

Rui Pina Coelho

CASA DA COMÉDIA

(1946-1975)

UM PALCO PARA UMA IDEIA DE TEATRO

temas portugueses

Edição realizada no âmbito do protocolo entre o Centro de Estudos de Teatro da Universidade de Lisboa e a Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

O presente texto resulta da dissertação de mestrado em Estudos de Teatro orientada pela Professora Teresa Amado e apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa em Junho de 2006.

A edição deste volume não seria possível sem o infatigável amor do Professor José Camões pelas coisas teatrais. A ele o meu mais sincero obrigado.

À memória de João Osório de Castro
(1926-2007)

En un mot je vous aime.

PIERRE CORNEILLE, *L'Illusion Comique*, II.5.

*a Ana Raquel,
com todo o amor.*

*a Teresa Amado,
a Maria Helena Serôdio,
a meu pai, Serafim,
a minha mãe, Maria.*

Bem, vamos experimentar...¹

¹ Fernando Amado, *O que o Público não Vê — O Teatro por Dentro* (Amado 2000: 573/tt).

... ainda antes de começar

Pour commencer, je dirais simplement que le théâtre d'art est un problème capital pour nous qui le faisons. Je ne sais pas si c'est vrai pour le théâtre en général, mais pour nous, oui.

GIORGIO STREHLER¹

Em 1887, em Paris, André Antoine funda o Théâtre Libre, provocando em todo o teatro europeu uma transformação sem par até então, dando início ao que se consensualizou chamar o primado da encenação. Em 1891, o jovem Paul Fort funda, também em Paris, o Théâtre d'Art, fazendo do simbolismo de Mallarmé o que Antoine fez do naturalismo de Zola. Em Berlim, Otto Brahm funda o Freie Bühne, nos moldes do Théâtre Libre, em 1889. Em Março de 1893, o Théâtre d'Art de Paul Fort passa a Théâtre de l'Oeuvre (que durará até 1929), pela mão de Lugné-Pöe.

Num outro extremo da Europa, Konstantin Stanislavski e Némirovitch-Dantchenko estreiam *A Gaiivota*, de Anton Tchekov, em 1898, no Teatro de Arte de Moscovo, formando um grupo e um nome emblemático para a história do teatro.

¹ Giorgio Strehler, «Les Quatre Cités du Théâtre d'Art», in Georges Banu (dir.), *Les Cités du Théâtre d'Art — de Stanislavski à Strehler*, Paris, Editions Théâtrales/Académie Expérimentale des Théâtres, 2000, p. 9.

No Reino Unido, Granville Barker funda o Court Theatre (1907-1910), inspirado pelas experiências continentais de Antoine e Stanislavski e por outras iniciativas britânicas, como o Independent Theatre Society, de J. T. Grein (1891), o New Century Stage Society, de William Archer (1898), e The Stage Society (1899), liderado por Barker e George Bernard Shaw.

Em 1908, Georg Fücks, Fritz Erler, Max Littman e Benno Becker abrem as portas do Münchener Künstlertheatre. De 1907 a 1910, August Strindberg dirige o Intima Teatern, em Estocolmo. Atento a todo este movimento de renovação teatral europeu, Gordon Graig, em 1905, publica *The Art of the Theatre* (*A Arte do Teatro*).

A 15 de Outubro de 1913, Jacques Copeau funda, em Paris, o Théâtre du Vieux Colombier, um teatro regular criado para durar, insurgindo-se contra o que os seus fundadores chamaram «o abastardamento da arte teatral parisiense, em perdição», modelando o que viria ser a experiência do Cartel de Gaston Batty, Georges Pitoëff, Charles Dullin e Louis Jouvet.

E em Portugal?

(uma breve) Introdução

O período que se segue à Segunda Guerra Mundial, em Portugal, apresenta-se como uma data bastante significativa no que ao teatro diz respeito. Sendo essencialmente uma data europeia — até porque Portugal não participou directamente na guerra —, a derrota do eixo ítalo-germano vai forçar os ainda vigentes regimes fascistas europeus a uma maior abertura e a um abrandamento da censura.

Inicia-se assim um período que se pode caracterizar por uma ânsia de renovação e de actualização com as mais modernas correntes e propostas teatrais, marcadas por um experimentalismo que, ainda que tímido, marcará um novo capítulo do teatro português. Vão formar-se, nos primeiros dez anos deste pós-guerra, em Portugal, vários grupos de teatro que integram, de forma mais ou menos explícita, uma espécie de «movimento experimental».

O experimentalismo do pós-guerra português consiste em intentos isolados, realizados sobretudo por amadores, que não ultrapassam o habitual reduto da classe intelectual lisboeta (paradoxalmente, talvez tenha sido essa mesma marginalidade que lhes deu a possibilidade de existir). Este experimentalismo vai reflectir-se mais numa atitude de divulgação de obras e autores, na valorização de uma ética em relação ao trabalho teatral, na rejeição dos interesses comerciais e das convenções da profissão, do que no arrojado de inovadoras propostas cénicas.

Contudo, talvez seja precipitado ou exagerado reconhecer em várias iniciativas não concertadas o corpo de um «movimento». São iniciativas efémeras, circunscritas espacial e tem-

poralmente — por isso, talvez seja mais operativo falar de um «momento experimental» do que propriamente de um «movimento».

Este momento é vivido por uma elite intelectual que, animada por intuítos de elevação e dinamização cultural, encontra no teatro a sua forma electiva. Montam-se espectáculos, publicam-se obras de divulgação, escrevem-se peças, formam-se grupos, criticam-se representações, dão-se conferências e palestras — tudo, obviamente, dentro dos espartilhos que a vigilância da censura impunha. É este o enquadramento de colectivos como o Teatro-Estúdio do Salitre, os Companheiros do Pátio das Comédias, o Grupo Dramático Lisbonense, o Grupo de Teatro Experimental, o Teatro Experimental do Porto, o Teatro d'Arte de Lisboa e, também, claro, a Casa da Comédia, que, em 1946, no Centro Nacional de Cultura, se reúne em torno de Fernando Amado.

Procuraremos identificar cada uma destas diferentes experiências e cartografar algumas das suas principais ideias: 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 intuítos didácticos, o regresso à essência do teatro. Ideias que os fazedores de teatro portugueses herdaram (e filtram) do resto da Europa teatral e, sobretudo, de um criador central para este ideário: Jacques Copeau, o fundador do Théâtre du Vieux Colombier, em Paris, em 1913.

No entanto, neste «novo capítulo» podem reconhecer-se algumas ligações aos primeiros anos do século xx português, em que, em algumas «esporádicas iniciativas de espectáculo cultural», na sua maioria «meros índices descontínuos de uma inquietação geralmente restrita e gorada» (Cruz 1983: 219), podemos encontrar projectos balizáveis entre os mesmos pressupostos de renovação.

As ideias que são convocadas no pós-guerra começam a ser definidas nas primeiras décadas do século xx, altura em que a actividade de Araújo Pereira assume lugar de destaque. Com efeito, este criador vai estar na fundação de dois agrupamentos fulcrais, embora efémeros, para a constituição deste

ideário teatral: o Teatro Livre (1904) e o Teatro Moderno (1905), ambos fundados na esteira do Théâtre Libre de Antoine e do seu naturalismo teatral.

Cerca de vinte anos depois haverá uma reivindicação de modernidade na breve actividade do Teatro da Natureza (1911); mas esta não será tão significativa quanto a ainda persistente acção do mestre Araújo Pereira, então com o seu Teatro da Juvénia — Escola-Teatro (1924), ou a audacidade fugaz de António Ferro e do seu Teatro Novo (1925). É nestes agrupamentos que se encontra a génese de algumas ideias de teatro presentes posteriormente nos projectos do pós-Segunda Guerra Mundial. E, no seu conjunto, é o mesmo ideário que anima, vinte anos depois das efémeras experiências dos anos 40, o retomar do teatro experimental nos inícios dos anos 60, animado, mais uma vez, sobretudo, por grupos de amadores. Então, uma das mais expressivas iniciativas será a Casa da Comédia, clube de teatro dirigido por Fernando Amado, criado com o objectivo de apresentar autores portugueses (clássicos e modernos) e de divulgar a moderna dramaturgia contemporânea, tudo imbuído de um espírito de oficina teatral, naquilo que aspira a ser uma Escola de Formação de Arte de Teatro.

Não obstante o ideário teatral de Fernando Amado encontrar filiação nas propostas da sua geração, reveste-se de uma especificidade própria, a que não é alheio o facto de ter experimentado vários aspectos da actividade teatral: actor, encenador, director artístico, crítico teatral, professor e, muito proficuamente, autor dramático.

Fazendo a cartografia da sua ideia de teatro — nas peças, nas críticas e noutros textos — percebe-se como a sua visão navega pela percepção da necessidade de renovar a cena e a dramaturgia portuguesas e de as pôr a par com o que se passa além-fronteiras. Sente-se de igual modo uma aversão aos intuitos mercantilistas que regiam a actividade profissional do seu tempo, aos repertórios rasteiros e de digestão fácil, aos convencionalismos teatrais que faziam desta arte uma actividade em permanente crise. Preconiza uma ética de trabalho que reclama para Portugal o que Copeau e o Cartel de Batty, Dullin, Jouvét e Pitoëff realizavam em França.

Fernando Amado, enquanto autor e encenador, trilha um caminho pela valorização do poder transfigurador da palavra, no seu sentido poético e abstractizante. Clama pela palavra capaz de transfigurar a realidade, sendo um dos mais idiossincráticos representantes do simbolismo teatral na dramaturgia nacional.

No seu ideário encontramos também uma figura incontornável: Luigi Pirandello. Os motivos do teatro dentro do teatro, a exaltação da veia filosófica, o pendor intelectualista, o vício da racionalização e, sobretudo, a denúncia das convenções pela colisão de «lógicas individuais» com «lógicas sociais» — tudo isto faz de Amado um dos autores lusos em que melhor se percebe a incomensurável herança do pirandellismo no teatro português.

Na actividade teatral de Fernando Amado encontramos ainda uma clara consciência da função social do teatro, naquilo que esta arte pode ter como papel importante na divulgação de valores humanos e culturais e de espaço de valorização pessoal e cívica.

A Casa da Comédia vai ser o palco para a ideia de teatro de Fernando Amado. A escolha do repertório e do espaço, o método de ensaios, a constituição do grupo de trabalho e dos colaboradores, as actividades paralelas, tudo obedece a uma atitude: experimental, marginal, periférica, mas também empenhada, informada e actual.

Para a apresentação do repertório da Casa da Comédia e da sua recepção, separa-se aqui a sua actividade em três fases distintas. A primeira dá conta da efémera experiência, em 1946-1947, que reúne em redor de Fernando Amado alguns jovens, apresentando dois espectáculos no Teatro do Ginásio. A segunda fase abrange o período em que o grupo funciona sob a direcção artística do seu mentor e fundador, já enquanto clube de teatro e com um espaço próprio (1962-1965). A última fase é a que separa a saída de Fernando Amado e a constituição do Grupo de Trabalhadores da Casa da Comédia (em Junho de 1975), período durante o qual esta se transforma num espaço aberto a experiências de diferentes encenadores e a diferentes olhares, sendo aí predominante uma dramaturgia moderna de matriz absurda — escutando-se sempre o eco do ideário teatral que levara à sua fundação.

Mas antes de nos focarmos na Casa da Comédia, detenhamo-nos um pouco nas primeiras décadas do século xx, período durante o qual, um pouco por toda a Europa, o teatro responde a um ímpeto de renovação e reestruturação. Renovação porque impera a necessidade de incorporar os novos desenvolvimentos técnicos, bem como de ultrapassar as velhas convenções de um teatro assente num sistema de primeiras figuras e preso a uma visão estritamente comercial em detrimento de critérios artísticos; reestruturação porque procura a especificidade do teatro face a outras artes — em especial em relação ao cinema —, criando para isso uma nova hierarquia dentro das estruturas de produção teatral, em que se destaca a constituição da figura do encenador enquanto portador de uma visão artística individual a organizar todos os elementos do espectáculo.

ÍNDICE

... ainda antes de começar	15
(uma breve) Introdução	17

PARTE I

A FORMAÇÃO DE UM IDEÁRIO

CAP. 1. OS PRECURSORES: TÓPICOS PARA A FORMAÇÃO DE UM IDEÁRIO TEATRAL	25
A modernidade do teatro em Portugal	25
Indicadores de uma inquietação de renovação cultural	35
Teatro Livre e Teatro Moderno: sob o signo de Antoine	35
Teatro da Natureza: uma experiência ao ar livre	42
Juvénia e Teatro Novo: Araújo Pereira e António Ferro — o «professor persistente» e o «escritor audaz»	44
CAP. 2. GENEALOGIA DE UM MOVIMENTO DE EXPERIÊNCIAS	55
A censura: o país que não pôde acontecer e o país que existiu	55
Tímidos indícios de uma urgente renovação teatral	61
Teatro-Estúdio do Salitre: em busca da essência teatral	64
Companheiros do Pátio das Comédias: porta aberta à vocação teatral	66
Grupo Dramático Lisbonense: a militância artística de Manuela Porto	68

Grupo de Teatro Experimental: o laboratório da Rua da Fé	69
Teatro Experimental do Porto: um palco para a encenação de António Pedro	71
Teatro d'Arte de Lisboa: uma aura de exigência cultural	72
O ideário de um mo(vi)mento	77

PARTE II

A CONCRETIZAÇÃO DE UM IDEÁRIO

CAP. 1. CARTOGRAFIA DO IDEÁRIO TEATRAL DE FERNANDO AMADO	91
Pensar o teatro num tempo de ruínas	91
O poder transfigurador da palavra	97
<i>A Caixa de Pandora</i> enquanto metáfora de uma concepção de teatro	102
A crítica teatral de Fernando Amado: a pena de «Ariel»	108
Constrangimentos e condicionalismos de uma «dramaturgia breve»	114
O teatro dentro do teatro como motivo teatral	117
O pirandellismo de Fernando Amado: reivindicação de modernidade	121
Didactismo cívico: a função social do teatro	127
CAP. 2. A CASA DA COMÉDIA: UM PALCO PARA UMA IDEIA	131
Primeira fase da Casa da Comédia: a experiência no Teatro do Ginásio (1946-1947)	132
Renovar a experimentação nos anos 60: o retomar de uma ideia	137
Segunda fase da Casa da Comédia: sob a direcção artística de Fernando Amado (1962-1965)	145
Terceira fase da Casa da Comédia: olhares descentrados num espaço de experimentação (1965-1975)	161
CONCLUINDO	199

Bibliografia 205

Apêndices

Apêndice 1 — O repertório da Casa da Comédia: espectáculos
apresentados (1946-1975) 229

Apêndice 2 — O repertório da Casa da Comédia: textos e autores
(apresentados por fases e referidos na ordem cronológica
da escrita dos textos) 233

Apêndice 3 — Lista de actores que trabalharam com a Casa da
Comédia 237

Apêndice 4 — Casa da Comédia: fichas técnicas e artísticas e
registos de imprensa (1946-1975) 243

Apêndice 5 — Outras actividades ou iniciativas promovidas
pela Casa da Comédia 293

Anexo

Ilustrações 301