



Actor Taborda: O homem, o actor e a imagem

Selda Soares

Taborda, esse character de ouro (...) que adivinhou a escola realista, quando ainda ninguém pensava nela, é a jóia mais preciosa do palco portuguez, a mais veneranda reliquia da arte nacional.

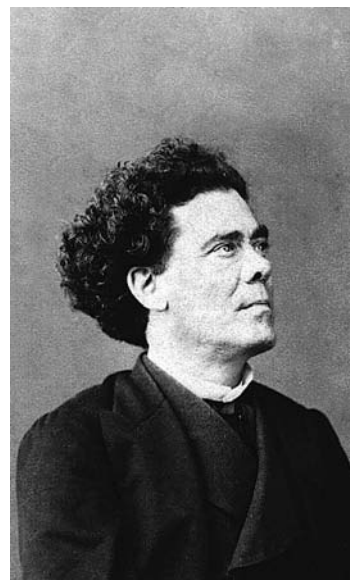
Sousa Bastos [1908]

Notas biográficas

Francisco Alves da Silva Taborda nasceu em Abrantes, a 8 de Janeiro de 1824. Ainda criança, foi para Lisboa entregue aos cuidados de familiares. Fez-se aprendiz numa tipografia da capital. Fez-se sócio de um pequeno teatro designado "O Timbre", situado na Rua do Arco. Neste espaço estreou-se em *O diplomata*. Continuou numa segunda produção, *Mazélia*. O tipógrafo Motta, seu patrão, adoptou um barracão anexo à tipografia para sala de teatro, a que chamou Teatro do Ginásio.

Taborda estreou-se na abertura do Teatro do Ginásio a 16 de Maio de 1846, num melodrama de Cesar Perini de Lucca, intitulado *Os fabricantes de moeda falsa*. Afastado da cena devido às agitações revolucionárias de então, regressou ao Ginásio em 1852, destacando-se na interpretação de *O misantropo*. Relatam os periódicos da época o sucesso obtido neste trabalho. A sua carreira fez-se no Ginásio, uma época no Teatro D. Maria, duas épocas no Teatro da Trindade, em participações temporárias nos restantes teatros de Lisboa, do Porto e em teatros da província.

> (1)



Viveu os últimos dias de vida no nº 76, 2º andar, da Rua do Diário de Notícias. De acordo com um periódico da época, foi vontade de Tabora nunca retirar das vitrines "as coroas que lhe tinham sido ofertadas em tantas noites de glória, e não desejava que sobre o seu athaude fossem depostas corôas ou flôres".

Morreu em Lisboa, no dia 5 de Março de 1909. O seu nome ficou em ruas, em largos e em edifícios de teatro por todo o país. Trata-se de um caso ímpar do teatro português: a sua memória atravessa o tempo, tem a marca da profissão ligada ao nome e detém uma construção iconográfica particular.

A fotografia: uma poética dos corpos

A sequência de imagens que propomos, sugere dois critérios: um cronológico, mais ou menos implícito, ajuizado, em traços largos, a partir da observação de cada imagem. Outro temático, resultado de uma leitura que cruza os documentos e recolhe o que parece resultar como linhas de força das imagens apresentadas.

Determinámos duas grandes fases: uma relativa ao actor mais jovem, outra ao actor mais velho. Mas, se a primeira fase pressupõe uma ordem mais natural, a segunda fase propõe uma estrutura temática. São imagens que organizámos em vários ciclos: ciclo da contemplação, um estudo do sujeito (o sujeito estuda as suas possibilidades dramáticas), a observação da posteridade (o sujeito olha-nos) e, por fim, um derradeiro conjunto de imagens: o sujeito afasta-se, fecha-se e abre o ciclo da introspecção (os olhos já não nos olham, afastam-se gradualmente e a figura começa a esconder-se em pouca luz).

Nestas premissas propomos um olhar sobre algumas fotografias de Tabora, entre as inúmeras que o arquivo do Museu Nacional do Teatro guarda.

Antes de emprendermos uma análise dos objectos iconográficos que se apresentam, é necessário interrogar a natureza desse conjunto de documentos. São, na sua maioria, imagens fotográficas, a preto e branco e sépia, algumas são gravuras copiadas de fotografias. Poucas são datadas. Algumas referem o fotógrafo. Da génese de uns e outros documentos não nos interessa, de momento, alongadas considerações. A nossa análise propõe um olhar de *spectator* (aquele que vê, que é espectador) sobre os

suportes e sobre dois pólos do acto fotográfico: o que é representado, que designamos como referente ou *spectrum* (pela sugestão de uma relação com o espectáculo proposta pela raiz do termo), e, em alguns casos, o fotógrafo, que designámos como *operator* (aquele que opera, que exerce uma acção sobre a obra), numa apropriação da classificação proposta por Barthes (1981).

Acompanha a reflexão toda uma teorização da fotografia que se tem vindo a realizar desde a sua descoberta. Considerada espelho, transformação ou vestígio de um real que nela se representa, a fotografia inscreve, desde a sua origem, um espaço no modo de captar e representar a realidade. Propõe um discurso e atravessa o tempo numa vontade desenfreada de o tornar presente. No âmbito específico do teatro, esse espaço de representação e de discurso abre uma espécie de vertigem na análise: é duplo espaço de representação. No contexto do século XIX, e no caso específico do retrato de actor, recordamos a componente mimética de que se reveste a fotografia. Porém, chegadas aos nossos dias, estas imagens passadas exigem uma tripartição do olhar: a fotografia foi espelho (*mimesis*) do real nela representado, numa assumpção nítida de se apresentar igual ao instante captado; foi transformação desse real, na medida em que nela interagem escolhas, olhares e inscrições dos corpos (o do *spectrum* e o do *operator*) e da tecnologia (máquinas, lentes, películas, distâncias, tonalidades); é, também, vestígio de um real que existiu, que esteve lá e que regressa nas impressões que o suporte ainda dá a ver.

Acresce referir um outro factor na presente reflexão: a fotografia transporta consigo um discurso, inscreve uma narrativa e conta uma história. Assim, parece-nos que cada objecto vale pelo que propõe ou sugere. Dito de outra forma: cada fotografia provoca reacções do corpo espectador, aquilo que Barthes designa como aventura e animação. Deste modo, as nossas considerações fundam-se naquilo que em cada imagem nos parece determinante e que propõe essa aventura, por um lado, e, num discurso que inferimos da análise do conjunto dos materiais, uma impressão de animação do corpo *spectator*, por outro.

Em cada imagem há algo que nos provoca e nos impele numa aventura que é a do olhar. Trata-se do *punctum* que cada imagem enverga, aquilo que presidiu à selecção aqui proposta:



as fotos a que me refiro estão efectivamente pontuadas, por vezes até salpicadas, por esses pontos sensíveis. Essas marcas, essas feridas são, precisamente, pontos (...) porque *punctum* é também picada, pequeno orifício, pequena mancha, pequeno corte – e também lance de dados. O *punctum* de uma fotografia é esse acaso que nela me fere (...). (Barthes 1981: 46-47)

O conjunto das imagens provoca uma animação do *spectator* e conduz a dois paradigmas: uma narratividade do olhar dos corpos envolvidos (*operator*, *spectrum* e *spectator*) e uma sugestão de movimento que o *spectrum* parece empreender no conjunto das imagens em análise. É deste último que nos ocuparemos.

O discurso das imagens

Há, nas imagens do actor Taborda, uma sugestão de movimento que se lê ao cruzar os documentos. Uma espécie de percurso do corpo sobre si mesmo, uma rotação que o tempo inscreve e que os suportes revelam. Entre tantas abordagens possíveis que a fotografia poderá propor, este olhar sobre a sugestão de deslocação do corpo representado pareceu-nos dominante.

As primeiras imagens referem-se à fase jovem do actor. **(1)** Faz-se retratar em pose de cidadão: é um actor importante, em início de carreira, famoso.

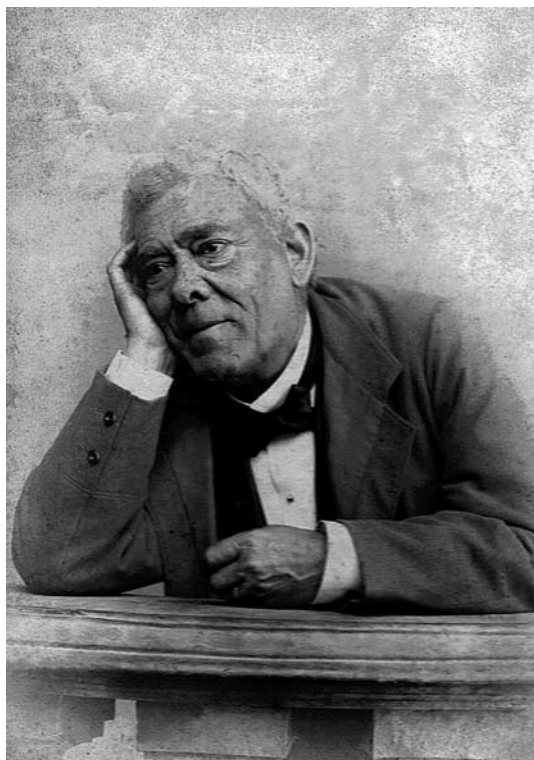
O ciclo dos postais também o afirma: todos têm um postal do seu actor favorito, a imagem circula, publicita-se. É a confirmação de uma imortalidade garantida, que chegou mesmo a passar as fronteiras (não raros são os documentos que pertencem a colecções francesas de postais ilustrados). Alguns são autografados. Da popularidade falam as fotografias em postais e, com a força do discurso da caricatura, a simbologia da coroa de louros, no braço esquerdo da figura.

Nesta primeira fase, o actor é retratado em imagem truncada, com raras excepções, onde todo o seu corpo se inscreve. Desta fase ficaram os bustos apenas, num gesto revelador de uma vontade de imortalizar: erguem-se bustos de homenagem em pilares que os elevam como corpos. É o rosto que se quer representar como forma de identificação imediata pelos receptores de todos os tempos. Reduzido ao busto, este actor "de cidade" não se faz representar com os "objectos de cidade" próprios das imagens truncadas (Barthes 1997: 19-21). Quando o corpo inteiro se inscreve, há uma pose de balcão enquadrada pela cortina, que cai, sugerindo a vinculação do sujeito a esse acessório de teatro. E há um olhar profundo que nos incomoda e nos obriga a assistir. Esse é o *punctum* que se ergue no silêncio destas primeiras imagens. É "uma beleza que não fala", mas que conta uma história através do silêncio. Falam os objectos.

Entre a fase jovem e a fase do actor mais envelhecido, estão algumas imagens de pose: dizem respeito a Taborda numa galeria de personagens, escolhidas entre muitas de toda a sua carreira. **(2 e 3)**

Destes retratos de pose, é curioso o pormenor com que o actor se faz representar: a bengala e a cartola. Nítidos "objectos de cidade" para o cidadão iluminado pela doce luz do estúdio, a bengala e a cartola são agora acessórios de teatro, entre outros objectos que ajudaram à construção das personagens;

< (4)



> (5)



porém, a mão que segura não é a mesma que se destaca nas fotografias de cidadão. E num actor que parece ter como mão directora a mão esquerda é, decerto, curioso o facto de usar os objectos na mão direita, em grande parte das fotografias de personagem (a mão direita segura objectos, avança em relação ao corpo, destaca-se nos planos de imagem).

O perfil é o mesmo desde o início, salvo raras excepções: o lado direito da face não é mostrado. Uma vez mais, o lado esquerdo do actor parece ser o lado dominante.

O ciclo da contemplação, inscrito num conjunto de imagens, apresenta algumas curiosidades. O olhar do *spectrum* parece conferir uma beleza impar às imagens. Trata-se de um olhar roubado pelo *operator* e nessa tirania inscreve-se o *punctum* destas imagens: aquilo que mais nos anima e que mais nos perturba é uma sugestão de indiferença do *spectrum* ao próprio acto fotográfico e, paradoxalmente, uma inscrição da presença, na distância do tempo, quando, de olhos nos olhos, somos invadidos pelo seu regresso. (4)

O aspecto aparentemente distante do actor não esconde a mudança de posição: é a face esquerda que se mostra, enquanto a direita (sempre mais fraca) é apoiada pela mão. O braço esquerdo avança e adianta-se ao corpo. Mas a mão esquerda esconde-se, em cima da balastrada de uma varanda de estúdio: do lado de cá da varanda é a cena, do lado de lá é a cidade, onde o actor se ilumina e "recupera um rosto ideal, limpo" (Barthes 1997: 19-21).

Toda a narrativa de imagens se constrói, ou reconstrói. As imagens "conversam" entre si e relacionam-se inesperadamente. Ao olhar juntam-se as mãos. As mãos parecem, a partir de agora, contribuir para a orientação do discurso. São o *punctum* destas imagens. E essa mão esquerda, que esconde algo e não se mostra (falta-lhe o objecto bengala, talvez), vai ser recordada na gravura de "Homenagem ao glorioso Taborda". (5)

Nesta gravura, cuja figura central copia uma fotografia, o discurso é simbólico. Cada elemento existe para dizer uma

multiplicidade de coisas. E tudo é construído em torno da imagem do actor que, ao centro, vai assistindo de olhos postos em nós.

Vejamos, pois, como se constrói o discurso neste documento. Começemos pela direita, em cima: a sequência de rostos de expressões várias sublinham o responsável pelo possível folheto: "Fábrica da Pampulha". Doze rostos diferentes aludem às múltiplas expressões faciais do actor que se quer homenagear e, possivelmente, sugerem os doze meses do ano, na sua multiplicidade de características (metáfora para Taborda). A representação da cara simboliza a evolução do vivo desde as trevas até à luz. O actor encontra-se num momento de glória de toda a sua carreira: alcançou a fama e, por isso, alcançou a luz. É reconhecido.

Segue-se, mais à esquerda, e já de cima para baixo, a representação do ramo da oliveira para registar o paraíso dos eleitos, onde Taborda se insere. O *joker* associa-se às duas máscaras e reforça o carácter cómico da figura central. Taborda foi um actor de comédia. Invoca-se o teatro e sublinha-se uma referência à eloquência através da representação da espada (tal como a língua, a espada tem dois fios). O cálice recorda o brinde que se faz ao actor, a lanterna simboliza a clareza de espírito e a imortalidade para lá do corpo. Ao lado, uma chave inscreve o acesso ao paraíso celeste e ao paraíso terrestre, o poder de abrir e fechar, e recorda o mestre, o iniciador, aquele que detém o poder de decisão e de responsabilidade. Marcam-se, assim, as etapas que conduzem à iluminação e à descoberta. Faz-se passar uma fita comemorativa, saída da boca da primeira das doze caras representadas (lembrando o discurso directo), onde se registou "Fábrica da Pampulha" e onde se registará "Homenagem ao glorioso actor Taborda". Fecham-se os símbolos e abre-se o nível linear da imagem: a imagem do actor homenageado sugere uma serenidade que só o "actor de cidade" possui. Essa limpidez de alma lê-se nos olhos que nos olham. A naturalidade da pose repete gestos de anos: a mão esquerda ocupa-se de um objecto (é preciso ocupar a mão directiva,



< (6)

quando esta não tem a habitual bengala ou cartola) e a direita apoia a cabeça abandonada. De todas as imagens, esta é possivelmente a mais eloquente.

O ciclo em que o sujeito estuda as suas possibilidades dramáticas tem início numa sequência de sete rostos cujas expressões diferem entre si. **(6)** Entre esta fotografia e a gravura anterior há uma simultaneidade: ambas se conheceram entre si. Por outro lado, regista-se uma cumplicidade: ambas dão a ver uma vontade de transformar o real representado, apesar da *mimesis* do rosto e dos vestígios desse real inscritos nos suportes.

É, sem dúvida, uma imagem narrativa (conta-se uma história, alongada na colocação ao baixo do suporte) e a narrativa é fechada: o primeiro rosto, à esquerda, está virado para o segundo rosto e o último rosto, à direita, vira-se para dentro da imagem, que ele próprio encerra. Destaca-se o rosto do meio por assumir uma posição central relativamente aos outros, como se invocasse o fiel da balança: direito, hirto, justo. O número sete sugere a perfeição, o homem completo, o homem perfeitamente realizado.

O actor estuda e prepara-se; a mesma lição sugeriu o actor Garrick quando se fez representar com um manual de actor, aberto numa página que representava sequências de rostos. Há uma declaração do trabalho de actor: imita a natureza, copia-se e copia os estudos, observa. Há, em simultâneo, da parte do fotógrafo a vontade de inovar e de, transformando uma prática comum do registo de um só corpo ou de um só rosto, construir um discurso que assina (a sua arte) mas que é paráfrase do discurso do referente (a arte do actor). Não é uma imagem "roubada", como a maioria dos retratos. É, antes de tudo, uma imagem convocada e construída duplamente (pelo actor que convoca personagens e pelo fotógrafo que construiu uma narrativa).

Uma outra fotografia mostra uma vez mais o carácter inovador do actor (e/ou do fotógrafo): a dupla imagem de si abandona o cariz descritivo do referente que está só e

reforça o carácter narrativo. No modo como se inscrevem os corpos *spectrum* e *operator* reside aquilo que nesta imagem nos anima. **(7)**

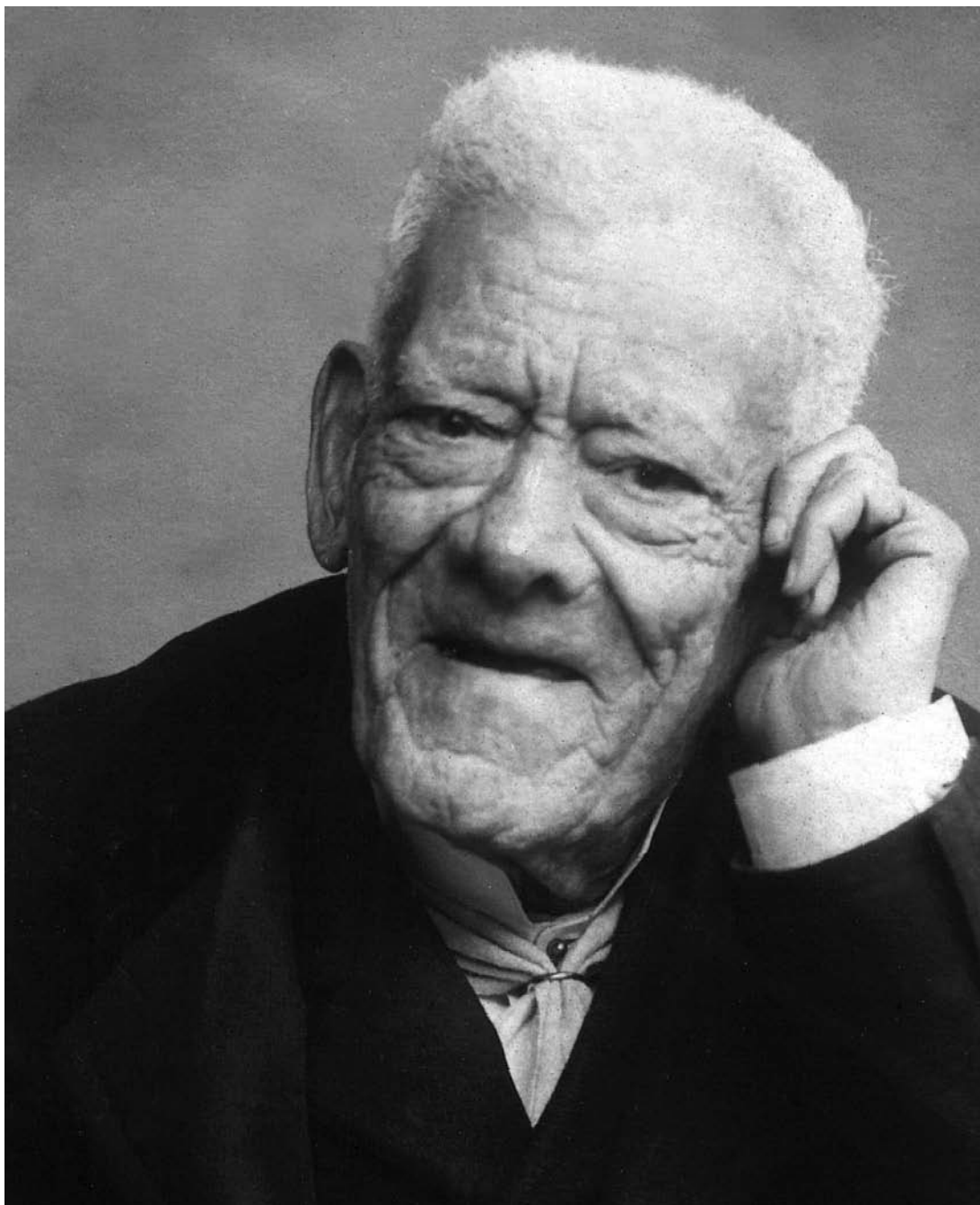
Nesta breve ilusão, a fenda esconde-se na sombra, por isso, não se representa a luminosidade do espaço. Da ficção caminhamos para a realidade, à semelhança do processo de escrita e de leitura que se processa da esquerda para a direita. A imagem dominante é a da direita, onde a mão esquerda segura o objecto. A outra figura funciona como o seu reflexo, ao espelho. Nunca alguém viu directamente a sua cara, só através de um espelho, ou a projecção da sua própria imagem na fotografia. A cara não é para si próprio é para o outro, e a parte que mostramos ao outro é o eu íntimo, parcialmente desnudo, infinitamente mais revelador do que o resto do corpo.



> (7)

A cara é o divino no homem. Não nos situamos nas imagens truncadas do início, mas parece-nos que é ao rosto que regressamos. É a sugestão de presença do próprio *spectrum*. Uma outra fotografia parece ser parte verdadeira desta realidade (esta imagem foi produzida muito próxima das duas anteriores) e desta narrativa. **(8)** Os olhos olham-nos e incomodam, questionam-nos. Parece ser um fim que

->(8)



se anuncia. A pose é mais grave do que as anteriores. Desta vez, de frente, de olhos nos olhos. Essa pseudopresença quase que vive.

Os olhos, nestas imagens, são espelhos onde não nos revemos. Mas incomoda-nos essa ousadia do *spectrum*, quase um desafio. O sujeito observou a posteridade quando olhou para a câmara e galgou todas as fronteiras do tempo e do espaço. Parece ser o propósito das últimas imagens de Taborda, mais circunspecto: somos olhados, mas sugere-se uma maior leveza de espírito. Há um sorriso que se inscreve como um filtro. Ganhou segurança.

Retratado em grupo (Beatriz Rente e Caetano Reis aparecem sentados, Marcelino Franco, Taborda e Carlos Borges estão de pé), o actor sugere o seu envolvimento com o meio de actores e inscreve-se ao centro: é figura de destaque, é importante. (9) Foi o único do grupo que olhou a objectiva (o olhar da senhora está distante), e, desse modo,

parece sair da trama de olhares que se cruzam neste suporte. Ninguém é surpreendido pelo olhar do outro. Nesta imagem, o olhar conta uma história, mas não contracena. A fotografia ilustra uma viagem do grupo à Beira Baixa, conforme inscrição no verso do documento: "Viagem à Beira Baixa em Agosto de 1893".

As duas últimas fotografias anunciam o fim. De pé, o actor fez-se representar em pose. (10) Lembra um estilo que se inscreve na fase final da vida. O tom é sério. A mão esquerda retoma a direcção do corpo e segura um chapéu. A direita já se escondeu dentro do capote. Os olhos já deixaram de nos olhar. O perfil não é o mesmo do início: parece que a volta se cumpre e o corpo chega ao fim de um ciclo, depois de girar sobre si próprio.

De súbito, na última fotografia, mostra a outra face e fixa os olhos para sempre no infinito. (11) O contra luz desta imagem impressiona. Anima-nos esse contraste



< (9)



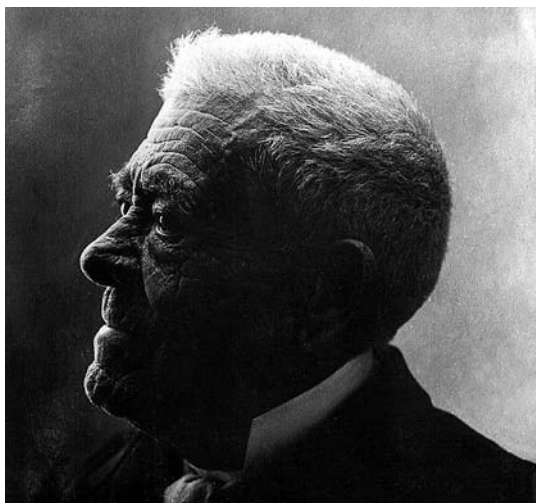
sublime. Há uma serenidade do *spectrum* que nos prende e nos faz regressar uma vez mais à imagem. E há uma proximidade, quase intimidade, que não nos passa despercebida, porque é única no conjunto fotográfico apresentado. Mas é a luz, apesar de ténue, que recorta e destaca. Pontua. É nela que encontramos o *punctum*. A luz é fraca como a vida. Porém a imortalidade inerente ao processo fotográfico é reforçada:

< (10)

Quando o acontecimento tiver acabado, a fotografia ainda existirá, o que confere ao acontecimento uma espécie de imortalidade (e importância) que de outro modo nunca teria. Enquanto pessoas concretas se suicidam e se matam umas às outras, o fotógrafo fica atrás da sua câmara, criando um minúsculo elemento de um outro mundo: o mundo das imagens que se propõe sobreviver a todos nós. (Sontag 1986: 21)

Espelho, transformação ou vestígio, as imagens trazem-nos uma memória, a ilusão da presença, o atrevimento de desafiar o tempo e o espaço, e o desejo de possuir o que nela é apenas uma impressão. É esta eloquência que o conjunto de imagens do actor Taborda sugere. O nosso olhar foi apenas uma forma de abordagem entre muitas que outros olhares poderão empreender, ante a riqueza iconográfica que se nos depara. É precisamente esta riqueza e as múltiplas leituras subterrâneas possíveis que conferem ao conjunto fotográfico do actor Taborda um valor (re)construído de cada vez que a ele regressamos.

< (11)



Referências bibliográficas

- BARTHES, Roland (1981), *A câmara clara*, trad. Manuela Torres, Lisboa, Edições 70.
 -- (1997), *Mitologias* [1957], trad. José Augusto Seabra, Lisboa, Edições 70.
 BASTOS, Sousa (1997), *Dicionário de teatro português* [1908], Coimbra, Ed. Minerva (Ed. Fac-similada).
 SONTAG, Susan (1986), *Ensaio sobre fotografia* [1973], trad. José Afonso Furtado, Lisboa, Dom Quixote.



Presidente honorário	Carlos Porto
Direcção	Maria Helena Seródio Paulo Eduardo Carvalho Rui Cintra
Assembleia Geral	Luiz Francisco Rebello Fernando Midões
Conselho Fiscal	Ana Isabel Vasconcelos Maria João Caetano Mónica Guerreiro
ESTATUTOS	Capítulo Primeiro (Da Associação e dos seus fins) Art.º 2.º A Associação tem por objectivo: Dignificar, estruturar e responsabilizar a actividade crítica relativa à teoria e prática do teatro, entendendo-se por actividade crítica não só a crítica de espectáculos, mas também tudo aquilo que diga respeito à informação, reflexão e teorização no campo das artes performativas.

Colaboração com *Sinais de cena*

A revista está aberta à participação de quem deseje colaborar enviando artigos que julgue corresponderem aos objectivos da publicação e às modalidades enunciadas pelas rubricas existentes. A consulta do sítio da APCT na Internet (www.apcteatro.org) e o contacto por correio electrónico (geral@apcteatro.org ou estudos.teatro@fl.ul.pt) são indispensáveis para conhecer as normas de apresentação dos artigos (dimensão, aspecto gráfico, citações, referências bibliográficas, ilustrações, etc.).

ASSINATURA

Desejo assinar os números **3** e **4** da revista ***Sinais de cena*** (correspondentes a Junho e Dezembro de 2005), no valor de **22,00 €**, beneficiando assim de um desconto sobre o preço de venda ao público bem como da **oferta do número 2** (correspondente a Dezembro de 2004)

Nome:

Morada:

Código postal:

País:

Endereço electrónico:

Forma de pagamento:

Vale postal

Cheque nº.

Banco

(passar à ordem de Associação Portuguesa de Críticos de Teatro)

Preencha e envie este cupão (ou fotocópia do mesmo) para:

Data:

Sinais de cena

Centro de Estudos de Teatro

Faculdade de Letras de Lisboa: sala 67

Alameda da Universidade

1600-214 Lisboa (Portugal)

Assinatura: