a fundação até ao ano de 1901, o ensino formal das artes cénicas teve como precedente o decreto de 15 de Novembro de 1836 que estabelece o Conservatório Geral de Arte Dramática, em Lisboa. Daqui as bases para o ensino específico do teatro, lançadas por Almeida Garrett, com a criação da escola de teatro que, mais tarde, funcionaria em estreita colaboração com o Teatro Nacional, que ele também criou. No entanto, a *Memória ao Conservatório Real de Lisboa*, só foi lida em 6 de Maio de 1843.

No Conservatório de Lisboa, foram professores franceses os responsáveis pelo arranque dos primeiros ensinamentos. É o que diz Luiz da Costa Pereira (1890: 29): “em 1837 vem Emílio Doux, Paul, etc. D’aqui os germens de uma escola. Ao tempo, Garrett encetava as tentativas da verdadeira restauração do teatro. Decretado em 1836, instala-se finalmente o conservatório em 1840”. Vasques (2012: 26) estabelece a “abertura das aulas da Escola de Teatro em 1839”. Depois dos anos iniciais, o corpo docente foi sendo recrutado entre os profissionais mais significativos do meio teatral nacional. Para o período balizado pelo arranque, na década de 1830, e a reorganização de 1901, Vasques (2012) fornece dados extensos relativos aos contextos, sociológico e teatral, e

relativos ao ensino, com referências aos planos curriculares, direcção, docência, alunos e, sobretudo, às sucessivas reformas empreendidas. O quadro geral que resulta desta leitura é o de mais de meio século irregular em termos de funcionamento, com largos períodos em que a escola não funciona de todo, e errático em termos de concretização do projecto que esteve na sua origem.

Com o advento da República, foram feitas novas reformas que pretendem colocar o Conservatório ao nível das escolas dos restantes países de Europa. O Decreto de 22 de Maio de 1911 instituiu a Escola da Arte de Representar e são publicados os programas⁶³ das oito cadeiras, que com “ginástica teatral e esgrima” compõem o curso. Ana Vasconcelos e Glória Bastos (2004: 71) abordam a formação de actores durante este período e analisam o decreto da reforma da “Escola da Arte de Representar” que procura responder às conclusões da Associação de Classe dos Artistas Dramáticos no Grande Congresso Nacional de Lisboa. As autoras descrevem o plano de estudos em três partes “Filosofia da Arte, Técnica da Arte e Realização Cénica da Arte”. A necessidade de reforma da formação de actores assenta “no princípio de que os artistas dramáticos são educadores do povo”.

No ano de 1914 é publicado o *Relatório do Director da Escola da Arte de Representar*⁶⁴. O director era Júlio Dantas que em 1909 substituiu D. João da Câmara na direcção daquela escola. Este relatório é relativo ao ano lectivo de 1912-13 e contém referência ao corpo docente, ao pessoal da escola e às diversas actividades realizadas naquele ano lectivo. Segundo este documento, também referido por Vasconcelos e Bastos (2004: 72), o elenco disciplinar e respectivo corpo docente era o seguinte:

- 1ª Cadeira: *Língua e Literatura Portuguesa*, professor Alberto Ferreira Vidal
- 2ª Cadeira: *Arte de Dizer*, professor José António Moniz
- 3ª Cadeira: *Filosofia Geral das Artes*, professor José Hipólito Raposo (admitido no concurso decorrido entre 28 de Outubro e 9 de Novembro de 1912)

⁶³ Ver Anexo I.

⁶⁴ Ver Anexo I.

- 4^o Cadeira: *Arte de Interpretar*, professor Augusto Xavier de Melo
- 5^a Cadeira: *Estética e Plástica Teatral*, professor António Pinheiro
- 6^a Cadeira: *História das Literaturas Dramáticas*, professor Júlio Dantas
- 7^a Cadeira: *Arte de Representar*, alunas - professora Lucinda do Carmo
- alunos - professor António de Chaby Pinheiro
- 8^a Cadeira: *Organização e Administração Teatral*, professor Augusto de Castro Sampaio Côrte Rial (admitido no concurso decorrido entre 28 de Outubro e 9 de Novembro de 1912)
- *Ginástica Teatral*, professor António Domingos Pinto Martins
- *Dança*, professora Encarnação Fernandes.

Constata-se que a 7^a cadeira – *Arte de Representar* - dividia os alunos (e professores) por género, o que acompanharia a prática comum a todo o sistema de ensino, até meados dos anos de 1960. Esta divisão contrasta com a realidade descrita por Vasques (2012) relativamente ao período anterior em que o ensino, pelo menos na década de 1880, era misto:

Palmeirim informa ainda no seu relato de 1883 «que, durante cinco anos, nunca [fora] chamado a resolver um conflito». E acrescenta com implacável seriedade: «apesar de ser este o único estabelecimento de instrução indistintamente frequentado por alunos de ambos os sexos» (Vasques, 2012: 97).

Em 1930 o Ministério da Instrução Pública publica *Reorganização do Conservatório Nacional*⁶⁵ onde expõe a nova orgânica que rege a reformulação do ensino do teatro. Retoma-se a designação de *Conservatório*, agora constituído pelas secções de teatro e de música: “Na secção de teatro ministrase o ensino da arte de dizer, da arte de representar, da coreografia e da scenografia.”⁶⁶ A secção de teatro do Conservatório atribui três diplomas: de teatro a “artistas dramáticos”; de dança a “bailarinas”; de cenografia a “pintores scenógrafos e decoradores teatrais”. Do curso instaurado pelo decreto de 1911 são extintas as cadeiras de *Filosofia Geral da Artes*, de *Arte de Interpretar* e de *Organização e Administração Teatral*. Neste documento é referida a reforma de 1919, sobre a qual não foi possível encontrar documentação, dizendo-se que não correspondeu aos propósitos por

⁶⁵ Ver Anexo I.

⁶⁶ *Reorganização do Conservatório Nacional*, p. 6.

“demasiada extensão de alguns cursos; o excesso de disciplinas literárias; um luxo de organização que nem sempre correspondia às realidades práticas do ensino”⁶⁷.

Aos alunos de teatro que recebessem o prémio de curso “será reconhecido o direito a escritura durante pelo menos uma época”⁶⁸. Esta prática, de oferecer um contrato ao melhor aluno do curso, não começa nesta reforma. Carlos de Sousa foi o melhor aluno do seu curso em 1924 e teve, por isso, a sua estreia no Teatro Nacional.

Durante o período do Estado Novo, o Conservatório atinge um elevado nível de ruptura com alguns sectores da sociedade. Esta ruptura não é nova: Eugénia Vasques já a apresenta para o ciclo da segunda metade do século XIX do funcionamento daquela instituição. As razões apresentadas por Vasques (2012: 191) são “conjunturais” e prendem-se com calamidades de toda a ordem, tais como guerras civis e epidemias, e com um tecido teatral frágil dominado por “empresários sem grandes escrúpulos ou cultura e públicos pouco ou nada exigentes” (Vasques, 2012: 54). Mas, nas décadas de 1940-50 a ruptura é de tal ordem que as propostas de reformulação, de modernização do ensino do teatro e de actualização dos processos criativos do actor passam por evitar o Conservatório. Um exemplo disso é a actividade pedagógica de António Pedro. Diversos testemunhos são unânimes na importância dessa vertente da actividade teatral de António Pedro, e do Teatro Experimental do Porto, para a renovação do teatro português daquela época e do seu ensino. Diz Júlio Gago:

A escola de António Pedro não foi a “Escola Superior”, foi a escola da mudança, a escola que destruiu tabus e métodos da feitura do Teatro em Portugal. A escola de António Pedro combateu o academismo bacoco do Conservatório e a representação tradicional, sobretudo ensinada pela via da oralidade, longe das grandes inovações estéticas e técnicas que varriam o mundo, desde Jacques Copeau, Lugné Poe ou Max Reinhardt... Só um Stanislavski, mal usado, havia chegado anteriormente ao nosso teatro. E, isto não era só um problema de censura, era o da criatividade, da cultura, da educação pela arte (Gago, 1998: 11).

No final dos anos de 1960 a necessidade de reformar a formação de actores revela-se, novamente, premente. Ivo Cruz e António Lopes Ribeiro

⁶⁷ *Idem*, p. 4.

⁶⁸ *Idem*, p. 18.

preparam, em 1967, a reestruturação dos estudos do Conservatório Nacional⁶⁹. Os autores deste novo projecto de reforma partiram em “missão de estudo” pela Europa onde visitaram diversas escolas de teatro em Paris, Londres, Bruxelas, Berlim, Viena, Praga, Lausanne. Lopes Ribeiro refere que a necessidade de renovação dos conservatórios e das suas práticas de ensino das artes, teatro, música ou dança, não se fazia sentir apenas em Portugal:

Em primeiro lugar, praticamente em todos os estabelecimentos de ensino visitados, os respectivos directores ou quem os representava declararam ter sido feita recentemente ou ser necessário proceder a uma reforma da orgânica e do actual plano de estudos, de modo a ajusta-los ao condicionalismo social da nossa época e às novas formas das artes musicais e dramáticas. (...) Embora sem descurar e até valorizando a herança do passado, cumpre ao ensino actual tomar a sério as modernas correntes da música, do teatro e da dança e a sua adaptação às novas técnicas de difusão: o cinema, a rádio e a televisão (Ribeiro, 1972: 22).

Em 1971, o Ministro da Educação, convidou Mário Barradas, um encenador com formação em teatro na escola de Estrasburgo, para uma reforma do Conservatório. Com o apoio da directora de então, Madalena Perdigão (1923-1989), foram introduzidos novos métodos de ensino assim como novas áreas de aprendizagem e uma renovada atenção às áreas do corpo, voz e representação. Depois da revolução de 25 de Abril de 1974 o velho Conservatório reformou-se dando origem a duas escolas autónomas, a de teatro e a de cinema, ainda que integradas na mesma estrutura designada por Escola Superior de Teatro e Cinema, por sua vez integrada no sistema de ensino superior politécnico. Dá-se origem a uma nova fase que já não é abrangida por este estudo.

4.3.2. O PROBLEMA DA “CREDIBILIDADE” DO CONSERVATÓRIO

Atingir um maior grau de profissionalismo e reconhecimento social, a que se refere Rubio Jiménez (2009: 25), não foi, aparentemente, o resultado da implementação do Conservatório em Portugal. A percepção de descrédito da formação dada aos actores no Conservatório arrasta-se durante décadas. Mesmo Teófilo Braga, que dedica um capítulo do volume 4 da sua *História do*

⁶⁹ Ver Anexo I.

theatro português ao «Conservatório da arte dramática» (Braga, 1870, vol. 4: 240-258), não sendo crítico, apresenta a instalação do Conservatório como uma sucessão de dificuldades que Garrett vai enfrentando. Dá nota de um êxito inicial, referindo 200 alunos no ano de 1840 (Braga, 1870, vol. 4: 245). Naturalmente, refere-se ao número de alunos de todo o Conservatório e não apenas aos alunos da secção de teatro ou arte dramática já que Vasques (2012) apresenta uma relação dos alunos de teatro dos anos de 1840 que nunca ultrapassa a dezena. Refere-se também a um espírito aristocrático nos propósitos de Garrett quando, no seu entender, “ao século XIX compete o *desmonarchisar* a sociedade” (Braga, 1870, vol. 4: 253).

Embora sendo sempre reconhecida a importância da existência de uma escola de actores, o facto é que ao longo das décadas se vão encontrando testemunhos desfavoráveis ao ensino do Conservatório. Carlos de Sousa, que foi aluno nos primeiros anos de 1920, e que mais tarde ali passou a professor, dá, no final da década de 1950, nota desta percepção de descrédito do Conservatório: “Há vinte anos que conhecemos uma manifesta má vontade, para com o conservatório e os seus alunos, que nos últimos tempos tomou foros de verdadeira campanha” (Sousa, 1959: vi).

Também se assiste, durante muito tempo e em muitas obras estudadas a uma justificação da necessidade de formação. É o que faz Luiz da Costa Pereira, em *Rudimentos da arte dramática*: defende a formação do actor dizendo que “ninguém devia ser actor sem ter o curso de escola dramática” (Pereira, 1890: 55). Sobre a preparação do actor, não poderia ser mais exaustivo. O actor tem, na sua opinião, de ter um conhecimento regular da sua língua, de anatomia, fisiologia e patologia, de desenho, pintura e estatuária, de esgrima, de dança, de música e poesia, de história e arqueologia, de literatura dramática:

O actor necessita de noções científicas, literárias e artísticas não vulgares. Não exagerei. De facto, interprete como ele é, de sentimentos e paixões, precisa de estudá-los na sua larga variedade. Não dispensa por conseguinte, noções de filosofia – pelo menos de psicologia (Pereira, 1890: 53).

Em pleno século XX, em 1944, Carlos de Sousa no seu prólogo «Palavras...» ainda defende a necessidade de estudo, de formação e da escola, mais

concretamente do Conservatório. Isto poderá revelar a situação de Portugal face a conquistas como a universalidade do ensino que contam já naquela altura, na Europa, com cerca de cem anos. Só uma análise macro-histórica, que transcende este estudo, permitiria tirar conclusões mais fundamentadas.

Encontramos assim, por um lado, a necessidade de defender a educação formal para os actores e, por outro lado, também encontramos permanentes críticas à única fonte dessa educação em Portugal que é o Conservatório. Quais foram as razões apontadas para estas críticas?

Silva Vianna (1880:23) aponta como uma das causas para a falta de profissionalismo e seriedade artística dos actores da sua época, o facto de existir “um Conservatório dramático que, segundo a opinião de pessoas insuspeitas, não serve para nada”. Vianna não encontrava uma relação directa entre ser bom ou mau actor e ter frequentado ou não ter frequentado o Conservatório. Acrescenta que a falha está no entendimento daquilo que deve ser um processo de estudo contínuo do actor que, se subentende, transcende o momento inicial da sua formação no Conservatório e que incide especialmente no conhecimento da língua e do texto:

A Arte dramática é uma Arte difficillima, e para ser comprehendida e conhecida não basta ter vontade de acertar e tendência natural. É preciso muito mais do que isso. É preciso saber a língua que se falla, isto é saber a grammática; saber gesticular; ter critério; estar ao facto da hermenêutica a fim de interpretar bem o sentido das palavras, lato ou strito, litteral ou accomodatício, natural ou translato. É preciso ler, ler muito; estudar os bons modelos; saber o que são os temperamentos e os seus efeitos. E para conseguir o cabal conhecimento d’essa Arte o actor precisa estudar muito, e ter um bom ensaiador (Vianna, 1880: 23).

Fialho d’Almeida também não é muito lisonjeiro em relação ao Conservatório, repetindo alguns dos argumentos apresentados por Vianna. Apesar de se registar aqui o seu pensamento, é importante nuanciar o seu alcance pois a sua verve é conhecida.

Desde que o Conservatório Dramático foi instituído até hoje, não tenho notícia de nenhum grande artista dramático que lá tenha sido educado; (...) Ainda há anos, os dois professores de declamação encarregados de ensinar a mocidade a bem pronunciar o português eram ambos gagos. (...) Em todos os tempos do teatro português os grandes actores e actrizes se fizeram na rua, em plena multidão, estudando e observando a vida em plena liberdade, ao invés de estarem a ouvir a respeitáveis professores de cinquenta anos, com que intensidade vulcânica se devem exprimir as paixões dos vinte – que eles provavelmente nunca sentiram (Fialho d’Almeida, 1925: 14).

Por um lado, Fialho d’Almeida acusa o Conservatório de falhar ao nível da formação dada, estando as falhas na elocução dos actores no centro da sua crítica. Por outro lado, coloca aqui em contraponto dois modelos de aprendizagem: o modelo mais institucional, que na sua opinião não está a funcionar, e o modelo de aprendizagem mais centrada na prática e na observação da vida “em plena liberdade”.

Fialho d’Almeida fornece, ainda, um exemplo de apologia de uma formação centrada na elocução, no texto e na defesa da língua. São vários os depoimentos que dão conta disso como o excerto duma entrevista ao jornal *O Mundo* de 30 de Setembro de 1906⁷⁰:

O teatro, como instituição subvencionada e protegida pelo Estado, fez-se com três fins: 1º Desenvolver a literatura dramática (...) 2º Estabelecer um tipo de dicção para a língua, tanto mais necessário quanto é certo que de terra para terra as palavras se adulteram e perturbam, a ponto de em certos lugares do reino se falar em dialecto. 3º Estabelecer, pela selecção no teatro normal, um concurso de artistas que seja ao mesmo tempo escola para os novos e exemplo para os outros teatros do País (Fialho d’Almeida, 1925:6).

Entre os propósitos do Teatro Nacional, apoiado pelo Estado, relacionados com o desenvolvimento do teatro em si, encontra-se aqui uma preocupação com a defesa da língua. A este respeito, Fialho d’Almeida é muito crítico quanto à elocução cénica dos actores do seu tempo:

No tempo da empresa Rosas e Brasão era formada a língua do teatro de D. Maria II em termos de constituir um dialecto. A dicção deste teatro chegou a fazer moda entre os estoiradinhos e gagás da roda lisboeta. Aveludaram-se as sílabas, molharam-se os ll, pronunciaram-se os rr à francesa, fazia-se boquinha aos ditongos, tudo isto com uma garridice, uma *coquetterie*, de lhes mandar com as cadeiras à cabeça. Os ritmos da conversação naturais em linguagem portuguesa, certas cadências peculiares da elocução, tudo ali foi alterado ao sabor do andante francês (...). Antigamente em D. Maria falava-se afrancusado; agora, com o predomínio de artistas alfacinhas, a fala alisboetou-se, dizendo-se *auga*, *tisoira*, *ministro*, *visita*, etc. – o que não é o caminho gramaticalmente mais correcto. Por consequência o teatro de D. Maria, como escola de dicção, não cumpre a missão a que se destina (Fialho d’Almeida, 1925: 16).

Reflexo das modas na elocução cénica – o afrancesamento, os vícios lisboetas⁷¹, ao nível da dicção e da prosódia – para este autor, o Teatro Nacional não cumpre porque não é modelo, exemplo de excelência. Mais à frente volta a falar da questão da dicção unificada ou padronizada e da

⁷⁰ Publicada postumamente em Fialho d’Almeida (1925).

⁷¹ Hoje já muito raramente se assiná-la como erro dizer *ministro* por *menistro* ou *visita* por *vesita*; o processo de dissimilação dos dois iis próximos já não surge como imperativo.

importância, tanto do Conservatório como dos teatros institucionais, no cumprimento deste objectivo:

Assim como é necessário unificar a ortografia, assim é necessário unificar a dicção, que anda disparatada, estabelecendo-lhe um tipo; para isso há em primeiro lugar os Conservatórios, que são a escola primária do teatro, e os teatros normais, ou subvencionados pelo Estado, no género da *Comédie*, onde as teorias ditadas no Conservatório são na prática desenvolvidas. É o que dá ao teatro, entre outras missões que ele tem a cumprir, foros de uma escola da língua portuguesa (Fialho d'Almeida, 1925: 13).

Fialho d'Almeida parece defender uma relação entre Conservatório e Teatro Nacional mais consequente, uma relação em que as duas instituições tenham a mesma linha de trabalho, sendo um o prolongamento do outro.

Por seu lado, Júlio Dantas tenta uma aproximação a práticas de ensino de teatro e a referências europeias. Por mais do que uma vez socorre-se de referências alemãs, o que contrasta com a recorrência de referências francesas, procurando, talvez aproximar-se assim da ideia de modernidade. Diz sobre o ensino do teatro:

Nos grandes conservatórios da Alemanha, no Leipziger Theaterschule, no Königlisches Konservatorium, de Dresden, na Akademie für Schauspielkunst, de Berlim, onde se estuda, como em parte alguma, a verdadeira arte de representar, o ensino, assente sobre uma larga base histrionica, começa pelo *katechismus* mimico e segue d'ahi até à composição integral das grandes figuras dramáticas. (...) Porque não há-de, paralelamente, adoptar-se entre nós este processo de ensino, de forma que o nosso Conservatório produza não só actores que declamem, mas actores que representem? (Dantas, 1920: 29).

O que aqui mostra é que propõe deslocar o cerne da formação dada aos actores da declamação para a composição mímica. Como referido no ponto anterior deste trabalho, é como se substituísse uma lógica normativa por outra. Júlio Dantas dá nota da importância da didactização da observação, do estudo como um processo didacticamente orientado com etapas e objectivos. Isto tem algo da modernidade positivista mas em termos filosóficos parece apontar para uma continuidade com os princípios da normatividade:

Dir-se-há que a simples observação de todos os dias é bastante para fornecer ao actor os elementos das suas ficções. Sem duvida. Mas para observar rigorosamente, é preciso saber observar; e ainda, depois de ter observado bem, é necessário aprender a realizar (Dantas, 1920: 19).

Outra dimensão das críticas ao Conservatório tem a ver com o modelo de ensino em si mesmo. Taruskin (2010) refere, na sua história da música, que o modelo de escola a que se chamou *conservatório* teve origem na França pós-

revolução e que, com a influência napoleónica, se difundiu por toda a Europa. O primeiro conservatório na acepção moderna foi o de Paris, de 1795. Nas primeiras décadas do século XIX surgiram conservatórios por toda a Europa. Ainda que a origem da designação, de acordo com este autor, não esteja relacionada com “conservar”, pois que o termo surgiu no século XVI, em Itália, onde os conservatórios eram instituições de caridade para crianças que eram *conservati*, educadas, o mais habitualmente nas artes da música, o termo passou mais tarde a ter essa conotação:

Beginning in the early nineteenth century, however, spontaneous performance skills began to lose their prestige in favor to reverent curatorship. Musicians were now trained (at conservatories, ‘keeping’ institutions) to reproduce the letter of the text with a perfection no one had ever previously aspired to (Taruskin, 2010: 650).

Além deste aspecto de “conservadorismo” que não se coaduna com a dinâmica modernista, de vanguarda e anti-académica, o modelo de ensino dos conservatórios também se torna criticado quando a Arte começa a questionar a validade das fronteiras disciplinares. Se a mono-disciplinaridade parece ser o princípio típico do sistema de ensino dos conservatórios, quando a inter e a trans-disciplinaridade se começou a experimentar, e certos movimentos modernistas fizeram bastantes tentativas desta natureza, aquele sistema entrou em crise.

Mesmo que as críticas sejam repetidas ao longo das décadas, nem todas as vozes são concordantes com a ideia de que a formação dada no conservatório é má. Lopes Ribeiro (1972), em *Achegas para a história da reforma do conservatório nacional*, reconhece a crise do teatro mas atribui-lhe outras causas que não o mau funcionamento do Conservatório:

Poderá dizer-se que o marasmo a que chegou a actividade teatral portuguesa deve imputar-se a outras causas, absolutamente alheias à qualidade e grau de eficiência do ensino dramático ministrado no Conservatório: o muito escasso número de teatros existentes em Lisboa e as precárias condições da maioria deles; (...) a desorientação artística, técnica e administrativa das empresas; a carência de obras dramáticas nacionais; a insuficiência de apoio financeiro, os rigores desactualizados da censura; etc., etc., etc. (Ribeiro, 1972: 80).

Há que referir, no entanto, que este texto de Lopes Ribeiro tem a colaboração de Ivo Cruz, que era na década de 1960 director do Conservatório Nacional e o próprio Lopes Ribeiro era vogal da Junta Nacional da Educação o que, talvez, lhe condicionasse o olhar sobre a questão.

Um dos aspectos que pode ser analisado, no que diz respeito às características do ensino de teatro que era marca desta escola, que foi durante décadas a única fonte de educação formal de actores, é o repertório que aí serve de base à formação. O que primeiro se conclui é que variou pouco ao longo dos tempos. A primeira nota encontrada relativamente a este assunto surge em *Carteira do artista: apontamento para a história do theatro portuguez e brasileiro*, livro de memórias teatrais de Sousa Bastos, uma espécie de almanaque, colectânea ou recolha de apontamentos, fragmentos, notícias breves, onde o autor tem o seguinte apontamento para o dia 10 de Setembro de 1845:

Provas públicas das quatro únicas discípulas que n'esse ano teve o conservatório dramático. As provas constaram de exercícios de leitura em trechos dos *Lusiadas* de Camões, tragédia *Castro de Ferreira* e drama *Frei Luis de Sousa* de Garrett. Representaram também uma comédia escrita expressamente para as quatro alumnas, visto que nesse ano não houvera discípulos. As quatro alunas eram: Gertrudes Saraiva, Maria Saraiva, Eliziaria e Fortunata Levy (Sousa Bastos, 1898: 326).

Deste apontamento, relativo à fase inicial do funcionamento do Conservatório, conclui-se que, a par dos clássicos, e por causa da particularidade de serem apenas alunas presentes a provas públicas, foi escrito um texto original para a ocasião. Luís de Camões, António Ferreira e Almeida Garrett são os clássicos referidos. Posteriormente, a este rol de clássicos, vários testemunhos permitem acrescentar autores como Gil Vicente, António José da Silva, João da Câmara, Pinheiro Chagas, Júlio Dantas, etc. Numa abordagem que não é exaustiva, o cerne do repertório usado como base do ensino do teatro no Conservatório é composto por clássicos portugueses e alguns, poucos, clássicos europeus (Molière, Cervantes, Ibsen...).

O relatório de Júlio Dantas, relativo ao ano lectivo de 1912-1913, no ponto relativo às actividades lectivas, inclui as apresentações públicas dos alunos e dá-nos elementos sobre o repertório usado para a formação dos alunos o que, neste ano, foi exclusivamente composto por autores portugueses: Camões, *Auto d'El Rei Seleuco*; João da Câmara, *Os velhos* (“para demonstração típica do teatro regional”) e Camilo, *Amor de perdição*, como prova final do terceiro ano.

A consulta do espólio de Carlos de Sousa, autor de uma das publicações que compõem o núcleo central de fontes primárias deste estudo, que se encontra no arquivo do Círculo Cultural Scalabitano, permitiu encontrar a compilação encadernada dos papéis que desempenhou nos anos em que frequentou o curso da Escola da Arte de Representar entre os anos lectivos de 1919 a 1923. Compilação exaustiva, permite tirar conclusões sobre o repertório usado para formação que é maioritariamente composto por autores portugueses: Gil Vicente, António Ferreira, António José da Silva, Almeida Garrett, João da Câmara, Júlio Dantas, Pinheiro Chagas, Vicente Arnos, Carlos Selvagem. Autores europeus, só Molière e Cervantes foram abordados durante os três anos do curso de Carlos de Sousa.

De assinalar que certas peças são referidas duas vezes, sendo que o então aluno Carlos de Sousa nelas desempenhou papéis diferentes; por exemplo: em Dezembro de 1920 foi-lhe atribuído o papel de Gonçalves na tragédia *A Castro*, de António Ferreira, e em Abril de 1922 o papel de Pacheco; em Fevereiro de 1921 foi-lhe atribuído o papel de Jorge no drama *Frei Luis de Sousa*, de Almeida Garrett, e em Fevereiro de 1923 o papel de Manuel de Sousa Coutinho⁷².

O que esta compilação de papéis de Carlos de Sousa tem de relevante é que permite acompanhar um ciclo completo de formação de um aluno de teatro do Conservatório, ou Escola da Arte de Representar como se designava naquela altura. Que significado é que pode ter esta insistência no repertório português? Creio que se pode dizer que daqui não resultou um incentivo à produção de textos de autoria portuguesa. Assiste-se a uma espécie de sedimentação ou cristalização do repertório que outros dados corroboram. Esta sedimentação faz com que Carlos de Sousa, mais tarde, já na qualidade de profissional de teatro, volte várias vezes aos mesmos textos, como se as hipóteses de escolha fossem diminutas.

Outro elemento interessante que se extrai da análise desta compilação⁷³ permite tirar conclusões sobre os processos de trabalho do actor: refiro-me aos indícios de processo de trabalho sobre os papéis daquele que, no fim do curso,

⁷² Outros casos idênticos são apontados na ficha do Anexo I relativa a esta compilação.

⁷³ Estes aspectos encontram-se documentados fotograficamente no Anexo III deste trabalho.

recebeu o prémio de melhor aluno. Estes “papéis” são manuscritos em que o aluno/actor só tem o texto da personagem que lhe foi atribuída precedido da deixa da personagem que falou anteriormente, e por deixa entenda-se a derradeira, a última palavra que foi proferida imediatamente antes. Isto significa que, num primeiro momento de trabalho, o actor só tem acesso ao texto integral da peça aquando da leitura de conjunto. Todo o trabalho que o actor faz individualmente e que precede os ensaios de conjunto é feito a partir de uma visão muito parcelar do texto.

A contradição aqui encontrada é que este sistema privilegia o texto mas dedica-lhe pouca atenção, para os nossos padrões actuais. De outro ponto de vista, este processo ajuda a compreender a repetição de textos e a sedimentação de repertório pois este é um sistema que, talvez, funcione melhor quando há uma grande familiaridade com os textos. Num sistema de permanente contacto com um texto novo, um original do qual nada se sabe, este método tornar-se-ia, certamente, menos eficaz.

De referir que este sistema que o aluno Carlos de Sousa aprendeu e praticou nos anos de 1920 foi o mesmo que usou na sua vida profissional tal como se comprova pela consulta do seu espólio de que fazem parte os papéis que foi desempenhando na sua carreira como actor⁷⁴. O facto de existir uma constância, ao longo dos anos, do mesmo processo de trabalho deve permitir afirmar que era um processo disseminado, instalado. Não se pode ajuizar *a posteriori* sobre o talento de Carlos de Sousa mas, creio, que se pode afirmar que era tido como um bom profissional, respeitado e seguido. Assim, o método que usava para trabalhar não seria uma excepção mas a regra.

Sara Belo (2007) descreve o percurso do ensino da voz na Escola Superior de Teatro e Cinema, o antigo Conservatório, a partir do início dos anos setenta do século XX com base em entrevista que fez a professoras de Voz que iniciaram a sua prática naqueles anos. Afirma:

Numa conversa que tive com a professora [Glória de Matos], quando questionada sobre como era o ensino da Voz quando chegou à Escola [Escola Superior de Teatro e Cinema], em 1970/71, ela conta-nos que não existiam aulas de técnica vocal tal como as conhecemos hoje. O trabalho que se fazia era um trabalho de texto, de declamação, onde se trabalhavam também textos de poesia (Belo, 2007: 13).

⁷⁴ Excertos de alguns exemplares podem ser consultados no Anexo III.

Apesar deste testemunho da professora Glória de Matos, antiga professora de voz, se referir a um momento no limite temporal estabelecido para este estudo, perspectiva-se nele um padrão que ainda está em continuidade com as publicações aqui estudadas e o quadro que delas resultam. Ou seja, no princípio dos anos de 1970 o padrão do início do século XX, declaradamente anterior, ainda não se tinha alterado.

4.3.3. A EDUCAÇÃO INFORMAL DOS ACTORES DE TEATRO

Nem todos os actores que faziam parte das companhias de teatro faziam a sua formação no Conservatório de Lisboa. Existiam formas “informais” de aprendizagem e de ensino dos actores. Estas formas informais de adquirir conhecimentos relacionados com o teatro não se dirigiam apenas aos amadores. Ainda que não existam dados que o confirmem é de admitir que a maioria dos actores profissionais em exercício durante o período a que se refere este estudo não teria educação formal em teatro.

A questão da formação dos actores também é abordada por González Subías em relação a Espanha:

Sería prolijo enumerar la larga serie de escritos y obras que aluden, no sólo a la falta de instrucción del actor en el siglo XVIII respecto a su profesión, sino también a su escasa cultura, que llegaba al analfabetismo en bastantes ocasiones (González Subías, 2003: 51).

González Subías refere que, apesar das diversas tentativas de reformulação da formação adequada ou necessária ao actor posteriores ao século XVIII, a formação que imperou em Espanha, até pleno século XX, foi o “método tradicional” ou seja, aprender na prática. Estas formas alternativas à educação formal ministrada no Conservatório podiam ter diversas vertentes.

A formação corporativa e pela prática teatral era um processo que funcionava como forma de validar e reconhecer o acesso à profissionalização. Ou seja, a própria prática teatral era reconhecida como forma de conferir estatuto de profissional tornando-se, assim, equivalente à formação formal. No entanto, encontram-se algumas iniciativas que parecem visar a superação de

falhas culturais, intelectuais ou artísticas dos profissionais de teatro sem educação formal.

Um exemplo disto pode consultar-se no folheto de divulgação do Curso Livre d'Arte de Representar da Associação de Classe dos Artistas Dramáticos, com sede em Lisboa, datado de 1909. No regulamento deste curso é dito que o curso se destina à “educação artística de futuros profissionais e indivíduos que o queiram frequentar desejosos de adquirirem conhecimentos da especialidade”. Ou seja, além de profissionais em exercício que queiram actualizar os seus conhecimentos, destina-se àqueles que querem vir a ser profissionais e destina-se aos amadores ou interessados na temática. Neste momento não é possível dizer se o curso funcionou ou não. O folheto em causa apresenta o plano do curso dividido em três anos e o horário das aulas para o 1º ano: aulas diárias, de Segunda a Sábado, a decorrer entre as 9h00 e as 12h00.

Também a leitura dos estatutos do Sindicato Nacional dos Artistas Teatrais⁷⁵ fundado em 30 de Julho de 1938, permite recolher dados sobre actividades de âmbito formativo destinadas a actores. Estes estatutos estabelecem entre outros objectivos a organização de serões de arte, conferências e palestras sobre teatro e outros espectáculos, a criação uma biblioteca de carácter instrutivo de modo a “pugnar pela elevação do nível cultural e artístico do teatro português” (Art. 4º)⁷⁶.

Além desta vertente educativa das corporações e agremiações existem também escolas particulares que se dedicam ao ensino do teatro e das práticas afins. Na Sala Jorge de Faria/Biblioteca da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, encontra-se o folheto⁷⁷ «Audição dos alunos da Escola de Arte de Dizer Anita Patrício» com um programa composto por recitação de poesia, na primeira parte, e representação da peça em 1 acto, *Crisântemos*, de Anita Patrício, na segunda parte do programa. O âmbito e o

⁷⁵ Exemplar na Sala Jorge de Faria/Biblioteca da Faculdade de Letras da Universidade Coimbra (cota: JF 23.6.52)

⁷⁶ Além destes objectivos, estes estatutos também apresentam outros aspectos que mereceriam análise como a sua “subordinação ao interesse superior da colectividade nacional, repudiando o princípio da luta de classes” ou as mulheres casadas necessitarem da autorização dos seus maridos (Art.10º).

⁷⁷ Cota: JF 31.5.59.

número destas escolas não é ainda possível determinar o que não permite saber se têm uma acção significativa ou marginal no sistema teatral.

Uma outra forma de aprendizagem e de especialização da arte e ofício de actor era a formação individual e autodidacta. Dentro desta forma de aprendizagem contavam-se as aulas particulares de que existem diversos testemunhados em registos memorialistas. Um exemplo é o texto de Amélia Rey Colaço, «Augusto Rosa: meu mestre»⁷⁸, onde a actriz, empresária e figura de grande destaque do teatro nacional do século XX, conta a sua aprendizagem em regime particular com aquela outra figura de destaque da altura, Augusto Rosa.

Outro aspecto daquilo que também se pode considerar como formação autodidacta é resultante da iniciativa individual, privada, de procura de informação. Os espólios de actores nos catálogos das bibliotecas e arquivos podem oferecer pistas sobre esta procura individual de formação empreendida a título autónomo. Um exemplo disto pode ser encontrado no catálogo da biblioteca do Museu Nacional do Teatro. Aqui, o conjunto de obras que constituíam a biblioteca de actores, no seu todo ou em parte, que foi doado ao Museu, pelos próprios ou por herdeiros, é, em geral, composto por peças e obras sobre teatro em português, igual proporção em francês, algumas obras em espanhol, poucas em italiano e a partir dos anos de 1940 começam a surgir mais obras em inglês.

A leitura deste catálogo, do Museu Nacional de Teatro, revela um acesso maior a obras de origem francesa mas com uma tendência para se diversificar no período do pós-guerra e permite ainda intuir é que estes actores estariam muito bem informados e a par dos autores que foram centrais para o cânone teatral do século XX⁷⁹. Apesar disso, a prática teatral dominante não reflectia a integração desses autores, sobretudo os autores mais vanguardistas.

⁷⁸ Ver em (1989) *A Companhia Rey Colaço – Robles Monteiro: correspondência*, Selecção e notas de Vítor Pavão dos Santos, Lisboa, Instituto Português do Património Cultural.

⁷⁹ Na Biblioteca do Museu Nacional do Teatro, espólios de:

Amélia Rey Colaço (1898-1990): além do português, obras maioritariamente em francês; obra de Brecht em francês em edição de 1955 mas também em inglês; Bernard Shaw, edição de 1929; a obra completa de Shakespeare em inglês – *Sobre Voz*: Straus, Gabrielle Jardim (1932) *La technique vocale simplement expliquée*, Boulogne-sur-Seine, Chez l’Auteur;

4.4. NOVAS DINÂMICAS NO PÓS-GUERRA

A concretização da ambição de renovação teatral parece só ter reunido condições para vingar no pós-guerra. Um folheto da Secretaria de Estado de Informação e Turismo, datado de Janeiro de 1973, sem autor, intitulado *El Teatro Portugues en la post-guerra*, dá nota explícita do esforço da geração imediata ao pós-guerra de renovação teatral. Apesar deste documento, que se encontra na Biblioteca Nacional de Espanha mas não na Biblioteca Nacional de Portugal, ser um objecto que pode ser lido como engajado com o regime, no entanto, cruzado com outras evidências, pode falar-se de um reflorescimento teatral a partir das décadas de 1950 e 1960. Várias figuras estão ligadas a esta renovação entre as quais se podem referir António Pedro, figura tutelar no Porto, do Centro de Cultura Teatral/Teatro Experimental do Porto; Paulo Quintela, que impulsionou o Círculo de Iniciação Teatral da Academia de Coimbra; Fernando Amado e Almada Negreiros e a criação do Teatro da Casa da Comédia; entre outros.

No *Jornal do Ribatejo* de 20 de Março de 1958, Santarém, pode ler-se⁸⁰: “No Círculo Cultural, Luiz Francisco Rebello falou, com elevação e profundo conhecimento sobre as tendências actuais do teatro contemporâneo”. A notícia enquadra-se num movimento a que se assiste nos anos de 1950 que corresponde a um reforço das tentativas de formação dos públicos. Neste caso, a iniciativa parece ficar a dever-se aos valores do republicanismo e às

Blaise, Jean (1906) *L'art de dire*, Paris, Armand Colin (assinado por Amélia Rey Colaço com data de 1915).

Francisco Ribeiro, dito Ribeirinho (1911-1984): (um terço das obras em inglês) - autores como Diderot; Artaud; Brook - *O espaço vazio* - em inglês, edição de 1968; Stanislavski em inglês de 1959 e 1964; *Sobre Voz* - Dupont-Vernon, H. (1926) *L'Art de bien dire*, Paris, Albin Michel; Dupont-Vernon, H. (1884) *Principes de diction*, Paris, Ollendorff Éditeur; Dupont-Vernon, H. (1891) *Diseurs et comédiens*, Paris, Ollendorff Éditeur.

Henrique Santana (1924-1995): obras do teatro do século XX e obras teóricas: fazem parte: Alejandro Casona, Artaud, Brecht, Craig, Diderot, Dürrenmatt, Gabriele D'Annunzio, Ionesco, Lee Strasberg, Louis Jouvet, Martin Esslin, Meyerhold, Piscator, Silvio d'Amico, Stanislavski, etc.

Rogério Paulo (1927-1993): 900 livros com obras ideologicamente muito dirigidas, com muita informação sobre teatros de leste europeu (teatro soviético, polaco, romeno, búlgaro) teatro cubano, teatros orientais, etc.

⁸⁰ O artigo não apresenta autor.

convicções de Manuel Ginestal Machado, se é que se pode considerar significativo o título do mesmo jornal – “Todos os homens têm direito à cultura declarou o sr. Dr. Ginestal Machado, vice-presidente do Círculo Cultural Scalabitano”. Luiz Francisco Rebello, nesta sua lição sobre a evolução e tendências do teatro contemporâneo, levou ao Círculo Cultural Scalabitano o conhecimento de autores como Arthur Miller, Jean-Paul Sartre, Adamov, Ionesco, Brecht, Tennessee Williams, Albert Camus, Salacrou. No entanto, o artigo do *Jornal do Ribatejo* termina com uma nota negativa: “Pena é que o nosso público, na sua maior parte, pareça andar alheado de iniciativas desta natureza e não acorra, como devia, a estes admiráveis serões de arte e cultura.”

Também Redondo Júnior se inscreve nesta dinâmica de disseminação da coisa teatral. Numa conferência proferida em 1959 no Grupo de Teatro Moderno do Porto, conferência apresentada por João Apolinário, faz a seguinte referência: “A arte dramática só é arte na medida em que renuncia à pintura (ficção no plano) porque as personagens não devem agir *em frente de*, mas *dentro de*.” (Júnior, 1959: 20). Esta reflexão implica uma noção de cena que tem evidentemente consequências ao nível do trabalho do actor sobretudo ao nível da noção de espacialização do corpo do actor. É uma reflexão que põe em causa a concepção triangular de marcação da cena a que foi feita referência neste trabalho. Nesta mesma conferência, Redondo Júnior faz uma outra referência da qual também se podem tirar conclusões sobre o processo de reformulação do pensamento sobre o teatro. Trata-se do uso do termo *naturalidade* que agora surge com uma nova acepção e uma nova valoração:

O actor e a maioria dos encenadores continuam, desesperadamente – e erradamente – em busca de naturalidade. (...) Essa busca de naturalidade conduz, quase sempre, ao predomínio da personalidade do actor sobre a da personagem (Júnior, 1959, 26).

Redondo Júnior define naturalidade como “sobreposição da personalidade do actor na personagem” o que é entendido como uma inversão dos princípios metodológicos do trabalho do actor por identificação, distinguindo-se o processo em que o actor procura em si pontos comuns com a personagem, do processo em que o actor projecta na personagem coisas suas.

Em *Esboço de orientação ou o início de uma prática de teatro*, folheto do Grupo de Teatro Moderno, assinado por João Apolinário, Alexandre Babo,

e Fernando Gaspar, com desenho gráfico de Luiz Praça, datado de 1960, pode ler-se uma espécie de manifesto do grupo:

Um mundo em que o teatro é uma arte que se ajusta às coordenadas universais da nova vida semeada pelo homem moderno. E moderno é um teatro que reflecte, explica e traduz esse novo mundo e esse homem contemporâneo: um mundo novo e um homem com novos e diferentes problemas. (...) A criação de um teatro de estudo, laboratório experimental das técnicas mais evoluídas que auto determinem um vanguardismo permanente, como impulso estético sempre anti-convencional, independente de todos os compromissos com a realidade actual da orgânica do teatro português. A autenticidade de experiências que se dirijam para a liberdade da criação técnica, estética e literária, através da formação de actores e técnicos, encenadores e autores dramáticos, em contacto com mestres e textos estrangeiros, cujas linhas de pensamento e acção se integrem e sejam o mais evoluído ritmo das correntes universais do teatro e do homem contemporâneo. A formação de espectadores conscientes da autenticidade teatral, através do desenvolvimento de um sentido crítico, objectivo e sensível. (...) A libertação de uma crítica barroca (...) em síntese: - um teatro livre, disciplinado, moderno e português, servido por uma técnica actual, uma estética moderna, sem o culto do vedetismo, a mistificação dos mercenários e a rotina ignorante de quantos iludem um público que não sabe patear nem aplaudir (Apolinário, Babo, Gaspar, 1960).

Em Lisboa, Pedro Bom, num texto de 1961, «Apontamentos para a história do teatro experimental português», que serve de prefácio ao seu “exercício teatral em duas partes” *A qualquer hora o Diabo vem...*, também dá testemunho desta nova dinâmica do teatro português no pós-guerra. Naquela altura, ele próprio, “os artistas portugueses em geral e o nosso público desconheciam em absoluto as mais modernas correntes da dramaturgia mundial”. Esta nova dinâmica é atribuída por Bom (1961: 12) à “pedrada no lago” que constituiu o primeiro espectáculo do Teatro-Estúdio do Salitre, dirigido por Vasco de Mendonça Alves, Gino Saviotti e Luís Francisco Rebello:

O que está fora de dúvida é que, foi realmente, partindo da “pedrada no lago” lançada pelo Teatro-Estúdio do Salitre, no marasmo da cena portuguesa do pós-guerra, que não somente uma elite de colaboradores e frequentadores desse teatro e dos outros do mesmo género, que a breve passo iam surgir, mas ainda as empresas teatrais portuguesas, as entidades oficiais e o próprio grande público, se consciencializaram do atraso em que caíramos em relação à cena e à dramaturgia no mundo (...) Só a partir da altura em que nasceu o movimento experimental e graças ao impulso e às exigências por ele criados, foram apresentados na nossa cena autores como Garcia-lorca, Anouilh, Priestley, Cocteau, alguns dos expoentes máximos da dramaturgia do «entre duas guerras», verificando-se, por outro lado, a modernização da cenografia e uma afirmação progressiva do papel do encenador na realização dos espectáculos, que contavam até então, quase sempre, entre nós, apenas com a autoridade máxima de um actor-ensaiador (Bom, 1961: 14).

Na nova sala de teatro, o Teatro-Estúdio do Salitre, a que Pedro Bom se refere, Mendonça Alves, Saviotti e Rebello levaram a cabo um conjunto de

espectáculos a que chamaram do “Essencialismo” e que ocorreram entre Março de 1946 e Julho de 1947⁸¹. No folheto/programa do primeiro espectáculo “essencialista”, de 30 de Março de 1946 consta o *Manifesto do Essencialismo Teatral* onde são apresentados doze pontos programáticos. Propõem a afirmação do teatro como fenómeno colectivo (1º ponto do Manifesto) e a recuperação da “essência do teatro” (12º ponto) no seu sentido clássico (8º ponto), ou seja, “voltar a teatralizar o teatro” (9º ponto), voltar ao “classicismo teatral do ritmo, estilo e poesia da representação” (10º ponto). Se não é muito claro o que é que se entende por “retorno à essência teatral”, é mais explícito aquilo que o movimento não quer: é contra os elitismos “snobs e intelectuais decadentes”; é contra o verismo no teatro; contra os “funambulismos” e a “ceno-técnica”, ou seja, contra os efeitos cénicos vazios de intensidade artística, poética e teatral. Também está aqui recuperada a ideia de teatro enquanto fenómeno colectivo.

O testemunho de Pedro Bom tem o valor de ser directo já que ele próprio esteve envolvido neste processo. Talvez se deva, por isso, salvaguardar algum excesso de entusiasmo. No entanto, é de interesse a definição que ele apresenta para teatro experimental, em que cita Carlos Montanha que, à pergunta “Experimental, porquê?” responde:

A razão de ser desta espécie de teatro parte da verificação – em cada época – de que não existe um estilo definido de fazer teatro. Houve tempos em que o autor teatral, sabia de antemão, que uma peça devia ter tantos actos, ser escrita por hipótese em alexandrinos, tratar de certos e determinados assuntos, etc. Na posse de todas estas certezas, o autor podia dar-se ao luxo de escrever a peça perfeita. Hoje, faltam-nos moldes obrigatórios de fazer teatro, falta-nos o padrão. A função do teatro experimental consiste precisamente em buscar directrizes formais, procurar um estilo, uma maneira de fazer teatro. E quando digo fazer teatro não me refiro apenas ao escrever, mas também ao representar, encenar, dirigir o espectáculo. O teatro experimental deve ser como um laboratório em que se fazem pesquisas, árdua e honestamente (Carlos Montanha, *apud* Bom, 1961: 21).

Contra o teatro mistificado promovido pelo empresário e o actor/vedeta, começa a surgir a defesa de um teatro alicerçado no presente, que seja o seu reflexo e a sua crítica; um teatro que é anti-convencional e independente da conjuntura mais estreita; um teatro que procura a actualização pela via da

⁸¹ Ver no Anexo III, digitalização dos 5 primeiros programas dos espectáculos essencialistas, constantes do espólio de Carlos de Sousa. Ver também colectânea de peças do Teatro Estúdio do Salitre em Rebelo (1996).

experimentação e pelo confronto crítico com as experiências levadas a cabo fora das fronteiras nacionais; um teatro que procura contribuir para o desenvolvimento do sentido crítico e da consciência individual e social. O discurso da modernidade, da recusa das estéticas normativas, da valorização da procura, da experimentação, mais do que da resposta estática, parece ter agora outra consistência. A nova geração teatral do pós-guerra está determinada em ultrapassar a crise que há tanto se faz sentir. É o que se depreende do manifesto do Grupo de Teatro Moderno já atrás referido:

CRISE – a palavra tem o senso duma rotina congénita.

TEATRO – outra espécie de rotina com o senso duma palavra universal.

As duas palavras – significam um mundo de barreiras historicamente enraizadas na sociedade e na cultura deste país.

Para nós, crise e teatro implicam a necessidade de uma luta, cujo fim almejado seria a morte da primeira e a libertação do segundo (Apolinário, Babo e Gaspar, 1960).

CAPÍTULO 5

SETE PUBLICAÇÕES SOBRE A ELOCUÇÃO DO ACTOR

No contexto que atrás se abordou, foram produzidas as sete obras que compõe o objecto deste estudo e que agora se apresentam por ordem cronológica de data de publicação. Apresentam-se os dados concernentes aos seus autores e aos conteúdos das obras.

Quanto aos autores, procuraram-se elementos relativos à sua formação, actividade teatral, actividade pedagógica e elementos relativos à sua actividade de escrita e publicação. Algumas dificuldades foram encontradas. Apesar de terem sido, todos, homens que desenvolveram uma actividade significativa no sistema teatral da sua época, alguns foram esquecidos não sendo hoje referenciados em nenhuma história do teatro português. Face a isto, a maior parte da informação aqui apresentada resulta da consulta de fontes generalistas, como enciclopédias, ou fontes *on line*, como a *wikipedia*. Ao longo do processo de pesquisa também se foram coligindo informações que surgiam dispersas nas diferentes fontes consultadas.

Destes autores, António Pedro é o único cuja vida artística e teatral foi estudada e está acessível; António Feliciano de Castilho é um autor estudado pela via da sua ligação à literatura do século XIX; Carlos Santos, além de fazer parte da onomástica das ruas da cidade de Lisboa, deixou as suas memórias o que constitui uma fonte de informação sobre a sua vida e a sua actividade teatral. Sobre os restantes autores foi muito difícil coligir informação sendo que Carlos de Sousa e João Apolinário estão quase absolutamente esquecidos. Sobre este último, João Apolinário, de momento, só foi possível saber o que a *wikipedia* fornece. Curiosamente, aquele sobre quem inicialmente menos dados existiam, Carlos de Sousa, deu origem a um processo de pesquisa e recolha de materiais que se apresentam e que permitem um melhor conhecimento do autor.

Sobre as características destas publicações, um dado frequente é que se dirigem a um público vasto e incluem muitas vezes o público amador. Algumas delas deixam isso claro no título ou no texto. Este dado, acompanhado de várias outras fontes, levam a concluir que o teatro amador - noção muito mais

vasta que a actual já que tinha uma forte expressão particular, doméstica, que hoje já praticamente não existe - teria uma presença muito forte na sociedade. Também se pode ver nesta dedicatória a “modéstia” dos autores, inserida numa estratégia de escrita com larga tradição, que os levaria a assumir a humildade dos seus conhecimentos, dirigindo-os, talvez de forma retórica, aos amadores.

Quanto a características internas das obras é frequente que se apresentem como lições ou apontamentos, por vezes até recolhidos por um aluno, o que permite concluir que são obras com um forte carácter pedagógico e pragmático. Contudo, pode dizer-se que apresentam curta dimensão teórica, reflexiva. Entende-se este carácter pragmático como um aspecto na linha das obras de preceptiva abordadas atrás.

Sobre a estrutura de obras similares, diz Rubio Jimenez (2003: 1823): “Es llamativo que parte de los libros de declamación tuvieran la forma de catecismos, que servían su información mediante el modelo de la pregunta-respuesta.” Não se encontra esta forma dialogada, modelo de pergunta-resposta, nas obras analisadas mas encontra-se o mesmo carácter normativo a que alude Rubio Jimenez.

Além das dificuldades referidas atrás, relativas à consulta de dados respeitantes aos autores, outra das dificuldades que por vezes surgiu teve que ver com condições de consulta e acessibilidade, pois as edições estão muitas vezes em mau estado e estão dispersas por várias bibliotecas e arquivos. Além disso, apresentam falhas de catalogação, sendo, por vezes, difícil discernir com precisão a data de publicação ou mesmo a autoria, como acontece com a publicação de 1878. Acresce a isto, a sua escassez. Quanto a este aspecto refira-se que Rubio Jiménez (2002: 127) apresenta uma relação cronológica das obras publicadas em Espanha sobre declamação que perfaz um total de 55 obras, para o período compreendido entre 1751 e 1921. O facto de só se terem encontrado sete originais portugueses, dois deles de formato muito curto, é, já por si, um dado significativo.

Apresentam-se aqui, sumariamente, alguns dados sobre a biografia dos autores e os dados principais destas obras que se analisarão mais à frente.

5.1. TRATADO DE METRIFICAÇÃO PORTUGUESA SEGUIDO DE CONSIDERAÇÕES SOBRE A DECLAMAÇÃO E A POÉTICA DE ANTÓNIO FELICIANO DE CASTILHO

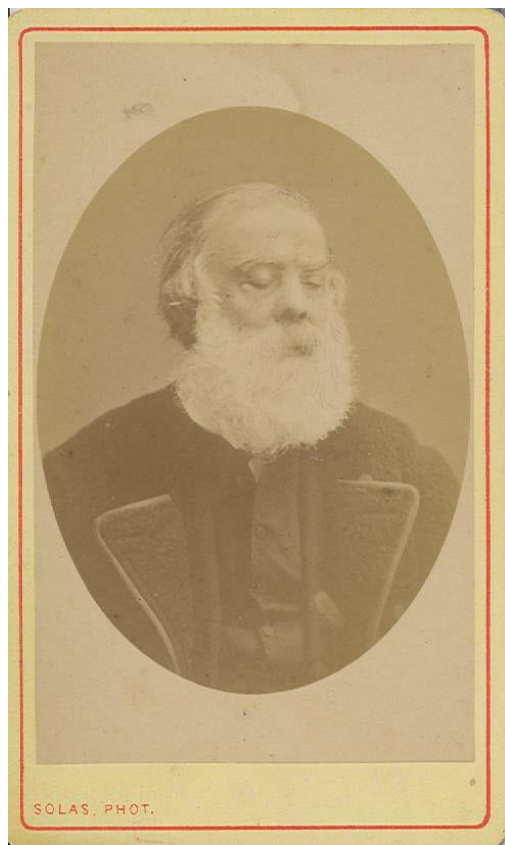
A edição aqui estudada, que o autor classifica como “um quasi tratado, (...) e ao mesmo tempo compêndio” (Castilho, 1874: v), data de 1874. No entanto, esta obra foi várias vezes reimpressa e re-elaborada; esta é a 4ª edição revista e aumentada. A edição mais antiga é de 1851 quando o autor publica um *Tratado de metrificação portuguesa*. No ano de 1858, publica uma 2ª edição *correcta e augmentada*, obra aprovada pelo Conselho Superior de Instrução Pública do Reino para uso das escolas. Em 1908, a 5ª edição desta obra foi reeditada por um dos filhos do autor em *Obras Completas* de António Feliciano de Castilho.

5.1.1. O AUTOR

ANTÓNIO FELICIANO DE CASTILHO⁸²:

- Em 28 de Janeiro de 1800, nasceu em Lisboa, filho de um professor universitário e médico da Casa Real. Morreu na mesma cidade, em 18 de Novembro de 1875.
- Aos seis anos, ficou cego o que não o impediu de ser homem de letras e figura marcante do século XIX português.
- Licenciou-se em Coimbra, em Leis, apesar da sua verdadeira vocação ser a literatura.
- Em 1834, casou com Maria Isabel Baena Coimbra Portugal, que morreu dois anos depois. Mais tarde, na ilha da Madeira, casou pela segunda vez com Ana Carlota Xavier Vidal de quem teve oito filhos.

⁸² Informações, maioritariamente em Porto-Bompiani, Gonzalez (1963) *Diccionario de autores*, tomo I, Barcelona, Montaner y Simón.



António Feliciano de Castilho, arquivo fotográfico do Museu Nacional de Teatro

- A sua actividade profissional foi intensa: desenvolve intensa actividade como poeta, tradutor, pedagogo; é nomeado para inúmeras academias, arcádias, conservatórios e gabinetes; é figura com actividade pública de grande intensidade; reúne colectâneas e publica em jornais e revistas; adere à maçonaria; marca posição em diversas dissensões e polémicas.
- Em 1841, fundou e dirigiu a *Revista Universal Lisbonense*.
- Artisticamente é colocado numa charneira entre o neoclassicismo e o ultra-romantismo.
- Traduziu do francês e do alemão as mais diversas obras. No catálogo da Biblioteca do Museu Nacional do Teatro, com autoria de A.F. de Castilho, constam algumas traduções de obras de teatro, nomeadamente inúmeras obras de Molière, de Goethe (o *Fausto*), de Vicente Monti; surgem também textos de crítica teatral; tragédias e comédias originais do autor; diversas versões “livres” e “libérrimas”, termos usados nas próprias obras. Sobre ele escreveu Sousa Bastos:

Castilho foi membro do Conservatorio Real. Escreveu para o teatro: *Camões*, drama em verso, sobre outro francez. *O Tejo*, elogio dramático. *Adriana Lecouvreur*, opera em 4 actos, traduzida do italiano. *O avarento*, tradução de Molière. *O médico à força*, idem. *O doente de scisma*, idem. *As sabichonas*, idem. *O tartufo*, idem. Sabem todos quanto valem estas brilhantíssimas traduções. Castilho escreveu as biographias das geniaes artistas Ristori e Emília das Neves (Sousa Bastos, 1898: 47).

- Segundo Rebello (1978: 141) a dedicação de Castilho ao teatro está marcada pelo “equivoco” e as suas traduções “na sua tentativa de aporuguesar as personagens, o local da acção e os seus incidentes, desvirtuam completamente o espírito e a forma das obras originais.”
- Castilho não parece ser uma figura consensual entre os especialistas dos estudos literários. É reconhecido o seu lugar na história mas esse reconhecimento parece ser no papel de antagonista de génios literários superiores ao seu, como no caso das polémicas em que se envolveu com Antero de Quental. A dimensão em que não é contestado é a de um certo “activismo”, uma vontade permanente de usar as suas competências de “homem das letras” para participar na sociedade do seu tempo ainda que a sua obra pedagógica procure projectar uma certa influência paternalista.
- Entre 1847 e 1855 viaja pelos Açores e Brasil procurando uma actividade de pedagogo e desenvolvendo propostas de associação mutualista e de educação socioprofissional.
- Segundo Albuquerque e Mourão-Ferreira (1976), o interesse de Castilho pelo ensino derivou do seu envolvimento, na ilha de São Miguel, na Sociedade Promotora Agrícola, nos anos de 1850. Os objectivos de promoção e desenvolvimento desta sociedade eram dificultados pelo elevado número de agricultores analfabetos, pelo que Castilho se prontificou a encontrar um método de ensino que rapidamente alfabetizasse a população. Propôs-se fazê-lo a partir da adaptação do método do francês Lemare. Estamos na segunda metade do século XIX e se, por um lado, Castilho reconhece que os métodos que existem são antiquados e ineficazes, tendo como consequência social e cultural, uma grande taxa de analfabetismo, por outro lado, a sua tradução e adaptação do método francês para o português, e para a

realidade portuguesa, fez-se recorrendo a opções que no dizer de Albuquerque e Mourão-Ferreira foram surgindo “ao sabor da prática” e das fantasias de António Feliciano de Castilho:

Assim foram sucessivamente aparecendo as inúteis regras em verso; a introdução do ritmo, marcado com o bater de pés e de palmas, como pauta da leitura; a ortografia sónica, levada aos últimos exageros; a pontuação enfática; etc. (Albuquerque, Mourão-Ferreira, 1976: 45).

- Após a morte de Almeida Garrett e o exílio de Alexandre Herculano em Vale de Lobos, fica Castilho como representante de uma geração que é fortemente contestada. A chamada “questão Coimbrã” marca a sua decadência.
- Apesar da contestação que lhe era feita, recebe a sagração oficial com a atribuição do título de visconde.

5.1.2. A PUBLICAÇÃO

Conteúdos de *TRATADO DE METRIFICAÇÃO PORTUGUESA SEGUIDO DE CONSIDERAÇÕES SOBRE A DECLAMAÇÃO E A POÉTICA:*

Capítulo I - O que seja o verso (p.9)

Capítulo II - Dos acentos predominantes, ou pausas em geral (p. 23)

Capítulo III – Quantas espécies de metros há em língua portuguesa (p.26)

Capítulo IV – Versos agudos, graves e esdrúxulos (p.32)

Capítulo V – Dos metros simples e compostos em geral (p.38)

Capítulo VI – Primeiro exercício métrico (p.54)

Capítulo VII – Dispensável digressão sobre a índole da língua portuguesa em relação aos metros (p.57)

Capítulo VIII – Observações sobre a melodia dos versos (p.65)

Capítulo IX – Tentativa sobre cada uma das letras do alfabeto (p.69)

Capítulo X – Dos ditongos e das vogais nasaladas (p.76)

Capítulo XI – Das letras consoantes em geral

Capítulo XII – Digressão estatística dos sons e articulações na língua portuguesa (p.90)

Capítulo XIII – Ampliação da teoria das vogais e consoantes (p.92)

- Capítulo XIV – Amostras e exercícios onomatopaicos (p.95)
- Capítulo XV – Novo exercício de versificação (p.105)
- Capítulo XVI – Lexicologia (p. 108)
- Capítulo XVII – Emprego das consoantes entre os antigos (p.124)
- Capítulo XVIII – Continuação sobre a rima dos antigos versos de sete sílabas (p.131)
- Capítulo XIX – Das estrofes e rima dos contemporâneos (p. 141)
- Capítulo XX – Sobre a recitação dos versos (p.146)
- Capítulo XXI – Da poesia (p.152)

5.2. APONTAMENTOS SOBRE A DECLAMAÇÃO DO DR. LUIZ DA COSTA PEREIRA E JOSÉ CARLOS DOS SANTOS

Este texto é aqui apresentado já que o seu conteúdo está, claramente, abrangido pelos critérios definidos para o objecto de estudo aqui em análise. No entanto oferece algumas dificuldades de apresentação. É um texto de curto formato, com apenas dez páginas de conteúdos, muitas vezes apenas enunciados, que está integrado num *Álbum do actor Santos: repositório de curiosidades dramáticas* que é um conjunto de textos dispersos sobre os mais diversos assuntos relacionados com a vida e a carreira do actor José Carlos dos Santos. Quanto à sua autoria, presumi que o nome que aparece no fim deste texto, João Baptista Alves Mendes, é o de quem coligiu os apontamentos junto dos professores da Escola do Real Conservatório de Lisboa, Dr. Luiz da Costa Pereira e José Carlos dos Santos referidos em subtítulo⁸³. Esta dedução é apoiada pela apresentação daquele nome, por Vasques (2012: 96), entre os nomes dos alunos do Conservatório do ano escolar de 1878-79.

A datação também apresenta indefinições. O texto apresenta, no final: Lisboa, 19 de Setembro de 1878; o Álbum está catalogado na Biblioteca Nacional de Portugal com o ano de 1885. Optou-se aqui pela primeira data –

⁸³ À semelhança dos *Apontamentos da arte dramática*, de Augusto de Mello, onde se refere explicitamente que foram coligidas pelo aluno A. Avellar. Ver Anexo I.

1878 – por ser provavelmente a data dos apontamentos que posteriormente foram incluídos no *Álbum do actor Santos*.

Estes *Apontamentos* são retomados por Luiz da Costa Pereira numa publicação de maior desenvolvimento, de 1890, que intitulou *Rudimentos da arte dramática*. Ao chamar à sua obra *rudimentos* significa que Luiz da Costa Pereira só pretende fazer uma abordagem introdutória, breve; é o que faz. Com conteúdos essencialmente teóricos, na página que separa o Prólogo do Capítulo I surge: *Rudimentos da arte dramática // Theoria*, no fim desta obra o autor (Pereira, 1890: 201) remete para a intenção de publicar uma parte dedicada à prática, o que não consta em nenhum ficheiro. Os conteúdos desta obra de Pereira não são apenas dedicados à elocução, integrando-a num entendimento mais abrangente de arte dramática. Embora Luiz da Costa Pereira trate da elocução do actor, nesta publicação posterior àquela aqui analisada, sobretudo nas partes, ou capítulos, VIII (sobre a palavra), XI (sobre a leitura em voz alta, as palavras de valor e a inflexão) e XII (sobre a pausa), optou-se por integrá-la no *corpus* complementar de fontes primárias⁸⁴ já que não se debruça especificamente sobre o tema.

5.2.1. OS AUTORES

Luiz da Costa Pereira⁸⁵:

- Nasceu no Funchal em dezanove de Agosto de 1819 e morreu em Lisboa em dezoito de Janeiro de 1893.
- Em 1844, formou-se bacharel em Matemática na Universidade de Coimbra onde fez teatro académico.

⁸⁴ Ver Anexo I.

⁸⁵ Em *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*, volume VII, p.908.



Luiz da Costa Pereira⁸⁶

- Foi nomeado professor do Liceu no Funchal e que, noutra fase da sua vida, foi professor e reitor do Liceu de Braga.
- 1853: foi convidado para ensaiador do Teatro D. Maria II. Neste teatro representou a personagem de Bernardim Ribeiro da obra de Garrett, *Um Auto de Gil Vicente*, por ocasião das festas de aclamação de D. Pedro V. Ainda neste teatro desempenhou o cargo de Comissário Régio.
- Desempenhou funções de Repetidor no teatro da Escola Politécnica e de Ensaaiador do Teatro Ginásio.
- Foi também Sócio Livre e professor da disciplina de *Arte de Representar* no Real Conservatório de Lisboa.
- Colaborou em vários jornais da época e publicou poesia, prosa, textos de astronomia e traduziu *Calúnia* de Scribe.
- Foi reconhecido institucionalmente pois foi feito *Cavaleiro das Ordens de Christo e da Conceição* por serviços prestados à instrução pública.

⁸⁶ Em Bastos (1898).

José Carlos dos Santos⁸⁷:

- Nasceu em Lisboa, em 1833. Morreu na mesma cidade em 1886.
- José Carlos dos Santos, ou Santos Pitorra, foi considerado um dos maiores actores portugueses do século XIX e foi “professor de Declamação no Conservatório Dramático” (Bastos, 1898: 35).



José Carlos dos Santos⁸⁸

- Começou a praticar teatro ainda criança. Na adolescência frequenta a tertúlia do poeta Gomes de Amorim onde recebe o incentivo de Garrett.
- Estreia-se como profissional no Teatro D. Maria II, em 1851, na peça *Ghigi* de Gomes de Amorim. Dali passou para o Teatro da Rua dos Condes onde desempenhou papéis mais importantes, e daqui foi para o novo teatro D. Fernando, no Largo de Santa Justa, desempenhar papéis de galã. Em 1856 transfere-se para a Companhia do Teatro do Ginásio onde interpreta galãs cómicos.

⁸⁷ Ver *Grande enciclopédia portuguesa e brasileira*, volume XXVII, Lisboa/Rio de Janeiro, Editorial Enciclopédia, pp. 363-366.

⁸⁸ Digitalização de litografia que faz parte do espólio de Carlos de Sousa no Círculo Cultural Scalabitano.

- Em 1863 fez a sua primeira viagem ao estrangeiro, a expensas de D. Luís, a que se seguiram outras viagens que foram como viagens de estudo pois viu muitos dos grandes actores da cena europeia daquela altura.
- Em 1868 monta com Pinto Bastos uma empresa no teatro Príncipe Real, na Rua da Palma, onde se torna um ensaiador aclamado. Em 1870 é-lhe adjudicado o Teatro D. Maria II, onde se representam, entre outras, peças de Molière traduzidas por A.F. de Castilho.
- Continua a desenvolver a sua múltipla carreira de empresário, ensaiador, actor e professor do Conservatório até que a cegueira, em 1878, o obrigou a parar.
- Foi agraciado com a ordem de Santiago e a comenda de Isabel a Católica de Espanha.

5.2.2. A PUBLICAÇÃO

Conteúdos de *Apontamentos sobre a declamação*:

- Declamação propriamente dita ou declamação antiga (p. 83)
- Declamação moderna (p. 84)
- Reflexão sobre a declamação em geral (p. 85)
- Elementos da declamação – memória, palavra e gesto (p. 87)
- Definições de Poesia, Verso ou Metro, Figuras (synérese, synalepha, elisão, aférese, prothese, epenthese, apórope, paragoge); Acentos predominantes ou pausas (p. 88)
- Classes de versos (p. 89)
- Declamação teatral ou Representação (p.91)
- Auxiliares da arte de representar; Princípios geraes de declamação teatral (p. 92)

5.3. ARTE DE DIZER: CURSO DE DICÇÃO DE JOSÉ ANTÓNIO MONIZ

Publicada em 1903, é constituída por um conjunto de “estudos reunidos e ordenados” como refere o próprio autor. Refere ainda quanto aos seus conteúdos que “O método intuitivo, que defendemos, já em Portugal foi posto em prática por dois mestres abalizados: Duarte de Sá e o Dr. Luiz da Costa Pereira, o primeiro na cadeira de professor, o segundo como ensaiador emérito” (Moniz, 1903: 3).

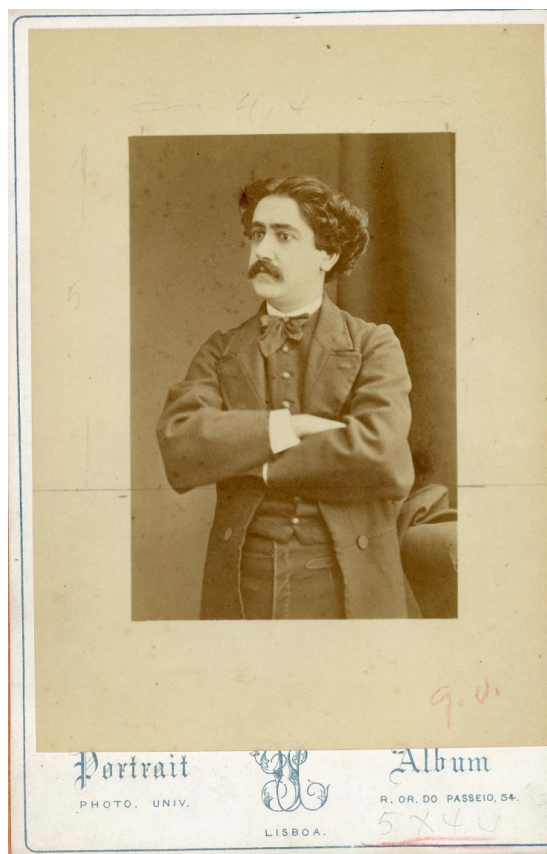
5.3.1. O AUTOR

José António Moniz⁸⁹:

- Nasceu em 19-9-1849 e morreu em 16-2-1917. Filho de Florência Ernestina Moniz e do actor José Gerardo Moniz⁹⁰.
- Com apenas quatro anos, José António Moniz, ficou órfão de pai; muda-se com a mãe para casa de uns tios em Viana do Alentejo; completou os estudos do Liceu em Évora. Aos 14 anos muda-se para Lisboa para se preparar para o curso de medicina; empregou-se como tipógrafo e revisor no *Jornal do Comércio*.

⁸⁹ *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*, (1960) volume XVII, Lisboa/Rio de Janeiro, Editorial Enciclopédia, p. 633.

⁹⁰ José Gerardo Moniz, 1820 -1853; filho de um farmacêutico; actor cómico de prestígio, fez os seus estudos de Teatro no Conservatório onde conseguiu a admiração de Garrett; foi protegido e admirado por Emílio Doux; de personalidade taciturna e melancólica atingiu grande projecção como actor cómico.



© Direitos reservados TNDMII

- Entre 1866 – 1868 fez o curso de arte dramática, prestando provas públicas no Teatro de D. Maria II com as peças *Mau Conselho* e *O Menino e a Mãe Vão Bem*; foi classificado como actor de 2ª classe. Nesse ano de 1868, estreou-se como profissional no Teatro de D. Maria mas aquando da privatização deste teatro foi um dos actores dispensados.
- Ingressa no teatro do Príncipe Real com o actor/empresário José Carlos dos Santos. Desempenha papéis de galã cómico; simultaneamente compõe na Tipografia de Matos Moreira.
- Em 1875, abandona a profissão de actor para ser nomeado para reger a cadeira de Português do Colégio Europeu. Leccionou Português, Francês, Latim e Agricultura em Santiago do Cacém.
- Em 1878, regressa a Lisboa e à carreira de actor ingressando no Teatro Ginásio.

- 1880: parte para o Rio de Janeiro, na Companhia do empresário Simões, de onde regressou em 1887, por falecimento da mãe.
- Entre 1889 e 1895, foi funcionário e professor de Bibliologia na Biblioteca Nacional; foi redactor do *Comércio de Portugal* onde publicou artigos sobre antiguidades portuguesas numa série designada *Vária História*.
- Foi professor de Dicção no Conservatório.
- Foi ensaiador nos teatros Príncipe Real, D. Maria e D. Amélia.
- Em 1907, abandonou a vida teatral por questões de saúde.
- Viajou pelo Brasil, Argentina, Uruguai, Espanha, França, Suíça, Itália e Alemanha.
- Publicações relacionadas com sua actividade ligada à “Bibliologia”: *Catálogo dos Manuscritos da Colecção Pombalina*, *Catálogo da Biblioteca de Fernando Palha*, *Catálogo da Livraria dos Condes de Linhares*, *Catálogo de Belas Letras e Filologia*, *Catálogo dos Manuscritos da Biblioteca Nacional*;



José António Moniz, arquivo fotográfico do Museu Nacional do Teatro

- Publicações relacionadas com a sua actividade teatral: além de *Arte de Dizer* – livro adoptado no ensino dos Conservatórios de Lisboa e de São Paulo - publicou *Memórias de Judas*, versão portuguesa da obra de Petrucelli della Gatina; *Honra e loucura*, drama em 3 actos; tradução de *O conde de Monte Cristo*.
- Foi lhe atribuída uma portaria de louvor do governo pelo seu *Catálogo dos Manuscritos da Colecção Pombalina*.

5.3.2 A PUBLICAÇÃO

Conteúdos de *Arte de dizer: curso de dicção*

I – Preliminares (p. 5)

- O bello e o verdadeiro - A esthetica e a convenção - Creação e imitação – Originalidade – Linguagem - Expressão e seus agentes - Inacção d'alma.

II – A observação (p. 17)

- O ouvido - Defeito da imitação.

III – Respiração (p. 23)

- Modos de respirar.

IV – A voz (p. 31)

- Mechanismo dos órgãos vocaes - Collocação da voz - Emissão da voz.

V – Pronuniação (p. 49)

- Accento tónico - Defeitos de pronuniação – Articulação - Vozes e phonalisação - Vozes nasaladas – Ditongos - Articulações ou consoantes - Articulações agrupadas - Palavras viciadas - O riso

VI – Declamação (p. 117)

- Recitação.

VII – Dicção (p. 127)

- Pontuação expressiva – Andamento – Pausas e demoras - Leitura expressiva.

VIII – O colorido da phrase – Analyse das ideias (p. 145)

- Individualidades - Propriedade no estylo - A individualidade dos personagens que entram na acção - Estructura da composição - Ensencenação mental - A ideia

principal e a intenção do auctor - Os contrastes - Grãos de colorido (nuances) - Pontos essenciaes da analyse.

IX – Musica da palavra (p. 173)

- Inflexão - Complementos mentaes - A nota interrogativa - Inflexão e entoação
- Grandeza na dicção.

X – Palavras de valor (p. 193)

- Valores representados - Valor da significação - Onomatopea.

XI – Tom geral e colorido parcial (p. 205)

- Modo fictício - Colorido da phrase - Sentimentos de colorido - Afinação prévia.

XII – Recitação do verso (p. 219)

- Contagem das syllabas - Pausas, cesura, rima - A dicção poética - Andamento e entoações - Regras principaes.

XII – O gesto (p. 235)

- Classificação dos gestos - Relação entre o gesto e a idéa - A attitude - A physionomia - Linhas expressivas - Gestos dos braços - Exercícios de mímica - Posições das mãos - Defeitos do gesto.

XIV – Preceitos e conselhos

- Erros e defeitos – Ambiguidade – Precipitação – Affectação – Emphase – Frieza – Monotonia - Começo da recitação – Monologo – Reticencia - Réplica e deixas – Movimentos – Effeitos - Memória e mnemónica - Aptidão natural

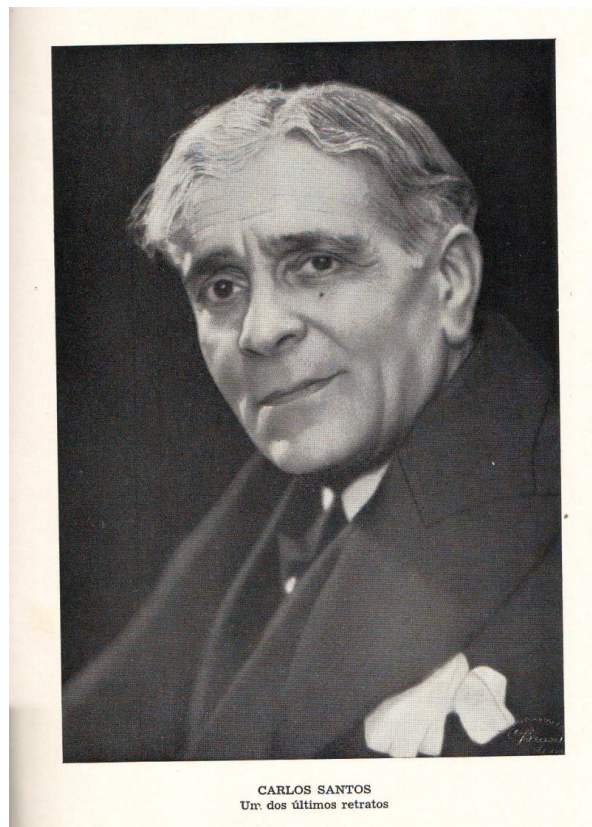
5.4. A ARTE DE DIZER DE CARLOS SANTOS

Publicação de 1929. Carlos Santos no prólogo refere que escreve este livro porque o de José António Moniz está “desaparecido do mercado livresco”. Também afirma que os materiais do livro surgem do seu estudo, da sua prática de teatro e da sua experiência enquanto professor no Conservatório Nacional de Teatro. Menciona que o seu objectivo é produzir um volume destinado aos alunos com as bases e as explicações que sirvam de acompanhamento às lições práticas. Apresenta vários exemplos de aplicação prática usando textos de Molière.

5.4.1. O AUTOR

Carlos Santos⁹¹

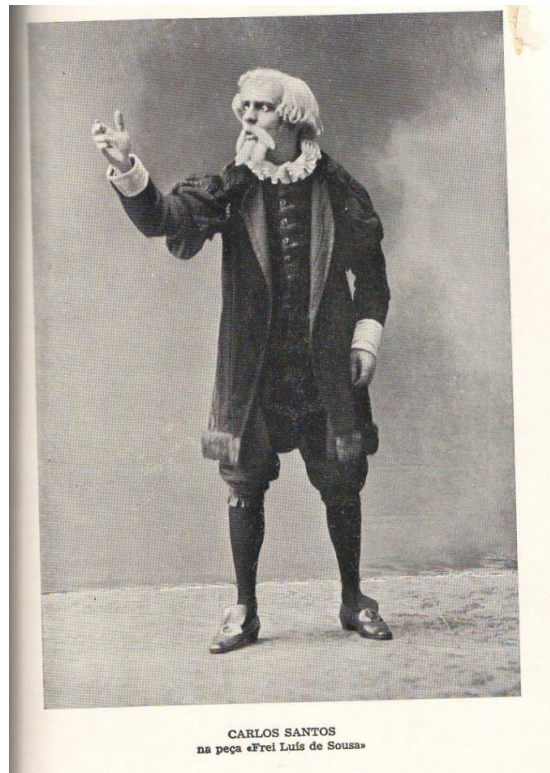
- Em 1871 nasceu em Lisboa, Henrique Carlos dos Santos. Morre na mesma cidade em 11.8.1949 aos 78 anos de idade. Filho do actor José Carlos dos Santos e da actriz Amélia Vieira. O pai morreu quando Carlos Santos tinha 14 anos.
- No primeiro capítulo, do seu livro de memórias (Santos, 1950) fala da sua entrada no teatro como uma inevitabilidade já que era filho de dois actores muito prestigiados a quem ouvia atentamente, mas também fruto de um deslumbramento pelo facto de cedo ter descoberto o teatro por dentro.



⁹¹ A maioria dos dados apresentados em *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*, volume XXVII, Lisboa, Páginia Editora, p.347.

Ver as fotografias apresentadas neste apontamento biográfico em Santos (1950).

- Na Escola Politécnica fez estudos preparatórios para a Marinha, estudos subsidiados pelo Rei D. Luís tal como conta no capítulo I do seu livro de memórias, onde aliás relata vários episódios de tratamento favorável também por parte do rei D. Carlos que continua a financiar os seus estudos depois da morte de D. Luís e que se mantém espectador atento da sua carreira.
- Em 1890, entrou na escola Naval e foi aspirante da Armada mas abandonou a marinha para, em 1893, se licenciar em Letras o que seria mais próximo dos seus interesses artísticos.



- Nesse mesmo ano estreia-se no Teatro D. Maria II, na Companhia Rosas & Brazão, em 25 Novembro, no *lever-de-rideau* “O leque partido”, seguido da peça em 3 actos “A quermesse” de Moura Cabral, com os actores Brazão, Rosa Damasceno, entre outros (Santos, 1950:

47). Esta peça teve pouco êxito mas Carlos Santos recebeu críticas elogiosas.

- A 27 de Abril de 1894 realizou o seu primeiro “benefício” a que tinha direito por contrato:

Estas récitas, em geral, eram simples pretexto para uma parte da receita reverter a favor do artista beneficiado, nessas noites solenes elevado à transitória categoria de herói da festa, quando não eram, como algumas vezes acontecia, apenas a realização da quantia que o festejado dessa noite tinha de pagar à Empresa pela despesa integral do espectáculo efectuado (Santos, 1950: 54).

- Em Outubro de 1894 transferiu-se para a companhia do Teatro do Ginásio. Afirma nas suas memórias (Santos, 1950: 56) que o novo contrato lhe garante o dobro do ordenado que lhe pagam no Teatro Nacional. Permaneceu no Teatro do Ginásio durante quatro épocas.
- Teve uma carreira intensa como actor junto da crítica e do público, representando inúmeras peças com os mais importantes actores da época tanto em Portugal como no Brasil.
- Em 1917, concorreu ao lugar de professor da 7ª cadeira da Escola da Arte de Representar, deixado vago por morte do professor José António Moniz; apresenta a dissertação *A Ilusão no Teatro*; conclui estas provas com a nota de 19 valores (em 20); permaneceu no conservatório até aos 70 anos.
- Em 1927 publicou *Poeira de Palco, opiniões, anedoctas e comentários, com prefácio de Júlio Dantas*.
- Em 1950 foi publicado postumamente *Arte de Representar*⁹², sumário de lições e *Cinquenta Anos de Teatro*, livro de memórias, onde descreve o ambiente da sua formação, os primeiros contratos, as tournées ao Brasil, a carreira no Teatro Nacional, a descrição de uma “realização cinematográfica” (Santos, 1950: 170), a passagem de autores e companhias estrangeiros pelo Teatro Nacional; a sua actividade como empresário no Teatro Ginásio; um texto sobre Ibsen a propósito da celebração do centenário do seu nascimento; a fechar este livro de memórias reclama contra o “bando de agitadores que, à laia de

⁹² Ver Anexo I.

rãs coaxando de água estagnada, tenta impor novas directrizes à dramaturgia” (Santos, 1950: 320); escreve ainda:

Nestes termos parece-me que o novo ideal artístico dos autores das chamadas peças de *avant-garde*, que pretendem com as suas ousadas inovações saltar por cima das fórmulas consagradas, não conseguiu até hoje fazer vingar a sua aspiração, porque o público, a quem se dirige, ainda não encontrou possibilidades de o compreender. Porque a verdade é esta: o público não prescinde da pronta e imediata assimilação da peça, e daí, se vingar a nova doutrina, haverá que colocar ao lado de cada espectador um intérprete que, a cada momento, o vá orientando sobre o que o autor quer dizer (Santos, 1950: 321).



- Carlos Santos foi condecorado com o oficialato de Sant'Iago.

5.4.2. A PUBLICAÇÃO

Conteúdos de *A arte de dizer*:

Capítulo I – Considerações prévias (p. 9)

Capítulo II - A arte de dizer e a arte de representar (p. 15)

Capítulo III – Pronúncia (p. 33)

Capítulo IV – Articulação (p. 39)
Capítulo V – Pontuação (p.43)
Capítulo VI – Respiração (p.47)
Capítulo VII – Voz (p. 49)
Capítulo VIII – Construção correcta (p.55)
Capítulo IX – Leitura e dição (sic) expressivas (p. 61)
Capítulo X – Inflexões (p.63)
Capítulo XI – Palavra de valor (p.69)
Capítulo XII – Ritmo e movimento (p. 87)
Capítulo XIII – Gesticulação (p. 103)
Capítulo XIV - Fisionomia (p.113)
Capítulo XV – Atitude e compostura (p 121)
Capítulo XVI – Considerações gerais (p. 131)
Capítulo XVII – Conclusão (p. 139)

5.5. EXERCÍCIOS DE ARTICULAÇÃO E COLOCAÇÃO DA VOZ DE ANTÓNIO PEDRO

A pequena publicação de António Pedro não é datada: no catálogo da Biblioteca do Museu Nacional do Teatro surge (195?). Na Biblioteca Nacional não existe este texto. A datação deste fascículo, o nº 4 da colecção *Cadernos dum amador de teatro*, é certamente posterior a 1952 já que esse é o ano do fascículo nº 3. Sendo uma colecção com 5 números (o fascículo nº 5 também não está datado), presume-se aqui que este nº 4 seja do ano de 1953 já que os números anteriores são publicados um por ano (nº 1 – 1950, nº 2 - 1951, nº 3 - 1952). Na capa, esta publicação é apresentada como uma “ antologia de iniciação teatral”.

5.5.1. O AUTOR

António Pedro:

- Nasceu na Praia, Cabo Verde, em 1909 (Oliveira, 2001: 7). Morreu em Moledo do Minho em 17 de Agosto de 1966 com 54 anos.

- Fez os seus estudos liceais na Galiza e em Coimbra. Frequentou a Faculdade de Direito de Lisboa e a Faculdade de Letras.
- Numa estadia em Paris, em 1933-35, frequentou o Institut d'Art et d'Archéologie na Sorbonne. Neste contexto tem contacto com grupos próximos do Surrealismo e subscreve o “Manifesto Dimensionista”, de 1935, juntamente com Miró, Picabia e Duchamp, entre outros. Entre 1944 e 1945 participa em Londres na exposição “Surrealist Diversity”.
- Esteve envolvido nos movimentos de vanguarda das artes em geral e das artes plásticas em particular. Organiza exposições e mostras de arte moderna em Lisboa e Porto e fez parte do Grupo Surrealista de Lisboa. Além das artes plásticas, também escreve: crítica, edição, poesia, prosa e teatro.
- Em 1954 passa a dedicar-se sobretudo ao teatro.



© Direitos reservados TNDMII

- Deu (pelo menos) dois cursos de teatro de 25 aulas, duas por semana, uma prática e outra teórica, no Teatro Universitário do Porto subsidiado pela Fundação Calouste Gulbenkian, nos anos 1960⁹³.
- Usava um pensamento para se definir a si próprio: “Não tem o que se chama modo de vida e corre sempre entusiasticamente para onde a vida o chama.”
- Publicou *Pequeno tratado de encenação e Teatro completo*.

5.5.2. A PUBLICAÇÃO

Conteúdos de *Exercícios de articulação e colocação da voz*:

- Exercícios de articulação e colocação da voz (p.1-4)
- Exercícios/Colectânea de trava-línguas de António Feliciano de Castilho e um soneto de Bocage (p. 4-11)
- Indicações sobre os exercícios (p.12)
- «A técnica elementar do actor», tradução de António Pedro de texto de Charles Dullin retirado de *Souvenirs et notes de travail d'un acteur* (p. 13-16)
- Texto de António Pedro, com os objectivos e a definição do público a que se destina o fascículo; apresenta a justificação da colectânea de trava-línguas compostos ou agrupados por Castilho, que foram usados no Conservatório de Lisboa e que circularam dactilografados entre “amigos”, aqui reunidos para “correrem agora impressos”. António Pedro juntou breves indicações sobre a colocação de voz com o objectivo de lançar as bases elementares técnicas não só de actores profissionais mas também amadores e outros profissionais da voz: professores, oradores sacros e profanos, locutores de rádio, *etc.* Os exercícios propostos centram-se, sobretudo, na articulação das consoantes dado a “dificuldade e importância” da sua pronúncia - (contracapas)

⁹³ Ver Dossier Biográfico, nº 78, Biblioteca/Arquivo do TNDM II.

5.6. APONTAMENTOS DE ARTE DE DIZER DE CARLOS DE SOUSA

Publicação com data de edição apresentada na capa de 1959. Foi impulsionada pela actividade de Carlos de Sousa no Círculo Cultural Scalabitano onde formava actores amadores, actividade que mantinha paralelamente à docência no Conservatório de Lisboa. Segundo testemunhos de alunos daquela época, nomeadamente os senhores Florindo Custódio e José Ramos, os apontamentos surgem por iniciativa dos próprios alunos.

Carlos de Sousa afirma no prólogo: “Ao esboçar este pequeno trabalho, não tivemos a intenção de preencher qualquer falta, nem de, vaidosamente, pretender impor ideias pessoais sobre a matéria, e muito menos, alardear erudição que não possuímos” (Sousa, 1959: iv). Tem, antes, manifestos propósitos de síntese pedagógica e pragmática: “Pondo de parte as considerações eruditas dos diversos tratadistas de Arte de Dizer, preferimos a síntese, mais objectiva e, conseqüentemente, mais ao alcance da matéria discente a que se destina” (Sousa, 1959: iv). Pretende dar um guia que conduza alunos e professores no trabalho prático: “Os modelos copiam-se da Natureza e corrigem-se pela inteligência, pelo gosto e pelo estudo. (...) O melhor compêndio é a observação e a lição prática dos mestres” (Sousa, 1959: iv).

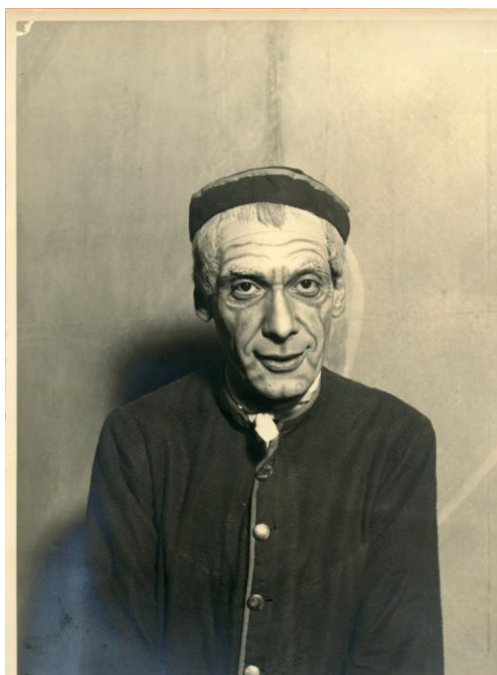
5.6.1. O AUTOR

Carlos de Sousa:

- Carlos Alberto de Sousa e Almeida⁹⁴, nasceu a 25 de Dezembro de 1901 em Ventosa (Vouzela). Morreu em 1975⁹⁵.
- A 1 de Julho de 1923 faz o curso do Conservatório Nacional de Teatro que concluiu com o 1º prémio e o prémio Eduardo Brazão. Estreia-se a 3 de Novembro de 1923 no Teatro Nacional Almeida Garrett na peça *Alcácer-Kibir*.

⁹⁴ In Dossier Biográfico, nº 106, Biblioteca/Arquivo TNDM II.

⁹⁵ Em Setembro, de acordo com o Dossier Biográfico do Teatro Nacional DM II, em Novembro, segundo testemunho de João Moreira.



© Direitos reservados TNDMII

A estes dois pontos e fotografia, se resumia a informação disponível sobre Carlos de Sousa. Posteriormente, foi possível encontrar algumas informações muito parcelares e por vezes indirectas. Algumas destas informações estão relacionadas com a sua participação nas actividades de teatro desenvolvidas pelo Círculo Cultural Scalabitano nos anos de 1950. Um texto, da página *on line* desta instituição de Santarém, dá algumas pistas:

Resta, agora, continuar o inventário e catalogação das obras que incluem a Biblioteca Guilherme de Azevedo, espólio herdado do Grémio Literário Guilherme de Azevedo, sobre o qual se realizou uma exposição o ano anterior, em 18 de Maio, iniciativa de duas estagiárias da Escola Superior de Educação que o Círculo Cultural orientou e acarinhou. Esta Biblioteca, apesar de pequena, possuiu um alto valor histórico para a instituição, tem um legado importante de Teatro oferta **do professor Carlos Sousa que esteve em Santarém a dirigir a Escola da Arte de Dizer e Representar "Actor Taborda", entre 1948 e 1961**, pensa-se posteriormente poder disponibilizar a sua consulta aos sócios e, encontra-se em análise a possibilidade de abranger os habitantes de Santarém [Luísa Barbosa].

Num outro texto disponível *on line*, também de Luísa Barbosa, forneceu mais algumas referências a Carlos de Sousa:

Ora, o primeiro Sarau da nova associação que se fundara em 1954, realizou-se no Teatro Rosa Damasceno, no dia 3 de Junho de 1955 e do seu programa constava a apresentação do Orfeão Scalabitano, dirigido pelo maestro Joel Canhão, da Secção de Teatro levou à cena “Velhacarias de Scapin”, de Molière, encenada pelo professor do Curso de Arte de Dizer e Representar, Carlos de Sousa e da, então, Orquestra Típica, dirigida por Casimiro Silva (Barbosa, (s.d. b): 2).

Jorge Custódio (2001) também se refere a Carlos de Sousa num artigo que integra o livro publicado por ocasião da exposição de homenagem a Mário Viegas organizada pelo Museu Nacional do Teatro. Ainda que Mário Viegas, actor originário de Santarém, só tivesse iniciado as suas práticas no Círculo Cultural Scalabitano depois da saída de Carlos de Sousa, Custódio não deixa de referir a importância da passagem deste por aquela cidade, no que diz respeito a uma certa dinâmica do teatro amador na qual Mário Viegas se iniciou como actor:

O Círculo Cultural Scalabitano, durante as décadas de 50 e 60, foi a casa onde decorreu uma grande parte dos eventos culturais da cidade [de Santarém]. (...) A Escola de Teatro renovara-se desde 1950, com a colaboração de Carlos de Sousa, professor do Conservatório Nacional de Lisboa e responsável por um curso de “Arte de Dizer e Representar” mais tarde editado pelo Círculo. Carlos de Sousa era simultaneamente mestre e encenador, cujo contributo essencial residiu na dignificação do teatro amador local (Custódio, 2001: 108).



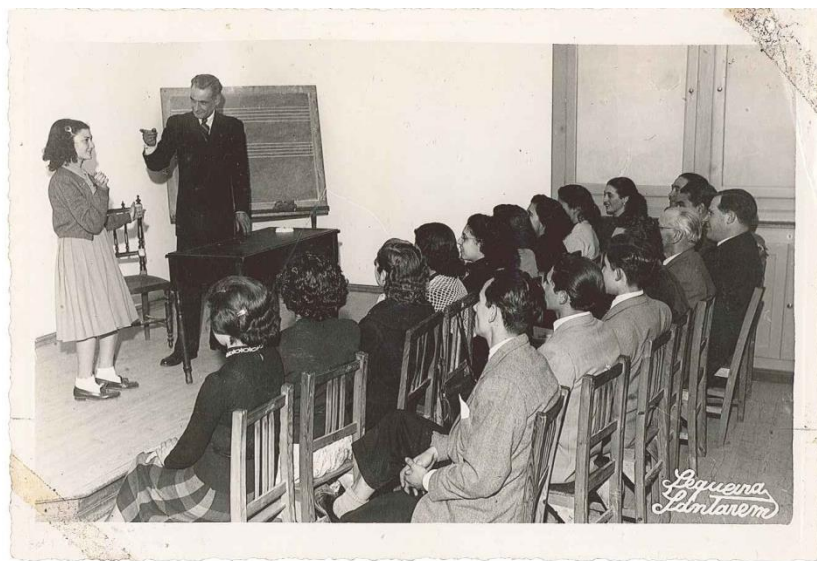
Carlos de Sousa no Centro Cultural Scalabitano⁹⁶

⁹⁶ Fotografia em Custódio, Florindo e João G. Moreira, Joaquim M. Silva, Joaquim V. Cruz, Luísa Barbosa, Teresa R. Lopes (2005) *Percursos: Manuel Ginestal Machado*, Santarém, Círculo Cultural Scalabitano.

Uma outra fonte para o levantamento de materiais que permitam perceber quem foi Carlos de Sousa, é o testemunho directo de alguns dos seus alunos no curso para amadores do Centro de Cultura Scalabitano, acima referido. Entre estes contam-se João Moreira, José Ramos e Florindo Custódio. Num texto policopiado, intitulado «Minha actividade como actor-amador», João Moreira fornece algumas informações que permitem reconstituir o percurso de Carlos de Sousa naquela associação de Santarém:

Tendo deixado a ribalta há anos, Carlos de Sousa tornou-se um prestigiado professor de Arte de Dizer e Representar no Conservatório Nacional, onde sucedeu ao grande artista António Pinheiro, tendo-lhe “passado pelas mãos” os artistas mais em evidência daquela época [João Moreira].

Segundo Moreira, Carlos de Sousa iniciou em 1945 a sua colaboração com a secção de Teatro do, ainda designado, Orfeão Scalabitano, associação de Santarém que se fundiria em 1954 com o Club Literário Guilherme de Azevedo para criar o Círculo Cultural Scalabitano. Depois de alguns meses de lições, Carlos de Sousa escolheu, para apresentação pública dos participantes, a peça *Os velhos*, de D. João da Câmara. Ainda segundo o testemunho de João Moreira, as peças dirigidas pelo professor foram: em 1951 - *Os velhos*, de D. João da Câmara; em 1952 – *D. Beltrão de Figueiroa*, de Júlio Dantas; em 1953 – *O morgado de Fafe em Lisboa*, de Camilo Castelo Branco; em 1954 – em Maio, *O avaro*, de Molière; em Novembro, *O Alfacame de Santarém*, de Almeida Garrett; em 1956 – *A gota de mel*, de Léon Chancerel e tradução de António Pedro; em Abril, *Auto da visitação*, de Gil Vicente. Em 1957, Carlos de Sousa foi substituído por Humberto d’Ávila e entre 1959 e 1960 o grupo seguiu actividades teatrais dirigidas por Carlos Mendes. Pelo menos no ano de 1961 volta a haver notícia de Carlos de Sousa em Santarém. Nesse ano dirigiu o *Auto de Inês Pereira*, de Gil Vicente.



Alda Rodrigues e professor Carlos de Sousa no Curso de Arte de Dizer, CCS

O espólio de Carlos de Sousa no Círculo Cultural Scalabitano, além de livros diversos e fotografias, inclui os “papéis” com os textos das personagens atribuídas a Carlos de Sousa. São papéis muitas vezes manuscritos, em folhas cozidas à mão, contendo o texto da personagem que lhe era atribuída precedido da “deixa”, ou seja, a última palavra dita em cena antes da sua entrada. Estes papéis contêm, muitas vezes, apontamentos a lápis do próprio Carlos de Sousa, com marcações, intenções, palavras de valor, divisões de texto, etc. Por vezes encontram-se, também, a lápis, contas que, presume-se seriam os cálculos do actor relativos ao dinheiro que teria a receber. Nalguns casos, apresenta também o nome de cidades associadas a essas contas e a referência ao que se presume ser alguns gastos do actor inerentes a essa apresentação tais como “pensão”, “gorjetas” e “prendas”. Estes materiais poderiam ganhar outro relevo se integrados num estudo mais vasto sobre a condição sócio-profissional do actor⁹⁷ que não é o propósito deste trabalho.

⁹⁷ Na Sala Jorge de Faria/Biblioteca da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra existem vários exemplares de contratos (cota: JF 9.8.55) entre empresários teatrais e actores como por exemplo entre Affonso dos Reis Taveira e Amélia Barros do Theatro da Trindade em 1902, Gil Ferreira e Palmira Bastos do Theatro Gymnasio em 1926, António de Macedo e Aurora de Aboim em 1932, António de Macedo e Hermínia Silva em 1933, entre outros contratos. Nestes, estabelecem-se direitos e deveres das partes: ordenados, temporada, e vestuário que os actores devem custear, os que lhe forem necessários para desempenhar papéis nas “peças à actualidade”, e os que serão pagos pela empresa, para os papéis das “peças a character”.

Por estes apontamentos biográficos pode deduzir-se que Carlos de Sousa procurou uma alternativa à via teatral lisboeta. Em que condições ou com que motivações não é possível saber, por agora. Não é seguro atribuir significado a informações tão esparsas mas no pós-guerra nota-se um movimento de renovação teatral que se traduz na procura e promoção de alternativas à prática teatral dominante, do teatro profissional centrado em Lisboa. Assim, também Carlos de Sousa parece fazer parte deste movimento dirigindo, fora de Lisboa, uma escola de teatro e desenvolvendo os seus projectos num contexto de teatro amador.

5.6.2. A PUBLICAÇÃO

Conteúdos de *Apontamentos de arte de dizer*:

Palavras... (p.iii-vii)

Introdução (p.viii-x)

1ª Lição (p.1) - A arte de dizer – A respiração – O riso

2ª Lição (p.7) – Articulação

3ª Lição (p.8) – Sons articulados, fonemas ou vozes (vogais, ditongos, consoantes)

4ª Lição (p.13) – Pronúncia

5ª Lição (p.15) – Pontuação oral, pontuação expressiva ou Divisão

6ª Lição (p. 22) – Palavras de valor

7ª Lição (p.26) – Tom e registo

8ª Lição (p.28) – A inflexão – complemento mental e encenação mental – andamentos

9ª Lição (p.35) - Música da palavra – cálculo de efeitos

10ª Lição (p. 40) - Expressão dos sentimentos – comoções exaltativas – comoções depressivas – expressão dos sentimentos pela palavra

11ª Lição (p.45) - Afinação prévia – o gesto – a timidez – presença – dicção histriónica

12ª Lição (p.54) - O verso – metrificação – ritmo – cesura – rima – fazer sentir a rima

5.7. ARTE DE DIZER DE JOÃO APOLINÁRIO

Esta publicação, de João Apolinário, não está datada mas a catalogação da Biblioteca Nacional de Portugal atribui-lhe a data de 1963. Editada pelo Grupo de Teatro Moderno dos Fenianos, Porto, é o primeiro número da colecção *Iniciação à Prática do Teatro*, colecção referida na aba esquerda do livro mas que não se encontrou em nenhuma biblioteca ou arquivo. A colecção seria composta por um *Pequeno dicionário de teatro*, por um *Caderno de estética e filosofia da arte de representar* e por um *Estudo de encenação* a partir das técnicas que promovem o espectáculo teatral.

Arte de dizer apresenta uma primeira parte mais teórica e uma segunda parte com exercícios práticos deixando perceber que é a prática o principal objectivo do autor. Também parece significativo que seja uma obra com um *design* gráfico inovador, criativo, moderno, de Luís Praça; talvez seja influência da formação em Design Gráfico de João Apolinário, obtida durante a sua estadia em França, e também a continuação de um caminho que já tinha sido iniciado por António Pedro e que dava grande atenção à componente visual de todo o trabalho relacionado com o teatro.

O propósito de João Apolinário nesta publicação é oferecer um instrumento didáctico da arte de dizer. Afirma:

Que fique bem claro, pois, que nos limitaremos a simplificar a vasta bibliografia existente sobre o assunto, tornando apenas mais acessível uma matéria complexa, espalhada por livros especializados, regra geral pecando ou por certa desactualização relativamente a processos modernos já divulgados pela prática ou, o que é mais frequente ainda, por métodos densos e complicados, quer na orientação didáctica, quer na sua generalização técnica (Apolinário, 1961: 9).

O que aqui se sublinha é o seu propósito de actualizar conhecimentos e processos. Neste sentido, o autor refere que alguns exercícios de respiração e adestramento da voz (Apolinário, 1961: 52) são adaptados de «Técnica Teatral», de Fernando Wagner, professor do Instituto Nacional de Belas Artes e da Faculdade de Filosofia e Letras da Universidade Nacional do México. Também se regista que, pela primeira vez, aparece uma referência à voz

mediatizada: Apolinário (1961: 47) sugere a utilização de um gravador de voz como auxiliar dos exercícios.

5.7.1. O AUTOR

João Apolinário:

- A 18 de Janeiro de 1924, João Apolinário Teixeira Pinto⁹⁸ nasce em Belas, Sintra. Morre em Marvão a 22 de Outubro de 1988.
- Viveu parte da infância no Vale da Pomba, Chaves, onde fez os primeiros estudos. Fez os estudos liceais em Lisboa e frequentou o curso de Direito nas Universidades de Coimbra e de Lisboa. Aos 21 anos, optando por não advogar e preferindo o jornalismo, foi para França como correspondente da Agência Logos.
- Em Paris - frequentou Artes Gráficas na Sorbonne, conheceu os intelectuais do Café de Flore, Sartre, Simone de Beauvoir, Jean Genet, Marcel Marceau, Édith Piaf, viu o teatro de rua de Henri Gheon...
- Casou-se pela primeira vez e teve dois filhos, João Ricardo e Maria Gabriela.
- O apelo da actividade cultural foi mais forte e no Porto foi co-fundador do Teatro Experimental do Porto onde o génio e a modernidade de Marcel Marceau e de Jean Genet chegaram; foi secretário, na delegação do Porto, da Associação Portuguesa de Escritores, durante a presidência de Aquilino Ribeiro; foi co-fundador e dinamizador do Grupo de Teatro Moderno do Clube Fenianos Portuenses.
- Em 1959, João Apolinário na «Apresentação da conferência proferida no “Teatro de Bolso” do Grupo de Teatro Moderno, em 4 de Abril de 1959»⁹⁹, dá alguns dados sobre as actividades do GTM. Esta é uma

⁹⁸ A fotografia e as informações biográficas foram retiradas da página da Wikipedia dedicada a João Apolinário [online, http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/dd/Joao_Apolinario.jpg consulta em 5.4.2011]

⁹⁹ Ver em Anexo I ficha relativa a Redondo Júnior (1959).

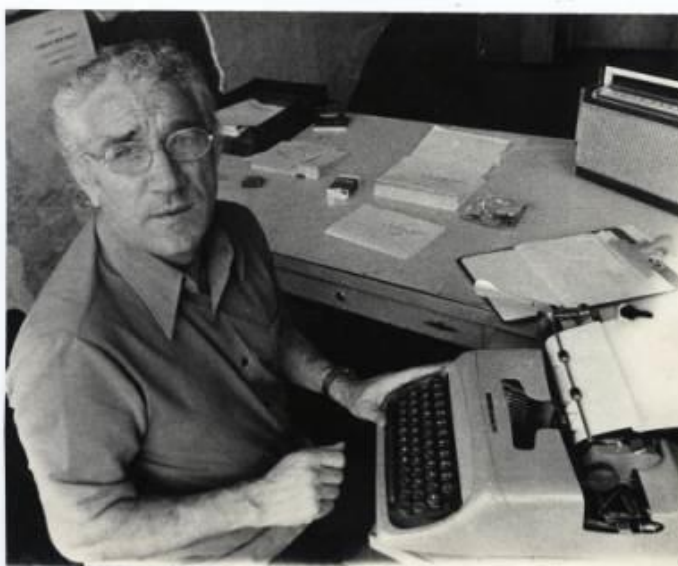
conferência do «1º Ciclo de Formação do Espectador» e “encheu completamente o teatrinho do G.T.M. (ainda em construção) do Clube Fenianos Portuenses.” Em nota de pé de página afirma:

Além desta conferência, realizaram-se já no «Teatro de Bolso» do G.T.M. mais as seguintes: «O Teatro e a Sociedade Portuguesa», por Carlos Wallenstein e «Um actor fala do Actor», por Rogério Paulo, e estão anunciadas outras, ainda esta época, de Jacinto Ramos e José de Castro, actores do Teatro Nacional, cujas publicações se vão seguir (Apolinário *apud* Júnior, 1959: 6).

- Este grupo, em que João Apolinário participa de forma muito activa e comprometida, tem fortes preocupações pedagógicas e de intervenção na sociedade. A ideia de uma escola do espectador nesta a época tem grande significado não só sociopolítico mas também estético e artístico.
- Noutra nota de pé de página, João Apolinário (*apud* Júnior, 1959: 7) fornece dados que ajudam a caracterizar o repertório do GTM: refere *O Mentiroso* de Goldoni, *Seis personagens em busca de autor* de Pirandello, *O Gebo e a Sombra* de Raul Brandão, *A cantora careca* e *A lição* de Ionesco; e, na mesma página, fornece pistas que nos permitem perceber o ideário do grupo:

(...) diremos que o Grupo de Teatro Moderno, deste modo, está procurando ir muito mais longe, não se limitando ao desejo de promover espectáculos de vanguarda, mais ou menos bem sucedido, mas outrossim, interessa-lhe profundamente – e em primeiro lugar – criar uma consciência pública do fenómeno teatral, trazendo o povo para o teatro sério, ensinando-lhe a sua linguagem moderna e válida como consequência literária e estética (Apolinário *apud* Júnior, 1959: 7).

- A sua prática cultural e os seus ideais tornaram-no alvo da atenção do regime salazarista. Esteve preso e, em Dezembro de 1963, exila-se no Brasil, estabelecendo-se em São Paulo.
- Mas, em Abril de 1964, teve início um período longo de ditadura militar no Brasil. João Apolinário voltou a ter de lidar com a censura e com um regime de violência política e policial.



João Apolinário

- Apesar disso, integrou-se plenamente na sociedade brasileira. Casou pela segunda vez. Viajou pela América Latina: Uruguai, Argentina, Colômbia. Em São Paulo ainda foi editor de artes e chefe de redacção de dois jornais num período de doze anos. Fundou, com outros jornalistas, a APCA – Associação Paulista de Críticos de Arte. É uma referência incontornável na crítica teatral brasileira por ter o espectáculo como sujeito.
- Além de *Arte de Dizer*, publicou poesia: *Morse de sangue* (1955), *O guardador de automóveis* (1957), *Primavera de estrelas* (1961).

5.7.2 A PUBLICAÇÃO

Conteúdos de *Arte de dizer*:

Introdução – (p. 7)

A respiração – (p. 13)

O mecanismo da voz – (p.16)

A colocação da voz – (p.17)

A emissão de voz – (p.18)

A pronúncia – (p.19)

A declamação – (p.21)

A dicção – (p.22)

Análise de texto – (p.24)

A inflexão – (p.25)

Palavras de valor – (p.32)

Ritmo – (p.37)

Apêndice (p.43): Alguns exercícios de respiração e adestramento da voz (p.49)

- Defeitos de pronúncia (p.53) - Exercícios de pronúncia (p.63) - Acerca da pontuação (p.77) - Sentimentos acessórios (p.79) - Regras principais a observar na dicção do verso (p.83).

Bibliografia¹⁰⁰ – (p. 85)

¹⁰⁰ Apresenta bibliografia o que é uma prática pouco frequente nestas publicações. Dos 18 títulos apresentados, nota-se uma continuidade de referências, dada pelas obras de J. A. Moniz, Carlos Santos, Xanthes, Jean Blaise, L. Bremont e Coquelin Cadete, e referências novas que denotam um refrescamento e nova procura, dada pelas obras de Louis Jouvet, Charles Dullin, J.L. Barrault ou Fernando Wagner.

CAPÍTULO 6

ANÁLISE DA ELOCUÇÃO TEATRAL NAS PUBLICAÇÕES ESTUDADAS

Estudam-se aqui as publicações atrás apresentadas e o entendimento de *facto vocal* que revelam. Para isso, procurou-se delimitar as características que os autores atribuem à voz do actor, ou seja, aquilo que entendem como específico da elocução teatral. Apresentam-se as referências aos elementos de vocalidade e oralidade e procuram-se os significados que lhes são atribuídos.

Mais à frente neste capítulo pretende-se interpretar estas características, aclarar que significados têm e o que dizem sobre o sistema teatral em que estão inseridas. Procura-se mostrar como as publicações analisadas representam uma estética vocal que não vai ao encontro dos valores e modelos da modernidade. Isto porque as publicações aqui analisadas ao enfatizarem um conjunto de características integradas numa tradição de preceptiva retórica, marcada por uma atitude normativa, afastam-se da ideia de modernidade, que privilegia o experimentalismo e a busca da originalidade e da singularidade, tal como foi apresentado no Capítulo 3 deste trabalho.

6.1. CONFIGURAÇÕES DA VOZ

Norteadas pela ideia de *gesto vocal*, referida previamente, e pela leitura de autores como Ivan Fónagy ou Paul Zumthor e dos autores da pedagogia da voz contemporânea, estabeleceram-se as premissas que conduziram à análise aqui proposta. Esta consiste na interpretação da diversidade de factores que estão presentes nas publicações como elementos que conferem expressividade à voz do actor de teatro.

Estas premissas centram-se nos aspectos relativos à *organicidade* da elocução, aspectos estes, relacionados com o corpo entendido como um todo, tais como a relação da voz com a respiração, seu desencadeador e suporte; aspectos relacionados com o gesto laríngeo, nas suas dimensões de produtor de vibração e modelador da coluna de ar; aspectos de espacialização do corpo e da voz, quer na sua dimensão de expansão no espaço, quer na sua dimensão

ressoante. Ainda se centram, uma vez que se disse anteriormente que a voz contemporânea é *individuada*, particular e irrepetível, nos aspectos relacionados com o indivíduo/actor, tentando esclarecer de que maneira é que as publicações lidam com os aspectos de singularidade na produção expressiva.

Também se dá atenção a factores exteriores ao indivíduo/actor que são, igualmente, condicionantes na configuração do gesto vocal. Serão aqui referidos factores de *ordem cultural* tais como aspectos relacionados com as ideias de norma e variação no padrão de língua falada defendido nas publicações e aspectos relacionados com os factores de género como os diferentes valores atribuídos às vozes, masculina e feminina.

Culmina esta análise com a abordagem dos elementos que conferem à voz uma dimensão criativa, elementos de natureza artística e estética e, mais concretamente, elementos que conferem especificidade teatral às formas de elocução abordadas.

6.1.1. A VOZ QUASE SEM CORPO

Uma das ideias que os movimentos modernistas trouxeram foi um entendimento integrado do corpo do actor por oposição à ideia, ainda dominante na viragem do século XIX para o XX, de actor centrado na voz enquanto veículo do texto/palavra do autor. Como adiante se defenderá, a dimensão orgânica da voz e da elocução é, na maioria das publicações, postulada de forma alheada desta ideia da modernidade. Com efeito, sendo estas publicações dedicadas especificamente ao tema da voz, as referências directas à voz integrada no corpo do actor surgem pouco¹⁰¹, surgindo, predominantemente, uma distinção entre vocalidade e fisicalidade. Neste sentido, o quadro dominante de pensamento do corpo é definido por regras de adequação, comedimento e harmonia do seu uso, e sujeição às exigências do texto como se procurará mostrar em seguida.

¹⁰¹ Refira-se que existe outra linha de publicações mais dirigidas às questões da fisicalidade e, sobretudo, à máscara facial, como é o caso do artigo: Freitas, Eduardo de (1910) «A physionomia do actor» em *Ilustração Portuguesa*, 2º semestre de 1910, pp. 51-53.

Procurando detalhar o tratamento da relação entre voz e corpo pode dar-se o exemplo de Luiz da Costa Pereira que, numa obra complementar à que publicou em parceria com José Carlos dos Santos, sublinha a ideia de que é importante que o actor conheça o corpo, porém, apenas na medida em que o corpo é necessário para transmitir um efeito. O corpo é um instrumento que é preciso dominar para dar expressão a sentidos que o transcendem, tal como Pereira assinala:

Domada a voz (pelos meios em que falarei) e separadas as frases com justeza, o gesto – acção exterior que dá vida à palavra – não é arbitrário; tem uma theoria natural, subordinada quase sempre na arte à elegância; sendo que além d'isso indispensável se torna conhecer dos músculos que mais se prestam a transmitir os efeitos dos fenómenos anímicos, taes como os do rosto em grande número e de prodigiosa mobilidade; estudar os temperamentos, os symptomas mórbidos com a sua expressão, etc. D'aqui a necessidade de saber um pouco de anatomia, fisiologia e pathologia (Pereira, 1890: 54).

Em mais do que um momento no texto, este autor, faz a analogia que aproxima o actor a um instrumento de que é também o instrumentista, diferentemente do músico, por exemplo, que tem um instrumento exterior a si próprio. Considera, assim, que o actor conheça o seu corpo como quem conhece um instrumento, de modo a interpretar fielmente uma partitura.

Em diversas publicações, a relação apresentada entre gesto e palavra é de concordância e é comum acentuarem que o actor trabalha no sentido de uma relativa interacção entre os dois planos. O actor deve trabalhar de modo a que a palavra seja o resultado de um movimento interior, o resultado de um pensamento. Assim, para Moniz o gesto é anterior à palavra:

Gesto e palavra estão sempre de acordo, e o gesto physionomico há de sempre preceder a palavra. Sendo a palavra uma consequência do pensamento, é forçoso que o homem sinta formar-se o pensamento antes de recorrer à linguagem fallada, como agente de expressão (Moniz, 1903: 16).

Também Carlos Santos valoriza o envolvimento do corpo com a palavra através do gesto mas que este deve ser doseado em função da palavra:

O gesto pode prolongar a beleza dum alexandrino, valorizar a leveza do ritmo e dar sempre expressão ao que se passa dentro da nossa alma. O gesto deve sempre preceder a palavra. Um homem enérgico, por exemplo, dando um murro sobre uma meza, diz: «Quero!» Se o gesto seguir a palavra, se o homem bater na meza depois de dizer: «Quero!» a energia desaparecerá por completo dando-nos a impressão de fraqueza e irresolução. Quanto mais o gesto preceder a palavra mais a palavra ganhará de importância (Santos, 1929: 104).

Santos revela a sua experiência de palco, não só como actor, mas também como ensaiador, sublinhando que o gesto antes da palavra cria um pequeno retardamento que valoriza a palavra que vem a seguir e também que o gesto acrescenta energia à palavra que se lhe segue. Revela, ainda, a procura de harmonia e complementaridade entre corpo e voz, tal como postulado pela dimensão normativa da gramática teatral da época e que se pode ler na passagem seguinte:

O equilíbrio do corpo e a graciosidade do movimento exigem que nunca haja paralelismo entre os diversos membros que gesticulam. Quando cumprimentamos, ao mesmo tempo que se baixa a cabeça, a mão sobe até ao mento; quando se ergue a cabeça, a mão desce ao longo do corpo. Se há um movimento de horror em presença de um objecto ou de uma pessoa, enquanto a mão avança para repelir um ou outra, a cabeça inclina-se para traz. Se, pelo contrário, se quer examinar com atenção, a cabeça inclina-se para o objecto e a mão sobe (Santos, 1929: 105).

Dentro das obras analisadas, este autor, Carlos Santos, é quem mais se detém sobre o que se pode chamar um vocabulário pré-definido de corpo. Nos capítulos sobre *atitude e compostura* (Santos, 1929, 121) e sobre a *fisionomia* (Santos, 1929: 113), onde trata da máscara facial concentrando-se particularmente sobre a expressão dos olhos, boca e fronte, trata da interacção entre aquele vocabulário e a elocução.

Se procurarmos factores mais objectivos de organicidade na abordagem da voz, a respiração é, compreensivelmente, o ponto de relação mais directa com o corpo do actor. Todos os autores das publicações em estudo lhe atribuem importância, tais como Castilho (1874: 150), para quem “a respiração é ponto muito digno de estudo”, e Santos (1929: 47) que também reconhece a importância da respiração já que “o aparelho respiratório, a quem lê ou recita, é tão indispensável como os dentes, a língua e as cordas vocaes” ou, ainda, Sousa (1959: 1) que logo na sua “1ª Lição” apresenta um desenho do sistema respiratório.

No entanto, a respiração, referida apenas em poucos parágrafos, é, sobretudo, abordada na perspectiva da sua relação com a pontuação. Este tratamento da respiração corresponde a conteúdos simples e reduzidos, tal como reduzido é o significado artístico que lhe é atribuído. Os autores, na sua maioria, fazem uma abordagem funcional da respiração, ignorando o seu eventual papel na criação de sentido expressivo que a respiração vai ganhando

ao longo do século XX. Neste sentido, Castilho entende que a respiração deve ser silenciosa, deve omitir-se. Ou seja, a respiração não é matéria estética, é apenas uma necessidade física, um imperativo que não podendo ser eliminado, deve ser ocultado para privilegiar o efeito estético de ilusão teatral:

Em summa, haver-se-há cuidado em que a aspiração coincida, quanto possível fôr, com as pausas ou cortes racionaes, por maneira que o ouvinte a não perceba, pois não sendo ella declamação, nem parte de declamação, mas só uma condição physica para que a declamação exista, o deixar-se perceber distrahe a quem escuta, e faz recair da illusão na realidade, e do ideal no positivo (Castilho, 1874: 150).

Pereira e Santos (1878), numa formulação muito semelhante, detêm-se mais detalhadamente no momento inspiratório, em que o esforço de ocultação deve ser reforçado, e conjugam-no com as pausas do texto:

Convém que a aspiração coincida quanto possível com as pausas ou cortes racionaes, de modo que o ouvinte a não perceba. (...) Depois do ponto final convem encher sempre de ar toda a caixa do peito; apoz os dois pontos e ponto e vírgula ainda; na vírgula não, e onde a não houver é inadmissível (Pereira e Santos, 1878: 87).

Também Moniz (1903) caracteriza a inspiração como devendo ser profunda, completa e rápida e feita nas pausas determinadas pelo sentido.

Moniz, noutro aspecto desta questão, analisa o processo respiratório como podendo ser de dois tipos básicos, a respiração abdominal e a respiração costal, e defende uma respiração mista, tão ampla quanto possível, argumentando que é essa a forma recomendada noutros pontos da Europa:

A respiração abdominal-costal é hoje preconizada por G. Kumlien, de Stokholm, director do Gymnasio “Ling” em Paris. A respiração abdominal-costal tem, além das vantagens da simples respiração abdominal, a particularidade de armazenar maior volume de ar nos pulmões (Moniz, 1903: 26).

Nesta mesma linha, Carlos de Sousa (1959: 2) refere a respiração costal, abdominal e abdominal-costal, ou mista, e esta última é apresentada como a melhor. Ou seja, a forma como a respiração é descrita não mudou entre a publicação de 1903 e a de 1959.

É com António Pedro, nos anos de 1950, que cresce a percepção da importância da respiração como estando na base do trabalho do actor: “A respiração está na base duma boa dicção e duma leitura inteligente assim como dos movimentos trágicos ou dos efeitos cómicos bem colocados” (Pedro, s.d.: 13). A respiração já não tem só a ver com capacidade de fôlego; encher o peito pode servir para “uma corrida pedestre” mas “essa respiração para nós, actores,

não é eficaz senão no dia em que, além de a possuímos, nos saibamos servir dela” (Pedro, s.d.: 13). Mas, da falta de domínio da respiração decorrem, segundo António Pedro, vários problemas para o actor tais como:

dicção pastosa; falta de ar, fatigante para o espectador; mau hábito de se apoiar numa palavra para lhe sublinhar a importância; ronronar, que não nos dá nem tempo nem possibilidade de compreender o sentido do que se diz; ausência de tonalidade; falta de equilíbrio e de autoridade; medo absurdo; nervoso; ausência de ritmo; etc. (Pedro, s.d.: 14).

O que se pode encontrar aqui de novidade, em relação a autores anteriores, é que, se antes já surge a consciência de que a falta de domínio da respiração prejudica a passagem do texto, agora, António Pedro amplia as consequências. Elas são de natureza técnica, expressiva e criativa. Por um lado, não saber respirar, aspecto técnico, prejudica a dicção, retira perceptibilidade à elocução, empobrece tonalmente e ritmicamente o que se repercute na natureza expressiva da voz. Mas, por outro lado, e aqui reside a novidade, o domínio da respiração tem também uma natureza criativa já que a sua falta origina ou reflete “medo” e “nervoso” do actor de que resulta, segundo António Pedro, “falta de equilíbrio e de autoridade” criativa na cena.

António Pedro é, também, o primeiro dos autores estudados a referir a importância da descontração e da sua relação com o domínio da respiração: “Não chegarás a comandar a tua respiração senão depois dum treino prévio de descontração geral” (Pedro, s.d.: 14). O conselho que dá é que o actor faça “educação física”. António Pedro está, assim, a caminho da ligação entre vocalidade e fisicalidade que será uma característica contemporânea do trabalho do actor.

A respiração é, então, vista, sobretudo, numa perspectiva “funcional”: os autores sabem da sua importância para a voz e para a passagem do texto mas não entendem a respiração, em si mesma, como um recurso expressivo. Os processos de fonação são várias vezes descritos com o recurso à imagem de um instrumento de sopro. Ser capaz de dominar e manter o fluxo de ar é apontado como vital por Moniz: “A verdadeira regra é que nunca, para respirar, se deve esperar sentir a necessidade de o fazer” (Moniz, 1903: 27). Isto porque as potencialidades expressivas da respiração advêm da sua relação com o texto. Trata-se aqui de dominar os grupos de fôlego enquanto unidades de ar

necessárias para sustentar o que é pronunciado entre duas pausas facilmente reconhecíveis o que inclui o domínio da pausa e das variantes da linha melódica, em termos de linha ascendente ou descendente.

Pode dizer-se que os autores defendem que a respiração deve ser trabalhada de modo a que sirva o texto, sustentando períodos mais ou menos longos e marcando a pontuação de forma mais ou menos fielmente. A respiração deve ainda ser trabalhada de forma a tornar-se organicamente “invisível”, não deve ser percebida, deve ser inaudível e imperceptível. No entanto, sendo feito um entendimento da respiração, sobretudo, utilitário não se pode dizer que esse carácter seja secundário. Ele comporta também uma natureza expressiva marcada pela sua ligação ao texto já que este é o meio em função do qual o actor articula, pontua, dá entoação e inflexão. Estes autores revelam, assim, na forma como entendem a respiração, uma prática em que se verifica a preponderância dos elementos textuais em relação aos outros elementos de expressão dando um significado estreito ao corpo expressivo do actor.

Noutro aspecto desta dimensão orgânica da voz, no que se refere à articulação, Carlos de Sousa (1959: 7) diz explicitamente, na sua abordagem da importância da noção de palavra e de sílaba, que “uma boa articulação domina sempre o ouvinte e supre, por vezes, qualquer deficiência de voz ou de intenção”. Comparativamente dá menos importância à respiração porque o que é mais importante é a passagem do texto: “A voz – articulada pelo mecanismo do aparelho bucal¹⁰² – forma as sílabas que, reunidas, por sua vez, formam a palavra” (Sousa, 1959: 7).

Ainda relacionado com a articulação, encontrou-se várias vezes aquilo que se pode descrever como uma certa “aversão” ao R gutural: “Nada mais feio em dicção do que um R gutural” (Sousa, 1959: 9). Esta consoante, vibrante, tem dois pontos de articulação caso seja um R simples, como nas palavras *aro*, *caro* ou *lira*, ou um R múltiplo, como nas palavras *rato*, *carro* ou *gorro*. Segundo Maria Helena Mira Mateus (1990: 49), o primeiro R “é produzido com uma única obstrução provocada pela ponta da língua junto dos alvéolos” e

¹⁰² Refere-se a *bucal*.

o segundo R é produzido com vários toques da língua no mesmo ponto. Mas, “no dialecto padrão do português europeu, contudo, esta vibrante é pronunciada com vibração da parte de trás da língua junto do velo” (Mateus, 1990: 49). Ou seja, actualmente está aceite como normal a possibilidade de recuar o ponto de articulação da consoante R. Difícil é perceber se a norma da primeira metade do século XX era a mesma. Ainda assim, parece ser possível dizer que a “aversão” ao R recuado remete para o eliminar da organicidade na elocução, para não “sujar” a palavra com o som salivar, o que faz sentido num quadro em que a palavra surge como mais importante que o corpo que a produz.

Quanto às qualidades da voz do actor, no que se refere a aspectos como timbre ou tom, que são aspectos em grande medida determinados organicamente e, portanto, individuais, eles são referidos de forma uniforme pelos diversos autores. A este propósito, Luiz da Costa Pereira diz:

Uma das bellas e úteis qualidades do actor é um timbre ou metal de voz cheio, sonoro e suave ao mesmo tempo. Mas não deve desanimar quem de natureza o não tiver, porque a voz é susceptível de ser modificada, quando não seja deffectuosa por causa orgânica irremediável (Pereira, 1890: 61).

As qualidades da voz são determinadas pela natureza, são como um *dom*, e Pereira procura reforçar a ligação entre *dom* e exercício. Já para Moniz são “timbre ou metal de voz naturalmente cheio, sonoro, amplo e suave”, e sobre a classificação das vozes afirma:

É de uso classificar a voz, segundo a sua colocação, em voz da cabeça, do nariz, da garganta e do peito. Ponhamos de parte a voz do nariz e da garganta, que só dá sons falsos, postiços, pedantes, e inaproveitáveis na audição (Moniz, 1903: 37).

Para Carlos Santos, a voz de peito é apresentada como a voz mais natural: “em resumo, sempre que falamos em voz baixa, empregamos a voz de peito, quer dizer, o tom médio” (Santos, 1929: 50).

O tom é uma das qualidades da voz e é mais frequentemente definido como altura, tal como faz Carlos de Sousa:

O instrumento da voz humana, completo em todas as gamas, é susceptível de atingir os máximos agudos e os máximos graves. Assim diremos que: o tom é a altura em que se coloca a voz na emissão de um grupo de palavras ou frases (Sousa, 1959: 26).

Ao usar a frase como unidade necessária à definição de *tom*, Carlos de Sousa, e outros autores, está a remeter para ideias como *entoação* e *inflexão*. Mais uma

vez, as características de vocalidade, ou da pura voz, estão em segundo plano surgindo em primeiro plano a ordem da oralidade onde a palavra e a frase são preponderantes.

Neste questionar das dimensões que determinam a elocução teatral nas publicações em análise, encontram-se alguns aspectos relevantes mas “descontinuados”. Por exemplo, Moniz defende a importância da audição, não só na aceção de atenção, que diz ser a base de trabalho do actor, mas numa aceção mais ampla, que lhe permitirá captar as diversas cambiantes das vozes, a do próprio actor, a dos seus mestres e a da variedade infinita de vozes da vida. A audição é, sobretudo, indispensável para o actor aferir a sua produção vocal:

O ouvido representa papel importante entre os agentes da observação. (...) É o ouvido, sobretudo, que pode levar-nos a corrigir os defeitos da pronúncia, da articulação e mesmo da voz. (...) É unicamente escutando-se que o discípulo apreciará os diferentes tons, que o sentimento, a paixão e as commoções dão à voz, conforme os indivíduos e as circunstâncias. O ouvido lhe fará compreender que os hábitos sociais, o lugar, a situação, modificam sensivelmente o modo de dizer dos indivíduos (Moniz, 1903: 18-19).

Nesta aceção, Moniz usa o termo ouvido como é usado na música, ou seja, como uma noção mais abstracta. Refere como ilustração disto o caso do actor Taborda que, diz, ensurdeceu mas continuava a trabalhar:

Taborda dá às phrases toda a intenção, todos os efeitos, todo o valor expressivo, tal qual com a mesma precisão, como antes da sua enfermidade. Continua a ouvir-se a si mesmo mentalmente (Moniz, 1903: 20).

Para Moniz, a voz é viva; a letra é morta pois define a arte de dizer como a única arte capaz de reproduzir a “linguagem natural” porque “a escrita é uma linguagem morta; não possui a vida nem a acção, dons exclusivos da linguagem natural, cujos segredos são revelados pela arte de dizer” (Moniz, 1903: 15). O ouvido é, então, uma dimensão não só concreta mas também mental.

De tudo o que fica dito, pode concluir-se que as publicações apresentam materiais relativos a aspectos da individualidade dos actores mas num entendimento restrito. A voz é entendida como um dom natural que necessita ser trabalhado. Só neste sentido se encontra referida a singularidade de cada

voz; singularidade é dom e talento. José António Moniz aponta a originalidade como um dos valores que devem marcar a elocução do actor:

Em todas as artes só a originalidade tem importância. Ter um estylo pessoal é inspirar-se nos grandes mestres, e não imitar nenhum. Saber dizer, não é somente conhecer bem as regras da dicção; é ter uma dicção original, o que é deveras difícil (Moniz, 1903: 11).

Mas o actor tem de ter sempre a “natureza” e os “mestres” por modelo. O seu objectivo deve ser imitar a “natureza”, num estilo pessoal, e não os outros actores. Ao enunciar estes pressupostos, de originalidade e estilo pessoal, Moniz não dá indicações de como é que isto se consegue na prática ou como é que estas ideias estão na sua prática pedagógica. O seu apelo à originalidade não está, então, no plano do processo, concreto e concretizável, mas no plano do dom, do talento, da inspiração, ou seja no plano das capacidades inatas, involuntárias e aleatórias.

António Pedro é quem traz uma mudança de perspectiva no tratamento da singularidade do actor. Defende que o trabalho vocal não deve desvirtuar a individualidade da voz:

A tua voz deve conservar as suas características. Ela terá que exteriorizar os movimentos da tua alma, deverás muitas vezes sujeitá-la às exigências da composição das tuas personagens, faz parte daquela porção de qualidades e defeitos que constituem a tua personalidade; é necessário dar-lhe maleabilidade, aumentar-lhe o registo, torna-la mais ampla, sem a deformar (Pedro, s.d.: 16).

Citando Charles Dullin, António Pedro fala de *personalidade*, que aqui se entende como individualidade expressiva. A voz começa a estar centrada no sujeito e os métodos de trabalho começam a ter, também, o objectivo de respeitar a sua singularidade.

6.1.2. CONTINGÊNCIAS EXTRA-INDIVIDUAIS DA VOZ

As dimensões extra-individuais que condicionam a elocução teatral são relativas a aspectos contextuais, culturais e artísticos, mais amplos em que as vozes se integram, tais como, por exemplo, a perspectiva teatral dada pela Encenação que determina uma orientação artística globalizadora da ordem do espectáculo; ou aspectos concretos influenciados pelas características do

espaço onde a voz se afirma, dos quais as condições acústicas são um dos aspectos mais evidentes; ou, ainda, aspectos de ordem cultural mais vasta, sendo que, nestas publicações, as questões relacionadas com o padrão de língua são muito relevantes.

Sobre a relação da voz com a Encenação, Carlos de Sousa refere a “encenação mental” como um dos exercícios para conseguir uma boa inflexão. A sua noção de Encenação é a de “plasticização” mental dos materiais textuais: “Encenação é a arte de plasticizar, isto é dar corpo e forma à criação literária de aspecto dramático. (...) É, portanto, uma segunda criação (...) É a realização plástica da criação do autor” (Sousa, 1959: 33). Plástico tem aqui o sentido de materializado no palco, ou seja, a Encenação refere-se ao texto tornado acção. A parca referência à figura do encenador, que é comum a todas as publicações, é devida, talvez, à tardia implementação da ideia de Encenação, já mencionada no Capítulo 4 deste trabalho.

Relativamente ao tratamento da voz em relação com o espaço teatral, ele é feito, principalmente, em termos de eficácia da voz do actor na adaptação ao lugar de elocução. Santos (1929: 12) refere que essa eficácia se consegue “destacando as sílabas e alongando ou diminuindo a extensão da voz, conforme a capacidade do local em que tivermos de falar”. De igual modo Sousa (1959: 39) afirma que “Sendo a emissão um efeito, é necessário ajustá-lo ao ambiente, tendo em vista as suas dimensões, qualidades acústicas e mesmo visuais”. É transversal às publicações a ideia de que o actor tem de saber lidar com as condições do espaço teatral sendo eficaz, fazendo-se ouvir, sem com isso adulterar a expressividade do seu trabalho interpretativo.

Ainda outro aspecto de ordem extra-individual de relevância para a análise da elocução teatral é aludido por Álvarez Barrientos (2003: 1502) ao referir-se à “nacionalização da expressão” a propósito de uma das tendências reformistas do teatro espanhol de finais do século XVIII que vem plasmada em certos tratados de declamação: “La imitación natural no desdeñaba, antes al contrario, nacionalizar la expresión de los sentimientos”. Esta “nacionalização” é tanto formal como conteudística. Pode dizer-se que um dos seus efeitos é a crítica às modas estrangeiras e, também, a defesa da “pureza” da

língua na cena. Encontra-se um exemplo disto nas críticas, já atrás referidas, de Fialho d’Almeida, aos “francesismos” presentes nos actores do Teatro Nacional de final de século XIX. Nas publicações aqui em análise também encontramos aspectos que se podem integrar nesta problemática.

Um elemento significativo a este propósito, e a que se refere Maria Dolores Abascal, é a ideia de *modelo* de língua na tradição retórica:

Un aspecto relevante de las reglas para una pronunciación correcta es el que se refiere al modelo que debe seguir el hablante público considerando las variantes dialectales que las lenguas presentan. La tradición retórica se decanta siempre por la variante más prestigiada, la norma que unifica a los hablantes cultos, y lo hace asumiendo simplemente el prestigio cultural y la valoración social de esta (Abascal, 2005: 81).

Estas ideias de padronização, que comportam definições como a de *padrão ideal*, de *padrão real*, de *norma* e *variante* da língua, são ideias complexas e podemos aqui colocar a questão se são ou não incontornáveis para o actor. Tal como diz Sara Belo “o actor deverá ter consciência da sua materialidade sonora e das inúmeras possibilidades de curvas de entoação que poderá dispor” (Belo, 2007: 32). Mas a reflexão sobre um padrão de língua falada na cena, que tem necessariamente implicações várias no âmbito teatral, não tem sido feita de forma sistematizada entre as ciências linguísticas e pedagogia teatral¹⁰³. Esta reflexão tem repercussões ao nível do treino e formação do actor.

Alguns aspectos possíveis destas repercussões são referidos por Cicely Berry (2006: 32-33) que traça algumas relações entre a transmissão e rejeição de um padrão de língua no treino de actores, sobretudo jovens. Para esta professora de voz, uma atitude demasiado restrictiva face a um padrão de língua, de oralidade e formas de elocução podem originar rejeição porque ao “soar demasiado bem” podem conduzir à ideia de perda de individualidade. Refere ainda Berry os perigos de associação entre classe social e língua falada; aponta a insegurança que as variantes regionais podem produzir no jovem actor em formação que pode sentir que, se seguir o *standard*, perde individualidade e vitalidade e pode até sentir que traiçoa as suas próprias raízes. De tudo isto resulta uma tensão que se manifestará num treino empobrecido e que resultará

¹⁰³ Refira-se que no ano de 1958 se realizou, em Salvador, no Brasil, o Primeiro Congresso Brasileiro de Língua Falada no Teatro (ver Anexo I) onde Luís Lindley Cintra apresentou uma comunicação sobre o padrão europeu da língua portuguesa.

numa elocução que corre o risco de desviar a atenção do público, que em vez de estar focada na personagem, está focada no actor.

A experiência empírica mostra que a língua portuguesa, no teatro, ainda não é pensada em todas as suas dimensões. Um exemplo disto, é o facto do uso expressivo de uma variante regional ainda ser, quase sempre, feito para fins de caricatura. Isto ainda que, actualmente, as ideias de *norma* e de *variação* sejam vistas como partes indissociáveis da ideia de Língua, tal como é referido por Mateus e Cardeira (2007).

Nas publicações em análise, este tema ou não é explicitamente abordado, ou, como vemos pelos exemplos de Santos (1929), ou Sousa (1959), define-se o padrão a partir da norma culta da região de Lisboa. Assim, Carlos Santos aborda a questão do padrão de língua que um actor deve adoptar:

Deveremos ter sempre a preocupação de aproximarmos a regra daquilo que estiver estabelecido pelo uso, isto é, da maneira por que pronunciam na capital a maior parte das pessoas cultas e de boa sociedade (Santos, 1929: 35).

Carlos de Sousa segue a mesma argumentação. Diz sobre a pronúncia:

A melhor é a que usamos na capital, em meio de sociedade, expurgada dos vícios lisboetas. (...) Os vícios de pronúncia corrigem-se na prática da conversação com gente culta, na leitura de textos de ortografia corrente e na audição de espectáculos de categoria artística e literária (Sousa, 1959: 14-15).

Sousa apresenta, ainda, exercícios “para a correcção do R setubalense” (Sousa, 1959: 10), e para corrigir “o S beirão, quase som de X ou J” (Sousa: 1959: 11). Estes autores apresentam, assim, um duplo critério para a definição do “bom” padrão linguístico: um critério de ordem geográfica – o padrão a seguir é o da região de Lisboa – e um critério de ordem socio-cultural – o padrão da língua é o seu padrão culto. No entanto, Santos mostra-se atento às variantes da língua e chama a atenção para que:

É opinião aceita, na actual sciencia filológica, que não podemos considerar errado o modo de pronunciar rústico ou popular de cada província, pois que aos habitantes dessas localidades assiste direito igual ao que têm os dos grandes centros de população para usarem a linguagem a que, convencionalmente, chamam culta (Santos, 1929: 36).

De referir, ainda a este propósito, que o capítulo de João Apolinário (1963) sobre a pronúncia, se refere à articulação: “ A palavra tem uma forma correcta de ser pronunciada, isto é, deve ser dita articulando-se perfeitamente todas as

sílabas e valorizando todos os assentos” (Apolinário, 1963:19). Significativamente, ou não, não há em toda esta publicação uma única menção a um padrão de língua, nem de referência geográfica, nem sócio-cultural.

Pierre Bourdieu (1998) fala extensivamente da dimensão política da defesa de um padrão linguístico. O seu centramento, acima referido, na região de Lisboa tem, certamente, esta dimensão. Mateus e Cardeira (2007: 22) referem que o modelo de língua é estruturado a partir da ideia de “autoridade”. Ora a autoridade tem diversas dimensões e, em Portugal, a autoridade do saber esteve durante muito tempo alocada em Coimbra e a autoridade do poder político, em Lisboa. É, assim, contextualizada a opção dos autores, que não é sua, é a vigente na sociedade. Actualmente “essa discussão não faz sentido” (Mateus e Cardeira, 2007: 23) pelo que o conhecimento das normas e variantes devia a ser promovida no contexto de formação do actor. Seria, por certo, enriquecedor que o aluno/actor além do estudo da língua portuguesa que está mais instituído, que é o das variantes formais, em termos de género, modo ou estilo no uso da língua, estivesse também sensibilizado para as variantes no tempo e no espaço e as variantes dos estratos, sociais, geracionais, de falantes.

Por último, outro aspecto desta dimensão extra-individual da configuração da elocução que se quer aqui referir é relativo às características vocais de género. Apesar de ser um aspecto a que os autores se referem pouco, talvez porque tenham o género masculino como o referente de onde falam e ao qual se dirigem, pode dizer-se que as vozes femininas seriam preferencialmente agudas. É o que se depreende do seguinte testemunho em que Moniz e Coelho criticam a correcção feita a uma actriz com uma voz que seria mais grave que o padrão dominante:

Não há muito (...) realizou-se a estreia de uma actriz possuidora de uma excelente voz de contralto com belas notas de expressão sentimental. Porém, como representasse o papel de uma rapariga de pouca idade, obrigaram-na a contrafazer a voz e a esganiçar as inflexões, dando-se como rasão que no teatro não pode haver ingénuas que não tenham a voz finamente aflautada (Moniz e Coelho, 1912: 35).

Podem encontrar-se em Garraio outras características atribuídas à voz feminina. A dama-galã, ou dama de comédia, tem a voz caracterizada pela “doçura” e a “graciosidade”, e a sua dicção é “fina” e “vivaz”:

A sua voz é doce, por estudo já se sabe. Tem às vezes uma indolência nas phrazes graciosas, que é mesmo um encanto. (...) A finura no dizer, a accentuação na ironia, a vivacidade no olhar e movimentos que lhe acompanham as palavras, dão-lhe um todo de galhardia (Garraio, 1911: 73-74).

A crítica, atrás apresentada, de Moniz e Coelho seria, mais uma vez, a manifestação de uma realidade de vozes regradadas, nos planos individual, extra-individual e artístico, e menos o sinal de uma transição para outras práticas e outros valores.

6.1.3. O TEXTO COMO VOCAÇÃO DA ELOCUÇÃO TEATRAL

Central para o aprofundamento da temática aqui abordada foi detectar os elementos de dimensão expressiva enquanto traços que remetem para a atitude criativa em relação à voz e para a sua relação com a circunstância teatral. Partindo da natureza da relação entre a voz do actor e o texto dito, pode colocar-se aqui a questão de saber se as publicações consideravam o teatro como independente da literatura. Álvarez Barrientos (2003: 1502) refere sobre certos tratados espanhóis de declamação do século XVIII: “Una de las peculiaridades más importantes y notables de estos tratados es que se acercan al teatro considerándolo arte autónomo, una expresión moderna desvinculada de la literatura (...)”. No caso das publicações e autores em análise não é claro que assim seja. Existe uma clara consciência teatral mas todos os recursos expressivos partem e seguem o texto do autor como fim e vocação própria da elocução teatral.

Esta perspectiva é acentuada nas publicações mais antigas onde a elocução ainda está configurada como *declamação*. A este respeito, Pereira e Santos fazem uma “Reflexão sobre a declamação em geral” onde afirmam:

A lei capital da declamação é a conveniência com os pensamentos, pessoas, logares e partes do discurso (...). As suas regras geraes são: 1º que o corpo se conserve ordinariamente direito, e que os seus movimentos sejam dignos e compostos, e quanto mais violentos mais raros; 2º que o gesto seja natural, sem affectação nem grosseria, que esteja em perfeita harmonia com os pensamentos. (...) Da declamação é que os pensamentos e affectos recebem não só a manifestação exterior, mas a força e poder que os torna contagiosos (Pereira e Santos, 1878: 85).

É na declamação que reside o poder de evocação teatral. É, portanto, no texto que se define o teatro.

Apesar disto, Augusto de Mello, tal como outros autores, refere que apenas a palavra não chega ao actor:

A palavra é incompleta para a expressão dos nossos sentimentos e idéas. Assim, uma phrase simplesmente escrita, nada diz sobre o estado d'alma de quem a pronuncia, se este não lhe der uma determinada expressão. Por isso actores distinctos, interpretam a mesma obra de modo diverso (Mello, 1905:13).

Mello parece revelar aqui um conhecimento, que não seria consciência, da importância do não-dito para a construção de sentido daquilo que é dito. No entanto, o trabalho de elocução de um texto incide, primeiro, sobre a frase. A partir do descortinar dos seus sentidos e, em função destes, são então determinadas as inflexões e as divisões de texto através da pausa. Para Carlos Santos, esta é encontrada em função da análise de sentidos e da pontuação escrita:

Dizer bem é, antes de mais nada, agrupar as palavras de uma frase numa determinada ordem, previamente estudada, completar ou suspender uma inflexão, conforme o sentido da frase haja terminado ou tenha ficado em suspenso, destacar as frases incidentes da frase principal, por um movimento respiratório particular e uma mudança de entoação especial. Calcular o número e a duração das pausas a fazer no decurso da frase, tomando, quasi sempre, por base desse cálculo a respectiva pontuação, pronunciar as vogaes com toda a clareza, articular com nitidez as consoantes, dando-lhes o justo valor de longas e breves e, finalmente, respeitar a pontuação (Santos, 1929: 9).

Dizer bem é definido como um trabalho que parte, em primeiro lugar do estudo do texto e depois do estudo da palavra. Primeiro é um estudo de análise literária e depois é que é um estudo de dicção.

Ainda assim, Carlos Santos (1929), por exemplo, defende que a função do actor não se esgota na oralização do texto. Quando afirma: “Como vimos, a mesma frase, terminando com uma interjeição, presta-se a ser dita por quatro ou cinco maneiras diferentes” (Santos, 1929: 46), parece querer dizer que o actor parte do texto mas constrói-lhe o sentido com recursos exteriores ao texto, entendido estritamente. Tal como para outros autores em estudo, também Santos estabelece uma diferença clara entre recitador e comediante/actor e é o trabalho de alteridade que estabelece a diferença:

O trabalho do recitador é menos interessante que o do comediante, porque o recitador nunca abdica da sua personalidade e nunca chega a conhecer o prazer indescritível do desdobraimento do seu próprio ser. A alegria, a cólera, a angústia, a paixão duma personagem são-lhe absolutamente defezas. O recitador está, por sua natureza,

condenado constante análise de si próprio, a uma sobriedade rígida, sendo que, para mais, lhe é indispensável que os seus conhecimentos técnicos lhe moderem a inspiração (Santos, 1929: 101).

O comediante/actor traz para o texto as premissas da composição da personagem, coisa a que o recitador não está obrigado.

Outro aspecto muito presente na definição da expressividade vocal teatral determinada pelo texto é a grande importância dada ao verso que é comum a todas as publicações. É notório que esta importância está mais vincada nas publicações mais antigas. Ainda assim, mesmo a obra mais recente apresenta um capítulo dedicado às “Regras principais a observar na dicção do verso” (Apolinário, 1963:83).

A mais antiga publicação, a de António Feliciano de Castilho (1874), ainda que trate de questões relacionadas com a elocução em geral, nomeadamente questões relacionadas com os sons e valores vocálicos e consonânticos, dá grande ênfase às questões relacionadas com o verso e a métrica e apresenta o Capítulo XX dedicado à recitação de versos (Castilho, 1874: 146). Também os apontamentos de Pereira e Santos (1878: 88-91), apesar de não ignorarem a prosa, se detêm, comparativamente, muito mais sobre o verso, apresentando definições, ainda que breves, de “Poesia”, “Verso ou Metro”, “Figuras” (synérese, synalepha, elisão, aférese, prothese, epenthese, apórope, paragoge) “Acentos” e “Classes de versos”.

Para Pereira e Santos, as características formais do verso têm de ser respeitadas ainda que determinadas pela articulação dos sentidos do texto:

As pausas do recitado não devem ser contadas pelas syllabas, mas pelos cortes mais ou menos profundo dos pensamentos ou dos affectos que se expressam. Mas esta determinação das pausas não deve de modo nenhum excluir a absoluta necessidade de fazer sentir o rhythm da poesia (Pereira e Santos, 1878: 87).

Estes autores estabelecem de forma lata, uma relação prévia entre, por um lado, a dinâmica da elocução, o ritmo e tom de voz e, por outro lado, a criação de sentido:

Entre os graus de velocidade e os da escala de tons há secretas harmonias, mas que se reconhecem facilmente; os tons mais baixos sympathisam com as pausas mais dilatadas; os mais agudos com as mais ligeiras. A força da voz deve ser proporcionada à intenção que acompanha cada ideia (Pereira e Santos, 1887: 86).

Esta relação faz-se, assim, pela harmonia entre a forma, de que ritmo e tom fazem parte, e o sentido prévio do texto.

Carlos Santos (1929), que não se restringe ao tratamento do texto em verso, distingue ritmo e movimento e associa o primeiro ao texto poético e o segundo ao texto em prosa:

Ritmo e movimento são quasi palavras sinonimas, mas o ritmo aplica-se à poesia e o movimento aplica-se à prosa. Assim uma composição poética deve ser dita no seu ritmo próprio e um trecho em prosa no seu justo movimento (Santos, 1929: 87).

A expressividade e o ritmo da dicção são apresentados por Carlos Santos como processo de “descobrir os movimentos exactos de uma scena” (Santos, 1929: 26). A palavra é entendida como acção.

Para Luiz da Costa Pereira é a partir da compreensão do texto que se trabalha a dicção:

Ora é impossível ter boa dicção sem compreender perfeitamente o sentimento das frases que tem de proferir. E para isso, e para as separar como convém, em ordem a evitar toda a confusão e obscuridade, carece o actor de um conhecimento regular da sua língua (Pereira, 1890:54).

O domínio da dicção fica, assim, dependente do domínio do texto e o princípio que norteia este trabalho é o da coerência entre texto/palavra e a sua expressão. São os sentidos do texto que determinam as pausas e são estas que dão importância à articulação do pensamento:

As pausas não devem ser contadas pelas syllabas, mas pelos cortes mais ou menos profundos dos pensamentos ou dos affectos que se exprimem. Mas esta determinação das pausas não deve excluir a necessidade de fazer sentir o rythmo da poesia (Pereira, 1890: 65).

Carlos de Sousa (1959: 30) é bastante explícito ao afirmar que é o actor que deve seguir o autor: “É preciso que o pensamento do autor, através de quem recita, chegue nítido e compreensível ao ouvido de quem o escuta. É pela inflexão que este valor se consegue.” O trabalho de interpretação criativa, específica do actor, começa a ser tratado na 8ª Lição (Sousa, 1959: 28) sobre a inflexão. Carlos de Sousa (1959: 30) diz que “a inflexão pode definir-se como uma modulação pela qual a palavra exprime ideias não contidas na sua própria significação (...) Descobrimos estas ideias conhecendo no texto a intenção e a convicção do autor”. É aqui que a elocução deixa de ser técnica e passa a ser expressão. A inflexão é sinónimo de arte de dizer e confunde-se com a própria

interpretação. Ou seja, a capacidade de interpretação do actor é determinada pela sua capacidade de dizer. Assim, pode dizer-se que a relação da voz com o texto é de predominância dos elementos textuais sobre os elementos vocais. Estamos, então, próximos da ideia de *aptum* da Retórica.

6.2. UM GESTO VOCAL TEATRAL ALHEADO DOS VALORES DA MODERNIDADE

Foi referido, no Capítulo 3, o texto de Machê e Pochet (2007) onde estes autores fazem referência às noções de “voz arcaica” e de “voz civilizada” e apresentam a recuperação da voz arcaica como uma das conquistas da contemporaneidade. Quando José António Moniz diz:

O grito deve ter sido a voz primitiva de todos os animais. (...) O grito humano tem o timbre modificado desde que se operou a sua transformação em voz civilizada e moldável (Moniz, 1903: 46),

também usa a oposição voz arcaica e voz civilizada mas inversamente valorada. O que parece idêntico é, na realidade, oposto.

Neste ponto, defende-se que as propostas contidas nestas publicações estão alheadas dos valores da modernidade. Porém, é de recordar que o que se analisa aqui é o resultado de um corpo de informações contido num determinado conjunto de obras. Este é um quadro parcial. Um exemplo de que este quadro não deve ser confundido com a realidade total, é dado por Fialho d’Almeida quando, em 15 de Abril de 1898, escreve no jornal *País* uma crónica em que caracteriza da voz de Eleonora Duse. Aqui, parece valorizar o que na voz daquela actriz escapa à convencionalidade:

A voz de fôlego curto (daí a dicção cortada, a par do gesto nevropata) e o som falhado das laringes estragadas, tem, todavia, um encanto supremo nos tons labiais da carfícia murmurante, quente na confidência, e estrugindo, pela meia rouquidão, diabolicamente, nos acentos da raiva e da maldade (Fialho d’Almeida, 1925: 134).

O que esta caracterização tem de interessante é que não vai ao encontro da ideia de regramento, normatização, padronização da voz. É, evidentemente, a opinião de um autor, com tudo o que isso acarreta de subjectivo para a caracterização, mas mostra que no mesmo espaço-tempo foi possível alguma diversidade.

Apesar disto, da análise feita, pode dizer-se que, globalmente, as publicações analisadas estão próximas dos modelos retóricos, preceptivos e normativos, e que reflectem pouco as novas correntes de pensamento sobre o teatro que marcam o período contemporâneo.

Rubio Jiménez aponta aspectos que ajudam a compreender como os novos pressupostos artísticos implicam o abandono da declamação e da padronização vocal. O abandono da normatividade poética faz parte das características do período contemporâneo e coincide com uma crescente valorização do individualismo enquanto marca estruturante deste período, na sociedade e nas artes. Assim, no seu estudo da declamação na transição do século XVIII para o século XIX, Rubio Jimenez (2002) refere a implementação de novos modelos de teatro e as suas consequências ao nível do trabalho do actor e também ao nível da atitude e expectativas do espectador. Aponta as preocupações de Isidoro Máiquez, actor espanhol daquela época, como sintomáticas duma nova estética da cena que se busca em finais do século XVIII e que se desenvolverá ao longo do século XIX. Diz que Máiquez se preocupa em encontrar uma interpretação menos excessiva na expressão das paixões, uma interpretação que “deixa espaço ao silêncio” (Rubio Jiménez, 2002: 121).

O actor começa a não ter que impor a sua voz pela força a um auditório pouco disciplinado porque está acompanhada por uma nova atitude do público. Este foi construindo, ao longo do século XIX, uma nova relação com a cena, tal como sugere Rubio Jimenez:

Esto suponía un cambio no solo de los actores sino de la actitud del público, dispuesto a vivir la función teatral como una experiencia interior. (...) Era el comienzo del camino hacia el realismo escénico burgués y la formulación de su justificación filosófica. La escena copiaba, reproducía la realidad con fidelidad y atendiendo a su variedad (Rubio Jimenez, 2002: 121).

Esta nova relação do público com a cena passa por aquilo a que chama “actos de suspensão” (Rubio Jiménez, 2002: 122), para designar uma atitude de recepção marcada pelo individualismo, pela interioridade e pela atitude de silêncio na sala. Acrescentam-se aqui os progressos ao nível da iluminação que permitiram um melhor domínio da luz e, conseqüentemente, também do escuro

que propicia o silêncio. Assim, do auditor do período anterior transita-se para o espectador da nova era contemporânea.

Afirma, ainda, que “(...) la pugna establecida en el teatro entre representar las costumbres como debian ser e como eran. Y en segundo lugar, la adecuación del actor en su trabajo al género de las piezas” (Rubio Jiménez, 2002: 122). Isto é algo de muito relevante para marcar uma nova forma de entender a cena, no século XIX, porque representar a personagem como “é” implica o abandono da normatividade e da regra já que a solução que é válida para uma personagem não convém a todas. Ao longo daquele século e, sobretudo, na primeira metade do século XX, com os movimentos de vanguarda modernista, a afirmação dos valores da modernidade afastam as artes das preceptivas universalistas. A análise do objecto de estudo atrás apresentada permite, assim, dizer, com os argumentos que se seguem, que encontramos aqui apenas ecos distantes dos valores da modernidade.

6.2.1. ATIPIFICAÇÃO NUM PROCESSO INDIVIDUALISTA DE TRABALHO

Uma dimensão muito importante no que diz respeito às especificidades de abordagem da elocução é a dos processos de trabalho e, neste caso, as publicações dão vários elementos explícitos. As publicações de Moniz (1903), Pedro (s.d.), Sousa (1959) e Apolinário (1963) têm um carácter sobretudo pragmático. Esse carácter é concretizado através da apresentação de exercícios práticos com objectivos claros de desenvolver e melhorar aspectos da vocalidade e, sobretudo, da oralidade. Nas obras de Castilho (1874), Pereira e Santos (1878) e Santos (1929) o carácter pragmático mantém-se mas aquela objectivação é menor.

Pereira e Santos apresentam, sob a forma de conselhos, o processo de trabalho do actor que, estando centrado no texto, transcende o plano da elocução:

Princípios geraes de declamação teatral
(antes conselhos)

1º Leitura de toda a peça, estudo, análise precedida de noções sobre as paixões, temperamentos, carácter.

2º Conhecimento do século e epocha do anno.

- 3º Estudo do carácter e situação dos personagens, e especialmente do que vae representar (...).
- 4º Saberá o papel sem ponto.
- 5º Ensaaios solitários para dizer o papel com clareza e naturalidade.
- 6º Não se deixar ver antes do momento próprio.
- 7º Não dirigir a palavra ao público.
- 8º Diligencia que o espectador à sua entrada conheça logo a idade do personagem. Os olhos e o rosto devem principalmente indicar o que se passa n' alma.
- 9º Não se distrahir um só instante.
- 10º Regular o tom da voz pelas situações dos personagens.
- 11º Propriedade e verdade histórica no vestuário.
- 12º Caracterização. Utilidade de noções de anatomia e physiologia.
- 13º Estudo dos silêncios e do modo de ouvir.
- 14º Ensaaios com os outros actores para afinação e ensemble. Pronúnciação. Arte de saber respirar. Modo de estar em scena. Entradas e saídas (Pereira e Santos, 1878: 92-93).

Da leitura destes “conselhos” sobressaiem algumas ilações. Em primeiro lugar, aquilo que os autores aqui ainda designam por “declamação” revela-se sinónimo de trabalho de actor. O que está contido nos pontos apresentados é um todo, um processo de trabalho integral que abrange a análise do texto (1º, 2º e 3º conselhos), a composição da personagem (3º, 8º, 11º e 12º conselhos), o treino da elocução, nas dimensões de memória, dicção e prosódia (4º, 5º, 10º, 13º e 14º conselhos), a marcação de movimento, entradas e saídas de cena (14º conselho). Está aqui contido todo o processo de ensaio, repetição, apuramento e apresentação, por isso se diz que, aqui, declamação é o próprio teatro.

Dois outros aspectos parecem relevantes. Por um lado, tudo aponta para um trabalho sobretudo individual, já que, dos catorze conselhos apresentados, só o último prevê a interacção com os outros actores. O 6º conselho reforça até este carácter individual tornando-o individualista, já que defende que o actor deve resguardar o seu trabalho até ao momento certo que é aquele em que a sua composição provocará maior efeito de surpresa. O actor trabalha para o seu sucesso e não para o sucesso do colectivo, aspecto já atrás apresentado, no Capítulo 4 onde se expôs a persistência de um sistema teatral centrado no actor/vedeta. Por outro lado, também se sublinha a tipificação como estratégia expressiva, explícita, que se pode encontrar, principalmente, nos conselhos 8º e 10º que apontam para que a composição do actor seja imediatamente descodificada pelo público. Mesmo à sua entrada em cena, o público saberá logo de que personagem se trata e qual a sua situação no drama.

Os princípios acima apresentados, da autoria de Pereira e Santos poderiam remeter apenas para o seu âmbito temporal, o final do século XIX. Mas o que se verifica é que a tipificação como forma de estratégia criativa transparece ainda na década de 1950. Exemplo disto é dado por Carlos de Sousa (1959) que apresenta vários exercícios - de respiração, de emissão de voz, de articulação, de análise de texto, entre outros, - entre os quais apresenta quinze exercícios em que associa o exercitar das vogais, o riso e a expressão de paixões. Ao dizer que “O riso em A exprime alegria franca (...) em E é um pouco hipócrita (...) em I atesta mau carácter (...) em O indica-nos um indivíduo boçal (...) em U denuncia estupidez” (Sousa, 1959: 4) está a dar continuidade a uma gramática expressiva fechada.

Esta estratégia expressiva de tipificação, a que se voltará mais à frente neste capítulo, coexistia com uma mudança que já começa a ser perceptível nas indicações de António Pedro para a execução dos exercícios:

Ler todos estes exercícios, todos os dias, da seguinte maneira:

- 1) Leitura batendo as sílabas;
- 2) Leitura de cada um dos exercícios nas três vozes: a) cabeça, garganta e peito, b) garganta, peito e cabeça, c) peito, garganta e cabeça.
- 3) Leitura de cada exercício alternando cada verso nas diferentes vozes e por ordens variadas;
- 4) Ao fim de duas semanas de exercícios diários, aceleração do ritmo.

Nota: Não se preocupar em nenhum dos casos, com a expressão do que se lê. O que interessa é a mecânica da leitura, não o seu sentido (Pedro, s.d.: 12).

Ambas as publicações, Sousa (1959) e Pedro (s.d.) (a data provável da publicação de António Pedro é de 1953) são dos anos de 1950, mas o que Pedro propõe na sua Nota é que o texto passe para um segundo plano e em primeiro plano fique a vocalidade e o processo de treino e experimentação.

Este autor (Pedro, s.d.: 4-11) propõe um conjunto de exercícios de articulação que começam pelo trabalho de ditongos, depois dirigidos ao treino das consoantes labiais (B, P, M, F, V), consoantes dentais (D, T), consoantes palatais (J, X, S, Z, L, N) e consoantes velares (R, G, K). Até aqui, nada de novo. No entanto, é o primeiro dos autores estudados que põe em causa as regras como redutoras da complexidade dos processos criativos que envolvem a voz:

Nada disto, que apenas serve como exemplo, constitui uma regra imutável. A complexa utilização da voz não pode resumir-se em tão sumária caricatura de processos. Os registos do órgão vocal, como os registos dum órgão, devem manejar-se em sábias

combinações e só do seu uso subtil resultará toda a capacidade polifónica do instrumento magnífico que a voz humana pode ser. Mas do que se trata agora não é da arte de dizer ou de representar. Pretende-se simplesmente indicar uma prévia ginástica necessária para uma e outra serem possíveis validamente (Pedro, s.d.: 2).

Assim, o que António Pedro propõe, pode ser lido como uma nova atitude face à criatividade e ao trabalho do actor. A “prévia ginástica” que apresenta neste conjunto de exercícios, que o próprio refere que circulam entre profissionais, não é o cerne do trabalho, é apenas parte de um processo mais vasto.

A percepção de que a regra não é tudo já se encontrou noutros autores. Isto pode-se exemplificar com um excerto de um texto de Mercedes Blasco onde defende que bem dizer tem uma dimensão técnica, articular bem, o que se pode conseguir pelo exercício, e uma dimensão expressiva que se a autora remete para as qualidades inatas daquele que diz:

Para dizer bem, isto é, para que não se perca uma palavra da representação, é preciso articular bem. Saber articular é pronunciar claramente todas as sílabas, sem se atropelarem. Não digo que se pronunciem, como quem sublinha constantemente; mas de maneira que as sílabas fiquem à vontade dentro da palavra. (...) Para dizer com intensão, é claro que é preciso ser-se um pouco mais inteligente do que o vulgar. Mas para dizer bem, no sentido mecânico da expressão, precisa-se apenas de força de vontade e persistência. (...) Para isso, é preciso ler alto todos os dias, compassadamente, destacando bem as sílabas. Se se encontra uma palavra difícil, repete-se umas poucas de vezes, lentamente, até que se diga de corrida, com facilidade (Blasco, 1923: 13-14).

Dizer “com intensão” é colocado em contraste com o dizer “mecanicamente”. Esta dimensão atinge-se pela repetição do exercício mas a “intensão”, dimensão especificamente criativa, artística, é facilitada pelo talento, pela inteligência acima do que é vulgar.

Outro aspecto recorrente que se pode integrar no tratamento da dimensão dos processos de trabalho subjacentes às fontes em estudo, é a memória. Este aspecto tem relação com as competências do actor e com os seus processos de trabalho pois a memorização dos textos é, não só, um aspecto de resposta psicofísica individual mas é também interdependente dos modos de trabalhar os textos. Luiz da Costa Pereira (1890:58), entre outros, refere-se à sua importância: “Nada mais vergonhoso para um teatro regular do que ouvir-se a voz do Ponto. Bem basta o mal que faz á scena o espantinho da cúpula que o tapa, e depois que falta de illusão!”. Ou seja, a caixa do Ponto além das questões estéticas que apresenta, também é sinónimo de questões de ética profissional, já que o Ponto desresponsabilizava o actor pelo trabalho que lhe

competia, a memorização do texto. Esta crítica, muito recorrente, tem diversos aspectos a que já se aludiu no Capítulo 4.

A este respeito, mais difícil é interpretar a obra de António Feliciano de Castilho sobre a mnemónica. Deste autor é publicado, dois volumes em 1909, *Tratado de mnemónica ou methodo facilimo para decorar muito em pouco tempo*, sendo publicado no ano seguinte, 1910, o terceiro volume¹⁰⁴. O propósito desta publicação é assumidamente pragmático. Destina-se a dar dicas para assegurar a verve daqueles que por qualquer razão têm de discursar em público:

Tendes de declamar um discurso, para o qual vos fallece o tempo, a vontade ou as fôrças, de o depositar verbalmente no espírito? Ao menos, estudaee-lhe e rumináee-lhe o assumpto; organisaee-lhe o esqueleto; reconheceee-lhe e jogáee-lhe bem todas as partes; apontáee-o seguidamente por todos seus tópicos ou pontos culminantes; e chamaee então em vosso auxílio uma tábuá mnemónica. Prendeí esses pontos com as suas estacas (Castilho, 1909: 155).

Este tratado é uma continuação da sensibilidade de Castilho para a elocução. Se esta sensibilidade resultava do facto de o autor ser cego não é, aqui, relevante. O que é de salientar é a sua insistência no plano sonoro, a prevalência do oral, do fónico, sobre o escrito, o ortográfico:

Todos, desde a puericia, talvez até desde a infância, recorrem instintivamente a um tal qual systema de localidades, a estacas mnemónicas, a analogias phónicas, enfim a semelhanças ou relações, que ligam o desconhecido ao conhecido. (...) São as letras do mnemónico unicamente as articulações, isto é, as consoantes. Os sons, isto é as vogaes, só teem consideração secundária e accidental. Orthographia não existe para o mnemónico (Castilho, 1909: 31).

Tudo aqui remete para o tratamento que os autores clássicos dão à memória e para o que atrás foi dito sobre as obras de preceptiva retórica. A importância dada à memorização dos textos, mesmo que aparentemente contrariada pela realidade dos actores que não o faziam, reforça a ideia do centramento do processo de trabalho no texto. Este processo é fortemente técnico mas pressupõe a existência do “talento” e, portanto, é um processo individualista, por um lado, mas tipificado, por outro lado.

¹⁰⁴ Integra a colecção *Obras Completas de Castilho*, Lisboa, Empresa da Historia de Portugal.

6.2.2. A SUPERAÇÃO *INCONCLUSA* DA DECLAMAÇÃO

Vistas no seu conjunto, pode referir-se que as publicações procuram instituir o *dizer* como forma de superar o *declamar*. Podem encontrar-se várias críticas à declamação e vários autores a defender um novo modelo de elocução. Um dos pontos daquelas críticas é a distinção entre o recitador e o actor (ou comediante). A diferença é estabelecida pelo trabalho de alteridade que é prática do segundo mas não é, necessariamente, prática do primeiro. E o actor não declama, diz.

Nas publicações de final do século XIX pode-se encontrar a noção de que a declamação era algo que já não correspondia às novas formas de encarar o trabalho do actor. Pereira e Santos (1878), por exemplo, afirmam:

Logo que a naturalidade substituiu a affectação, a palavra *declamação* não pode exprimir a ideia das representações modernas; todavia corre, mas é melhor arte de representar (Pereira e Santos, 1878: 91).

Apesar disto, estes autores ainda se centram na declamação. Apresentam a diferença entre declamação antiga e moderna:

[A declamação antiga] Era composta e escripta com notas. Estes signaes chegaram a 10. Serviam para designar *como* e *quando* se devia elevar ou baixar a voz em cada syllaba. Esta espécie de recitado era sustido por um baixo contínuo que regulava a declamação e o accionado.

[A declamação moderna é] Sciencia ou arte que ensina a fallar em público, sujeitando a determinadas regras a *voz*, a *acção* e o *gesto*. N.b. Deve entender-se aqui por *acção* os movimentos do corpo em geral, e por *gesto* os do rosto em particular (Pereira e Santos, 1878: 83-84).

O texto destes autores tem carácter de apontamentos, o que não propicia grandes explicações sobre o que significam cada um dos conceitos que são apresentados, mas pode dizer-se que a diferença que os autores sugerem entre a declamação antiga e moderna é o carácter mais ou menos aberto da relação entre texto, voz e corpo do actor em acção. A definição de declamação antiga, significativamente mais especificada que a moderna, é claramente uma forma de elocução muito regrada, que se socorre de um código paralelo ao texto e que enforma a passagem do plano escrito ao plano oralizado. Este código é apresentado como semelhante a um código de notação musical.

Para Luiz da Costa Pereira (1890) “a arte dramática é aquela, pela qual o seu cultor, posta de parte a natureza própria, assume alheia individualidade.”

Portanto, mais uma vez encontramos a afirmação que dizer não é declamar. Ainda assim, no excerto a seguir apresentado, depois de sublinhar as diferenças entre orador e actor, o autor revela que a declamação ainda é a prática corrente:

Não é, pois, a arte dramática mera declamação. Esta é a que dá regras para falar com propriedade em público, de modo convergente ao fim a que se propõe quem fala. É somente debaixo deste ponto de vista que a nossa arte cabe na declamação. (...) Entre, porém, o que declama (orador) e o artista dramático (actor) há um mundo. O orador dirige-se às massas. (...) Para o actor, o público é como se não existisse. Pertence exclusivamente à acção da cena. Inoculou-se-lhe uma alma alheia. Diz o que à memória confiou, pensado por outrem. Todo o esforço se lhe concentra na sua metamorfose. (...) Entre o actor e os espectadores há um muro de bronze. O contrário de tudo isto é o que praticam exactamente os actores em geral: declamam e para o público (Pereira, 1890: 2-3).

Deste testemunho fica a ideia de que, no final do século XIX, o registo do actor estaria mais próximo da declamação do que do dizer e de que a convenção da *quarta parede* ainda não era comum. O aspecto mais relevante é a constatação, já atrás apontada, de que os autores muitas vezes referem que aquilo que advogam não é aquilo que se passa na realidade teatral.

Também o *Diccionario do theatro portuguez*, de Sousa Bastos, do início do século XX, revela a crítica à declamação como algo desfasado:

A ideia da declamação traz logo consigo a ênfase, o exagero, a elevação, a sublimidade, e por isso é só aplicável à tragédia. A declamação é quasi uma cantoria. Hoje na comédia e no drama, recita-se, diz-se; mas não se declama (Bastos, 1908: 49).

De notar, mais uma vez, que um dos termos alternativos ao termo declamação, apresentado por Sousa Bastos para caracterizar a elocução do seu tempo (“hoje”), é “diz-se” e que as obras do século XIX, de Castilho (1874) e de Pereira e Santos (1878), usam o termo *declamação* no título. A partir daí todos os outros autores usam sempre a forma *dizer* no título.

Outra faceta que se acrescenta a esta dimensão de inconclusão da superação da declamação, é assinalada pela persistência da elocução da forma versificada nas publicações. Castilho depois de dizer que “o teatro benzido pela filosofia nova, desendemoninhou-se, e falou” (Castilho, 1874: 146) prolonga-se a propósito da recitação dos versos:

Recitar versos não deve ser medil-os nem contal-os; os tons e inflexões da voz deve-se variar, como até na prosa, para fugir da monotonia, alternando-se todas as diversas notas semi-musicas que houver na escala natural da voz do recitador; o emprego destas notas não deve ser ao acaso, mas regular-se pelo discernimento; pois há verdadeiras correspondencias de *sympathia* ou *antipathia*, entre cada uma dellas, e cada uma das ideias; as notas mais graves, condizem com os pensamentos mais graves e pausados; as

mais agudas, com os mais impetuosos, com os mais ardentes; a desanimação e a melancolia, querem tons baixos; a alegria, o entusiasmo, tons subidos; é espreitar minuciosamente a natureza; colhel-a, e segui-a.

As pausas do recitador não devem ser determinadas pela contagem das syllabas, mas pelos cortes mais ou menos profundos do pensamento ou do affecto que se expressa. (...)

A velocidade da recitação, variando-se calculadamente, contribui sobre modo para commover, persuadir e arrastar o ouvinte. (...) Entre os graus de velocidade, e os da escala de tons, há secretas harmonias, mas que se reconhecem facilmente; os tons mais baixos sympathizam com as pausas mais dilatadas; os mais agudos com as mais ligeiras. (...)

É um estudo este, mui delicado, mui difficil, e em que os nossos actores ainda desgraçadamente não caíram. (...) (Castilho, 1874:149).

A ideia de elocução teatral que Castilho aqui defende já não prevê a declamação que considera artificiosa mas antes a “fala” “natural”, “simples” e “verdadeira”, mas é sobre o recitar dos versos que se debruça. Ritmo, dinâmica e tom são aspectos a trabalhar de acordo com as “correspondências de simpatia e antipatia”. Castilho pede ao actor um compromisso entre novas exigências de naturalidade com formas textuais que não favorecem essa naturalidade.

Sobre a constante referência ao verso verificou-se, num momento não detectável de forma clara nestas publicações, a prática de elocução que consistiu em “prosear” os textos em verso. O testemunho de Mercedes Blasco, de 1923, defende uma forma específica para dizer textos em verso já não demasiadamente marcados mas também não proseados:

Na leitura ou na recitação dos versos, há que ter cuidado, além de uma boa articulação, em não os dizer como se fosse prosa, o que, erradamente, muita gente pensa ser a melhor maneira, nem cantá-los exageradamente (Blasco, 1923: 16).

É necessário fazer aqui a distinção entre o uso de verso como tradição e convencionalismo e o uso do verso como estratégia criativa. Neste sentido, Jorge de Sena, no final dos anos de 1940, dá testemunho de um outro momento no evoluir destas práticas que terá sido o momento que marca a inversão da presença do verso na cena. Sena faz a apologia de uma elocução própria para a forma em verso, não no sentido da antiga declamação mas num sentido renovado:

O que interessa, quanto antes, perguntar, é o seguinte: o verso teatral é um artifício, destinado a embelezar a estrutura do discurso, ou, fundamentalmente, essencialmente, a própria natureza de uma certa categoria de linguagem? (...) E o verso, rimado ou branco, medido ou não medido, mas sempre ritmado como prosa o não é (...) garante, por um lado, uma dignidade da dicção e, portanto, do homem que livremente se exprime, e, por outro lado, desenvolve, segundo esquemas rítmicos, a própria emoção a comunicar. (...) Não é esta minha prosa uma apologia do teatro em verso e uma diatribe

contra o teatro em prosa. É apenas esta coisa tão simples: o pedido de que ambos os modos se não confundam, na dicção, se não estavam intencionalmente confundidos nas obras a representar (Sena, 1949: s.p.).

Sena critica a prosaização dos textos em verso e o uso arbitrário do apelo à naturalidade, de que a prosa está mais próxima. O que defende é que as marcas ou características formais textuais se reflitam também nas formas elocutórias defendendo, assim, que a dicção se adapte aos textos em verso e ao ritmo que está no seu cerne e que é o seu recurso mais característico na criação de sentidos.

Uma leitura apressada deste testemunho de Jorge de Sena poderia apontar para um momento, a década de 1940, em que se teria verificado a superação da declamação na cena. Mas não terá sido uma superação completa. Mais tarde, no relatório da sua “missão de estudo” pelas escolas de teatro da Europa, de 1967, Lopes Ribeiro refere que o modelo de elocução declamatória está, de facto, ultrapassado:

Outro ponto que merece destaque é a nova noção que nas escolas de arte dramática se tem da «dicção» e da «declamação: uma e outra abandonaram há muito a escola romântica e tendem a abandonar a escola realista, que fazia uma ideia peculiar da «naturalidade». Embora prevaleça a justa preocupação da ortofonia, da articulação correcta (salvo se as personagens impõem o contrário), já não se «emposta» a voz, à maneira dos actores alemães de antes da última guerra, nem se «coloca», como era de regra na Comédie Française: por influência do cinema, procura-se agora «caracterizá-la», torná-la «pessoal», tão significativa como o rosto e a figura de quem a emite (Ribeiro, 1972: 51).

Todavia, este texto é produzido, no final da década de 1960, para demonstrar que, ainda se apresenta como necessário actualizar os modelos de elocução ensinados em Portugal na sua principal escola de formação de actores. A declamação está ultrapassada, mas não totalmente.

6.2.3. APELAR AO NATURAL E CONVENCIONALIZAR O DIZER

Os principais valores que Carlos Santos usa para definir a elocução teatral são *verdade* e *naturalidade*: o actor deve “dizer dentro da verdade, dizer dentro da máxima naturalidade” (Santos, 1929: 10). Tal como ele, a maioria dos autores apela constantemente ao natural. Tal como ele, também a maioria dos autores não são consequentes na operacionalização desses valores, caindo

assim em contradição: defendem a naturalidade na elocução teatral mas as suas indicações vão no sentido da convencionalidade.

Carlos de Sousa é o autor que é mais explícito no que entende por *natural* que aproxima a quotidiano, a espontâneo. Sugere várias vezes, como exercício, que o actor encontre a forma de dizer através de um exercício de auto-sugestão: “Eu diria assim, se em vez de recitar, conversasse” (Sousa, 1959: 36). Sousa refere, ainda, que a “moderna forma da Arte de Dizer” é aquilo a que chama “convenção-realismo” e, portanto, os efeitos devem ser calculados para não criar artificialidade na expressão (Sousa, 1959: 39). No entanto, aquilo que Carlos de Sousa parece defender é apenas uma contenção nos efeitos ou um recurso ao *efeito de natural*. Não se pode entender de outro modo, já que o autor passou meia publicação a *convencionalizar* o dizer. Argumentando que o teatro é da ordem da convenção, defende mesmo que o excesso de natural não é desejável:

Como todos os efeitos, a naturalidade é ainda convenção – a mais difícil de todas as convenções (...) Quando um artista sem instinto procura ser mais natural do que a convenção o permite, deixando a ficção pela cópia exacta dos modelos da natureza, soçobra sempre, pela vulgaridade (Sousa, 1959: 39).

Apesar deste recorrente apelo à “naturalidade”, encontrada em várias fontes, é a tipificação convencional que continua como estratégia dominante no processo criativo proposto nas publicações. Isto pode encontrar-se muito claramente nas publicações mais antigas, tais como as de Castilho (1874), Pereira e Santos (1878) e Moniz (1903), bem como nas publicações do século XX, encontra-se ainda muito claramente nas publicações de Santos (1929) e Sousa (1959). Por outro lado, as publicações de Pedro (s.d. 1953?) e de Apolinário (1963) são as que recorrem menos à estratégia de tipificação da voz de acordo com a personagem ou a emoção a transmitir.

Mesmo fontes complementares confirmam o uso extensivo deste recurso de tipificação, tal é o caso de Garraio que a seguir se dá como exemplo:

Fallemos das figuras diversas, consideradas como expressão dos nossos sentimentos; visto como as figuras são a linguagem ordinária d'ellas. São formas de pensamento, condições de tom geral. Eil-as:
Exclamação – Grito espontaneo da alma, abalada por emoção ardente. Comprehende muitos sentimentos de prazer e dor, e por consequência, varia a corda da sua expressão com a d'elles; mas a sua entoação deve n'ella destacar-se completamente da dicção, revelando o effeito da impressão súbita.

Invocação (...) Optação (...) Deprecação (...) Imprecação – Grau extremo de ódio e de cólera. A maior vehemencia tempestuosa deve romper através as palavras; a voz trémula torna-se bramido. Maldição (...) Interrogação (...) Apostrophe (...) (Garraio, 1911: 156).

O excerto de Garraio serve para mostrar as afinidades imediatamente reconhecidas com os textos clássicos de preceptiva retórica e oratória. De notar, em complementariedade ao que já se disse no Capítulo 4, que a tipificação acima apresentada também teria em conta as características físicas e vocais, do actor. Assim, por exemplo, o galã dramático deve ter voz para “arrebatar”; tecnicamente, deve estar preparado para aguentar a carga de trabalho já que lhe cabem os principais papéis; a dicção deve ser “veemente” mas dominada e o tom afinado; entre outras características que se podem deprender pelo excerto a seguir citado:

O galã é quasi sempre quem tem as scenas de maior valor (...) Deve ele, portanto, assim como todos que têm papeis principais numa peça, calcular bem o seu trabalho, dividil-o, gradual-o, na expansão da voz, para que, por um esforço de pouca arte, não venha a enrouquecer e a cançar-se, com prejuízo seu e do êxito do trabalho. (...) A dicção não deve nunca, por vehemente, tornar-se em berraria desafinada, nem por demasiado terna, em lamuria choramingas. A precipitação da phrase, defeito que ouvimos frequentes vezes nos nossos theatros, soa no auditório como rumor incomprehensivel. (...) O tom da declamação conserva-se em afinação, subindo ou descendo, conforme as paixões mais ou menos a excitam, e é n’esta occasião que uma personagem que entra em scena, tem de calcular bem o tom de voz em que principia, para que não venha, como se diz em teatro, deitar um copo de água na fervura (Garraio, 1911: 37-39).

Esta forma de convencionalizar a elocução, e, por extensão, todo o trabalho do actor, é regida pela adequação, pela contenção e pela conveniência. Isto é muito claro nas palavras de Garraio no que se refere ao riso:

Os grandes ruídos do riso, só próprios das classes do povo rude, assim como as convulsões burlescas do corpo que elle produz em certos indivíduos, não podem ser admittidos em classes polidas e muito menos no bello sexo (Garraio, 1911: 165).

Estas mesmas regras, de adequação, contenção e conveniência, se aplicam às lágrimas ou às expressões dolorosas.

Apesar da referência recorrente à regra, os autores mostram consciência dos perigos que a excessiva mecanização das propostas de trabalho comportam artisticamente. Garraio (1911), e também Santos (1929), alertam para o excesso de mecanização e para o excesso de recurso às soluções convencionais. Num equilíbrio procurado (mas não, necessariamente, conseguido) entre formas consagradas e formas novas, propõe que o actor não trate o texto de

forma meramente formal mas com atenção às particularidades da personagem, sugerindo, para isso, que o actor busque em si os pontos de partida para a sua composição, tal como faz Garraio:

Como diria eu esta phrase, se me visse n'uma situação igual? Com que voz, com que gesto e sentimento? São as palavras que a intérprete faz a si mesma. (...) O que não devemos, repito, é começar a decorar simplesmente palavras, sem conhecer bem a peça, nem a verdadeira individualidade que temos de representar (Garraio, 1911: 135-136).

Para Carlos Santos, a par do “trabalho de *correção*, há também o trabalho de *expressão*, indispensável para transmitir a emoção que, aparentemente, simulamos sentir” (Santos, 1929: 10). Ou seja, a “arte de dizer” e a “arte de representar” são apresentadas como interligadas, mas é a arte de dizer que é critério de qualidade do trabalho dos actores:

Há magníficos actores, em determinados géneros de teatro, que ignoram a arte de dizer e que, por isso, nunca subirão acima duma relativa mediocridade, donde impossibilitados ficam de poder abordar as chamadas peças do grande repertório. Poderão, quando muito, triunfar em peças inferiores, mas nunca serão capazes de interpretar uma obra-prima, porquanto desconhecem as regras que regulam a arte de dizer e estas só aprendem na Escola (...) Também há artistas que dizem bem, mas que representam de forma lamentável. Traduzem com justeza e precisão os sentimentos mas – para empregarmos a linguagem característica dos bastidores – esses artistas não entram na pele das personagens que representam, mantendo-se dentro da sua própria individualidade. Paralisa-os o excessivo cuidado com que observam as regras (Santos, 1929: 15-16).

Ou seja, “dizer bem”, só por si, não garante que o actor seja bem-sucedido, sobretudo, se o actor confundir “bem dizer” com cumprir regras.

O que se procura é um equilíbrio entre convenção e real; explora-se uma nova noção de Verdade enquanto categoria estética mas preserva-se aquela que já se conhece que é aquela em que Verdade se define como conformidade, como concordância, como interdependente da ideia de Belo. Esta acepção é particularmente presente no excerto de Moniz a seguir apresentado:

A verdade é o que realmente existe: a conformidade da ideia com o objecto, da narração com o facto, do que se diz com o que se pensa. É a sinceridade. Nas artes, a verdade é a imitação fiel, a expressão perfeita da natureza. O bello, literariamente, é tudo que enleva a alma, fazendo-lhe experimentar um sentimento de prazer. – (Littré) Em linguagem artística, é o bello a justa proporção das partes, com uma agradável mistura de cores (Moniz, 1903: 3).

Não parece razoável pensar que o autor desconhecesse os movimentos modernistas, pois José António Moniz era um homem informado. Nesta introdução sobre o Belo e o verdadeiro como base da estética que está a

defender, alude passageiramente ao que se presume ser o seu conhecimento dos movimentos mais “revolucionários” nas artes suas contemporâneas. Nessas experiências, julga ver um maior pendor para uma ideia de Verdade não tão marcada pelo ideal mas mais pelo real:

A arte moderna, impulsionada pelo fogo da revolução, alterou totalmente as regras de proporção entre bello e verdadeiro, exigindo que o equilíbrio ou seja perfeito, ou, tendo de pender para algum dos lados, que a parte maior se incline para o lado da verdade (Moniz, 1903: 8).

Também Augusto Garraio se questiona sobre a Verdade no trabalho do actor:

Fallemos agora um pouco do que se chama em theatro ser verdadeiro. Será apresentar as scenas da vida como ellas são por natureza? De forma alguma. A verdade, n’esse sentido, passaria a ser, simplesmente trivialidade. O que é, então, a verdade da scena? perguntará. – É a conformidade da acção, do diálogo, da figura, da voz, do movimento, do gesto, com o modelo ideal ou verdadeiro, descripto pelo auctor e muitas vezes aperfeiçoado pelo comediante. Eis o maravilhoso! Este modelo não influe só no tom, modifica até o modo, o andar, a attitude. D’isto resulta que o actor no palco ou na rua tem duas personalidades tão differentes que temos difficuldade em reconhecê-lo quando passa de uma para outra (Garraio, 1911: 127).

Garraio defende aqui o teatro enquanto convenção e também argumenta no sentido da Verdade enquanto conformidade, sendo que o modelo é ditado pelo autor e o actor deve adequar as suas escolhas conformes a essa verdade.

Afirmou-se aqui que as publicações reflectem uma perspectiva alheada da modernidade e chamou-se à ideia de voz que defendem, padronizada ou normatizada. Esta designação parece corresponder ao que Sara Belo chama “corrente modelar”:

Alguns autores defendem correntes modelares ou seja, objectivos ou modelos que todos os actores devem procurar atingir, e outros preferem deixar que a voz seja trabalhada consoante a individualidade do actor de uma forma integrada com o corpo, o intellecto e a emoção, em detrimento de um resultado pré definido. (...) Creio que há uma tendência, na pesquisa vocal do actor, para deixar de lado os modelos preconcebidos, que persistiram e persistem durante tantos anos no ballet clássico, na música clássica, no canto lírico, etc., para tentar descobrir através da voz a capacidade de uma expressão livre, criativa e integrada do ser humano, a que a dança contemporânea, a música contemporânea e a performance deram o seu precioso contributo (Belo, 2007: 36).

Concordando com esta consideração de Belo acerca do abandono dos modelos pré-concebidos, realça-se aquilo que aqui se definiu como densidade teatral da voz, como o enquadramento analítico que tem orientado o trabalho sobre as

publicações estudadas. Neste sentido, considera-se que a subordinação da voz, do gesto vocal, da elocução teatral, às condicionantes do texto, à convencionalidade do dizer, à tipificação na estratégia criativa, reflectem a problemática de uma modernidade distante nas obras estudadas e, através delas, numa parte substancial do teatro em Portugal, na segunda metade do século dezanove e na primeira metade do século XX.

CONCLUSÃO

Vozes, actores e teatro: eis o que aqui foi estudado.

Realizou-se este estudo a partir da definição de um conjunto de publicações com características comuns sobre o tema da elocução teatral. De qualidade irregular, umas mais aprofundadas e elaboradas e outras apenas apontamentos, foram consideradas no seu conjunto e não separadamente. Aspecto tido como principal nestas fontes, era a sua ligação com a prática criativa. As publicações resultaram da actividade cénica dos seus autores que foram profissionais do teatro, na sua maioria (à excepção de António Feliciano de Castilho), nalgum momento das suas vidas mais ou menos extenso. Dentro do teatro, estiveram ligados de forma directa ao trabalho de actor: foram actores, ou directores de actores e, ainda, formaram futuros actores, tanto profissionais como amadores. É neste último contexto que produzem os textos que serviram aqui de objecto de estudo. Em resumo, foram figuras actantes no teatro do seu tempo de uma forma considerada significativa. Ou seja: enquanto profissionais foram homens respeitados e seguidos e, outra característica comum, não foram homens de grande ruptura com o seu tempo. Assim, considerou-se que o que dizem sobre o teatro pode ser lido como um reflexo de uma visão mais alargada de teatro e, como tal, as suas publicações são significativas e dizem muito sobre uma parte da realidade teatral que não é, certamente, a totalidade mas uma fracção significativa.

Para que a leitura e análise deste corpo de publicações tivesse a necessária espessura, começou-se por reflectir sobre a melhor forma de lidar com o seu tema central: a voz. Para tal, fez-se uma abordagem em círculos concêntricos, partindo, primeiro, de um pensamento que considerou o tema em perspectivas mais teóricas. O contributo de Ivan Fónagy e Paul Zumthor, entre outros, revelaram-se, aqui, essenciais. Depois, foi-se evoluindo para abordagens que se pretenderam cada vez mais específicas. De modos diferentes, estes autores permitiram pensar a voz teoricamente mas a partir da sua concretude; permitiram pensar a complexidade da voz enquanto objecto de estudo marcado pela imprecisão e pelo efémero, marcado pela

materialidade/imaterialidade da pura voz (a *phone*) e da voz-fala (o *logos*), marcado, ainda, pela indissociabilidade dos dois planos.

O círculo seguinte, mais apertado, centrou-se já não na voz total mas na voz do actor de teatro, procurando-se aqui as suas particularidades em relação às outras vozes da cena, nomeadamente a voz do cantor e a voz do *performer*. Uma vez definida a voz do actor de teatro como uma voz que persegue uma extensa relação dramaturgica com a palavra, foi então possível aprofundar os elementos base, de natureza expressiva, próprios da elocução do actor tais como tempo e ritmo, vocalidade e oralidade, dicção e prosódia. Mas este estudo não tem a pretensão de esgotar todas as formas de elocução teatral. Os círculos concêntricos fecham-se em função da “pedra” que os provoca, que é como quem diz, em função da natureza das publicações analisadas. O círculo de abordagem seguinte procura aprofundar aspectos das formas de elocução específica. Esclarecem-se, então, aspectos mais circunscritos no tempo a que as publicações se referem tal como a declamação enquanto forma composta da elocução teatral, vocacionada de maneira particular para a elocução dos textos em verso.

Perseguindo ainda um entendimento aprofundado das publicações e das ideias que as enformam, foi necessário perceber os contextos, histórico, artístico e teatral, que as produziram. Primeiro percorreram-se os percursos de influência que as originaram centrados na tradição de preceptiva retórica. Ao estudar esta tradição, foi possível entender melhor não só o formato das próprias publicações, como também a filosofia que lhes está subjacente e que dá especificidade às ideias de voz que transmitem.

Exploraram-se, ainda, alguns aspectos do contexto histórico que têm reflexo nas práticas artísticas coetâneas das publicações e que são os valores da modernidade nas artes, no teatro e nas práticas do actor. Estas ideias de modernidade aqui abordadas estão em contraponto àquela tradição preceptiva que tanta influência exerce sobre os textos em análise mas que pareceu importante referir porque se considerar que um fenómeno tanto se define pelo que é, como por aquilo que não é.

A meio deste estudo já os círculos de enquadramento do objecto de estudo se apertam sobre o contexto teatral concreto que lhe esteve na origem. Não foi o objectivo, ao traçar o contexto teatral das publicações sobre a elocução teatral, reproduzir aproximadamente cem anos as histórias do teatro português – dos anos 70 do século XIX aos anos 70 do século XX. Tentou-se perceber factores desse contexto que se consideraram significativos para o entendimento das publicações: a permanente referência à “crise” no teatro; a tensão entre formas da tradição e formas inovadoras; a distância entre um discurso sobre o teatro e os sinais contrários de uma prática não correspondente; as práticas de ensino do teatro daquele período.

Num círculo ainda mais concêntrico colocou-se a pesquisa das próprias publicações e dos seus autores chegando-se, finalmente, ao centro do estudo: a análise dos traços da elocução recolhidos nas próprias publicações. Esta análise foi marcada pela ideia de gesto vocal que permitiu a perspectivação que se pretendeu plural do fenómeno da voz do actor com as suas diversas dimensões: individuais, físicas ou orgânicas, e trans-individuais, de cariz contextual, histórico e artístico. Estas dimensões remetem para a relação da voz com a prática teatral do actor que diz e permitem o seu tratamento amplo.

As questões fulcrais prendiam-se com saber qual a concepção de voz defendida pelos autores das publicações e saber se a essa concepção de voz poderia estar ligada uma concepção mais vasta de ordem teatral. Conclui-se que o gesto vocal que se pode inferir a partir da leitura das publicações em estudo, está distante dos valores da modernidade porque a ideia de modernidade enquanto ideia cultural, artística e estética, privilegia o transitório e a diferença, privilegia a noção progressiva de tempo valorizando o efémero e o novo. A ideia de modernidade favorece um pensamento sobre a voz do actor que permite as idiossincrasias entendidas como possibilidade de reacção pessoal a um mesmo estímulo. Este pensamento é, necessariamente, diferente daquele que se centrava em características padronizadas.

Ora, as publicações não sugerem um enquadramento nestes valores. Existe uma manifesta preponderância do plano textual sobre todos os outros planos expressivos constitutivos da cena o que resulta numa ideia da voz do

actor centrada no plano da oralidade, centrado no verbal, e no afastamento (o que não significa irradicação) do plano da vocalidade, ou do plano do não-verbal. À semelhança dos valores que norteiam a Retórica, encontra-se a permanente defesa do princípio de adequação (*aptum*) na escolha dos recursos expressivos e, ao contrário da tendência das novas práticas artísticas marcadas pelos valores da modernidade, assiste-se a uma perspectiva limitada dos valores de singularidade e individualidade.

Apesar do recurso sistemático ao termo arte, tanto nos títulos como nos conteúdos, o recorrente convencionalizar do dizer, afasta estas publicações da moderna aceção de arte centrada num agir empenhado conceptualmente e aproxima-as da noção de arte enquanto técnica, ou seja, da noção de arte enquanto fazer padronizado.

Por último, a problematização dos processos criativos do actor é uma constante no período contemporâneo mas nas publicações analisadas essa problematização é estreita e parece indicar uma dificuldade de diálogo com as teorias que vão sendo produzidas. O carácter das publicações fica-se pelo entendimento pragmático com escassez crítica. Estão, assim, esvaziadas de contributo para o papel que podiam desempenhar na dinâmica de progressão da arte remetendo-se, sobretudo, a uma estratégia preservadora de consagração de linguagens do passado.

Sabe-se que a História produz sempre um discurso que diz tanto sobre o passado, como sobre o presente. Como não está feita uma história do teatro em Portugal centrada nas práticas cénicas e, ainda menos, centrada nas práticas do actor, e por ser esta a minha formação de base, optou-se aqui por esta perspectivação. Muito haveria ainda para pesquisar relativamente ao mesmo período mas a partir de um *corpus* constituído por materiais remanescentes de experiências rompedoras, modernistas, mais raras mas existentes. Outra linha de continuidade para este estudo seria o aprofundamento das implicações pedagógicas de forma a contribuir para uma perspectivação da didáctica do teatro. Pode ser que de concêntricos, os círculos se tornem excêntricos...

REFERÊNCIAS

Este capítulo de Referências é composto por *bibliografia activa*, ou seja pelo núcleo de fontes primárias sobre o qual incidu directamente o estudo, constituído por um *corpus* de publicações sobre a voz do actor, e pelo *corpus* complementar de fontes composto por obras que, tratando de questões relacionadas com a prática do actor, não incidem directamente sobre o tema, a voz no teatro, mas cujo estudo ajuda a compreender as obras que constituem o *corpus* principal; são obras que se caracterizam por ter datas entre finais do século XIX e a década de 1960. É composto, ainda, por *bibliografia e webgrafia complementar*, ou seja pelo conjunto de referências bibliográficas e webgráficas que permitiram traçar o tema aqui abordado.

- AAVV (1958) *Anais do primeiro congresso brasileiro de língua falada no teatro*, Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Cultura.
- AAVV (1988) *Conservatório Nacional 150 anos de ensino do teatro: homenagem a Almeida Garrett*, Lisboa, Centro de Documentação e Investigação Teatral da Escola Superior de Teatro e Cinema.
- AA VV (1993) *Teatro Nacional de S. João: um renascimento*, Porto, Porto Editora.
- ____ *Dossiers Biográficos*, nºs 66, 78, 106, Lisboa, Biblioteca/Arquivo do Teatro Nacional Dona Maria II.
- ____ *Reorganização do Conservatório Nacional*, Decreto nº 18:881 publicado no Diário do Governo, nº 223, 1ª série, de 25 de Setembro de 1930, Lisboa, Ministério da Instrução Pública, Imprensa Nacional.
- Abascal, María Dolores (2005) *Retórica clásica y oralidad*, Málaga, Universidad de Málaga.
- Abirached, Robert (1980) « L' Acteur et son jeu » em *Le Théâtre*, Paris, Bordas.
- Aboulafia, A. (1985) *L'Épître des sept voies*, Paris, de l'Éclat.
- Aguiar e Silva, Vítor Manuel (2002) *Teoria da literatura*, Coimbra, Almedina.
- Alba Peinado, Carlos (2005) *Ángel Facio y los Goliardos: Teatro independiente en España (1964-1974)*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá.

- Alba Peinado, Carlos (2007) «El motivo de la independencia en el teatro contemporáneo» em *Teatro - Revista de Estudios Escénicos* nº 21, Madrid, Ateneo de Madrid – Universidad de Alcalá, pp. 49-72.
- Alba Peinado, Carlos (2007) «El teatro de Patrice Pavis o los vectores del deseo» introdução em Patrice Pavis, *Vania y ella*, Madrid, Ateneo de Madrid - Cátedra Valle-Inclán/Lauro Olmo, pp. 7-17.
- Albuquerque, Luís de e David Mourão-Ferreira (1976) *António Feliciano de Castilho: educador, poeta*, Lisboa, Academia das Ciências.
- Alexander, G. (1983) *La Eutonía: Un camino hacia la experiencia total del cuerpo*, Barcelona, Paidós.
- Almeida, João Ferreira de e José Madureira Pinto (1976) *A investigação nas ciências sociais*, Lisboa, Presença.
- Álvarez Barrientos, Joaquin (2003) «El arte escénico en el siglo XVIII» em Javier Huerta Calvo, *Historia del teatro español: del siglo XVIII a la época actual*, Madrid, Gredos.
- Apolinário, João, Alexandre Babo e Fernando Gaspar (1960) *Esboço de orientação ou o início de uma prática de teatro*, Porto, Grupo de Teatro Moderno dos Fenianos.
- Apolinário, João (1961) *Arte de dizer*, Porto, Grupo de Teatro Moderno dos Fenianos.
- Aristófanes (2001) *As mulheres que celebram as Tesmofórias*, Lisboa, Edições 70.
- Aristóteles (1998) *Poética*, Tradução, prefácio, introdução, comentário e apêndices de Eudoro de Sousa, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- Aristóteles (2010) *Retórica*, Prefácio e introdução de Manuel Alexandre Júnior, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- Artaud, Antonin (2006) *O teatro e o seu duplo*, Lisboa, Fenda.
- Aslan, Odette (1974) *L'Acteur au XX Siècle*, Paris, Seghers.
- Auriol, Bernard (1992) «Les traditions et la symbolique de la voix» em *Théâtre à la Folie (Actes des IV^o Rencontres de Saint-Jean de Brave)*, [on line <http://auriol.free/psychosonique/pradier.htm> consultado em 22.5.2008].
- Autrand, Michel (2000) «Le vers de théâtre», em *Cahiers de L'Association Internationale des Études Françaises*, nº 52, p.241-374, Paris, Société d'Édition «Les Belles Lettres».
- Azevedo, Cândido de (1999) *A censura de Salazar e Marcelo Caetano: imprensa, teatro, televisão, radiodifusão, livro*, Lisboa, Caminho.
- Banu, Georges (1995) *De la parole aux chants*, Arles, Actes-Sud Papiers.
- Barata, José de Oliveira (1991) *História do teatro português*, Lisboa, Universidade Aberta.
- Barata, José Oliveira (2009) *Máscaras da utopia: história do teatro universitário em Portugal 1938/74*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

- Barba, Tomás e F. Lopes Graça (1996) *Dicionário de música*, Porto, Figueirinhas.
- Barbosa, Luísa (s.d. a) «Cidadania e cultura: Círculo Cultural Scalabitano – 50 anos de actividade cultural» [on line, em http://www.circuloculturalscalabitano.pt/ccs/estudos/historia_do_ccs.pdf consultado em 28.5.2008].
- Barbosa, Luísa (s.d. b) «Os saraus do Círculo Cultural Scalabitano» [on line, em http://www.circuloculturalscalabitano.pt/ccs/estudos/os_saraus_ccs.pdf consultado em 29 3 11].
- Barthes, Roland e François Flahault (1987) «Palavra» em *Enciclopédia Einaudi*, Vol. 11, Lisboa, IN-CM, pp. 118-136.
- Bastos, Sousa (1898) *Carteira do artista: apontamento para a história do teatro portuguez e brasileiro*, Lisboa, Antiga Casa Bertrand.
- Bastos, Sousa (1908) *Diccionario do teatro portuguez*, Lisboa, Imprensa Libânio da Silva.
- Beller, Grégory (2005) *La musicalité de la voix parlée*, [on line em http://recherche.ircam.fr/anasy/beller/doc/pdf/musicalite_de_la_voix_parlee.pdf consultado em 12.4.2010].
- Belo, Sara (2007) *A voz na criação cénica: reflexões sobre a vocalidade do actor*, Dissertação de Mestrado em Estudos de Teatro, Lisboa, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (texto policopiado).
- Benedetti, Jean (2005) *The art of the actor*, London, Methuen.
- Benjamin, Walter (2004) *Origem do drama trágico alemão*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- Benjamin, Walter (2006) «A obra de arte na época da sua possibilidade de reprodução técnica» em *A modernidade*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- Berenguer Castellary, Angél (2007) «Motivos y estrategias: Introducción a una teoría de los lenguajes escénicos contemporáneos», em *Teatro: Revista de Estudios Escénicos*, nº 21.
- Berenguer, Ángel (1992) «El teatro y la comunicación teatral» em *Teatro: Revista de Estudios Teatrales*, nº 1, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá.
- Berenguer, Ángel (1992) «Teatro, producción artística e contemporaneidad» em *Teatro: Revista de Estudios Teatrales*, nº 6-7, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá.
- Berenguer, Ángel (1992) *El teatro en el siglo XX (hasta 1936)*, Madrid, Taurus Ediciones.
- Bernardy, Michel (2004) *Le jeu verbal: traité de diction française à l'usage de l'honnête homme*, Paris, L'Aube.
- Berry, Cicely (2006) [1973] *La voz y el actor*, Adaptación de Vicente Fuentes, Barcelona, Alba.
- Berry, Cicely (2007) [1987] *The actor and the text*, London, Virgin Books.
- Berry, Cicely (2008) *From word to play*, London, Oberon Books.

- Bertaux, Daniel (1980) «L'Approche biographique: sa validité méthodologique, ses potentialités» *Cahiers Internationaux de Sociologie*, LXIX, pp. 197-225
- Blaize, Jean (1903) *L'Art de dire dans la lecture, dans la causerie et la récitation et le discours*, Paris, Armand Colin.
- Blasco, Mercedes (1923) *Das qualidades magnas do artista dramático*, conferência realizada na Associação Comercial dos Logistas em 3 de Junho de 1923, Lisboa, Associação de Classe dos Trabalhadores de Teatro.
- Bologna, Corrado (1987) «Voz» em *Enciclopédia Einaudi*, volume 11, Lisboa, IN - CM, p. 58-92.
- Bom, Pedro (1961) «Apontamentos para a história do teatro experimental português» em *A qualquer hora o Diabo vem...*, Lisboa, Edições Ática.
- Borges, Vera (2001) *Todos ao palco! Estudos sociológicos sobre o teatro em Portugal*, Oeiras, Celta Editora.
- Borges, Vera (2007) *O mundo do teatro em Portugal: Profissão de actor, organizações e mercado de trabalho*, Lisboa, ICS - Imprensa de Ciências Sociais.
- Bourdieu, Pierre (1996) *As regras da arte*, Lisboa, Presença.
- Braga, Elsa (2007) *História de um percurso para o desenvolvimento de uma psicopedagogia para o actor e o cantor*, Amadora, Escola Superior de Teatro e Cinema, apresentado ao concurso de provas públicas para o provimento de uma vaga ao lugar de Professor Adjunto na Área Científica de Voz, (Texto policopiado).
- Braga, Theophilo (1870) *Historia do teatro portuguez*, Porto, Imprensa Portugueza Editora.
- Bratton, Jacky (2003) *New readings in theatre history*, Cambridge, University Press.
- Buci-Glucksman, Christine (2003) *Esthétique de l'éphémère*, Paris, Galilée.
- Cabral, Manuel Villaverde (1979) *Portugal na alvorada do século XX*, Lisboa, A Regra do Jogo.
- Calinescu, Matei (1999) *As cinco faces da modernidade: Modernismo, Vanguarda, Decadência, Kitsch, Pós-modernismo*, Lisboa, Vega.
- Câmara, Maria Alexandra Gago da (1996) *Lisboa: espaços teatrais setecentistas*, Lisboa, Livros Horizonte.
- Camões, José (edição) (2007) *Teatro português do século XVI: teatro profano*, Tomo I, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- Campos, Ana (2004) *Figurações de teatro: o teatro visto pela Revista de Teatro 1922-1927*, Dissertação de Mestrado em Estudos de Teatro, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (texto policopiado).
- Canuyt, Georges (1958) *La voz*, Buenos Aires, Hachette.
- Cardeira, Esperança (2006) *História do português*, Lisboa, Caminho.

- Carlson, Marvin (1997) *Teorias do teatro: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade*, São Paulo, Editora UNESP.
- Carrillo, Manuel Maria *et al.* (1979) *História e prática das ciências*, Lisboa, A Regra do Jogo.
- Carvalho, Maria Fernandes de (2007) *Poesia de agudeza em Portugal*, [on line http://books.google.pt/books?id=1IGDk5pYriIC&pg=PA93&lpg=PA93&dq=tratad%C3%ADstica+preceptiva&source=bl&ots=mN2SIIdqe_&sig=TssSyqXPsl1L8ilEf8hclvYM6EM&hl=pt-PT&ei=w7eATcz2JZGbhQfrqLCpBw&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=2&ved=0CB4Q6AEwAQ#v=onepage&q=tratad%C3%ADstica%20preceptiva&f=false consultado em 16.03.2011].
- Castarède, Marie-France (1998) *A voz e os seus sortilégios*, Lisboa, Caminho.
- Castilho, António Feliciano de (1874) *Tratado de metrificação portuguesa seguido de considerações sobre a declamação e a poética*, Porto, Livraria Moré – Editora.
- Castro, Ivo (1991) *História da língua portuguesa*, Lisboa, Universidade Aberta.
- Castro, Ivo (2006) *Introdução à história do português*, Lisboa, Colibri.
- Cavallo, Guglielmo e Roger Chartier (1995) *Histoire de la lecture dans le monde occidental*, Paris, Seuil.
- Charles, Daniel (1978) *Le temps de la voix*, Paris, Delarge.
- Chiaradia, Filomena (2011) *Iconografia teatral: acervos fotográficos de Walter Pinto e Eugénio Salvador*, Rio de Janeiro, FUNARTE.
- Chrétien, Jean-Louis (1999) *L'arche de la parole*, Paris, PUF.
- Coelho, José Simões (1923) *Interpretação do teatro moderno*, Lisboa, (s.e.).
- Coelho, Rui Pina (2006) *Casa da Comédia: um palco para uma ideia de teatro*, Dissertação de Mestrado em Estudos Teatrais, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, (texto policopiado).
- Cohen-Lévinas, Danielle (1988) *La voix au delà du chant*, Paris, Michel le Maule.
- Coquelin, L'Aine e Coquelin Cadet (1904) *L'Art de dire le monologue*, Paris, Société D'Éditions Littéraires et Artistiques.
- Cotticelli, Francesco (2008) «Introduction» in *A treatise on acting, from memory and by improvisation (1699) by Andrea Perrucci*, Lanham/Maryland, The Scarecrow Press.
- Counsell, Colin e Laurie Wolf (Edited by) (2004) *Performance analysis, an introductory coursebook*, London, Routledge.
- Couto, Júlio (1992) *Arte de dizer, recitar e falar em público*, Porto, Secretariado Diocesano de Liturgia do Porto.
- Craig, E. Gordon (1963) *Da arte do teatro*, Lisboa, Arcádia.
- Cresswell, Robert (1989) «Técnica» in *Enciclopédia Einaudi*, vol. 16, Lisboa, I.N.-C.M., pp. 329-352.

- Cruz, Duarte Ivo (1983) *Introdução à história do teatro português*, Lisboa, Guimarães Editores.
- Cruz, Duarte Ivo (1987) «Estudo do ensino do teatro: de Garrett a 1970» em *Conservatório Nacional: 150 anos de ensino de teatro*, Lisboa, (s.e.).
- Cruz, Duarte Ivo (1991) *O Simbolismo no teatro português (1890-1990)*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.
- Cruz, Duarte Ivo (2001) *História do teatro português*, Lisboa, Verbo.
- Custódio, Jorge (2001) «Mário Viegas: verdes anos desabrochados em Santarém» em José Carlos Alvarez (coord.) *Um rapaz chamado Mário Viegas*, Lisboa, Museu Nacional do Teatro, pp. 88-125.
- Damisch, Hubert (1984) «Artes» in *Enciclopédia Einaudi*, vol. 3, Lisboa, IN-CM.
- Dantas, Júlio (1920) *Estatica e dinamica da physionomia*, Lisboa Livraria Clássica Editora.
- Dars, E. e J. Beaujean (1975) *De l'art dramatique à l'expression scénique*, Paris, Denoël.
- Davini, Sílvia Adriana (s.d.) «O corpo ressoante: estética e poder no teatro contemporâneo» [on line in <http://www.portalabrace.org/vcongresso/textos/territorios/SILVIA%20ADRIANA%20DAVINI%20-%20O%20Corpo%20Ressoante%20estetica%20e%20poder%20no%20teatro%20contemporaneo.pdf> Consultado em 29.3.2011].
- Demeny, Georges (1980) «La voix, l'écoute», em *Traverses*, nº 20, Paris, Centre Georges Pompidou, pp. 17-25.
- Derrida, Jacques (1967) *De la grammatologie*, Paris, Minuit.
- Diderot, Denis (1909) *Paradoxo sobre o comediante*, tradução de José António Moniz, Lisboa, Guimarães Editores.
- Diderot, Denis (1993) *Paradoxo sobre o actor*, Lisboa, Hiena.
- Dionísio, Diana (2010) «Sabe quem foi Manuela Porto?» em *Sinais de cena*, nº 13, Lisboa, Associação Portuguesa de Críticos de Teatro / Centro de Estudos de Teatro, pp. 123-129.
- Dolar, Mladen (1996) «The object voice» em Renata Salecl e Slavoj Žižek, *Gaze and voice as love objects*, Durham/London, Duke University Press, pp. 7-31.
- Dolar, Mladen (2006) *A voice and nothing more*, Massachusetts, MIT Press.
- Donnellan, Declan (2004) *L'acteur et la cible : règles et outils pour le jeu*, Saussan, L'Entretemps.
- Duerr, Edwin (1962) *The length and depth of acting*, New York, Holt, Rinehart and Winston.
- Duvignaud, Jean (1965) *L'acteur: esquisse d'une sociologie du comédien*, Paris, Gallimard.
- Duvignaud, Jean (1993) *L'Acteur*, Paris, Éditions Écriture.
- Eco, Umberto (1989) *Obra aberta*, Lisboa, Difel.

- Eco, Umberto (2000) *Arte e beleza na estética medieval*, Lisboa, Editorial Presença.
- Eco, Umberto (2002) [1977] *Como se faz uma tese em ciências humanas*, Lisboa, Editorial Presença, (prefácio de Hamilton Costa).
- Ellis, Scott (2010) «The body in the voice» em *American Theatre*, vol.27 Issue 1, [on line <http://web.ebscohost.com/ehost/delivery?hid=119&sid=326f457-0425-4889-8dd5-7> consultado em 18-02-2011].
- Fialho d'Almeida, José Valentim (1925) *Actores e autores (impressões de teatro)*, Lisboa, Livraria Clássica.
- Fischer-Lichte, Erika (1997) *The show and the gaze of theatre: a european perspective*, Iowa City, University of Iowa Press.
- Fitzmaurice, Catherine (2009) «La respiración es significado» tradução para espanhol de Mariela Aragón Chiari [on line <http://www.fitzmauricevoice.com/writings/pdfs/larespiracionessignificado.pdf> consultado em 18-02-2011].
- Fónagy, Ivan (1983) *La vive voix*, Paris, Payot.
- França, José Augusto (1982) «O setembrismo no ensino das artes e do teatro» in *O liberalismo na Península Ibérica na primeira metade do século XIX*, volume 2, Lisboa, Sá da Costa, pp. 197-202.
- Frenk, Margit (2005) *Entre la voz y el silencio*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Fuentes Pérez, Vicente (2007) *Una voz en el teatro moderno: el Roy Hart Theatre*, Tese de Doutoramento do Departamento de Filologia da Universidad de Alcalá, (texto policopiado).
- Gago, Júlio (Coord.) (1998) *Dalila Rocha – Homenagem*, Porto, Círculo de Cultura Teatral/Teatro Experimental do Porto – Fundação Eng. António de Almeida.
- Garraio, Augusto (1911) *Manual do amador-dramático: Guia prático da arte de representar*, Lisboa, Editor Arnaldo Bordalo.
- Genette, Gérard (1992) *Fiction et diction*, Paris, Seuil.
- Gil, José (1997) *Metamorfoses do corpo*, Lisboa, Relógio D'Água.
- Gomes, J. Reis (1906) *O teatro e o actor: esboço filosófico da arte de representar*, Lisboa, Livraria Editora Viúva Tavares Cardoso
- Gonçalves, Maria Repas (2007) *Estudo sobre a proposta de projecto 'Barca de Veneza para Pádua' 1623 de Adriano Banchieri (1567-1634)*, Amadora, Escola Superior de Teatro e Cinema (texto policopiado).
- González Subías, José Luis (2003) *El actor convencional frente al actor naturalista: reflexiones en torno al arte de la declamación en España*, Madrid, Vision Net.
- Green, Eugène (2001) *La parole baroque*, Paris, Desclée de Brouwer.

- Guénoun, Denis (2001) «Du paradoxe au problème» in Georg Simmel, *La philosophie du comédien*, Belfort, Circé.
- Guimarães, Daniel Tércio (1996) *História da dança em Portugal: dos pátios das comédias à fundação do Teatro de São Carlos* (Tese de doutoramento), Lisboa Faculdade de Motricidade Humana / Universidade Técnica de Lisboa.
- Guimarães, Isabel (2007) *A ciência e a arte da voz humana*, Alcabideche, Escola Superior de Saúde do Alcoitão.
- Gurvitch, Georg (1973) «The sociology of theatre», em Elizabeth Burns e Tom Burns (org.), *Sociology of literature and drama*, London, Penguin Books.
- Guyer, Paul (2008) «Twentieth-century aesthetics» in Dermot Moran (ed.) *The Routledge companion to twentieth century philosophy*, London/New York, Routledge, pp. 913-955.
- Harmand-Dammien (1913) *A arte de se fazer ouvir – A dicção e o gesto para uso de advogados, conferentes e pregadores*, Porto, Casa Editora de A. Figueirinhas.
- Hegel, G.W. Friedrich (1993) *Estética*, Lisboa, Guimarães Editores.
- Herrero, Liliana (2007) «La voz mínima» in Cristina Banegas, *Caligrafía de la voz*, Buenos Aires, Leviatán, pp. 59-70.
- Huerta Calvo, Javier (dir.) (2003) *Historia del teatro español: del siglo XVIII a la época actual*, Madrid, Gredos.
- Ingarden, Roman (1973) *A obra de arte literária*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.
- Jakobson, Roman (1977) *Seis lições sobre o som e o sentido*, Lisboa, Moraes.
- Jean, Georges (1999) *A leitura em voz alta*, Lisboa, Instituto Piaget.
- Júnior, Redondo (1959) *A encenação e a maioria do teatro*, Porto, Livraria Galaica.
- Juderias, Alfredo (1969) *Educación de la voz*, Madrid, Atika.
- Kimbrough, Andrew (2011) *Dramatic theories of voice in the twentieth century*, New York, Cambria Press.
- Knébel, María Ósipovna (2004) [1998] *La palabra en la creación actoral*, Madrid, Fundamentos.
- Koss, Natacha (2008) «El actor en el debate modernidad-postmodernidad» in Jorge Dubatti (coord.) *Historia del actor: de la escena clásica al presente*, Buenos Aires, Colihue, pp. 333-344.
- Kowzan, Tadeusz (1976) *Analyse semiologique du spectacle théâtral*, Lyon, Centre d'Études et de Recherches Théâtrales.
- Kraus, Manfred (2010) «Aristotle on the arts of the spoken word: correlations between his *Rhetoric* and *Poetics*» in Belmiro Fernandes Pereira e Marta Várzeas (org.), *Retórica e teatro*, Porto, U.Porto Editorial.
- Kubler, George (1990) [1961] *A forma do tempo*, Lisboa, Vega.

- Kuhn, Thomas (1987) [1962] *La estructura de las revoluciones científicas*, Madrid, Fondo de Cultura Económica.
- Lacerda, Augusto (1912) *Ensaio sobre a psicologia do comediante*, Lisboa, Imprensa Libanio da Silva.
- Lacerda, Augusto (1924) *Teatro - Futuro: Visão de uma nova dramaturgia*, Coimbra, Imprensa da Universidade.
- Lain Entralgo, Pedro (1958) *La curacion por la palabra en la antigüedad clasica*, Madrid, Occidente.
- Lessing, Gotthold Ephraim (2005) *A dramaturgia de Hamburgo*, Lisboa, F. C. Gulbenkian.
- Lima, Fernando Lobo D' Avila (1916) *A physiologia da voz e a arte do canto*, Lisboa, Imprensa Libânio da Silva.
- Linares Alés, Francisco (1987) *La Vida del escudero Marcos de Obregón y su relación con el género novela picaresca*, Granada, Universidad de Granada.
- López Eire, A. (2004) «La poética de la prepoética: la poética prearistotélica» em José Sánchez Marín e Maria Nieves Muñoz Martin (eds.) *Retórica, poética y géneros literários*, Granada, Universidad de Granada.
- Loureiro, José Pinto (1964) *O teatro em Coimbra: elementos para a sua história*, Coimbra, Câmara Municipal.
- Lourenço, João (2003) «De costas não se representa!» em Maria Helena Serôdio, *Teatro em debate(s)*, Lisboa, Livros Horizonte.
- Mâche, François-Bernard e Christian Poché (2007) [1985] *A voz agora e «antigamente»*, Amadora, Escola Superior de Teatro e Cinema, tradução de Maria João Serrão.
- Manuel, Joana (2011) «Si canta come si parla», Comunicação apresentada no Dia Mundial da Voz, Coordenação Dr^a Clara Capucho, Teatro Nacional Dona Maria II, 16 de Abril de 2011, Lisboa, Texto policopiado.
- Malmberg, Bertil (1969) *Lingüística estructural y comunicación humana: introducción al mecanismo del lenguaje y a la metodología de la lingüística*, Madrid, Gredos.
- Marinis, Marco De (2005) *En busca del actor y del espectador: Comprender el teatro II*, Buenos Aires, Galerna.
- Marrs, Carol (1992) *The Complete Book of Speech Communication*, Colorado, Meriwether Publishing.
- Martins, Maria Raquel Delgado (1988) *Ouvir falar: Introdução à fonética do português*, Lisboa, Caminho.
- Mateus, Maria Helena Mira (1982) *Aspectos da fonologia portuguesa*, Lisboa, Instituto Nacional de Investigação Científica.
- Mateus, Maria Helena Mira, Amália Andrade, Maria do Céu Viana e Alina Villalva (1990) *Fonética, fonologia e morfologia do português*, Lisboa, Universidade Aberta.

- Mateus, Maria Helena, Esperança Cardeira (2007) *Norma e variação*, Lisboa, Caminho.
- Mattoso, José (1986) *A escrita da História*, Lisboa, Universidade Nova de Lisboa.
- McCallion, Michael (1998) [1988] *The voice book*, London, Faber and Faber.
- Medeiros, Maria Beatriz de (2004) «Arte e pesquisa: linguagem» em *Arte em pesquisa: especificidades*, vol. 1, Brasília: ANPAP.
- Meiches, Mauro e Sílvia Fernandes (1999) *Sobre o trabalho do ator*, São Paulo, Perspectiva.
- Mello, Augusto de (1905) *Apontamentos das lições de arte dramática*, Lisboa, Typografia A Publicidade.
- Melton, Joan e Kenneth Tom (2003) *One voice: integrating singing technique and theatre voice training*, Portsmouth, Heinemann.
- Mendes, Anabela (2000) *Éter, órbitas e odisséias: dos caminhos da oralidade nos raios da voz; leituras dramatúrgicas de peças radiofónicas alemãs emitidas entre 1930 e 1944*, Tese de Doutoramento, Faculdade de Letras da Universidade Clássica de Lisboa, (texto policopiado).
- Meschonnic, Henri (2009) *Critique du rythme: anthropologie historique du langage*, Lagrasse, Verdier.
- Moles, Abraham (1995) *As ciências do impreciso*, Porto, Afrontamento.
- Moniz, José António (1903) *Arte de Dizer: Curso de dicção: Estudos reunidos e ordenados*, Lisboa, Guimarães, Libânio & C^a.
- Moniz, José António, J. Simões Coelho (1910) *Arte de representar – Caracteres: Impressões colhidas na leitura de bons autores e críticos autorizados*, Biblioteca de Vulgarização Artística II, Lisboa, Guimarães e C^a Editores.
- Moniz, José António, J. Simões Coelho (1912) *Arte de representar – Sentimento – Expressão – Identificação, estudos compilados*, Biblioteca de Vulgarização Artística III, Lisboa, Guimarães e C^a Editores.
- Monteiro, Guilhermino (2003) *O professor, o corpo e a voz: conhecer, praticar, desenvolver*, Porto, ASA.
- Morizot, Jacques (2007) *Dictionnaire d'esthétique et de philosophie de l'art*, Paris, Armand Colin.
- Newham, Paul (1999) *The healing voice*, Dorset, Element Books.
- Ninguém, Zé (1937) *Rapaziadas teatrais*, Porto, Edições do Apostolado da Imprensa.
- Novarina, Valère (1998) «Parler en couleur» em *Revue d'esthétique*, Paris, Éditions Jean-Michel Place.
- Nunes, Lilia (1972) *Manual de voz e dicção, cartilhas de teatro*, volume II, Rio de Janeiro, Serviço Nacional de Teatro.
- Oiticica, José (1955) *Roteiros em fonética fisiológica, técnica do verso e dicção*, (Coligidos e revistos por Almir Câmara de Matos Peixoto), Rio de Janeiro, Edição da “Organização Simões”.

- Oliveira, Fernando Matos (2001) «Introdução», em António Pedro, *Escritos sobre teatro*, Porto, Teatro Nacional de São João/Cotovia/Angelus Novus, pp. 7 - 43.
- Ong, Walter J. (1982) *Orality and literacy: the technologizing of the world*, London, Methuen.
- Ortega y Gasset, José (2008) «A desumanização da arte» em Jesús S. Villasol e Francisco López Frías, *Ortega y Gasset: vida, pensamento e obra*, Lisboa, Público/Planeta De Agostini, pp. 145-182.
- Paquet, Dominique (1998) «Déclamation», em *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Encyclopaedia Universalis/Albin Michel.
- Paradeise, Catherine, e J. Charly (1998) *Les comédiens*, Paris, PUF.
- Pavis, Patrice (1996) *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Dunod.
- Pavis, Patrice (2000) *Vers une théorie de la pratique théâtrale: voix et images de la scène*, Paris, Presses Universitaires du Septentrion.
- Pavis, Patrice (2003) *A análise dos espetáculos*, São Paulo, Perspectiva.
- Pedro, António (s.d.) «Exercícios de articulação e colocação da voz» em *Cadernos dum amador de teatro*, Porto, Círculo de Cultura Teatral.
- Pedro, António (2001) *Escritos sobre teatro*, Introdução, selecção e notas de Fernando Matos Oliveira, Porto, Teatro Nacional de São João/Cotovia/Angelus Novus.
- Pellicori, Ingrid (2007) «Pensar la voz: una perspectiva actoral» in Cristina Banegas, *Caligrafía de la voz*, Buenos Aires, Leviatán, pp. 33-49.
- Pereira, Belmiro Fernandes e Marta Várzeas (org.) (2010) *Retórica e teatro: a palavra em acção*, Porto, U. Porto editorial.
- Pereira, Luiz da Costa (1890) *Rudimentos da arte dramática*, Lisboa, Imprensa Nacional.
- Perry, John (1997) *Encyclopedia of acting techniques*, London, Cassell.
- Pfister, Manfred (2000) *The theory and analysis of drama*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Picchio, Luciana Stegagno (1969) [1964], *História do teatro português*, Lisboa, Portugália Editora.
- Pinto, Julio Lourenço (1884) *Esthetica Naturalista*, Porto, Livraria Portuense.
- Poizat, Michel (1991) *La voix du diable: la jouissance lyrique sacrée*, Paris, Métailié.
- Popper, Karl (2007) *A pobreza do historicismo*, Lisboa, Esfera do Caos.
- Pradier, J-M (1997) *La scène et la fabrique des corps*, Tálense, Presses Universitaires de Bordeaux.
- Ramos, Rui (1994) «História de Portugal - a segunda fundação (1890-1926)», em José Mattoso, *História de Portugal*, vol. 6, Lisboa, Circulo de Leitores.
- Raposo, Paulo (1997) «Artes verbais e expressões performativas: repensar a oralidade numa perspectiva antropológica» in Jorge Freitas Branco e Paulo Lima (org.), *Artes da fala*, Oeiras, Celta.

- Rebello, Luiz Francisco (1953) «O actor» separata da *Enciclopédia da vida corrente*, Lisboa, (s.e.).
- Rebello, Luiz Francisco (1978) *Dicionário do teatro português*, Lisboa, Prelo.
- Rebello, Luiz Francisco (1984) *História do teatro de revista em Portugal: 1 – da Regeneração à República*, Lisboa, Dom Quixote.
- Rebello, Luiz Francisco (1985) *História do teatro de revista em Portugal: 2 – da República até hoje*, Lisboa, Dom Quixote.
- Rebello, Luiz Francisco (1996) «Prefácio» em *Teatro Estúdio do Salitre, 50 anos, Nove peças em 1 acto*, Lisboa, SPA/Dom Quixote.
- Rebello, Luiz Francisco (2000) [1968] *História do teatro português*, Lisboa, Europa-América.
- Rebello, Luiz Francisco (2010) «O teatro na transição do regime (1875-1876 a 1917-1918» em José Carlos Alvarez, *A República foi ao teatro*, Lisboa, Museu Nacional do Teatro.
- Reis, Carlos (1990) *As Conferências do Casino*, Lisboa, Alfa.
- Rendle, Adrian (1991) *So you want to be an actor*, London, A&C Black.
- Ribeiro, António Lopes (1972) *Achegas para a história da reforma do Conservatório Nacional*, Porto, (Edição do autor).
- Riccoboni, Luigi [1738] *Pensées sur la déclamation* [on line em <http://www.orphaea.org/riccoboni-texte.html> consultado em 06-02-2009].
- Rio-Torto, Graça (1998) *Fonética, fonologia e morfologia do português*, Lisboa, Colibri.
- Rodenburg, Patsy (1992) *The right to speak: working with the voice*, London, Methuen
- Rodrigues, Américo (2007) *As emoções na fala*, Dissertação de Mestrado, Universidade de Aveiro, Texto policopiado.
- Rodrigues, Pedro (2007) *Ernesto Rodrigues, um homem do teatro na I República*, Dissertação de mestrado, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, [on line [http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/414/1/15989_Ernesto%2520Rodrigues%2520Um%2520Homem%2520do%2520Teatro%2520na%2520I%2520Rep00FAiblica%2520\(Vers00E3o.pdf](http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/414/1/15989_Ernesto%2520Rodrigues%2520Um%2520Homem%2520do%2520Teatro%2520na%2520I%2520Rep00FAiblica%2520(Vers00E3o.pdf) consultado em 03-03-2011].
- Romera Castillo, José (1993) *Escritura autobiográfica*, Madrid, Visor Libros.
- Rondeleux, Louis-Jacques (1977) *Trouver sa voix*, Paris, Seuil.
- Rosenthal, Olivia (Direction) (s.d.) *A haute voix : diction et prononciation aux XVIe et XVIIe Siècles*, Actes du Colloque de Rennes des 17 et 18 Juin, 1996, Paris, Klincksieck.
- Rosetti, A. (1962) *Introdução à fonética*, Lisboa, Europa-América.
- Rubio Jiménez, Jesús (2002) «Los tratados de declamación y las enseñanzas teatrales en los siglos XVIII y XIX» em *ADE Teatro, Revista de la*

- Asociación de Directores de Escena de España*, nº 92, Setembro – Outubro, pp. 120-129.
- Rubio Jiménez, Jesús (2003) «El arte escénico en el siglo XIX» em Javier Huerta Calvo, *Historia del teatro español: del siglo XVIII a la época actual*, Madrid, Gredos.
- Rubio Jiménez, Jesús (2009) «Introdução e notas» em Julián Romea, *Manual de declamación para uso de los alumnos del conservatório y los heroes en el teatro*, Madrid, Fundamentos, pp. 10-40.
- Rykner, Arnaud (2004) *O reverso do teatro - dramaturgia do silêncio - da Idade Clássica a Maeterlinck*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.
- Sacramento, Ana (2012) «As vozes do performer» em *Cadernos PAR 5*, Leiria, Instituto Politécnico de Leiria, pp. 11-19.
- Sá, Manuela de (1997) *Segredos da voz, emissão e saúde*, Mem Martins, Sebenta Editora.
- Sánchez Montes, María José (2004) *El Cuerpo como signo: la transformación de la textualidad en el teatro contemporáneo*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- Santos, Carlos (1929) *A Arte de dizer*, Lisboa, Livraria Popular de Francisco Franco.
- Santos, Carlos (1950) *Cinquenta anos de teatro: memórias dum actor*, Lisboa, Empresa Nacional de Publicidade.
- Santos, Carlos (1951) *Arte de representar: sumário de lições*, Lisboa, Empresa Nacional de Publicidade.
- Santos, Elsa Rita dos (2011) *Teatro, história, contexto: Identidade nacional e tempo de mediação no drama histórico português (1898-1924)*, Lisboa, Colibri.
- Santos, Graça dos (2000) *Salazar e o teatro*, Lisboa, Caminho.
- Santos, Vítor Pavão dos (2000) *A revista modernista*, Lisboa, Instituto Português de Museus|Museu Nacional do Teatro.
- Santos, Vítor Pavão dos (2002) «Guia Breve do Século XX Teatral» em Fernando Pernes (Coordenação), *Século XX: Panorama da Cultura Portuguesa*, Porto, Serralves & Afrontamento, pp. 187-312.
- Sartre, Jean-Paul (1992) *Un théâtre de situations*, Paris, Gallimard, pp. 211-226.
- Schérer, Jacques (1986) [1951] *La dramaturgie classique en France*, Paris, Librairie Nizet.
- Sena, Jorge de (1949) «Teatro poético, teatro em verso, dicção dos versos e outras confusões» jornal *O 1º de Janeiro*, 6 de Julho, Porto.
- Serrão, Maria João (2005) *Arte – Interpretação: problemáticas da interacção das componentes do teatro musical contemporâneo de raiz erudita com particular incidência nos comportamentos da voz e do corpo versus a consciência, a memória e a emoção artística*, Relatório de Licença para Investigação de Professor Coordenador (texto policopiado).

- Simmel, Georg (2001) [1908] *La philosophie du comédien*, Belfort, Circé.
- Spang, Kurt (1991) *Teoria del drama*, Pamplona, EUNSA.
- Soria Tomás, Guadalupe e Eduardo Pérez-Rasilla (2008) «Edición, introducción y notas» em Vicente Joaquín Bastús y Carrera, *Tratado de declamación o arte dramático*, Madrid, Fundamentos.
- Souiller, Didier [et al.] (2005) *Études théâtrales*, Paris, Quadrige / PUF.
- Souriau, Étienne (1990) *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, PUF.
- Sousa, Carlos de (1924) *Escola da Arte de Representar, Curso de 1920 – 1923 Papéis de Carlos de Sousa, actor do Teatro Nacional Almeida Garrett*, (edição do autor).
- Sousa, Carlos de (1959) *Apontamentos de arte de dizer*, Santarém, Grupo “Teatro de Ensaio”.
- Szabo, Dusan, (2001) *Traité de mise en scène*, Paris, L’Harmattan.
- Taylor, Robert D. (1999) *Theatre: art in action*, Lincolnwood, National Textbook Company.
- Taruskin, Richard (2010) *Music in the 17th and 18th centuries*, Oxford, Oxford University Press.
- Teixeira, Manuel (1971) *O teatro Dom Pedro V*, Macau, Clube de Macau.
- Teyssier, Paul (1997) *História da língua portuguesa*, Lisboa, Livraria Sá da Costa.
- Vaissière, Jacqueline (1997) «Ivan Fonagy et la notation prosodique» in J. Perrot, *Polyphonie pour Ivan Fonagy*, Paris, L’Harmattan: 479-488.
- Vasconcelos, Ana Isabel (2003) *O drama histórico português do século XIX (1836-1856)*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.
- Vasconcelos, Ana Isabel (2003) *O Teatro em Lisboa no tempo de Almeida Garrett*, Lisboa, Museu Nacional do Teatro.
- Vasconcelos, Ana Isabel e Glória Bastos (2004) *O Teatro em Lisboa no tempo da Primeira República*, Lisboa, Museu Nacional do Teatro.
- Vasques, Eugénia (2010) *Para a história da encenação em Portugal: o difícil progresso do conceito de encenação no teatro (1837-1928)*, Lisboa, Sá da Costa.
- Vasques, Eugénia (2012) *A escola de teatro do Conservatório (1839-1901): contributo para uma história do Conservatório de Lisboa*, Lisboa, Gradiva.
- Veinstein, André (1962) *La puesta en escena - su condición estética*, Buenos Aires, Compañía General.
- Vianna, Silva (1880) *Decadência da arte dramática em Portugal*, Belém, Typographia Belenense.
- Vieira, Joaquim (2001) *Portugal século XX: crónica em imagens*, Lisboa, Círculo de Leitores.

- Viola, Izabel (2006) *O gesto vocal: a arquitetura de um ato teatral*, São Paulo, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Tese de Doutorado (texto digitalizado cedido pela autora).
- Vygotsky, Lev [1932] «On the problem of the psychology of the actor's creative work» in *The collected works of L. S. Vygotsky*, vol.6, [on line in <http://www.marxists.org/archive/vygotsky/works/1932/actors-creativity.htm> consultado em 12-03-2011].
- Williams, Gary Jay (ed.) (2010) *Theatre histories: an introduction*, New York and London, Routledge.
- Wren, Cella (1999) «The complete Lessac» em *American Theatre*, vol. 16, Issue 1, [on line <http://web.ebscohost.com/ehost/delivery?hid=119&sid=a4773ee1-9fbb-4181-ab88-5b> consultado em 18-02-2011].
- Xanthes (1916) *A arte da palavra em 12 lições*, traduzido do grego e comentado por B. Dangennes, versão de J. Dentino, Lisboa, Livraria Ferin.
- Zamboni, Silvio (1998) *A pesquisa em arte: um paralelo entre arte e ciência*, Campinas – SP, Autores Associados.
- Zola, Émile (1881) *Le naturalisme au théâtre: les théories et les exemples*, Paris, Charpentier Éditeur.
- Zumthor, Paul (1983) *Introduction a la poésie orale*, Paris, Seuil.
- Zumthor, Paul (1985) «Permanence de la voix» em *Le Courrier*, ano 38, n° 8, Paris, UNESCO, pp. 4-8.
- Zumthor, Paul (2005) «Presença da voz» em Paul Zumthor, *Escritura e nomadismo: entrevistas e ensaios*, Cotia S.P., Atelier Editorial.
- Zumthor, Paul (1987) *La lettre et la voix*, Paris, Seuil.
- Zurbach, Christine (2007) «Estratégias de dicção / estratégias de tradução» em Maria João Brilhante e Manuela Carvalho, *Teatro e tradução: palcos de encontro*, Porto, Campo das Letras.

Anexos

ANEXO I

CORPO COMPLEMENTAR DE FONTES PRIMÁRIAS

Este Anexo I é constituído por um *corpus* complementar de fontes primárias que é composto por obras com afinidades temáticas e do mesmo período do objecto de estudo. São obras similares mas noutras línguas, ou traduções de obras estrangeiras para português, ou, ainda, obras que, tratando de questões relacionadas com a prática do actor, não incidem directamente sobre a elocução teatral, mas cujo estudo ajuda a compreender o tema e as obras que constituem o *corpus* principal de fontes primárias.

ÍNDICE de obras apresentadas por ordem cronológica

	Referência da obra	Página
1.	Vianna, Silva (1880) <i>Decadência da arte dramática em Portugal</i> , Belém, Typographia Belenense.	286
2.	Santos, José Carlos dos (1885) <i>Álbum do actor Santos: repositório de curiosidades dramáticas</i> , Lisboa, Typographia Mattos Moreira.	288
3.	Pereira, Luiz da Costa (1890) <i>Rudimentos da arte dramática</i> , Lisboa, Imprensa Nacional.	289
4.	Bastos, Sousa (1898) <i>Carteira do artista: apontamento para a história do teatro português e brasileiro</i> , Lisboa, Antiga Casa Bertrand	291
5.	Blaize, Jean (1903) <i>L'Art de dire dans la lecture, dans la causerie et la récitation et le discours</i> , Paris, Armand Colin.	292
6.	Coquelin, L'Aine e Coquelin Cadet (1904), <i>L'Art de Dire le Monologue</i> , Paris, Société D'Éditions Littéraires et Artistiques.	294
7.	Mello, Augusto de (1905) <i>Apontamentos das lições de arte dramática</i> , Lisboa, Typografia A Publicidade.	295
8.	Gomes, J. Reis (1906), <i>O Teatro e o Actor: Esboço Filosófico da Arte de Representar</i> , Lisboa, Livraria Editora Viúva Tavares Cardoso	296
9.	Bastos, Sousa (1908) <i>Diccionario do teatro português</i> , Lisboa, Imprensa Libânio da Silva.	297
10.	Moniz, José António, J. Simões Coelho (1910), <i>Arte de representar – Caracteres: Impressões colhidas na leitura de bons autores e críticos autorizados</i> , Biblioteca de Vulgarização Artística II, Lisboa, Guimarães e C ^a Editores.	298
11.	Garraio, Augusto (1911), <i>Manual do Amador-Dramático: Guia Prático da Arte de Representar</i> , Lisboa, Editor Arnaldo	300

Bordalo.	
12. Lacerda, Augusto (1912), <i>Ensaio Sobre a Psicologia do Comediante</i> , Lisboa, Imprensa Libanio da Silva	304
13. Moniz, José António, J. Simões Coelho (1912), <i>Arte de Representar – Sentimento – Expressão – Identificação, Estudos Compilados</i> , Biblioteca de Vulgarização Artística III, Lisboa, Guimarães e C ^a Editores.	305
14. Harmand-Dammien (1913), <i>A Arte de se Fazer Ouvir – A Dicção e o Gesto para Uso de Advogados, Conferentes e Pregadores</i> , Porto, Casa Editora de A. Figueirinhas.	307
15. <i>Programas-sinopses da Escola da Arte de Representar</i> elaborado pelos professores das respectivas cadeiras e aprovados pelo Conselho Escolar em sessão de 11 de Outubro de 1913, Imprensa Nacional de Lisboa.	309
16. Dantas, Júlio (1914) <i>Escola da Arte de Representar, Relatório do Director, ano lectivo de 1912-1913</i> , Lisboa Imprensa Nacional	312
17. Lima, Fernando Lobo D' Avila (1916) <i>A Physiologia da Voz e a Arte do Canto</i> , Lisboa, Imprensa Libânio da Silva.	313
18. Xanthes (1916) <i>A Arte da Palavra em 12 lições traduzido do grego e comentado por B. Dangennes</i> , versão de J. Dentino, Lisboa, Livraria Ferin	314
19. Dantas, Júlio (1920) <i>Estatica e dinamica da physionomia</i> , Lisboa Livraria Clássica Editora.	316
20. Blasco, Mercedes (1923) <i>Das qualidades magnas do artista dramático</i> , conferência realizada na Associação Comercial dos Logistas em 3 de Junho de 1923, Lisboa, Associação de Classe dos Trabalhadores de Teatro.	318
21. Coelho, José Simões (1923) <i>Interpretação do Teatro Moderno</i> , Lisboa, s.n.	319
22. Lacerda, Augusto (1924), <i>Teatro - Futuro: Visão de Uma Nova Dramaturgia</i> , Coimbra, Imprensa da Universidade.	321
23. Sousa, Carlos de (1924) <i>Escola da Arte de Representar, Curso de 1920 – 1923, Papéis</i> , Carlos de Sousa, actor do Teatro Nacional Almeida Garrett, (s. local) (edição do autor?)	322
24. Fialho d'Almeida, José Valentim (1925) <i>Actores e autores (impressões de teatro)</i> , Lisboa, Livraria Clássica.	324
25. <i>Reorganização do Conservatório Nacional</i> , Decreto n° 18:881 publicado no Diário do Governo, n° 223, 1 ^a série, de 25 de Setembro de 1930, Lisboa, Ministério da Instrução Pública, Imprensa Nacional	326
26. Ninguém, Zé (1937) <i>Rapaziadas Teatrais</i> , Porto, Edições do Apostolado da Imprensa.	327
27. Victorino, Eduardo (1937) <i>Actores e actrizes</i> , Rio de Janeiro, A Noite Editora.	328
28. Sena, Jorge de (1949) «Teatro poético, teatro em verso, dicção dos versos e outras confusões» jornal <i>O 1° de Janeiro</i> , 6 de	329

Julho, Porto.	
29. Santos, Carlos (1950), <i>Cinquenta anos de teatro: memórias dum actor</i> , Lisboa, Empresa Nacional de Publicidade.	330
30. Santos, Carlos (1951), <i>Arte de representar: sumário de lições</i> , Lisboa, Empresa Nacional de Publicidade.	332
31. Oiticica, José (1955), <i>Roteiros em Fonética Fisiológica, Técnica do Verso e Dição</i> (sic) (Coligidos e revistos por Almir Câmara de Matos Peixoto), Rio de Janeiro, Edição da “Organização Simões”.	334
32. AAVV (1958) <i>Anais do Primeiro Congresso Brasileiro de Língua Falada no Teatro</i> , Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Cultura.	337
33. Júnior, Redondo (1959) <i>A encenação e a maioria do teatro</i> , Porto, Livraria Galaica.	339
34. Apolinário, João, Alexandre Babo e Fernando Gaspar (1960) <i>Esboço de orientação ou o início duma prática de teatro</i> , Porto, Grupo de Teatro Moderno dos Fenianos.	340
35. Nunes, Lilia (1972) <i>Manual de Voz e Dicção, Cartilhas de Teatro</i> , volume II, Rio de Janeiro, Serviço Nacional de Teatro.	341
36. Ribeiro, António Lopes (1972) <i>Achegas para a história da reforma do Conservatório Nacional</i> , Porto, Edição do autor.	344

REFERÊNCIAS DA OBRA:

Autor: Vianna, Silva

Data de publicação: 1880

Título: *Decadência da arte dramática em Portugal*

Editora: Typographia Belenense

Local de edição: Belém

Lugar de consulta: Sala Jorge de Faria, Faculdade de Letras, Universidade de Coimbra

Características: 48 páginas; Coleção: Questões literárias e políticas. Folheto de opinião.

CONTEÚDO:

p. 4 – “O mal de que soffre a arte dramática portugueza, não se debella facilmente. É crónico e muito complexo, ou, para melhor dizer, são muito complexas as causas originarias d’essa enfermidade que lhe tem minado, pouco a pouco a vida. (...) É que o theatro, sendo como é, o reflexo do estado de qualquer sociedade ou do meio em que se alimenta, hade forçosamente ressentir-se dos vícios e defeitos, das herpes e podridões d’esse mesmo meio. Ora actualmente o nosso estado social chegou a tal ponto que temos, por sem dúvida, que não tardará (...) o dia da sua ruina total.”

p. 13 – “(...) há uma outra coisa prejudicialíssima aos actores; e vem a ser os exagerados elogios, os encómios stultos que frequentemente são dirigidos a elles. Não é raro ler estas palavras a propósito de qualquer benefício: «o distincto actor (ou actriz) F. tem muito talento; é um génio; é um talento robusto; é um dos nossos primeiros artistas dramáticos; é um bello ornamento do theatro portuguez, e etc., etc. etc. (...) Outras vezes succede, egualmente, que a crítica não se occupa convenientemente com relação a certos actores e autores. Há peças que merecem ser apreciadas devidamente sob o ponto de vista litterário, e os críticos ou nada escrevem a respeito d’ellas, ou são demasiado severos e injustos pelo simples motivo de que não pertencem esses autores ao já mencionado elogio mútuo. Do mesmo modo, a respeito de alguns actores, muitos críticos não expõem egualmente as scenas em que elles representam bem ou o que elles deveriam fazer em logar dos erros que lhes notam.”

p. 17 – “Aquelle [público popular] tem a desculpa na sua ingenuidade, na sua ignorância, e vae ao theatro para se distrahir, e tanto se importa elle com o mérito das peças que vê, como com a especulação do empresário, e com as momices e erros dos actores. O que elle quer é rir-se, e mais nada. Mas o público illustrado, pensante, por assim dizer, e inteligente, tem sido também a causa da decadência da arte dramática. (...) Se o público illustrado corrigisse as demasias dos artistas, se manifestasse, desde logo, o seu desagrado; se o crítico, no dia seguinte, os censurasse asperamente, creio que a arte dramática não desceria ao nível tão degradante a que chegou.”

p. 23 – “E para conseguir o cabal conhecimento d’essa Arte o actor precisa estudar muito, e ter um bom ensaiador. Temos é verdade ensaiadores de muita valia, mas que ensaiam mais por intuição artística do que por sciencia e estudo.”

p. 24 – “O ensaio d’uma peça não deve simplesmente consistir em marcar o logar que cada actor tem de occupar em scena a 1, a 2, a 4, ou a 5, na E.A. , na D.B. ao F ou

próximo ao proscénio, no primeiro ou segundo plano etc. etc. Não srs. N'esse caso o ensaiador seria apenas marcador de scena.”

p. 24 – “Actualmente, em muitos theatros, seguem os ensaiadores um processo nos ensaios, que me parece improffícuo, e prejudicial aos autores e aos actores. Depois de tirados os papéis da peça, distribuem-se aos diferentes actores da companhia. Nos primeiros dias: prova de leitura; isto é, lê cada actor a sua parte. Dias depois há a marcação da scena, mais alguns dias decorridos procede-se ao ensaio de apuro, para pouco depois subir à scena em primeira representação... E o resultado? O resultado é muito simples: papéis ainda não decorados, não comprehendidos, e a Arte dramática, a pobrezinha é postergada, calcada a pés...”

p. 42 – “(...) resta-me agora tratar da therapeutica que se deve applicar para regenerar o teatro (...) não conheço senão um meio enérgico. É o restabelecimento da censura prévia imposta sob outras formas, diversa da que existiu, e conforme com as ideias do século.”

p. 47 – “Não me parece despicienda também a ideia de ser annualmente eleito pela associação dos escriptores públicos um actor distincto que, subvencionado pelo Estado, vá aos paizes estrangeiros estudar o que diz respeito á Arte dramática, sendo obrigado, no seu regresso, a apresentar (...) um relatório em que exponha o resultado dos seus trabalhos e estudos relativos à Arte dramática.”

REFERÊNCIAS DA OBRA:

Autor: Santos, José Carlos dos Santos

Data de publicação: 1885

Título: *Álbum do actor Santos: repositório de curiosidades dramáticas*

Editora: Typographia Mattos Moreira

Local de edição: Lisboa

Lugar de consulta: Círculo Cultural Scalabitano; Biblioteca Nacional de Portugal

Características: 154 páginas; pequeno formato (+- A5) com textos diversos e ilustrações; textos de autores diferentes.

CONTEÚDO:

Álbum composto por diversos textos de autores diferentes: poemas ditos pelo actor em diferentes ocasiões, versos dedicados ao actor, lista dos assinantes, textos sobre o actor, textos dramáticos pequenos ou excertos, artigos de jornal, cartas ao actor, etc.

pp. 83-93 – Texto assinado por João Baptista Alves Mendes. Presume-se que coligiu os apontamentos sobre a declamação junto dos professores do conservatório Luiz da Costa Pereira e José Carlos dos Santos. Este nome aparece referido por Vasques (2012: 96) na sua tabela de alunos do Conservatório, do ano escolar de 1878-79.

p. 134 – *Diário da Câmara* aos senhores deputados – sessão de 8 de Janeiro de 1877 – Pinheiro Chagas dirige-se aos deputados para apresentar o requerimento do actor JCS para que lhe seja concedida a reforma a que teria direito se tivesse continuado a trabalhar no Teatro Nacional (que deixou) estando agora impedido de trabalhar pela cegueira e sem meios de sobrevivência. Os deputados Teixeira de Vasconcellos, Ferreira Mesquita e Cunha Belém também defendem a justiça da atribuição da reforma requerida

NOTAS:

O actor Santos, referido no título, foi José Carlos dos Santos, pai do actor Carlos Santos.

REFERÊNCIAS DA OBRA:

Autor: Pereira, Luiz da Costa

Data de publicação: 1890

Título: *Rudimentos da arte dramática*

Editora: Imprensa Nacional

Local de edição: Lisboa

Lugar de consulta: Biblioteca Nacional de Portugal

Características: 208 páginas

CONTEÚDO:

p. VII – “Duas palavras de prevenção”

p. XIV – “Apreciações dos Reflexos” (cartas)

p. XVII – “Explicação Indispensável”

p. 1 – Define conceitos: arte dramática, orador, actor, dramaturgo, tragédia e comédia (Cap. I)

p. 9 – Faz contextualização histórica do teatro (Cap. II)

p. 31 – Traça percurso histórico da declamação dramática (Cap. III)

“A pedra de toque dos actores ingleses, o sublime da declamação é a arte de morrer. Todos os actores devem ter um curso de feridas e de agonia” Pereira (1890: 16).

p. 41 – Sobre os actores portugueses do seu tempo (Cap. IV)

p. 49 – Afirma a necessidade de reformas do ensino em geral e, em particular, do ensino de teatro e do conservatório (Cap. V)

p. 53 – Sobre a formação do actor (Cap. VI): o actor transforma-se, não é ele próprio mas “se para o actor o público é como se não existisse, todavia a missão d’aquelle é transmitir também a este impressões indirectamente” (Pereira, 1890: 53).

p. 57 – Sobre a memória (Cap. VII)

p. 61 – **Sobre a palavra** (Cap. VIII)

p. 71 – Sobre o gesto (Cap. IX)

p. 81 – Sobre o movimento em cena (Cap. X)

p. 91 – **Leitura em voz alta, palavras de valor e inflexão** (Cap. XI)

p. 111 – **Pausa expressiva** (Cap. XII)

p. 115 – A expressão de sentimentos (Cap. XIII)

p. 119 – Sobre as *figuras* e os *complementos* na expressão de sentimentos (Cap. XIV)

pp. 133-175 – Referência aos estudos de Darwin relativos à fisionomia e a relação com a expressão de emoções (Caps. XV a XXV)

p. 203 – “Lucinda Simões”, posfácio em homenagem ao regresso da atriz a Portugal (Cap. XXIX)

NOTAS:

Luiz da Costa Pereira desenvolve nos capítulos VIII, XI e XII os conteúdos que apresenta, em co-autoria com José Carlos dos Santos em *Apontamentos sobre a declamação*.

REFERÊNCIAS DA OBRA:

Autor: Bastos, Sousa

Data de publicação: 1898

Título: *Carteira do artista: apontamentos para a historia do theatro portuguez e brasileiro*

Editora: Antiga Casa Bertrand – José Bastos

Local de edição: Lisboa

Lugar de consulta: Biblioteca/Arquivo Teatro Nacional Dona Maria II

Características: 869 páginas

CONTEÚDO:

Mensário onde o autor vai introduzindo os dados relativos aos mais diversos assuntos desde aniversários de nascimento ou morte, data de estreia de actores, data de uma representação significativa como um “benefício” a favor de um actor ou actriz, data de inauguração de um teatro. Assim, na página 669, com o título “Noticias sobre diversos theatros portuguezes e estrangeiros” trata sobre Teatros em Portugal, contemporâneos do autor e antigos; teatros do Brasil; teatros da Europa – sua história e características.

p. 703 – Apresenta informações diversas em “Sobre theatro algumas noticias interessantes”.

REFERÊNCIAS DA OBRA:

Autor: Blaize, Jean

Data de publicação: 1903

Título: *L'Art de dire dans la lecture, dans la causerie et la récitation et le discours*

Editora: Armand Colin

Local de edição: Paris

Lugar de consulta: Biblioteca/Arquivo Teatro Nacional Dona Maria II; Biblioteca da Escola Superior de Teatro e Cinema de Lisboa - arquivo histórico; Biblioteca Museu Nacional do Teatro (Espólio de Amélia Rey Colaço)

Características: 320 páginas; em francês

CONTEÚDO:

(em francês no original)

LIVRO PRELIMINAR

- I. A importância da dicção
- II. Plano de ensino
- III. Dever do aluno

LIVRO I: A VOZ

- I. O fenómeno da voz
- II. A respiração: Modos respiratórios; Exercícios respiratórios
- III. O som
- IV. A pausa
- V. O tom

LIVRO II: A PALAVRA

- I. Elementos da palavra
- II. A pronúncia
- III. A (liaison) ligação
- IV. As palavras estrangeiras
- V. A articulação
- VI. A prosódia

LIVRO III: (Le débit) A ELOCUÇÃO

- I. Mecanismo de (animation)
- II. A pontuação
- III. A pontuação e a inflexão
- IV. O verso
- V. Outros conselhos ao sujeito da elocução

LIVRO IV: A EXPRESSÃO

- I. Estudo preparatório (o natural; uma frase familiar; outras frases menos familiares; nuances diversas do mesmo sentimento; o grito; o riso; le sanglot; a observação) (p. 119)
 - II. Os três estilos (o estilo simples; o estilo misto; o estilo nobre)
 - III. A inflexão
 - IV. O tom
-

- V. O movimento
- VI. A pontuação expressiva
- VII. O volume vocal
- VIII. O valor (palavras de valor da ideia; palavras de valor do sentimento; o valor e a gramática; graus de valor; maneiras de dar o valor)
- IX. LE DÉBLAI (?)
- X. A oposição
- XI. A imitação
- XII. A emoção
- XIII. O sentido aparente e o sentido real
- XIV. A transposição (a leitura)

LIVRO V: O GESTO

- I. Considerações gerais
- II. Mecanismo da mímica
- III. A expressão mimique (categorias do gesto, gestos de indicação, gestos de sentimento, a alma do gesto)
- IV. A beleza mímica

LIVRO VI: A ARTE ORATÓRIA

- I. L'habitude de la parole
- II. L'étude par coeur
- III. A ideia
- IV. O sentimento
- V. O estilo
- VI. A improvisação
- VII. A acção

LIVRO VII: ÚLTIMOS CONSELHOS

- I. A memória
 - II. A timidez
 - III. Conclusão
-

REFERÊNCIAS DA OBRA:

Autor: Coquelin, L' Aine e Coquelin Cadet

Data de publicação: 1904

Título: *L'Art de Dire le Monologue*

Editora: Société D'Editions Litteraires et Artistiques

Local de edição: Paris

Lugar de consulta: Biblioteca/Arquivo Teatro Nacional Dona Maria II

Características: 9ª Edição; 207 páginas; em francês; I Parte por Coquelin Ainé; II Parte por Coquelin Cadet

CONTEÚDO:

I Parte

A arte de dizer o monólogo

II Parte

Preliminares

O monólogo triste

O monólogo alegre

O monólogo indeciso

O monólogo *vrai*

O monólogo excessivo

Últimos conselhos

NOTAS:

Coquelin Ainé – Constant Coquelin (1841-1909) foi um dos mais importantes actores do seu tempo – v. cap. 6 de Benedetti (2005: 93) sobre o actor.

REFERÊNCIAS DA OBRA:

Autor: Mello, Augusto de

Data de publicação: 1905

Título: *Apontamentos das lições de arte dramática*

Editora: Typografia A Publicidade

Local de edição: Lisboa

Lugar de consulta: Biblioteca Museu Nacional do Teatro

Características: Exemplar em mau estado com páginas rasgadas; 36 páginas; 9 lições sem título

CONTEÚDO:

“Estas lições foram colleccionadas pelo alumno do curso, A. Avellar.” (na contracapa)

1ª Lição – define Arte Dramática (p. 3)

2ª Lição – sobre os trajes e costumes na Grécia antiga, Roma, Idade Média, Renascença, na “época dos mosqueteiros de Luiz XII”, no “tempo de Affonso VI”, “os aventureiros de há 30 annos”. (p. 5)

3ª Lição – sobre o gesto (p. 10)

4ª Lição – sobre a gesticulação, o andar, atitudes, a fisionomia. (p. 11)

5ª Lição – A linguagem dos gestos nas várias épocas desde a Grécia até à época do autor – a influência dos tempos, da posição social, do clima... (p. 13)

6ª Lição – define “Representar” “actor” e “comediante” (p. 16)

p. 17 – enumera os factores de composição de uma personagem: individualidade, génio, índole, organização, temperamento (sanguíneo, bilioso, lymphathico e nervoso) e as suas qualidades físicas e morais.

p. 19 – define carácter, sentimento dominante e sentimento constante

7ª Lição – exteriorização das paixões e dos sentimentos (p. 20)

8ª Lição – define “affecto”; efeitos físicos e expressão das paixões, divididas em manifestações “expansivas, oppressivas e convulsivas ou spasmodicas.” (p. 20)

p. 22 – Theoria das hypotheses – “É o artificio que usamos, para estudar a expressão pura ou característica, de cada um dos temperamentos principaes, afim de com taes elementos, nos habituarmos a realizar qualquer expressão mixta ou individual.”

p. 22 – “Identificação – (...) a identificação pode praticar-se de dois modos, que são: - possuindo-se, ou calculando effeitos.”

9ª Lição – estabelece um vocabulário gestual e de atitudes para os diversos sentimentos que um actor deve expressar. (p. 27)

REFERÊNCIAS DA OBRA:

Autor: Gomes, J. Reis

Data de publicação: 1906

Título: *O teatro e o actor: esboço filosófico da arte de representar*

Editora: Livraria Editora Viúva Tavares Cardoso

Local de edição: Lisboa

Lugar de consulta: Biblioteca/Arquivo Teatro Nacional Dona Maria II (Espólio de Lino Ferreira)

Características: 214 páginas; 1ª Edição: 1905, Funchal

CONTEÚDO:

Capítulo I – A natureza no teatro

Capítulo II – A inteligência e os dotes físicos

Capítulo III – O comediante é um artista

Capítulo IV – Paradoxo de Diderot

Capítulo V – O naturalismo e a convenção REVER

NOTAS:

As referências apresentadas pelo autor são quase todas francesas. Ignora ou não refere qualquer forma de experiência modernista. Refere frequentemente o actor Lekain, actor francês do século XVIII, contemporâneo de Mlle Clairon e de David Garrick.

Dados do autor: *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*, vol. 24, p.901.

5.1.1869, nasce no Funchal JOÃO DOS REIS GOMES; 21.1.1950, morre no Funchal.

1886, alistou-se como voluntário no exército.

1887, matriculou-se no curso preparatório para oficiais de artilharia da Escola Politécnica de Lisboa.

1892, Curso da arma de artilharia e diploma de engenheiro industrial na Escola do Exército.

1900 – 1928, professor no Liceu do Funchal.

1919 – Publicou *A Música e o Teatro, Esboço Filosófico*.

1928 - Publicou *Figuras de Teatro*, conjunto de trabalhos dispersos por vários jornais e revistas e reunidos por antigos alunos e admiradores.

1932 - Publicou *Guiomar Teixeira*, peça histórica, vertida para o italiano e representada no Teatro Municipal do Funchal pela companhia Vitaliani-Duse.

1939, reforma-se do exército com a patente de Major.

- Fez várias viagens de estudo pela Europa. Dirigiu jornais madeirenses, publicou contos, novelas, monografias, ensaio filosófico, diários de viagens.

- Governo atribuiu-lhe a comenda da Ordem da Instrução Pública, a Comenda de Santiago, as Medalhas de Dedicção e Mérito da Cruz Vermelha.

REFERÊNCIAS DA OBRA:

Autor: Bastos, Sousa

Data de publicação: 1908

Título: *Diccionario do theatro portuguez*

Editora: Imprensa Libânio da Silva

Local de edição: Lisboa

Lugar de consulta: Biblioteca/Arquivo Teatro Nacional Dona Maria II; Biblioteca Nacional de Portugal

Características: 380 páginas. Com ilustrações; Reedição fac-similada de 1994, Coimbra, Minerva.

CONTEÚDO:

pp. 11-157– Diccionario do teatro portuguez

pp. 159-197 – Actores e actrizes distintos já falecidos

pp. 199-207 – Artistas distintos já retirados da scena

pp. 209-215 – Beneméritos do theatro

pp. 217-231 – Cantores, compositores e mestres de música portugueses

pp. 233-256 – Escriptores dramáticos distintos já falecidos e já retirados

pp. 257-262 – Operas lyricas cantadas no Real Theatro de S. Carlos de Lisboa (1793 a 1908)

pp. 263-286 – Principais artistas dramáticos da actualidade

pp. 287-291 – Scenographos

pp. 293-305 – Successos theatraes – pp. 293-305

pp. 307-375 – Theatros e outras casas de espectaculo antigas e modernas

REFERÊNCIAS DA OBRA:

Autor: Moniz, José António, José Simões Coelho

Data de publicação: 1910? (data de edição referida na capa é 1910 e na folha de rosto é 1909)

Título: *Arte de representar – Caracteres: Impressões colhidas na leitura de bons autores e críticos autorizados*

Colecção: Biblioteca de Vulgarização Artística II

Editora: Guimarães e C^a Editores

Local de edição: Lisboa

Lugar de consulta: Biblioteca Nacional de Portugal; Biblioteca/Arquivo do Teatro Nacional Dona Maria II

Características: 131 páginas; Cota (B.N.P.) – B.A. 1064 P.

CONTEÚDO:

p. 7 – Prólogo

p. 13 – Arte de Representar – os caracteres (define *arte de representar*)

p. 22 – Tipos de Temperamento – os sanguíneos

p. 23 – Tipos de Temperamento – os linfáticos

p. 24 – Tipos de Temperamento – os biliosos

p. 25 – Tipos de Temperamento – os nervosos

Caracteres morais

p. 33 – Activos: os excitáveis, os lutadores

p. 34 – Sensitivos: os tímidos, os apáticos

p. 43 – Mudanças de carácter

p. 71 – Ambiente social

p. 109 – O trabalho constante do artista dramático - tradução do texto de Afonso Daudet de 1894

“A parte física conjuntamente com a parte mental, constitui o temperamento.”

NOTAS:

Dados sobre os autores: Sobre José António Moniz – v. Capítulo 5. Dados sobre J. S. Coelho retirados da *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*, vol. XXIX, Lisboa / Rio de Janeiro, Editorial Enciclopédia, Limitada, p. 62.

- 3-1-1880, nasceu em Lisboa JOSÉ SIMÕES COELHO; 11-8-1946, morreu no Rio de Janeiro.

- Curso Superior de Letras e curso de Arte de Representar, no Conservatório Nacional de Lisboa.

-
- Foi jornalista durante 35 anos no jornal *O Século*.
 - 1909-1910: escreveu em colaboração com J.A. Moniz *Arte de Representar*, 2 volumes.
 - Depois da I Guerra dirigiu no Rio de Janeiro a secção portuguesa dos jornais *Diário de Notícias*, *Mala de Portugal*, *Correio da Noite*, *O Jornal*.
 - Escreveu e traduziu peças.
 - 1933 – 1934, esteve pela última vez em Portugal
 - No Rio de Janeiro continuou a desenvolver intensa actividade relacionada com a cultura portuguesa e o teatro.
 - Ao iniciar-se a I Guerra Mundial foi nomeado agente comercial do governo português na América do Sul.
 - Fundou no Rio de Janeiro a Agência dos Combatentes da Grande Guerra de que foi sócio benemérito.
 - Possuía várias condecorações entre as quais a de Leopoldo, da Bélgica.
-

REFERÊNCIAS DA OBRA:

Autor: Garraio, Augusto

Data de publicação: 1911

Título: *Manual do amador-dramático: guia prático da arte de representar*

Editora: Editor Arnaldo Bordalo

Local de edição: Lisboa

Lugar de consulta: Biblioteca Nacional de Portugal

Características: 208 páginas + Índice, 1911: *2ª edição revista e muito aumentada*; 1ª Edição, 1892: Garraio, Augusto (1892) *Manual do curioso dramático: guia prático da arte de representar*, Lisboa, Livraria Económica. Biblioteca Museu Nacional do Teatro; Cota (B.N.P.) – S.A. 21478 P.

CONTEÚDO:

Primeira parte

(pp. 5-25)

Mise-en-scene

Escolha da peça

Leitura da peça

Distribuição de papéis

Prova de papéis

Ensaio de marcação

Ensaio de apuro

Ensaio geral

Primeira representação

Segunda parte

(pp. 29-69)

Galã dramático

Galã cómico

Galã tímido

Centro dramático

Centro cómico

Cynico

Velhaco

Baixo cómico

Mordomo

Criado confidente

Criado lorpa

Ingénua

Dama galã

Dama-central

Característica

Soubrette

Terceira parte

(pp. 73- 94)

Ponto

Contra-regra
Machinista
Aderecista
Ensaaiador

Quarta parte

(pp. 97-203)

Individualidades: Galã dramático; Galã cómico; Centro dramático; Centro cómico; Cynico; Ingénua; Dama galã; Central Dramática; Central cómica, Característica.

Noções geraes

O auctor deste livro entrevistado por um amator notável.

Palestra acerca da commoção, sentimentalismo ou sensibilidade dos interlocutores theatraes.

A verdade na scena e o conjuncto no desempenho das peças

Voz, palavra e gesto

Pausas, complementos e sentimentos

Entoação ou tom

Riso e lágrimas

Physionimia

Posições e gestos

Temperamentos

Transições

Apartes

Caracterização

Artifícios theatraes

Adereços

Conselhos

Figuração, figurinos e guarda-roupa

A orchestra e o seu regente

p. 3 – Obra dirigida, no prólogo, *Aos amadores dramáticos*; dirige-se aos amadores que *cultivam a arte de Talma* em teatros particulares.

p. 4 – *Emfim*: - *Coube apenas no nosso intento o desejo de melhorar a edição passada, apresentando um trabalho mais correcto e ampliado, digno de continuar a merecer a acceitação dos leitores.*

p. 6 – *Seguindo os nossos conselhos, qualquer amator tomará, sem custo, a direcção dos trabalhos scenicos, e o bom resultado será certo, como succede quase sempre nos próprios theatros públicos, aonde a maior parte das vezes, o principal ensaiador é o estimulo, ajudado pela boa vontade de cada artista.*

SOBRE A VOZ

p. 146 – “**Articular** bem é enunciar as syllabas que compõem as palavras de um modo claro e bem distincto, segundo o seu valor grammatical. Não há dicção perfeita sem articulação rigorosa e nítida, e esta sem affectação que é defeito grave.

p. 147 – “ A respiração deve tomar-se de maneira que não interrompa a inflexão, cortando a phrase. Importa, pois, para o bom actor, não ser perfeito observador de

virgulação, quase sempre deficiente na declamação.”

p. 148 – “**Entoação** é a escala do tom da voz (...) **Inflexão** é a modulação significativa e particular que se dá às palavras, accentuando-lhes, as intenções.

A TIPIFICAÇÃO TAMBÉM SE APLICA À VOZ E AO QUE A VOZ TRANSMITE:

p. 156 – “Estudemos: sempre que a nossa alma sae do seu estado natural de tranquilidade, altera-se-nos a voz, tomando particular expressão; a physionomia modifica-se; movimentos diversos do corpo acompanham estas ondulações; transmite-se-nos ao exterior o movimento interior” (...)

SOBRE O RISO

p. 165 – “ Toda a gente sabe o que é o riso e conhece as suas graduações; mas o que nem todos sabem é que o riso varia muito nas diferentes classes sociaes, e que uma coisa é a expressão primitiva de um sentimento e outra a sua expressão, subordinada às conveniências e à civilização.

p. 175 – no ponto “Physionomia” fala brevemente dos principais elementos da máscara – os olhos, a fronte, as sobrancelhas, as narinas, a boca – e como os usar para conseguir um determinado efeito expressivo - p. 178: “As narinas – Plácidas na serenidade, avigoram-se, erguem-se, agitam-se de um modo sensível, durante os excessos da paixão. A extremidade do nariz empallidece e arrefece primeiro no rosto.”

TIPIFICAÇÃO DE TEMPERAMENTOS

p. 187 – “Tratamos apenas dos temperamentos mais importantes no exame do carácter do homem, o colérico, melancólico, fleugmatico e sanguíneo. Os indícios que caracterizam o homem de temperamento colérico são sobrancelhas quasi sempre espessas, nariz ponteagudo, olhos sempre vivos, pálpebra superior quasi desaparecendo, ventas largas, signaes de uma respiração forte, testa coberta de protuberâncias irregulares, pescoço curto, vasos sanguíneos muito apparentes, viveza de movimentos, mas com certa gravidade. (...) os melancólicos têm, geralmente, os olhos pouco saídos e sombrios, tez pallida e andar vagaroso.

TIPIFICAÇÃO VOCAL – EX.s

Centro dramático,

p. 46 – “A fraqueza de voz produzida pela velhice merece especial estudo, segundo as condições acústicas do teatro, para o actor se fazer ouvir, sem que a força dos pulmões desmanche a naturalidade do typo.

p. 47 – Em todo o caso, como regra geral, o claro-escuro de phrase deve ser, nos centros dramáticos, mais suave do que nos arrebatamentos dos galãs.

Mordomo,

p. 62 – “As suas fallas são sentenciosas, pensadas e frias, principalmente para com os inferiores, não deixando comtudo, de notar-se servil na presença do próprio fidalgo.

NOTAS:

Dados do autor: em *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*, vol. XII, p. 183.

- 1843, nasce em Lisboa, AUGUSTO GARRAIO
 - 1865, estreia no teatro Ginásio, *Magina, ou o Dó de Peito*.
 - Ao longo da sua carreira dedicou-se com êxito de público ao drama, à opereta, à paródia. Traduziu do espanhol e do francês dramas e operetas de gosto popular.
 - Foi ensaiador, director e empresário, durante muitos anos no teatro Baquet, no Porto
 - Em Lisboa foi ensaiador dos teatros da Trindade e Avenida.
-

REFERÊNCIAS DA OBRA:

Autor: Lacerda, Augusto

Data de publicação: 1912

Título: *Ensaio sobre a psicologia do comediante*

Editora: Imprensa Libanio da Silva

Local de edição: Lisboa

Lugar de consulta: Biblioteca Fundação Calouste Gulbenkian

Características: Prova escrita para o concurso à 3ª cadeira da Escola da Arte de Representar

CONTEÚDOS:

Em nota de pé de página escreve acerca do termo Comediante:

p. 5 – “Preferi esta expressão à de “actor”, mais comumente empregada, para obedecer às indicações da linguística. Actor, de *agere*, fazer, agir, é aquele que faz alguma coisa. Em teatro, “actor” é o indivíduo que representa uma personagem; “comediante é o artista, o que exerce a profissão de as representar. Figuradamente, “actor” é o indivíduo que toma parte em qualquer facto, mesmo sem ter procurado intervir nele; “comediante” é o que tem o sestro* do fingimento, da dissimulação, contrafazendo se habitualmente, ao sabor dos seus interesses. Pode também classificar-se “actor” o artista que se consagra a um só género teatral; e “comediante” o que cultiva todos os géneros.”

*Sestro: destino, o fado...

NOTAS:

Apenso um recorte de jornal que dá notícia de como o autor perdeu o concurso para professor da 3ª cadeira da Escola da Arte de Representar (Filosofia das Artes), porque se encontrava no Brasil em missão oficial.

REFERÊNCIAS DA OBRA:

Autor: Moniz, José António, J. Simões Coelho

Data de publicação: 1912

Título: *Arte de Representar – Sentimento – Expressão – Identificação, Estudos compilados*

Colecção: Biblioteca de Vulgarização Artística III

Editora: Guimarães e C^a Editores

Local de edição: Lisboa

Lugar de consulta: Biblioteca/Arquivo do Teatro Nacional Dona Maria II

Características: 135 páginas. Com gravuras

CONTEÚDO:

p. 7 – O Sentimento

p. 12 – As Comoções

p. 46 – Classificação Natural das Comoções

p. 52 – A Expressão Fisionómica

p. 69 – Expressões mistas de segunda ordem

p. 76 – A expressão da voz

p. 93 – Identificação

p. 7 – Começa por dar uma “noção breve da estrutura do corpo humano, na parte relativa ao sistema nervoso”.

p. 12 – “definir o que seja a alma” para definir o que é emoção (ou comoção)

p. 14 – “comoção é um movimento da alma, resultante do embate de uma sensação com o carácter moral do indivíduo.”

p. 15 – “É esse movimento que, tocando os nervos, por eles transmite a sensação: e esta subitamente conduzida ao cérebro ali vae gerar a comoção. (...) Gesto e palavra, que são também movimento, vão impressionar, do mesmo modo, por via dos sentidos o cérebro de outros indivíduos, dando origem a idênticas comoções, as quaes são transmitidas a outros, e assim infinitamente vão indo em constante rotação.”

p. 40 – “Se o carácter moral é para nós o resultante do que se passa na alma, e como tal estudado de *dentro para fora*, assim também estudaremos a *expressão* de cada comoção, partindo do carácter moral para a exteriorização física. Conhecido o terreno em que hade medrar, e conhecida a *causa*, facilmente encontraremos o *efeito* verdadeiro.”

p. 76-91 – A EXPRESSÃO DA VOZ

p. 106 – “Disse-se durante muitos anos nas escolas que a identificação se praticava de dois modos: - possuindo-se da paixão, ou calculando efeitos. Em linguagem corrente: sentindo de veras ou fingindo sentir. (...) Dizer-se que o actor despe a sua própria individualidade para a substituir por outra, é um exagero pretensioso, impossível de entender-se: é conferir aos actores faculdades sobrehumanas.”

p. 112 – “A identificação é sempre cálculo de efeitos. Nem pode existir outra, não só no teatro como na arte em geral. (...) Poderá praticar-se desta maneira: conhecido o carácter moral da personagem, que foi deduzido do modo por que ella procede em cada lance do drama, e dos seus antecedentes e consequentes, o actor assenta definitivamente na forma física que deverá convir a esse conjunto (...) Por auto-sugestão tratará de adaptar à sua alma o carácter da personagem, dizendo consigo: - «Se a minha alma fosse constituída como a d’este individuo, eu pensaria assim, sentiria assim, falaria assim, etc”.

Criticam a identificação por arbatamento.

REFERÊNCIAS DA OBRA:

Autor: Harmand-Dammien

Data de publicação: 1913

Título: *A arte de se fazer ouvir – a dicção e o gesto para uso de advogados, conferentes e pregadores*

Editora: Casa Editora de A. Figueirinhas

Local de edição: Lisboa

Lugar de consulta: Biblioteca Nacional de Portugal

Características: 180? páginas, com fotografias do autor em “poses eloquentes”

CONTEÚDO:

PRIMEIRA PARTE

Prefácio

Prelúdio

Capítulo Primeiro

Uma lição de leitura

Articulação

Exercícios de Articulação

Capítulo Segundo

A voz

Exercício musical – vocalizações

A interpelação

A palavra principal

Atitude do leitor

Exercício de leitura

Capítulo Terceiro

A inflexão

Capítulo Quarto

A pontuação

SEGUNDA PARTE

Capítulo Primeiro

O gesto. Sua importância e utilidade

Qualidades que deve ter o orador

Verdade e articulação do gesto

Capítulo Segundo

A fisionomia

A sua aplicação

A interpelação e a enumeração

Capítulo Terceiro

A sua sensibilidade e continuidade

Conclusões, conselhos e máximas

A eloquência sagrada [litúrgica]

A eloquência forense

A eloquência da tribuna

Capítulo Quarto

Posição das mãos

Posição das pernas
A linguagem dos olhos
Capítulo Quinto
Regras gerais
Capítulo Sexto
Regras especiais
Gestos oblíquos
Gesto horizontal de lado
Gesto indicativo em direcção ao céu
Gesto indicativo dirigido para a terra
Gesto demonstrativo
Gesto conclusivo
Gesto generalizante
Gestos interrogativos
Gesto afectivo
Gesto repulsivo
Gestos invocativos
Gesto expositivo
Gesto negativo
Categoria dos gestos compostos e pitorescos
Gesto afirmativo
Gesto indicativo composto
Gesto exclamativo
Gesto generalizante composto
p. 171 – Conclusão

NOTAS:

Não foi possível encontrar dados sobre Harmand-Damien, o autor.

Obra muito próxima da preceptiva retórica. Não tem componente “poética”, dimensão artística. Procura apenas a eficácia.

REFERÊNCIAS DA OBRA:

Autor:

Data de publicação: 1913

Título: *Programas-sinopses da Escola da Arte de Representar*

Editora: Imprensa Nacional de Lisboa

Local de edição: Lisboa

Lugar de consulta: Biblioteca Museu Nacional do Teatro

Características: Elaborado pelos professores das respectivas cadeiras e aprovados pelo Conselho Escolar em sessão de 11 de Outubro de 1913

CONTEÚDOS:

p. 3 – Decreto de “ 22 de Maio de 1911, que instituiu a Escola da Arte de Representar (...)” decreto assinado em 6 de Dezembro de 1913 pelo ministro de Instrução Pública, António Joaquim de Sousa Júnior.

1ª Cadeira – Língua e literatura portuguesa

2ª Cadeira – Arte de dizer [programa de José António Moniz] (p. 5)

- I. Preliminares – O belo e o verdadeiro. A estética e a convenção. Criação e imitação. Originalidade. Linguagem. Expressão e seus agentes. Inacção de alma.
- II. Observação – O ouvido. Defeito da imitação
- III. A respiração – Modos de respirar. Gimnástica da respiração.
- IV. A voz – Mecanismo dos órgãos vocais. Colocação da voz. Emissão. Entoação.
- V. Pronúncia – O acento tónico. Defeitos de pronúncia. Articulação. Vozes e fonalização. Vozes nasaladas. Ditongos. Articulações ou consoantes. Agrupamentos fonéticos. Palavras viciadas.
- VI. Declamação – Recitação.
- VII. Dição – Pontuação expressiva. Andamento. Pausas. Demoras. Leitura expressiva. Exercícios.
- VIII. Colorido da frase; análise de ideias – Individualidades. Propriedades do estilo. Estrutura da composição literária. Encenação mental. A ideia principal e a intenção do autor. Os contrastes, graus do colorido (nuances). Pontos essenciais da análise.
- IX. Música da palavra – Inflexão. Complementos mentais. A nota interrogativa (vaga, afirmativa, duvidosa). Inflexão e entoação. A grandeza na dicção. A naturalidade.
- X. Palavras de valor – valores representados. Valor da significação, da intenção, da convicção, do sentimento. A onomatopeia.
- XI. O tom geral e o colorido parcial – O modo fictício. Sentimentos do tom e do colorido. Afinação prévia.
- XII. Recitação do verso – contagem das sílabas. Pausas, cesura, rima. A dicção poética. Andamento e entoações. Regras principais.
- XIII. O gesto – Classificação dos gestos. Relação entre o gesto e a ideia. A atitude. A fisionomia. Linhas expressivas. Gestos dos braços e mãos. Exercícios de mímica. Defeitos do gesto. Complementos do gesto.
- XIV. Preceitos e conselhos

- Erros e defeitos a evitar. Ambiguidade. Precipitação. Afectação. Maneirismo. Ênfase. Frieza. Monotonia. Começo da recitação. O monólogo. Reticência. Deixas e réplica. Movimentos sensacionais.
- Efeitos. Meios de os aproveitar. Modo de os disfarçar. Memória e mnemónica. A auto-sugestão.
- Aptidão natural. Encanto da naturalidade. A atenção. Meios de a captar, de a sustentar.
- Processos originais. Variedade infinita dos processos derivados da natureza. A sobriedade na execução. Perigos da exuberância. Exercícios de dição. Dição a solo. Dição em conjunto. A arte de dizer e a arte de representar. O sentimento e a expressão aliados à identificação.

3ª Cadeira – Filosofia geral das artes (p. 8)

- I. História geral das artes – Vestígios e monumentos pré-históricos (...) Tendências principais da arte contemporânea.
- II. Filosofia geral da arte – Condições de aparecimento da obra de arte; (...) acção negativa das revoluções; Ibsen e o individualismo (egotismo); solidarismo estético de Guyau; pensamento de Nietzsche; Zola e o realismo; Norbau; sentido actual da crítica filosófica; teorias modernas de estética.
- III. Filosofia e Psicologia das emoções – Ideia geral da anatomia humana; (...) expressão natural das emoções (...), Caracteres humanos; (...) caracteres em Shakespeare, Gil Vicente, Molière, Ibsen, etc. (...)

4ª Cadeira – Arte de interpretar (p. 9)

- I. A linguagem do gesto. (...) Pantomima e representação sem palavras. (...) Representação teatral. A verdade e a ficção. (...) O teatro e o romance. (...) Actor: origem latina da palavra; sua rigorosa significação. Comediante e actor: diferença entre as duas designações. A personagem criada pelo poeta. (...) Temperamentos e caracteres. Quadro e classificação possível dos temperamentos (...)
- II. Quadro das paixões. (...) Imitação e ficção, nas respectivas expressões. Desdobramento da personalidade do artista: o executor e o observador de si mesmo. (...) Os grandes comediantes da scena: Taborda, Emília das Neves, Tasso, João Rosa, José Carlos dos Santos. (...) A disciplina da crítica e da observação, indispensáveis ao artista dramático. (...) Adaptação, aproveitamento dos resultados colhidos na composição e na execução de um papel. A justa conta. (...) Adaptação do papel ao artista, ou vice-versa. Personificação, identificação. (...) Absoluta identificação: obediência do artista às leis que regem o conjunto e a afinação duma obra, nos ensaios e nas representações. (...)
- III. Questionário apresentado ao aluno acerca de qualquer papel: a) Em que país se passa a acção da obra, de que se trata, e em que época? (...) d) Qual a exteriorização da personagem? (...) h) Temperamento provável? (...) Em quantos actos, ou quadros, entra a personagem? Exemplificação e exercícios práticos. (...) Breves noções de encenação. O artista no decorrer dos ensaios. A leitura, a marcação, o apuro, o ensaio geral. (...)

5ª Cadeira – Estética e plástica teatral (p. 12)

- I. Noções sumárias de anatomia plástica - (...) plasticidade do corpo humano conforme o sexo, a idade, a raça e o temperamento. (...) Mímica – Ideias e

considerações gerais. (...) Exercícios práticos. (...) Pantomima – A pantomima no teatro. (...) bailados. Coreografias. Mimos. (...) Exercícios práticos. Representação cénica duma pantomima. Caracterização – Noções sumárias sobre os caracteres morfológicos das raças humanas. (...) A caracterização dos actores portugueses. A caracterização das actrizes portuguesas. A caracterização dos actores franceses, espanhóis e italianos. Crepe. Postiços. Os batons. Acessórios e material de caracterização. (...) Exercícios de caracterização em geral (visitas às oficinas de cabeleireiro).

- II. Indumentária – (...) História do vestuário – (...) Evolução geral do vestuário – (...) Suntuária – (...) Indumentária teatral – (...) Caracterização – Exercícios práticos.
- III. Estética dramática e teatral - Noções gerais de estética. (...) Estética teatral – Sua definição. (...) Encenação, em geral – (...) As divisões de um teatro. (...) Tecnologia do palco e do material scénico. (...) Encenação, propriamente dita – Leitura e cópia da peça. Tiragem e distribuição de papeis. Plantação da scena. Scenografias. Adereços. Mobiliário. Movimentação e marcação. O meio, a época, os personagens, a acção. Sociologia e psicologia das personagens. Acústica e óptica (...)

6ª Cadeira – História das literaturas dramáticas (p. 18)

- I. Grécia (...)
- II. Roma (...)
- III. Grandes épocas e grandes figuras da história de Portugal (...) - Origens e desenvolvimento do teatro português : a) A pantomima no tempo de Sancho I (...) h) Garrett e o Romantismo. Castilho: equivalências de Molière, de Goethe e de Shakespeare. O teatro de D. Maria II. Criação do Conservatório Dramático.
- IV. Períodos de esplendor do teatro em França (...) – da Inglaterra (...) de Espanha (...) A dramaturgia escandinava e a sua influência sobre as literaturas dramáticas modernas (...) Ibsen e a sua obra (...) Strindberg (...) Influência do ibsenismo em França (...) na Alemanha (...) na Itália (...) na Rússia (...)

7ª Cadeira – Arte de representar (p. 26)

“Esta cadeira não tem programa. O seu ensino consiste na aplicação prática e utilização scénica geral das noções ministradas nas restantes cadeiras do curso.”

8ª Cadeira – Organização e administração teatral (p. 26)

GIMNÁSTICA TEATRAL E ESGRIMA – Gimnástica educativa (...) Esgrima histórica (...) Esgrima moderna (...) Florete (...) Sabre (...) Espada (...)

REFERÊNCIAS DA OBRA:

Autor: Dantas, Júlio

Data de publicação: 1914

Título: *Escola da Arte de Representar, Relatório do Director*

Editora: Imprensa Nacional

Local de edição: Lisboa

Lugar de consulta: Biblioteca Museu Nacional do Teatro

Características: 19 páginas

CONTEÚDOS

p. 3 – Corpo docente da Escola da Arte de Representar

1ª Cadeira – Língua e Literatura Portuguesa – Dr. Alberto Ferreira Vidal

2ª Cadeira – Arte de Dizer – José António Moniz

3ª Cadeira – Filosofia Geral das Artes – Dr. José Hipólito Raposo (admitido no concurso decorrido entre 28 de Outubro e 9 de Novembro de 1912)

4º Cadeira – Arte de Interpretar – Augusto Xavier de Melo

5ª Cadeira – Estética e Plástica Teatral – António Pinheiro

6ª Cadeira – História das Literaturas Dramáticas – Dr. Júlio Dantas

7ª Cadeira – Arte de Representar: sexo feminino – D. Lucinda do Carmo - e masculino – António de Chaby Pinheiro

8ª Cadeira - Organização e Administração Teatral – Dr. Augusto de Castro Sampaio Côrte Rial (admitido no concurso decorrido entre 28 de Outubro e 9 de Novembro de 1912)

Ginástica Teatral – António Domingos Pinto Martins

Dança – Encarnação Fernandes

Pessoal da Escola: 1 Secretário, 1 bibliotecário, 1 amanuense, 1 contínuo, 1 servente

Relata várias actividades realizadas naquele ano lectivo:

- Audições públicas interpretadas por alunos: em 5 de Outubro, no Teatro de S. Carlos; o *Auto d'El-Rei Seleuco* de Camões, em Novembro; em Fevereiro e em Junho, no Teatro Nacional, a peça *Os velhos* “para demonstração típica do teatro regional”, em Julho, também no Teatro Nacional, as provas finais do 3º ano com a peça *Amor de Perdição*.

- Conferências semanais realizadas no salão nobre do Teatro Nacional entre Abril e Maio (1913), como “obra de vulgarização artística empreendida pela Escola de Arte de Representar”

- Visitas de estudo a museus e a hospitais: ao “Manicómio Bombarda”, ao Museu de Arte Antiga e a monumentos da Lisboa antiga.

p. 7 – Neste ano lectivo houve poucos inscritos “porque a falta de apresentação da certidão de francês inibiu a Escola de aceitar a matrícula daqueles que concorreram”

Apresenta vários mapas com os alunos matriculados, receitas, despesas e fundos da Escola, aquisições para a biblioteca.

REFERÊNCIAS DA OBRA:

Autor: Lima, Fernando Lobo D' Avila

Data de publicação: 1916

Título: *A physiologia da voz e a arte do canto*

Editora: Imprensa Libânio da Silva

Local de edição: Lisboa

Lugar de consulta: Biblioteca da Fundação Calouste Gulbenkian

Características: 93 páginas; Cota (F.C.G.) – AP 9101

CONTEÚDOS:

Em PALAVRAS PRÉVIAS o autor refere que a ideia do livro lhe surgiu no contexto da guerra (primeira Guerra) e do conseqüente afastamento dos palcos europeus de Francisco d' Andrade "o primeiro dos intérpretes do D. João e do Rigoletto"; a obra é apresentada como tendo surgido de conversas com o tenor; pretende ser uma homenagem.

PRIMEIRA PARTE

Anatomia

p. 7 – Pharynge

p. 11 – Larynge

p. 24 – Tracheia

p. 24 – Diaphragma

SEGUNDA PARTE

A physiologia da palavra

p. 32 – Vogaes

p. 38 – Consoantes

TERCEIRA PARTE

A physiologia da voz em face do problema da arte do Canto

p. 43 – Voz de peito

p. 57 – Voz de falsete

p. 64 – Voz mista

p. 73 – Intensidade dos sons da voz

p. 76 – Typo respiratório; Tubo condutor do ar e respiração

p. 93 – Apresenta bibliografia no final com referência a 7 obras.

NOTAS:

Obra de carácter "médico" dirigida para a voz cantada e sobretudo para o *bel canto*.

REFERÊNCIAS DA OBRA:

Autor: Xanthes

Data de publicação: 1916

Título: *A Arte da palavra em 12 lições traduzido do grego e comentado por B. Dangennes*

Editora: Livraria Ferin

Local de edição: Lisboa

Lugar de consulta: Biblioteca Nacional de Portugal

Características: 130 páginas; versão de J. Dentino; prefácio de B. Dangennes+ 12 lições

CONTEÚDO:

Prefácio

1ª Lição: As palavras e a linguagem

2ª Lição: A palavra e a ideia

3ª Lição: Gládio ou escudo

4ª Lição: Riqueza verbal e opulência de espírito

5ª Lição: Da eloquência

6ª Lição: A justa oratória e a palestra

7ª Lição: Como se adquire a arte da palavra

8ª Lição: Automatismo e pensamento

Mecanismos de exteriorização da voz - “ Um dos primeiros cuidados será o de praticar, sem fadiga, o trabalho respiratório.”

p. 86 – descreve exercícios de respiração; considerações sobre volume e tom, sobre a inflexão.

9ª Lição: A atitude e a mímica

Sobre a adequação do gesto, da fisionomia, da atitude ao conteúdo do discurso, ao espaço, ao público a que se dirige.

10ª Lição: A arte da palavra aplicada a todas as circunstâncias da vida quotidiana

11ª Lição: A palavra e o ensino

12ª Lição: Influência da palavra sobre os sentimentos e os actos

NOTAS:

p. 5 – No Prefácio, B. Dangennes diz que o autor foi um grego “orador cujo nome ainda

não tinha chegado até nós”.

p. 6 – O objectivo desta tradução é sobretudo para formar “tribunos” - “ As múltiplas organizações operárias, os agrupamentos, cada vez mais importantes, os sindicatos, e até as simples deputações de qualquer corporação d’estado, todos procuram oradores, cuja palavra seja persuasiva bastante para expor com felicidade as suas reivindicações, fazendo assim valer os seus direitos.”

7ª lição Trata dos mecanismos mentais de desenvolvimento da oratória; como exercitar a clareza, a memória, o enriquecimento vocabular, a capacidade de síntese, a capacidade de improvisar...recomenda atenção e adequação ao espaço onde se vai falar, e estar sempre atento às reacções do público.

REFERÊNCIAS DA OBRA:

Autor: Dantas, Júlio

Data de publicação: 1920

Título: *Estatica e dinamica da physionomia*

Editora: Livraria Clássica Editora

Local de edição: Lisboa

Lugar de consulta: Biblioteca Museu Nacional do Teatro

Características: 3ª edição; 30 páginas; sem índice

CONTEÚDOS

Júlio Dantas Socio effectivo da Academia das Sciencias de Lisboa e da Academia Brasileira de Letras

p. 11 – “A face tornou-se para o actor o seu mais poderoso utensílio profissional. Este utensílio, é necessário saber observá-lo e saber aproveitá-lo. É preciso conhecer a sua configuração, as suas modelações, os seus accidentes plásticos, as suas particularidades ethnicas, os estygmata que lhe imprime a accumulção da hereditariedade, os caracteres que lhe attribuem as deduções physiognomicas, as modificações que lhe resultam do *sénium*, do vicio, da doença, tudo o que n’ella é fixo, passivo, permanente, durável, - n’uma palavra: a sua estática.”

p. 11-12 – “Depois, fazendo cavar cada sulco, distender cada aponevrose, contrahir cada musculo, alteradas as modelações, modificadas as linhas, deformados os planos, saber pôr em movimento todo o systema, realisar o gesto facial que corresponde a cada emoção, isolar a acção que domina cada mutação expressiva, formar successivamente a synthese mímica de cada paixão e de cada sentimento, conhecer, emfim, todo o mechanismo muscular da face humana, tudo o que há n’ella de instantâneo, de móvel, de impermanente, de fugitivo, - n’uma palavra: a sua dinamica.”

NOTAR que se refere sobretudo ao rosto – ver relação com fotografias do actor e máscara

– relacionar com *fisiognomonía* que a sua formação de médico devia favorecer e que defende com uma argumentação estranha aos dias de hoje: “Quando Novelli realisou a sua admirável humanisação da figura de Othello, não se limitou a vestir-lhe uma dalmatica de brocado e a agital-a na convulsão mímica do drama shakespeareano; procurou antes de tudo dar-lhe raça, exagerar n’ella os caracteres do berbere, accentuar-lhe um prognathismo bestial, modelar-lhe o craneo n’uma acrocephalia negróide, - n’uma palavra, justificar, pelo rigor da expressão ethnica, a violencia feroz da pantomima.” (p. 13)

p. 16 – “O monstro [o grotesco], que como ficção dramática remonta ao satyro da orchéstrica dithyrambica, isto é, às origens essenciaes do teatro, torna-se, com as creações de Hugo, o *trade-mark* do romantismo, um elemento pictural para valorisar pelo contraste, uma receita para conseguir o claro-escuro, uma fórmula de opposição de caracteres plásticos (...) Com o drama moderno, porém, o sua significação e o seu carácter modificam-se. O degenerado de Ibsen e de Suderman, de Strindberg e de Gorki, de Hauptman e de Bracco, deixa de ser um simples motivo de melodrama para se converter n’um poderoso elemento de objectivação dramática de determinadas idéas

filosóficas e de determinados princípios sociais em conflito.”

NOTAS:

Relacionar com artigo da revista Ilustração Portuguesa, 2º semestre de 1910, artigo do actor Eduardo de Freitas, «A physionomia do actor» onde expõe as suas considerações sobre a expressão de “comoções” no rosto do actor.

REFERÊNCIAS DA OBRA:

Autora: Blasco, Mercedes

Data de publicação: 1923

Título: *Das qualidades magnas do artista dramático*

Editora: Associação de Classe dos Trabalhadores de Teatro

Local de edição: Lisboa

Lugar de consulta: Biblioteca/Arquivo do Teatro Nacional Dona Maria II

Características: Pequeno folheto com 30 páginas; Conferência realizada na Associação Comercial dos Logistas em 3 de Junho de 1923

CONTEÚDOS

p. 6 – “As qualidades do artista dramático são, quanto a mim, o jogo fisionómico, uma boa dicção e saber vestir. Não me refiro especialmente a outra qualidade essencial, saber ouvir, porque essa está integrada no jogo fisionómico e na gesticulação.”

p. 7 – “No palco, onde os actores devem simular a vida, com todas as suas banalidades, as suas dores e as suas alegrias, é na fisionomia e sobretudo no olhar, a parte mais expressiva dela, que o intérprete deve mostrar ao público as várias modalidades psíquicas, por que a personagem vai passando, no decorrer de uma scena.”

p. 13 – “ A segunda qualidade magna do artista é dizer bem.”

p. 18 – “Depois temos o gesto. (...) o gesto deve ser raro, sempre a propósito e sempre eloquente. Deve acompanhar a palavra, umas vezes, outras, antecede-la, conforme o debate de sentimentos que se dá adentro da alma da personagem a interpretar. (...) No teatro moderno, isto é, na moderna arte de representar, em que o artista procura aproximar-se o mais possível da vida real, esta dificuldade é a mais fácil de remover. Guarde-se uma certa medida, evitem-se os gestos extemporâneos.”

p. 19 – “A outra qualidade essencial, para a boa realização de uma obra, especialmente para as actizes, é saber vestir. Quando digo saber vestir, não quero dizer como pensam muitas, vestir com riqueza, com luxo. (...) É que é preciso, antes de mais nada, pensar na posição social e até no carácter da personagem. O que só pode saber-se, lendo a peça ou, na impossibilidade, escutando com atenção a sua leitura, porque a definição desse carácter está – quantas vezes! – numa outra personagem, que não a nossa.”

NOTAS:

Dados da autora: em *Grande enciclopédia portuguesa e brasileira*, Vol. IV, p. 766. MERCEDES BLASCO, nome artístico de Conceição Vitória Marques; n. 1870, no Alentejo; em criança, viveu em Huelva o que lhe terá dado um sotaque espanhol que aproveitará na sua carreira. Faz carreira entre o Porto, Lisboa, Brasil; trabalha também em Madrid e Paris. É bem sucedida como cançonetista. Durante I Guerra Mundial onde morre o seu filho mais velho, alista-se como enfermeira da Cruz Vermelha. Depois da guerra, dedica-se à escrita de “obras pitorescas e palpitantes”.

REFERÊNCIAS DA OBRA:

Autor: Coelho, José Simões

Data de publicação: 1923

Título: *Interpretação do teatro modern*

Editora: s.n.

Local de edição: Lisboa

Lugar de consulta: Biblioteca Museu Nacional do Teatro

Características: Conferência realizada em 27 de Maio de 1923, promovida pela Associação de Classe dos Trabalhadores de Teatro, na Sala Algarve da Sociedade de Geografia de Lisboa; texto dactilografado; dedicatória a José António Moniz e a Araújo Pereira

CONTEÚDO:

p. 13 – SOBRE UMA NOVA ATITUDE NO TEATRO – A construção e intervenção social e não o teatro pelo teatro; a responsabilidade do actor na construção de uma sociedade mais justa do ponto de vista humano, económico e social –

“Os autores honestos não escrevem peças pelo simples prazer pessoal de encher cadernos e cadernos de papel almasso; mas porque observando a sociedade sua contemporânea concluíram que ela se desviou da sua directriz, enveredando por atalhos que são verdadeiros desvios moraes. Ora, é uma obra que analisa a fundo a vida financeira, descobrindo a truquage em que ela se afunda, enriquecendo uma minoria de astutos em detrimento de uma maioria de sonhadores; ora, é uma peça em que se debatem casos psiquiátricos, demonstrando que a humanidade não pode nem deve sofrer tanto, sob pena de se esvaír de dor; ora, é outra obra que aponta erros e indica remédio de acabar com eles. São pedaços de existência que todos nós vivemos e da qual somos cooperantes. Um comediante que ama a sua nobilitante profissão, não tem o direito de se alhear do que se passa em seu derredor.”

DEMARCA-SE DA POSTURA ROMANTICA (MAS ESTAMOS EM 1923?!) E DO SEU INDIVIDUALISMO INCONSEQUENTE

p. 13 – “A literatura romantica era toda ela entretecida de casos pessoases, factos isolados que apenas podiam interessar a meia dúzia (...);”

p. 14 – “As peças do romantismo são peças de Arte pela Arte. Não tem ideal nem obedecem a princípio algum. Buscam efeitos. Constroem truques para estarrecer as plateias. Enchem-nas de espanto. Aterram-nas. Armam à lágrima com uma facilidade pasmosa. (...) Os autores românticos enamoravam-se de determinada figura de comediante predilecto. Esboçavam dramas com o fito de aproveitar os *tics* do intérprete e a obra saía justa ao feitio pessoal do artista. O actor era explorado nos seus destrambelamentos físicos, por ser corrente o conceito de que grande era o artista que aperfeiçoasse todos os papéis do mesmo género.” **DEMARCA-SE DO TEATRO VISTO COMO MERO ENTERTENIMENTO**, como jogo emocional facilitista e inconsequente.

O PROBLEMA É A FALTA DE DIRECÇÃO:

p. 16 – “Ora, o problema da “representação” de uma peça moderna é difícil de resolver,

se para a sua solução inteligente se não derem as mãos os elementos que lhe são indispensáveis. Os principais elementos são o ensaiador e os artistas, aos quaes foi feita, segundo indicação do autor, na maioria dos casos, a distribuição das personagens. (AINDA É O AUTOR E O TEXTO O CENTRO DO TEATRO / CONFRONTAR COM UM EXCERTO DE FIALHO QUE COLOCA O PROBLEMA NUMA SECUNDARIZAÇÃO DO AUTOR)

p. 20 – Apresenta vários nomes de ensaiadores: “Faço votos para que os seus nomes passem a figurar sempre abaixo do do Autor.” – Amélia Rey Colaço, António Pinheiro, Araújo Pereira, Augusto de Melo, Augusto de Lacerda, Augusto Soares, Armando de Vasconcelos, Carlos Santos, Lucinda Simões e Maria Matos – caracteriza o trabalho de cada uma destas figuras.

António Pinheiro “é o mais perfeito Ensaiador de Arte pela Arte que existe no Teatro Português.”

(Araújo Pereira) “é, no nosso teatro, paupérrimo de idealistas, o mais completo Ensaiador da Arte de interpretar ideias. Cultura profundíssima. Conhecimento exacto da psicologia humana. Sociólogo adentro da sua Arte, Araújo Pereira é o ensaiador que sabe fazer artistas.”

p. 23 – CARLOS SANTOS “É um dos comediantes mais cultos do nosso teatro. A sua ilustração é magnífica e representa um riquíssimo cabedal de conhecimentos, que procura aplicar na encenação das peças modernas. Carlos Santos tem a percepção inteligente do equilíbrio scenico.”

p. 23 – Lucinda Simões “Conhece a fundo a teoria da Arte de Representar de dentro para fora, mas essa guarda-a para si.” Lucinda Simões, como ensaiadora seria mais convencional que como intérprete.

REFERÊNCIAS DA OBRA:

Autor: Lacerda, Augusto

Data de publicação: 1924

Título: *Teatro - Futuro: Visão de Uma Nova Dramaturgia*

Editora: Imprensa da Universidade

Local de edição: Lisboa

Lugar de consulta: Biblioteca da Fundação Calouste Gulbenkian

Características: 289 páginas

CONTEÚDO:

I – A engrenagem da rotina

II – O novo ideal

p.13 – Na parte II, o autor reflecte sobre os efeitos do cinema no teatro:

p. 115 – “A cinematografia não satisfaz o conjunto de requisitos que lhe dariam legitimamente a classificação de pura Arte. Está para o Teatro como a vulgar fotografia está para a pintura.”

Autor não partilha, ou não conhecia, o entusiasmo dos vanguardistas que se entusiasmaram com o cinema e o trouxeram para o teatro.

REFERÊNCIAS DA OBRA:

Autor: Sousa, Carlos de

Data de publicação: 1924

Título: *Escola da Arte de Representar, Curso de 1920 – 1923, Papéis*

Editora: Compilado e encadernado pelo autor

Local de edição: s. l.

Lugar de consulta: Círculo Cultural Scalabitano, Santarém

Características: Não está paginado; Referência: 312, caixa 178; Encadernação de conjunto de manuscritos compostos por papéis, apontamentos e provas do curso de Arte de Representar de Carlos de Sousa feito durante os anos de 1920-1923

CONTEÚDO:**Ano lectivo 1919 -1920** (Curso nocturno)

- *Velhacarias de Scapin*, Molière, tradução de Augusto de Lacerda, parte de Octávio, “Foi-me entregue este papel em 18 de Março de 1920 pelo meu professor, sr. Augusto de Lacerda. (...) Esta peça subiu à scena em audição dos alunos do curso nocturno da Escola da Arte de Representar no dia 2 de Maio de 1920, efectuando-se reprise no 4 de Julho de 1920 no Teatro Nacional.” Deixas + texto de Octávio + marcações de cena a vermelho + apontamentos sobre a peça + intérpretes da peça.

Ano lectivo de 1920 – 1921

- *A Castro* [António Ferreira, 1587], parte de Gonçalves, “Foi-me distribuído este papel em 11 de Dezembro de 1920 pelo meu distinto professor Dr. Júlio Dantas.” Intérpretes + Encenação de Augusto de Melo, “Realizou-se este espectáculo no dia 23 de Janeiro de 1921.”

- Em 18 de Dezembro de 1920 – *Guerras de Alecrim e Mangerona* [António José da Silva, 1737], parte de D. Gil Vaz, “ Por motivo de o aluno Rebelo d’Almeida ter de se apresentar ao serviço militar não se realizou este espectáculo”

- 5 de Fevereiro de 1921 – *Frei Luís de Sousa* [Almeida Garrett, 1844], parte de Jorge.

Ano lectivo de 1921-1922

- 19, Dezembro de 1921 – *Auto da Índia* [Gil Vicente], parte de Lemos, Encenação de Chaby Pinheiro, “realizou-se este espectáculo em 12 de Fevereiro de 1922, efectuando-se reprise em 19 do mesmo mês.”

- 3, Abril de 1922; *A Castro*, parte de Pacheco, “Realizou-se este espectáculo a 9 de Abril de 1922”

- 5- Maio de 1922 – *Dois Mundos* [?], parte de Amâncio, espectáculo: 4 de Junho de 1922

- “Distribuído para o exame do meu colega Rebelo de Almeida.” *Pedro o cruel*, 5º acto, parte de Pêro Coelho.

- “Ponto de exame do 2º ano”, Monólogo de D. Pedro, acto III, scena V.

- “Foi-me distribuído pelo meu professor Carlos Santos no 16 de Junho de 1922, para o exame do meu colega Rebelo d’Almeida”, *A morgadinha de Valflor* [Pinheiro Chagas, 1869], parte de Leonardo Fernandes, “Realizou-se este espectáculo em 9 de Julho de 1922. Reprise em 21 de Janeiro 1923, encenação do sr. Carlos Santos.

- “Foi-me distribuído para o exame da m/ colega Ana Sacramento no dia 14 de Junho de 1922”, *Triste viuvinha* [João da Câmara, 1912], 2º acto, parte de Alferes, “Realizou-se

este espectáculo em 9 de Julho de 1922. Reprise em 21 de Janeiro 1923, encenação do sr. Chaby Pinheiro – As datas são as mesmas do exame anterior (?)

-“Foi-me distribuído em 24 de Julho de 1922. C^a Alves da Cunha, *Pae de todos*, [?] parte de Polido Mimoso. O ensaiador: sr. Carlos Santos. Subiu à scena em 30 de Setembro (de 1922) retirado em 2 de Outubro.”

Ano lectivo de 1922-1923

- “Foi-me distribuído em 2 de Outubro de 1922. C^a Alves da Cunha, *Vasco da Gama*, parte de Gonçalo do Mar. Notas biográficas – 30 e tal anos. A alma danada dos marinheiros da nau “S. Gabriel” – Insubordinador. Hoje se vivesse seria o *meneur* mais em evidência na *clas* dos fragateiros do porto de Lisboa. Nota colhida na *mise-en-scene* do sr. Carlos Santos”

- “Foi-me distribuído em 2 de Dezembro de 1922 pelo sr. Carlos Santos, *Ceia dos cardeais* [Júlio Dantas, 1902], parte de cardeal Rufo. Subiu à scena em 28 de Janeiro e em 4 de Fevereiro de 1923.”

- “Foi-me distribuído em 2 de Dezembro de 1922 pelo sr. Dr. Júlio Dantas. *Os velhos* [João da Câmara], parte de Júlio. Subiu à scena em 28 Janeiro e 4 de Fevereiro 1923.”

- “Foi-me distribuído em 18-2-1923 pelo sr. Dr. Júlio Dantas. *Morgadinha de Val-Flor*, parte de Luís Fernandes. Encenação de Augusto de Melo.”

- “Foi-me distribuído em 18-2-1923 pelo sr. Dr. Júlio Dantas. *Frei Luis de Sousa*, parte de Manuel de Sousa Coutinho. Encenação de Carlos Santos.”

- “Foi-me distribuído em 18 de Fevereiro de 1923 pelo sr. Dr. Júlio Dantas. *Médico à força* [Molière], parte de Braz. Encenação do sr Chaby Pinheiro.”

- “Foi-me distribuído em 17-2- 1923 pelo sr. Dr. Júlio Dantas. *Coimbra – Terra de amores* [Vicente Arnos, 1923], parte de Manuel. Encenação de Augusto de Melo.”

- “Foi-me distribuído em 17 de Março de 1923 pelo sr. Augusto Lacerda. *D. Quixote de la Mancha* [Cervantes], parte de D. Quixote. *Mise-en-scene* de Carlos Sousa e Maria do Pilar.”

- “Prova de *mise-en-scene* apresentada ao sr. Augusto de Lacerda, professor da cadeira de Estética e Plástica da E. da Arte de Representar. *D. Quixote de La Mancha* - Scena I – *mise-en-scène* – 1923: “ esboço de cenário com legenda descritiva” – descreve as marcações de cena numerando-as, com as deixas de texto sublinhadas e depois a descrição da marcação; ex.: “3 nada – Barbeiro pela parte superior da cadeira passa a 1, a fim de fazer a barba do lado direito. 4 à fé de barbeiro – Barbeiro pela parte superior passa a 2. 5 cabeça – Ama levanta-se. 6 manha – Sobrinha levanta-se e sai com a Ama pelo F. E”. etc.

- “Foi-me distribuído em 15 de Junho 1923 para exame de Maria Mesquita. *Triste viuvinha*, parte de Alferes.” No fim deste texto tem a lápis apontamentos sobre Ibsen em francês e português.

- “Foi-me distribuído em 15 Junho 1923 para provas de Arte de Representar 3^o ano. Concurso a prémio em 8 Julho 1923 – 19 valores – 1^o prémio. *Cavalgada nas nuvens* [Carlos Selvagem, 1922], parte de Rui. Encenação do professor sr. Augusto de Lacerda”

- “*Alcácer Kibir* [João da Câmara], parte de Pedro - Para o actor Carlos de Sousa O ensaiador Augusto Melo. Foi-me distribuído em 16-X-1923 Primeiro em 3-XI-1923 Teatro Nacional Almeida Garrett 1^o ensaio em 16 de Outubro 1923. Papel de estreia” ----

NOTAS:

Fotografias no Anexo III

REFERÊNCIAS DA OBRA:

Autor: Fialho d'Almeida, José Valentim

Data de publicação: [1925] 1970

Título: *Actores e autores (impressões de teatro)*

Editora: Livraria Clássica Editora

Local de edição: Lisboa

Lugar de consulta:

Características: 1ª edição, de 1925, é póstuma. Colectânea de entrevistas, textos de crítica teatral, textos publicados na *Revista Theatral*, nos jornais *País*, *Pátria*, *O Dia*

CONTEÚDOS:

p. 8 – “Durante o funcionamento constituído com o carácter de protecção pelo Estado, as peças representadas em D. Maria não divergem das médias medíocres, que têm caracterizado a literatura dramática nos outros períodos do teatro português de Garrett para cá.”

p. 9 – O argumento recorrente da FALTA DE DRAMATICIDADE dos autores portugueses - “Sobretudo, o teatro requer uma concisão nervosa, uma intensidade de acção e um poder sintético e analítico, que quase por completo faltam entre os predicados literários do português.”

A MEDIOCRIDADE DOS ACTORES

p. 209 – “(...) A par destes desleixos de interpretação, há inda outros, porém mais lastimáveis. Refiro-me à dicção, que já nem sequer é alfacinha, mas um dialecto desta, cantado, guturalizado, comido, com esfuziados de boca, acentos errados nas sílabas, e todos os ridículos que a declamação enfática e o aplauso incondicional foram acumulando no proscénio do nosso primeiro teatro. É muito especialmente nos novos que esse defeito mais arma ao insuportável.”

p. 29-38 – crítica ao espectáculo no D. Maria II de Novembro de 1894, *Pântano*, de João da Câmara – Autor procurou inovar e Fialho critica negativamente a tentativa: “D. João da Câmara estudou alguns dramaturgos modernos, espíritos pervertidos ou iluminados, que sôfregamente anseiam por trazer a lume os pesadelos que lhes agitam o sono e sonhou também. Pensou em adiantar-se a Maeterlinck, procurando realizar por figuração viva o que o poeta flamengo escrevera para *marionettes*, tendo o cuidado de suavizar as arestas mais escabrosas. O seu trabalho parece antes a exibição duma enfermaria de nevróticos do que um drama propriamente dito.” (p.35). PARA ENTENDER TERIA DE LER A PEÇA! O QUE SE RETEM É A TENTATIVA DO AUTOR DE RENOVAÇÃO POR APROXIMAÇÃO A UMA ESCRITA INOVADORA E A REJEIÇÃO POR PARTE DA CRÍTICA E PÚBLICO.

DESADEQUAÇÃO DE DISTRIBUIÇÃO - na crítica à peça *Santa Umbelina*, de Schwalbach, estreada a 14 de Março de 1895 no teatro D.Mª II, sobre o desempenho dos actores, Fialho diz:

p. 50 – “andaram todos como uns anjos, ressalvo feito à Sr.ª Damasceno sobre o ter-se-

lhe acabado há muito o prazo para a sua galeria de meninas. Embalde a desenvoltura da actriz cuida de, com seus rebiques sábios, invalidar escárnios da velhice – pagueado de rosto, gordura deformante de cinta e costas, voz pierrotina, tudo carnavalescamente reclama outros destinos que não as transfigurações do amor virginal em canduras leitosas de vinte anos. Pasmos de tanta prolongação de juventude, perguntam os espectadores por quantos centenários ainda continuará o talento da Sr.^a Damasceno a se comprazer naquelas inofensivas intrujices, e por que hão-de as actrizes de D. Maria andar trocadas, fazendo as netas de avós, e vice-versa, quando todas no seu lugar poderiam ser bem recebidas. As aptidões da sr.^a Damasceno não são coisa que se negue ou deite fora, e muito tempo ainda o seu lugar está marcado em cena, e se registará com simpatia o cuidadoso amor que o teatro lhe mereceu. Nos centros de comédia encontraria a actriz vasto proscénio para as suas exhibições de dama irónica; desaproveitar trabalho em bonequinhas ridículas, julgo obsessão contrária não só à arte, como também ao natural orgulho de uma mulher inteligente.”

p. 71 – usa a expressão “literaturas de ouvido” para se referir à revista – Interessante! Refere vários actores, franceses sobretudo, 1^{as} figuras, que se apresentaram em Lisboa no final do século XIX: Emmanuel, Novelli, Eleonora Duse, Sarah Bernhardt, Réjane, Maria Guerrero, Mounet-Sully, etc.

SOBRE AS CATEGORIAS DE ACTORES NO TEATRO NACIONAL, 1907 – actores societários; actores contratados; actores tarefeiros

p. 273 – “Na companhia [do Teatro D. M^a II] há artistas escriturados, de três sortes. 1^a *Quadro de honra* ou *medalhões*, formado pelos actores societários que fazem parte do elenco actual de D. Maria (...) 2^a *quadro ordinário*, formado por actores que a empresa escrete (até 18), de reconhecido mérito e validez física, e serão chamados a preencher as vagas dos medalhões ou societários, gozando os direitos destes, desde que requeiram e obtenham do governo classificação conveniente. 3^a *Recrutados* ou *pechotes*, composta por ratos de bastidor que a empresa recrute (...)”

NOTAS:

Fialho d’Almeida, 1857-1911. Formado em medicina, não exerce; dedica-se à escrita como jornalista, escritor, tradutor...

Rosa Damasceno, n. 1849 – m. 1904, em 1895 tem 46 anos

REFERÊNCIAS DA OBRA:

Autor:

Data de publicação: 1930

Título: *Reorganização do Conservatório Nacional* in Diário do Governo, nº 223, 1ª série, de 25 de Setembro de 1930

Editora: Ministério da Instrução Pública; Imprensa Nacional

Local de edição: Lisboa

Lugar de consulta: Biblioteca Museu Nacional do Teatro

Características: Decreto nº 18:881; 25 páginas

CONTEÚDOS

Ministro da Instrução Pública, Gustavo Cordeiro Ramos

Fusão dos Conservatórios de Música e de Teatro “por motivos de ordem pedagógica, administrativa e disciplinar” constituído pela secção de música e a secção de teatro.

Dados sobre a nova orgânica de funcionamento administrativo

p. 11 – “Art.17º O ensino do teatro compreende as seguintes disciplinas:

1ª disciplina – Língua e literatura portuguesa – 2 anos

2ª disciplina – Arte de dizer – 2 anos

3ª disciplina – Estética teatral – 1 ano

4ª disciplina – História das literaturas dramáticas – 1 ano

5ª disciplina – Arte de representar e encenação (classe de conjunto) – 3 anos

6ª disciplina – Dança (gimnástica rítmica, danças teatrais, dança de ópera) – 3 anos

7ª disciplina – Scenografia – 3 anos”

p. 11 – Este decreto cria “um curso nocturno livre de arte de representar, sem nº fixo de anos e sem direito a qualquer diploma”.

Também é permitida a matrícula na 2ª disciplina – Arte de Dizer – a alunos “singulares” que não se destinem à profissão.

p. 13 – Art. 25 – Estabelece seis horas de aulas por semana para cada professor da secção de teatro.

p. 17 – para o curso do teatro a idade mínima para a admissão de alunos é de 14 anos e a idade máxima é 25 anos.

REFERÊNCIAS DA OBRA:

Autor: Ninguém, Zé

Data de publicação: 1937

Título: *Rapaziadas Teatrais*

Editora: Edições do Apostolado da Imprensa

Local de edição: Lisboa

Lugar de consulta: Biblioteca Nacional de Portugal

Características: 2ª edição; 448 páginas; Cota (B.N.P.) – L. 12360 V.; A catalogação da BNP atribui ao autor o nome Guilherme de Santa Rita

CONTEÚDOS:

“Um resumido tratado da arte de representar e de caracterização, várias comédias, monólogos, dramas, cenas cómicas, poesias, tercetos diálogos e operetas com a respectiva música para piano e canto. Tudo decoroso, de agrado certo e de fácil representação”

p. 25 – A VOZ

p. 26 – O GESTO

NOTAS:

p. 4 – “Pode imprimir-se. Porto, 12 de Outubro de 1936. A.A. Bispo do Porto”

REFERÊNCIAS DA OBRA:

Autor: Victorino, Eduardo

Data de publicação: 1937

Título: *Actores e actrizes*

Editora: A Noite Editora

Local de edição: Rio de Janeiro

Lugar de consulta: Biblioteca Nacional de Portugal

Características: 269 páginas

CONTEÚDOS:

Eduardo Victorino (na leitura depreende-se que fosse empresário teatral brasileiro, com estadias frequentes na Europa) traça perfis de actores, actrizes, autores e empresários de teatro que percorriam o Brasil de norte a sul, na segunda metade do século XIX e primeiras décadas do século XX.

Reúne impressões sobre 63 nomes portugueses, brasileiros, italianos e franceses.

p. 156 – Carlos Santos é elogiado a par de outros actores e autores portugueses que tiveram carreiras no Brasil.

Notas:

Fornecer pistas para análise de reportórios e para estudo das práticas de itinerância de companhias, empresários, actores portugueses e europeus, no Brasil no final do século XIX e princípio do século XX.

REFERÊNCIAS DA OBRA:

Autor: Sena, Jorge

Data de publicação: 1949

Título: *Teatro poético, teatro em verso, dicção dos versos e outras confusões*

Editora: Jornal *O 1º de Janeiro*

Local de edição: Porto

Lugar de consulta: Biblioteca Museu Nacional do Teatro

Características: artigo de jornal de 6 de Julho de 1949; também publicado em Sena, Jorge de (1989) *Do teatro em Portugal*, Lisboa, Edições 70, pp. 375-377

CONTEÚDO:

“ Ainda há pouco, a propósito de uma representação experimental e triunfal da *Escola de Maridos*, de Molière, (...) a crítica lisboeta, com raras excepções, lamentou que, na dicção, se ritmasse, embora teatralmente, o verso, e não fossem, por sua vez, escamoteadas as rimas!... (...) Essa mesma subtileza expressiva e essa mesma delicadeza de actuação teatral seriam, pelo contrário, indício certo de amadorismo e de inexperiência, em pisar o palco – a tal ponto nestes palcos portugueses tem sido, por quase todos os actores profissionais pisada, repisada ou engolida, o que ao texto teatral empresta categoria, ou lha revela, se de direito ele a tem: a dicção.”

“Demasiadamente se tem confiado, e aceite que se tenha confiado, a um pretenso gesticular dos actores e a um pretenso intencionalismo da dicção, o valor das representações, sacrificando o prestígio da palavra e o hieratismo simbólico do movimento cénico a um preconceito errado de naturalidade. Porque a naturalidade em teatro não é nem pode ser a pintura fiel da quotidiana pacatez da vida.”

“Pode uma obra autenticamente em verso ser debitada como se em prosa, sem que um soporífero tédio submerja intérpretes e assistência, exactamente ao contrário do que se imagina?”

REFERÊNCIAS DA OBRA:

Autor: Santos, Carlos

Data de publicação: 1950

Título: *Cinquenta Anos de Teatro: memórias de um actor*

Editora: Empresa Nacional de Publicidade

Local de edição: Lisboa

Lugar de consulta: Biblioteca Museu Nacional do Teatro; Biblioteca da Fundação Calouste Gulbenkian

Características: 323 páginas. Livro de memórias; com fotografias do actor ao longo da vida. Prefácio de Augusto de Castro

CONTEÚDO:

Dá referências sobre ambiente, reportório e estruturas teatrais em Lisboa e no Brasil.

p. 57 – descreve como no início da sua carreira no T Nacional, faz com uma companhia secundária uma tournée pela província que começou em Vila Franca de Xira, com a colaboração do actor Taborda, e que no Entroncamento teve como episódio o susto e debandada do público quando na cena se ouve o apito de um comboio.

p. 63 – 18 de Janeiro de 1895 – Teatro do Ginásio – interpreta o monólogo em verso *Idílio na praia* que Júlio Dantas escreveu para Carlos Santos, sendo o primeiro texto que Dantas produziu para o teatro.

p. 79 – 1898 - Desempenhou o Conde de Guiche em *Cyrano de Bergerac* de E. Rostand, traduzida por J Dantas e Manuel Pentead, no teatro D. Amélia – o protagonista, interpretado por Cristiano de Sousa não esteve à altura da exigência porque, segundo Carlos Santos faltava-lhe “voz, dicção colorida e esfusante de graça, leveza, ironia, paixão (...)”

p. 81 – A “questão do D. Maria” – relata os problemas que havia na concessão do teatro nacional a uma empresa que o dirigisse. Conta, ressentido, o processo de afastamento da companhia do seu pai, José Carlos dos Santos, nos anos de 1870.

p. 97 – 1899, Julho - relato de estada no Brasil – contrato com a companhia de Lucinda Simões e Cristiano de Sousa para o Teatro Santana – estreia-se com *A Tosca* de Sardou. – Relata o caso do rapto da actriz Lucília Simões (filha de Lucinda Simões) à saída do teatro e da sua intervenção e de Guilherme da Rosa que apanharam o raptor salvando a jovem.

p. 105 – 1899, Novembro - nova época no Teatro Nacional D. Maria

p. 109 – Em Paris, na Comédie Française, *L'Avare*, vê um “assombroso efeito teatral”; uma vez chegado a Lisboa sugere usar o efeito mas não consegue. (O FACTO DE SUGERIR COPIAR O EFEITO QUE VIU É SIGNIFICATIVO DE UMA CERTA FORMA DE FAZER TEATRO?)

p. 155 – “ Em 1887, Coquelin – Ainé veio a Lisboa, à frente da sua companhia, dar uma

série de representações, no Teatro D. Amélia.”

p. 166 – anedotas de uma tournée pela província em 1909

p. 170 – 1910 - dirigiu o filme “Rainha Depois de Morta” e interpretou a personagem D. Pedro.

p. 172 – “Concertei comigo mesmo que o processo mais rápido e de melhor resultado para integrar os artistas numa filmagem muda seria torná-los senhores bem conscientes da expressão verbal dos respectivos papéis, como intérpretes da peça imaginada pelo autor. Esta foi por nós encaminhada e erguida detalhadamente como obra teatral, subordinando-a aos princípios estabelecidos pelos ensaios preparatórios e aproveitando, de cada cena, a parte substancial, servida cada uma por uma mímica expressiva de fisionomia, gesto e atitudes, donde resultar pudesse num equilibrado dinamismo, uma pantomima teatralizada em quadros sucessivos.”

AS PRIMEIRAS EXPERIÊNCIAS DE CINEMA MUITO INFLUÊNCIAVAS PELO TEATRO.

- Relata processo para aceder ao lugar de professor da 7ª cadeira da Escola de Representar em 1918.

REFERÊNCIAS DA OBRA:

Autor: Santos, Carlos

Data de publicação: 1951

Título: *Arte de representar: Sumário de lições*

Editora: Empresa Nacional de Publicidade

Local de edição: Lisboa

Lugar de consulta: Biblioteca/Arquivo do Teatro Nacional Dona Maria II; Biblioteca Nacional de Portugal

Características: Edição póstuma; Obra publicada por iniciativa do filho do autor; É uma colectânea de lições; 146 páginas.

CONTEÚDO:

Prefácio de Assis Pacheco

- I. O Actor e o Comediante – p. 13
 - II. Dualidade do comediante – p. 17
 - III. Condições e predicados indispensáveis que devem concorrer no comediante – p. 21
 - IV. Dotes físicos do comediante – p. 25
 - V. Qualidades de ordem moral – p. 31
 - VI. Estudos preparatórios que devem preceder a formação do comediante – p. 39
 - VII. História da evolução do comediante – p. 39
 - VIII. Os movimentos do comediante em cena, de acordo com a personagem que representa – p. 75
 - IX. Como se estuda um papel – p. 79
 - X. O ensaiador – p. 93
 - XI. A encenação – p. 99
 - XII. Trabalhos que acompanham a montagem duma peça – p. 103
 - XIII. Unidade de interpretação e unidade de representação – p. 111
 - XIV. Especialidades concorrentes na montagem duma peça, para complemento da formação do comediante – p. 117
 - XV. Leitura e consulta de memórias de artistas de teatro – p. 129
-

XVI. Trabalhos práticos individuais e em conjunto – p. 135

“O actor é o profissional, embora artista, que representa todos os papéis que lhe são confiados sempre da mesma forma. (...) [O comediante] este interpreta e realiza, no sentido criador, os papéis que lhe são confiados.” (p. 13)

REFERÊNCIAS DA OBRA:

Autor: Oiticica, José

Data de publicação: 1955

Título: *Roteiros em Fonética Fisiológica, Técnica do Verso e Dição*

Editora: Edição da “Organização Simões”

Local de edição: Lisboa

Lugar de consulta: Biblioteca Nacional de Portugal

Características: Colectânea editada por A. C. M. Peixoto com textos datados entre 1916 e 1940: contém tese de concurso ao Colégio Pedro II, texto de manual, artigos em periódicos, aula-palestra; 319 páginas; Quatro partes, com capítulos; faltam as páginas 83-98.

Obra sobretudo teórica. Apresenta exemplos para explicitar as suas teorias. Incide principalmente sobre fonética.

CONTEÚDO:

1ª Parte: ESTUDOS DE FONOLOGIA – pp. 13-128

(tese de 1916)

Capítulo I – Classificação dos fonemas segundo a prosódia brasileira (p. 19)

Capítulo II – Teoria dos encontros vocálicos (p. 49)

Capítulo III – Vícios de pronúncia (p. 99)

2ª Parte: FONÉTICA FISIOLÓGICA – pp. 129-222

Capítulo I – Dos fonemas e seus agrupamentos (p. 129)

Capítulo II – Ditongos e tritongos (p. 149)

Capítulo III – Sistema fonético brasileiro (p. 159)

3ª Parte: TÉCNICA DO VERSO – pp. 223-242

Capítulo I – Métrica e poesia (p. 223)

Capítulo II – O verso alexandrino (p. 229)

4ª Parte: DIÇÃO (sic) – pp. 243-

Capítulo I – Um ponto de pedagogia (p. 243)

Capítulo II – Sobre a califasia (p. 249)

Capítulo III – A voz e a dicção em teatro (p. 255)

NOTAS:

Dados do Autor - Dados recolhidos na wikipedia em 23.01.08 Fonte: Grande Enciclopédia Delta-Larousse

- 22.7. 1882, nasce em Oliveira, JOSÉ Rodrigues Leite e OITICICA. Anarquista, professor e filólogo brasileiro, membro da *Fraternitas Rosicruciana Antiqua*; Estudou

Direito e Medicina, não tendo concluído nenhum dos cursos.

1914, é admitido como professor de Prosódia na Escola Dramática do Rio de Janeiro.

1918, Novembro, foi preso quando participava de articulações com vistas à deflagração de uma insurreição operária no Rio de Janeiro.

1919, participante activo do movimento anarquista, publicou *Princípios e Fins do Programa Comunista-anarquista* e *A Doutrina Anarquista ao Alcance de Todos*.

1929-1930, Leccionou Filologia Portuguesa na Universidade de Hamburgo.

Foi professor catedrático no Colégio Pedro II e na Universidade do Distrito Federal do Rio de Janeiro.

Fundou e dirigiu o jornal "Ação Direta".

Publicou um significativo conjunto de obras linguístico-filológicas, entre as quais:

1916, *Estudos de fonologia*;

1930, *Do método no estudo das línguas sul-americanas*;

1955, *Roteiro de fonética fisiológica, técnica do verso e dicção* e *A teoria da correlação*.

30.6.1957, morreu no Rio de Janeiro.

p. 274 – “É supérfluo acentuar que o actor precisa conhecer, profundamente, a prosódia da sua língua para evitar as corrupções, correntes, mesmo, no falar da gente culta. Deve lembrar-se, constantemente, de que o teatro é uma escola e, além de escola, um dos expoentes da cultura do país. (...) Eu desejaria ver no teatro brasileiro, e todo ator, digno desse nome, estou que aprovará meu voto, desejaria ver o que já foi chamado enunciação aristocrática.”

p. 275 – “Certa escola afirma que o ator deve falar no teatro, como se fala na vida real. Sim, com a condição de que se fale bem na vida real. Porque teatro é arte e arte é requinte, é excepção, é o apuro da beleza, do que há de sobrehumano no homem.”

p. 256 – “ A voz é uma criação animal tão próxima, que não possui aparelho próprio. Tem, apenas, órgão. É uma adaptação do aparelho respiratório, uma função adventícia, o enxerto de um processo secundário numa função essencial. Se a voz é recente, mais recente ainda é a fala. O aparelho respiratório, de si mesmo, não bastava à complicada manifestação do pensamento. Bastaria, quando muito à exteriorização dos sentimentos, à fase interjectiva, à revelação da alma elementar, da cólera, do medo, da dor. As vozes do cão, por exemplo, vão pouco mais além.”

p. 273 – “Metade do segredo da arte de falar consiste na articulação. Articular bem é pronunciar consoantes e vogais com a justa medida, com o justo valor de cada qual segundo a prosódia dos homens cultos.” - Este texto provém de uma aula-palestra proferida na Escola Dramática do Rio de Janeiro entre 1916 e 1919 - DEFESA DO PADRÃO CULTO DA LÍNGUA.

p. 273 – “Para as vogais, exige que se evitem as sonoridades falsas, a emissão provinciana ou estrangeira, tão característica e tão inadmissível em teatro. No Rio de Janeiro, por exemplo predomina, no teatro, a articulação à moda lusitana, e lamento haver verificado que alunos desta Escola, com o curso de prosódia e que não possuíam o sotaque português, se hão deixado contaminar pelo exemplo ruim dos nossos palcos, em vez de se elevarem, como exemplos, contra o abastardamento da dição brasileira.” – Se, de facto, o enquadramento fonético é sempre a variante de português do Brasil, seria interessante saber até quando durou a convenção teatral de usar no teatro brasileiro a variante de português europeu.

p. 276 – “Resta-me dizer da respiração, coisa indispensável, sem a qual, na opinião já citada de QUINTILIANO, os dons do orador, e também do actor, serão prejudicados infalível mente.”

p. 19 – refere a *Gramática Filosófica* de Soares Barbosa de 1803 como a obra mais importante no seu tempo sobre fonologia portuguesa.

Outro autor contemporâneo: Bueno, Francisco da Silveira (1948-5ª ed.) *A arte de falar em público*, Editora Saraiva

_____ (1966) *Manual de califasia**, *califonia*, *caliritmia e arte de dizer*, Editora Saraiva.

*Califasia: arte ou técnica de pronunciar as palavras de modo expressivo ou elegante – um dos sentidos da antepositiva cal remete para ser ou estar quente (literal ou metaforicamente) (Dicionário Houaiss)

REFERÊNCIAS DA OBRA:

Autor:

Data de publicação: 1958

Título: *Anais do Primeiro Congresso Brasileiro de Língua Falada no Teatro*

Editora: Ministério da Educação e Cultura

Local de edição: Rio de Janeiro

Lugar de consulta: Biblioteca Nacional de Portugal

Características: Congresso realizado em Salvador, no quadro das comemorações do X aniversário da criação da Universidade da Bahia, de 5 a 12 de Setembro de 1956. 498 p. Estrutura: Primeira parte – actas das sessões – p. 11 Segunda parte – reprodução das comunicações apresentadas ao Congresso, cada uma acompanhada de parecer emitido a respeito - p. 101 Terceira parte – p. 469; Cota (B.N.P.) – L. 39635 V.

CONTEÚDO:

Primeira parte

- Relação nominal dos congressistas
- Composição das comissões
- Alocuções da sessão solene
- Relatórios das sessões plenárias
- Relatórios de moções
- Discursos da sessão de encerramento

Segunda parte

- Extração da média aritmética da pronúncia carioca
 - As fórmulas de tratamento em comédias de Martins Pena
 - Padronização da prosódia brasileira
 - Uma língua-padrão para o teatro nacional
 - De los momos cortesanos a los autos caballerescos de Gil Vicente
 - La langue du théâtre – fidèle document de l'époque et du milieu
 - Alguns estudos de fonética com base no Atlas Linguístico da Península Ibérica (Lindley Cintra) (p. 186)
 - A preocupação humana do teatro de Terêncio vista através do papel de um escravo: Parmenão de “O Eunuco”
 - A importância da palavra no teatro e na educação
 - Tentativa de descrição do sistema vocálico português culto na área dita carioca
 - Aspecto da linguagem do Espirado
 - Padronização do vernáculo nas escolas de teatro (Lília Nunes) (p. 382)
 - L'évolution de la prononciation au Portugal et au Brésil du XVI^e siècle à nos jours
 - Linguagem dramática de Gonçalves Dias : Leonor de Mendonça
 - O problema da linguagem no rádio
 - Tesis sobre teatro uruguayo – siglo XIX – 1er cuarto del siglo XX, referencia cronológica de su lenguaje
 - Linguagem de teatro
 - Universo poético e universo dramático de Federico Garcia Lorca
 - O primeiro teatro do Brasil
 - Comunicação do Professor Danilo Ramires, do Teatro do S.E.S.C. em Salvador
-

Terceira parte

- Alfabeto fonético adoptado nos presentes anais
 - Normas aprovadas pelo Primeiro Congresso Brasileiro de Língua Falada no Teatro
-

NOTAS:

Uma das questões mais recorrentes é a necessidade de adopção, ou não, de uma língua padrão. Lília Nunes, p. 384, afirma: *Fiz ver aos alunos como era chocante assistir à representação de uma peça onde cada actor use o seu sotaque regional. Logrei a melhor compreensão e boa vontade dos alunos e, desde então, tenho lutado para conseguir uma apreciável uniformidade de pronúncia nas escolas onde trabalho.* As razões para esta opinião prendem-se com questões estéticas. Ou seja, na opinião da autora, se no palco os actores tiverem cada qual o seu sotaque, *a representação se tornaria grotesca e anti-estética* (p. 384).

p. 195 - Luís Lindley Cintra fala de “força expansiva da língua”:

“O facto várias vezes apontado de o português do Brasil apresentar uma série de características fonéticas que o aproximam dos falares meridionais do português da Europa deve-se possivelmente à generalização, na língua dos colonizadores, das características de uma pronúncia que, como ainda hoje acontece no continente português, era a que apresentava maior força expansiva, não precisando de ser a pronúncia da maioria para ser a mais geralmente aceite”.

CALIFASIA (p. 386): termo usado pelo redactor do parecer à comunicação de Lília Nunes - “experiência profissional de docente da chamada califasia.”

REFERÊNCIAS DA OBRA:

Autor: Júnior, Redondo

Data de publicação: 1959

Título: *A encenação e a maioria do teatro*

Editora: Livraria Galaica / Grupo de Teatro Moderno do Clube Fenianos Portuenses

Local de edição: Porto

Lugar de consulta: Biblioteca Museu Nacional do Teatro

Características: Conferência proferida no «Teatro de Bolso» do Grupo de Teatro Moderno em 4 de Abril de 1959; 39 páginas

CONTEÚDO:

p. 5-10 – Apresentação de JOÃO APOLINÁRIO

p. 11-12 – Conferência de Redondo Júnior – começa por colocar a questão da naturalidade, ou da falta dela, como um dos problemas do teatro.

p. 13 – questiona a definição de encenação, recorrendo a Elia Kazan e Lee Strasberg; o romance explica; o teatro age.

p. 16 – refere os “campos de atenção” de Stanislavsky.

p. 20 – Appia e a luz no “teatro moderno”.

p. 31 – o “encenador moderno” é balizado e “enquadrado no período extraordinário que começa em Jacques Copeau (darei, talvez, melhor em Artaud) e culmina em Bertolt Brecht.”

p. 37 – “O encenador se encontra perante um MODELO que tem de interpretar e transmitir ao espectador”- discorre sobre os limites da interpretação do encenador, sobre a integração do público nesta interpretação. Termina com: “a Encenação é a arte de ensinar a ver Teatro.”

NOTAS:

José Rodrigues Redondo Júnior - principal actividade: jornalismo - traduziu, prefaciou e anotou *O teatro teatral* de Meyerhold, *Da arte do teatro* de Craig e *A obra de arte viva* de Appia, entre outras – interessou-se sobretudo pela estética teatral.

REFERÊNCIAS DA OBRA:

Autor: Apolinário, João, Alexandre Babo e Fernando Gaspar

Data de publicação: 1960

Título: *Esboço de orientação ou o início duma prática de teatro*

Editora: Grupo de Teatro Moderno

Local de edição: Porto

Lugar de consulta: Biblioteca Nacional de Portugal

Características: Folheto com orientação gráfica de Luiz Praça. 5 páginas; esboço de manifesto do grupo

CONTEÚDO:

1 – o estado do teatro

2 – as propostas filosóficas feitas pelos autores

3 – as propostas concretas : cursos práticos de teatro; ciclos de formação do espectador; ciclos de iniciação teatral

“Finalmente – responsabilize-se o escritor, o actor, o técnico, o director e o público por um teatro que seja português na medida que for universal”.

- Apresentam as experiências já feitas: Um ciclo de formação do espectador; a organização de «colóquios-críticos» onde o público, depois dos espectáculos pode discutir com os actores a validade do trabalho; conferências com Redondo Júnior, Luís de Lima (director artístico do GTM), os jovens actores Rogério Paulo e Carlos Walenstein; Ionesco; Marcel Marceau “cuja lição proferida no palco do teatro de bolso do GMT constituiu um dos mais raros momentos de cultura dos últimos anos e um êxito sem precedentes”; Edições; um curso prático de teatro regido por Luís de Lima; apresentação do espectáculo *Arlequim, servidor de dois amos* de Goldoni, ao qual se vai seguir *O fim dos imortais* de Prista Monteiro e por motivos alheios à vontade da direcção do GTM não será apresentado Brecht ou o *Mestre Ubu* de Alfred Jarry.

REFERÊNCIAS DA OBRA:

Autor: Nunes, Lilia

Data de publicação: 1972

Título: *Manual de Voz e Dicção, Cartilhas de Teatro*

Editora: Serviço Nacional de Teatro

Local de edição: Rio de Janeiro

Lugar de consulta: Biblioteca Fundação Calouste Gulbenkian

Características: 190 páginas; Volume II; Cota (F.C.G.) – T 150^a

CONTEÚDO:

EVOLUÇÃO DA LINGUAGEM (p. 1)

Análise individual; variação no timbre da voz; Voz e dicção; Pulmões; Caixa torácica; Respiração; Diafragma; Exercícios respiratórios

NOÇÕES DE ANATOMIA E FISIOLOGIA DO APARELHO FONADOR, p. 16

Traqueia; Laringe; Faringe; Boca; Língua; Ouvido; Exercícios para flexibilidade dos órgãos bucais

CAVIDADES DE RESSONÂNCIA (p. 25)

Sons harmônicos, Fossas nasais; Emissão do som vocal; Teorias da emissão do som vocal; Impostação da voz; Exercícios elementares para impostação da voz; Exercícios de intervalos

QUALIDADES DO SOM VOCAL (p. 38)

Extensão das vozes

RELAXAMENTO (p. 42)

Lassidão

VOGAIS, DITONGOS, TRITONGOS E HIATOS (p. 45)

Emissão da vogal A; Exercícios cantados; Exercícios com a vogal a; Vogais ê e é; Exercícios; Exercícios com a vogal e; Vogal i; Exercícios; Vogais ô e ó; Exercícios com a vogal o; Vogal u; Exercícios; Exercícios com a vogal u; Encontros de vogais; Exercício com ditongos, tritongos e hiatos

PERTURBAÇÕES DA PALAVRA (p. 63)

Dislalias

EXERCÍCIOS PARA A ARTICULAÇÃO DAS CONSOANTES (p. 66)

Exercícios com as aliterações de M-B-P; Emílio de Menezes (soneto); Consoantes F e V; Exercícios; Consoantes T e D; Consoantes L e N ; Exercícios; Consoantes S e Z; Exercícios; Consoante R; Exercícios; A Serra – Paschoal Villaboim Filho; Consoantes J e X (CH); Exercícios; Consoantes C, G e Q; Exercícios; Dígrafo LH; Exercícios; Exercícios para a articulação de encontros consonantais; Exercícios de articulação cantados; Exercícios recomendados para correção de sigmatismos; Exercícios para a articulação das consoantes R – S- L

ACENTO TÓNICO E RITMO (p. 89)

Trem de Ferro – Manuel Bandeira

PALAVRA DE VALOR (p. 93)

Tonalidade da voz; Os Sinos – Manuel Bandeira

ARTICULAÇÃO E PRONUNCIA (p. 96)

Pronúncia

SOTAQUES ESTRANGEIROS (p. 98)

Acento italiano; Acento espanhol; Acento francês; Acento inglês; Exercícios

PONTUAÇÃO E PAUSAS (p. 102)

Pontuação expressiva; Exercícios; Tarcísio – D. Marcos Barbosa

INFLEXÕES (p. 107)

Exercícios de inflexões; Exercícios para modulações da voz nas inflexões; A Raposa e as Uvas – Guilherme de Figueiredo

MOVIMENTO (p. 115)

Profundamente – Manuel Bandeira; A Calúnia – Beaumarchais; Exercícios para movimento rápido

INTERROGAÇÕES E INTERJEIÇÕES (p.119)

Exercício – Oração aos Moços – Rui Barbosa; Exercícios para exclamações – Oh! Bastos Tigre

CHORO E RISO (p. 122)

Le Bourgeois Gentilhomme –Molière

CORO GREGO (p. 127)

Coro de Édipo em Colono – Sófocles; Coro das Bacantes – Eurípides

A ELOQUÊNCIA (p. 130)

Exercício – De Júlio César (Discurso de Brutus) trad. De Carlos A. Nunes; A tragédia; Imprecações de Camila – Corneille

NATURALIDADE (p. 131)

A Mula de Padre – Ascenso Ferreira; Pau de Sebo – Martins D’Alvarez

IMAGINAÇÃO (p. 136)

Poema Som

ONOMATOPEIAS (p. 138)

Brasil – Ronald de Carvalho

VARIEDADE (p 142)

Cyrano de Bergerac

O COLORIDO DA DICÇÃO (p. 144)

Exercícios para variar o colorido da voz; Trecho de Jorge de Lima; Trecho de Olavo Bilac; Trecho de Martins D’Alvarez; Trecho de Carlos Drummond de Andrade; Em Antígona, de Sófocles, Trad. De Heitor Moniz; Trechos de Hamlet de Shakespeare – Péricles da Silva Ramos; Variação no timbre da voz; Sol (soneto) – Maria Helena;

Madrugada (poesia) – Manuel Bandeira; Navio Negreiro – Castro Alves; Nel Mezzo Dell Camin – Olavo Bilac; Marcha Fúnebre – Narbal Fontes; Canção da Moça Fantasma de Belo Horizonte – Carlos Drummond de Andrade; Exercícios para empregar as diferentes vozes; Madrugada (Longfellow) trad. Pedro de Aratanha

O GESTO COMO COMPLEMENTO DA PALAVRA (p. 156)

APÊNDICE (p. 159)

Nas **NOÇÕES DE ANATOMIA** (p. 16) além de descrever os órgãos directamente implicados na fonação descreve também o ouvido – sugere que autora tem uma perspectiva mais globalizante do corpo do actor.

Para exemplificar a importância da voz recorre a referências: “Hipócrates (460 a.C.) o primeiro que estudou o fenómeno da fonação; Aristóteles (...) Galeno (131 a.C.) celebre anatomista grego que já estudava o órgão vocal; ainda na Grécia, Demóstenes, sempre lembrado por sua persistência, lutando contra o seu defeito de elocução, e tornando-se o maior orador da época. Os romanos iam à Grécia para aprender a falar, como Cícero, o mais eloquente orador da antiguidade, que nos legou várias obras sobre oratória” (p. 2) a actiz Duparc, Talma, Mademoiselle Mars, Sarah Bernhard e Mounet Sully, Eleonora Duse. Refere ainda J.L.Barrault (p. 3) que é a referência mais recente que faz. – Oitica também faz um enquadramento desta ordem. É como se os autores sentissem necessidade de dar credibilidade e autoridade aos seus estudos recorrendo a referências clássicas e inquestionáveis

A autora usa a forma *dicção* e não *dição* como Oitica.

NOTAS:

1900, nasceu Lília Nunes

Nos Anais do primeiro congresso brasileiro de língua Falada no teatro, p.382, Lília Nunes identifica-se, no início da sua comunicação ao congresso, como professora de Dicção e Impostação de Voz do Conservatório Nacional de Teatro onde ingressou em 1951.

Apresenta bibliografia dividida em A – Geral (28 títulos) e B – Dicção (15 títulos); - de notar a importância das referências francesas; refere «Anais do Primeiro Congresso da Língua Falada no Teatro» (1956). Na parte Dicção a única referência portuguesa é *Arte de Dizer*, de Carlos Santos. Manifesta uma preocupação em apresentar uma bibliografia actualizada: de um total de 43 referências, 32 são datadas entre 1950 e 1970.

O objectivo da colecção *Cartilhas de Teatro* em que a obra se integra, é tornar “acessíveis as técnicas e as artes teatrais a estudantes em geral, grupos de amadores de teatro e profissionais” ; propõe-se atingir o mais longínquo município brasileiro (p. VII)

REFERÊNCIAS DA OBRA:

Autor: Ribeiro, António Lopes

Data de publicação: 1972

Título: *Achegas para a história da reforma do Conservatório Nacional*

Editora: Edição do autor

Local de edição: Porto

Lugar de consulta: Biblioteca Museu Nacional do Teatro

Características: 145 páginas. Dois relatórios e um Projecto de Lei.

CONTEÚDO:

p. 15 – “1º Relatório referente à reestruturação dos estudos do Conservatório Nacional (Missão de estudo no estrangeiro dos vogais Dr. Ivo Cruz e António Lopes Ribeiro)” Apresentado a 6 de Outubro de 1967. Ivo Cruz era o director do Conservatório Nacional e António Lopes Ribeiro era vogal efectivo da Junta Nacional da Educação do Ministério de Educação Nacional, nomeado pelo ministro Inocêncio Galvão Teles em 1966.

p. 19 – Entre 9 de Abril e 10 de Maio de 1967 os relatores visitaram 33 estabelecimentos de ensino de dança, música e teatro e de cinema.

p. 23 – Autor afirma que, a par de uma necessidade de renovação também testemunharam um incremento grande, sobretudo na área da música, de métodos de estudo de “corrente arcaizante”.

p. 48-53 – O ensino do teatro no Conservatório de Paris, no INSAS (Bruxelas) e na RADA (Londres) – idade de admissão, relação professores/alunos, duração dos cursos, carga horária...

p. 52 – Divisa da escola René Simon (Paris) - LA PIRE MALHONNÉTÉTÉ EST DE FAIRE UN MÉTIER QUE L’ON NE CONNAIT PAS.

p. 69 – 2º Relatório referente à reestruturação dos estudos do Conservatório Nacional

p. 74 – “Deverá a reforma do Conservatório Nacional visar a matrícula indiscriminada de grande número de alunos, ou antes preocupar-se com seleccionar e preparar convenientemente aqueles que revelarem dotes promissores?” QUESTÃO AINDA PRESENTE NO ENSINO DO TEATRO NA ACTUALIDADE.

p. 78 – “Ao contrário do que aconteceu na Secção de Música, a frequência da Secção de Teatro do Conservatório Nacional não registou uma baixa constante de 1938-39 para cá, caracterizando-se pela irregularidade.” Tabela com a evolução do número dos alunos de 1939-40 – 54 alunos até 1966-67 – 132 alunos.

Os autores, A. Lopes Ribeiro e Ivo Cruz, defendem a separação das escolas de música, teatro e dança.

p. 90 – «Escola Nacional de Artes Dramáticas» - designação que é proposta para a escola de teatro e é proposta a sua instalação no Palácio das Laranjeiras com proposta de recuperação do antigo teatro anexo, construído pelo conde de Farrobo em 1825.

p.129 – Projecto de Lei elaborado por José Hermano Saraiva

p. 143 – carta de António Lopes Ribeiro ao Ministro da Educação Nacional, Veiga Simão, a manifestar “magoada surpresa” por não ter continuado o processo de reforma do Conservatório Nacional.

NOTAS:

Autor, António Lopes Ribeiro, irmão do actor Francisco Ribeiro dito Ribeirinho.

ANEXO II

REGISTO ÁUDIO DE VOZES DE ACTORES

O CD¹⁰⁵ que se apresenta neste trabalho é composto, no que diz respeito ao Anexo II, pelo registo áudio de vozes de actores. Este registo integrava a exposição *A República foi ao teatro* e foi cedido pelo Museu Nacional do Teatro, em Lisboa. Contém as seguintes faixas:

Faixa	Voz	Texto
1	Adelina Abraches (1866 – 1945)	<i>A avózinha do balão</i>
2	Chaby Pinheiro (1873 – 1933)	Sonetos de Camões: <i>Sete anos de pastor; Alma minha gentil; Busque Amor novas artes; A la margen del Tajo en claro dia.</i>
3	Chaby Pinheiro	Monólogo do Preguiçoso da farsa <i>Juiz da Beira</i> , Gil Vicente
4	Chaby Pinheiro	<i>Ra-ta-plan</i>
5	Eduardo Brazão (1851 - 1925)	Monólogo do IV acto da peça histórica portuguesa <i>Leonor Teles</i> , (1876) Marcelino Mesquita
6	Ferreira da Silva (1859-?)	<i>A lágrima</i> , Guerra Junqueiro
7	Ferreira da Silva	<i>Teatros de Lisboa e Nas varetas de um leque</i> de Guerra Junqueiro
8	Ilda Stichini	<i>Como se diz...</i>
9	Ilda Stichini	<i>Quando eu morrer e O burro do almocreve</i>
10	Marcelino Mesquita (1856 - 1919) dramaturgo	Monólogo de D. Fernando, da peça <i>Leonor Teles</i>
11	Marcelino Mesquita	Monólogo Saudade, da peça <i>Leonor Teles</i> , Marcelino Mesquita

Considera-se que as vozes dos actores aqui registadas têm interesse e validade por si próprias. Retiradas do seu contexto original, valem apenas pelo que são e são interessantes, também, por uma “estranheza” que cativa. Não são vozes captadas no desempenho de palco, o que talvez não fosse tecnicamente

¹⁰⁵ Com tratamento áudio de Sérgio Veloso da ESAD.CR.

possível na altura. Pode especular-se que estes registos devem captar as vozes num desempenho muito próximo daquilo que seria costume no teatro, quer em texto dramático, como seria o caso da faixa 3, *Juiz da Beira* de Gil Vicente, e das faixas 5,10 e 11, *Leonor Teles* de Marcelino Mesquita, quer em recital poético, como será o caso das restantes faixas em que são recitados poemas de Camões e de Guerra Junqueiro, entre outros.

Pode dizer-se que o que estas vozes têm em comum é a “impostação” vocal, com a presença de efeitos de voz com uma existência e finalidade por si próprios: efeitos de alongamento de certas sílabas, efeitos de suspensão e de fechamento; certo escurecer das vogais e arredondamento de consoantes (Rs).

Adelina Abranches (faixa 1) faz a **tipificação** vocal da velhinha, boa e expedita.

Nota-se também, em quase todas as faixas, a presença vocal da forma versificada, “ouvindo-se”, na elocução, a cesura do verso: ouça-se Chaby Pinheiro (faixa 2) nos sonetos.

Também se pode ouvir a recorrência de uma inflexão recitada mesmo quando se procura a variação na forma de dizer, como é o caso da recriação da onomatopeia em *Ra-Ta-Plan* de Chaby Pinheiro (faixa 4) ou as variações das frases-feitas de *Como se diz...* (faixa 8) em que Ilda Stichini joga, não só com a recriação das formas de elocução quotidianas, mas também com a caracterização das figuras que dizem as expressões.

No índice apresentado, indica-se cada faixa de acordo com as indicações do Museu Nacional do Teatro. Às vozes e títulos procurou-se acrescentar dados relativos à autoria dos textos mas, nalguns casos, isso não foi possível.

ANEXO III

IMAGENS DO ESPÓLIO DE CARLOS DE SOUSA

Este Anexo III, apresentado em CD, contém a reprodução digital de fotografias que se encontram no espólio de Carlos de Sousa do Círculo Cultural Scalabitano, em Santarém. A selecção de fotografias aqui apresentada corresponde a uma pequena parte do dito espólio e a sua escolha obedeceu a critérios de pertinência em relação às temáticas tratadas neste trabalho. Assim, as imagens escolhidas ilustram:

1. O caderno de curso de Carlos de Sousa, 1920-23;
2. Recitais da arte de dizer dirigidos por Carlos de Sousa;
3. A marcação de cena “quase” profissional de Carlos de Sousa;
4. Textos e programas do percurso profissional de Carlos de Sousa;
5. Cartazes de *Velhacarias de Scapin*, de Molière, encenação de Carlos de Sousa com os alunos da Escola da Arte de Dizer e Representar, no Teatro Rosa Damasceno em 3 de Junho de 1955;
6. Programas de 5 espectáculos *essencialistas*, no teatro Estúdio do Salitre, 1946-47.

CD
REGISTO ÁUDIO DE VOZES DE ACTORES
IMAGENS DO ESPÓLIO DE CARLOS DE SOUSA

SEPARATA

Tradução em espanhol da Introdução e da Conclusão

INTRODUCCIÓN

La voz del actor de teatro: es lo que aquí se propone estudiar.

El poder de la voz, poder evocativo, poder que tanto puede ser de encantamiento como puede ser violento, reside en el hecho de que la voz se halla en el plano del misterio. La voz tiene algo de indefinible. Está siempre entre dos planos: es manifestación de subjetividad pero invadida por la presencia del otro, invadida por el lenguaje que comunica con el otro; es interior y es exterior, es corpórea e incorpórea; es física y metafísica; es naturaleza y es cultura.

Siendo el teatro un arte plural, en que cada uno de los lenguajes representa una instancia discursiva, lo que se pretende aquí estudiar es una de las voces de la partitura escénica: la de la elocución del actor. Es el estudio de esta vertiente de la voz lo que se privilegiará. O sea, el estudio de la voz del actor de acuerdo con su relación con la palabra y con la frase.

La historia del teatro en Portugal ha venido estando centrada, sobre todo, en el estudio del texto y de sus autores. Los abordajes más frecuentes fueron hechos en torno de la crítica a los repertorios de una determinada época o en torno del impacto de una obra en un determinado momento de la historia del teatro o, también, en torno de la relación mimética entre un texto y su contexto social, cultural, histórico. Si tomamos como ejemplo Gil Vicente, se puede concluir que su obra fue exhaustivamente estudiada desde el punto de vista literario y, dado que se trata de un autor excepcional, no sorprende que nuevos estudios aparezcan constantemente. No obstante, se sabe menos sobre sus espectáculos y sus actores, sobre las circunstancias escénicas en que transcurrían sus obras. Sólo en las dos décadas más recientes, los estudios de teatro se han ampliado a cuestiones extratextuales como el estudio de los públicos o los estudios relacionados con la arquitectura teatral y escénica, por citar apenas dos ejemplos.

También en lo que se refiere a la historia de los actores y de las actrices, lo que existe es un conjunto de ideas hechas, que generalmente ofrecen pocas garantías, que persisten y que son recurrentes. Como la construcción del saber es también un proceso acumulativo, parece importante superar el lugar común de que ciertos fenómenos, periodos o temas no tienen interés o relevancia para

ser estudiados. Tampoco parece constructivo partir del presupuesto de que, en lo relativo al actor, o más específicamente en lo relativo a la voz del actor, “no hay nada”, como tantas veces se ha recogido en el transcurso de este estudio. Por el contrario, parece más constructivo buscar en los materiales existentes ecos que permitan pensar la práctica del teatro y, en el caso concreto de este estudio, la práctica de la voz del actor, desde el punto de vista de su historia reciente, más precisamente el siglo XX en Portugal, y eso solo se puede hacer a partir de lo que hay, mucho o poco, bueno o malo.

Es importante también referir que, en lo que respecta al cambio de paradigma que implicó, como dice Pratiche Pavis, pasar del paradigma filológico al paradigma escenológico, se parte aquí de un punto en que la cuestión del logocentrismo en el teatro ya está rebasada: el teatro en la actualidad tanto puede tener el texto en su centro como también puede partir de otra premisa que secundariza o incluso ignore el texto. Las dos vías están legitimadas y es de la superación de esta dicotomía de donde se parte para el tratamiento del asunto; en este caso, dando importancia al elemento textual en su conjugación con la voz del actor, procurando así mantener la atención sobre las dos perspectivas, textual y escénica, y, en ese sentido, atender a la multidimensionalidad del fenómeno teatral.

Concretamente, se investigan aquí un conjunto de publicaciones sobre la voz del actor que circularon en el sistema teatral portugués entre finales del siglo XIX y la década de los setenta del siglo XX. Lo que se pretende, sobre todo, es contribuir a la profundización del conocimiento de las prácticas teatrales y a la profundización del conocimiento de la historia del actor de teatro en Portugal durante ese periodo.

El corpus de fuentes primarias que constituye el objeto de estudio es definido por publicaciones relacionadas, en primera instancia, con la elocución teatral y, complementariamente, relacionadas con la práctica del actor entendida de forma más amplia. El objeto de estudio se halla entonces compuesto por materiales pragmáticos, materiales con características actuantes, y se hace aquí la defensa de la legitimidad de su estudio, pues no se centra ese estudio en la cosa en sí y en sus propiedades, sino en la función y significado

que desempeñaron en el sistema teatral. Se pretende, así, también contribuir a una reflexión sobre las metodologías de estudio de las prácticas teatrales, marcadas por lo efémero y por un carácter impreciso, que sitúan algunas exigencias metodológicas que aquí se concretan, en la tesitura de convocar saberes de diversas disciplinas (lo cual no se pretende confundir con metodologías interdisciplinarias).

Para la concreción de estos objetivos, se presentó la necesidad de reunir contributos teóricos que ayudasen a profundizar la lectura e interpretación del cuerpo de fuentes primarias. Estas contribuciones teóricas van delimitando el objeto de estudio desde aspectos más generales hasta aspectos más particulares.

En los dos primeros capítulos de este estudio, se parte de los conceptos teóricos específicamente relacionados con la temática de la voz del actor que ayuden a aclarar la comprensión de las temáticas tratadas en este trabajo, poniendo en articulación las publicaciones sobre el arte de decir y las prácticas de interpretación del actor. Se traza una panorámica de los contributos artísticos que se manifestaron en el cambio del entendimiento de la voz en el siglo XX y que redimensionaron el predominio del universo de la palabra y afirmaron la importancia del cuerpo teatral entendido como “continuum”. En este sentido, se pretende aclarar las características del modelo de voz contemporáneo en cuanto voz individuada, corpórea, orgánica, voz que recupera trazos primarios y que pretende ser manifestación de la presencia del actor.

Continúa este abordaje teórico, en el capítulo tercero, con el enfoque en los temas que ayudan a profundizar el entendimiento de las publicaciones porque las encuadran, por un lado, en una tradición antigua de textos con características de *tratadística* o de *preceptiva*, tradición de escritos anclada en la retórica, que influyó en las prácticas artísticas. Con el propósito de circunscribir el objeto de estudio se toman en consideración, en el cuarto capítulo, datos sobre su contexto histórico, concretamente sobre la situación teatral y las orientaciones predominantes dentro de las que fueron escritas y publicadas las obras, así como las circunstancias de la enseñanza del teatro al cual se dirigían. En los capítulos cinco y seis se hace el análisis del conjunto de

publicaciones escogidas como objeto de estudio. De acuerdo con las dos perspectivas, teórica e histórica, se pretende cruzar los dos órdenes de argumentos en el análisis de la voz y de las prácticas vocales que las publicaciones reflejan.

El problema al que se enfrenta este estudio es el de los modelos de oralidad escénica “antes” y “ahora”, por lo que se busca en las publicaciones analizadas cuáles son los mecanismos físicos, mentales y culturales que sustentan la voz con especial enfoque en la elocución. Este estudio se desarrolla en torno del concepto de *gesto vocal*, que parece adecuado porque abarca las diversas dimensiones de la elocución del actor. Por mecanismos físicos se entiende aspectos como la respiración y el aliento, en cuanto energía que soporta la voz tanto técnica como expresivamente; los efectos de la gravedad en el cuerpo, la sustentación del cuerpo, la distribución del peso del cuerpo; la desconstrucción y la energía en cuanto elementos que condicionan la estructura de la voz; la entrega de la palabra en cuanto perceptibilidad articuladora, el modelar de la columna de aire para formar cada fonema y su importancia en la definición de la teatralidad sostenida en el plano textual; la energía de la palabra en cuanto audibilidad, o sea, la proyección o expansión de la voz en un determinado espacio y la relación del cuerpo del actor con ese espacio, como aspecto indisociable de lo anterior.

Se busca también, en las publicaciones analizadas, datos que nos permitan entender cómo eran encarados aspectos como la expresividad vocal en lo que se refiere a la textura de la voz, a la investigación de los modos del paso de la voz del sujeto-actor a la voz del sujeto-personaje y a la forma como el trabajo de voz puede ser determinante para la construcción de la alteridad en el teatro. También la elocución de la voz en el cuerpo del actor y el uso creativo de las idiosincrasias vocales del actor, son elementos a tener en cuenta en la composición vocal y que se pretenden estudiar para responder al problema relacionado con la forma como son encarados los procesos creativos específicos implicados en la elocución teatral; ¿cómo es que el actor interpreta la palabra del autor? ¿El actor incorpora la palabra o la palabra incorpora al actor? ¿El actor imita, representa, evoca o presentifica?

Se pretende, así, saber el modo en que en las diversas publicaciones estudiadas estas cuestiones son encaradas.

CONCLUSIÓN

Voces, actores y teatro, es lo que aquí se ha estudiado.

Este estudio ha sido realizado a partir de la definición de un conjunto de publicaciones con características comunes sobre el tema de la elocución teatral. De calidad irregular, unas más profundas y elaboradas mientras que otras apenas consisten en apuntes, han sido consideradas en su conjunto y no separadamente. Un aspecto de estas fuentes considerado como principal, es su conexión con la práctica creativa. Las publicaciones resultaron de la actividad escénica de sus autores, que fueron en su mayoría (con excepción de António Feliciano de Castilho), profesionales del teatro en algún momento de sus vidas más o menos extenso. Dentro del teatro, estuvieron ligados de forma directa al trabajo del actor: fueron actores, o directores de actores y, también, formaron futuros actores, tanto profesionales como aficionados. Es en este último contexto en el que producen los textos que sirven aquí de objeto de estudio. En resumen, fueron figuras intervinientes en el teatro de su tiempo de una forma considerada significativa. O sea, que como profesionales fueron hombres respetados y seguidos. Además, presentan otra característica común, y es que no fueron hombres muy rupturistas con su tiempo. Así, se ha considerado que lo que dicen sobre el teatro puede ser leído como un reflejo de una visión más extendida de teatro y, como tal, sus publicaciones son significativas y dicen mucho sobre una parte de la realidad teatral que no es la totalidad, ciertamente, pero sí una fracción significativa.

Para que la lectura y análisis de este cuerpo de publicaciones tuviese la necesaria espesura, hemos empezado por reflexionar sobre la mejor forma de ser relacionado con su tema central: la voz. Para tal efecto, se ha llevado a cabo

un abordaje en círculos concéntricos, partiendo, primero, de un pensamiento que ha considerado el tema según perspectivas más teóricas. Las contribuciones de Ivan Fónagy y Paul Zumthor, entre otros, se revelaron, aquí, esenciales. Después, se ha evolucionando hacia abordajes que se han pretendido cada vez más específicos. De modos diferentes, estos autores estudiados permitieron pensar la voz teóricamente pero a partir de su *concretude*; permitieron –nos han permitido- pensar la complejidad de la voz en cuanto objeto de estudio marcado por la imprecisión y por lo efémero, marcado por la materialidad/inmaterialidad de la pura voz (*phone*) y de la voz-habla (*logos*), marcada, también, por la indisociabilidad de los dos planos.

El círculo siguiente, más apretado, se centró ya no en la voz total sino en la voz del actor de teatro, buscando aquí sus particularidades en relación a las otras voces de la escena, concretamente la voz del cantor y la voz del “performer”. Una vez definida la voz del actor de teatro como una voz que persigue una extensa relación dramática con la palabra, fue entonces posible profundizar los elementos base, de naturaleza expresiva, propios de la elocución del actor, tales como tiempo y ritmo, vocalidad y oralidad, dicción y prosodia. Pero este estudio no tiene la pretensión de agotar todas las formas de elocución teatral. Los círculos concéntricos se cierran en función de la “piedra en el estanque” que los provoca, que es como decir, en función de la naturaleza de las publicaciones analizadas. El círculo de abordaje siguiente, por tanto, procura profundizar aspectos de las formas de elocución específica. Se aclaran, entonces, aspectos más circunscritos en el tiempo al que las publicaciones se refieren, tal como la declamación en cuanto forma compuesta de la elocución teatral, orientada de manera particular para la elocución de los textos en verso.

Persiguiendo también un entendimiento profundado de las publicaciones y de las ideas que las forman, fue necesario entender los contextos histórico, artístico y teatral, que las produjeron.

Primero siguiendo los recorridos de influencia que las originaron centrados en la tradición de la preceptiva retórica. Al estudiar esta tradición, fue posible entender mejor no solo el formato de las propias publicaciones,

sino también la filosofía que subyace a las mismas y que da especificidad a las ideas sobre la voz que transmiten.

Se exploraron, también, algunos aspectos del contexto histórico que tiene reflejo en las prácticas artísticas coetáneas de las publicaciones y que son los valores de la modernidad en las artes, en el teatro y en las prácticas del actor. Estas ideas de modernidad aquí abordadas están en contrapunto con aquella tradición preceptiva que tanta influencia ejerce sobre los textos sometidos a análisis, pero que nos ha parecido importante referir porque se considera que un fenómeno tanto se define por lo que es, como por aquello que no es.

A la mitad de este estudio ya los círculos de encuadramiento de su objeto se ajustan sobre el contexto teatral concreto que estuvo en el origen de las publicaciones estudiadas. No fue el objetivo, al trazar el contexto teatral de las publicaciones sobre la elocución teatral, repasar aproximadamente cien años de historia del teatro portugués – de los años setenta del siglo XIX a los años setenta del siglo XX. Se intentó entender factores de ese contexto que se consideraron significativos para la comprensión de las publicaciones: la permanente referencia a la “crisis” en el teatro; la tensión entre formas de la tradición y formas innovadoras; la distancia entre un discurso sobre el teatro y las señales contrarias de una práctica no correspondiente; las prácticas de enseñanza del teatro de aquel periodo.

En un círculo todavía más concéntrico se colocó la investigación de las propias publicaciones y de sus autores, llegando, finalmente, al centro del estudio: el análisis de los trazos de la elocución recogidos en las propias publicaciones. Este análisis ha sido marcado por la idea de gesto vocal que permite la perspectivación que se ha pretendido plural del fenómeno de la voz del actor con sus diversas dimensiones: individuales, físicas u orgánicas, y trans-individuales, de cariz contextual, histórico y artístico. Estas dimensiones remiten a la relación de la voz con la práctica teatral del actor que dice, y permiten su tratamiento amplio.

Los ejes de la averiguación consistían en saber cuál era la concepción de voz defendida por los autores de las publicaciones y saber si a esa

concepción de voz podría estar ligada una concepción más vasta de orden teatral. Se concluye que el gesto vocal que se puede inferir a partir de la lectura de las publicaciones en estudio, está distante de los valores de la modernidad porque la idea de modernidad en cuanto idea cultural, artística y estética, privilegia lo transitorio y la diferencia, privilegia la noción progresiva de tiempo valorizando lo efímero y lo nuevo. La idea de modernidad favorece un pensamiento sobre la voz del actor que permite las idiosincrasias entendidas como posibilidad de reacción personal a un mismo estímulo. Este pensamiento es, necesariamente, diferente de aquel que se centraba en características sometidas a patrones.

Así pues, las publicaciones no sugieren un encuadramiento en estos valores. Existe una manifiesta preponderancia del plano textual sobre todos los otros planos expresivos constitutivos de la escena, que redundante en una idea de la voz del actor centrada en el plano de la oralidad, centrado a su vez en lo verbal, y en el alejamiento (lo que no significa erradiación) del plano de la vocalidad, o del plano de lo no verbal. A semejanza de los valores que dan norte la Retórica, se encuentra la permanente defensa del principio de acomodación (*aptum*) en la selección de los recursos expresivos y, al contrario de la tendencia de las nuevas prácticas artísticas marcadas por los valores de la modernidad, se asiste a una perspectiva limitada de los valores de singularidad e individualidad.

A pesar del recurso sistemático al término arte, tanto en los títulos como en los contenidos, el recurrente recurso al convencionalismo del decir, aleja estas publicaciones de la moderna interpretación del arte centrada en un actuar empeñado conceptualmente y las aproxima a la noción de arte en cuanto técnica, o sea, a la noción de arte en cuanto hacer sujeto a patrones.

Por último, la problematización de los procesos creativos del actor es una constante en el periodo contemporáneo pero en las publicaciones analizadas esa problematización es limitada y parece indicar una dificultad de diálogo con las teorías que van siendo producidas en su momento. El carácter de las publicaciones, al supeditarse estas a una concepción práctica, adolece de escasez crítica. Quedan, así, vacías de contribución para el papel que podían

desempeñar en la dinámica de progresión del arte, limitándose, sobre todo, a una estrategia conservadora de consagración de lenguajes del pasado.

Se sabe que la Historia produce siempre un discurso que dice tanto sobre el pasado, como sobre el presente. Como no se ha elaborado aún una historia del teatro en Portugal centrada en las prácticas escénicas y, todavía menos, centrada en las prácticas del actor, y por ser esta mi formación de base, se ha optado aquí por esta perspectiva. Mucho habría todavía que investigar con respecto al mismo periodo, pero habría que hacerlo también a partir de un *corpus* constituido por materiales documentadores de experiencias rompedoras, modernistas, más raras pero existentes.

Otra línea de continuidad para este estudio sería el profundizar las implicaciones pedagógicas como forma de contribuir a una correspondiente perspectiva de la didáctica del teatro. Puede ser que de concéntricos, los círculos se tornen excéntricos...

1 : Adelina Abraches; *A avózinha do balão.*



2: Chaby Pinheiro; sonetos de Camões: *Sete anos de pastor; Alma minha gentil; Busque Amor novas artes; A la margen del Tajo en claro dia.*



3: Chaby Pinheiro; monólogo do Preguiçoso da farsa *Juiz da Beira*, Gil Vicente.



4: Chaby Pinheiro; *Ra-ta-plan.*



5: Eduardo Brazão; monólogo do IV acto da peça histórica portuguesa *Leonor Teles.*



6: Ferreira da Silva; *A lágrima.*



7: Ferreira da Silva; *Teatros de Lisboa* e *Nas varetas de um leque*.



8: Ilda Stichini; *Como se diz...*



9: Ilda Stichini; *Quando eu morrer* e *O burro do almocreve*.



10: Marcelino Mesquita; monólogo de D. Fernando, da peça *Leonor Teles*.



11: Marcelino Mesquita; monólogo Saudade, da peça *Leonor Teles*.

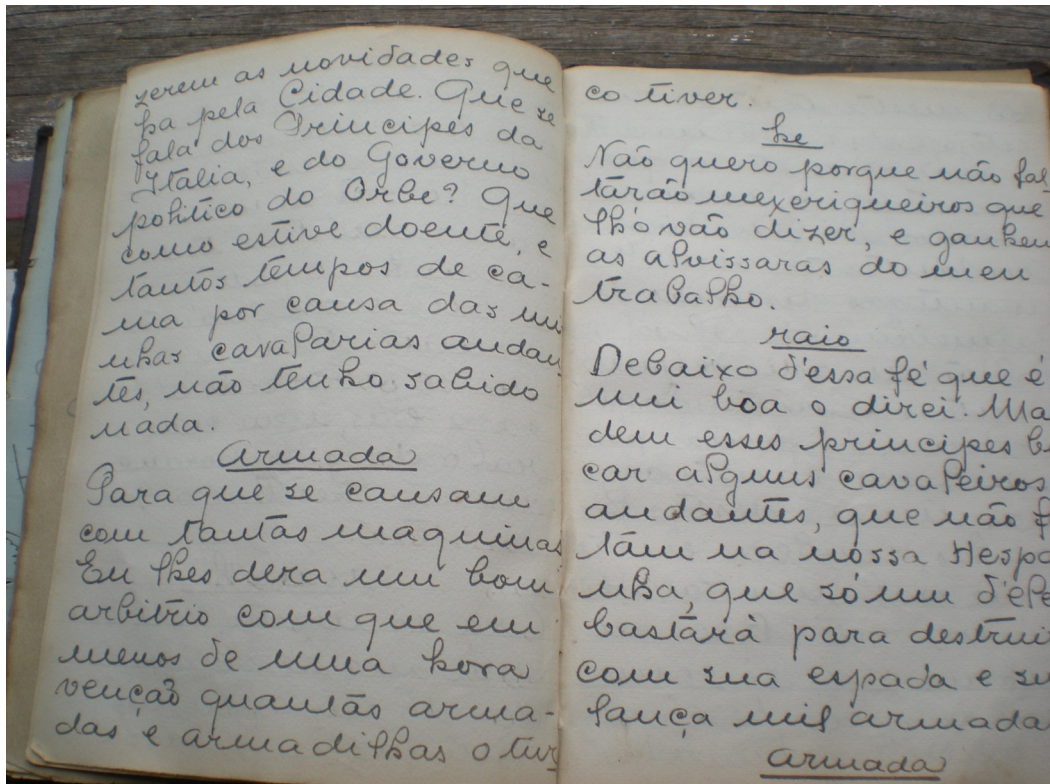
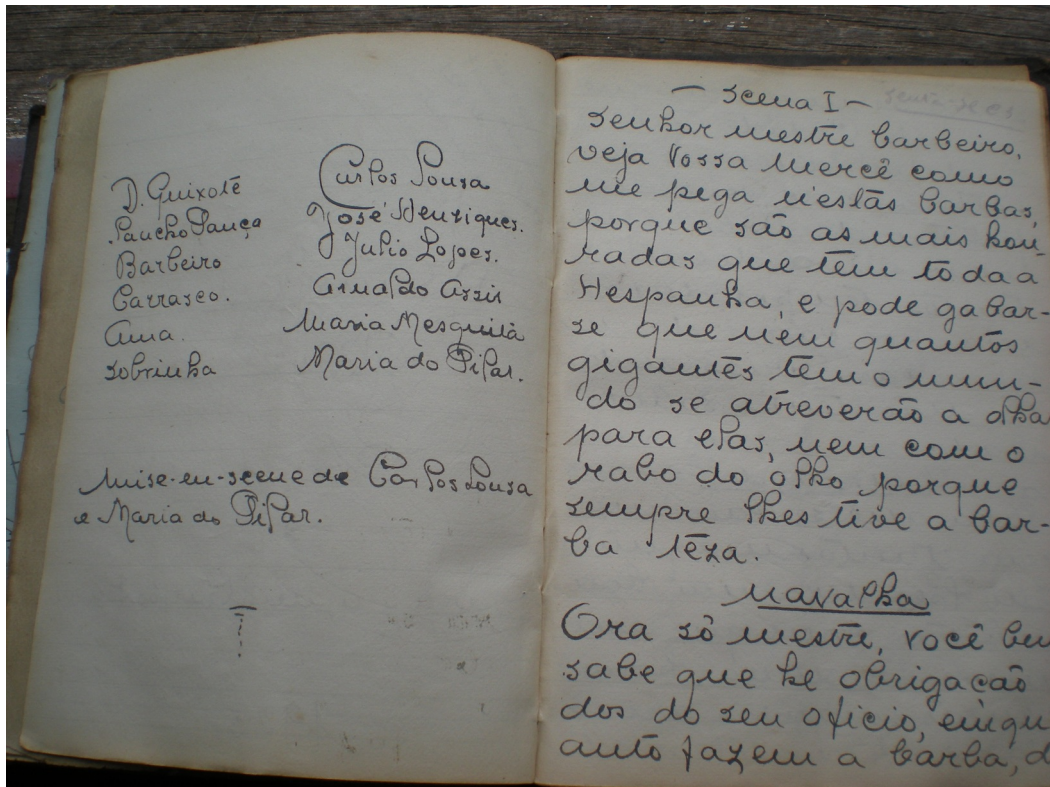


Escola da Arte de
Representar.
Curso de 1920 a 1923.
Papeis.
Carlos de Sousa, actor do
Teatro Nacional
Almeida Garrett
1924

Carlos de Sousa, actor
da Escola da Arte de Representar
da
Escola
1922-23

Primeiro di-
nheiro em 7
de Março de 1923
pelo Sr. Augusto de
Sousa

"
D. Quixote de La
Mancha."
Parte de D. Quixote
Para o actor Carlos Sousa
1923



só mestre trate do seu
 estojo, e das suas maraflhas
 e não se metta a querer
 investigar os recondidos
 arcanos dos Cavaleiros
 Andantes. Se vossê Pera
 as antigas histórias de
 Galmeirim de Oliva,
 Rodão, Amadis de Gaula,
 e outras muitas, de que
 o Parim da fama por
 cem bocas canta as
 suas milica vistas fa-
 çanhas, soubera eutão
 o que vale um Cavalei-
 ro Andante: Bem sei
 de hum, que só com
 um suspiro he capaz
 de afundar hum ar-
 mada e cem galeões.

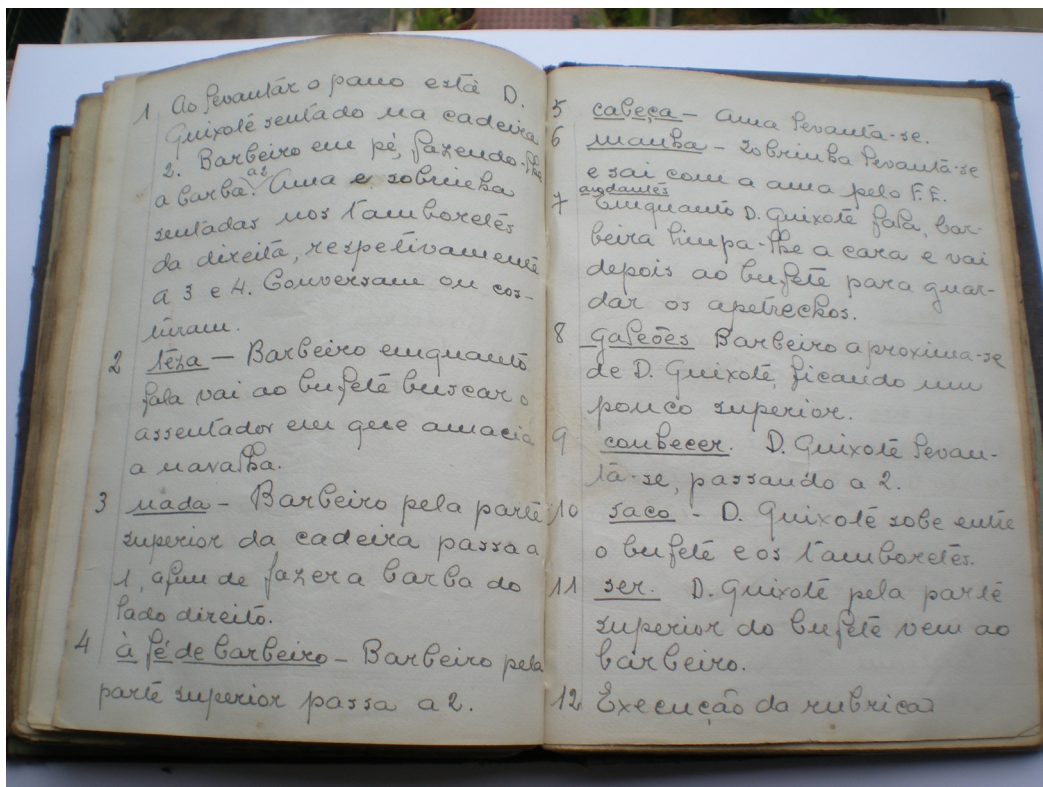
conhecer.
 Sou eu; eu D. Quixote de
 La Mancha, por outro no-
 me: O cavaleiro da Tris-
 te Figura. Eu, toruo a
 dizer, eu só com a mi-
 nha espada, e a mi-
 nha lanca o e meu
 broquel me atrevo a
 engolir o Grão-Turco
 como quem engole uma
 cereja de sacó.

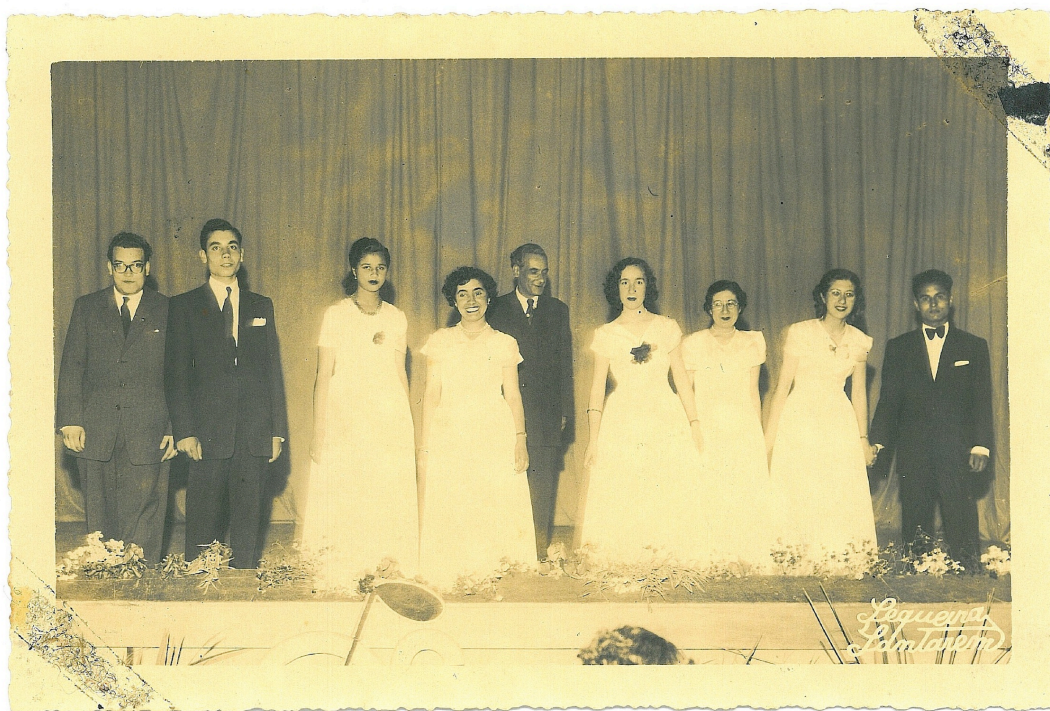
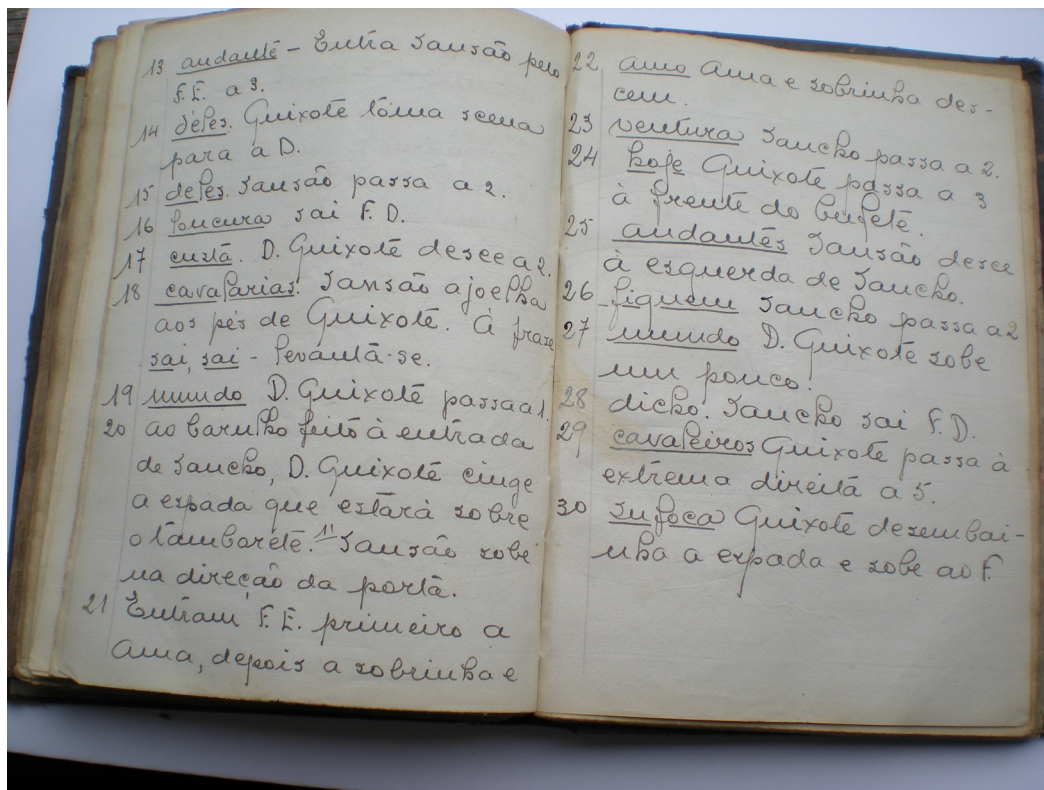
ser.
 Oh! Grandissimo maga-
 no, por vida de minha
 Senhora Dufineia del To-
 boso, que vos farei em pó
 e em cinza. Assim per-

Prova de
 mise-en-scène
 apresentada ao
 Sr. Augusto de Saen-
 do, professor da ca-
 deira de estética e
 Pátria da
 P. G. de Repetição
 de Saen-
 do.

D. Quixote de
 La Mancha
 - Cena I -
 Mise-en-scène

- 1923 -

















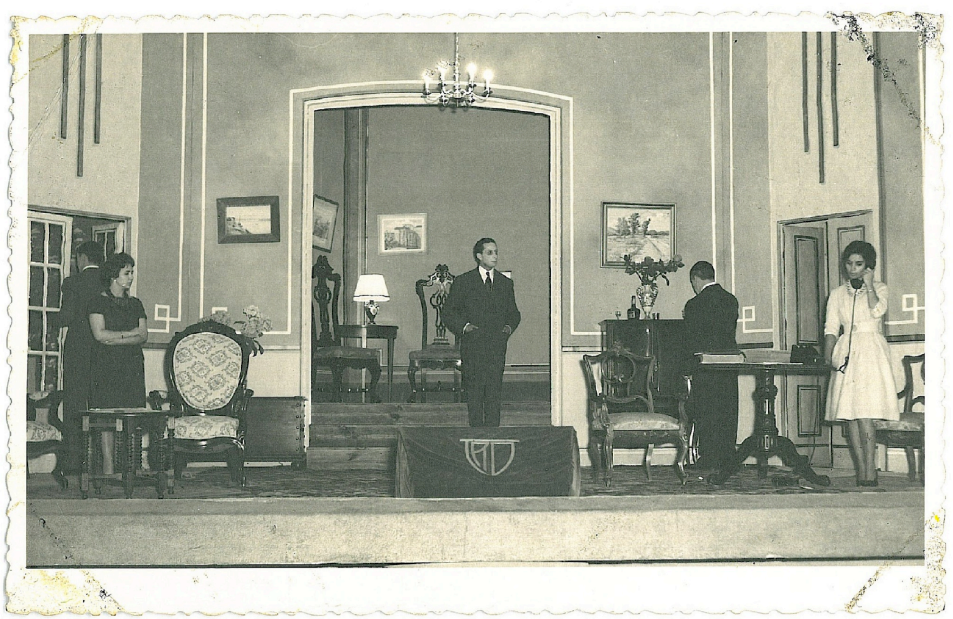
*Sequeira
Santarém*

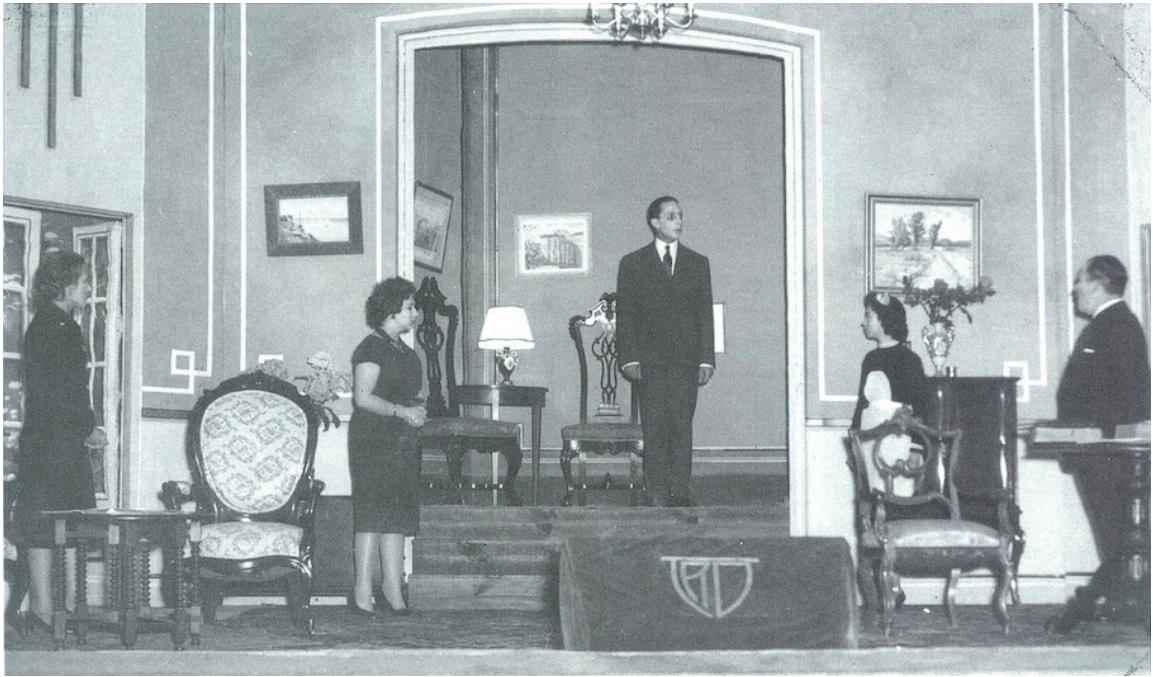


Sequeira
Santarém



*Sequeira
Santarém*

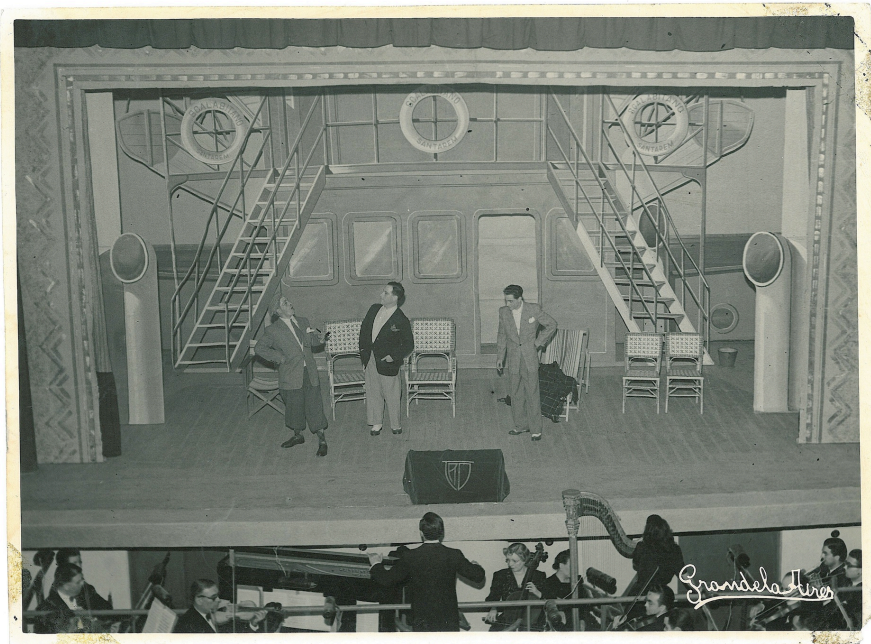
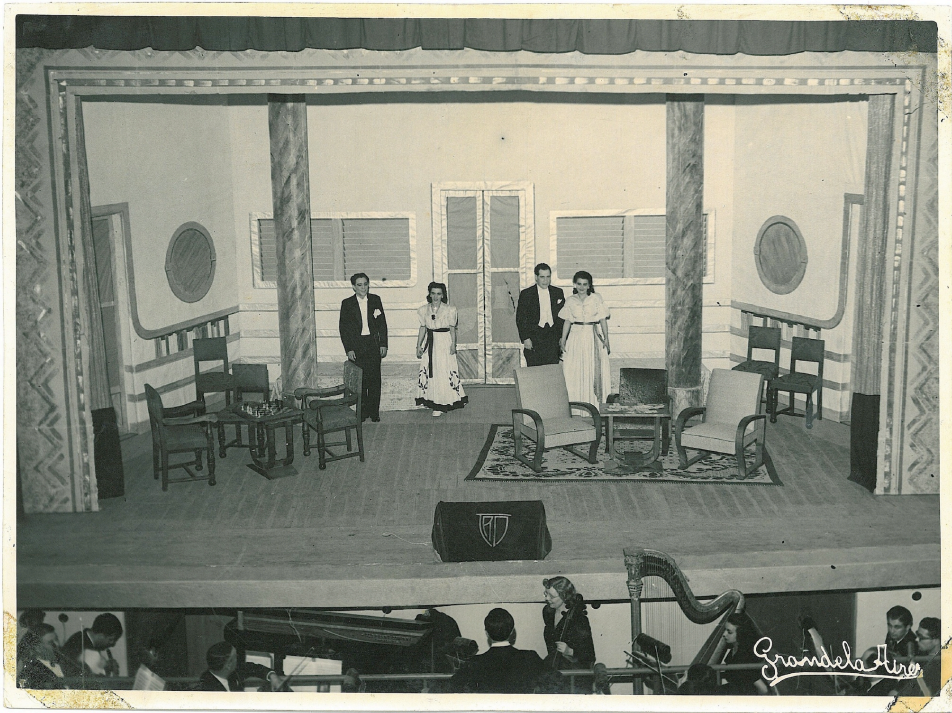


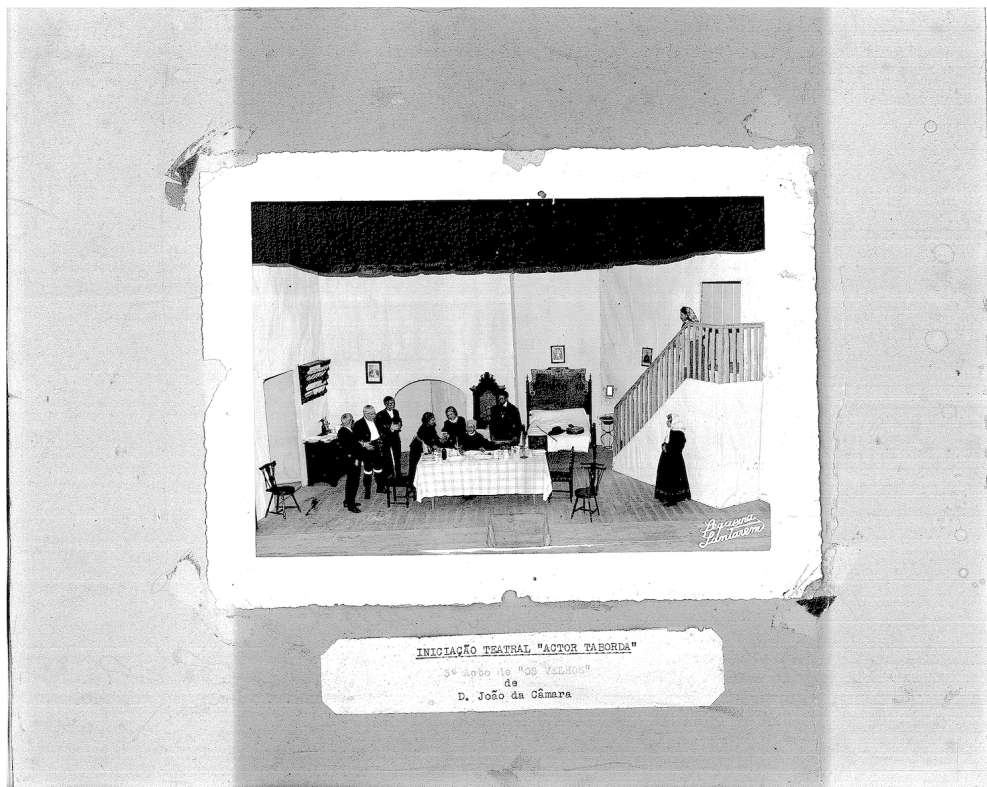




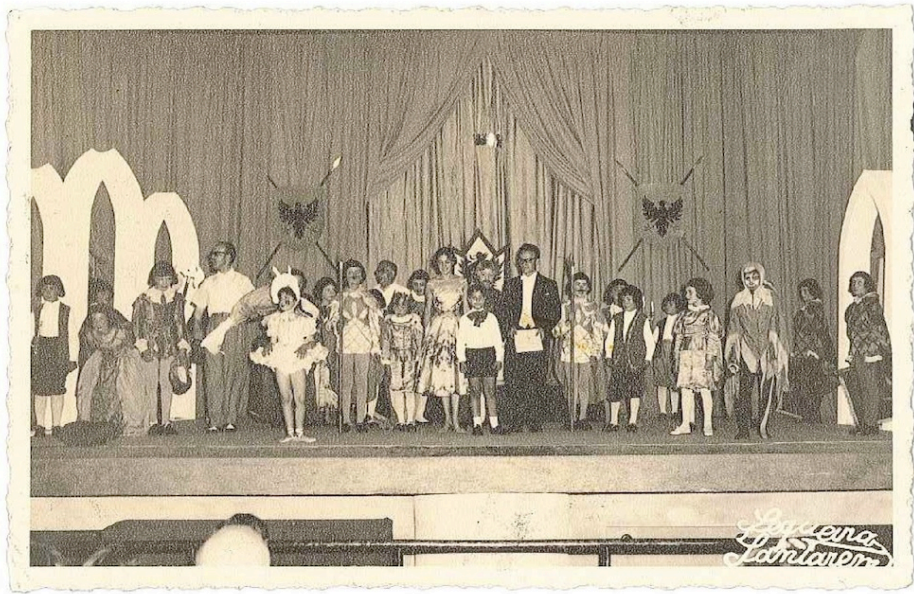








INICIAÇÃO TEATRAL "ACTOR TABOIRA"
3ª Acto de "OS VELHOS"
de
D. João da Câmara





317
CX 199

COMPANHIA
Ilda Stichini
Alves da Costa

Grande
Industrial

papel de : Bachelins

para Sr. Carlos de Sousa

1 de Setembro de 1934

Carlos de Sousa

para vós

Repara que só tenho que mudar
os meus peos. E visto que este
rei se esquivou, eu substituo o pri-
meiro e coloco um segundo
no lugar dele. Ninguém dele
por tal, Réau, e agora a partida
está ganha e o meu orgulho
salvo! Suprimo-o, tendo por
compêns a morte, suprimo-o,
radicalmente, passando para
ele.

Summeis

No fim de contas é ainda amor.
Se Super tentasse destruir os seus
Centaros, se o proprio Raphael
levantar a mão sacrilega para
a bella que criou, se Leonardo,
depois de velho, raspasse a cabeça,
ou, seria ~~uma~~ cerebro secundario
seria ~~uma~~ piedade, seria ~~uma~~

Cerebro creador, salvar a obra,
mimica, suprimindo o autor.
Os meus ordens a Saint. Jean.

Laforan humana summeis

O plano está previsto com anti-
cedencia. Vê, como dorme. Quem
dormiria que é o Rei?

vosso joguete

Depende. Vou interrogá-lo, ouvi-lo,
ouvir o que pensa, ouvir o que ^{me} diz.
É o meu ultimo socorro se tiver
de me defender. Se este for o prin-
cipe expulso dei ouvido as minhas
palavras, quem poderá impedir
que, um dia, eu faça dele o auten-
tico Rei de France.

mas

A lição devera ser esmerada. Talvez
eu a prolongue. Falemos baixo.

desta Os Arditas - 1º acto da peça
Traduzido por José Galbardo e
outros

De Ilustração Almeida Costa

Lisboa, H. de Janeiro 1934

Joana de Moura -

Ilustração
de Almeida Costa

Charuteira — 5.00 ✓
 Sapatos — 5.00 ✓
 Cachaço — 5.00 ✓
 Cachaço — 4.50 ✓
 percurto — 5.00 ✓
 (Muitos mais) — 10.00 *27.50*

Copos japoneses (inglês) 14.00

*11 ✓
 303 Lj
 20 =*

*375
 371
 44*

Ismael - 2

havia na caixa...

- cavaças -

(Decisivo, a Carocha) Onde é a caixa?

- caixa - *deu a caixa*

Sim, a caixa! (Levando-a por um braço) E aqui, não é? (Imperativo) Atire essa gaveta!

- agente -

Mostra-me a nota de quinhentos mil reis!

- encontro -

(Sorrindo) Ah! Não a encontra!

- agente - *apareceu*

(Arranca bruscamente a nota, examinando-a cuidadosamente e restituindo-a) Está bem! Não preciso de mais nada. Boas noites! (Sai rapidamente pelo F. da E.)

[Empty page with faint bleed-through from the reverse side]

- mas -

Essa mulher esteve cá esta tarde!

- saído -

E foste tu que a atendeste?

- dizer -

(A Carocha) Chega-te cá! De modo que tu viste aqui essa mulher?

- ela -

(Desconfiado) E o que é que essa cavalheira vai cá fazer? Comprar sapatos?

(Espanto) - nada -

Essa agora?

parece - aproveitou - *deu à E. J.*

Bem... (A Januário) E o senhor tem bem a certeza de que a não conhece?

Oh amigo Joms
 - ligo - *Robe e*

Bem... Queiram desculpar e até outra vez!

Volte a Caixa *(Espanto)* *para o*
agente *publico* *repara*

(Voltando-se de repente para Carocha) Olha lá!

Trocaste-lhe dinheiro hoje?

deu que veio
me descendo

- senhor -

Quanto?

- caixa -

E ela trazia mais dinheiro?

- sei -

Fizeste-lhe o troco, é claro, com o dinheiro que

F. da E. e

Ismael

- indrominice -

(Tipo de polícia á paisana) Boa tarde!

- tarde -

Está cá o patrão?

- sôr - *deixe um pouco*

Não venho comprar nada. É um assunto particular!

(estabelecimento -

Oiçam cá: por acaso não esteve aqui hoje uma tal Suzette?

- nada -

Essa mesmo! Uma loira, toda pintada...

- falta -

Está bem! Então eu logo volto por cá! (Sai) *F. da E.*

- favor -

(Entrando) Boas noites! O senhor é que é o dono da casa?

(criado -

Eu sou agente da investigação!

- dizer -

A polícia anda no encalço duma cocote dos clubes chamada Suzans, mais conhecida pela Suzette dos brilhantes. Há a desconfiança de que ela é receptadora...

- sim? -

Sim! E consta-me que essa mulher frequenta muito esta casa.

315
4/79

26/12/1936

8/1/937

O S A R D I N A S

1º ACTO

parte de " Ismael "

para o actor *Carlos de la Cruz*

O ensaiador

Teatro Variedades
C. Armas de V. de S.

Janey

III PARTE

Interpretação pelos alunos do Curso de Arte de Representar, da Escola de Música e Teatro, do Orfeão Scalabitano, da comédia do
DR. JÚLIO DANTAS

D. Beltrão de Figueirôa

DISTRIBUIÇÃO:

D. BELTRÃO DE FIGUEIRÔA.	Antonio Cacho
○ MARQUÊS (Primo de Celimena)	Carlos Mendes
FREI ANDRÉ	Joaquim Campos
CELIMENA	Rosette Silva
DOROTÉA, duêña.	Fálma Soares
UM CRIADO	Fernando Vitorino

EM CASA DE CELIMENA — SÉCULO XVII

Encenação — Prof. CARLOS DE SOUSA

Coregrafia da Prof. — D. MARGARIDA DE ABREU

Cenário do Prof. — MANUEL DE OLIVEIRA

Contra-regra — Alexandre Passos

Ponto — Rui Cacho

Guarda-roupa — Paula Lopes

Cabeleiras — Victor Manuel

Maquinista — Quintino Duarte

D. BELTRÃO DE FIGUEIRÔA:

A Comédia de Júlio Dantas, D. Beltrão de Figueirôa, que hoje se representa, foi escrita, a pedido de Lucilla Simões, para uma das suas festas artísticas, e representada pela primeira vez, há precisamente 50 anos com grande êxito, em Maio de 1902, no antigo Teatro de D. Amélia. Daí por diante, a graciosa comédia, que se diria uma tela animada de Velasquez, foi incessantemente representada em Portugal e no Brazil.

Esta peça foi traduzida em várias línguas e representada no estrangeiro. Estão publicadas a tradução Alemã de Erik Löve, com o título de Verfehlt List, ed. Edvard Bloch, 1905, e a tradução Italiana de Giulio de Medici, com o título de Il Cavaliere del Fiore, in La Commedia della Domentica, fasciculo 3.º, de Janeiro de 1920.

II PARTE

Orquestra Típica

DIRECIDA POR
CASIMIRO SILVA

- ABERTURA**
- I — VERDE GAIO A. Guerra
1.ª edição
- II — TENHO UM AMOR ATRÉVIDO Casimiro Silva
1.ª edição
Vocalista: ADELINA DOS ANJOS COSTA
- III — ÁGUAS DO DOURO Casimiro Silva
1.ª edição
- IV — MENSAGEM Casimiro Silva
1.ª edição
Vocalista: HILDER SANTOS
- V — AMENDOEIRAS A. Guerra
Solo de accordeão: FERNANDA GUERRA
- VI — SEM TI NÃO SEI DE MIM Casimiro Silva
Vocalista: ADELINA DOS ANJOS COSTA
- VII — CANTIGAS NO AR Casimiro Silva
1.ª edição
Cantante vocal solista — Orquestra

Locução — JOAQUIM CAMPOS



Executantes da Orquestra Típica

- | | |
|--|--|
| <ul style="list-style-type: none"> • Fernando Guerra • Jacinto Rodrigues Montez • José Luiz • Joaquim Henriques • Orlindo Girão • Carlos Carvalho • Alípio Pereira Martins • José Francisco Cardoso • Eduardo Melo • José dos Santos Lúcio • Mário Luis Gomes • António Virgas Tavares • Victor Tavares | <ul style="list-style-type: none"> • Alexandre da Fonseca Tavares • Jobo Moreira • José Rafael • António Grego Rodrigues • Virgílio Venceslau • Manuel Maria da Costa • Celestino Guerra • Dr. Augusto Pais de Azevedo • Mário Martins Rodrigues • Fernando Carvalho • Íllio Rodrigues dos Santos • Gilberto Alves • Fernando de Almeida Maia |
|--|--|

III PARTE

Representação pelos alunos do Curso de Arte de Representar, da Escola de Música e Teatro, do Orfeão Scalabitano, da comédia em 2 actos, de

CAMILO CASTELO BRANCO

O Morgado de Fafe em Lisboa

DISTRIBUIÇÃO

- | | |
|---|--------------------------|
| BARÃO DE CASSURBAENS | António Cachó |
| BARONEZA (do mesmo título) | Fernanda Vieira |
| D. LEOCÁDIA, filha do barão | Fígima Soares |
| MORGADO DE FAFE, António dos Amarais Tinoco | Carlos Mendes |
| LUIZ PESSANHA | José Luís Nazaré Barbosa |
| FRANCISCO DE PROENÇA | Orlando Girão |
| JOÃO LEITE | Carlos Alberto Ribeiro |
| ANTÓNIO SOARES | Jobo Moreira |
| UM JUÍZ | Américo Passos |
| UM ESCRIVÃO | Alexandre Passos |
| | Maria do Céu Vilas |
| | Maria Emilia Passos |
| DAMAS | Simone Marvão |
| | Lucienne Figueira |
| | Odete Marvão |
| DOIS CRIADOS | José Marvão |
| | Mário Bento |

Encenação — Professor CARLOS DE SOUSA

Contra-rega — ALEXANDRE PASSOS Ponto — GENTIL DUARTE

Maquinista — QUINTINO DUARTE Guarda-roupa — PAIVA

Cabeleiras — VICTOR MANUEL

PROGRAMA

III PARTE

Pelos alunos do Curso da Arte de Dizer e Representar, da Escola de Música e Teatro,
do ORFEÃO SCALABITANO, a comédia em 3 actos, de D. JOÃO DA CÂMARA

OS VELHOS

DISTRIBUIÇÃO

MANUEL PATACAS	Carlos Mendes
O PRIOR	Américo Passos
BENTO	Joaquim Campos
PORFÍRIO	Fernando Vitorino
JÚLIO	António Cacho
EMÍLIA	Rosette Silva
ANA	Déline Martins
NARCISA	Fernanda Vieira
EMILINHA	Ruth Silva

A CENA PASSA-SE EM SANTO ANTÓNIO DAS AREIAS - 1878-1879

Encenação — Prof. CARLOS DE SOUSA

Contra-regra — Alexandre Passos e João Moreira

Ponto — António Figueiredo

Guarda-roupa — Paiva

Cabeleiras — Victor Manuel

Maquinista — Quintino Duarte

Teatro Rosa Damasceno

SANTARÉM

SEGUNDA-FEIRA, 9 DE JULHO DE 1951

(ESPECTÁCULO ÚNICO)

ÀS 21,30 HORAS PREFIXAS



SARAU ANUAL

— DO —

Orfeão Scalabitano

Teatro Rosa Damasceno

SANTARÉM

QUARTA-FEIRA, 21 DE MAIO, DE 1952

(ESPECTÁCULO ÚNICO)

A'S 21,45 HORAS PREFIXAS



SARAU ANUAL

DO

Orfeão Scalabitano

318

4759

"O. Mascara
de
Ferro"

3º acto (scenas)

Parte de Cardeal Mazarino

Para o sr. prof. Carlos de Sousa

Gravos finais de arte
de Representar

aluno Tena
Santos

Ano Lectivo 1944-45

CÍRCULO CULTURAL SCALABITANO

Alunos da secção «Iniciação Teatral Actor Taborda»



VELHACARIAS DE SCAPIN

MOLIÈRE

ENCENAÇÃO PROF. CARLOS DE SOUSA

CÍRCULO CULTURAL SCALABITANO

Alunos da secção «Iniciação Teatral Actor Taborda»



VELHACARIAS DE SCAPIN

MOLIÈRE

ENCENAÇÃO PROF. CARLOS DE SOUSA

CÍRCULO CULTURAL SCALABITANO

Alunos da secção «Iniciação Teatral Actor Taborda»



2 *Escalade de Scapin*

VELHACARIAS DE SCAPIN

MOLIÈRE

ENCENAÇÃO PROF. CARLOS DE SOUSA

CÍRCULO CULTURAL SCALABITANO

Alunos da secção «Iniciação Teatral Actor Taborda»



VELHACARIAS DE SCAPIN

MOLIÈRE

ENCENAÇÃO PROF. CARLOS DE SOUSA

CÍRCULO CULTURAL SCALABITANO

Alunos da secção «Iniciação Teatral Actor Taborda»



VELHACARIAS DE SCAPIN

MOLIÈRE

ENCENAÇÃO PROF. CARLOS DE SOUSA



**TEATRO
ESTÚDIO
DO
SALITRE
L I S B O A**

1.º Espectáculo "essencialista"

LISBOA-30 DE MARÇO DE 1946-ÀS 21,45

PIRANDELLO: "O homem da flor na boca"
Drama num acto

JOÃO DA CÂMARA: "O beijo do Infante"
Drama num acto

VASCO DE MENDONÇA ALVES: "Viúvos"
Peça num acto

ALVES REDOL: "Maria Emília"
Peça num acto

Teatro Estúdio do Salitre
Lisboa

Sede provisória: Rua do Salitre, 146 — Tel. 64216

DIRECTORES:

Vasco de Mendonça Alves
Gino Saviotti
Luiz-Francisco Rebelo

ARTISTAS:

Emília Araújo Pereira — Maria Emília Ribeiro — Mercedes Bensassy — Cândida de Lacerda — António Vitorino — José Pisani Burnay — Oswaldo de Medeiros — Hermínio Ribeiro — Mário Loureiro — Ernesto Silva — António Martins — João Manuel de Mascarenhas — João Águas

REGISTAS E CENÓGRAFOS:

Graziella Saviotti — Hugo Manuel — Josué Kruss Afflalo — Alfred Lefort

AMIGOS:

Jorge de Faria — Eduardo Scarlatti — Alfredo Mendes — Helène Humbert
Sélimio Jannone



==== PARTE 1.ª ====

"O homem da flor na boca"

de Luigi Pirandello, Regia de Gino Saviotti

Personagens:

O homem da flor na boca Oswaldo de Medeiros
O freguês Eurico Lisboa (filho)

"O beijo do Infante"

de João da Câmara, Regia de Luiz-Francisco Rebello

Marta Emília Araújo Pereira
Teresica Mercedes Bensassy
André José Pisoni Burnay
Gaspar António Martins
Luís Hermínio Ribeiro

André da Sacerda

==== PARTE 2.ª ====

"Maria Emília"

de Alves Redol, Regia de António Vitorino

Maria Emília Maria Emília Ribeiro
Luz Nova António Vitorino
Chico Guiné Celado Ramos
Fantuna Hermínio Ribeiro
Um homem que passa Ernesto Silva

"Viúvas"

de Vasco de Mendonça Alves, Regia do Autor

Ela Maria Luísa Garcia
Ele Luís de Almeida

INDICAÇÕES CENOGRAFICAS DE GRAZIELLA



A
AGENCIA
M A P

**Organiza e distribue
toda a publicidade em
Portugal e no estrangeiro**

OFICINAS

Rua Dr. Luis d'Almeida e Albuquerque, 5

Tel.: P. B. X. $\left\{ \begin{array}{l} 29151 \\ 29152 \\ 29154 \end{array} \right.$

L I S B O A



Manifesto do Essencialismo Teatral

-
- 1.º — O Teatro é, e deve ser, um fenómeno colectivo. Foi, na origem, uma criação espontânea das multidões, e só em tempos modernos se tornou um facto de refinamento cultural; assim perdeu a sua verdadeira força.
 - 2.º — Mas na base do Teatro há sempre o «gosto representativo», segredo desta forma de expressão artística, e seu real «conteúdo» (em sentido estético). Por isso a decadência do Teatro produz-se de cada vez que quer tornar-se lógico e retratar a realidade sem transposição dramática. O realismo, aplicado exactamente, é a morte da arte.
 - 3.º — A formação do drama moderno, com a importância dada ao pensamento em si, foi uma transição ao verdadeiro teatro, pois que transformou os palcos em tribuna de ideias. Encontramo-nos, portanto, num daqueles crepúsculos, em que um género de espectáculo chega ao esgotamento; e preciso é renovar-se por outra forma o entusiasmo representativo das multidões.

4.º — Todo o movimento mundial da «mise en-scène», que caracteriza os últimos cinquenta anos, foi uma justa reacção contra a falta de vida teatral do drama moderno; mas a montagem, sendo apenas a realização cénica dum texto que a condiciona, não pode, por si só, exaurir as exigências do espectáculo. Há ainda dois elementos primordiais: a obra e a interpretação.

5.º — Chegou-se ao absurdo de destacar repertório e montagem, deixando que cada um agisse por sua conta e independentemente; proclamou-se, com Gordon Craig, que «a arte de teatro está destinada a suplantiar inteiramente a dramaturgia»!

6.º — Assim, durante muitos anos, e ainda hoje em certas nações, os dominadores, os ídolos, são os técnicos da montagem, enquanto os autores (também ilustres) recebem pouco menos que a indiferença dos «entendedores». Não admira, pois de facto o teatro que a burguesia criou, matando as velhas tragédias e comédias, já não tem, por ser pouco teatro, probabilidade de desenvolvimento. As obras de genuíno valor foram, sempre, criação de rebeldes às suas convenções. Mas é também uma ilusão a de poder dar-se vida ao cadáver com as habilidades da «ceno-técnica», e de substituí-las à criação do poeta.

7.º — Estamos fartos dos funambulismos dos «met-teurs-en-scène», que, abusando do seu papel, não resolveram até agora — e nunca poderão resolver — o problema. O único resultado é afastar das plateias o verdadeiro público, substituindo-o por «snobs» e intelectuais decadentes.

8.º — É preciso reconquistar aquilo que, desde os gregos, constituiu sempre a força secreta e íntima do espectáculo declamado: isto é, regressar à verdadeira criação cénica, reconquistar a essência do teatro, no seu sentido clássico.

- 9.º — Não se trata de dar vida outra vez às formas exteriores da tragédia e da comédia antiga, mas sim de voltar a teatralizar o teatro, transformando sentimentos e pensamentos em genuína «expressão cénica».
- 10.º — É preciso encontrar de novo — nas palavras do texto, e conseqüentemente no jôgo das cenas, nos gestos dos actores, nos agrupamentos, nas côres, nas luzes, nas linhas e na atmosfera cenográfica — o ritmo, o estilo, a poesia da representação: numa palavra, o classicismo teatral.
- 11.º — Só assim o Teatro voltará a satisfazer o profundo desejo das multidões, sedentas de espectáculo — particularmente neste turvo periodo post-bélico, em que um público novo, elemental, criado pela guerra, entra nos teatros de declamação, substituindo-se aos requintados. Reconstituem-se, até certo ponto, as condições originaes das representações; e não é procurando gastar este público ingénuo insinuando-lhe os vícios das classes intellectuais, que se dará nova vida ao teatro; mas antes vice-versa.
- 12.º — A essência do teatro, classicamente concebida, requer gostos genuínos e almas puras.

Lisboa, 30 de Março de 1946.

TEATRO-ESTÚDIO DO SALITRE

2.º Espectáculo «essencialista»

16 DE JANEIRO DE 1947 — ÀS 22 HORAS

JOÃO PEDRO DE ANDRADE: «O saudoso extinto»

Peça num acto

RODRIGO DE MELLO: «Uma distinta senhora...»

Um acto

LUIZ-FRANCISCO REBELLO: «O mundo começou às 5 e 47»

Fábula em um acto



L I S B O A

TEATRO-ESTÚDIO DO SALITRE—LISBOA

Dirigido por Vasco de Mendonça Alves, Gino Saviotti e Luiz-Francisco Rebello

RUA DO SALITRE, 146 (Instituto di Cultura Italiana)—Tel. 62598-64216

PROGRAMA

do 2.º espectáculo «essencialista»

I

Algumas palavras pelo pintor ANTONIO PEDRO

II

«O SAUDOSO EXTINTO»

Peça num acto de JOÃO PEDRO DE ANDRADE

(Regia de GINO SAVIOTTI)

Personagens:

A desolada viuva	Maria Celeste
A senhora idosa	Júlia Roiz
A senhora nova	Maria Luisa Laurent
A criada	Eugénia de Abreu
O saudoso extinto	António Vitorino
O primo Leocádio	Luis Lima
O cavalheiro grave	Mário Loureiro

III

«UMA DISTINTA SENHORA...»

Um acto de RODRIGO DE MELLO

(Regia de LUIZ-FRANCISCO REBELLO)

Personagens:

A frequentadora	Cândida Lacorda
A pianista	Maria Celeste
O cançonetista	Carlos Duarte
O «cabaretier»	Pisani-Barnay
O frequentador	Luis Lima

IV

«O MUNDO COMEÇOU ÀS 5 E 47»

Fábula em um acto de LUIZ-FRANCISCO REBELLO

(Regia do Autor)

Personagens:

(por ordem de aparição em cena)

O 1.º homem de «smoking»	Pisani-Barnay
O homem de preto	Carlos Duarte
Zero	Canto e Casto
O 2.º homem de «smoking»	António Vitorino
A mulher das jóias	Maria Luisa Laurent
O primeiro homem	António Martins
A primeira mulher	Maria Celeste

Indicações cenográficas de GRAZIELLA

Caracterizações de JÚLIO DE SOUSA

TEATRO-ESTÚDIO DO SALITRE — LISBOA

Dirigido por Vasco de Mendonça Alves, Gino Saviotti e Luiz-Francisco Rebello
Rua do Salitre, 146 (Instituto di Cultura Italiana) — Tel. 6 2598 - 6 4216

PROGRAMA

do 3.º Espectáculo “essencialista”

I.

Algumas palavras por MATOS SEQUEIRA

II.

FILIPE SEGUNDO

Tragédia em 5 actos de VITTORIO ALFIERI

Tradução de G. M. Saviotti Molinari

Personagens:

O Príncipe Carlos	<i>Luísa Neto</i>
A Rainha Isabel	<i>M. Adelaide Robert</i>
Filipe II.	<i>Oswaldo</i>
Leonardo	<i>Tomás de Macedo</i>
Perez	<i>Armando Almeida</i>
Gomez	<i>António Martins</i>

No Paço Real de Madrid, em 1568

Regia de *Gino Saviotti*

Indicações cenográficas de *Graziella*

Caracterizações de *Júlio de Sousa*



TEATRO-ESTÚDIO
DO
SALITRE

3.º Espectáculo “essencialista”

26 DE FEVEREIRO DE 1947 — ÀS 22 HORAS

LISBOA



TEATRO-ESTÚDIO
DO
SALITRE

28 e 29 DE JUNHO DE 1947, às 22 horas:

4.º Espectáculo com originais portugueses

dirigido por Vasco de Mendonça Alves

RUA DO SALITRE, 146—LISBOA

TEATRO-ESTÚDIO DO SALITRE — LISBOA

Dirigido por Vasco de Mendonça Alves, Gino Saviotti e Luiz-Francisco Rebelo
Rua do Salitre, 146 (Istituto di Cultura Italiana) — Tel. 6 2598-6 4216

PROGRAMA

I

Algumas palavras pelo Dr. Luiz de Oliveira Guimarães

II

"Sonho de valsa"

Um acto de LUIZ TEIXEIRA

Maria Manuela *Isabel de Castro*
Manuel Brandão *Mário Nobre*

III

"Comediante"

Um acto de RACHEL BASTOS

Mariana *Rachel Bastos*
Natércia *Isabel de Castro*
Isabel *Maria Sandoval*
Luiz *Salter de Sousa*

IV

"Arte de reconquistar maridos"

Um acto de LUIZ DE OLIVEIRA GUIMARÃES

Maria Clara *Irene Urbano*
Helera *Maria Sandoval*
Miguel de Castro *Salter de Sousa*
Francisco *Luiz Pinhão*

V

"Sonho" - de VASCO DE MENDONÇA ALVES

Dramaturgo *Salter de Sousa*
Jornalista *António Vitorino*
Andrómaca *Isabel de Castro*
Dama Velada *Maria Sandoval*
Morgadinha de Valfior *Rachel Bastos*

O bailado desta peça sob a Direcção de MARGARIDA DE ABREU



TEATRO-ESTÚDIO
DO
SALITRE

15, 16 e 17 de Julho de 1947, às 22 horas:

5.º Espectáculo “essencialista”

com peças de

L U I G I P I R A N D E L L O
B R A N Q U I N H O D A F O N S E C A
C A R L O S M O N T A N H A e P E D R O B O M
A N T O N T C H E K O V

RUA DO SALITRE, 146—LISBOA

TEATRO-ESTÚDIO DO SALITRE — LISBOA

Dirigido por Vasco de Mendonça Alves, Gino Saviotti e Luís-Francisco Rebello
Rua do Salitre, 146 (Instituto di Cultura Italiana) — Tel. 6 2598-6 4216

PROGRAMA

I

“O homem da flor na boca”

Um acto de LUIGI PIRANDELLO

O homem da flor na boca Oswaldo de Medeiros
O freguês António Vitorino

“Regia” de GINO SAVIOTTI — Indicações cenográficas de GRAZIELLA

II

“Curva do Céu”

Poema em 1 acto de BRANQUINHO DA FONSECA

O filho Carlos Duarte
A mãe ~~Cândida de Lacerda~~ *Julia Roiz*

Aparições:

O pai Pisani-Burnay
Os três reis e as três velhas { Canto e Castro
Mário Nobre
Tomaz Ribas

“Regia” de L-F. REBELLO — Colaboração cenoplástica de ANT. SENA

III

“Um banco ao ar livre”

Duplo comentário de PEDRO BOM e CARLOS MONTANHA

1.º Comentador António Vitorino
2.º Comentador Oswaldo de Medeiros

Mímica:

Os dois rapazes { Zeca
João Maria
Os dois homens de negócios { Pisani Burnay
Chaves d'Almeida
A rapariga e o rapaz { Isabel de Castro
Salter de Sousa
Os dois velhos { Júlia Roiz
Luís Pinhão
A prostituta e o mendigo { Maria Celeste
Canto e Castro

“Regia” de GINO SAVIOTTI — Indicações cenográficas de GRAZIELLA

IV

“Os malefícios do tabaco”

Cena-monólogo de ANTON TCHEKOV
Tradução revista por Luís-Francisco Rebello

Ivan Ivanovitch Nikóline JOÃO VILLARET

Caracterização de JÚLIO DE SOUSA