

# ANTÓNIO PEDRO: O AMADOR PROFISSIONAL

por Eugénia Vasques

O livro *Escritos sobre Teatro* é, simplifadamente, uma nova e cuidada edição (chamemos-lhe a quinta edição) do *Pequeno Tratado de Encenação* (1962, 1975, 1976, 1997). Tecnicamente, porém, trata-se de uma primeira obra antológica e crítica sobre a lição de um artista visionário. Organizada e prefaciada, entusiasmadamente, por Fernando Matos Oliveira, a antologia foi produzida, em parceria (Livros Cotovia, Angelus Novus, Teatro Nacional S. João, com o apoio do IPAE), no âmbito da homenagem que aquele Teatro Nacional, em 2001, dedicou à figura emblemática de António Pedro (1909-1965), o cabo-verdiano (por direito de nascimento) que escolheu Moledo do Minho como retiro onde lambia as feridas e congeminava as suas renovações de pele artística e as suas incursões ao “reino da estupidez”.

Dividida em seis grandes partes que se erigem em roteiro orientador para uma apreensão panorâmica da dimensão teórica e didáctica da obra teatral de António Pedro (*Pequeno Tratado de Encenação*; *Cadernos de um Amador de Teatro*; *O Caso do Teatro em Portugal*; *Crónicas do Mundo Literário*; *Cena Aberta e Anexos*), a antologia é introduzida por uma larga reflexão (pp. 9 a 52) na qual o organizador apresenta, de um modo particularmente claro, documentado e com fins de contextualização o percurso biográfico de António Pedro, a sua multímoda intervenção e produção artísticas e a sua singular posição no universo estreito do teatro português principalmente entre 1947 e 1961.

Tomemos, como condutoras, algumas afirmações do apresentador patentes na referida Introdução que, ainda que por vezes configurem uma certa propensão para interpretações um tanto hagiológicas, nos permitem dialogar com o que de mais importante foi legado ao teatro actual pela obra do António Pedro activista teatral.

## 1. António Pedro: o “primeiro encenador português”

*António Pedro foi talvez o primeiro encenador português na acepção moderna do termo. Antes dele, só Araújo Pereira (1871-1945) terá assumido plenamente aquele directório estético que o encenador viria a desempenhar no âmbito do teatro moderno e contemporâneo. O próprio A. Pedro reconheceu o contributo pioneiro do fundador do*

*Teatro Livre, quando se referiu ao seu nome como sendo o primeiro encenador com «olhos modernos» ou como um dos «mestres» a quem prestaria homenagem. (p. 21)*

Esta e as afirmações seguintes, tomando como ponto de partida conclusões (patentes no espólio) de um António Pedro cuja personalidade não se caracterizou, como se sabe, pela moderação, conduzem-nos à valorização do papel desempenhado pelo encenador e pelo Teatro Experimental do Porto na “emancipação artística que caracterizará o devir do teatro experimental e independente em Portugal, logo a partir dos anos sessenta” (p. 21).

Não contestando este papel (embora possa contestar o que poderá ter vindo a ser o mencionado devir do “teatro experimental e independente em Portugal” até hoje), gostaria, contudo de relembrar alguns dados que nos ajudarão a colocar os factos em perspectiva e, para esse fim, chamar à colação algumas tentativas de “teatro de vanguarda” naturalista que, no início do século XX, precederam o primeiro surto teorizante de relevo, em Portugal, introdutor da discussão sobre “estética teatral”(e, concomitantemente, sobre encenação, cenografia, luz e movimento) – o dos anos 20, do qual António Pedro e sobretudo o seu *Pequeno Tratado de Encenação* acabariam por ser uma revolucionária actualização teórico-prática – a que sucederiam, nos anos 50, as traduções, ensaios e críticas de Redondo Júnior (o grande ignorado nesta Introdução) aos quais, em minha opinião, António Pedro responde “responde” naquela sua obra magna e até no seu labor prático de encenador.

Entre 1902 e 1904, os actores António Pinheiro – professor do Conservatório e “ensaiador” --, Araújo Pereira, Adelina Abranches, entre outros, criaram a Sociedade do Teatro Livre, uma entidade com estatutos muito bem elaborados cujos objectivos visavam “redimir a Arte e vencer, pela Educação. E, como o tablado cénico era uma tribuna, por meio dela se propunha levantar o espírito do público, ao nível das mais altas ideias. Calcule-se”, acrescenta, Adelina Abranches, autora destas linhas, “a impressão que isto fez no nosso meio retrógrado!”<sup>1</sup>

Em 1903, Antoine, o mais próximo (geograficamente) promotor do Naturalismo no teatro, apresenta-se pela segunda vez em Lisboa (a primeira, em 1896, tinha redundado em enorme fracasso), no Teatro Nacional.

---

<sup>1</sup> *Memórias de Adelina Abranches Apresentadas por Aura Abranches*, Lisboa, Empresa Nacional de Publicidade, 1947, p. 270.

Dois anos depois, em 1905, Araújo Pereira, Luciano de Castro, Palmira Bastos, entre outros, fundam, no Teatro Apolo, novo altar sem futuro ao teatro naturalista.

A produção “teórica” desta época que antecede a República tem no empresário Sousa Bastos (autor, em 1898, do primeiro dicionário, *Carteira do Artista*, onde ainda não consta a “categoria” de encenador mas de “ensaiador”) o seu epicentro, pois é ele quem elabora e publica, em 1908 – para nossa VERGONHA –, o único *Dicionário de Teatro Português* que, produzimos, integralmente, até hoje! O conceito de “encenação” já consta do léxico e S.B. termina assim a entrada: “Geralmente no teatro, quando se referem à montagem, *ensemble* e apuro de uma peça, não dizem *enscenação*<sup>2</sup>, mas aplicam o termo francês *mise-en-scène*” (p. 57)<sup>3</sup>.

Existira, é certo, uma pléiade de textos de divulgação teatral no decurso do século XIX (vejam-se, por exemplo, as publicações da Biblioteca do Povo e das Escolas) e o actor e ensaiador Augusto de Mello – com um popular *Manual do Ensaiador Dramático* (1890) -- e sobretudo o Conservador do Museu Nacional de Belas Artes, Manuel de Macedo, com um volume sobre *Arte Dramática* (1895), serão referência constante das bibliografias de obras congêneres que a editora Ferreira & Franco, também de Lisboa, há-de publicar nos anos 30 do século seguinte.<sup>4</sup>

Depois da implantação da República, Adelina Abranches, Alexandre de Azevedo, Augusto Pina, etc. tentaram um inovador Teatro da Natureza (1911). Com Ernesto Portulez, no Porto, tentaram ainda um verista e ruinoso Teatro do Grand-Guignol (1911). Os de *Orpheu* congeminam (abortados) projectos de conferências e de um Festival Futurista (1915) e Almada ainda tentou experiências de “Ecletismo Modernista” (1917). Passada a Guerra de 1914-18, no início dos anos 20, António Ferro e Pacheco ainda tentam uma “arte modernizante”, no ano em que nasce o Parque Mayer (1922).

O mesmo Araújo Pereira volta à carga com a criação do Teatro Juvénia (1924). Mas será o jornalista e crítico António Ferro, Frederico Mayer, Ricardo Jorge e Lino

---

<sup>2</sup> Actualizo a ortografia mas mantenho, por razões de clareza etimológica, a grafia deste múltiplo “estrangeirismo”.

<sup>3</sup> *Dicionário de Teatro Português*, Lisboa, Imprensa Libânio da Silva, 1908; Edição Fac-similada, Coimbra, Minerva, 1994.

<sup>4</sup> Sobre esta matéria e bibliografia consultar o meu livro *Para a História da Encenação em Portugal. O Difícil Progresso do Conceito de Encenação no Teatro (1837-1928)*, Lisboa, Sá da Costa, 2010.

Ferreira que tentarão a primeira experiência de “teatro de vanguarda” no nosso país: o Teatro Novo, em 1925, com a construção, no actual Cinema Tivoli, de um “teatro-boîte”.

Será neste teatro que se lutará, também sem sucesso, mas de um modo mais arrojado, pela aplicação dos princípios e metodologias do Naturalismo francês e se imagina um Teatro de Arte. Porém, com actores da “velha guarda” como fazer um teatro novo? Alguma coisa se foi dizendo nos jornais e nas revistas (portuguesas e sobretudo estrangeiras que eram lidas como *Commedia*) do que acontecia no teatro europeu sobretudo. Mas, como o encenador Joaquim de Oliveira confessará no seu *O “Teatro Novo”* (1950), tudo parecia resumir-se a uma tentativa gorada de modernização “naturalista” (fora de tempo) e à eliminação da caixa do ponto, pela primeira vez em Portugal!

Surge, então, entre 1927 e 1928, o conjunto mais inovador e mais esquecido de livros de reflexão sobre teatro publicados nessa década marcada, no nosso país, por um Simbolismo tardio: *Ideias de Outros-Ensaio sobre Literatura e Estética Teatral Seguidos de uma Novela e A Religião do Teatro*, do crítico dramático Eduardo Scarlatti. Aqui se afirma o teatro como ritual das civilizações, o teatro como religião (gnóstica), pois gerado pelo plasma religioso, e se introduz um estudo – completamente ignorado nas prática dos palcos -- sobre teatro que convoca Nietzsche, Shakespeare, Bergson, Beethoven e, enfim, Edward Gordon Craig o promotor de uma cenografia (simbolista), irmã da arquitectura, móvel (ideia dos *screens*) e simbólica<sup>5</sup>.

No ano seguinte, em 1929, Amélia Rey-Colaço ganha a concessão do Teatro Nacional e os pintores modernistas (Almada, Barradas, Soares, Tom, Sarah Afonso, Stuart, Leitão de Barros, etc.) tentam intervenção em espectáculos de teatro (sobretudo no Parque Mayer).

Do final da década de 20 até 1937, ano em que António Pedro idealiza um “Teatro Diferente”, também no Parque Mayer, período que inclui a primeira fase da “política do espírito” de António Ferro, assiste-se à promoção da escrita para teatro e A. Victor Machado, da Sociedade de Escritores e Compositores Teatrais Portugueses, publica, na já referida editora Ferreira & Franco, uma série de guias destinados quer a profissionais, quer amadores. Destaquemos o *Guia Prático do Actor-Colectânea de Ensinamentos sobre a Arte de Representar* (dedicado Eduardo Schwalbach Lucci e a Lino Ferreira),

---

<sup>5</sup> Cf. a minha obra *O Que É Teatro*, Lisboa, Quimera, 2003. Reimpressões, 2015, 2016.

com uma bibliografia, de profunda orientação francesa (do século XIX); um *Guia Prático da Encenação – Com um Completo “Vocabulário de Encenador”* (também com bibliografia) e um *Guia Prático de Caracterização*, como o volume anterior destinado sobretudo a amadores.

Os escritos colocam-se sob a égide dos professores-actores António Pinheiro – que publicara, em 1926, uma *Estética e Plástica Teatral* –, Carlos Santos e do jovem actor Joaquim Oliveira, mas os textos relevantes de Scarlatti são ignorados. No segundo guia que menciono encontra-se um “Vocabulário de Encenador – Tecnologia Teatral” (pp. 34-65) e a “arte de marcar” vem ilustrada, informadamente, com gráficos e planos ou disposição das figuras em cena que anunciam os sinais convencionais e a explicação dos tipos de marcação que António Pedro desenvolverá, por exemplo, nos Apêndices do seu *Pequeno Tratado de Encenação* (VI parte da presente edição).

Entre a década de 30 e o final da Guerra Mundial II, alguma coisa mudou na mentalidade estreita do teatro português. O Estúdio do Salitre (1946), dirigido pelo italiano Gino Saviotti, por Vasco Mendonça Alves, Luiz Francisco Rebello e Pedro Bom, distribui, na inauguração, no Instituto de Cultura Italiana, um “Manifesto do Essencialismo Teatral” que afirma uma posição contra o “teatro de montagem” e de “mise-en-scène” a favor da essência do teatro. Fernando Amado (1899-1968), dramaturgo, professor, companheiro e amigo de Almada, divulgador de Pessoa, cria, também no ano de 1946, a experimental Casa da Comédia.

O neo-realismo esboça-se como estética no teatro tentativo de Alves Redol, Pedro Serôdio, Romeu Correia, Aleixo Ribeiro, Alexandre Cabral, entre outros.

António Pedro, regressado do Brasil e depois das duas exposições do grupo de pintores surrealistas em Lisboa (1940 e 1947) e de algumas ideias não realizadas para um “teatro diferente” (nome de um projecto de 1937, a que se seguiriam, aliás, outros), alinha numa proposta de Companhia, idealizada para funcionar no Parque Mayer, a Companhia do Pátio das Comédias (A. Ferreira, Costa Ferreira, Tomás Ribas, Jorge de Sena, etc.)<sup>6</sup>, ao mesmo tempo que realiza, no Rádio Club Português, no ano de 1948, um programa, “Romance Policial”, para o qual Jorge de Sena contribuirá com a

---

<sup>6</sup> Sobre a criação desta Companhia, e sobre a colaboração de Sena com António Pedro, ver o meu livro *Jorge de Sena: uma Ideia de Teatro (1838-1971)*, Lisboa, Cosmos, 1998/Lisboa, Guimarães, 2015, sobretudo no capítulo “Da Literatura à Escrita Teatral”, subcapítulo “Jorge de Sena e o Pátio das Comédias”. Esta obra não se encontra, contudo, referida na Bibliografia Selectiva que segue a Introdução que vimos comentando.

tradução e adaptação de treze novelas de autores relevantes no género como Chesterton, Ellery Queen, Poe, Hammett, Doyle, Agatha Christie, etc.

Até 1951, ano em que António Pedro se envolverá numa das várias tentativas de novos grupos e Companhias que marcam a história teatral desse ano<sup>7</sup>, a Companhia de Teatro do Ginásio, é nos jornais e revistas que se digladiam ideias e conceitos sempre norteados por uma concepção esmagadoramente textocrata do teatro.

Por esta altura, António Pedro publica doze artigos no *Diário Popular*, sob o título meio irónico de “O Caso do Teatro Português” (1949), textos incluídos nesta antologia, por meio dos quais se constata a vontade não só de polemizar e agitar mas, principalmente, de promover uma moderna visão de conjunto do teatro.

Nos dois anos seguintes, publica os sete ensaios teórico-práticos, aqui publicados não totalmente, que enformam a maioria dos *Cadernos dum Amador de Teatro* (1950-53) que Mário Viegas, modestamente, reeditou – e talvez por isso, Fernando Matos Oliveira não tenha levado em linha de conta, em bibliografia, ou na Introdução, esta reedição em fotocópia --, aquando da sua passagem conturbada pelo Teatro Experimental do Porto na temporada 1986-87.

Novamente ausente de Lisboa, desta vez no “retiro” de Moledo, onde desenvolve experiências de cerâmica, António Pedro prepara-se, notoriamente, para um novo “assalto” criativo ao teatro português.

A criação do TEP, amador, em 1953 reflecte uma necessidade pessoal mas também uma diferente conjuntura: existe, desde 1950, um Fundo do Teatro, existem jovens interessados e a questão ideológico-estética subjaz às movimentações deste teatro português que agora já ostenta um conservador teatro-instituição (Teatro Nacional), um teatro “experimental” e um teatro amador (universitário e não universitário). Há actores interessados na mudança e autores jovens a escrever. Apesar de tudo, da Censura, do enclausuramento, o teatro do após-guerra *si muove*.

## 2. António Pedro e o novo método

Nos textos mais técnicos que apresentou em público e reuniu em *Cadernos dum Amador de Teatro*, António Pedro, que valoriza uma formação em exercício para o actor – começo, modesto embora, da consciência, entre nós, da necessidade do “treino” na formação do novo actor --, revela a novidade da sua atitude de encenador e,

---

<sup>7</sup> Os Seis Novos, Grupo de Teatro Experimental, Companhia de Teatro do Arco da Velha.

implicitamente, deixa compreender porque preferia actores amadores, com pouco ou nenhuma experiência (sem “vícios”, como se diz ainda hoje).

Contudo, o modelo da formação que propõe em 1950 – e que tem o texto “clássico” como horizonte, como se pode comprovar no “Programa dum curso de teatro a sério” que idealiza (p. 307) e que inclui, a cadeira de “Rítmica” – não diverge, ou só diverge pela qualidade, no fundo teórico, da formação proposta nos manuais portugueses. Onde nestes se fala, no relativo a “acção cénica ou mímica”, em “andar”, “porte”, “gesto”, etc., António Pedro ainda refere a “máscara”, a “atitude”, a “voz”, elementos de uma técnica “textocêntrica” de actor que, por não ter por base a música e a dança – pilares axiais da Nova Educação e das vanguarda das artes cénicas ocidentais nos países que viveram uma Belle Époque e uma Arte Nova, o que não foi o caso, bisonho, de Portugal -- ignora a fisicalidade, o papel centralizador do corpo e do movimento, descobertos e sistematizados, pela Europa e pelos Estados Unidos, desde o século XIX simbolista<sup>8</sup>.

Apesar da enorme diferença que estabelece na prática com os seus actores, da formação que promove no CCT/TEP, das referências cultas que faz nas suas conferências e escritos, será, a meu ver, precipitado inferir que “seguiu de perto o método de Stanislavski” (p. 32). Citou-o, sim, pela via de Léon Moussinac, fez traduzir uma das últimas lições do mestre russo, mas nada nos documentos, orais ou escritos, permite inferir que tenha tido sequer acesso ao “método” de Stanislavki – refiro-me às técnicas de formação dos actores perseguidas nas várias fases das suas escola e ateliers e não à sua prática de encenador -- que, em meu entender, nunca, até hoje, entrou ou pode, culturalmente entrar, na prática artística nacional.

---

<sup>8</sup> Esta linha de aliança da música com o movimento e da dança com a voz foi promovida por formadores como François Delsarte (1811-1871), que cria princípios de estética (1839) que aplica à expressão dramática, coordenando a voz e o movimento integral do corpo, ou, posteriormente, pelo compositor suíço Émile Jaques-Dalcroze que põe em prática, logo no início do século XX, os princípios da Ginástica Rítmica<sup>8</sup>

O Institut Jaques-Dalcroze, projectado e instalado, na Alemanha, em 1910, faz parte de um movimento estético, cujo epicentro é a noção de Ritmo, que abarca a arquitectura, as ciências sociais e a economia e deste movimento Portugal está, radicalmente, afastado.

Será necessário chegar a finais dos anos 50 (já que os textos de Scarlatti, dos anos 20, não tiveram recepção possível) para que, entre nós, se discuta o papel da cor e da luz na cenografia e na encenação teatral!

### 3. António Pedro e a crítica

O *Pequeno Tratado de Encenação*, que abre esta antologia, é, nalguns aspectos, uma obra de desforra teórica lançada a Redondo Júnior, o mais importante crítico teatral dos anos 50-60 que traduziu, pela primeira vez em Portugal, incontornáveis obras de Appia, Craig, Stanislavski (e mais tarde Meyerhold).

Verificamos, com efeito, que A.P. esgrime argumentos, rebate interpretações e defende as opções de encenação que mereceram crítica negativa. Porém, na reposição de *Morte dum Caixeiro Viajante* (1958), o encenador reformula a cenografia, optando por soluções que vão ao encontro da leitura técnico-dramatúrgica discutida por R.J. em 1954.

Gigante também no orgulho, Pedro era, acima de tudo, inteligente.

Lisboa, 1 de Janeiro de 2003