

EXIT-MANET: Sobre o “Ponto” no Teatro

por Eugénia Vasques

“Vejam agora *Ártemis*, Cinábrio. Tu és contra o libreto, tu és contra a música, tu és contra o cenógrafo, tu és contra os amadores, tu és contra o contra-regra, tu és contra a costureira, contra o alfaiate, contra o ponto, contra os coros, contra os carpinteiros, contra o aderecista, contra o gazista, contra o mesmo teatro S. Pedro de Alcântara, não sei se és também contra a praça Tiradentes... Porque? Porque és Cinábrio, só por isso. Mas como poderias tu ser outra coisa se assim nasceste? Não torces o temperamento, quero dizer: não encolhas a perna, cumpre o teu destino e engorda.” (NETTO 1891: 1-2)

1. O “ponto” de teatro, que pode ser, e vem sendo, quer “um” ponto, quer “uma” ponto, é uma função que esconde e regista, como nenhuma outra, a vida do teatro. Identificado, nas histórias e dicionários, como existindo, em Inglaterra, desde o século XIV (AAVV 1994: 371), o ponto não foi socialmente relevante durante séculos mas a verdade é que o seu principal instrumento de trabalho, o seu livro de registos (Livro do Ponto), é a fonte mais produtiva para revelar não só os “textos” dos autores, alguns perdidos, que se representaram ao longo dos tempos, mas muitos segredos, técnicos e pessoais, da profissão.

Dizem os historiadores britânicos que, no teatro isabelino, este funcionário que, como se compreende, acompanhou a evolução do próprio espaço e arquitectura do edifício teatral e da cena e é uma parte integrante da lógica dramática do “palco à italiana”, era designado não como alguém com uma profissão mas com uma missão, a de *book-holder* – uma espécie de prolongamento humano da sua estante – missão que em França se designava por *tenir la brochure* (CORVIN 1991: 785). Sheridan (1751-1816), um aristocrático autor e director de teatro (Drury Lane), irlandês de língua afiada, vai ser um dos poetas a dar-lhe lugar na literatura dramática pois, em 1779, faz representar a sua farsa em três actos *The Critic: or a Tragedy Rehearsed* (O Crítico ou uma Tragédia Ensaaiada), onde o Under Prompter (sub ponto) também não escapa à ridicularização geral.

Do século XVIII em diante, o ponto vê acrescidas as suas responsabilidades. Era (ou podia ser), para além de “ama-seca” e de “faz tudo”, o iluminador, o copista, o maquinista, o aderecista, o responsável pela marcação de ensaios (ou mesmo o

ensaiador), o depositário da chave do arquivo (quando existia), o manufactor dos efeitos sonoros, das mutações, das “aparições” nas mágicas e alegorias, etc., etc., etc.. Claro que quanto mais pobres eram as Companhias ou as troupes, frequentemente um negócio quase exclusivamente familiar, mais fácil será encontrar-se o ponto, ao longo dos tempos e das geografias, a desmultiplicar-se por todas as actividades laborais do teatro, incluindo a de actor de recurso. E também o inverso: o actor de recurso é, muitas vezes, obrigado, em virtude das dificuldades, a desdobrar-se em ponto e contra-regra, trabalho que, aliás, se confunde em muitas das suas tarefas.

Mas o que mais me divertiu na presente investigação bibliográfica para o projecto cénico *Parole Soufflée* de Alexandre Calado, no Teatro Nacional D. Maria II, foi a constatação de como este lugar, pouco valorizado na profissão mas privilegiado para quem, do exterior, se deixa fascinar pelos segredos dos bastidores, seria, sobretudo a partir do século XIX, a “escola” prática, de muitos artistas e autores (o que, como se sabe, não era então sinónimo automático). Por exemplo, cerca de 1910, num dos muitos grupos alternativos que emergiam, antes da Grande Guerra, em Paris, criado por Jacques Copeau e alguns amigos, Le Vieux Colombier (inaugurado em 1913), poder-se-iam encontrar, “pontando”, jovens escritores como Georges Duhamel (1884-1966), numa primeira fase, ou Marcel Achard (1899-1974), em fase seguinte, a desempenhar esse papel na representação de textos próprios ou alheios (CORVIN 1991: 785).

2. Como se sabe, o ponto é o veículo directo entre o texto do autor e a memória do actor (*souffleur*, *suggeritore*, *prompter*, *Einsager*). Nada de mais “natural” que, no teatro popular e comercial, aliás a parte dominante de qualquer teatro em qualquer latitude e tempo, venhamos a encontrar o ponto como secretário de empresa ou mesmo pequeno empresário. Mas, quando está em causa a sobrevivência da Companhia e o ponto tem algumas letras e traquejo (por vezes talento mesmo), poderemos encontrar então a mais complexa função do ponto, aquela que pode fazer a fama de um actor ou actriz: a de escritor dramático. Veja-se, entre muitos outros, o exemplo do actor Teodorico (1818-1885) para quem o ponto-poeta Ricardo José Fortuna (1776-1860), amigo de Bocage e frequentador do Nicola, escreveu farsas e coplas de sucesso (talvez não muito literárias nem originais, acusando-o Inocêncio, no seu *Dicionário*, de “plagiato”!) (BASTOS 1898: 407-408).

E é este o momento de fazer o *raccord* total com a realidade portuguesa, histórica,

através do já referido António de Sousa Bastos (1844-1911) e do seu incontornável *Dicionário do Teatro Português* (1908). O empresário-historiador apresenta, nesta obra, uma definição inesperada da função do ponto, do “emprego” de ponto, ele, um empresário pouco famoso pelas suas “mãos rotas”:

"É um dos empregos mais modestos, mas também mais úteis e mais importantes dos teatros. O ponto é obrigado a assistir a todos os ensaios e a todos os espectáculos dum teatro, seguindo constantemente o manuscrito da peça que se ensaia ou se representa, dando os começos das falas e acudindo aos artistas, aos quais a memória atraiçoe. O ponto vive quase sempre enterrado no seu buraco, recebendo na boca todos os micróbios, enchendo os pulmões de poeira, esfalfando a laringe a soprar as palavras e ainda com atenção aos sinais que tenha de dar para mutações, aparições, etc. É o único empregado de teatro que não pode faltar de dia nem de noite, **e é quase o pior remunerado de todos**. Quando um artista não estuda os seus papéis e vai para a cena sem saber palavra do que tem a dizer, o ponto esfalfa-se a gritar todo o papel, e, como o artista tem forçosamente de fazer má figura, ainda por cima se queixa do pobre ponto. **Este lugar merecia ser bem remunerado, não só pelo trabalho excessivo que o ponto tem, mas também para que fosse dado a um homem inteligente e com certa ilustração, a fim de poder repentinamente acudir ao artista que se perde, começando uma frase que não está no papel e que ficaria em meio, se o ponto lhe não soprasse a conclusão.**" (BASTOS 1908: 114-115; sublinhados meus).

Mas, para além desta expressiva definição, que o autor acompanha, ao longo do livro, por um esparso glossário teatral centrado no ponto teatral e na sua relação com os actores (entalação, perder o ponto, pescar d’ouvido, etc.), numa outra das suas obras de referência, *Carteira do Artista: Apontamentos para a História do Teatro Português e Brasileiro*, publicada em 1898, ano em que, na Rússia, Stanislavski e Nemirovitch-Danchenko fundavam o teatro-escola T.A.M. (Teatro de Arte de Moscovo Aberto a Todos), Sousa Bastos procede a um levantamento que desejou o mais exaustivo possível dos autores, compositores, artistas e outros trabalhadores do teatro de Portugal e do Brasil. E encontramos identificados, e tanto quanto possível biografados (até 1898), os seguintes pontos de teatro e suas circunstâncias: A. Malheiros (ou Malheiro?), A. Rosa, Adolpho Faria, Alfredo Sete, António Ricardo (pai), António Ricardo (filho), Alfredo Soler, Avelar Pereira, Caetano da Silva, Cândido Gualdino, Cipriano José dos Santos, Daniel Alves, Ferreira Nunes (Pintasilgo), Fidanza, Florêncio Sarmiento, Francisco Costa Braga, Francisco Pinto, Freitas, Germano de Sousa, Henrique Prata (T. Baquet,

Porto), J. Almeida, Jaquet, Joaquim Maria da Silva, Joly, José Faria d'Almeida, José Manuel Alves Júnior (T. D. Fernando), José Teodoro dos Santos (conhecido por José Rapaz), Leopoldo Duarte, Maia, Manuel José Neves, Pereira (T. Ginásio), Pereira (T. Trindade), Pedro Carlos D'Alcântara Chaves e Ricardo José Fortuna. Novamente na obra *Dicionário*, Sousa Bastos acrescentará a este conjunto os nomes de Fernando de Lima, (José Sebasteão) Machado Correia ou o de Penha Coutinho.

Cruzando este levantamento com o acervo das peças manuscritas e demais Catálogo de éditos e inéditos, do Arquivo Histórico da Escola Superior de Teatro e Cinema/ESTC, antigo Conservatório¹, confirmamos a informação, preciosa, de Sousa Bastos, de que houve pontos-dramaturgos. Alguns constarão, aliás, em futuras Histórias do Teatro em Portugal. Encontramos, com produção assinalável mas muito diferenciada, os pontos-dramaturgos Ricardo José Fortuna, Alfredo Soler, Francisco Costa Braga, Machado Correia, Francisco Pinto, entre outros. Destaquemos, nesta celebração dos pontos de teatro, os nomes e criação dos pontos-autores Francisco Joaquim da Costa Braga e Pedro d'Alcântara Chaves. O primeiro foi um apreciado autor de teatro musical – por exemplo, da revista em 3 actos e 18 quadros, de 1868, *Revista de 1867* – e o autor do inaugural poema do *Hino da Restauração* (1861). O segundo foi uma muito popular personagem do meio boémio teatral.

Pedro d'Alcântara Chaves (1829-1893), o que é social e politicamente muito significativo, era filho de um tipógrafo e exerceu esta profissão letrada durante vários anos, até entrar como ponto no Teatro da Rua dos Condes (1855). Refere Sousa Bastos, em *Carteira*, que o infeliz escritor, jogador e excêntrico, teve uma prolixa produção dramática com muito sucesso, destacando peças de título pouco animador como *Luizinha, a Leiteira, Um Provinciano em Lisboa*², *O Descasca-milho, O Casamento do Descasca-milho, O Baptizado do filho do Descasca-milho, Morte do Descasca-milho, Ainda o Descasca-milho: Lamentação de um Pai* (1867)³, etc., etc., etc. (BASTOS 1898: 272).

Cultivando, pragmaticamente, as peças curtas e as cenas cómicas, Alcântara Chaves escreveu entre actos e actos como *A Esperança, Querem ser Artistas, Mudança de Posição* (1861), *Alto Vareta: Despropósito a Propósito de Diversas Coisas* (1869), *O*

1 Em curso de digitalização e consultável no Catálogo da Biblioteca da ESTC (<https://estc.biblio.ipl.pt>).

2 Existe, no Catálogo da Biblioteca da ESTC, uma peça com título semelhante, *Provincianos em Lisboa*, uma comédia em 5 actos, arranjada “para a cena portuguesa” por F. Rangel de Lima.

3 Existe na Biblioteca da ESTC.

Ferro Velho, comédia em 2 actos (1866), *As Senhoras Vizinhas* (1877), *Os Tirolezes: Despropósito a Propósito dos Ditos* (1879)⁴ e, para além de *Mártires da Polónia*, *Martírios e Rosas*, *Milagre da Senhora da Nazaré* ou *Vizinha Margarida*, ainda revistas como *O Amor da Pátria* e *Honra e Pobreza*. Adaptou uma comédia em 2 actos de Bayard e Vanderburch, *Le Gamin de Paris* (1836)/*O Garoto de Lisboa* (1838), para o Teatro da Rua dos Condes, papel central que várias actrizes desempenhariam ao longo do século XIX (BASTOS 1898: 78) e que Adelina Abranches interpretou, uma primeira vez em 1882, em espectáculo intitulado, curiosamente, *O Tipógrafo* (REBELLO 1978: 161). Assinou traduções, uma das quais, talvez a mais relevante, foi a obra de Alexandre Dumas, *Memórias de José Garibaldi* (1860)⁵.

Francisco Costa Braga (1831-1902), a quem Sousa Bastos chama “um verdadeiro homem de teatro” (BASTOS 1898: 29), entrou, em 1852, também para o Teatro da Rua dos Condes, como aprendiz de ponto teatral, oferecendo, desde logo, os seus serviços como tradutor. Ter-se-á estreado como autor dois anos depois, com a comédia de costumes em 2 actos, *O Que é o Mundo*, muito aplaudida. Costa Braga foi um dramaturgo muito prolixo nos vários géneros, sendo, por isso, possível encontrar hoje ainda, facilmente, publicações de muitas das suas peças, imitações e traduções. Chamamos a atenção para os títulos *Sem fato e sem noiva*, uma imitação (1865), para as comédias em 1 acto, *Marcelino, o Fundidor* (1865), *Guardado está o Bocado* (1866), *O Dia 13* (1868) e para a cena cómica *Um Faz, Um Faz* (1866), *O Castigo e o Arrependimento* (1865), esta última disponível no catálogo da Biblioteca da ESTC. Em 1873, teve a iniciativa de reunir dramaturgos e escritores para discutir, no futuro Teatro de S. Luis, a necessidade de uma associação de classe dos escritores. De acordo com Sousa Bastos (BASTOS 1898: 386), que colaborou nessa tentativa, o seu projecto associativo desapareceu... no buraco do ponto!

Bibliografia

AAVV. 1994. *Brewer's Theater*. New York: Harper Collins.

4 Títulos na Biblioteca da ESTC.

5 A tradução do Prólogo é da autoria de Miguel Augusto de Sequeira, a quem o tradutor agradece a colaboração. É interessante observar, no exemplar disponível no Catálogo da Biblioteca da ESTC, os comentários do tradutor à polémica desencadeada na imprensa pelas diferentes traduções destas memórias, a sua e outra, que surgiram, simultaneamente, em casas editoriais diferentes no próprio ano da edição francesa (DUMAS 1860: viii).

BASTOS, António de Sousa. 1994 [1908]. *Dicionário do Teatro Português*. Coimbra: Minerva. Edição Fac-similada.

BASTOS, António de Sousa. 1898. *Carteira do Artista: Apontamentos para a História do Teatro Português e Brasileiro*. Lisboa: Bertrand.

BRAGA, Francisco da Costa. 1865. *O Castigo e o Arrependimento*. Lisboa: Mattos Junior & F. da Costa Braga.

BRAGA, Francisco da Costa. 1868. *Revista de 1867*. [Ms., Biblioteca ESTC, MAN-A3-P3-0445].

CARVALHO, Danielle Crepaldi. 2009. *Arte em tempos de «chirinola»: a proposta de renovação teatral de Coelho Netto (1897-1898)*. São Paulo: Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem. Dissertação de mestrado.

CHAVES, Pedro Carlos d'Alcântara. 1867. *Ainda o Descasca-milho: Lamentação de um Pai de Família*. [Ms., Biblioteca ESTC, MAN-A3-P1-0075].

CHAVES, Pedro Carlos d'Alcântara. 1869. *Alto Vareta: Despropósito a Propósito de Diversas Coisas*. Lisboa: Livraria J. Marques da Silva.

CHAVES, Pedro Carlos d'Alcântara. 1877. *As Senhoras Vizinhas*. [Ms., Biblioteca ESTC, MAN-A1-P2-0180].

CHAVES, Pedro Carlos d'Alcântara. 1879. *Os Tirolezes: Despropósito a Propósito dos Ditos*. [Ms., Biblioteca ESTC, MAN-A3-P5-0761].

CORVIN, Michel. 1991. *Dictionnaire Encyclopédique du Théâtre*. Paris: Bordas.

DUMAS, A. 1860. *Memórias de José Garibaldi*. Trad. Alcântara Chaves. Lisboa: Moreira e Marques.

NETTO, Coelho. 1891. «A propósito de *Ártemis*». *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, 18 de Outubro. Cit in: Danielle Crepaldi Carvalho (2009), *Arte em tempos de «chirinola»*.

REBELLO, Luiz Francisco. 1978. *O Teatro Naturalista e Neo-romântico (1870-1910)*. Lisboa: Secretaria de Estado da Cultura.

VASQUES, Eugénia. 2010. *Para a História da Encenação em Portugal: O Difícil Progresso do Conceito no Teatro (1837-1928)*. Lisboa: Sá da Costa.