

Teatro ao gosto de Almeida Garrett

Maria Gabriela Ferreira
Universidade do Porto

– Como revelar segredos dessa arte de mentir com verdade, consentindo que descortinemos essa mentira de sob os esforços para alcançar realidades?

Almeida Garrett, *Jornal do Conservatório*.

Preâmbulo

O fim das lutas liberais, assinada que foi a Convenção de Evoramonte, em Maio de 1834, e o restabelecimento de um clima de paz libertadora propiciaram um clima de euforia e sede de novidade e diversão, ao mesmo tempo que um grande dinamismo a nível político e literário, de feição reformista e civilizadora, se intensificava, após a expansão da ideia liberal no nosso País.

A nova estrutura social não era compaginável com as leis do passado e reclamava, portanto, nova regulação jurídica, a par da formação ideológica, cultural e política dos cidadãos, que motivasse uma verdadeira regeneração nacional, à luz dos ideais românticos de reconhecimento de um passado histórico, de tradições castiças, de crenças, de costumes. Havia, pois, que usar os meios civilizadores, susceptíveis de mais facilmente se estenderem ao alcance de todos, como o teatro e a imprensa, nomeadamente a jornalística, espaço, por excelência, de informação e formação. Neste contexto, o teatro conquista um lugar central e torna-se alvo de entusiásticas rivalidades, profusamente ilustradas no grande número de jornais dedicados à literatura dramática e às actividades teatrais.

São inúmeros os títulos que nos ficaram dessa época entusiasta, em que surgiam periódicos para defender um teatro ou para atacar um outro; para idolatrar uma actriz ou para amesquinhar um encenador ou um dramaturgo; mas também para dar a conhecer o que se passava em cena, nos diferentes palcos. São desses anos prolíferos títulos como *O Entre-Acto*, *A Sentinela do Palco*, *O Elenco*, *O Raio Teatral*, *O Espelho do Palco*, *O*

Desenjoativo Teatral ou a Atalia Nacional dos Teatros, para focar apenas alguns dos nomes que circularam entre as décadas de 30 e 40 do século XIX, testemunhando bem o interesse votado pelas hostes ao teatro.

O conservatório geral de arte dramática

A arte dramática portuguesa tinha ainda, contudo, um longo caminho a percorrer, pois que, salvo as tímidas tentativas que iam sendo ensaiadas no Teatro da Rua dos Condes ou no do Salitre, maioritariamente com “macaquices francesas”, como foram apelidadas pelo dramaturgo de Frei Luís de Sousa as traduções representadas, não havia escola de actores em Portugal. É, então, que João Baptista de Almeida Garrett resolve propor a mais audaz reforma do ensino artístico alguma vez posta em prática entre nós: por decreto de 15 de Novembro de 1836, é criada a Inspeção Geral dos Teatros e, simultaneamente, estabelecido o Conservatório Geral de Arte Dramática; Lisboa teria, finalmente, uma instituição dedicada à formação de actores, a par com o ensino da música e da dança.

Teoricamente, estavam lançadas as disposições legais que possibilitavam o surgimento de uma nova era para as artes dramáticas portuguesas, visto que a proposta garretteana abarcava um programa pedagógico para criar actores, visava um novo repertório dramático, através do lançamento de concursos para novos dramaturgos, e pugnava por um projecto arquitectónico que fizesse surgir um novo Teatro Nacional. Na prática, para além de todo o complexo trabalho de organização da nova estrutura, só faltava encontrar um espaço onde o dito Conservatório pudesse funcionar. A sorte caiu no edifício do extinto Convento dos Caetanos, que se encontrava devoluto desde que Joaquim António de Aguiar decretara o fim das ordens religiosas e o confisco de todos os seus bens. O “outrora asilo ameno de sábios” recebeu, então, a 12 de Janeiro de 1837, a Escola de Música, a Escola de Dança e a Escola de Declamação, sendo que esta última se revestiu de uma importância especial, dado que dela sairia a futura Companhia de Actores Nacionais, instruídos pelos melhores actores dos teatros de Lisboa.

A 24 de Novembro de 1838, Almeida Garrett, Vice-Presidente do Conservatório e Inspector Geral dos Teatros, apresenta ao Governo o regulamento e os programas das três Escolas, por si integralmente redigidos. Como constatou Duarte Ivo Cruz, trata-se de um documento “extremamente detalhado, que cobre praticamente todas as áreas, desde o apoio social aos alunos através de um investimento de bolsas, até ao funcionamento dos

concursos de dramas, contendo também a estrutura curricular do ensino das Escolas de Declamação, de Dança e de Música”.

Em 1839, o Conservatório Geral de Arte Dramática passa por um processo de reestruturação, saindo beneficiada a Escola de Música, em detrimento das outras duas. Note-se, porém, que os alunos da Escola de Declamação só completavam a sua formação depois de terem passado pelo conjunto das três escolas, sendo que, num primeiro termo, frequentavam uma Aula de Recta Pronúncia e Linguagem, uma Aula de Rudimentos Históricos e uma Aula de Dança (na Escola de Dança); num segundo termo, continuavam os Rudimentos Históricos e uma Aula de Declamação, assim como uma de Rudimentos de Música (na Escola de Música); num terceiro e último termo, continuavam na Aula de Declamação e passavam por uma Aula de Canto (novamente na Escola de Música).

Desta feita, com a supremacia da Escola de Música, já não faz sentido manter a mesma designação - Conservatório Geral de Arte Dramática - e, sendo seu Presidente o rei-consorte, D. Fernando de Saxe-Coburgo-Gotha, passará a ser designado Conservatório Real de Lisboa, para o qual Garrett redigirá novos e ampliados estatutos, que só virão a ser promulgados a 24 de Maio de 1841.

Importa salientar o conteúdo do primeiro artigo dos novos estatutos, pelo significado que encerra: é anunciada a nobre missão de “restaurar, conservar, e aperfeiçoar a literatura dramática e a língua portuguesa, a música, a declamação, e as artes mímicas”; promover “o estudo da arqueologia, da história e de todos os ramos da ciência, da literatura e da arte que podem auxiliar a dramática”. Para atingir estas finalidades, o Conservatório organizará conferências e reuniões literárias e artísticas, fará publicar os seus trabalhos na imprensa, exercerá a censura sobre os teatros e, naturalmente, desenvolverá actividades consentâneas nas suas escolas. É neste âmbito que surgirá na mente do seu fundador a ideia de criar um novo JORNAL.

O jornal do conservatório

- FINALIDADES

Dentro deste quadro, em que se nota em Portugal uma tendência decisiva para a arte dramática, surge, pois, a ideia de fundar um JORNAL DO CONSERVATÓRIO, com o intuito de divulgar as actividades da mesma instituição, assim como as dos principais teatros de Lisboa, mas acima de tudo com uma intenção marcadamente pedagógica. Pejado de ensinamentos

sobre a difícil arte dramática e tudo o que a possa coadjuvar, o JORNAL DO CONSERVATÓRIO é notoriamente significativo pela sua abrangência, não só em termos de conteúdo, mas ainda mais por se destinar a ser lido por todos os que frequentavam os teatros, quer como actores, quer como dramaturgos, quer como meros espectadores, dos mais variados níveis culturais. Por estes, o JORNAL não se detém na divulgação dos espectáculos que sobem aos diferentes palcos da capital, mas vai bem mais além: dá a conhecer textos literários, da Antiguidade aos seus contemporâneos; apresenta os dramaturgos e os actores, cantores e bailarinos, jornalistas e críticos; disserta sobre música e dança, sobre as origens da arte dramática e da poesia, sobre tradução e imitação; por fim relata todo um curso literário, tudo ilustrado por uma vasta erudição, que se estende aos mais diversos campos e que o transforma num manancial de ensinamentos, ainda hoje não negligenciáveis

Efectivamente, quem folhear os vinte cinco números e o suplemento, saídos à estampa entre 8 de Dezembro de 1839 e 5 de Junho de 1840, neles reconhecerá, para além de tudo o que pudesse estar relacionado com as actividades do Conservatório, não apenas a programação dos teatros da moda da Lisboa daquela época, mas sobretudo uma autêntica Escola de Públicos, que urgia (ou, passados quase 170 anos, ainda urge) formar. Deste modo, ficava vincada, não somente a necessidade de fazer autênticos actores, mas simultaneamente de tornar o público ilustrado e esclarecido, capaz de usar construtivamente o seu espírito crítico e, acima de tudo, mais civilizado e humano, já que o teatro não prospera senão sob tais condições. Daí a premência de transformar os palcos em verdadeiras bibliotecas populares, “com mais escrupulosa selecção que qualquer outra, porque tem mais leitores e em geral menos instruídos”, fazendo do teatro o mais instrutivo “livro dos que não têm livros”.

Para os dramaturgos, ou para os que tencionassem vir a sê-lo, para além de todos os aspectos já mencionados e de tudo o que pudesse interessar ao público em geral, o autor do JORNAL, não se contentando com a divulgação e crítica de literatura dramática, dá a conhecer as peças idas a Concurso, promovido pelo Conservatório, juntando-lhes os pareceres do júri, não raras vezes bem detalhados e com boas sugestões de alterações, passíveis de virem a ser adoptadas em novos e originais dramas.

- *FORMAÇÃO DE ACTORES*

Aos actores, em especial, mais uma vez para além de tudo o que pudesse ser dirigido aos eventuais espectadores, nomeadamente a minúcia com que são feitas as críticas aos espectáculos em cena, o redactor do

JORNAL dedica a rubrica “Qualidades e deveres do Comediante”, numa série de nove artigos cujo conteúdo não será, ainda hoje, irrelevante.

Se lembrarmos como era composto o curso de formação de actores, ministrado pela Escola de Declamação do Conservatório Geral de Arte Dramática, facilmente nele reconheceremos os requisitos que Garrett associava ao bom actor:

“A arte do comediante (...) exige a posse dos naturais dotes de uma grande inteligência, pureza e força no órgão da voz, graça e beleza no corpo; (...) o estudo, a observação, e o trabalho, farão somente que a perfeição se atinja”.

O órgão da voz é destacado como o principal, pelo que deverá ser permanentemente exercitado, graduado e domado. Ainda o olhar tem de ser treinado, para se revelar expressivo, tal como a audição, que tem de ser permanentemente atenta, para que as falas surjam no momento certo e não ocorram respostas a perguntas que não foram feitas. Para a imitação, ou arte de mentir com verdade, devem os actores buscar modelos na natureza e não noutros actores. Do mesmo modo, deve cada actor procurar conhecer bem a personagem que representa e todas as circunstâncias históricas que a circundam, assim como comportar-se em palco de acordo com o que deve ser e não com o que julga que o público vai aplaudir.

Sobremaneira importante é que o actor procure conhecer bem o texto e a intenção do autor, para que complete com a expressividade o que lá está, mas as palavras não dizem, já que o segredo para comover um auditório reside na forma como o actor dirige a sua própria sensibilidade (ou capacidade de se deixar possuir por toda a espécie de sentimento, já que o grande actor não deixa que o seu carácter se sobreponha ao da personagem), visto que, se ela é real, todos a compreendem, sentem e aplaudem. Aliás, a arte aperfeiçoa a inteligência e dirige a sensibilidade e é, exactamente, a reunião da arte ao talento do actor que pode conduzir este último à perfeição; até porque “o homem de honra pode representar um infame (...); mas para pintar a grandeza e a virtude de um herói cumprirá elevar-se além da natureza humana”. Além disso, aliada ao aturado estudo e à inteligência, “quando a alma se possui de sentimentos grandes e elevados, os olhos, os gestos e as inflexões da voz, que dela são claros intérpretes, dão a todo o corpo um aspecto de respeito e admiração, que cativa o espectador”.

Se a nobreza de carácter, aliada à sensibilidade e à inteligência, deverá ser apanágio de qualquer comediante, no capítulo dos deveres fica bem claro quanto essas duas aliadas são fundamentais para uma perfeita adequação da fisionomia, do gesto e da voz à ilusão que o actor deseja

produzir, consoante o tipo de texto que lhe é apresentado (tragédia, comédia ou drama), de acordo com os princípios da arte declamatória e segundo critérios de decência e beleza, ou mesmo condizentes com a origem e época do texto e das personagens.

Por último, mas de modo algum despiciendo, é salientada a importância de que se reveste o papel do actor para uma boa recepção de qualquer peça. Daí que deva concentrar-se todo na declamação; daí a pertinência de ser natural e espontâneo, despindo-se de todos os gestos estudados que as convenções sociais lhe possam impôr; daí a relevância do decoro, da justa medida, que só pode discernir-se através da observação atenta da natureza e não de qualquer modelo humano, por eminente que seja, e que conduz ao belo, que é o fim a que tende a arte, de que a grega é paradigma, porque bebida na unidade e perfeição da natureza.

Para corroborar a importância das qualidades e deveres enunciados, e de que todo o actor deve munir-se, assim como dos principais meios para os alcançar, vários são os demonstrativos exemplos que Garrett semeou nos relatos biográficos de celebrados artistas, difundidos nos vinte cinco números do JORNAL, para conhecimento do grande público, mas sobretudo para exemplo de todos os futuros implicados na difícil arte dramática, pois que “o artista que não tomar para modelo um tipo de perfeição, nunca passará de ser medíocre”.

Nesta concepção de actor fica evidente a vertente helenística da formação garretteana, envolta nas novas roupagens do século XIX. De qualquer modo, muitos destes princípios permanecem incontestavelmente na ordem do dia. Se analisarmos os actuais currícula da Escola Superior de Teatro e Cinema, herdeira do Conservatório Geral de Arte Dramática e, ainda hoje, orgulhosa de ostentar, não apenas a forma como se auto-designa - Casa de Garrett -, mas também a possibilidade de proporcionar uma formação ímpar, “com raízes no Conservatório fundado por Almeida Garrett, alicerçada numa das mais antigas tradições europeias, articulando os momentos axiais da História do Teatro Ocidental com as mais relevantes experiências no âmbito das artes performativas contemporâneas”. À partida, ao fundador do Conservatório agradaria tal definição, pela dupla vertente, tradicional e contemporânea, entroncando no programa da antiga Escola de Declamação e, simultaneamente, enformada pelos novos princípios programáticos, de acordo com as “Qualidades e deveres do Comediante”, enunciadas pelo redactor do JORNAL DO CONSERVATÓRIO.

Quem hoje prestar atenção ao programa da licenciatura em Teatro, ramo Actor, da Escola Superior de Teatro e Cinema, nele reconhecerá, efectivamente, inúmeros vestígios do programa garretteano, obviamente

transposto e adaptado à actualidade; senão, vejamos: as unidades curriculares Corpo e Voz são uma constante nos seis semestres do Curso, logo seguidas pelas Teorias da Arte Teatral e Música e Espaço Acústico, ambas do 1º ao 4º semestre, e pela Interpretação, do 2º ao último semestre; no 1º e no 4º semestre, está presente uma unidade de História do Teatro, acompanhada de outra de História de Arte, do 1º ao 3º semestre; por fim, a Literatura Dramática é leccionada do 2º ao 4º semestre do Curso, que inclui, ainda, no último semestre, uma unidade de Escritas Dramáticas da Contemporaneidade.

Se quisermos ir um pouco mais longe e tomarmos como termo de comparação o modelo ministrado pelo Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique, de Paris, não podemos deixar de vislumbrar uma matriz comum, ainda que assumindo diferentes matizes. Na verdade, o Curso do Conservatório de Paris compreende dois anos de Interpretação, sendo que o 2º ano inclui um estágio de seis semanas, seguido de um 3º ano de ateliers, orientados por actores ou encenadores; dois anos de Corpo e Espaço (Dança, Tai-Chi, Esgrima), de novo incluindo um estágio no 2º ano e ateliers no 3º; Música, Voz e Dicção (Técnica Vocal, Acompanhamento e Formação Musical, Dicção, Fonética, Respiração), durante um ano, com estágios (Canto Polifónico) no 2º e 3º; finalmente, um ano de História do Teatro, estudo e prática da língua (História do Teatro, Dramaturgia e Cultura Geral Artística), seguido de dois anos de estágio (Iniciação à leitura ao microfone, Peças radiofónicas e Direito do Espectáculo).

Analisando os dois actuais programas (Lisboa e Paris), somos assaltados pela ideia de uma linha histórica comum. De facto, podemos perfeitamente radicar o Conservatório Geral de Arte Dramática no modelo congénere parisiense, ainda que sejam mais as diferenças que as semelhanças que os unem, o que nos pode fazer suspeitar da existência de um terceiro modelo no qual teriam radicado o de Paris e o de Lisboa, qualquer deles adaptado às respectivas circunstâncias, que não eram de modo algum as mesmas.

No Conservatório de Lisboa, os alunos da Escola de Declamação eram obrigados a passar pelo conjunto das três Escolas, já que lhes era exigido o conhecimento de rudimentos musicais e de canto, assim como uma boa postura e elegância de movimentos, para além das óbvias técnicas de declamação e um bom domínio da língua e história, ou não tivesse o programa sido elaborado em plena época de dramas românticos. Note-se, pois, a preocupação em exigir dos futuros actores nacionais a mais completa e adequada formação, capaz de ombrear com a dos melhores que o mundo conhecia na época, concretamente os formados pelo Conservatório de

Música e Declamação de Paris, cuja matriz programática poderá ter servido de base ao Conservatório Geral de Arte Dramática, que Garrett arquitetou para Lisboa, como a tantos outros na Europa do século XIX. De toda a forma, voltamos a frisar que são mais as diferenças que as semelhanças que unem as duas instituições, visto que o reformador do teatro português não se limitou a copiar qualquer modelo estrangeiro, mas antes partiu do modelo, o enriqueceu com seu saber e o adaptou à realidade nacional, criando assim uma escola portuguesa, para intérpretes de teatro português, ainda que devessem atingir a capacidade de desempenhar qualquer papel, de qualquer repertório.

O Conservatório Nacional de Música e Declamação de Paris, indiretamente oriundo da Escola Real de Canto, importada do Antigo Regime através do Instituto Nacional da Música, é criado em Agosto de 1795, em clima de plena efervescência da Revolução Francesa de 1789. Assente em princípios laicos e, mais do que isso, anti-clericais, o Conservatório de Música e Declamação enfatiza a sua vertente nacional e é alheio a qualquer espécie de fins caritativos, no que difere dos venezianos e napolitanos seiscentistas. Também o nosso Conservatório Geral de Arte Dramática, ainda que abarcasse o Colégio dos carenciados da Casa Pia, tem, à partida, uma orgânica diferente da escola de música de Belém, aproximando-se mais da ideologia subjacente à criação do seu congénere parisiense, sobre o qual terá sido modelado. Não esqueçamos, contudo, que a França já tinha um bom repertório dramático, o que explica que, por exemplo, enquanto em Portugal foram abertos concursos de dramas originais portugueses, Paris já se encontrava num patamar diferente, abrindo, pois, concursos de interpretação, em que o mais almejado prémio era o ingresso na Comédie-Française, depois das diversas apresentações a exames mensais, tal como acontecia em Lisboa. Até 1841, quando a dança e a esgrima, assim como a história do teatro, a literatura e a mitologia (relacionada com a tragédia) se juntaram à formação de actores, o ensino das Artes Dramáticas centrava-se fundamentalmente em aulas-modelo, em que grandes actores exibiam os seus dotes exemplares.

Consciente da especificidade do caso português, Garrett quis dotar Lisboa de uma instituição autenticamente portuguesa, mas capaz de formar tão bons actores como os que vira noutros países, capaz de incentivar a escrita de um bom repertório original, capaz de criar uma companhia de actores digna do novo teatro nacional, capaz de se tornar o verdadeiro meio de construção da nova sociedade culta e civilizada, única, onde o teatro, meio por excelência de uma cultura de massas, pode prosperar.