



<

Fernando Amado, 1963
[arquivo pessoal de Teresa Amado].

Fernando Amado

Um teatro de interrogações e experiências

Teresa Amado

O enquadramento das obras teatrais em géneros era outrora, senão simples, ao menos possível de fazer, porquanto os autores adoptavam com frequência um estilo para cada assunto. Hoje, que a crença nos géneros já não encontra eco na poesia, seria aquela uma faina tão árdua como ociosa. (Amado 2000¹: 125)

Isto foi escrito por Fernando Amado em 1960, para o programa de um espectáculo da peça *O iconoclasta ou O pretendente imaginário*² que, segundo apontamento deixado pelo autor, data de 1928 – mas o texto foi seguramente retocado mais tarde.

A classificação desta peça foi para ele sempre problemática. Poucos anos depois, no programa doutro espectáculo, voltou a manifestar a dificuldade de escolher entre “uma farsa pirandelliana? (...) um ensaio do ritmo novo deste século? (...) uma busca do sagrado por invios caminhos?” (*Ibidem*: 125). Já não se trata, é claro, de determinar o género ou o estilo, mas de avaliar a que espécie de estímulos o texto responde, que tipo de energia poética o produz e é por ele produzido. De qualquer maneira, as hipóteses de definição avançadas pelo autor não são propriamente alternativas, podemos antes ver nelas a indicação de três planos em que a peça, digamos assim, marca a sua posição. Podem mesmo funcionar como esclarecimento sobre os instrumentos de trabalho a que o escritor recorre e sobre dois temas que considera dominantes nesta peça – e, pode-se adiantar, são interesses prevalentes na sua escrita para o teatro em geral: a actualidade e o sagrado.

Primeiro. A influência da obra de Pirandello, como modelo de temas e formas em muitas das suas peças, é

expressamente reconhecida pelo dramaturgo em mais de uma ocasião. Um dos seus aspectos mais facilmente identificáveis é o que ele próprio aponta numa auto-entrevista publicada no dia da estreia de *A caixa de Pandora*³, em 1946, como tendo norteado a criação desta peça: a intenção de “ver o teatro por dentro”⁴. Esta expressão, note-se, não deve distrair-nos do estreito parentesco entre o conceito a que se refere e o que hoje se vulgarizou com a designação de “teatro dentro do teatro”, como se torna evidente não só em *A caixa de Pandora*, mas também em *O que o público não vê – O teatro por dentro* (que faz caber a aparente desordem de um ensaio/aula na estrutura coesa de *uma peça*). Mas, regressando ao texto da “entrevista”, lá se esclarece:

À imagem e semelhança de certos pintores cubistas, que procuraram ver a pintura por dentro, também eu busquei ver o teatro por dentro. O tema não será novo, mas é, talvez, inesgotável. Aliás, na minha busca, tenho predecessores ilustres no teatro dos nossos dias. (...) O Pirandello dos *Seis Personagens à procura de autor* (...) e ainda Giraudoux no segundo acto da sua *Ondine*. (Amado 2005)

Em seguida, aquilo que se pode talvez descrever como a consciência mais ou menos perturbadora, mas em todo

¹ Todas as peças de Fernando Amado a seguir mencionadas pertencem a este volume, que contém a totalidade dos textos completos existentes da sua escrita para teatro (vinte e uma peças).

² Representada em 1955 e publicada no mesmo ano, sob o pseudónimo Alberto Rui, numa edição do Centro Universitário de Lisboa.

³ Publicada em 1947, pelas Edições Gama.

⁴ Com o título “Troca de impressões com o Dr. Fernando Amado”, saiu então no *Diário popular* (16/6/1946), em versão truncada. A versão integral, com o título original “Sábado à tarde”, foi agora publicada no jornal *A capital* (Amado 2005). Tem a forma de um diálogo com um “entrevistador” que declara no seu preâmbulo que, tendo entrado pela porta dos artistas, tentou – e conseguiu – convencer o “porteiro simbólico” de que era o “repórter simbólico” para que o deixasse entrar.

o caso sempre menos dolorosa do que causadora de perplexidade, de não coincidir consigo mesmo. Creio que, na sua obra, está presente de modo mais central nas peças *O iconoclasta*, *O meu amigo Barroso* e *O ladrão*.

Em *O meu amigo Barroso*⁵ há uma espécie de explicação do mecanismo do fenómeno, porque o protagonista, catalisador e testemunha da cisão, é posto perante a existência efectiva de dois "Barrosos", a um dos quais, o ausente, chama "o verdadeiro". E resume então, consternado, a situação: "nos momentos mais graves (...) quem aparece e fala é sempre o outro" (Amado 2000: 98). Se há revelação de não coincidência, ela tem portanto a sua origem no terceiro elemento deste fórum em que a identidade é tema de debate, mostrando com insofismável clareza que essa noção fundamental para a existência efectiva de uma pessoa está lamentavelmente sujeita ao poder distintivo de um nome, e que este pode ser posto em cheque por qualquer simples par de homónimos.

É precário o poder distintivo dum nome: "What's in a name?" pergunta Shakespeare no *Romeu e Julieta* (II.2), num prenúncio da tragédia que precisamente o nome provocará; e "alguém não é ninguém, é preciso que o chamem pelo nome", diz Brecht em *Um homem é um homem* (Brecht 2004: 208), peça em que parece ter hesitado quanto ao modo de resolver o enigma da relação entre um homem e o seu nome, ou, dizendo de outra maneira, responder à pergunta, como é que um homem é alguém.

O iconoclasta não centra a questão da identidade na sua ligação ao nome, desloca-a para um plano metafísico, ou talvez, mais profundamente humano. Como Fernando Amado escreve no seguimento da nota que citei no princípio, "Tito planeia a violação dum mistério e acaba por ser posto ante a incomensurabilidade do homem e do próprio destino" (*Ibidem* 2000: 125). A descoincidência tem aqui uma natureza mais dinâmica, o protagonista pode ter a esperança de conseguir resolver a dificuldade de reconstituir a cena da véspera (do regresso de Júlia a casa com os pais), que ia ser o ponto de partida para o seu

futuro, embora tenha percebido que o destino é uma incógnita incomparavelmente maior que o futuro. Tentando explicar-se a Júlia, Tito descreve a expectativa que se apoderou dele, quando a viu no cinema, avisando-o da possibilidade de um acontecimento talvez definitivo: "Uma onda de prazer invadiu-me tão fundo que me assustei. (...) Via-me diante duma mesa de jogo, na iminência de levantar um pleno. (...) Fiquei até ao fim – cada vez menos sentimental, cada vez mais lúcido" (*Ibidem*: 111).

Se não conseguir realizar o seu intento de trazer aquele momento intacto para o presente, e provocar o destino, continuará a aparecer deslocado, desfocado a seus olhos, a sentir que "não [é] um homem como os outros" "sempre que [se vê] forçado a repetir os gestos e as palavras de toda a gente" (*Ibidem*: 103, 104). É efectivamente o que acontece, porque, na reconstituição em que a família se empenha, "Falta sempre alguma coisa" (*Ibidem*: 121).

Vale a pena atender ao papel da imaginação, que faz parte do título alternativo da peça – *O pretendente imaginário*. A imaginação pode tê-lo atraído, levando-o a convencer-se da realidade de um encontro único, de uma descoberta de carácter quase ontológico, onde apenas havia um sonho ou a projecção dum desejo. Mas há outra possibilidade. A imaginação poderá ter o poder redentor de criar, de dar realidade a alguma coisa que não chegou a tê-la. Como acontece no teatro: não é acaso que a palavra imaginação seja uma das mais frequentes nos textos teóricos de F.A. sobre teatro⁶. Também nisto tem a companhia ilustre de Shakespeare que, muito didacticamente, põe o seu prólogo (ou Coro) do *Henrique Va* a apelar à imaginação do público. O próprio Tito, aliás, no meio da sua decepção pela ineficácia da representação que os outros estão a tentar fazer, denuncia o erro que está a impedir que o teatro cumpra a sua função: "A cena carece em absoluto de sinceridade" (*Ibidem*: 122).

Que a tentativa de forçar o acaso a revestir-se de um sentido do qual se espera um efeito transformador, e de assim moldar o futuro, seja perseguida pela percepção de lhe faltar "sempre alguma coisa", eis o que pode ser entendido

⁵ Representada pela 1.ª vez em 1947, e publicada em 1955, numa edição do Centro Universitário de Lisboa

⁶ Textos coligidos em *Á boca de cena* (Amado 1999).



<
Caixa de Pandora,
 texto e enc. Fernando
 Amado, Casa da Comédia,
 Teatro do Ginásio, 1946
 [arquivo pessoal de Teresa
 Amado].

como "uma busca do sagrado por invios caminhos".

Quanto ao "ritmo novo deste século", pode ser visto em *O iconoclasta* num dos dois campos que, desse ponto de vista, mais suscitaram a atenção do autor (o outro foi o cinema). Trata-se da relação, expressa em diálogo, entre um rapaz e uma rapariga apaixonados ou à beira de o ficarem. É este o único tema das suas duas peças talvez mais antigas – *A primeira noite* e *Mudança de horizonte* – e aparece como tema secundário em várias outras. A bem dizer, a paixão quase nunca os faz sentir-se atraídos um pelo outro ao mesmo tempo, ou na mesma ondulação de intensidades, os malentendidos e os desencontros são mais frequentes que a sintonia de sentimentos e desejos. O "ritmo novo" é em grande parte feito da conjugação das novas liberdades femininas com a perplexidade que elas causam à própria ou ao parceiro masculino – o que quer dizer que a questão da sinceridade, da coerência de cada um nessa avaliação recíproca das identidades está, mais uma vez, em causa.

Em *O iconoclasta*, terá ficado claro no que disse acima que Tito procura insistentemente descobrir, ou redescobrir, em Júlia a rapariga que julgou ver e que lhe pareceu demonstrar ser diferente pela esperança que fez nascer nele de uma verdadeira paixão. Da parte dela, no entanto, se primeiro sobressai a desenvoltura com que se presta ao jogo, há, além disso, uma simplicidade dir-se-ia demasiado real que impede que nela se materialize a visão ideal daquele homem que confessa, com alguma inquietação, ter "excesso de sensibilidade" (*Ibidem*: 103).

A peça *O ladrão*⁷ segue ainda outro método, que é o de um homem se ir vendo ao espelho. Alterado pela experiência avassaladora de ter sido capaz de responder ao apelo de uma revelação, um homem sujeita-se ao juízo do mundo, que lhe aparece na figura de um interlocutor casual. Mas este devolve-o à dimensão plenamente pessoal da sua aventura.

Um homem passa na rua transportando debaixo do braço um quadro, explica a um passante que acabou de o tirar da moldura dourada que o sustinha na parede dum

salão luxuoso e frio, aproveitando um momento em que se viu só. Mostra-lho, é um retrato. Acompanhará-o, conta ainda, na casa onde crescera, e fora ali parar depois de um leilão. O tom emocionado de toda a fala sugere que a ligação era tão forte que a vida dele estivera suspensa daquele momento, que se sentira intimado a trazer o quadro consigo, sem possibilidade de escolha, por aquela "figura frágil", o "sossego" e a "claridade" que irradia, a experiência de que, diante dela, "os olhos [se] abrem para dentro" e se animam "coisas esquecidas" (*Ibidem*: 89). O que se passa diante de nós é um processo de revivência e de lenta avaliação do efeito desse impulso irresistível, avaliação a que o protagonista, incitado pela presença do interlocutor, se entrega, quase em monólogo, para tentar recompor a ordem na sua consciência.

O abalo, no primeiro momento, foi terrível: "Parti o vidro, desfiz a moldura. Larguei escada abaixo (...). Na rua cosi-me com o vão das portas. (...) Dobrei a esquina. Debrucei-me uma, duas vezes, perscrutando o espaço incerto" (*Ibidem*: 88). Lançado numa aventura que ainda não sabe bem fazer sua, pergunta ainda "Pode alguém fugir do mundo?" (*Ibidem*: 89), no tom de desalento de quem pensa que essa impossibilidade lhe será adversa. Depois, no fim da sua pequena odisseia, facilitada pela ausência de condenação da parte do homem que o escuta, a ideia de que o mundo é o único lugar que existe ganhou uma tonalidade menos inquietante.

Aqui, o elemento transformador, o verdadeiro detonador da acção é a pintura, em luminosa relação metafórica com a figura do ladrão. Só numa outra peça Fernando Amado usou a pintura como motivo gerador de acontecimentos dentro do teatro, *O retrato de César*⁸. O tema, figurado na história de um pintor cobiçado pelo poder, na antiga Roma, é a verdade e a liberdade de criação na arte. As circunstâncias são, no entanto, tão exemplares do próprio paradigma conflitual da relação do poder de mandar e de comprar com a liberdade de imaginar e de fazer, que a questão se repercute em implicações de carácter social e político.

⁷ Representada em 1947 e publicada em 2000.

⁸ Peça publicada no jornal *Aléo*, de 15/9/1945 a 5/11/1946, e nunca representada.

<
O iconoclasta,

texto e enc. Fernando Amado,

Teatro Universitário de Lisboa, 1956

(Herlander Peyroteo, Luís Filipe Marques de Abreu, Vanise Martins e Maria de Lourdes Rodrigues) [arquivo pessoal de Teresa Amado].



<
O iconoclasta,

texto e enc. Fernando Amado,

Teatro Universitário de Lisboa, 1956

(Herlander Peyroteo e Vanise Martins) [arquivo pessoal de Teresa Amado].



>
Véspera de combate,

de Fernando Amado,

enc. de A. M. Couto Viana,

Teatro da Mocidade

Portuguesa, Teatro do

Vale Formoso, 1952

(Eduardo Quinhones)

[arquivo pessoal de Teresa

Amado].

Apesar de só nestas duas peças estar presente de maneira concreta, a pintura, que a seguir ao teatro foi a sua arte de eleição, interveio constantemente, com variados graus de intensidade, tanto na sua escrita como no seu trabalho em teatro, na concepção e na realização cénicas. A sua evidente preocupação, como encenador, com a qualidade estética do espectáculo, para a qual remetem muitas vezes as didascálias das suas próprias peças, inspirava-se de facto na pintura. Mas a aproximação das duas artes decorria também, para ele, da importância que em ambas assume a representação, na qual está a presença, sempre sabida, do outro. E se Pirandello costuma, com justiça, ser associado à agudeza com que esta propriedade comum às duas artes se manifesta na obra de Fernando Amado, inclusivamente como tema de tantas peças, parece-me que será preciso ter em conta que ela transborda de um simples facto de influência e que ocupa um lugar mais estrutural na sua personalidade artística.

Será talvez o que pode explicar a sua tendência para teatralizar, quer dizer, desenvolver através de personagens, acções e palavras, temas cujo dinamismo tem origem puramente mental. Pressuposta está a ideia de que, se é a mente que pressente o mistério e formula as perguntas, e a vida que pede as respostas, é a arte que cria o campo da procura e que experimenta os caminhos.

Atento ao estímulo recíproco que se produz entre o texto e o discurso da história e da estética do teatro, Fernando Amado deu um nome de género a quase dois terços dos seus textos para teatro. Os mais carregados de sentido, por corresponderem à tentativa de os definir quanto a uma intenção teórica, que o mesmo é dizer, enquanto termos de uma poética, creio serem os de "capricho teatral", para *A caixa de Pandora*, e "debuxo teatral", atribuído a seis pequenas peças, uma das quais *O ladrão*, outra *O meu amigo Barroso*. Em *capricho* sobressaem as ideias de fantasia e novidade. Em "debuxo", a afinidade com as noções de esboço, projecto, coisa apenas delineada. Ambos estão em perfeita sintonia com o pendor experimental que ele sempre gostou de realçar



na sua actividade, quer de autor, quer de encenador.

Outros nomes exprimem simplesmente o propósito de chamar a atenção para afinidades com um elemento da tradição da literatura dramática. Como marcas de uma reflexão sobre o valor dessa tradição, não deixam, no entanto, de ser também elucidativos do seu pensamento teórico e do seu modo de encarar a inserção da contemporaneidade no teatro. Uma dessas designações é a de "mistério", dada às peças *Caiu um anjo* e *Véspera de combate*. Está nelas respeitado o elemento mais importante da aceção que a palavra tinha na nomenclatura medieval, pois trata-se de peças que trazem para o diálogo interrogações de tema religioso, e para a cena a dimensão do sagrado. E voltamos, assim, à terceira zona de interesse que atrás destaquei na citação a propósito de *O iconoclasta*.

Em ambas aquelas peças há uma personagem importante, embora diferente em cada uma, que é um anjo. O de *Véspera de combate*⁹, uma peça que medita sobre a guerra e a possibilidade de, após o seu fim, redescobrir a vida, é uma figura classicamente alegórica, que uma rubrica descreve surgindo "em modo de perfeita aparição, drapejad[a] como estátua de pedra" (*Ibidem*: 254).

*Caiu um anjo*¹⁰ é um «mistério em dois quadros». Não se trata, contra o que se poderia pensar, de um "anjo caído", mas de um anjo que simplesmente teve de cair para vir visitar os homens, porque estava lá em cima. No fim, o Poeta diz "Do céu caiu um anjo" (*Ibidem*: 279). É este o acontecimento, finalmente identificado, que ao longo de toda a peça confronta e intriga as personagens em cena suscitando reacções muito diversas, desde o medo mais ignorante de si mesmo até à intuição certa de um Bêbedo que, generoso, convida os outros: "Façam como eu fiz, Quando uma pessoa o esmurra com alma, é que logo percebe que é um anjo" (*Ibidem*: 272). E explica, decididamente confortado pelo encontro com o misterioso homem que se põe a cantar de cada vez que lhe batem: "A prova é que sinto uma luzinha no peito aos baldões,

⁹ Representada em 1951 e publicada em 2000 (uma versão muito alterada foi incluída em *12 Peças de teatro juvenil*, Luanda, Comissariado Provincial da Mocidade Portuguesa, 1970)

¹⁰ Representada em 1952 e publicada em 2000.

às cambalhotas - um pirilampo" (*Ibidem*: 274). Outra definição da situação é dada pelo Guarda-nocturno, cuja obsessão pelos factos impede, pelo menos, de errar: "Bate o queixoso e canta a vítima" (*Ibidem*: 273).

O Anjo desempenha aqui um pouco o papel que o quadro desempenha em *O ladrão*, quer dizer, embora criatura passiva, todas as personagens são por ele afectadas e se transformam por causa dele, nem que seja tornando-se inquietas. Não fala, só canta. Pelas palavras do Poeta, percebe-se enfim que o Anjo veio ensinar os homens a cantar. E que o seu canto sem palavras veio mostrar que há uma linguagem comum ao sagrado e à poesia, que se manifesta no mistério. Tema difícil, que é enunciado pelo Poeta, perante a estranheza do Filósofo: "Ambos buscamos Deus no segredo das coisas" (*Ibidem*: 279).

Uma faceta diferente da obra de Fernando Amado aparece em *O livro*¹¹, diferente de todos os textos a que até agora me referi, no tema, na estrutura da intriga, no tipo de personagens e nos motivos que as movem. Encomendada pela Campanha Nacional de Educação de Adultos nos anos 50, a peça documenta, com *O aldrabão*, surgida nas mesmas condições, a veia didáctica do dramaturgo. Pode-se dizer que ela perpassa em muitos outros lugares da sua obra, como perpassou na sua acção teatral. Mas nestas duas peças é a própria forma que se depura até deixar ver uma espécie de cena primordial do processo do conhecimento. O situar da acção em ambiente rural, no qual se misturam uma óbvia conotação da época em que foram escritas com a memória de Gil Vicente, é um elemento essencial desta cuidada simplicidade.

Em *O livro*, Gil prepara-se para emigrar para a África. Ofereceram-lhe um livro, com a advertência de que está ali um tesouro. Depois de muitas dúvidas e semi-desalentos provocados por gente que passa, Cristóvão, pastor como ele e seu amigo, explica-lhe como foi a partir de um livro que aprendeu a escrever e a alegria que isso lhe causou. Gil parte feliz e confiante.

Fernando Amado chamou a esta peça "entremez", outro termo medieval, que está associado ao período nebuloso do início do teatro na Península Ibérica, e que

implicava a ideia de pequeno espectáculo teatral jocoso, divertido. Sem prejuízo da alusão à antiguidade temática e formal sugerida pelo termo, era assim, portanto, que considerava a peça. E não se pode dizer que não seja, quer se considere a alegria com que Gil e Cristóvão partilham a descoberta maravilhada do que se pode fazer com um livro, quer se tenha em conta o prazer, para quem vê, que dá a contemplação da verdadeira inocência e da disponibilidade para o entusiasmo e a confiança.

Depois de contar como aprendeu com o seu livro a reconhecer as letras, Cristóvão desenrola a história:

Um dia eu estava a cismar (...) enquanto ao mesmo tempo, ia traçando letras no chão. (...) E eu li: céu. (...) Pensei então no céu, no verdadeiro, o lá do alto (...) Dai a pouco ajuntei mais três letras (...) e li: mar. E reparei que o mar azul estava ao longe (...) Em seguida (...) Maria (...) Não [a vi]. Mas pensei nela; enxerguei-a com a vista interior (...) E achei maravilhoso que não houvesse coisa alguma, dentro da minha ideia, que as letras não pudessem representar. (...) O segredo era do livro e não meu. Foi ele quem me ensinou (*Ibidem*: 153-154)

Gil percebeu tudo: "Ah, Cristóvão, nem sabes o bem que me trouxeste!... (...) Bem vejo que o livro fala; mas (...) só responde a quem tem voz e só abre os olhos aos que querem ver" (*Ibidem*: 154).

O prazer do conhecimento, que ressalta sobretudo nesta última cena, é refigurado, vicentinamente, num final de cantos e danças de pastores.

Referências bibliográficas

- AMADO, Fernando (1999), *À boca de cena*, Lisboa, Et etc.
 -- (2000), *Peças de teatro*, org. Teresa Amado e Vitor Silva Tavares, Lisboa, Imprensa Nacional- Casa da Moeda.
 -- (2005), "Sábado à tarde", *A capital*, 12 de Junho.
 BRECHT, Bertolt (2004), *Um homem é um homem*, trad. António Conde, in *Teatro 2*, Lisboa, Cotovia.

¹¹ Representada em 1953 e publicada em 1955, *Peças de teatro*, edição da Campanha Nacional de Educação de Adultos.