

*Ariel, o renovador. A crítica teatral
de Fernando Amado como expressão
de um ideário de teatro*

Rui Pina Coelho*

Fernando Amado é uma das figuras mais exemplares da vida teatral portuguesa do pós-Segunda Guerra Mundial. Para parte de uma geração de actores que ainda hoje tem um papel central na cena nacional, foi “O Mestre”. Amado foi professor de Estética Teatral e de Arte de Representar no Conservatório Nacional, foi tradutor, foi um profícuo dramaturgo, foi actor e encenador em diversos grupos, e foi também, durante um breve período, crítico de teatro. Entre Março de 1943 e Março de 1946 publica, sob o pseudónimo Ariel, no jornal *Aléo – Boletim das edições Gama*, periódico do qual é director – uma série de textos de crítica teatral.

É objectivo deste artigo explorar o ideário que anima esses textos. Para tal, importará dar conta do momento de renovação cénica e cultural de que a segunda metade dos anos quarenta é expoente, e das relações que esse ideário pode estabelecer com o que pela Europa se vai apelidando de teatro moderno.

* Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras de Lisboa.

A ideia de teatro de Fernando Amado pode ser cartografada nos vários escritos do autor, reunidos na obra *À boca de cena* (1999), indirectamente na sua produção dramática, reunida em *Peças de teatro* (2000), e também nos textos que publica nos programas dos espectáculos da Casa da Comédia. Mas, da sua actividade enquanto crítico de teatro no jornal *Aléo*, também algumas considerações se podem esquivar. No total, além de um artigo sobre o bailado *D. Sebastião*, do grupo Verde Gaio (1943a, 5), no Teatro S. Carlos, são oito os espectáculos de teatro analisados: *Electra e os fantasmas* de Eugene O'Neill, pela Companhia Rey Colaço/Robles Monteiro, 1943; *Othelo ou o moiro de Veneza* de William Shakespeare, pela Companhia Rey Colaço/Robles Monteiro, 1945; *Electra – A mensageira dos deuses*, de Jean Giraudoux, pel' Os Comediantes de Lisboa, 1945; *Pigmalião* de Bernard Shaw, pel' Os Comediantes de Lisboa, 1945; *Cinco judeus alemães* de Karl Roeszler, pel' Os Comediantes de Lisboa, 1946; *Napoleão* de Paul Raynal, pela Companhia Rey Colaço/Robles Monteiro, 1946; *Pedro feliz* de Marcel Achard, pel' Os Comediantes de Lisboa, 1946; *Antígona* de Júlio Dantas, pela Companhia Rey Colaço/Robles Monteiro, 1946.

Dado que estas críticas antecedem por poucos meses a estreia da peça-manifesto do autor – *A caixa de Pandora* –, por uma secção de teatro do Centro Nacional de Cultura denominada “A Casa da Comédia”, será lícito pensar que as ideias que as animam estarão ainda muito operativas naquela que é a primeira concretização cénica de Fernando Amado.

A 16 de Junho de 1946, no Teatro do Ginásio, dirigindo um grupo de amadores, Amado encena a sua *A caixa de Pandora*. A recepção, tendo em conta os modestos recursos ao dispor do grupo, foi bastante entusiasta. Nas páginas de *O Século*, a 17 de Junho de 1946, o crítico M.S. descreve a iniciativa da Casa

da Comédia como “um espectáculo demonstrativo das suas intenções renovadoras”, interpretado por “gente nova, interessada no movimento de revivescência da arte dramática”. No *Diário da Manhã*, Manuel Moutinho, a 19 de Junho, sublinha que “a maioria dos profissionais seriam incapazes de fazer o que se fez no palco do Ginásio”. Adolfo Casais Monteiro, no *Mundo Literário* de 26 de Junho de 1946, considera este espectáculo como uma “lufada de ar fresco” e declara que a “representação de ‘A caixa de Pandora’ deve ser saudada como a mais animadora ‘experiência’ feita recentemente em palcos portugueses”.

Animados por esta recepção calorosa e interessada, a 30 de Maio de 1947, o grupo volta a apresentar-se a público no Teatro do Ginásio, desta vez com cinco textos de Fernando Amado: a reposição do capricho teatral *A caixa de Pandora*, *O meu amigo Barroso*, *Música na igreja*, *O ladrão* e *Novo mundo*.

À semelhança de outros projectos similares, tais como o Teatro Estúdio do Salitre, os Companheiros do Pátio das Comédias, o Grupo Dramático Lisbonense de Manuela Porto, o Grupo de Teatro Experimental de Pedro Bom, e mesmo o Teatro Experimental do Porto ou o Teatro d'Arte de Lisboa, a Casa da Comédia é um dos colectivos que recusa a subjugação dos critérios artísticos aos comerciais e procura uma linguagem e estilo alternativos à dominante estética naturalista.

Apesar do muito que se esperava destes grupos, não vão passar de iniciativas efémeras. As estruturas teatrais dominantes permanecerão, na essência, impermeáveis aos seus esforços de renovação e a grande parte daquilo que era visado nas suas críticas não desaparece. A Casa da Comédia, nos anos quarenta, resume-se a estes dois espectáculos. Ressurgirá no princípio dos anos sessenta, retomando a mesma ideia de teatro, pelo menos no que à atitude de renovação cultural diz respeito. A sua expressão

estética e programática será diferente, porque serão também outros os meios ao seu dispor, onde se inclui já um espaço próprio: uma carvoaria transformada na Casa da Comédia – Teatro de Bolso de Lisboa. Passam quase vinte anos, mas talvez Fernando Amado estivesse correcto quando afirmou: “é sina dos homens que têm razão trabalharem sem pressa” (1944, 1).

Nos seus textos de crítica teatral a primeira abordagem ao espectáculo faz-se pelo texto. Fernando Amado aplaude a divulgação de novos autores e saúda os textos em que reconhece valor literário. Sente-se um pendor didáctico nesta atitude, na qual se visa instruir e divulgar ideias que levem a entender e a gostar do teatro, pelo que só num segundo momento se abordam as questões circunstanciais da representação, tais como a interpretação, os figurinos, os cenários ou a iluminação.

Na crítica ao espectáculo *Electra e os fantasmas* (Cia. Rey Colaço/Robles Monteiro, em 1943), Amado felicita a opção da companhia e defende o texto de O’Neill daqueles que premeiam o facilitismo e o comercialismo, daqueles que estão somente “habituaados a conviver com uma arte de salão pitoresca e retórica, quando não a saborear os dramas cinematográficos, onde os produtores doseiam habilmente o espanto e as lágrimas com dedo comercial” (Ariel 1943b, 5). Fazendo ver que nesta defesa “está em causa a própria essência da tragédia”, Amado lembra que “os mesmos princípios que excluam de cena ‘Mourning Comes Electra’ hão-de excluir Ésquilo e Sófocles em bloco, metade de Shakespeare e quasi todos os autores trágicos de quinhentos, mormente os italianos, e o melhor de Ibsen, Pirandello, Shaw e Cocteau” (Ariel 1943b, 5). A crítica ao espectáculo de Amélia Rey Colaço e companhia é somente uma desculpa para a defesa de um repertório exigente e que dê conta das inquietações do homem moderno.

Esta preocupação com o valor do texto revela-se mais claramente em “Introdução à *Antígona*”, texto escrito por ocasião da estreia de *Antígona* de Júlio Dantas (Cia. Rey Colaço/Robles Monteiro, em 1946). O crítico vê no interesse pela tradição do teatro clássico, por parte de alguns autores contemporâneos, a hipótese de superação daquela dramaturgia que não quer mais que divertir. Embora reconheça que, dada a aparente ruína do mundo ocidental, em clima de pós-guerra, o escapismo e a diversão fácil possam ser apelativos, sublinha que “há espectáculos cuja meta não é divertir, senão comover”, nos quais a tragédia é sinónimo de uma tentativa de “superar os horizontes estreitos que a luta pela vida impõe. O artista procura mais longe do que à anedota, o episódio, a crónica fugaz, o tema ligado à circunstância caduca: tenta vencer a tirania do efémero” (Ariel 1946e, 4).

Amado associa também esta atitude de renovação da tragédia ao entendimento simbólico do texto, por contraponto com a fragilidade e frugalidade do naturalismo. Considerações que poderíamos tomar em relação à sua própria produção dramática. Escreve o crítico:

Enjoado de confusões e enredos piegas, o artista do nosso tempo lá encontrou os caracteres puros que ardentemente buscava: a linha simples, a nudez essencial. Começou a entender o significado simbólico da máscara, do manto, dos coturnos. Sentiu por contraste a miséria do chamado realismo e a absurda fragilidade duma caracterização, que em regra perde volume e vigor a cinco passos da ribalta. (Ariel 1946e, 4)

A renovação da tragédia, e ainda segundo Fernando Amado, poder-se-á fazer escolhendo um de dois caminhos: o primeiro, o do “cenário helénico e livre, movimentação dentro do quadro”

(Ariel 1946e, 4) onde a renovação é essencialmente “plástica”; o segundo, o da “transposição de ambientes e cuidadoso respeito dos temas mitológicos” (Ariel 1946e, 4), onde a renovação é essencialmente “poética”. O primeiro é o caminho seguido por O’Neill e o segundo por Giraudoux. Ambos os caminhos são, para Amado, de saudar.

Tudo isto para constatar que o que acontece com a *Antígona* de Dantas é tudo menos uma renovação do trágico. Contudo, o que parece “incomodar” mais o crítico é o facto de o texto de Dantas ter sido apresentado como uma peça original “inspirada na obra dos poetas trágicos gregos e, em especial, na *Antígona* de Sófocles”. Assim, escreve:

Quando constou que o Dr. Júlio Dantas escrevera uma *Antígona*, a primeira coisa, que naturalmente nos ocorreu, foi que não podia tratar-se duma tentativa de renovação da tragédia [...]. No mundo da poesia não há milagres. Ficava assim de pé a única hipótese duma adaptação, levada a termo com o auxílio de helenistas, à qual predispunham o sentido de oportunidade literária e o gosto académico do autor. Insistia-se porém na obra de criação. Aguardámos. Chegou a noite de estreia. Os anúncios, as primeiras resenhas críticas deixaram-nos perplexo. E a perplexidade aumentou durante o espectáculo. Olhávamos, ouvíamos, não sabíamos o que pensar. Porque, afinal de contas, aquilo era a *Antígona* de Sófocles. Enfraquecida, descarnada, um tanto spectral, mas em suma a *Antígona* de Sófocles. (Ariel 1946d, 4)

Se o texto tivesse sido divulgado e creditado enquanto adaptação, Amado elogiaria “o conhecimento psicológico que mostra possuir o Dr. Júlio Dantas das plateias lisboetas” (Ariel 1946d, 4). No entanto, sendo anunciado como um “texto de criação”, o crítico tem que reconhecer que as operações que Dantas faz

ao texto de Sófocles só o desvirtuam. Para o crítico, “traduzir é traduzir, adaptar é adaptar; fazer obra de criação é fazer obra de criação” (Ariel 1946d, 6).

O que subjaz à sua crítica é uma preocupação extrema com o texto, com a sua dramaturgia e com a extensão do critério de adaptação, à luz do qual se vão simplificando e expropriando os textos de alguma profundidade poética que possam ter, visando a aceitação do público e o sucesso comercial.

Para Amado, a “verdade textual” sobrepõe-se ao valor plástico e estético do espectáculo; a coerência do ponto de vista da acção, da verosimilhança e da obediência à poesia do texto, sobrepõem-se a uma execução plástica faustosa e dinâmica, tão em voga em algum do teatro dos anos quarenta que encontrava na espectacularidade visual a única maneira de competir comercialmente com o cinema.

O domínio da monumentalidade visual é precisamente o do *Othello* da Companhia Rey Colaço/Robles Monteiro (1945), descrito por João Pedro de Andrade, na *Seara Nova* de 3 de Março de 1945, como um espectáculo de “montagem esplendorosa”, que entra “pelos olhos antes de sermos empolgados pela sua acção violenta”. Fernando Amado não se impressiona pela grandiosidade da montagem e centra a sua análise no texto. De resto, sobre a plasticidade do espectáculo, oferece parcas linhas: “num estilo pictórico luxuoso e repleto, embora demasiado convencional” (Ariel 1945a, 9) – sem mais.

Para Amado, encenar Shakespeare em “boa linguagem teatral seria feito digno de imortalizar a empresa que entre nós o tentasse” (Ariel 1945a, 9). Mas tal não é o caso da companhia do Nacional porque interpreta Shakespeare “com a mentalidade com que se tiram efeitos das peças do Sr. Bernstein” e porque o texto da tradução que utiliza é “péssimo. Não desactualizado

[...] mas horrorosamente chato, incolor, sem parcela de clareza nem vida” (Ariel 1945a, 9). O espectáculo falha precisamente porque o texto da tradução falha:

[e]stranha coisa, aqueles actores do Teatro Nacional não declamam, cuidam poder interpretar Shakespeare sem encherem o peito às frases que aí levanta a misteriosa natureza, e na ignorância absoluta de que as palavras têm um ritmo próprio mediante o qual desprendem voo, acordam simpatias. (Ariel 1945a, 9)

A estes dois textos de crítica teatral subjaz a ideia de que a continuação do hábito de adaptar ao gosto português textos de sucesso já comprovado e o acto de simplificar e aligeirar textos clássicos para que mais facilmente sejam recebidos pelo público, se afastam da tão ansiada renovação da cena portuguesa.

Talvez porque o cometimento fosse menor, mais suave é o tom em relação a *Napoleão* de Paul Raynal (Cia. Rey Colaço/Robles Monteiro, em 1946), em que Amado salienta a estrutura narrativa, a clareza e a verosimilhança histórica do texto, o que cria, no seu entender, uma “bela peça literária” e “um monumento” (Ariel 1946b, 4) legado à França por Raynal. Sobre a tradução de Norberto Lopes afirma Amado que é “adequada e muito respeitadora do texto [...]. Felicitemo-lo” (Ariel 1946b, 4).

O que o crítico faz aqui é, contrariamente ao que era norma na prática crítica do seu tempo, retirar o papel e o nome do tradutor da habitual invisibilidade a que era votado.

Para além dos espectáculos já referidos, nas suas críticas no *Aléo*, Fernando Amado acompanha com especial atenção alguns momentos da carreira dos Comediantes de Lisboa (1944-50), companhia dirigida por Francisco Ribeiro e António Lopes

Ribeiro, que se pauta essencialmente por algumas tentativas de abertura a novos repertórios (tais como Giraudoux, Shaw, Ibsen, Tolstoi ou Armando Cortez) e concepções estéticas mais apuradas do que as da mediania vigente.

Amado vai analisar quatro dos seus espectáculos: *Electra* de Jean Giraudoux, *Pigmaleão* de Bernard Shaw, *Cinco judeus alemães* de Karl Roeszler e *Pedro Feliz* de Marcel Achard.

Electra, para Amado, é um texto que representa “um dos cumes do teatro contemporâneo” (Ariel 1945b, 4) e só o facto de chegar ao palco já é motivo de regozijo para o crítico. Mais se alegra pelo facto de o espectáculo dos Comediantes de Lisboa não gorar as expectativas. Uma tradução “mais vigorosa que subtil, tem aprumo no entanto e resiste bem ao diálogo”, uma interpretação “notabilíssima no conjunto”, “segura direcção artística” (Ariel 1945c, 7), tudo contribui para dar eco do valor do texto de Giraudoux.

Em relação a *Pigmaleão*, de Bernard Shaw, o crítico demora-se a analisar o texto e a maneira hábil como Shaw o constrói. Mas o essencial desta crítica é a ideia de que a apresentação de um texto difícil, exigente e manifestamente não talhado para “comediantes latinos” (Ariel 1945d, 5) é um risco que vale a pena ser corrido, independentemente do sucesso do espectáculo.

Os espectáculos dos Comediantes que Amado analisa acabam por ser paradigmáticos daquilo que foi o repertório deste grupo. Ao lado de textos que indicavam alguma vontade de renovação e actualização, quer dos repertórios quer dos métodos de criação, coabitam textos menos ambiciosos e de claro compromisso comercial: tais são os casos de *Cinco judeus alemães*, de Karl Roeszler, e *Pedro feliz*, de Marcel Achard. O primeiro “agrada, sem voos, entretém o espírito” (Ariel 1946a, 5). Em suma, trata-se de uma agradável diversão teatral que prende a

imaginação. O tom geral da crítica não é feroz, nem é esse o estilo de Amado, mas ainda assim, lá se descobre “peça defeituosa” ou algumas cenas descritas como de um “primarismo grotesco” (Ariel 1946a, 5). Valoriza-se o esforço dos actores, mas sente-se um certo desencanto na medida em que se esperaria mais do projecto dos Comediantes.

É um pouco diferente o caso de *Pedro feliz* de Marcel Achard, “uma dessas obras leves e ricas de conceitos, alevantadas por leis subtis de equilíbrio e composição” (Ariel 1946c, 4). Elogia-se a carpintaria teatral do texto, de “acção reduzida ao essencial, uma linguagem imaginosa e espontânea”, a “engenhosa tradução de Lopes Ribeiro”, bem como a interpretação no seu conjunto, os “cenários expressivos, planeados e realizados com inteligência” e a “sensível [...] mão do ensaiador” (Ariel 1946c, 4).

Nas críticas de Fernando Amado desenham-se os contornos de um “homem de teatro” exigente e informado e em que se sente a urgência da divulgação e do esclarecimento das modernas referências estéticas europeias. De entre estas, uma das mais referenciadas e consensuais entre a sua geração é a do fundador do *Théâtre du Vieux Colombier* (em 29 de Outubro de 1913), Jacques Copeau.

Um dos dados mais singulares do experimentalismo do pós-guerra português é a coexistência, no seio do mesmo grupo, de várias tendências ou sensibilidades políticas e artísticas. Dado que a força criadora de Copeau não assentava no compromisso político nem numa atitude *engagée*, mais facilmente se vai tornar uma figura consensual entre a generalidade do movimento experimental português.

Copeau reivindica uma atitude inovadora no que concerne ao trabalho do grupo, ao papel do actor, que se queria descabotinizado, sem vedetismos, e à organização do próprio repertório.

Acreditando que na observação das grandes obras do passado se pode descobrir o antídoto para a decadência do seu tempo, entrevê-se em Copeau uma apologia de um regresso às fontes de uma tradição literária e teatral.

Para alcançar este objectivo será necessário renegar os truques ilusionistas e as maquinarias cénicas. O que melhor servirá as capacidades expressivas do actor é um palco nu: “[q]ue os outros prestígio se dissipem, e, para a obra nova, que nos deixem somente um palco nu” (Copeau 1974, 32).

Esta realidade era em tudo semelhante ao teatro português do pós-guerra. Se, por um lado, o não comprometimento político e o sublinhar de uma atitude interventiva pela arte são extremamente aliciantes aos criadores nacionais, pelas razões óbvias, por outro lado, a apologia de um teatro parco em recursos técnicos é, para a cena portuguesa, mais que uma vontade programática, uma inevitabilidade. A simplicidade formal, que é uma das marcas estéticas deste movimento experimental, também caracteriza a actividade da Casa da Comédia, sob a direcção artística de Fernando Amado.

Muito embora Copeau seja a referência central a esta geração teatral, também a presença das ideias de Gordon Craig e Adolphe Appia se vão fazendo escutar...

A divulgação das ideias destes pensadores é, de uma maneira geral, o intuito presente em obras de Gino Saviotti, tais como *Paradoxo sobre o teatro* (1944), ou em obras de referência como *Teatro moderno – Caminhos e figuras*, de Luiz Francisco Rebello (1964 [1957]); nas edições do Grupo de Teatro Moderno do Clube Fenianos Portuenses, onde se podem destacar as de Redondo Júnior: *A encenação e a maioria do teatro* (1959); ou no *Panorama do teatro moderno*, do mesmo autor (1961) e *A religião do teatro* (1945 [1928]), de Eduardo Scarlatti, entre

outras, não esquecendo as traduções de *A obra de arte viva* de Adolphe Appia (1963) e de *Da arte do teatro* de Gordon Craig (1964), ambas por Redondo Júnior.

De uma maneira geral, a busca da simplicidade formal, a moralização da classe profissional, a não subjugação a interesses comerciais, a reivindicação da figura do encenador, a subordinação ao texto, os intuits didácticos, o regresso à essência do teatro, tudo isto caracteriza o movimento experimental no pós-guerra em Portugal e o ideário teatral de Fernando Amado. As suas críticas teatrais no jornal *Áleo*, sob o pseudónimo Ariel, ajudam a construir, sem dúvida, o perfil daquele que vai conduzir artisticamente a Casa da Comédia, um dos colectivos que mais agudamente sentiu e traduziu a necessidade de renovar o teatro português. Assim como Ariel põe a sua arte ao serviço de Próspero, também Fernando Amado se coloca ao serviço da renovação teatral.

OBRAS CITADAS

- AMADO, Fernando. 1999. *À boca de cena*. Lisboa: & etc.
- _____. 2000. *Peças de teatro*. Edição de Teresa Amado e Vítor Silva Tavares. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- _____. 1944. Editorial. *Áleo*, 20 de Janeiro, 1.
- ANDRADE, João Pedro de. 1945. “Othello”: Tragédia em 5 actos de William Shakespeare. *Seara Nova*: 152-153.
- ARIEL [Fernando Amado]. 1943a. Ecos, ritmos, cultura: Bailados em S. Carlos. *Áleo* 3, 15 de Fevereiro, 5.
- _____. 1943b. Ecos, ritmos, cultura: Electra e os fantasmas. *Áleo* 5, 23 de Março, 5.
- _____. 1945a. Ecos, ritmos, cultura: Teatro Nacional – Othello. *Áleo* 21, 20 de Março, 9.
- _____. 1945b. Apontamentos de teatro – Comediantes de Lisboa, *Electra* de Giraudoux. *Áleo* 1, 15 de Setembro, 4.
- _____. 1945c. Giraudoux no Teatro da Trindade: A mensageira dos deuses. *Áleo* 4, 6 de Outubro, 7.
- _____. 1945d. Crítica de teatro: Bernard Shaw no Teatro da Trindade – *Pigmaleão*. *Áleo* 10, 17 de Novembro, 5.
- _____. 1946a. Vida teatral: *Cinco judeus alemães*. *Áleo* 17, 19 de Janeiro, 5.
- _____. 1946b. Teatro: *Napoleão*. *Áleo* 21, 16 de Fevereiro, 4.
- _____. 1946c. Crítica teatral: *Pedro feliz* (Petrus). *Áleo* 27, 30 de Março, 4.
- _____. 1946d. Crítica teatral: *Antígona*. *Áleo* 32, 4 de Maio, 4 e 6.
- _____. 1946e. Introdução à *Antígona*. *Áleo* 33, 11 de Maio, 4.
- COPEAU, Jacques. 1974. *Registres I: Appels*. Paris: Gallimard.
- M.S. 1946. Representações. *O Século*, 17 de Junho.
- MONTEIRO, Adolfo Casais. 1946. *A caixa de pandora* – Capricho teatral em um acto, de Fernando Amado. *Mundo Literário* 8, 29 de Junho.
- MOUTINHO, Manuel. 1946. *A caixa de pandora* (capricho teatral de Fernando Amado). *Diário da Manhã*, 19 de Junho.