



LIÇÕES DRAMATICAS

POR

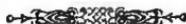
JOÃO CAETANO DOS SANTOS

**Commendador da Ordem de Nosso Senhor Jesus
Christo, por S. M. Fidelissima El-Rei o Sr. D. Pedro V,
de sempre lembrada memoria; Moço de Sua Real
Camara; Lente de declamação no**

JURY DRAMATICO BRAZILEIRO

E

EMPRESÁRIO DO THEATRO DE S. PEDRO DE ALCANTARA.



Rio de Janeiro

TYP. IMP. E CONST. DE J. VILLENEUVE & C.

Rua do Ouvidor n. 65

—
1862

SENHOR !

O homem que se deixa possuir de uma idéa lança-se á mais arriscada empreza : eu, procurando ser util ao Theatro Nacional, animei-me a publicar este immerito trabalho, contando que o Augusto Nome de Vossa Magestade Imperial fosse a egide que o defendesse e amparasse. Permitta-me portanto, Augusto Senhor, que eu tenha a honra de offerer-lo a Vossa Magestade Imperial, que, como o Grande Luiz XIV, é no seculo XIX o Protector das artes e das sciencias, e não deixará de acolher com indulgencia o que escrevi com o unico intuito de prestar algum serviço á arte que professo.

DUAS PALAVRAS AO RESPEITAVEL PUBLICO

O theatro , bem organizado e bem dirigido , deve ser um verdadeiro modelo de educação , capaz de inspirar na mocidade o patriotismo , a moralidade e os bons costumes ; e , ou seja por esta , ou por outras razões , as nações cultas se têm esmerado em aperfeiçoá-lo , parecendo-me que o estrangeiro póde , á primeira vista , graduar a illustração de um povo , pela maior ou menor perfeição e regularidade do seu theatro ; mas , sem uma escola , sem um compendio que ensinasse os principios da arte dramatica , seria inteiramente difficil que o theatro brasileiro pudesse tomar um rapido progresso , como lhe é mister . Parece-me portanto de utilidade escrever este opusculo , que , ainda que conciso . descreve algumas regras da arte theatral .

A idéa de ser util á scena do meu paiz animou-me a escrever este trabalho , apezar de ser mesquinho nas habilitações que requer a perfeição do assumpto ; porém , o estudo que fiz em muitos autores perfeitamente conhecedores desta materia , e os conhecimentos adquiridos pela pratica de 35 annos e continuadas reflexões que tenho feito sobre a minha arte , tão util e necessaria , animarão-me a este arrojô . Espero pois que o publico , attendendo a que em mim não houve senão desejo de prestar-me e não a fatuidade de apresentar-me como mestre , receberá com indulgencia este meu trabalho , o qual o *Jornal do Commercio* apoiou , publicando-o gratuitamente , em lugar distincto , o que aqui declaro como prova do meu reconhecimento áquella folha que desta fórma concorreu comigo para commum utilidade e para as vantagens que disto talvez possam resultar a todos os theatros do Imperio .

PRIMEIRA LIÇÃO.

Senhores! Principio hoje a fallar-lhes de uma arte que professo ha 35 annos, crente em que o estudo que sobre ella tenho feito para adquirir do publico alguma indulgencia, e o que aprendi em diversos autores eruditos que sobre ella escreverão, poderão talvez auxiliar aquelles que se destinarem á carreira dramatica.

Não basta unicamente, como em geral suppõe a mocidade, decorar os papeis que têm de ser executados, aprendendo a reproduzi-los mais por mecanica do que por intelligencia; é portanto essencial, e muito essencial a quem se destina á scena, pôr-se em primeiro lugar em estado de representar por meio de reflexão e pelo conhecimento dos verdadeiros principios e elementos da arte. Como, porém, se poderião aprender esses principios, sem uma escola, se os actores entre nós têm sido obrigados a apossar-se dos papeis por si proprios, á força de pratica, sem conhecer as regras que precisavão saber antes de começar, e que só vêm a conhecer-se quando já se não está em estado de fazer uso dellas? O grande Lekain era de opinião que para chegar-se a actor consummado era preciso um tirocinio de mais de vinte annos; mas é porque Lekain falleceu em 1778, e a escola dramatica foi fundada em França em 1763, sendo professores os actores Molé, Dugazon e Fleury: seguindo mesmo a opinião daquelle douto escriptor, sou portanto de parecer que o actor formado, não pela inspiração experiencia ou pratica, mas pelo estudo em uma escola regular, dirigida por professores habeis, pôde em 6 ou 8 annos attingir á perfeição da arte.

Partindo deste principio, esforçar-me-hei por ir-lhes explicando

os rudimentos e regras necessarias a preparar o terreno para o estudo, com o qual descobrirá as difficuldades da scena.

Comparo eu o actor ao pintor, e vou explicar em que e porque. Semelhão-se entre si no sentimento do bello, nas inspirações e na cópia fiel da natureza; porque, assim como o pintor reproduz sobre a tēla todas as paixões e sentimentos, assim o actor os pinta e reproduz sobre a scena, imitando em tudo o natural, com tanta verdade e expressão como o faria o pincel de Raphael ou de Ticiano. O bom desenho, o bem combinado das tintas, o claro-escuro apropriado á excellencia do quadro, é o bello, é o relevo da pintura: a voz doce, forte, magestosa, pathetica, aguda, grave, imponente, abatida, rouca, harmoniosa, boa, bella, rude, flautada, etc., etc., com todas as inflexões apropriadas e naturaes, são as tintas. são os claros-escuros de que o actor se serve para a fiel pintura do vasto e magestoso quadro da natureza que deve constantemente pintar aos olhos do espectador.

Senhores! A arte dramatica é a imitação da naturcza, e não a realidade della: notem bem a differença que ha entre uma e outra cousa; imitar, é fazer uma cousa em tudo parecida; igualar, é fazê-la tão semelhante, physica e moralmente, que se não possa distinguir uma da outra; o que justamente não convem ao actor; e ainda que seja uma das regras de Horacio — *Se quizeres que chorem, chora primeiro* —, nem sempre acho applicavel o pensamento deste sabio. Citarei um exemplo que deve convencê-los do que disse.

Se em todos os casos as lagrimas do proximo desafiassem o nosso pranto, andariamos quasi sempre a chorar; porque quando encontrassemos uma mulher, um velho, ou uma criança que, debulhada em pranto, nos contasse os seus males, as lagrimas se irião por tal fôrma communicando, que o pranto se tornaria geral.

Ora, quantas e quantas vezes ouvimos nós uma narração sem lagrimas nos olhos de quem a faz, e, não obstante, nós as derramamos? Quantas vezes lemos um trecho tocante que nos faz verter o pranto? Quantas outras, vendo alguém chorar, temos vontade de rir?

Senhores! A alma commove-se pela força do sentimento que a impressiona; mas nem sempre está disposta a commover-se e a

impressionar-se, donde provém que é fóra de toda a duvida o que já disse, e vem a ser, que o actor imita, e não iguala a natureza. O seu jogo é todo de convenção, creando, por assim dizer, uma segunda natureza para si, commovendo-se, arrebatando-se e exasperando-se até ao ponto que lhe convem. Governa e dirige todas as suas faculdades, porque imita a natureza: se assim não fosse, o actor commetteria um crime todas as vezes que tivesse de punir a esposa infiel ou o amigo traidor, na reproducção de uma scena; o golpe seria verdadeiro e certo, a razão o abandonaria, porque igualava a natureza desaggravando um ponto de honra.

Não foi nos primeiros mezes, nem mesmo nos primeiros annos da minha carreira dramatica, que me convenci desta incontestavel verdade: só após longa experiencia o reconheci, e tanto assim, que nos lances mais vehementes dirigi sempre a meu geito as paixões e sentimentos.

Recordarei um facto passado commigo, e que pôde neste caso servir de exemplo.

Representando eu a tragedia *Othelo*, no 5º acto, na força do maior ciúme, colera e desespero, sempre que apunhalava *Edelmonda* e a atirava sobre o leito, tinha o maior cuidado, não só em não a magoar, como em deita-la de maneira que ficasse decente aos olhos do expectador; entretanto tinha a idéa clara para me recordar disto, e não esfriava a paixão que estava pintando: em seguida cahindo arquejante sobre uma cadeira e batendo fortemente com o punho cerrado sobre a mesa, proferia as seguintes palavras: — *Eu fiz o que devia!* — mas com tanta unidade na acção, que ninguem se havia de persuadir que eu me havia lembrado de não magoar a dama e de deital-a decentemente.

Algumas vezes pôde o actor possuir-se por tal fórma de um lance de seu papel, que se perca ao ponto de igualar e não imitar a natureza; mas em taes circumstancias, se examinarmos o porque, acharemos algum ponto de contacto entre a scena e a vida de quem a representa. Vou ainda citar-lhes outro facto succedido tambem commigo.

Foi no drama *Os seis deprimos do crime* que eu levei a ficção á realidade, chegando quasi a commetter um crime atroz na scena em que Julio se apossa do maior ciúme por haver sido abandonada.

do por Luiza, que aceitára o amor de um Americano. Como disse, nesta scena atirei brutalmente a joven actriz contra o tablado, colloquei-lhe um joelho sobre o peito, e, passando-lhe os cabellos em volta do pescoço, a suffocava com todas as minhas forças proferindo em alta voz:— *Morre, diabo!*— A pobre senhora, afflicta, tratava de defender-se, e o publico, conhecendo que eu desvairava, levantou-se gritando espavorido. Os meus companheiros, que nos bastidores esperavão a sua entrada, precipitárão-se em scena em soccorro da dama, arrancando-me á força da triste situação em que me achava.

E porque me compenetrei eu deste sentimento até este ponto? porque ignalei por tal fórma a natureza?... É porque eu tinha 24 annos de idade e a dama 22; é porque eu era zeloso, e parece-me que o meu coração a amava muito mais como mulher do que como actriz.

O que acabo de expender prova ainda que, quando se não imita, mas iguala a natureza, se perde a arte, e o actor commette grande erro, merecendo acre censura.

Para ser actor, é preciso ter uma alma que facilmente se dobre a qualquer sentimento, uma physionomia movivel e uma voz agradável; porque a declamação distincta, clara e harmoniosa, é muito essencial para o theatro. Digo declamação, como geralmente se diz; mas adopto muito a opinião do celebre Baron, distincto actor discípulo de Molière, no reinado de Luiz XIV quando diz: « Declamar é dado aos poetas, porque se interessão em fazer brilhar a pompa de seus versos e a justa metrificacão delles; mas o actor deve recitar, porque tem necessidade de fazer sobresahir os sentimentos e paixões em cada phrase, em cada periodo, com toda a variedade e justeza que exigem as situações em que ellas varião.

E' tambem fóra de duvida que a physionomia pinta os sentimentos d'alma, e os olhos são o espelho onde ella se reflecte, assim comó o gesto é o aperfeicamento do actor; porque os braços movidos segundo arte, concorrem para a primeira e principal elegancia do corpo. E são sempre os olhos e os braços que mais embaraçãõ os principiantes! Ao começar a minha carreira dramatica, costumava cu fecha-los, sobretudo na recitaçãõ de tiradas longas, e devo o ter perdido este pessimo defeito aos conselhos da muito

distincta actriz portugueza Gertrudes Angelica da Cunha, que tomou a seu cuidado advertir-me sempre nos ensaios, levando a sua galanteria a assopra-los quando eu os fechava; e assim me obrigou a um estudo muito serio, com o qual tornei-me senhor de os dirigir á minha vontade. Nesse bello tempo de minha juventude dirigia habilmente a cadeira de ensaiador Victor Porfirio de Borja, actor portuguez, consummado no genero comico, em que era natural e mestre. Via-me elle constantemente embaraçado com os braços (que erão em verdade duas trancas para mim), que eu não sabia nunca onde accommodar. Dizia-me elle sempre: « E' preciso esquecer-se de que tem braços, para que elles se movão a proposito; sinta o que diz, que os movimentos se farão por si só. » E em verdade, quem sente o que diz acciona naturalmente.

Senhores! O estudo de um papel, ou a sua criação, na phrase da arte, é de onde parte a reputação do actor. E' portanto de absoluta necessidade estudarem-se os typos na sociedade ou na historia, segundo as épocas em que elles existem ou existirão.

Todos estes pontos de arte que hoje toquei ligeiramente, prometto desenvolvêl-os o melhor que me seja dado, collocando-os em devida ordem e a proposito, para melhor esclarecer as idéas dos senhores que se propoem á difficil carreira dramatica, e que talvez cheguem a ser algum dia a gloria do theatro nacional.

SEGUNDA LIÇÃO.

Senhores! Disse-lhes na lição passada, e cheguei mesmo a demonstrar com alguns exemplos, que o pintor e o actor são semelhantes na pintura das paixões: que um pintava sobre a tēla e o outro sobre a scena.

Prosigo agora, sustentando a minha idéa, porque o pintor antes de executar um quadro, forma em primeiro lugar o plano que tem a seguir; marcando, por exemplo, aqui grupos de figuras, acolá o horizonte; allí montanhas; o sol deste lado; o fóco de luz é este: os claros serão aqui, os escuros allí; e assim por diante, distribuindo o trabalho que deve apparecer cheio de naturalidade, de vida e de gosto: o actor tambem tem restricta obrigação, no estudo de um papel, de formar um grande plano que harmonise o tōdo do seu trabalho.

Divide-se a creação de um papel em sete partes:

- 1.^a O estudo da peça em geral.
- 2.^a O caracter do personagem.
- 3.^a O estudo do papel.
- 4.^a O plano que deve seguir nelle.
- 5.^a A respiração.
- 6.^a A acção ou gesto.
- 7.^a A voz.

O primeiro trabalho do actor é, sem duvida nenhuma, ler a tragedia, comedia ou drama que tem de representar, afim de se senhorear do todo da acção, e conhecer profundamente a parte que nelle vai representar. Em seguida deve estudar o personagem que lhe compete; recorrendo á historia se elle pertence a ella,

identificando-se o mais que fôr possível com todos os seus costumes, genio, virtudes e vicios, e depois de bem sciente de quem vai reproduzir, começa o estudo do seu papel; mas já convencido de que é Cesar, Othelo ou Aristodemo que falla, que se move, que se agita no meio do turbilhão de paixões e de sentimentos que deve exprimir. Depois de assim delineada uma parte do trabalho, é forçoso formar o plano que tem a seguir, marcando, por exemplo: — aqui neste trecho que exprime a colera, devo pinta-la com toda a vehemencia: neste periodo serei mais brando; nesta phrase ironico; nest'outra arrogante; neste trecho de pouca importancia mostrarei certa trivialidade e servir-me-ha elle de descanso. — Deste modo vai dividindo os trabalhos, tornando-se o todo sempre harmonioso, conseguindo por este meio, não só fazer sobresahir todas as paixões nos lugares em que se achão collocadas, como tambem conservar a força para acabar o papel sem se fatigar muito; porque se o actor ou qualquer orador, sagrado ou profano, não souber planejar e dividir desta maneira os seus discursos, acabará extenuado e rouco, sem que se lhes possa ouvir o fim, e que de certo os senhores já hão de ter observado no theatro, na tribuna ou no pulpito. M^{me} Clairon dizia, e muito arrazoadamente, que a arte de respirar era o encanto das phrases; o que é uma verdade incontestavel, senhores, porque, se as palavras não fôrem sustentadas por meio da respiração, tomada a proposito e convenientemente, ficarão desafinadas e sem o som preciso para exprimir o que se deseja, e como se deve exprimir. E' portanto uma parte essencial que deve entrar no estudo do papel, não só para que o nosso trabalho, como já disse, possa terminar com a mesma igualdade de força, mas tambem para que as nossas inflexões sejam justas e arrazoadas, proprias do que tivermos a exprimir. E' preciso, pois, entrar escrupulosamente no calculo do estudo do papel a maneira de respirarmos; para conseguir esse fim, dividamos a respiração do modo seguinte:

Desta palavra a esta, ou deste verso a este, onde finalisa tal idéa, uma respiração inteira: daqui alli, em que fica suspenso o pensamento, um quarto de respiração; nesta clausula em que a phrase não está terminada, meia respiração; aqui e alli meio quarto de respiração, uma respiração imperceptivel, etc.

Passarei agora a explicar-lhes melhor o que disse com um

exemplo, Seja a primeira falla do Mouro de Veneza, na tragedia
Othelo :

« *Eu me calo, Odaiberto* »

um quarto de respiração, porque o pensamento fica suspenso.

« *Eu não respondo*

nteira, porque termina a clausula.

« *Mas se já quando eu fui amigo vossa* »

um quarto, porque fica suspenso o pensamento.

« *A terra em que nasci me perdoaste* »

meia respiração, porque quasi que termina a clausula.

« *Eu vos rogo que agora em minha frente* »

uma respiração imperceptivel, porque deve quasi ligar o pensamento ao que se segue

« *Meus remorsos vejais* »

meio quarto de respiração, porque suspende um pouco a clausula para descer rapidamente ao final

« *Não vossa injuria* »

com que exprime bem o pensamento, e ao finalizar toma uma respiração inteira.

Observando este methodo até terminar a falla, qualquer conservará a mesma força com que a começou e sem se fatigar; mas se recitar sem respirar a proposito, cansará inevitavelmente, dizendo tudo em um som igual, sem relevo nem claro-escuro nos sentimentos que deve reproduzir. O mesmo aconteceria ao pintor se

se servisse em um quadro de uma só côr, sem o sombreado preciso para levantar as figuras delle.

E como poderia o actor chegar ao fim do papel de Fayel, Aristodemo, Othelo e outros muitos que são longos e fortíssimos, se não recorresse á arte de respirar? Acabarião como acabão quasi todos os nossos actores, que, ignorando este methodo tão necessario á declamação, não só não têm inflexões apropriadas, como até cortão muitas vezes o discurso em lugares improprios, transtornando assim completamente a oração.

Tenho observado o que acabo de dizer, não só no theatro, como na tribuna e no pulpito, e ainda ha bem pouco tempo, assistindo a uma das exequias que se fizera a El-rei meu amo o Sr. D. Pedro V, para mim sempre de saudosa memoria, ouvi algumas vezes o pregador cortar a oração funebre que recitava, e conhec que aquelle defeito era procedido de não respirar a proposito, porque não tinha entrado no seu plano a arte de respirar, o que concorreria, sem duvida nenhuma, para que o seu discurso fosse harmonioso e igual em todas as suas inflexões. Consequentemente, é indispensavel ter sempre nos pulmões uma certa quantidade de ar, da qual se possa dispôr para os differentes sons que sejião necessarios; porque os pulmões sem ar são como o relógio sem corda; este sem ella pára; aquelles, sem certa quantidade de ar, estancão a palavra.

Outro estudo muito necessario para o desempenho do papel, é a nossa entrada e sahida de scena; porque antes de fallar já havemos representado na physionomia, no gesto, no todo emfim, o qual deve expressar e fazer perceber ao expectador o sentimento que alli nos conduz. Explicarei isto detalhadamente quando tratar da acção e de outros pontos concernentes á creação do papel, e que aqui não têm cabimento.

Concluirei esta prelecção com a idéa que no meu album escreveu em 1837 o illustre artista e litterato o Sr. Porto-Alegre:

« O actor que não é pintor, e o pintor que não é actor, não são dignos deste título. »

TERCEIRA LIÇÃO.

O GESTO.

Senhores.—Vou tratar hoje da acção ou gesto, desta parte muito essencial á arte, o que qualquer deve conhecer, se reflexionar que o actor que apparece em scena deve mostrar ao publico o sentimento que allí o conduz, e que tem de exprimir e de representar antes de fallar, devendo convir que a acção é a primeira coisa em que nos devemos instruir, e que é sem duvida a maior difficuldade para quem não tem o uso do theatro.

O actor deve preparar-se ao bastidor para fazer as suas sahidas para a scena, porque, se tem de vir pintar a colera, o desespero, o furor, não deverá apparecer com a physionomia tranquilla, o andar sereno e os braços cahidos em abandono; porque, a principiar assim, ainda mesmo com a maior força de voz e a maior vehemencia da palavra, não produzirá nunca o menor effeito, visto que não estando o publico preparado por meio do gesto, fica frio e indifferente; mas se o actor que tiver de vir pintar taes sentimentos mostrar-se rapidamente no palco, agitado, tremulo, desenhando uma tempestade na physionomia, com as sobranceilhas franzidas, os olhos semi-abertos, entumecidos os traços da face, a boca um pouco serrada, pisar forte e decidido, e os braços vigorosos nos seus movimentos, o espectador conhece-lhe immediatamente os sentimentos d'alma; compenetra-se do que vai ouvir, e apenas o

actor solta a palavra, todos sentem as paixões que o agitação, porque ha perfeita illusão na acção com que o actor se apresentou, o que tambem o actor deve ter muito em vista nas retiradas de scena, afim de que aquella illusão dure até ao seu desaparecimento. O que fica dito prova portanto que ninguem poderá conseguir dizer bem o papel que estudou sem que de antemão tenha aprendido todas as difficuldades do gesto. M^{lle} Dumesnil assegurava que não havia regra para a acção; mas a experiencia me levou a crer que esta excellente actriz se enganava; porque entendo por acção não só o movimento dos braços, como o de todas as mais partes do corpo, dependendo da sua harmonia e uniformidade a graça de um actor, e para que elle seja airoso, é necessario manter-se direito, mas não esticado, porque tudo que chega ao excesso toca a affectação, e por consequencia desnatural, tornando-se assim desagradavel aos olhos de todos; accresce ainda a tudo isto que conservando-se sempre muito recto, se priva da maior vantagem nos instantes assignalados do tragico e do alto comico, quando lhe seja preciso mostrar-se superior aos demais actores que estejam em scena, momento em que deve indireitar-se e parecer maior do que todos os outros, pela acção que toma; se, porém, em todo o correr do papel se tem conservado extremamente direito, priva-se da faculdade de tomar mais espaço naquelles momentos em que deve augmentar a sua presença; devendo ainda lembrar-se de que o corpo muito esticado e a cabeça muito levantada, violentão os hombros e tolhem a liberdade do movimento dos braços. Sei que muitas vezes o actor é obrigado a curvar-se para mostrar respeito ou ternura; em taes occasiões alguns ha que excedem-se no modo de o fazer e dobrão a cintura, conservando o estomago e o peito invariaveis, e como os corpos se encontram desnivellados em semelhante posição, separão os pés e dobrão um pouco o joelho, levantando um braço e estendendo o outro, representando assim, sem o quererem, a estatua antiga do gladiador combatendo.

A regra invariavel e que se deve seguir para se estar bem desenhado, é alinbar sempre em qualquer posição que se esteja a ponta da barba em linha perpendicular ao rasgo das pernas. A couraça romana e o collete guarnecido de barbatanas podem muitas vezes privar-nos de dobrar o peito e a cintura: em taes casos deve-se

inclinár sómente a cabeça, porque é sempre o mais notavel, dobrando frouxamente o corpo, com o que se preenche muito bem a scena, e se logra uma situação vantajosa.

O actor deve mover-se a passo firme, porém igual, moderado e sem sacudir-se. Já os Hespanhóes seguem exactamente o contrario na sua escola, levando até certa exaggeração os seus movimentos, o que eu já havia notado em alguns que têm apparecido nos nossos theatros: attribui então esse excesso a não serem actores de primeira ordem; porém assistindo no theatro do Principe em Madrid á representação do drama *Trovador*, vi apparecer Manrico com um ar de centurião e caminhar com o pé tão fortemente apoiado, fazendo bater duas vezes os calcanhares sobre o tablado, que todo o seu corpo recebia um bambeamento tão forte que cada instante se via dansar o capacete, parecendo agitadas por um furacão as plumas que o guarnecião; não obstante, esta figura enorme, aggravando a illusão, foi victoriada em todo o correr da peça pelo publico hespanhol, que, ou seja por sua indole um pouco exaggerada, ou porque este violento estylo de representar se tenha tornado tão familiar pela frequencia de vê-lo, que á força de costume já não distinguão o falso do verdadeiro.

Sei bem que a acção exaggerada e fóra do natural é applaudida pelas maças pouco instruidas, e até mesmo fascina ás vezes aos que não são ignorantes; mas entre elles sempre ha um ou outro que reconhece a falsidade da acção. Quando o actor executa numa scena sentimental, importante e arrebatadôra, exagerando os gestos, recorrendo a grandes movimentos de physionomia e de todo o corpo, ainda que seja falso o jogo com que exprime o sentimento, deslumbra a quem o vê e fascina por tal fórma que acha uma belleza naquillo que é puramente um grande erro.

Entre nós tenho cu visto muitas vezes applaudir a actores falsissimos no gesto com que devem representar, e em Lisboa tambem. Achando-me no theatro de D. Maria II, onde tinha um camarote que S. Ex. o Sr. ministro do reino mandou pôr á minha disposição por todo o tempo que eu estivesse no paiz, assisti á representação do drama *A Dama das Camélias*, drama que já se havia representado no Brazil, mas que eu não tinha visto. Como dizia, começou a representação, desempenhando a insigne artista

Emilia das Neves cabalmente os primeiros actos. Alguns homens de letras, que sempre me honravão no camarote com as suas presenças, chamavão a minha attenção para a scena do espelho no 5º acto.

Com effeito, no momento esperado, vi a *Dama das Camélias* levantar-se do leito, dirigir-se para um toucador á Pompadour que distava pouco da cabéceira, e encarando o espelho fez um movimento de horror e gestos violentissimos: o corpo lhe tremeu todo, cahindo sobre uma cadeira que lhe estava proxima, rompendo então o publico em estrepitosos applausos, durante os quaes a actriz tremia e pintava na physionomia o mais vivo terror. Um desses senhores que me acompanhavão, vendo que eu ficára immovel, perguntou-me:—Então, não gostou da Emilia nesta scena?—ao que respondi friamente:—Não.—Pois não tem razão, tornou-me o mesmo amigo; e se Emilia tivesse creado este papel depois de o ter visto na *Dama de S. Tropez*, dir-se-ia que ella o hayia copiado na scena do espelho.—Pois se ella me houvesse copiado, retorqui eu, não seria a grande artista que é, porque a posição de *Mauricio* é muito diversa. Elle vê pelo espelho o homem que o nvenca, e sorprende-se e horrorisa-se que um seu parente, o seu maior amigo, seja o seu assassino; porém a *Dama das Camélias*, que tem sido uma moça faceira, e que, mesmo depois de enferma, todas as vezes que se levanta vai mirar-se, vendo assim constantemente os estragos que a molestia vai produzindo no seu physico, não pôde horrorisar-se do que vê a todo o instante.—Estas razões não deixarão de calar no animo dos que me ouvirão, sem contudo se darem por convencidos (porque, seja aqui dito de passagem, em Lisboa ha muito espirito de camaradaria, como dizem os Francezes; tudo dalli é bom, o que lhes eu louvo muito, em vez de censurar, e oxalá que entre os Brazileiros houvessem os mesmos sentimentos! não estaria a nossa terra tão esquecida na republica das letras e das artes; porque entendo eu que, louvar aquelles que têm merecimento, não só os encoraja para maior perfeição, como os faz conhecidos no estrangeiro; mas, entre nós, o talento é desgraçadamente synonymo de inimizades e invejas.) Voltemos, porém, ao nosso ponto.

De Lisboa fui visitar o norte, e chegando a Pariz, á capital de

mundo civilisado, tratei logo de ir ao theatro e de fazer um termo de comparação entre a escola desta, e as portugueza e hespanhola. Eis a opinião que formei:

A portugueza quer imitar a franceza; porém o seu estylo é mais pesado e antigo: a hespanhola é exaggerada, até mesmo na comedia, a franceza pecca um pouco por natural demais, principalmente no vaudeville e nas peças ligeiras; porque creio muito no que assizadamente diz Aristippe — *Nem tudo o que é natural deve apparecer em scena.*

Em um desses dias felizes em que eu passeava em Pariz, vi annunciada para a noite *A dama das camelias*, no theatro Gymnasio. Despertou-se-me immediatamente a curiosidade de ver como Rosa Cheri, esta excellente actriz, havia comprehendido a scena do espelho: preferi portanto este theatro ao francez que representava a tragedia *Britannico*.

Fui ao Gymnasio. Ao levantar do panno do 5º acto não vi o toucador, nem a cadeira; mas sim junto á cabeceira do leito um pequeno gueridon, nada descobrindo sobre elle, na distancia em que me achava, o que mais ainda augmentou a minha curiosidade. Assestando o meu oculo, vi Rosa Cheri levantar-se, e ficando assentada á beira da cama, pegar pelo cabo em um pequeno espelho de fórma oval, mirar-se nelle, fazendo então apparecer nos labios um frio sorriso, erguendo um pouco os olhos ao céo, e levantando frouxamente os hombros, exprimindo assim com a maior verdade neste simples gesto, a resignação de sua alma com os effeitos progressivos da molestia horrivel que brevemente faria succumbir. Foi freneticamente applaudida pelo publico, e eu, que estou habituado á scena, não pude conter as lagrimas, palmejando e dando bravos.

O que acabo de narrar é mais um exemplo para estudarmos escrupulosamente a acção, e não a falsificarmos com o interesse unico do applauso das platéas, como talvez o fizesse Emilia para agradar ás massas, porque o actor deve sempre representar para a parte mais instruida do publico.

Senhores. — Assim como a palavra é a eloquencia do homem, pôde dizer-se que o gesto é a cloquencia do corpo: e se pensarmos bem sobre a maneira por que o homem é formado, conhecere-

mos que nunca elle está mais bem desenhado do que quando, mantendo-se igualmente sobre os pés, pouco distantes um do outro, deixa cahir braços e mãos, onde naturalmente o proprio peso as leva. E' preciso que os braços se movão quando se falla,

por isso procurarei explicar as partes mais mecánicas a este respeito, porque os mãos habitos, uma vez contrahidos, difficilmente se corrigem. Jámais se conseguirá o ar dos braços, senão com muita applicação, e por mais favoráveis que possão ser as nossas disposições naturaes, o ponto de perfeição, depende da arte, e para que o movimento dos braços seja agradável, é necessario observar a seguinte regra :

Quando se levanta o braço é preciso que a parte superior (quero dizer, aquella que se comprehende do hombro ao cotovello), se separe do corpo, arrastando as outras duas que não devem tomar força para se moverem, senão successivamente e sem precipitação, e por consequencia a mão se deve mover por ultimo, permanecendo inclinada para baixo até que a parte inferior do braço tenha chegado á altura do cotovello; então a mão se volta para cima, enquanto o braço continúa o seu movimento para elevar-se ao ponto em que deve permanecer. Se tudo isto se praticar sem violencia, a acção é perfeita e agradável. Para descer o braço, a mão deverá cahir primeiro, e as mais partes seguirão por sua ordem, procurando com muita attenção não ter os braços tesos, e fazer ver sempre a prega do cotovello e do punho; os dedos não devem estar inteiramente estendidos; é necessario apresenta-los sempre com suavidade e conservar entre si a gradação que é facil observar naturalmente. Deve evitar-se quanto seja possivel ter o punho totalmente cerrado, e, sobretudo, de o apresentar directamente ao actor com quem se representa, ainda nos momentos de maior furor, porque esta acção por si mesma é vil; diante de uma senhora, grosseria; e feita a um homem cara a cara, grande insulto.

Não se deve tambem accionar com violencia; porque quanto mais a acção tem de lenta e suave, tanto mais é graciosa e expressiva. Kembel, esse magnifico actor da Inglaterra, primava neste particular, e comparavão os seus gestos aos movimentos de um grande carvalho, que, mesmo agitado pelo mais rijo tufão, são sempre imponentes, pausados e magestosos. Assim, o celebre Kembel, na

vehemencia das mais fortes paixões, mantinha a acção sempre moderada, espaçosa, cheia de pompa e magestade. Se, pois, o actor se separar destas expressadas regras, e, por exemplo, mover primeiro a parte inferior do braço, a acção é surda; se mover o braço com precipitação e com força, a acção é dura; e quando se acciona sómente com meio braço conservando os cotovellos unidos ao corpo, a acção é extremamente desairosa: não obstante isto, é preciso evitar de ter os braços igualmente entendidos e leva-los á mesma altura, porque semelhante acção, em fórma de cruz, é a com que os musicos acompanhão o compasso no fim do canto, o que não é modelo a seguir. E' uma regra bastante conhecida que a mão não deve levantar-se acima da linha dos olhos; quando, porém, uma violenta paixão arrebatá o actor, póde elle esquecer-se de todas as regras, e em tal caso ser-lhe-ha licito accionar com vivacidade e levantar os braços acima da cabeça; contudo, se o actor é de boa escola, os movimentos ainda os mais vivos e arrebatados acréditão sempre os seus bons estudos.

Senhores, concluirei o que tinha a dizer-lhes sobre o gesto, recomendando-lhes que se não deve nunca declamar diante de um espelho para estudar as acções, porque este methodo é a origem da affectação e dos defeitos: o que é muito necessario é que cada qual conheça os seus movimentos, formando um juízo delles, mas sem os ver.

QUARTA LIÇÃO.

Um dos estudos mais essenciaes para o theatro é o meio de fazer sahir a voz com um som cheio, doce e natural. Devemos consultar em nós mesmos, quando fallarmos alto, quaes os sons da nossa voz, notando se é aspera, fria, surda ou suffocada, para que, á força de trabalho, possamos suavisa-la, fazendo, pouco a pouco, iguaes todos os sons. Um exercicio continuado consegue dar á voz mais flexibilidade do que a que tem naturalmente. Para evitar os sons frios, asperos e uivantes é preciso que o peito trabalhe sempre com igual firmeza, e que a garganta se não estreite muito no passar do som. Deve-se com cuidado e habilidade manejar a respiração, contribuindo unicamente com aquella que a voz exigir; porque, quando o ar impellido pelos pulmões sahe com muita abundancia, confunde o som, impede-lhe a harmonia, produzindo o que se chama — *voz sepulchral*. — Não convem esforçar o peito para dar vigor á expressão, o que, em vez de augmentar, lhe diminue a força, collocando o actor na necessidade de empregar violentas respirações que se ouvem a grande distancia, e incommodão horriavelmente aos espectadores. O actor deve aproveitar-se da voz que a natureza lhe deu, e por fórma alguma procurar suppri-la com outro som estranho, porque a voz contrafeita não se póde sustentar. Alguns actores pretendem tornar a voz grossa, valendo-se da seguinte mecanica. — Depois de reunirem no peito toda á respiração que lhe é possivel conter, procurão, fazendo sahir o som com força, abrir extremamente a garganta, levantando o paladar, retirando a lingua mais para dentro do que de ordinario, formando então a boca um vácuo, e não podendo os labios abrir-se

perfeitamente, formão uma especie de busina que engrossa o som das palavras; e ainda que o som, assim obtido, produza por momentos alguma cousa de agradável, não sendo natural, não é sustentavel, por falta de inflexões, tornando-se insupportavel e até ridicula a desigualdade deste meio.

Alguns actores têm a felicidade de achar inflexões proprias e afinadas em todos os tons de sua voz: comtudo, para gozarem desta vantagem tão conveniente ao theatro, é preciso muito estudo. Lembro-me ainda que quando me encarreguei do papel de Othello, na tragedia *O mouro de Venezia*, depois de ter dado a este personagem o character rude de um filho do deserto, habituado ás tempestades e aos combates, entendi que este grande vulto tragico, quando fallasse, devia trazer á idéa do espectador o rugido do leão africano, e que não devia fallar no tom médio da minha voz; recorri por isso ao tom grave della e conheci que a poderia sustentar em todo o meu papel: fiz um exercicio aturado para lhe ajustar todas as inflexões naturaes e convenientes ás variadas paixões que Othello devia exprimir. Consegui bom resultado deste estudo, porque a voz me era natural; porém, todos os que depois representarão a tragedia, procurarão imitar o som da minha voz, e não podendo sustenta-la porque se valião da voz contrafeita, não agradecerão nunca.

É muito prejudicial ao actor esforçar-se por imitar a voz de outrem: a imitação de todos aquelles que nos têm precedido é muito inconveniente, não só porque é mui pequeno o merito de representar por imitação, como porque só tem verdadeiro talento aquelle que se mostra original, consistindo o maior mal em se copiarem quasi sempre os defeitos do modelo. D. José de Resma aboná o que deixo dito com os exemplos seguintes.

A famosa Champinelle, cantora no tempo de Racine, tinha uma voz sonora e brilhante: erão-lhe extremamente favoraveis os sons agudos, que empregava com o melhor e maior successo, grangeando-lhe todos os dias grande reputação. Todas as outras cantoras da época pretendêrão cantar como aquella, do que resultava darem gritos horribéis.

M^{lle} Lecouvreur, essa primeira gloria do theatro francez, possuía uma voz funebre e de pequena extensão; mas a superioridade de

seu talento, e a ternura ao ultimo ponto que com tanta graça empregava, encobria, se não fazia desaparecer tão grande defeito. Todas as actrizes tentárão imita-la, imaginando que a magia com que Lecouvreur encantava nascia da sua voz surda, e copiavão-a com este defeito, procurando tomar o tom mais baixo que lhes era possível, viclando por consequencia o natural da sua propria voz, e resultando disso ouvirem-se mulheres com voz de homem, a qual não sendo sustentada por um peito forte, se tornava triste e lugubre em vez de lisongeira e agradável.

Em Lisboa tive eu mais um exemplo do quanto é prejudicial a imitação e a voz contrafeita, o que vou referir, porque vem muito a proposito.

Representando a actriz Emilia das Neves a tragedia *Judith*, quiz seguir o estylo da Ristori que a havia representado antes della no theatro de S. Carlos, e talvez por isso não tirou todo o partido que podia tirar do seu grande talento, se lhe confiasse uma creação nova. No dia seguinte á representação tive a honra de visitar e de beijar a mão a S. M. el-rei o Sr. D. Fernando, esse principe protector das artes: teve elle a bondade de me dizer: « Quero a sua opinião a respeito da tragedia e do trabalho da Emilia.— Senhor, respondi, a tragedia é traduzida por umas das melhores pennas de Portugal; a linguagem é excellente; mas o verso substituido pela prosa perde a sublimidade, energia, belleza e pompa. Quanto á Emilia, esse genio da scena portugueza, pela primeira vez que subio ao genero tragico, foi digna de applauso, porque não estava preparada para este trabalho; valeu-se, talvez, da imitação, contrafez muito a voz, e prodigalisou tanto o gesto, que a cada instante suffocava a expressão: persuado-me que ella seria maiz feliz se se fizesse original.» Sua Magestade teve a bondade de elogiar a minha opinião, e oncluiu dizendo: A Emilia faz mal em querer representar a tragedia, porque é muito boa no drama e excellente na comedia.

Por tudo o que fica exposto, diz muito assisadamente M^{me} Talma, que as tradições se devem conhecer porque ellas esclarecem e fazem brotar novas idéas; mas é muito perigoso querer imita-las: é bom que se sigão unicamente as suas intenções.

A voz da imitação é sempre defeituosa o desagradavel, e recor-

rer mui frequentemente aos sons que se encontram em um e outros extremos della não é o melhor methodo para sustentar um papel; portanto, deve seguir-se o médio, porque é a parte mais bella e mais sonora.

Para que a voz seja justa, é preciso que o actor preste muito o ouvido, afim de apreciar um tom, um meio tom, um quarto de tom, um meio quarto de tom, etc.; precisa saber elevar e abaxar a voz em todas as gradações imaginaveis, e o ouvido deve julgar com muita severidade, pois só assim poderá corrigir qualquer defeito; e quem não tiver bom ouvido para julgar, não pôde ser bom actor, e se fôr surdo está impossibilitado de seguir a arte mas com este julgamento á sua voz, ficará senhor deste instrumento, porque a voz é o instrumento do actor, como a rabeça o era de Paganini.

M^{he} Clairon diz, que se servia sempre do médio da sua voz, tanto no brando, como no forte, de maneira que a dirigia á sua vontade, o que fazia brilhar muito a menor força que lhe dava; e fazendo-a subir sempre lentamente, contribuia a fornecer ao espirito as idéas, a graça, a pureza e a nobreza do estylo.

O actor não precisa esforçar muito a voz para se lhe entenderem bem as palavras; basta unicamente bater bem as syllabas e terir todas as letras, não abaixando os finaes e mantendo a voz com a mesma força.

A voz é como um instrumento; só pelo trabalho e exercicio se pôde tirar della todo o partido, sendo muito bom exercita-la em um vasto recinto, para não suffocar-se o som no peito.

A voz de Lckain, a principio aspera e desagradavel, tornou-se, á força de exercicio, tão flexivel e branda, que nenhum som lhe era difficil.

A voz de cabeça se corrige fallando devagar, escutando-se a pronuncia, tendo a mão sobre o peito, afim de sentir por este modo se a voz sahe delle.

Agora, senhores, que tenho tratado das partes mccanicas, instrumentos de que o actor se deve valer para representar, passarei áquellas que formão a acção theatral e que dependem da intelligencia.

QUINTA LIÇÃO.

A declamação theatral é a arte de exprimir sobre a scena , por meio da voz, attitude, gesto e physionomia, os sentimentos de um personagem , com a variedade e certeza que exige a situação em que elle se acha; porque a attitude , o gesto e a physionomia , devem expressar o mesmo que a palavra , cada um com a sua linguagem.

A declamação tragica consiste no accordo da simplicidade e da nobreza, meio aliás difficil de seguir-se. O actor deve compenetrar-se de que no theatro são homens que fallão a homens, e que, portanto , não precisa servir-se de outro tom que não seja aquelle que a natureza inspira a todos. O insigne Baron e Mme Lecouvreur tocavão todas as paixões com o tom da alma, com simplicidade e natureza , pelo que forão os mais celebres artistas do reinado de Luiz XIV.

Conheço que o genero da tragedia é, sem duvida nenhuma, um tanto ideal , pela linguagem versificada e pomposa: seja , pois , tambem um pouco ideal a maneira de a dizer, porém sempre nobre, revestida de dignidade , sem estylo empolado; mas tambem sem trivialidade, linguagem que habitualmente convem aos personagens tragicos , devendo-se-lhes dar sempre uma energia sustentada , e uma largura proporcionada, porque a tragedia dita com muita simplicidade e singeleza deixa de ser verdadeira. Quanto mais a acção tende á dignidade e nobreza, mais deve ser tocada de um estylo fóra do commum. Tomemos para modelo os homens de altas posições: escutemo-los nas camaras legislativas, nos tribunaes, no pulpito e na córte do soberano, onde vão fallar, e veremos que não se enun-

ção como na vida privada. Mr. Andrieux, na noticia que precede a M.^{lle} Clairon, divide os principiantes dramaticos em tres classes : os que cantão, os que gritão e os que fallão. Dos que gritão diz elle :

« Póde esperar-se alguma cousa, porque o tempo e o estudo podem fazer moderar o seu excesso, comquanto bem poucos corrição este defeito, por terem a desgraça de ser applaudidos por uma grande parte do publico que se deixa arrastar e seduzir pela bulha que fazem, com o que se enganão, suppondo que o applauso é devido á illusão que causão; e gritão muito mais ainda, julgando ser este o meio de se exprimirem com approvação. »

Dos que fallão, diz ainda :

« A classe daquelles que fallão é a preferida, porque quasi sempre della sahem os bons actores, tanto para a comedia como para a tragedia, e aquelles que juntão a um verdadeiro talento a sensibilidade real, o estudo, a reflexão e a prática da arte, podem tocar a perfeição : estes não representão para as turmas ignorantes que se deixão arrastar por uma declamação empolada, por gritos e gestos extravagantes : aspirão unicamente aos suffragios dos conhecedores intelligentes, que os applaudem pelo seu natural e verdade. Aristippe affirma que Talma nas suas tragedias fallava em quasi todos os seus papeis; mas, fallando, conservava sempre a energia e a força de character do personagem que representava. »

Cantar é mais facil, e é por onde começão os principiantes, que abaixão e levantão a voz a compasso, formando assim uma cantilena insupportavel pela sua uniformidade; portanto é esta, de todas, a peor classe, porque este defcito prova em geral pouco espirito e nenhuma sensibilidade; e se o actor com um ou dous annos de theatro ainda cantar, póde dizer-se que nada ha a esperar d'elle, e que é condemnado á mediocridade para sempre.

Na minha juventude declamei eu como os mais actores com quem principiei o tirocinio, porque quasi todos declamavão; porém, deixando-os para formar uma companhia nacional (como formei em 1833), e acabar assim com a dependencia de actores estrangeiros para o nosso theatro, perdi os meus primeiros costumes pelas reflexões que fiz sobre uma arte para a qual a natureza me dera algumas vantagens: mudei, pois, o fundo da minha representaçõ; e

appareci mais simples e verdadeiro, grangeando por isso a pequena reputação de que gozo.

Persuadem-se muitas pessoas que declamar é fallar gritando, e os exemplos comprovão o contrario; porque não é a força da voz que forma a declamação, mas sim a maneira de produzir os sons, sobretudo a frequente rechida delles nos intervallos da mesma especie. D. José de Resma na sua *Arte do comediante* diz que os actores e oradores romanos fallavão com muita força para serem ouvidos pelo immenso auditorio, e que na Italia os actores fallavão muito mais alto do que em França, porque os seus theatros são muito maiores; mas, sem embargo disto, não declamavão; porque só a vehemencia e uniformidade unidas é que fazem a declamação.

Nas suas memorias dramaticas, diz Talma a este respeito que declamar é principiar em voz baixa, com uma lentidão affectada, prolongar os sons com languidez sem varia-los, eleva-los a certa altura e tornar promptamente ao som anterior, conservando sempre um certo estylo e compasso. E quem poderá duvidar de que é este o methodo da declamação? todos os dias estamos ouvindo muitos dos nossos actores e oradores declamarem, mesmo em pequenos recintos, sem levantar a voz.

O que fica dito prova que declamar não é fallar gritando, mas sim dizer tudo, cantando em dous ou tres sons cadenciados a certo compasso. Entre a maior parte dos nossos actores, provém muito este defeito da falta de uma escola onde aprendessem a dizer as cousas sem esse pessimo tom declamatorio, e os tem levado a falta de estudo e de gosto ao ponto de exprimirem tudo por duas formas, a saber: pintando a colera, desespero e ciuime com gritos de possesso, que destroem o bello effeito da naturalidade, porque gritar descompassadamente é proprio de loucos; qualquer homem tomado de uma paixão vehemente, sente embargar-se-lhe a voz na garganta, fica quasi suffocado e tremulo, e neste estado, pela excitação nervosa, não póde gritar.

A outra fórma seguida por estes actores é a de exprimirem um sentimento terno, brando ou amoroso, recorrendo ao choro, á declamação e á monotonia, esquecendo-se de que o amor se exprime com a vida languida nos olhos, mas com o coração cheio de fogo, que reanima a palavra e dá força á persuasão. D. José de

Resma afirma que Molière se cansou em vão em criticar o estylo declamatorio em muitas das suas peças, sem que jámais achasse modo de destruir um mal tão arreigado; que Baron representava sem declamação, e que por isso era o mais celebre actor da sua época. E porque razão o não imitavão os seus contemporaneos? porque representar com verdadeira simplicidade e natureza é muito difficil, é unicamente dado a quem tem genio; e imitar este modelo é ainda muito mais difficil; porque elle tem uma maneira sua, variada e natural de dizer as cousas sem o tom uniforme e cadente; o que não aeentece ao declamador, que facilmente se imita pela cadencia e uniformidade com que exprime tudo. Sirva-nos de exemplo uma musica: se ella é facil, com poucos compassos, todos a cantão apenas a ouvem, o que não succede se fôr difficil.

E' claro portanto que se não deve deelamar, e que os discursos devem ser pronunciados no tom que exigirem os pensamentos que eneerrão. Quando um heróe falla de assumptos que o não movem, para que affectar um tom de voz extraordinario? Quando uma princeza se não possui de uma paixão, para que ha de chorar? E' indispensavel fallar com nobreza, mas não com uma uniformidade choeante.

Os versos é verdade que têm uma medida uniforme; mas como elles mudão a cada instante de pensamento e de sentimento, da mesma maneira a cada momento é preciso variar de tom.

As falsas reflexões sobre a deelamação têm chegado ao ponto de teoar os principios mais desarrazoados. Acreditavão os actores ainda quando eu comecei a minha carreira, que era preciso começar sempre a representar em voz baixa e sem violencia, afim de poder sempre, a arbitrio, augmentar a expressão até ao fim da peça. Fundados neste principio falso, vião-se entrar em scena actores chorando a morte de seu pai, com tal frieza como nós fallariamos da morte de um mandarim da China; entendõ, porém, eu, que a regra que a este respeito se deve seguir é a que nos prescreve o sentimento que temos a exprimir. Se o actor tem de principiar pelos discursos de um filho desesperado pela morte de seu pai, deve aprsentar-se em scena mostrando a dôr mais viva, recitando com todo o esforço; porque o actor tem obrigação de representar as couas taes quaes ellas se passão na vida intima, e tanto peor para

o autor se não teve habilidade para levar o interesse da peça até ao fim.

Senhores. Agora que fica explicado, o melhor que me foi possível, o que entendo e o que têm entendido por declamação os profissionaes, concluirei fazendo-lhes uma observação muito essencial sobre o modo de terminar as phrazes com um tom que o assignale, regra que é quasi inteiramente perdida, e por quasi todos os que fallão nos nossos theatros, finalizando tudo por sons no ar, como se uma peça não tivesse pontos nem virgulas. Para evitar este defeito, senhores, apontarei um facil meio, ao alcance de todos.

Quando a voz então, descendo um intervallo conveniente, o ouvido percebe que a clausula se acha terminada, e assim se deve finalizar; quando, porém, o som da ultima syllaba se encontra semelhante ao da precedente, ou que sóbe a mais alto grão do que os outros, o sentido se detem suspenso, não convindo preparar deste modo a terminação, nem fazê-la assim, porque o espectador espera a continuação do discurso.

Este estudo é muito essencial e preciso, porque delle dependem as mudanças de tom, que produzem ao ouvido o mais agradável effeito, fazendo perceber a igualdade e variedade da expressão.

SEXTA LIÇÃO.

A faculdade de entender é o mais bello dote que a natureza pôde dar ao actor, e sem duvida necessita elle muito de intelligencia, não só para bem interpretar a immensa variedade de papeis de que se encarrega, como tambem para preeber, adivinhar mesmo, em cada phrase, em cada periodo, a mais occulta intenção, o espirito e a fineza do poeta.

Uma estatua compuz, dei-lhe a palavra,
E tu lhe déste o movimento e vida.

Estes dous versos pertencem a um soneto que me dedicou o nosso poeta Magalhães, quando em 1837 creou o papel de Antonio José, na sua tragedia. Ora, se o autor compõe a estatua e o actor lhe dá movimento e vida, quanta intelligencia não é precisa para fazer fallar, mover, rir, chorar, exprimir emfim todos os sentimentos de um personagem creado na fervente imaginação de um homem de genio? Entretanto, frequentes vezes vemos nós honrar com o nome de intelligentes a actores que sómente têm o modo grosseiro de entender o que querem dizer as palavras do seu papel; é preciso portanto, senhores, convencerem-se de que não basta entender só os discursos que o poeta tem posto em nossa boca, e não dar-lhes um máo sentido; é necessario, sim, penetrar a cada momento a relação que pôde ter quanto dizemos com o character do nosso papel, com a situação em que a scena nos colloca, e com o effeito que isto deve produzir com a acção total. A maneira de entender tudo isto é tão delicada que para reprodu-

zi-la por meio de razões exigiria uma extensa obra, e assim limitome a alguns exemplos que serão talvez bastante sensíveis para explicar o que é forçoso attender e reunir para demonstrar uma verdadeira intelligencia. Na *Arte do Comediante* lê-se o seguinte: « Ordinariamente se repete na scena—Bons dias—cuja phrase é bem simples e todo o mundo comprehende; sem embargo, não é bastante perceber que semelhante expressão é uma politica que se pratica ao encontrar-se alguma pessoa, porque ha mil maneiras de dizer—bons dias—segundo o character e a situação. Um amante diz—bons dias— á sua amada com uma doçura e affeição que faz conhecer seus sentimentos pelo modo por que a sauda. Um pai diz com ternura a um filho que ama, e com certa frieza misturada de tristeza áquelle de quem está queixoso. Um avaro do mesmo modo quando pronuncia —bons dias— a um seu amigo, se deve mostrar occupado de inquietações. Um zeloso demonstra uma colera que a decencia lhe impede de dar a conhecer quando sauda a um joven que é obrigado a receber em sua casa, contra vontade e apenas por considerações. Uma criada pronuncia os—bons dias— com um tom lisongeiro e insinuante ao côrtejador arado de sua ama, e com tom aspero a um velho que solicita conseguiu-la sem a sua confidencia. O homem possuido de melancolia pronuncia —bons dias— com um tom afflictivo. Um trampolineiro sauda aquelle que quer enganar com um tom que deve inspirar confiança ao objecto de sua traição, e é donde o espectador deve perceber que medita uma aleivosia. »

Seria necessario decifrar todos os caracteres da humanidade e todas as situações da vida, se se quizesse explicar as innumeradas variedades que se podem encontrar na expressão de uma palavra que desde logo parece tão simples. M. Tonnelière era neste particular o actor mais perfeito do seu tempo; não acreditava que um só monosyllabo fosse inutil no seu papel, e com um sim, um não, um olhar, um gesto enfim, dava a conhecer perfeitamente a situação e o character do personagem que imitava; era de opinião que os apartes e os monologos precisavão muito da intelligencia; que os apartes devião ser ditos com brevidade, e os monologos, exceptuando as scenas de paixões vehementes, não necessitavão de tanta força na voz como nas scenas dialogadas; e assim, dizia

elle, como os apartes sem gestos produzem melhor effeito, tambem os monologos com os gestos moderados, voz branda e sentimentos moderados tambem, têm o seu verdadeiro colorido. Tambem se lê nos pensamentos sobre a declamação que um actor intelligente é reconhecido quando recita um monologo, sendo nelle uma regra invariavel que quando se falla do passado os olhos conservão-se inclinados para a terra, quando se trata do presente olha-se para o horizonte, e no futuro para o céu.

O grande Talma, quando trata de Lekain, expressa-se por este modo: Para formar-se um actor como Lekain é preciso ser dotado de muita intelligencia: só elle soube explorar plenamente todos os thesouros da natureza. Nos diversos movimentos de sua representação, que a seu geito moldava mais ou menos rapida, mais ou menos lenta, e muitas vezes com um silencio tão bem estudado que apresentava a verdade das circumstacias, onde é necessario reconcentrar-se o homem antes de confiar á palavra o que a alma experimenta e a intelligencia calcula, era o mais perfeito original: e em verdade, senhores, destes intervallos bem combinados tira-se grande partido. Seguindo os dictames deste mestre, obtive eu bons resultados, como adiante lhes farei ver; mas é necessario que primeiro lhes dê alguma idéa sobre a maneira de tornar verdadeira esta especie de repouso entre o pensamento e a palavra. O actor neste caso toma um ar pensativo, como meditando no que vai dizer, e a sua attitude, e os traços de sua physionomia, devem supprir esta suspensão de palavra, mostrando durante este momento de silencio que sua alma está fortemente preoccupada; sem isto, estes intervallos na representação não serão mais do que lacunas frias, e ninguem os attribuirá a uma operação do pensamento, mas sim a uma distração de memoria. Na bella passagem em que fui copiado na tragedia *Oscar*, pelo insigne escultor Francisco Manoel Chaves Pinheiro, lente da Academia das bellas-arts, a estatua que expôz em 1860 representa a situação em que Oscar, delirante, reconhece a sua espada, proferindo estas palavras—É minha!—O intervallo que eu fazia antes de fallar, a expressão da physionomia, a attitude e o gesto exprimião com mais perfeita verdade o horror com que Oscar se convencera ter sido o assassino do seu melhor amigo. O publico sempre cobrio de

applausos este trabalho da minha pequena intelligencia. As simples palavras que eu proferia no Othello—*Eu fiz o que devia*—forão empre applaudidas, porque o tempo que eu tomava para produzir effeitoa, dizê-las, junto á combinação de todo o jogo physionómico, expressava claramente que Othello procurava na sua imaginação um motivo para attenuar a triste realidade da sua fereza. Na ultima scena de André, na — Gargalhada — quando lhe apresentão sua mãe, os intervallos que eu punha nas palavras— *E' ella!.... minha mãe?... morta?... etc.*, pintavão distinctamente a duvida com que lutava a alma de André, não podendo acreditar o que vião seus olhos.

Ha tambem, senhores, outras situações em que um personagem, impellido pela vehemencia de um sentimento, deve tomar toda a expressão de que necessitar o lance. Suas palavras devem chegar aos labios tão rapidamente como o pensamento á sua alma. Em qualquer dos casos só a intelligencia modera e regula o bom effeito. Vem a proposito referir aqui a idéa que em Lisboa fizerão da minha pequena intelligencia, quando tive a gloria de representar no theatro de D. Maria II. Passo portanto a ler esta foiha do meu album :

Neste album destinado a guardar as memorias, as opiniões e os pareceres dos homens de letras de Lisboa, ácerca do primeiro artista dramatico do Brazil, o que poderei dizer, que não seja o céo do voto geral do nosso publico? Estima-se mais sempre a gloria, não pelo que ella nos dá, mas pelo que ella nos custa; é todavia o Sr. João Caetano dos Santos um dos raros privilegiados que deve amar os seus triumphos pelo que elles lhe custão e pelo que elles lhe dão. Vem de si e de si só a INTELLIGENCIA, a arte, o tom supremo do genio que lhe admiramos. Com um rasgo do seu olhar esplendido, allumia, através da acção, limpido abysmos, voragens do coração humano que ninguem suspeitava. Transforma um ruim drama em um poema. Quando entra em scena, tudo se agita e se anima, e o que era um mão esboccto a carvão, toma as côres de um quadro de mestre. Julgamos ouvir uma scena de amor, de ciúme ou de piedade.... lêde a peça... não está lá nada disso; foi João Caetano que escreveu tudo, erguendo os olhos ao céo, ajoelhando, apostrophando ou abençoando. Lisboa, 1 de Dezembro de 1860. — *Julio Cesar Mathado.*

Senhores, a referencia que nesta lição faço sobre o juizo que emittio a meu respeito o illustrado publico lisbonense, é para provar ainda mais que a intelligencia dá um verdadeiro realce ao trabalho do actor ; mas se alguém me taxar por isto de immodesto, comquanto não seja verdade, não me ofendo, porque o meu fito é fazer realçar em tudo o merecimento ea gloria da arte que eu tanto amo.

SETIMA LIÇÃO.

Vou tratar hoje da expressão, comprovando melhor o que já disse em uma das minhas lições, que a arte dramatica imita, e não iguala a natureza. Senhores, a expressão não é mais do que a destreza com que o actor insinúa no espirito do espectador todas as paixões de que parece estar verdadeiramente possuido, porque representando o actor conforme o caracter e sentimento do seu papel, o espectador vê nelle a mais perfeita imagem da verdade por isso que um homem original, em identica situação, se não explicaria de outro modo. E' portanto indispensavel, para representar bem, levar a illusão até este ponto. Ha muito quem tome pela propria verdade, uma perfeita imitação, acreditando e julgando o actor penetrado realmente do sentimento que reproduz, suppondo que elle o sente, que soffre as afflicções e as dôres que exprime na physionomia, na voz, no gesto; porém não é exacta esta supposição: o actor compenetra-se do seu papel, segue as paixões que elle contém, pinta-as com inexplicavel verdade; mas não as sente na extensão da palavra, porque os sentimentos se succedem em uma scena com tanta rapidez como não existe na natureza, obrigando a curta duração de uma peça a tal precipitação, que, chegando os objectos á acção theatral, todo calor é necessario; não obstante, brota elle da arte, e não da natureza: tudo isto prova D. José de Resma exuberantemente, quando diz: « Se o actor, em vez de imitar a ternura, se deixasse levar pelo sentimento do seu papel, tocando a realidade, o seu coração se acharia immediatamente compromettido, sua voz se suffocaria, as lagrimas lhe calhrião dos olhos, o soluços lhe embargarião a garganta, e ser-lhe-hia impos-

sível proferir uma só palavra sem gestos ridiculos. Se nesta situação o actor necessitasse passar subitamente a um sentimento maior, ser-lhe-hia tambem impossivel, por achar-se sem faculdade de poder proseguir; um frio mortal se apoderaria de todos os seus sentidos, representando apenas machinalmente durante estes momentos. O que succederia então á expressão de um sentimento que exigisse maõoreal e mais força? que horrivel desconcerto não produziria! Isto na ordem dos transportes que o actor deve pereorrecr para que os seus sentimentos pareção unidos e apparetem nacer uns dos outros. Examinemos um lanee differente que nos possa dar uma demonstração mais sensível, e contra a qual difficilmente possão combater os que acreditão que se iguala, e não imita a natureza.

Apresenta-se um actor em scena, e as primeiras palavras que ouve devem causar-lhe grande surpresa, significando no mesmo momento o seu semblante, gesto e voz, um assombro tal que o espectador o acredita sem hesitação. E póde por ventura o actor ser verdadeiramente assombrado, quando sabe do eór o que se lhe vai dizer?

O facto seguinte, passado na antiguidade, é tambem proprio para sustentar o que diz D. José de Resma. Isopo, distincto actor de Roma, representando em uma occasião a tragedia *Os furoros de Oreste*, no momento em que tinha a espada na mão, atravessou a scena um escravo ao serviço do theatro, encontrando-se desgraçadamente com Isopo, este o matou no mesmo instante. Vê-se nisto, senhores, um actor tão possuido do seu papel, que tocou o maior extremo; porém porque não matou elle algum dos seu eollegas com quem representava? É porque pagava a vida do escravo com algumas moedas, segundo a lei de Roma, ao passo que era forçado a respeitar a vida dos seus concidadãos. Logo, não era verdadeiro o seu furor, porque a razão lhe deixava a faculdade da escolha.

Molé, sendo cumprimentado por M. Lomercier pela bella execução em uma passagem de eiume na peça *O Zeloso*, de Rochou de Chabanne, que vio pela primeira vez, respondeu-lhe: « Pois eu não estou contente com o que fiz; não produzi hoje no publico a mesna impressão que de costume, não estive senhor de mim,

entrei vivamente na situação, fui mais o personagem do que o actor que representava, estive tão verdadeiro como o seria em minha casa; mas para a optica do theatre é preciso outra cousa. A peça representa-se qualquer destes dias, ajuntou Molé; peço que venha vê-la alli do primeiro bastidor.» No dia da representação estava elle de facto no lugar indicado; no momento da famosa scena, Molé voltou a cabeça para [aquelle lado, e disse-lhe em voz baixa: Estou hoje bem senhor de mim, ides ver. » E, com effeito, M. Lemercier affirma que Molé produziu uma sensação muito mais forte do que na representação antecedente, e que já-mais vio tanta arte e tanto calculo para impressionar o espectador. A convenção da verdade theatral foi sempre o objecto do estudo e do trabalho de Molé, e estava convencido de que, para colher-se bom resultado em uma scena, era preciso governar-se a cabeça e ter-se livre o coração.

— E' esta uma verdade, senhores, que eu experimentei todas as vezes que a minha sensibilidade me fez esquecer a arte, deixando-me entregue á natureza e aos impulsos do coração. } Em uma das representações da tragedia *O poeta e a inquisição*, possuí-me tão fortemente do meu papel nas ultimas scenas, que mal pude chegar ao fim. Suffocado pelo pranto e pelos soluços, fiquei por largo tempo no meu camarim, quasi em estado de alienação.

Outro passo igual me succedeu, porém mais doloroso ainda. Tendo a desgraça de perder meu querido e adorado pai, logo que a dôr desta perda irreparavel me deu lugar, fiz a minha reentrada em scena, em um beneficio que tinha sido transferido por este doloroso motivo, por ser destinada a tragedia *Hamleto*. Na magnifica scena em que elle, abraçado com a urna falla ás cinzas de seu pai, um frio tremor se apoderou de mim, e foi tal a minha emoção que cahi sobre uma cadeira sem poder proseguir, e as lagrimas, os soluços, a dôr, tudo que soffri então, era semelhante ao que eu havia soffrido no momento fatal em que vi meu pai nos meus braços exalar o suspiro derradeiro.

Tive tambem muitas occasiões de observar em Estellados Santos, minha mulher e minha companheira nos trabalhos e triumphos, como ella me chamava na comedia *Kean ou desordem e genio*.

Esta artista intelligente e estudiosa, como o podem attestar

inda as innumerables pessoas que a virão sobre o palco e acompanhãrão o seu tirocinio de 25 annos; esta artista, muito conhecedora das conveniencias da scena, quando se deixava arrastar immediata e inteiramente pelo sentimento do seu papel, como na *Magdalena*, na *Graça de Deos*, na *Magdalena*, em *Frei Luiz de Souza*, em outros que dobravão sua alma sem que ella pudesse resistir, perdia, assim como eu, os melhores effeitos do lancê em taes circumstancias; porém na *Margarida de Borgonha*, na *Clotilde*, na *Gertrudes*, no *Hamleto* e em tantas outras em que sua cabeça governava o coração, era completa no jogo physionomico, no gesto, e a sua expressão dizia mais do que a palavra. Estes bellos versos do papel da actriz Marianna, na tragedia *O poeta e a inquisição*...

« Nós somos como a flôr que emquanto fresca
Seu cheiro exhala, cuidadosos guardão,
Mas tanto que exhalou o aroma todo
Tanto que murcha para o canto a atirão,
« Assim pratica o povo ingrato sempre!..... »

estes versos, que com tanta verdade ella dizia, vierão a ter toda a relação com o fim de sua carreira, que, retirada da scena ha 8 annos, não foi nem ao menos lembrada por um dos nossos homens que escrevem, para lhe fazerem a biographia! Mas assim mesmo devia ser! porque esta artista é natural do Rio de Janeiro, desta terra onde nem ao menos reina o espirito de provincialismo.

Mas... tornemos ao ponto, procurando atar o fio que comprove a asserção.

Não nego que o actor, apresentando uma ou outra paixão, se resinta de vivissima emoção; porém essa agitação procede dos esforços que é obrigado a fazer para pintar essas paixões que realmente não sente, e que dão ao sangue um movimento extraordinario.

O proprio actor pôde estar enganado com o effeito da causa emquanto se não der ao trabalho de examinar donde ella se origina. É indispensavel ao actor conhecer perfeitamente quaes são os movimentos da natureza nos outros, para sustentar bem os seus, e poder á sua vontade imitar os alheios, sendo esta a verdadeira arte donde nasce a perfeita illusão a que os espectadores não podem resistir, arrastando a acredita-la, embora contra vontade.

É forçoso que a expressão seja natural; não obstante, diz M^{me} Clairon que nem sempre deve o actor cingir-se aos limites exactos da natureza, porque realmente fará pouco effeito produzindo apenas uma representação fria.

Voltaire era de parecer que para se representar a tragedia devia ter-se o diabo no corpo, e que, para fazer-se impressão em scena, era preciso caminhar dous dedos além do natural; porém que, quem excedesse uma só linha desta medida, se tornaria fastidioso e desagradavel.

Esta maneira de fallar explica maravilhosamente o risco em que o actor se acha quando representa, podendo desagradar, já por demasiada, já por pouca expressão; precipitando ou esfriando o lance. Sem embargo, examinemos se se poderão achar na natureza modelos que, perfeitamente seguidos, produzão a extrema realidade, acompanhada da força necessaria. Observemos, pois, o mundo, estudemos os homens em geral, e mais os pequenos do que os grandes senhores: estes, acostumados pelo uso e pela politica a não se deixarem surprender ao primeiro movimento em presença de outros, podem offerecer-nos poucos exemplos de expressão viva; porém os homens de uma classe menos elevada se arrojão mais facilmente ás impressões que recebem, e o povo, que não sabe moderar os seus sentimentos, são os verdadeiros modelos da expressão forte: entre estes se pôde ver o excesso da dôr, o abatimento de um vencido, o orgulho de um vencedor e o furor levado ao extremo, de modo que, nestes mais do que em todos os outros, se encontrão os exemplos do alto tragico. Acrescente-se aos referidos modelos um verniz apenas de politica, e tudo será perfeito. Em uma palavra, é preciso expressar-se como povo e apresentar-se como nobre. Foi isto o que li e aprendi na *Arte do comediante*.

Nunca se deve violentar a expressão, cuja regra deve ser invariavel; mas é necessario tambem não se esquecer della, ainda nas mais pequenas cousas. Vem a proposito o que disse Garrick a um actor francez que o consultou sobre a maneira pela qual elle havia representado em uma peça: « Vós fizestes o papel de bebado com muita verdade, disse Garrick; mas a vossa perna esquerda esqueceu-se disso; e visto que a acção e recitação compoem o senso da expressão, a expressão deve ser sempre exacta e precisa, porque

nasce do sentimento que nos agita. Um dansarino sem expressão, não é mais do que um saltador, e um actor sem este bello talento nada é. »

Emfim, senhores, todos os exemplos que referi a proposito da expressão devem convencê-los de que tudo sobre a scena é uma convenção que simula a natureza, concluindo com o que disse Aristippe a respeito da arte theatral: Ella é a mais difficil e a mais espinhosa da vida; o actor está sempre à borda de um abysmo; orque, se tem a desgraça de ser mediocre, ninguem faz caso d'elle; e se tem a fortuna de possuir genio, abundão-lhe os inimigos, e até ao fim da sua existencia vive entre o desprezo e a raiva. »

OITAVA LIÇÃO.

Senhores.—Os movimentos que nascem na alma com extraordinaria rapidez, sem o soccorro da reflexão, e que desde logo nos obrigão a determinar, quasi a pezar nosso, são os unicos que incontestavelmente se devem chamar sentimentos; mas é preciso saber e convencermo-nos que ha dous entre estes que são capitaes e dominantes, e que devem ser reconhecidos como a origem de todos os outros; estes são: o amor e a ira, e todos aquelles que não nascerem destes dous são de outra especie, por exemplo, a alegria, a tristeza e o medo, que nascem de simples impressões; mas a ambição e a avareza dependem de paixões reflexionadas; a piedade é reconhecida como um sentimento que provém do amor; o odio e o desprezo são os terriveis filhos da colera. Esta distincção, senhores, é feita para reconhecer-se todos os sentimentos debaixo de duas especies, uns ternos e outros fortes; os primeiros recebem do amor o seu character principal, os segundos acião-se sempre mais ou menos acompanhados da ira. A sensação ternamana dos sentimentos, e por consequência a ternura, essa qualidade branda, compassiva e maviosa, é, sem contestação alguma, a parte da expressão que exige maior suavidade e fineza; é portanto necessario, senhores, não empregar cousa alguma fóca de tempo, e quando a scena requer que tomemos um tom compassivo, é preciso observarmos escrupulosamente de que especie e natureza são as ternuras que devemos exprimir, porque é preciso definir claramente a differença da ternura de uma mãe por seu filho, de um subdito fiel por seu soberano, de uma esposa por seu esposo, ou de uma amante apaixonada pelo seu amado. Devem, portanto,

compreender que sendo a ternura um sentimento unico , quando o coração dispõe della, toma um caracter diverso, segundo a applicação que faz e conforme os personagens que representam. O actor intelligente estuda e percebe este principio invariavel; comtudo é-lhe necessaria muita fineza para distinguir perfeitamente as differentes gradações de um sentimento que á primeira vista parece em tudo semelhante. E' fóra de toda a duvida que a ternura é poucas vezes pintada no theatro como um movimento unico; nunca apparece isolada; ordinariamente acompanha-a sempre uma ou mais circumstancias que devem caracterisar a situação e servir de guia ao actor no modo com que deve manifestar-se enternecido, já nascendo o effeito do receio pelo objecto que ama, já da inquietação de perdê-lo, ou da pena de ver-se separado delle, e varias vezes da desesperação de não poder agradar-lhe, ou emanando dos remorsos de um amor illegitimo. Quando na scena o actor necessita exprimir á sua amada a ternura do seu amor, não deve empregar grande força na expressão, o que não seria decente, e muito particularmente se é uma senhora que tem de exprimir tal sentimento, que, levado ao excesso, offenderia o decoro, porque, como já disse, nem tudo o que é natural póde apparecer em scena sem offender as conveniencias e o respeito que se deve ao publico, não se devendo recorrer por titulo algum ao tom choroso e declamado com que ainda alguém nos nossos theatros pinta o amor, como já fiz ver quando tratei da declamação. Igualmente é forçoso evitar os gritos, porque elles destroem o caracter da ternura, que uma paixão doce e branda; a colera porém, senhores, é mais difficil, e raras vezes se encontra quem a represente com propriedade, porque ella exige tanta força quanta moderação na sua pintura, e comprehende-se claramente que o homem arrebatado por violenta paixão não tem de todo perdido o sentido e se acha ainda em estado de reflexionar, e então um modo muito violento de a representar nos approximarà immediatamente á loucura, e por consequente ha varias reflexões a fazer sobre este ponto, segundo as circumstancias, e que têm toda a relação com o que já expliquei na lição 5ª. Distinguamos as cousas e colloque-mo-las nos seus verdadeiros lugares; por exemplo, se se falla a uma mulher é necessario conservar quanto possivel o respeito que se lhe deve,

ainda mesmo dirigindo-se-lhe as expressões mais chocantes, porque ha um não sei que, que se não explica, que o homem educado sente e o obriga a isto. E' aqui que tem todo o lugar a observação que já fiz para se não apresentar nunca o punho cerrado: e quem poderá contestar que quando um homem é nosso inferior, nos fazemos desprezaveis levando muito longe o desabrimiento do insulto, porque, não se achando elle em posição de poder repellir-nos, é em nós uma especie de cobardia; por isso, ainda mesmo que o papel esteja escripto neste sentido, devemos modifica-lo com a moderação da mimica, que é sempre a alma da phrase; e a physionomia, que diz tudo por quem falla e por quem escuta, regulará tudo sem prejudicar nem a palavra, nem a acção, e Aristippe nos ensina a seguinte fórmula; « O actor deve sempre interessar, mesmo quando guarda o maior sileneio; o seu exterior deve annunciar antes que falle o que vai dizer; o silencio é a maior eloquencia do actor, é o sublime da arte a que elle deve recorrer para ser adivinhado. - Na Inglaterra, Mistress Siddon, Kean, Kembel, na Alemanha, Ifflande e Ecokff derão a maior importancia ao jogo da physionomia; com o silencio exprimião como com a palavra e com o jogo mudo, nada sobre a scena lhes passava desaperecebido; mas é necessario, senhores, não confundir este meio real e vantajoso de pintar os sentimentos, com caretas ridiculas e contorsões violentas.

Não posso deixar de fallar agora tambem sobre o excesso da cetera ou da raiva, nessa violenta paixão, nessa agitação desmesurada que caracteriza o furor; é das situações dramaticas a mais chocante, e para a qual apenas se poderão dar regras, porque representar bem ou mal o furor depende de tão pequenas cousas que é mais facil conheê-las do que explica-las, pois em semelhante caso, é quando um personagem se acha transportado fóra da natureza e acima da humanidade; tal é a expressão do furor: o actor em taes lancees não deve observar medida alguma, nem guardar lugar algum sobre a scena; os movimentos do seu corpo devem mostrar uma força superior a todos os que o rodeião, acendem-se-lhe os olhos para pintar as labaredas que lhe escaaldão a alma: a voz necessita ser algumas vezes vigorosa e algumas outras suffocada, mas sempre sustentada por uma extrema força do peito; deverá mover-

se continuamente, porém nunca estendendo os braços e balançando-se sobre os pés, por cuja fôrma se imitaria mais a loucura do que o furor.

Sendo este um sentimento que se deve pintar por meio da força, não se deve comtudo levar ao extremo a expressão; porque Montfleury inutilisou-se, procedendo assim nos *Furores de Orestes e de Andromaca*.

E' preciso observarem bem, senhores, que as cousas mais serias são as mais proximas do riso, e por consequencia é muito facil quando se procura pintar o furor cahir no ridiculo; por isso não é semelhante lance para todos, pelo que lhes faço a seguinte observação: nem todos os furores são da mesma especie, o que lhes provo com um pequeno exemplo; os de Othelo são por um amor desesperado; os de Oscar, a pena de um delicto involuntario; os de Hamleto, o horror de ver-se executor da vingança paterna, contra sua propria mãe; es de Pedro, na Càstro, suggeridos pela injusta morte da esposa que tanto amava; emfim, todos estes e muitos outros que somos obrigadgs a representar, têm caracteres diferentes; pelo que, devemos na pintura delles pôr sempre diante dos olhos do espectador o sentimento correspondente.

Em conclusão, senhores, assevero-lhes que o actor nasce como o poeta: precisão ambos de genio; este, se o não tiver, nunca passará de um rimador desenchabido e sem espirito; aquelle, sem o genio, apesar de todas as regras da arte, nunca adquirirá nome nem gloria.

NONA LIÇÃO.

Senhores.— Vou entrar hoje em certas explicações e raciocínios que possão servir de utilidade tanto ás pessoas que se propuzerem a aprender a arte do theatro, como áquellas que se julgarem habilitadas a ensina-la, tocando tambem ligeiramente na conducta do actor, que por sem duvida concorre em grande parte para fazer estimavel a sua reputação e talento. Julgo portanto bem cabidas as observações que passo a fazer para claramente definir o character do artista e o methodo que deve seguir na aprendizagem da escola nacional; para que os futuros professores sigão as intenções com que escrevi estas regras, que me persuado serem convenientes e justas, fundando minhas razões para crê-lo assim, não só na minha longa pratica, como no estudo de diversos autores.

M^{lle}. Clairon comprehendeu bem, por um admiravel instincto, a parte mais importante da arte dramatica, o que se reconhece pelas reflexões que esta excellente actriz escreveu sobre os papeis de Viriato, Amenaide, Idamé e Hermione, e das quaes se vê claramente que ella foi buscar os monumentos historicos dos povos e dos seculos, e tudo que a podia esclarecer sobre a physionomia que lhe convinha dar a cada um deesses typos: é este o primeiro e mais importante trabalho do actor quando se encarrega de estudar um personagem, tendo sempre em memoria que a dicção deve estar perfeitamente de accordo com a acção, porque deste conjuncto, desta unidade da palavra e do porte é seguramente d'onde depende a illusão. Em épocas remotas os actores tragicos confundião a linguagem nobre com a declamação excessivamente cadenciada, e a

exageração com a dignidade, tomando na acção ares de valentões sempre com o punho na ilhargá, a perna estendida, mettendo alternativamente adiante o pé direito ou o esquerdo, balançando muito o corpo ao menor movimento que fazião, com um andar dansante e um fallar por solfa, tornavão-se insupportaveis e ridiculos, e derão lugar a que varios escriptores daquelle seculo censurando-os dissessem — que elles dansavão e cantavão a tragedia; — porém nessa mesma occasião alguns actores houve que se quizerão preservar daquelle pessimo estylo. Formarão, por assim dizer, uma escola differente e fallarão a tragedia em vez de a cantar, devendo-se em grande parte este melhoramento ao actor Josias de Soulais, conhecido por Floridor, aquelle mesmo a favor de quem Luiz XIII em 1641 mandou declarar — que a nobreza se não perdia por exercer-se a profissão de comediante, e por isso o Sr. de Soulais conservou o titulo e o direito de gentil-homem que tinha pelo seu nascimento. Tornemos porém a approximar-nos do objecto principal.

Senhores.—O que acabei de referir-lhes a respeito de M^{lle} Clairon e de outros actores da antiguidade, deve convencê-los de que os papeis devem ser estudados por meio da reflexão e da intelligencia, para serem energicos, heroicos e naturaes, e que, por consequente, se um professor se occupar exclusivamente das entoações e das inflexões da voz, estas lições não passarão da boca dos discipulos, não chegando ao espirito, nem ao coração; recitarão tudo que aprenderem, como o papagaio o faz; decorarão dous ou tres papeis, habilitar-se-hão com o estylo que lhes ensinarem, moldando por elles todos quantos tiverem de representar. O habito, senhores, é uma segunda natureza, e os defeitos, uma vez contrahidos, nunca se perdem; é preciso, por consequencia, que as lições versem sobre os sentimentos intimos que encerrarem os papeis que houverem de ser estudados, que o professor, por meio de exemplos claros e de explicações verdadeiras, chame constantemente o discipulo á situação em que o colloca o caracter do personagem que tem de imitar, ajudando-o uma ou outra vez na voz, no gesto e na inflexão; mas isto depois de o ter questionado muito com solidas razões, afim de ver se elle attinge a verdade do que expressar, excitando-lhe e exaltando-lhe a imaginação, para despertar-lhe o enthusiasmo e a emoção; é preciso, enfim, que o discipulo procure

o ache a razão de dizer este ou aquelle período, desta ou daquella maneira. O estudo assim methodico, feito por um joven dotado de espirito e de sensibilidade, pôde torna-lo um grande actor, e com quanto não haja regras que ensinem a pensar e a sentir, porque só a natureza dota o homem com esses meios, e servindo a pratica e os conselhos tão sómente para desenvolvê-los, comtudo, persuado-me que os que não tiverem em si o germen do talento, podem ser uteis e apreciaveis no theatro pelo desembaraço e certa afinação que devem adquirir pelo aturado exercicio de dous annos de escola.

E' tambem muito conveniente e de grande utilidade ao estudo dramatico, que o actor veja e consulte as obras dos melhores pintores e esculptores. Eu tirei sempre grandes vantagens da pintura e da esculptura, procurandó esta maneira de estudar, não só nas officinas e lojas de particulares, como na nossa academia das Bellas-Artes, que, apezar de não ser abastada de originacs, nem mesmo de cópias, não deixou comtudo de auxiliar-me, despertando-me um certo sentimento do bello e do verdadeiro.

Agora, senhores, que já cheguei ao ponto de collocar o discipulo sobre a scena, depois de ter dado ao tempo escolar a parte que lhe compete, é preciso observar que logo que se tem entrado na carreira theatral, e se tem a felicidade de ser acolhido pelo publico, por esse *leão*, como o classificou Monvelt, quando disse: — O publico é um leão, tão prompto a affagar como a devorar; — quando se tem, digo, a boa estrella de ser adoptado por elle, que principia a animar os primeiros trabalhos do artista, é preciso que este não descanse á sombra dos primeiros louros que colher; pelo contrario, deve redobrar de esforços, não só para adquirir o titulo de bom actor, como para chegar á perfeição da arte. Cada papel de que se encarregar deve ser uma nova composição que faz, um character distincto e particular a apresentar, não devendo parecer-se em cousa alguma com outros personagens que já tenha imitado: é um quadro novo que o publico espera d'elle, porque já crê no seu talento. As composições augmentão e assegurão indubitavelmente a reputação do artista, e por isso elle não deve de maneira alguma seguir, nem tradicções, nem modelos: não deve ser cópista, deve ser creador. O actor que não tem talento para compôr os seus

papeis, não é mais do que uma cópia tosca que pouca ou nenhuma importância pôde merecer.

Senhores.— O genio e a arte são como as estrella em um céu nebuloso, e como estas não brilhão pela intensidade das nuvens, aquelles são offuscados no actor, cuja conducta religiosa e civil, cujos titulos de honesto e bom cidadão não fôrem bem pronunciados e adquiridos, e comquanto os senhores me tenham ouvido dizer na comedia *Kean ou a desordem e o genio*, no momento em que o velho Salomon desperta o famoso actor britannico do somno da embriaguez, arrancando-lhe da mão uma garrafa de rum, dirigindo-lhe estas palavras: — *Ah! senhor, senhor, vós vos matais com esta vidade deboche e orgia!...— O que queres, meu amigo, é precis, que um actor conheça todas as paixões para bem poder expressi-las: eu estudo-as em mim proprio, porque é o meio de as saber de cór.* Esta idéa de Alexandre Dumas, asseguro-lhes, senhores, que não é exacta; foi um colorido que elle procurou dar aos vicios do actor que apresenta no primeiro plano da sua comedia, procurando por este modo que o publico esquecesse a má conducta do homem para só apreciar o grande genio da scena de Inglaterra; e ainda que Kean mereceu a estima e protecção do principe de Galles, é sabido que não deixava por isso de perder muito no conceito das pessoas gradas pela sua vida desregrada e reprehensivel.

No estudo sobre a arte theatral, lê-se o seguinte :

« Seria bem para desejar que todos aquelles que se dedicão ao theatro, não tivessem mais do que uma paixão, a da bella arte que querem estudar, e que todas as mais que perturbão a sociedade, lhes não fossem conhecidas senão por theoria. Toda a sua existencia devia ser consagrada a observações, e ainda assim bem curta lhe seria, relativamente ao que lhe é preciso saber e estudar. »

Finalisarei, portanto senhores, o meu raciocinio sobre o estudo e a conducta dos actores, com o que disse Baron:—*O actor devia ser creado ao collo de uma rainha.*—Com estas palavras bombasticas, queria sem duvida dizer que o actor deve sempre professar os mais nobres sentimentos, ter as maneiras da melhor sociedade, e escolher as suas relações entre as pessoas mais instruidas e de maior distincção.

DECIMA LIÇÃO.

Nem todos os que se propuzerem seguir a arte theatral poderão possuir um genio creador, e é para esses particularmente que me esforcarei por aplinar-lhes a espinhosa estrada que os conduzirá á scena; porque não é bastante, senhores, que um joven tenha talento, espirito, sensibilidade, força, bom timbre de voz, e um physico conveniente: precisa de mais alguma cousa, precisa de um senso claro, de um certo dote da natureza, para comprehender, sentir e exprimir; e quando lhe falte algum destes dons que requer a arte, podem por meio de algumas regras que tenho apontado encontrar meios que os ajudem a desenvolver as suas vocações; e quando lhes não seja possível dar inteiramente uma nova fórma a cada personagem que fôrem encarregados de representar, poderão ao menos dar-lhe um certo colorido por meio do gesto, da voz e da physionomia, que os salve da enfadonha monotonia em que constantemente cahe a maioria dos nossos actores, que só mudão de palavras e de vestuario nos innumerados papeis que representam, e esses, por mais que a cabala os proclame inimitaveis, nunca passarão de rotineiros semsaborões. Senhores, é preciso que o actor, ainda o mais favorecido da naturcza, reporte tudo á arte, porque ella nos dá uma certa segurança, um certo abandono no trabalho, que em todos os casos nos approxima do natural, e sem estes quesitos não se adquire o credito de grande actor. A arte de não apaixonar-se, de não sentir, de não commover-se senão a proposito e dentro dos limites que exigem as circumstancias, é, pelo menos, de tanta difficuldade como a de fazer valer um dito, um olhar, um gesto, um discurso inteiro.

É preceito certo e invariavel que o actor que sabe tudo reportar á arte, que possue a segurança, o desembaço e o abandono, nada o pôde desconcertar sobre a scena: tomemos para exemplo o retardamento de entrada de um actor, de um toque de sino, de trompa, etc. . . com o maior sangue frio neutralisa elle o máo effeito que isto devia produzir, por meio de um jogo mudo e de uma certa dissimulação que o espectador não chega a conhecer a falta que o levaria a perder a illusão; o esquecimento de qualquer objecto não o perturba; substitue tudo com tal natureza e promptidão que passa desapercibida a falta que commetteu. Vou apresentar á consideração dos senhores alguns factos acontecidos que demonstão clarissimamente a verdade do que deixo dito.

Em uma representação do drama *Clotilde* esqueci eu a carta que devia ler á dama, e na occasião opportuna mettendo a mão no bolso do peitão da minha casaca, vi que me havia esquecido della; mas, sem dar o menor signal de surpresa, fingindo que a tirava, dei o braço a Clotilde, dirigindo-me para uma mesa aonde havia uma serpentina com luzes, colloquei-me quasi de costas para o publico, e com ella a meu lado, um pouco diante de mim, fiz a leitura da carta na palma da minha mão, e por tal fórma que nem os professores da orchestra percebêrão.

Em outra occasião representava eu a tragedia *Oscar*. Depois que elle reconhece a espada com que havia morto o seu amigo, segue-se uma tirada de bellos versos, no meio da qual elle a arroja ao chão, e no fim tira um punhal da cintura e crava-o no peito. Tinha eu deixado no camarim esse maldito pedaço de folha de Flandres, cuja falta a outro actor, não pratico como eu, desconcertaria indubitavelmente; mas a mim nenhum abalo me deu: vendo que o não tinha, conservei o gladio em punho, e, na occasião de matar-me, appliquei-lhe a ponta ao lado esquerdo, e, precipitando-me rapidamente sobre elle, fi-lo passar entre o braço e o corpo, e rasgando a minha tunica, fiz o gosto ao poeta e expirei; mas com tanta arte e destreza que mereci do publico um applauso que nunca tinha obtido em tal situação.

Baron, o celebre actor dissipulo de Molière, em uma scena devia offerrecer um ramalhete a uma dama: olvidou-se de trazê-lo, e como na occasião de fazer a sua entrada em scena houvesse posto

o chapéo sobre uma mesa, no momento de dar o ramo, lembrando-se de que o não trouxera, com a maior calma e sangue-frio se dirigio à mesa, tomou o chapéo e apresentou-o à dama como se as flôres alli estivessem. Ella o recebeu, olhando com tanta expressão de verdade, que ninguem seria capaz de dizer que ellas lá não estavam. Este trabalho mudo da actriz que jogava a scena com Baron prova ainda o que eu já disse: que um actor nunca deve ser indifferente ao que se passa em torno de si, que deve representar tanto ou mais quando não falla do que mesmo quando tem a palavra.

Senhores! A distracção, a indifferença e a frieza são tão grandes defeitos, que só o ar preocupado torna o actor insupportavel: e a proposito de frieza, desse antagonismo da arte, citarei uma anecdotada de Preville, que deve servir para fazer renunciar ao theatro aquelles que não tiverem uma alma capaz de sentir impressões vivas e profundas. Preville, a pedido de uma pessoa a quem não podia faltar, propôz-se dar lições a uma linda joven, a qual dizia sempre tudo com indifferença e frieza. Um dia, porém, elle querendo fazer-lhe sentir a força do papel de Ariane, que lhe ensinava, procurou exaltar a imaginação da discipula, demonstrando-lhe a desgraça desta princeza. Cheio de enthusiasmo e calor, Préville disse: - Vamos, menina, entregue-se toda à emoção, não tenha medo de mal executar; é de sensibilidade e alma que nós carecemos: vamos, eu a escuto >; e a menina repetio o papel como sempre, como uma pensionista de collegio. Preville, impaciente, mas procurando conter-se, continua dizendo-lhe: Como, menina, pois fica fria em uma situação assim tão tocante? Ora deixemos Ariane.... eu lhe peço.... Fallemos da sua pessoa.... conversemos.... Um dia a senhora ha de casar-se, não é verdade? responde. > — Sim, senhor. — Muito bem: e se o seu amante.... não.... quero dizer, o seu promettido esposo, aquelle que a senhora amasse e fosse da sua escolha a abandonasse.... que faria a senhora?.....— Senhor.... — Responda francamente: vamos?— Pois bem.... Senhor.... eu escolheria outro.— A senhora escolheria outro?..... Pois, menina, esta lição é a ultima. não pense mais nem em representar tragedias nem comedias; a senhora nunca será nada no theatro; sou eu que lli'o digo: faça-se florista, costureira, aquillo que quizer, menos actriz, Adeos, eu a saúdo.

Preville teve razão de sentenciar-la assim, porque o actor deve ter uma alma como o volcão, que, quando não faça grandes erupções, quando não deite esse mar de lavas, conserva sempre o fumo sobre si. Também não ha nada mais ridiculo em um actor do que querer fazer valer absolutamente tudo no papel que representa. Deve-se ter em muita attenção que os grandes lances de mestre no theatro são sempre levados por algumas circumstancias, e que a verdadeira arte consiste em desprezar certos lances para apoiar e com vantagem sobre outros e para que tudo sobre a scena se exprima sem exaggeração, sem frieza, com graça e naturalidade, é preciso genio, tempo e estudo, e Talma dizia:—Que para exprimir tudo era preciso que o systema nervoso do actor fosse de tal maneira movel e impressionavel que se dobrasse ás inspirações do poeta, tão facilmente como a harpa resôa ao mais brando sopro do ar que a toca.

Concluirei hoje com a mesma idéa com que comecei a fallar-lhes.

Nem todos os que se propuzerem seguir a arte theatral poderão possuir um genio creador, porque nem todos podem ser um Lekain, um Baron, um Talma; mas sem ser um destes grandes homens, pode-se ser alguma cousa, e sobretudo o mais acertado é que cada um procure crear para si, por meio de aturado trabalho, um nome e uma reputação.

DECIMA-PRIMEIRA LIÇÃO.

Senhores! A morte e o desmaio que o actor tem necessariamente de imitar muitissimas vezes, precisão de apurado estudo, e quanto este tenha alguma parte mecânica que ensina a maneira de cair sem se magoar o parte que deve imitar a morte ou o desmaio, não inclui este estudo na lição 4^a, porque entendi que aqui o mecanismo da arte entra coincidente, e que o essencial deste estudo depende inteiramente da intelligência, para não continuarem ahí nos theatros a desmaiar e morrer, como até hoje, sem arte e sem o bom-senso, querendo alguns actores imitar estas realidades deitando unicamente no rosto uma porção de alvaiade, enfraquecendo um pouco a voz e atirando-se desapiadadamente contra o tablado, ficando sempre por exprimir a causa que determina a morte ou o desmaio, que, para serem pintados sobre a scena; necessitam em primeiro lugar saber o actor e compenetrar-se bem de que morre ou desmaia por tal ou tal molestia, por este ou aquella desastre ou circumstancias, e segundo a natureza do motivo é que deve exprimir com toda a realidade estes dous difficeis lances. Se a morte é proveniente de molestia, o actor, se nunca vio morrer ninguem daquella que tem de imitar, se não tem original a seguir, procure indagar e saber mesmo de algum medico como o homem finalisa a vida com tal enfermidade; porque a morte do envenenado não é como a do tísico ou hydropico, a morte proveniente de uma bala ou da ponta de um ferro que atravesse o amago do coração do homem é instantanea, e aqui tem lugar a parte mecânica na maneira da queda, porque tendo de morrer por este ferimento,

deve cahir como cahe um corpo morto, isto é, afrouxando os joelhos e as juntas dos quadris, assentando logo as nadegas no chão e, rapidamente as costas, sem movimentos nem contorsões; porque qualquer cadaver posto de pé, bem perpendicular, logo que o larguem, cahe da maneira que acima descrevi. Se, porém, a ferida não ataca tão de perto o órgão da vida, o homem a conserva ainda por alguns instantes: então é diferente a maneira de cahir, e quasi que regularmente para o lado, devendo o actor, para cahir assim, dobrar mui frouxamente o pé do lado da queda, assentando logo o tornozello sobre o terreno, dobrando mui ligeiramente o joelho, onde receberá a primeira pancada do lado externo delle; os quadris, que tambem se dobrão frcuxamente, apanhão do lado proprio a segunda, e o braço, quasi estendido, recebe a terceirapelo lado interno.

Quebrada assim a força da pancada nestes tres pontos do corpo, o actor pôde cahir sempre sem receio de magoar-se nem soffrer a menor lesão no seu physico, o que lhe não succederá sem o socorro da arte; porque, atirando-se brutalmente contra o terreno, arrisca-se a quebrar as costellas ou braços, ou mesmo a offender algum órgão que o impossibilite para sempre; por isso aconselho a todos que é muito melhor cahir sempre do lado direito, para poupar ao coração um abalo proximo e desagradavel.

Nesta segunda maneira de imitar a morte é dado ao actor querer levantar-se, lutando com a afflicção e a ancia; as mãos movem-se e procurão instinctivamente, porque parece, senhores, que nesta hora suprema em que a alma está prompta a desatar o nó terrestre, o homem quer lutar com a chegada terrivel da morte; seus derradeiros movimentos, seus gestos convulsivos, tendem a aproximar delle tudo o que o rodcia, e ao passo que a vida o abandona, tenta agarrar-se ás cousas da terra.

Homens tem havido que, recebendo uma punhalada ou um tiro, correm a alguma distancia e cahem de bruços: isto significa que o órgão foi offendido de modo a conceder ainda alguns segundos de vida, e que o instincto da conservação ou a idéa de apossar-se do seu assassino lhe dá forças sobrenaturaes que pouco durão, e quando cahe é completamente morto.

Não obstante a verdade da causa da morte ou desmaio que

actor deve representar, é preciso attender e observar o que judiciosamente diz Liuguen :

« Tudo o que se passa no theatro é ficticio; tudo invenção e convenção: a linguagem, a maneira de exprimir as paixões, os furorés, a ternura, etc., mesmo a morte, deve de estar sujeita ás mesmas regras; quero dizer com isto que é necessario supprimir o que desagradaria, estender e desenvolver o que pôde ser agradável, porque é preciso que tudo sobre a scena o seja. Repugnaria a todos ver Orosman apunhalar-se, deixando cahir de seu peito um jorro de sangue, e extrebuchando como qualquer a quem se estivesse apertando a garganta. »

O actor, senhores, é verdade que não pôde ser encyclopedico, não pôde saber todas as artes, linguas e sciencias; tem porém obrigação de saber tudo o que exprime sobre a scena; por conseguinte aquillo que não puder obter por meio da leitura de escriptos apropriados, pergunte-o ás pessoas habilitadas; aprenda por este modo, para não commetter erros crassos perante o publico. Eu sempre seguí este systema, e por isso não fui daquelles que mais errei no exercicio da arte; procurava originaes, recorria aos livros, e quando não achava a verdade, ou duvidava della, perguntava a quem me pudesse satisfazer cabalmente.

Quando eu, senhores, creei o papel de André na *Gargalhada*, fui estudar no hospital, como alli estudei sempre todos os doidos que reproduzi em scena. Nessa occasião, pois, estudei um que mais se adaptava ao character da personagem que eu queria representar: os movimentos, as posições, a phýsionomia, imitei com todos os perfeitos traços da loucura; porém a gargalhada nervosa, que devia dar repetidas vezes, comquanto a tivesse muito bem estudada, estava sempre na desconfiança se seria verdadeira e natural; fui então consultar com um dos primeiros medicos desta côrte, o Sr. Dr. Silveira, e depois de approvar em sua casa o meu riso nervoso, appareci no palco cheio de confiança no trabalho que expuz ao publico, e que o acolheu benignamente.

Entendo eu, senhores, que o actor que indaga e pergunta o que não sabe, prova com isto o apreço que dá á sua reputação e á sua arte..

Proseguindo ainda a respeito da morte, li o seguinte, que vem

muito a proposito ao estudo do actor que tenha de a representar não como consequencia de molestia ou ferimento, mas por outra qualquer causa que a determina.

O amor proprio segue muitas vezes o homem até ao tumulo; mas a esperança nunca o abandona. Polieucte e Gusmão morrem com a esperança, Coriolano com o amor proprio. Nos affectivos espectaculos de execuções politicas notão-se sempre na physionomia do paciente os signaes da esperança até ao momento fatal. Algumas vezes o amor proprio, ligado á esperança, lhe dá um ar de assibilidade perfeita ao aspecto da morte: entretanto o olho do observador exercitado descobre-lhe sempre a emoção interior. É preciso, portanto, senhores, que o actor que representa o homem nos seus derradeiros momentos seja primeiramente penetrado da verdade, e depois que profunde bem o character particular daquelle que deve imitar, porque ha tantas maneiras de representar um moribundo, como a differença que existe entre todas as almas.

O desmaio tem as mesmas proporções no estudo: aquillo que obriga ao desfallecimento com a perda dos sentidos e da côr do rosto, deve ser escrupulosamente examinado pelo actor, por que o desmaio, a não ser por enfermidade, nunca apparece isolado: ha sempre um motivo que o determina. Fica portanto entendido que, se elle se origina de um susto, não deve ser semelhante áquelle que nasce de uma dolorosa emoção, ou de uma nova tão aprazivel quanto inesperada; forçoso é portanto que o actor estude bem a causa, para reproduzir o verdadeiro effeito.

A estrutura do homem, senhores, não deve ser inteiramente desconhecida ao actor, e a parte do systema nervoso é de muita utilidade que elle a conheça. Eu li muitas vezes e com muita attenção o que pertence ao apparatus muscular da physionomia. Aristippe e D. José de Resma dizem alguma cousa a este respeito, e a *Physiologia das paixões*, do Sr. Dr. Mello Moraes, ensina muito detalhadamente esta materia no 2º volume da sua importante obra.

O orgão dos sentimentos são os nervos, e é por elles que os objectos exteriores toção rapidamente na alma. O grande pintor das paixões, o famoso Garrick, contrahia os musculos da frente de uma

maneira singularmente expressiva no papel de Ricardo III, e Talma executava tambem esta contracção de uma maneira particular, sobretudo nos papeis de Brutus, Carlos X e Manlius, e era admiravel nelle o jogo dos musculos da fronte, das sobrançelhas e do labio inferior, orgão de expressão e de movimentos que pintão os sentimentos a grandes traços.

Talma, senhores, esse grande tragico francez, foi educado por um tio, que era dos primeiros dentistas de Londres, o qual quiz que o sobrinho seguisse a mesma profissão: para esse fim, Talma aprendeu anatomia; mas depois, reconhecendo em si decidida vocação para o theatro, lançou-se nesta carreira, e muitas vezes dizia elle: « O estudo da anatomia tem me servido muito para a arte; mas tem me desapontado mmitissimas vezes, porque, quando olho para uma mulher, por mais formosa e elegante que seja, representa-se-me o seu esqueleto, e esfrio. »

Quanto a mim, confesso-lhes, senhores, que fui mais feliz do que Talma, pois não tendo estudado a anatomia, na minha juventude, todas as mulheres me parecêrão sempre mais ou menos bellas, e sempre conservei para com ellas a mais perfeita illusão.

DECIMA-SEGUNDA LIÇÃO

Faltava-me ainda, senhores, tocar em algumas partes muito essenciaes á representação, o que passo a fazer agora, porque devcm merecer do actor o mais escrupuloso cuidado na sua execução. Estas partes são tres, e vem a ser: a nobreza, a magestade e o enthusiasmo.

Estas qualidades muito apreciaveis só se recebem da natureza, e a arte não tem regras para as ensinar; só pôde ter para com ellas mui diminuta influencia, e esta opinião justa a propria experiencia confirma. Muitas vezes, senhores, vê-se um homem da mais esbelta figura, privado de toda a nobreza, ao passo que se vê outro de um todo mediocrê, apresentar-se nobremente no andar, na expressão, na voz, no gesto e no olhar. Donde provém pois a nobreza?

Da natureza mais de que de nenhuma outra circumstancia; porém o auxilio da reflexão e a perfeita harmonia da acção pôde concorrer para que o actor represente a nobreza com uma tal ou qual accitação, ainda mesmo que este dom lhe não seja natural, e muito principalmente se elle tiver elegancia nos movimentos, simplicidade nas posições, suavidade e desembaraço nos gestos, porque estes meios podem concorrer para imitar-se esta qualidade tão desejada.

Para representar a magestade é preciso uma physionomia veneravel, um som de voz imponente, cujos acentos sejam firmes, severos e doces ao mesmo tempo, certo andar e movimento senhoril, com tal distincção que mostre á primeira vista o poder, a indulgencia, a equidade, a justiça, a clemencia, a serenidade e a virtude; ora, para apresentar a magestade cercada de todo o esplendor que lhe compete, é preciso ir mais longe com o estudo, e ainda assim,

creio que poucos actores conseguirão representa-la bem , quando naturalmente não possuão esta eminente qualidade.

Quando tentei crear o difficil papel de Cesar , na tragedia—*Cinna*—aprofundei muito o meu estudo para conhecer a magestade, para tê-la e reproduzi-la em toda a extensão, no alto personagem de um imperador romano; e como era esta a primeira vez que me encarregava de desenvolver em toda a sua magnitude este caracter tão importante e distincto, depois de muito meditar convenci-me de que a magestade era a propria nobreza , apurada ao mais alto grão ; que um ar magestoso concorria para imitar este dom do céu; porém que elle só não bastava para dar magestade, que erão, emfim, necessarias outras qualidades que dependem muito da reflexão; por conseguinte, habilitado um pouco pelo estudo que fiz , animo-me a apresentar aqui algumas idéas que podem guiar aquelles que forem pouco favorecidos deste dote apreciavel.

O actor que conhecer de que modo as suas posições e o seu porte o tornão mais magestoso e mais assignalado na tragedia e na alta comedia, fazendo-se por isso superior a todos os actores que o rodeião, sabendo insinuar-se deste modo no espirito do espectador, pôde conseguir ser magestoso; sustentando porém certa bondade e doçura que inspire respeito e amor. Certas conveniencias e delicadezas proprias de um rei; porque, quando este falla com affabilidade a um subdito, cujo zelo pelo seu serviço lhe é assaz conhecido, é preciso que manifestando-lhe toda a amizade de que elle é digno, as suas acções reservadas fação ver que a sua posição lhe impede de descer a certas familiaridades, que só poderia ter com outro soberano. Se ordena, é sempre com confiança de ser obedecido; se alguém o irrita, é necessario que o sentimento que disto lhe provém seja reprimido pela razão e vencido pelo desprezo, em um homem tão altamente collocado, para persuadir-se de que haja quem o possa offender. Algumas vezes uma só palavra sua deve excitar maior terror, do que um longo discurso cheio de vehemencia. Emfim, o actor que conhecer e calcular bem a situação, pôde representar a magestade; mas sempre o conselho que procure occasiões de ter a honra de ver os soberanos, e faça muito por conseguir o trato das pessoas distinctas, e principalmente as da cõrte, que pôde por este meio tirar alguma vantagem, comquanto

na opinião de Lekain seja preciso ter uma certa elevação d'alma para pintar a magestade; porque se o actor exceder os limites da verosimilhança nos lances em que pretenda ser magestoso, só conseguirá fazer-se ridículo: isto é uma verdade, senhores, porque nunca o homem parece tão pequeno como quando se vê sobre umas andas.

O entusiasmo é, sem duvida nenhuma, o transporte do espirito e da imaginação. O distincto Sr. Dr. Mello Moraes, na sua *Physiologia das paixões* (obra erudita que recommendo a esta escola) diz: *O entusiasmo é um esforço extraordinario, com o qual rapidamente se enleva a alma para os objectos que sobrepujam a commum capacidade humana, etc.*; e Lekain, exprime-se do seguinte modo: *Nunca defini melhor a palavra talento do que reconhecendo pela minha experiencia que existia em nossa alma uma centelha divina, que produzia esse entusiasmo assaz forte, para muitas vezes elevar-nos acima de nós mesmos, e que o entusiasmo é um não sei que, que existe em nós e que não podemos definir: só o autor da natureza conhece os principios de um fogo tão sagrado.*

Senhores. — O que expendi nas lições antecedentes, e o que acabo de expôr agora, parece que só tem applicação ao estudo da tragedia; mas, vou convence-los do contrario com o que passo a explicar.

Tudo quanto fica dito, senhores, é proprio e adaptavel ao comico e ao tragico. A tragedia é um poema dramatico que representa uma acção propria a excitar o terror e a piedade; e a comedia é a imitação dos costumes postos em acção, que por meio do riso castiga o vicio e exalta a virtude. Comquanto estes dous generos se dirijão a fins differentes, comtudo não deixão de ter entre si certos pontos de contacto, verdade que não pôde deixar de reconhecer-se, quando se vê o actor tragico nos momentos calmos, no monologò ou no dialogo, quando não deve ser agitado de paixões, fallar com a mesma dignidade e nobreza com que o actor falla na alta comedia, e bem assim se vê o comediante em certas scenas da comedia reproduzir e imitar os sentimentos da tragedia, pelo que se reconhece distinctamente que a representação destes dous generos se assemelha em infinitos lugares, e ainda que não deva entrar a alegria na tragedia, os maiores movimentos della são comprehen-

didos na comedia, porque todas as paixões, todas as situações lhe são proprias e o sentimento pôde ser conduzido ao mais alto grão.

A comedia tem em si personagens da primeira classe da sociedade, e assim a nobreza, a magestade e o enthusiasmo lhe competem. A unica differença que pôde haver entre um e outro genero é que a comedia toca em todos os tons e a tragedia se limita ao menor numero delles, e é só por esta causa, senhores, que nas escolas enropéas se ensinão unicamente estes dous generos em autores classicos. Eu vi leccionar no conservatorio de Pariz a tragedia — Syde — de Cornille, — Tartufo — comedia de Molière, não entrando em estudo o drama por ser um genero mixto apparecido no reinado de Luiz XV, sendo M. Nivelles de la Chaussée que escreveu o primeiro *Prejuizos á moda*. Consequentemente quem conhecer os meios de representar a tragedia e a comedia, representa perfeitamente o drama.

Direi agora algumas palavras sobre a maneira de representar o baixo-comico.

O actor que representa neste genero deve separar-se de todas as maneiras que provém do bom tom, e só deve mostrar um certo desembaraço a que se chama um bom ar natural, e igualmente para distanciareem-se os movimentos elegantes que se não empregão senão nos papeis nobres, necessita estudar acções desconcertadas, e extravagantes, mas com muito cuidado, para não descer a certo grão de baixaza que o envileça aos olhos do espectador, isto, não obstante, se cohibirá bem de parecer nobre.

Os papeis comicos das mulheres devem representar-se pelos mesmos principios que os dos homens, com pequenas alterações, porque o natural das mulheres tem mais doçura e gentileza.

Temos ainda os papeis de figurão, os quaes é preciso representar com o modo exaggeradissimo da tragedia para produzir effeito e provocar o riso, pois é preciso que o actor em sua voz e em suas acções apresente uma desunião que lhe embarace o parecer nobre. O papel de figurão é de todos os do baixo-comico aquelle que mais difficilmente se estuda, e poderia collocar-se na classe do alto comico, attendendo ao seu merito e á sua difficuldade, e sirva de regra geral a todos os actores que representão papeis graciosos que, quanto mais engraçada fôr a situação, menos parte devem elles tomar na ale-

gria, porque é um defeito insupportavel rirem-se elles mesmos daquillo que só deve fazer rir aos outros, falta que destróe completamente a illusão.

Sobre este assumpto, senhores, devo parar aqui, não porque nã haja ainda muito que dizer a tal respeito, mas porque acredito que a lição muito longa e complicada pôde confundir as idéas em vez de esclarecê-las; por isso adoptei o estylo conciso e claro que os conduza a bom caminho para a arte theatral.

DECIMA-TERCEIRA LIÇÃO.

A arte de dizer bem as cousas é o principal no theatro : a arte de exprimir com verdade todos os sentimentos é o ponto de perfeição. Seguindo esta regra tão justa quanto invariavel, tenho percorrido até agora as differentes partes que encerra a theoria do theatro ; como devo hoje finalizar a ardua tarefa que me impuz, preciso ainda tocar em alguns pontos que a scena deve reunir. Principiarei portanto, senhores, pela leitura simples em uma sala, no meio de alguns amigos. Em taes circumstancias, a emoção apenas deve ter parte, ainda nos lances mais vivos, sendo necessario demonstra-los claramente para que se possam perceber ; porém livrar-nos-hemos de chegar até á forte expressão que de perto e no silencio se faz sempre dura e frequentemente ridicula, podendo applicar-nos o que Cesar disse a um sujeito que lia com emphase exagerada . « Queres ler ? cantas. Queres cantar ? cantas mal. »

Passemos agora a ler o mesmo trecho em uma academia. O tom de uma leitura desta especie, notem bem, não deve ainda sahi do entendimento, e não cederá áquelle senão unicamente no mod visivel de fazer perceber a elegancia do estylo, a boa ordem da phrase e a feliz escolha dos termos. A voz necessita ser sonora e sustentada, porque deve ser ouvido distinctamente tudo quanto se ler em um grande recinto e diante de um maior numero de pessoas.

O tom do tribunal, senhores, é onde a expressão principia a tomar uma certa força ; mas , sem embargo , deve ser moderada. O advogado, é certo que occupa de todos os modos diante dos juizes o lugar do seu cliente e falla a pessoas respeitaveis que vão

decidir da sua sorte: a persuasão deve ser o seu objecto principal, e a ternura deve ser o meio mais poderoso e mais seguro para tocar o coração daquelles que têm de proferir a sentença; razão porque o advogado na tribuna deve fallar com força, mas não com orgulho, e necessita na narração ter grande cuidado nas suas pinturas, de modo que interesse os que o ouvirem; porém não deve entêrner-se nunca senão na qualidade de homem, e não como parte; porque a sua expressão deve com effeito ser nobre e fóra de suspeita: assim, compete-lhe portanto dizer tudo de uma maneira insinuante.

Eis-nos enfim, senhores, chegados ao pulpito, á cadeira da verdade, donde deve partir a palavra de Deos em um tom superior e dominante; por consequencia o orador sagrado, no momento em que falla, se acha tão elevado e em uma posição tão venerada que o torna infinitamente superior a todos os que o escutão: elle trata dos assumptos mais respeitaveis e santos, e por isso iuspira a todos e de continuo o respeito que lhe é devido: se dá um conselho, é como mestre, e se chega a entêrner-se, é sómente de piedade; por conseguinte a sua maneira de fallar e a energia de sua voz leva a grandeza e conduz a magestade, seguindo assim até á maior força; o mesmo enthusiasmo lhe é dado ao prégar as doutrinas de Jesus-Christo.

A scena, porém, senhores, que é o mundo em miniatura, no espaço de 30 pés quadrados onde se vêem constantemente as pompas e miserias do universo inteiro, carece de todos os tons, e não só reúne em si os da leitura da sala e da academia, os do tribunal e os do pulpito, como ainda lhes ajunta alguma cousa mais que é a expressão do proprio sentimento; porque o leitor não compôz a obra que lê, o academico não é o preceptor daquelles que o ouvem, o advogado não tem realmente o pleito, o orador sagrado não é mais do que um sacerdote; porém o actor é a propria pessoa em qualquer situação, é o verdadeiro personagem que imita, e tudo quanto expressa deve ser obra repentina de sua alma.

Sobre a scena, é elle e só elle, em tudo e por tudo: o fazer, o dizer, o mover é obra sua: tudo se agita, se abate e obedece á sua palavra ou gesto; porque elle é em todos os casos o proprio sujeito que representa.

Por dizer aqui que tudo obedece ao actor, occorre-me um pequeno dialogo que tive com o nosso Molière brasileiro, o Sr. Luiz Carlos Martins Penna, de saudosa recordação, por occasião de uma festa em S. João de Itaborahy, nesse lugar aprazível que foi o meu berço dramático, e onde nasceu um dos nossos mais distinctos escriptores, o Sr. Dr. Joaquim Manoel de Macedo, cujo nome tenho a honra de recommendar respeitosaente a esta escola, por ter concorrido sempre, não só com composições dramaticas, mas tambem com escriptos de outra ordem para o desenvolvimento do theatro nacional.

Vamos porém ao dialogo.

Na festa que, como disse, teve lugar na villa, dei eu algumas representações no seu bonito theatro. Na primeira noite de espectáculo representei *Othelo*, e o meu amigo Penna, apreciador desta tragedia, não faltou, visto achar-se no lugar fruindo os divertimentos. No fim do 4º acto foi visitar-me, e nesta occasião se me apresentou o contra-regra perguntando: — *Quer no principio do 5º acto trovões e raios?* — *Não, disse-lhe eu, bastão trovões ao longe.*

Esta minha determinação excitou o riso do meu amigo, e disse-me:

— Grande é o poder de um actor!

— Porque?

— Porque, sentado no camarim, governa os elementos.

— Pois todo esse poder não o livrará um dia de uma grande desgraça!

— Qual pôde ella ser?!

— Ao sahir á scena, apanhar uma tempestade de pateada, que só no camarim se abrigue della.

— Quem governa os elementos é respeitado pelos homens.

— Engana-se: Deos não o foi por elles, quanto mais eu, que mando buscar os raios á casa do fogueteiro.

Rio-se muito o meu amigo, promettendo-me introduzir a nossa conversação na primeira comedia que escrevesse.

E' preciso confessar-lhes, senhores, que não tive razão para lembrar-me de pateada, quando conversei com o meu amigo, porque nunca passei por essa decepção, e porque o nosso publico é tolerante em extremo: melhor seria que elle fosse mais severo, e

que premiasse e reprovasse a propósito, para não vermos entre mãos tantas gralhas ornadas com pennas de pavão.

O actor que principia a carreira, esse sim é [que precisa de indulgencia, pois dependendo-se de tempo para tudo, se o publico lh'o não der para desenvolver o seu genio, destróe por suas proprias mãos o talento que no futuro não só faria o seu prazer, como a gloria do seu theatro.

A arte, por mais bella, util e necessaria que seja, exercida em um paiz que não a sabe apreciar, tem o mesmo valor que uma pedra preciosa na mão de um selvagem; é como a formosissima joven, coberta de andrajos, perdida na multidão; é, como diz Cesar de Bazan a Maritana, *uma flór no desert*, ou *uma perola no fundo do oceano*. Um povo, para bem apreciar o talento, precisa que se componha de maior numero dos que trabalham para desenvolvê-lo, do que de zoilos e mestres de obra feita. Felizmente no reinado do nosso sabio imperador já se aprecião e aquilatão as bellas-artes.

Vou emfim, senhores, terminar as minhas lições dramaticas por uma confissão sincera. Persuadir-me-hia de ter bem explicado o que estudei nas judiciosas reflexões que autores abalisados escreverão relativamente ao theatro, e com o que devia adquirir na pratica de 35 annos, se tivesse a convicção de que sabia perfeitamente a minha arte; não me lisongeio, porém, de haver chegado até esse ponto; o que me parece é que tenho mais sabido senti-la do que explica-la. Seja como fôr, o meu desejo é ser util, e mostrar aos meus desaffeitados com este meu pequeno trabalho que nunca fui indifferente ao progresso do theatro nacional, como por muitas vezes o têm publicado nos seus malevolos escriptos; ficando eu convencido de que as regras que escrevi não podem fazer actores, porque Rossini, o grande maestro, dizia: « *Para cantar precisa-se de tres cousas — voz, voz, voz.* »

Eu tambem digo: *Para ser actor é preciso — genio, genio e genio.*

MEMORIA

**TENDENTE Á NECESSIDADE DE UMA ESCOLA DRAMÁTICA
PARA ENSINO DAS PESSOAS QUE SE DEDICAREM Á
CARREIRA THEATRAL, PROVANDO TAMBEM A UTILIDADE
DE UM THEATRO NACIONAL, BEM COMO OS DEFEITOS
E DECADENCIA DO ACTUAL.**



Ilm. e Exm. Sr. marquez de Olinda.

Depois que o Brazil foi elevado á categoria de imperio, todas as artes têm , mais ou menos , attingido a um certo grão de perfeição: não obstante, a arte dramatica jaz ainda em completo esquecimento e abandono, e concludentemente sem progresso o theatro nacional. E' forçoso convir que este estado de decadencia é devido, sem a menor duvida, á falta de uma escola, porque está provado que sem alicerces se não levantão edificios.

Os actores que até hoje têm pisado a scena brasileira têm sido, sem excepção de um só, actores de inspiração, e portanto sem methodo, sem conhecimentos theoreticos da arte, sem escola emfim ! Partindo deste ponto, era impossivel esperar que pessoas ignorantes muitas vezes até dos mais mezinhos rudimentos da arte, pudessem por si illustra-la, trabalhando sem gosto e encarando a scena mais como um meio de subsistencia do que como incentivo de gloria, que desenvolve o talento e convida ao estudo.

Para se ter conhecimento theoretico da arte tornão-se necessarias muitas cousas : é preciso ler e estudar os diversos autores que sobre ella têm escripto; mas como primeira difficuldade, apresenta-se em quasi todos a falta de conhecimento da lingua franceza, idioma em que estão escriptas todas as excellentes obras cuja leitura tanto lhes aproveitaria.

Debaixo de taes condições, nunca o theatro nacional poderá igualar-se aos theatros estrangeiros, e continuará a vegetar, arrastando consigo a indiferença a que chegou e'a que se acha reduzido; elle reclama portanto uma reforma prompta e decidida.

Ha muito que eu conheço a palpitante necessidade dessa refor-

ma, bem como, por experiencia propria e de longa data, quão difficéis são de vencer esses defeitos e prejuizos por uma empresa particular, pelo que me parece que emquanto o theatro nacional e a sua escola não tiverem o caracter official, nada poderá fazer-se, não progredindo nem attingindo nunca ao gráo de perfeição a que hão chégado os theatros europêos.

Em vista do que deixo exposto, facilmente verá V. Ex. que esta memoria é feita unicamente para o ministro sabio e justo, como V. Ex., que saberá apreciar a verdadeira base em que ella se funda: julgo portanto a proposito entrar em alguns detalhes ácerca das vantagens que a scena póde adquirir com uma reforma palpitante, util e necessaria. Passo pois a demonstrar submissamente os males que pesão ao theatro nacional, com a fórma administrativa e particular que tem tido, e os melhoramentos que talvez possa ter quando o governo se arvore em locomotor dessa grande machina que civilisa, instrue e entretem o povo.

Exm. senhor, ninguem ignora que não afflue ao Brazil a concurrencia de estrangeiros que abundão e visitão as primeiras capitães da Europa, e que renovão consecutivamente em cada noite os espectadores para o theatro, donde resulta que o nosso, apenas é frequentado quasi que sempre pelo mesmo publico, donde provém que qualquer drama, por melhor que seja, cansa e não póde ir á scena mais do que tres ou quatro vezes, o que obriga os actores a um estudo forçado, malhes chegando o tempo para decorar os seus papeis, e o director de scena a não poder dispôr do tempo preciso para lhes ensinar convenientemente os movimentos e paixões que devem reproduzir e os personagens que devem representar, forçando o empresario á triste contingencia de ter que variar de espectaculos a cada passo, afim de poder sustentar o estabelecimento mais por meio de receita do que pela mui diminuta subvenção de 3 ou 4:000\$ mensaes com que o auxilia o governo.

Não é por consequencia de esperar, e até se torna impossivel, que o actor se identifique em cada dia com um heroe, um homem da côrte, um plebeu etc., que vai reproduzir; em uma palavra, com a infinidade de caracteres que é obrigado a trazer ao paleo, copiando, com a maior fidelidade, todos os seus defeitos, virtudes e vicios. Desta multiplicidade de trabalhos diversos, com o pequeno

intervallo apenas de algumas horas em que mal pôde reponer, resulta não só a má eleição e escolha delles, como que se tornão falsos e insupportaveis, tocando mnitas vezes o ridiculo, porque sem tempo e sem estudo nada se pôde fazer com acerto, e ainda muito menos com perfeição.

Ao passo que as cousas assim vão entre nós, pude eu ver na minha viagem em 1860 que qualquer actor mediocre dos theatros da Europa reproduz o papel como se dotado de grande talento, porque o estudou durante tres ou quatro mezes, e o reproduzio cincoenta ou sessenta vezes, sabendo-o por consequinte de cór, e tendo-se em cada dia mais e mais apossado do character que copia, a ponto de parecerem suas as paixões e movimentos que executa, pelo que o espectador vê nelle a mais exacta e fidedigna verdade, quer na voz. quer no gesto, quer emfim nas posições, o que tudo concorre muito efficazmente para a grande illusão da scena.

Olhando para os pequenos theatros da côrte, vemos nós que alguns delles repetem muitas vezes a representação de uma peça, o que de certo não admirará a quem calcular que a sua despeza diaria não excede de 100% ou 120%, sendo todo o excedente lucro em favor do theatro; mas com o theatro nacional não succede o mesmo. porque tem que despende em cada noite de espectáculo de 300% a 400%, precisando portanto uma receita de 700% a 800% para que a casa não perca, attendendo a que tem 500% pertencentes aos accionistas que são sempre os primeiros a fazer venda dos seus bilhetes á porta.

Na decadencia em que actualmente se achão os nossos theatros, pôde tomar-se como termo médio de entrada de porta, nos dias uteis, a quantia de 300 e tantos mil réis, motivo aliás imperioso que obriga a empreza a não insistir na repetição de uma peça, o que muito concorre para que os actores não pareção, nem possão ser originaes.

A isto accresce ainda que a folha mensal é muito mais avultada do que a dos pequenos theatros: só com artistas se despendem 56 e ás vezes mais contos de réis, havendo constantemente uma fêria semanal de 200% a 300%, para carpintaria e alfaiates, despeza com que não acarretão os theatros que trabalham em peças que não dependem nem de scenario, nem de vestuario. Esta differença,

tão consideravel como se vê que é, obriga o empresario particular a toda a sorte de especulações, porque sendo de facto mui diminuto o auxilio que recebe dos cofres do Estado, tem de lançar mão de todos os meios para salvar-se.

E' este o estado do theatro nacional actualmente; se, porém, elle passar a ser propriedade da nação, se tiver uma administração por parte do governo, e um regulamento que abranja tambem a direcção dos outros theatros, coarctando a especulação de qualquer aventureiro que queira ter a fantasia de organizar empresas, sem ter fundos para sustentar a companhia, fazendo-se neste caso o que hoje se pratica no theatro de D. Maria II em Lisboa; do momento em que imponha a esses especuladores a obrigação de dar uma fiança á folha dos ordenados por tanto tempo quanto o que tenha de durar a sua empresa; a prohibição de representações nas terças e quintas-feiras, dias privilegiados do theatro nacional; marcando o governo 1^a, 2^a, 3^a e 4^a classe de artistas, com uma tabella de ordenados razoaveis que pôde ser, pouco mais ou menos, de 300\$ a 400\$ para as 1^{as} partes, de 200\$ a 250\$ para as 2^{as}, de 100\$ a 150\$ para as 3^{as}, de 40\$ a 100\$ para as 4^{as}, abolindo os actuaes ordenados que peccão por fabulosos e excessivos, e que a situação e o jogo que ha entre os theatros tem creado, marcando-se no engajamento dos actores os caracteres que cada um tem de representar; do momento, repito, em que isto passe de idéa, grande melhoramento, senão total aperfeiçoamento, poderá então ter o theatro nacional.

Vá mais além esse regulamento: crie-se um montepio; aposentem-se os artistas com ordenados por inteiro, tendo 25 annos de bons serviços, metade se antes desse prazo fôrem inutilizados por molestia; haja uma disposição que garanta o theatro nacional de companhias volantes, de espectaculos de animaes ferozes ou domesticados, não podendo estas companhias trabalhar nos dias de theatro nacional, obrigando-as a pagar um imposto no espectaculo que fizerem. Todas estas disposições e muitas outras, cuja conveniencia irá mostrando a pratica, me persuada que facultarão ao governo os meios de poder conservar em todo o seu verdadeiro pé a proficua arte dramatica, sem acarretar com grandes sacrificios.

E que melhor theatro se offereça para esta reforma desejada e de reconhecida vantagem do que o theatro de S. Pedro de Alcantara, não só pela sua solida construcção, como tambem pelo excellent local em que está situado, sendo susceptivel de todo o embellezamento e commodos que nelle se queirão estabelecer? Parece-me que nenhum, e animo-me a affirmar que os proprietarios o cederão razoavelmente ao governo, quando elle manifeste esse desejo.

Passando agora a tratar detalhadamente da escola dramatica, tenho a satisfação de dizer a V. Ex. que ella existe hoje installada no theatro nacional a expensas minhas (á excepção do professorado, que serve gratuitamente). De mim partio a realisação da idéa que concebêra ha muitos annos, e que desejando pôr em practica sobre as mais solidas bases, me levou á Europa em 1860, onde visitei o conservatorio real de França, tomando conhecimento do methodo de ensino. De volta a esta côrte, fiz uma memoria a esse respeito, a qual tive a honra de entregar ao nosso sabio Imperador, e dignando-se S. M. Imperial, decidido protector das artes e sciencias, manifestar o desejo de ver estabelecida tão util quão proficua e necessaria escola, fiz um convite a distinctos homens de letras do paiz, conseguindo reunir alguns delles no salão do theatro de S. Pedro. Expuz-lhes o methodo de ensino do conservatorio de França, ponderei-lhes que sem autores e actores era impossivel haver theatro nacional; pedi-lhes a creação de um jury dramatico para julgar e premiar as composições nacionaes, obrigando-me eu pela minha parte á representação, e a gratificar aquelles que me fossem apontados pela sabedoria dos membros do jury: Em seguida pedi que se nomeasse um presidente para dirigir os trabalhos desse jury e escola, bem como os professores que tinham de reger as differentes cadeiras de ensino. Tudo se fez, como consta da acta que tive a honra de depôr nas mãos de de S. M. Imperial.

Mais de um anno decorreu desde estes trabalhos primitivos da escola dramatica até a sua creação, delonga devida a não se havrem effectuado matriculas de alumnos, circumstancia que ainda hoje se dá, e que fará morrer a instituição; os poucos que se apresentarão na abertura do jury vão pouco a pouco abandonando

as prelecções, se bem que, á excepção de tres ou quatro do sexo masculino, todos os mais são sem vantagens physicas, nem dotes intellectuaes.

Chego hoje a convencer-me de que em mui breve tempo a empresa será abandonada, e nem outro resultado se deve esperar. O facto de ser a escola um estabelecimento particular, sem offerer garantias nem futuro áquelles que a frequentarem, tende unicamente para esse desfecho; se, porém, a este ramo tão util fôr dado o character official, isentando-se os alumnos da guarda nacional e da tropa de linha, dando-lhes mesmo alguma gratificação, embora pequena, durante o curso, emquanto não houverem internos como ha no conservatorio de França, podendo contar com um theatro nacional que os receba apenas indem os seus estudos, onde vejam uma garantia ao futuro, nenhum pai de certo applicará seus filhos a esta carreira tão util, nenhum moço habilitado e de certa ordem a abraçará, porque nada tem de esperar de seguro e vantajoso, naufragando assim a realização de uma escola dramatica no paiz, depois de atravessados os maiores abrolhos, os passos mais difficis.

Fica portanto exuberantemente provado que sem um theatro nacional, sustentado pelo governo, não poderá progredir a escola, morrendo sempre o paiz á mingua de actores e autores, que precisão de auxilios vantajosos que os convide a escrever.

E' esta, Exm. Sr., na minha opinião, a unica maneira de poder dar um grande impulso ao bom tom e predilecção do theatro, desenvolvendo o gosto pela arte e a emulação dos artistas, satisfazendo os desejos do nosso sabio monarcha e as vistas do nosso publico illustrado.

Não tenho de certo a louca pretensão de julgar acertado tudo quanto deixo dito; aponto-o apenas como idéa.

A sabedoria de V. Ex., Sr. marquês de Olinda, mui digno ministro do imperio, dará o apreço que merecer a este meu pequeno trabalho, julgando-me eu verdadeiramente recompensado em haver concorrido com o que estava a meu alcance para o progresso do theatro nacional.

JOÃO CAETANO DOS SANTOS.



BRASILIANA DIGITAL

ORIENTAÇÕES PARA O USO

Esta é uma cópia digital de um documento (ou parte dele) que pertence a um dos acervos que participam do projeto BRASILIANA USP. Trata-se de uma referência, a mais fiel possível, a um documento original. Neste sentido, procuramos manter a integridade e a autenticidade da fonte, não realizando alterações no ambiente digital - com exceção de ajustes de cor, contraste e definição.

1. Você apenas deve utilizar esta obra para fins não comerciais. Os livros, textos e imagens que publicamos na Brasiliiana Digital são todos de domínio público, no entanto, é proibido o uso comercial das nossas imagens.

2. Atribuição. Quando utilizar este documento em outro contexto, você deve dar crédito ao autor (ou autores), à Brasiliiana Digital e ao acervo original, da forma como aparece na ficha catalográfica (metadados) do repositório digital. Pedimos que você não republique este conteúdo na rede mundial de computadores (internet) sem a nossa expressa autorização.

3. Direitos do autor. No Brasil, os direitos do autor são regulados pela Lei n.º 9.610, de 19 de Fevereiro de 1998. Os direitos do autor estão também respaldados na Convenção de Berna, de 1971. Sabemos das dificuldades existentes para a verificação se um obra realmente encontra-se em domínio público. Neste sentido, se você acreditar que algum documento publicado na Brasiliiana Digital esteja violando direitos autorais de tradução, versão, exibição, reprodução ou quaisquer outros, solicitamos que nos informe imediatamente (brasiliiana@usp.br).