

Companhia do Teatro de Sempre (1958-1959)

No cinquentenário de uma temporada “única”

Miguel Falcão



A historiografia do Teatro em Portugal tem feito menção a alguns dos espectáculos da Companhia do Teatro de Sempre, de inegável importância, sobretudo quando avaliados à luz do contexto histórico em que foram levados à cena. Todavia, refere-os a maior parte das vezes aos artistas e mais raramente ao nome do colectivo, devido talvez à efemeridade que caracterizou a sua apresentação ao público: uma única temporada (1958-1959), inesperadamente interrompida. Vários factores de ordem político-social, cultural e artística, caracterizadores do país naquele final de década, interferiram na génese, na actividade e na extinção desta Companhia, os quais importa rever, ainda que de forma sumária, para melhor se avaliar o contributo que o Teatro de Sempre trouxe à cena portuguesa.

As eleições presidenciais, que durante o Estado Novo o país se habituou a associar a fraudes e polémicas, tão abafadas quanto possível, e, em particular, o período da mobilizadora campanha de Humberto Delgado,

contribuíram para um abrandamento da censura. A euforia da campanha, antes da votação (8 de Junho de 1958), e, logo após a divulgação dos resultados manipulados favoráveis ao salazarismo, as insurreições e as manifestações de desagrado, da ala “esquerdista” a alguns sectores monárquicos, passando até por vozes dissonantes dentro da fiel Igreja Católica (de entre as quais sobressaiu a do Bispo do Porto), conduziram a uma aparente e “paciente” condescendência por parte do regime, que visou habilmente acalmar as hostes. Este período estender-se-ia ainda pelo ano seguinte, voltando a assistir-se a um (re)aperto do cerco, sobretudo a partir do início da década de 60, também motivado por acontecimentos que sucessivamente abanaram o regime, entre os quais a fuga de Álvaro Cunhal e de outros dirigentes comunistas da prisão de Peniche, em Janeiro de 1960, e a consequente reorganização do Partido Comunista Português na clandestinidade, o desfecho da crise da Índia e o início da Guerra Colonial em 1961 e a “crise académica” em 1962.

O certo é que, só naqueles cerca de dois anos, entre 1957 e 1959, puderam ser representadas pela primeira vez em Portugal peças – algumas das quais com anos de atraso – como, entre outras, *As bruxas de Salém* (*The Crucible*, 1953), de Arthur Miller, pela companhia Rey Colaço-Robles Monteiro, concessionária do Teatro Nacional D. Maria II (em 1957), *O valentão do mundo ocidental* (*The Playboy of the Western World*, 1907), de John Millington Synge, e *Jornada para a noite* (*Long Day's Journey into the Night*, 1941), de Eugene O'Neill, pelo Teatro Experimental do Porto (em 1957 e 1958, respectivamente), ou *Á espera de Godot* (*En attendant Godot*, 1952), de Samuel Beckett, pelo Teatro Nacional Popular (em 1959). O mesmo sucedeu com a dramaturgia portuguesa, sobressaindo, de entre um conjunto considerável de originais, várias peças de vincada matriz social, quando não de declarada denúncia, que noutra época talvez não tivessem o visto do lápis azul, como *Sol na floresta* (1957), de Romeu Correia, e *É urgente o amor* (1957), de Luiz Francisco Rebello, pelo Teatro Experimental do Porto (em 1957 e 1958), *Os pássaros de asas cortadas* (1958), também de Rebello, pelo Teatro Nacional Popular (1959), e *O lugre* (1959), de Bernardo Santareno, pelo Teatro Nacional (1959).

É evidente que a censura continuou a existir e que não deixaram de proliferar as situações que confirmavam – e justificavam! – a existência de todo o mecanismo repressivo. *Forja* (1948), de Alves Redol, só teria

<
Programa de
O mentiroso,
de Carlo Goldoni
[Cortesia do Museu
Nacional do Teatro].

Miguel Falcão
é Professor na Escola
Superior de Educação
de Lisboa e
investigador do Centro
de Estudos de Teatro
da Faculdade de Letras
da Universidade
de Lisboa.

< >

O mentiroso,
de Carlo Goldoni,
enc. Gino Saviotti,
Teatro de Sempre,
1958 (< Rogério Paulo,
Luis Filipe,
Carmen Dolores,
Gino Saviotti,
Catarina Avelar,
Alberto Ghira,
Henrique Santos,
Alexandre Vieira,
Madalena Sotto,
Samwel Diniz
e Armando Caldas;
> Carmen Dolores),
fot. Furtado d'Antas
[Cortesia de Carmen
Dolores].



concretização cénica na "primavera marcelista". *A promessa* (1957), de Bernardo Santareno, apesar da auspiciosa estreia no ano da publicação, pelo Teatro Experimental do Porto, foi compulsivamente retirada de cena, na sequência de influente reacção à ousadia sexual da peça. *A alma boa de Se-Tsuan* (1943), do interdito Bertolt Brecht, integrou o repertório que a Companhia brasileira de Maria Della Costa apresentou em Lisboa, no Teatro Capitólio (1960), excepcionalmente tolerada para não agudizar as tensas relações diplomáticas entre Portugal e Brasil, desde que o "país irmão" dera asilo político ao "general sem medo" no ano anterior, acabando, porém, por ser proibida a bem da "ordem pública", na sequência de vários tumultos. Estes foram apenas alguns dos muitos casos.

Foi neste contexto que Rogério Paulo equacionou a saída do Teatro Nacional, para integrar a nova Companhia. Era um homem inquieto, um espírito inconformado, militante comunista e cidadão interventivo (e, por isso, especialmente vigiado pela PIDE-DGS¹), que ambicionava participar no movimento de renovação do teatro português. Semelhante motivação tinham outros actores que viriam a integrar o grupo, entre os quais Mário Pereira, evocado por Urbano Tavares Rodrigues num breve texto, em que, pondo lado a lado as duas paixões do actor, "o teatro e a revolução", destaca quatro das suas interpretações (duas das quais no Teatro de Sempre, em *O Gebo* e *a sombra e seis personagens em busca de autor*) e relembra um episódio deste período, revelador do inconformismo que transportava para o teatro: "Em Santa Apolónia, na ocasião da chegada do general Humberto Delgado a Lisboa [a 16 de Maio de 1958], quando foi forçado, pelos representantes da ordem ditatorial a desviar o seu percurso da Avenida da Liberdade, que se preparava para o aclamar, encontrava-me eu nas escadarias da estação e vi o Mário Pereira, a poucos metros, enfrentar a cavalaria da G.N.R. e ser derrubado a golpes de sabre" (Rodrigues 2000). Mas a

decisão de Rogério teve tanto mais relevância, quanto se sabe – e ele próprio reconhecia – que o Teatro Nacional sempre desempenhou um papel importante, único nalgumas épocas, na divulgação de autores e textos e na montagem de espectáculos que rompiam, muitos deles, com a mediocridade reinante nos palcos do país, das farsas de graça fácil aos dramas de faca e alguidar. Mas não deixava de ser um Teatro com peso institucional e obrigações específicas, que dificilmente poderia ser o motor da renovação. Contudo, àquela companhia ficou associado um dos momentos mais importantes do seu percurso profissional, quando, integrado no elenco de *Tá-mar* (1936), de Alfredo Cortez, participou no II Festival International d'Art Dramatique, em Paris, em 1955, onde a apresentação de *O círculo de giz caucasiano* pelo Berliner Ensemble consolidou o interesse do mundo pela obra de Brecht (despertado, aliás, no ano anterior, com a representação, no mesmo evento e pela mesma companhia, de *Mãe Coragem*). A partir de então, Rogério Paulo passou a destacar o dramaturgo e encenador alemão entre os "autores modernos" que mais o influenciavam, por lhe ter "desvendado um mundo sublime, nas suas teorias revolucionárias", acrescentando que, só naquela altura, compreendeu "cabalmente tudo o que o teatro espera de um homem e pode dar a um homem; que o homem sirva o teatro, mas que não queira servir-se dele para se servir" (Paulo 1964).

Carmen Dolores, sua colega no Teatro Nacional e de outros "desafios", lembrou mais tarde como olhava (olhavam) para a cena nacional, por comparação com o que se fazia além-fronteiras (ela, que também fora a Paris no elenco de *Tá-mar*): "Na década de 50, um novo teatro já era realidade em vários países. Em primeiro plano eu destacaria os espectáculos brechtianos pelo Berliner Ensemble e o TNP [Théâtre National Populaire] de Jean Vilar. Das mais importantes iniciativas para a conquista

¹ Cf. Torre do Tombo, Arquivos da PIDE-DGS: Série SR, Processo Nº 682/52, Caixa 2705; Série PC, Processo Nº 1880/63, Caixa 5584; Série RGP, Processo Nº 26429; Série E/GT, Processo Nº 180, Caixa 1437.



de um público. Brecht desteatralizando o teatro e pretendendo ajudar os homens a construir a sua sociedade. Vilar tornando actuais os clássicos, através de novas leituras e modernas encenações. Isto sem esquecer Strehler e o seu Piccolo Teatro di Milano, Piscator que mais cedo ainda iniciara as suas pesquisas e continuava tenazmente com o seu teatro de testemunho" (Dolores 1984: 128-129). E prossegue, mencionando outras referências daquele teatro que deveria ter "lugar" no Portugal de então (Ionesco, Beckett, Genet...), isto é, "um teatro criativo que [falasse] do homem de hoje, que [pudesse] contestar as suas ideias, que [agitasse] o espectador adormecido" (*Ibidem*: 129).

Rogério e Carmen escreveram a Robles Monteiro e Amélia Rey-Colaço, titulares da companhia concessionária do Teatro Nacional, para lhes comunicarem a ida para o Teatro de Sempre e expressarem o seu reconhecimento pelas oportunidades concedidas pelos "mestres". Estes não estavam em condições de garantir a renovação dos contratos dos actores, porque expirara o período de concessão e não tinham garantias de continuidade (o despacho ministerial só seria conhecido no início de Outubro, em plena temporada). Todavia, esta circunstância não influenciou a decisão dos dois actores, que sentiram mesmo estar na hora de "tentar a [sua] luta (...) e ensaiar o [seu] voo" (Paulo 1958a: 136): "Foram oito anos de Teatro Nacional e seriam muitos mais, se o Rogério não me tem desafiado para sua *partenaire* na futura companhia do Teatro de Sempre" (Dolores 1984: 125). A companhia de verdadeira matriz experimental, tal como a ambicionavam, sobretudo no plano da autonomia organizativa (sem a dependência de uma estrutura empresarial), essa só viria a materializar-se, a partir de 1961 e durante quatro temporadas consecutivas, no Teatro Moderno de Lisboa, instalado no Cinema Império, a cuja direcção e elenco também pertenceriam. O Teatro de Sempre foi, naquele sentido, um fugaz balão de ensaio.

Uma Companhia "para todos os públicos"

Apesar de a temporada das companhias oficialmente apoiadas ter a duração de oito meses, com início em Outubro, a história da Companhia do Teatro de Sempre remonta a 30 de Maio de 1958, data da respectiva candidatura aos subsídios – "humildemente" ditos de "auxílio" – do Fundo de Teatro, submetida pela estrutura organizadora da Companhia, a Empresa Laura Alves (com administração e gerência confiadas ao empresário Giuseppe Bastos). A justificar o montante pedido "não inferior" a 170.000 escudos mensais (acabaria por receber 140.000 escudos), era manifestada a ambição do Teatro de Sempre de "ter existência estável, não limitada a uma época só, tendo em vista a educação teatral – necessariamente lenta – dum novo espectador e o aperfeiçoamento duma verdadeira Companhia" (Alves 1958). Na primeira parte, intitulada "finalidade do empreendimento", já tinha sido explicada a ideia de "educação teatral": "A iniciativa da criação do 'Teatro de Sempre' [visava], antes de tudo, reanimar o interesse público em geral, pelo espectáculo declamado digno deste nome, e a despertá-lo particularmente nas camadas sociais que pouco e mal o [conheciam] entre nós" (*Ibidem*). E quem seria o "novo espectador"? Não eram as "pessoas cultas que frequentavam ainda o espectáculo declamado", pois, essas já exigiam um maior investimento na qualidade dos textos e das interpretações e não se deixavam "iludir pelo deslumbramento das montagens" (*Ibidem*). O público-alvo, que pretendiam "chamar para as salas de declamação" era de três tipos, apresentados por prioridades: "em primeiro lugar, a juventude, distraída pelo cinema e por passatempos e hábitos frívolos; depois a pequena burguesia, afugentada pelos aflitivos ou destrambelhados, e por vezes doentios, produtos de certo teatro mundial contemporâneo; enfim, o próprio povo, que no seu instinto atávico se sente atraído pelas emoções espectaculares e, inconscientemente, anseia

<

O mentiroso,

de Carlo Goldoni,

enc. Gino Saviotti,

Teatro de Sempre,

1958 (Carmen Dolores

no camarim),

fot. Lobo Pimentel

[Cortesia de Carmen

Dolores].

<
Programa de
O Gebo e a Sombra
[Cortesia do Museu
Nacional do Teatro].



>
v
v
O Gebo e a Sombra,
de Raul Brandão,
enc. Gino Saviotti,
Teatro de Sempre,
1958 (> Adelina Campos
e Carmen Dolores;
v Mário Pereira,
Beatriz de Almeida,
Adelina Campos
e Carmen Dolores;
v Rogério Paulo
e Carmen Dolores)
[Cortesia do Museu
Nacional do Teatro].

pela educação espiritual que, divertindo-o, pode dar-lhe somente o genuíno Teatro" (*Ibidem*). Tratava-se, afinal, de um conciliatório "teatro para todos os públicos" (Saviotti 1959: 22). Estas razões fundamentavam a reunião de "um grupo de artistas de reconhecido valor", devidamente acompanhado por uma "proficiente direcção artística" e uma "segura e honesta gerência administrativa".

A centralidade de Rogério Paulo no Teatro de Sempre era evidente: basta ver que era o único actor que assinava textos com regularidade nos programas da Companhia, habitualmente sobre os dramaturgos e os textos escolhidos. Foi destacado no projecto de candidatura como elemento de "muito prestígio (...) distinguido com o prémio da crítica como o melhor actor da temporada 1956-57" (Alves 1958). O seu envolvimento nos princípios fundadores do Teatro de Sempre ia transparecendo de outros modos, como, por exemplo, num artigo que publicou na *Seara Nova*, exactamente no mês da estreia da Companhia, intitulado "Problemas do Teatro em Portugal: 2 – Espectadores". Depois de desancar o espectador "burguês endinheirado", o "influyente "borlista" e o "pseudo-intelectual 'teatrófilo'" e de enaltecer o público que "ama o Teatro [e] adora os seus Artistas", conclui com um parágrafo talvez influenciado por Piscator, Brecht ou mesmo Vilar, que poderia sintetizar a pretensão do novo projecto: "Baixem-se os preços, representem-se obras actuais e vivas, abram-se as portas a todos, e crie-se assim o que não existe: um Verdadeiro Público de Teatro" (Paulo 1958b: 412).

Mas a "direcção artística" foi atribuída a Gino Saviotti, também responsável pelas encenações de quatro dos seis espectáculos ali montados. Saviotti era o director do Instituto Italiano de Cultura, em Lisboa, conceituado tradutor da dramaturgia italiana, professor do Conservatório Nacional e o ensaísta que dera nas vistas ao publicar, em meados da década de 40, duas obras – *Paradoxo sobre o Teatro* (1944) e *Filosofia do Teatro* (1945)



– que apontavam o dedo ao fechamento estético e à tacahez artística do teatro feito naquele tempo em Portugal. Atrairam personalidades dos mais diversos quadrantes do meio intelectual, de Alves Redol ou Luiz Francisco Rebello a Jorge de Faria ou Vasco de Mendonça Alves, que consigo formaram o Círculo de Cultura Teatral de Lisboa, exactamente no ano em que se festejava o fim da Segunda Guerra Mundial e as expectativas de abertura do país ao mundo ainda pareciam ter razão de ser. E fora o mentor, e também co-director, do Teatro Estúdio do Salitre, grupo apostado no "essencialismo teatral", que entre 1946 e 1950 marcou a cena experimental nacional do pós-guerra. Foi, aliás, no Salitre, que se estreou Rogério Paulo, quando era ainda estudante do Conservatório



Nacional e assinava como Rogério Lopes Ferreira, e onde colaborou Laura Alves, já actriz consagrada da comédia e da revista², cujo nome surgia neste projecto na qualidade de empresária.

Carmen Dolores recorda que "Gino Saviotti vinha cheio de entusiasmo dirigir pela primeira vez uma companhia de profissionais" (1984: 130). E acrescenta, sobre as expectativas iniciais na formação da companhia: "Depois do salto do Nacional, esta temporada foi uma prova de forças para o Rogério e para mim. (...) Saviotti quis fazer de nós duas vedetas que levassem ao teatro o seu público. Mas já não era tempo de vedetas nem o nosso género de teatro seria para esgotar lotações" (*Ibidem*). Se não eram "vedetas", seriam, pelo menos, as primeiras figuras da Companhia, os dois únicos actores que participaram em todos os espectáculos da temporada e a quem foram sempre distribuídos papéis de destaque. Os restantes actores, num total de cerca de duas dezenas, tinham percursos profissionais muito diversificados, desde os que haviam passado também pelo Teatro Nacional, como Henrique Santos, Adelina Campos, Madalena Sotto e, entre os mais destacados, Samwel Diniz, até aos jovens Fernanda Alves, Mário Pereira, Catarina Avelar e Armando Caldas (este último fazendo ali a sua estreia como profissional e, mais tarde, acompanhando Rogério Paulo e Carmen Dolores na direcção do Teatro Moderno de Lisboa). Em cada espectáculo, a Companhia foi contando com colaboradores de várias áreas, como Redondo Júnior e Grazia Maria, filha de Gino Saviotti, nas traduções das peças a partir dos originais, ou, no caso desta última, sob o pseudónimo de Graz, também na elaboração de maquetas, cenários e figurinos, a par de outros convidados, como Manuel de Oliveira, Fernando Ramalho, Reinaldo Martins ou Raul Duarte³. Com altos e baixos, a crítica encarregou-se de enaltecer as qualidades dos artistas, mais dos actores do que dos encenadores (Saviotti,

sobretudo, nem sempre poupado), tendo Carmen Dolores sido distinguida, em 1959, com o Prémio Lucinda Simões (para "Melhor intérprete feminino de teatro declamado"), pela sua interpretação em *Seis personagens à procura de um autor*⁴. Foi um importante reconhecimento para Carmen que, naquela Companhia, pela primeira vez se sentiu "mais actriz, pois, já não tinha a protecção [do Teatro Nacional]" (Dolores 2003: 22).

Contra a inicial expectativa de três anos, como refere aquela actriz na carta a Robles Monteiro (Dolores 1958: 113), a Companhia manteve-se em funcionamento durante apenas uma temporada, no Teatro Avenida. Era um teatro quase "intimista", cuja "plateia (...) não era cómoda, mas era aconchegada" (Dolores 1984: 130), e que o fogo acabaria por consumir também, pouco depois do incêndio no Teatro Nacional (este em 1964, aquele em 1967). O público aderiu a este novo projecto e, "se não esgotou as casas todas as noites, também não as deixou vazias" (*Ibidem*). Mas é possível que as razões para que "materialmente o Teatro de Sempre [acabasse] de existir" – conforme se lê no Relatório Final (Bastos & Saviotti 1959) – tenham sido mesmo de ordem financeira.

O Processo da Empresa Laura Alves integra correspondência que dá conta das dificuldades resultantes da diminuição de público, apesar do êxito de *Seis personagens* e dos "largos descontos a estudantes e jovens empregados". Por este motivo, aliás, cerca de duas semanas antes da estreia da última peça da temporada, a Companhia fez uma digressão de alguns dias por outros Teatros do país (Teatro Sá da Bandeira, no Porto; Teatro Aveirense, em Aveiro; e Teatro Jordão, em Guimarães), para apresentar o seu reportório a outros auditórios. A decisão de extinguir o Teatro de Sempre terá sido tomada logo em Maio de 1959, tanto mais que, naquele Processo, não existem documentos relativos a uma eventual candidatura aos subsídios do Fundo de Teatro para a época de 1959/60 (nesta temporada seriam apoiadas as companhias Teatro Nacional Popular, Teatro Experimental do Porto e Teatro do Gerifalto).

O reportório "de sempre"

A estratégia para cativar – ou, como então escreveram, para "reanimar" – os vários tipos de público, foi definida no projecto de candidatura aos subsídios do Fundo de Teatro e reafirmada por Saviotti num dos programas: "[apresentar um reportório capaz] de dar ao público novo o conhecimento das várias formas representativas, desde os meados do século XVIII até ao fim da primeira guerra mundial" (*apud* CTS 1959a), ou seja, o verdadeiro "teatro de sempre" (Alves 1958). Estava explicada a designação da Companhia. Tratava-se, no entender dos seus responsáveis, de uma "preparação necessária" para os "novos" espectadores, "para compreenderem e avaliarem as tentativas contemporâneas de renascimento, mesmo para se interessarem por elas, em vez de se afastarem com o desprezo preconcebido dos ignorantes" (*Ibidem*). Para tal, na primeira época, propunham-se encenar "o maior

<

Programa de
O fim do caminho
[Cortesia do Museu
Nacional do Teatro].

² Em 1950, no Teatro Estúdio do Salitre, interpretou *É melhor não experimentar*, da autoria de Gino Saviotti, que também ali a dirigiu, no mesmo ano, em *O menino dos olhos verdes*, um monólogo expressamente escrito por Alves Redol para a sua estreia como "actriz dramática".

³ As fichas artísticas completas dos espectáculos, bem como uma lista bibliográfica mais extensa (incluindo todos os programas, as peças editadas e as críticas publicadas em periódicos), podem ser consultadas na base de dados do Centro de Estudos de Teatro, v. www.fl.ul.pt/CETbase/default.htm.

⁴ Naquele mesmo ano, como corolário dos êxitos obtidos, foi também agraciada pelo presidente da República, Américo Tomás, com a Ordem de Sant'Iago da Espada.

<
Programa de
Um marido em rodagem
[Cortesia do Museu
Nacional do Teatro].

>
Um marido em rodagem,
texto e enc.
Henrique Santos,
Teatro de Sempre,
1959 (> Madalena Sotto,
Adelina Campos
e Carmen Dolores;
> Adelina Campos,
Madalena Sotto
e Carmen Dolores),
fot. Furtado d'Antas
[Cortesia de
Carmen Dolores].



número de peças possível", de entre a selecção feita e que, naquela perspectiva formativa, apresentaram por tópicos (definidos num misto de "períodos" e géneros") e em duas categorias: "autores estrangeiros" e "autores nacionais" (*Ibidem*). Na primeira categoria, incluíram: (i) "Teatro Clássico" (*O mentiroso* (1750), de Carlo Goldoni, ou *O mercador de Veneza* (1596 a 1597), de William Shakespeare, ou *Édipo Rei* (c. de 414 a.C a 411 a.C), de Sófocles); (ii) "Drama Romântico" (*Kean* (1836), de Alexandre Dumas (Pai)); (iii) "Alta Comédia Realista" (*O amigo das mulheres* (1864), de Dumas Filho); (iv) "Teatro de Poesia" (*Liliom* (1909), de Férenc Molnár, e *Correntes* (?), de Alan Langdon Martin); (v) "Peça Moderna de Costume" (*Querida Ruth* (?), de Norma Krasna); e (vi) "Teatro de Fantasia" (*Seis personagens em busca de autor* (1921), de Luigi Pirandello, esta peça apresentada como aquela que "inicia e explica as tendências de todo o Teatro dos nossos dias"). A selecção da segunda categoria integrava, sem qualquer categorização: "uma peça [a definir] de Alfredo Cortez, em homenagem ao Autor"; *Pântano* (c. 1894), de D. João da Câmara; *O Gebo e a Sombra* (1923), de Raul Brandão; e "uma novidade de autor português consagrado", que deveria ser "um original escolhido pelo seu real interesse e qualidades artísticas, entre os de novos autores".

Antes de uma análise breve sobre o que foi efectivamente levado à cena, anotamos apenas três reparos, de diversa ordem, suscitados pelas intenções subjacentes à selecção do repertório: a incongruente escolha de Shakespeare e, sobretudo, de Sófocles, para um programa que pretendia ser demonstrativo do teatro feito desde o século XVIII; o elevado número de peças seleccionadas para uma só época, inexecuível no curto período de oito meses, como mais tarde reconheceu Saviotti, ao desabafar que tamanha ambição só "se fosse possível mudar de peça depois de 15 ou 20 representações, mesmo em pleno

éxito" (*apud* CTS 1959a); e a preocupação, coerente com o programa educativo, de diversificar a geografia das dramaturgias, da Grécia a Itália, da França ao Reino Unido e à Hungria, passando pelos Estados Unidos da América e dando ênfase aos autores portugueses.

O Teatro de Sempre montou seis espectáculos, embora apenas três se pudessem considerar inscritos no repertório do anunciado "teatro de sempre"⁵: o primeiro, *O mentiroso*, de Goldoni; o segundo, *O Gebo e a Sombra*, de Brandão; e o quinto, *Seis personagens em busca de autor*, de Pirandello. Eram, por um lado, textos que tinham constituído marcos nas dramaturgias dos seus países e, nos casos de Goldoni e Pirandello, com incomensuráveis repercussões mundiais, sobretudo pelo que traziam de novo no plano da construção dramaturgica. Têm em comum a centralidade da palavra, escrita ou dita, e a recusa dos postulados estéticos aristotélicos, apontando, todos eles, caminhos estéticos e possibilidades do "fazer" artístico, de difícil aceitação para quem entende (entendia) a cena como espaço de ilusória reprodução do real e mero divertimento. Goldoni – e, neste aspecto, não poderia ter constituído escolha mais simbólica para inaugurar um programa que queria "dar (...) a maior importância aos textos e à sua interpretação" (Alves 1958) – empreendeu uma renovação da tradição teatral italiana, insurgindo-se contra a improvisação e a centralidade do jogo dos actores, que estavam na base da *Commedia dell'Arte*, reivindicando em sua substituição o texto escrito e a disciplina da memorização e do ensaio de representação, e recriando no seu "teatro de caracteres" os "tipos" e as máscaras a que os espectadores se encontravam agarrados, mas mudando-lhes, como salientou Rogério Paulo na apresentação do autor, "as almas e o espírito" (*apud* CTS 1958a).

Pirandello recusou os cânones realistas-naturalistas e desconstruiu o conceito de unidade, tão confortável a

⁵ Apesar da subjectividade que encerra qualquer selecção (e análise), esta consideração encontra eco em obras de referência, cf. Michel Corvin, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Bordas, 1991.



<
Um marido em rotação,
 texto e enc.
 Henrique Santos,
 Teatro de Sempre, 1959
 (Madalena Sotto,
 Samwel Diniz,
 Carmen Dolores
 e Adelina Campos),
 fot. Furtado d'Antas
 [Cortesia de
 Carmen Dolores].

um olhar positivista, tanto do real como da *dramatis personæ*, para fazer da cena o lugar por excelência da interrogação e do contraditório. Neste teatro de interioridade, onde a relação entre aquele que "faz" e aquele que "assiste" não se estabelece por via da identificação, surpreende, numa perspectiva metateatral e como mecanismo de exploração dos conflitos existentes entre os intervenientes no espectáculo (intervenientes ficcionados e reais), o pirandelliano "teatro dentro do teatro", de que *Seis personagens em busca de autor* será o melhor exemplo.

Raul Brandão, em cuja dramaturgia, de resto, Luiz Francisco Rebello detecta "o eco de algumas preocupações" de Pirandello (1971: 131), e que vários autores têm considerado o mais importante dramaturgo português da primeira metade do século XX, enfatiza na cena a clivagem entre realidade e sonho, conjugando reminiscências naturalistas com estratégias, então novas entre nós, encontradas na dramaturgia simbolista e "num pré-existencialismo genialmente intuído" (Barata 1991: 331). Por outro lado, nestes três dramaturgos emerge – embora com contornos diferentes – uma profunda inquietação social, como Rogério Paulo se empenhou em realçar nos vários programas, com especial vigor no de *Seis personagens em busca de autor*, em que salienta o esforço de um teatro que mostra "o homem comum que se senta na beira do caminho e se interroga numa tentativa (...) de se compreender e de compreender o mundo que o rodeia", através de temas fundamentais, como "a pluralidade do ser" e a "falência de todos os esforços para atingir a verdade" (*apud* CTS 1959c).

Esta dimensão social do programa não passou despercebida à crítica, designadamente do jornal do regime, o *Diário da Manhã*, que escreveu sobre *O Gebo e a Sombra*: "A peça, escrita talvez há cinquenta anos, tem, para os corifeus da crítica social, uma grande actualidade. Mas

tê-la-á realmente? (...) O pano cai quando uma das vítimas da miséria, da humildade à desgraça, clama sufocada:

– Foi tudo inútil! E foi-o na realidade porque, enquanto os ricos sabem sempre, quase sempre, guardar o seu dinheiro, defendê-lo através da poupança ou da reprodutividade, os pobres dominam muitas vezes mal a sua pobreza" (Anon. [assinado "A.P.R."] 1958: 6). As duas ordens de razão, anteriormente indicadas, justificavam uma terceira linha de convergência entre *O Gebo e a Sombra* e *Seis personagens em busca de autor*, no específico contexto da censura salazarista: embora, em geral, as obras de Raul Brandão e de Luigi Pirandello continuassem a ser publicadas e representadas, estes textos, em particular, tinham um historial de proibição⁶ – por motivos de ordem temática e formal – que, todavia, parecia esmorecer naquele final da década de 50, oportunidade que o Teatro de Sempre soube aproveitar.

O "outro" reportório

O programa da temporada foi completado com três comédias, a primeira das quais, *O fim do caminho* (e não a programada *Correntes*), de Alan Langdon Martin, foi encenada, tal como os três espectáculos já mencionados, pelo director artístico da Companhia. *Smilin' Through*, no original, alcançara projecção, sobretudo por ter sido adaptada três vezes para cinema (em 1922 e 1932 por Sidney Franklin e em 1941 por Frank Borzage), a última das quais em versão musical. Na opinião de Saviotti, a peça correspondia ao programa educativo do Teatro de Sempre, porque conjugava "três diferentes modalidades teatrais das épocas passadas: o drama romântico, a peça "verista" [realista], o teatro simbolista" (*apud* CTS 1959a). Embora apresentado, no mesmo programa, ora como dramaturgo "irlandês" (inferência talvez decorrente de especificidades da própria narrativa), ora como autor "inglês transplantado na América do Norte", Alan Langdon

⁶ Em Portugal, aquelas duas peças haviam subido à cena profissional somente na década de 20: *Seis personagens em busca de autor*, em versão italiana pela Companhia de Dario Niccodemi, no Teatro Politeama, em 1923; e *O Gebo e a Sombra*, pela Companhia Alves da Cunha, no Teatro Nacional D. Maria II, em 1927.

>
Programa de
*Seis personagens
em busca de autor*
[Cortesia do Museu
Nacional do Teatro].



<>
*Seis personagens
em busca de autor*,
de Luigi Pirandello,
enc. Gino Saviotti,
Teatro de Sempre,
1959
(< Adalina Campos,
Alexandre Vieira,
Rogério Paulo,
Carmen Dolores,
Samwel Diniz
e António Sarmento;
> Carmen Dolores),
fot. Furtado d'Antas
[Cortesia do Museu
Nacional do Teatro].

Martin – com apenas um "I" no nome próprio e não com dois, como então escreveram – era o pseudónimo de uma parceria criativa, constituída por Jane Murfin e Jane Cowl (nome artístico de Grace Bailey), tendo sido esta última, dramaturga e actriz norte-americana, a criadora da protagonista da peça nos palcos da Broadway.

A encenação dos dois restantes espectáculos foi confiada ao actor Henrique Santos, também autor de uma das peças, *Um marido em rodagem*, sobre a qual advertiu, desde logo, ter sido feita sem "a intenção de que a mesma fosse obra que defendesse teses ou que tivesse um valor intelectual digno de registo" (*apud* CTS 1959b). Aliás, ele próprio verificava que àquele texto, escrito por imprevista necessidade de alargamento de reportório, durante uma digressão em África com uma companhia dirigida por Vasco Santana, "talvez lhe falte um pouco de lógica e que as situações criadas (...) são um tanto ou quanto embaraçosas" (*Ibidem*).

A temporada foi encerrada com *Fachada* (1959), de Laura Chaves, que concorria, com as peças de Raul Brandão e Henrique Santos, para cumprir o compromisso de apresentar dramaturgia portuguesa, com a presumida mais-valia de ser da autoria de uma mulher, o que constituiria um incentivo no contexto da dramaturgia nacional, na maioria assinada no masculino. Mas, da obra desta dramaturga, sobressaía "a indole sentimental e [a] concepção passadista" (Rebello 1984: 61), incompatível com a pretendida representatividade da dramaturgia contemporânea e com o "real interesse e qualidades artísticas" anunciados no projecto da Companhia (Alves 1958). Disto mesmo é reveladora a crítica de Jorge de Sena, na *Gazeta musical e de todas as artes*, reduzida a não mais que meia dúzia de linhas e redigida no seu habitual tom acutilante: "As peças destas damas dramaturgas (...) agoniam-me muito e não quero crer que sejam, mesmo por equívoco, 'teatro de sempre', qual o



que, segundo os cartazes, é feito (ou não) no Avenida. O que eu não compreendo – mas aplaudo com veemência – é que os três actos da Senhora Dona Laura Chaves tenham sido classificados para maiores de 17 anos. Não acredito que uma senhora respeitável tenha escrito ou retratado inconveniências. Mas, se acaso a peça é convencional, superficial, banal, etc. e tal, não só aplaudo a classificação como lamento que não tenha sido classificada para centenários" (Sena 1959: 318). A defesa do espectáculo surgiu nas páginas do *Diário da manhã*, numa crítica indignada com a pateada que marcara o dia da estreia: "Houve quem não gostasse, o que é perfeitamente compreensível e se admite em face do grau de sensibilidade de cada um. Já não se compreenderá porém que uns discólos tenham, de forma deselegante, pateado ao cair do pano. A pateada é para as peças de tese, não é para um espectáculo sem consequências, sem imoralidade" (Anon. [assinado "U."] 1959: 2). Mas foi Pedro Bom que pôs o dedo na ferida, ao revelar, na sua crítica, que não ignorava que "a representação desta obra se [devia] a uma espécie de imposição superior, algo incompreensível" (Bom 1959: 3), garantindo saber que, "em circunstâncias normais" (*Ibidem*), a Companhia teria preferido repor uma das primeiras peças da temporada ou aquela que tinha acabado de sair de cartaz, referindo-se, implicitamente, a *O Gebo e a Sombra* e a *Seis personagens em busca de autor*.

A actividade cénica da Companhia foi acompanhada de uma oportuna actividade editorial. Por altura da estreia de *O mentiroso*, a editora Contraponto publicou aquela peça com o número 5 da sua colecção "Teatro no Bolso" (que incluía outras peças encenadas), prometendo editar os textos levados à cena pelo grupo dirigido por Saviotti. Assim aconteceu, ainda a partir de 1958, na específica colecção "Reportório do Teatro de Sempre", iniciada com a reedição da peça de Goldoni e continuada com as quatro



seguintes, à medida que foram chegando ao palco. O original de Laura Chaves, talvez porque a extinção da Companhia já estivesse prevista, não chegou a ser publicado. *Seis personagens em busca de autor* (anteriormente publicada na versão "à procura de") e *O Gebo e a Sombra* foram também incluídas na colecção "Teatro no Bolso", respectivamente com os números 7 e 9.

Em conclusão, sobressai no conjunto da programação a ideia de um teatro "pedagógico", mas a dois tempos, eventualmente complementares: a perspectiva estético-artística de Saviotti, ao pretender mostrar o teatro mais representativo dos últimos dois séculos através de alguns espectáculos (embora com várias cedências ao gosto menos exigente), e a perspectiva artístico-didáctica de Rogério, que queria claramente "desamordaçar" peças proibidas e fazer um teatro de pendor social, simultaneamente esclarecedor e desafiador. Talvez Jorge de Sena tenha pretendido observar aquela "justaposição" de "inspirações", quando – referindo-se, embora, às fragilidades da encenação de Saviotti, que defendera num programa que a encenação "deve ser, e é, um livre produto da intuição pessoal" (*apud* CTS 1958a) – afirmou: "Eu tenho para mim que, nestas coisas de teatro posto em cena, a inspiração e a intuição são coisas demasiado vagas e inconsistentes. Sobretudo quando há muitas inspirações e intuições a coordenar, não se vê bem que parte restará ao inspirado encenador" (Sena 1958: 192). O certo é que, mesmo com muitas vicissitudes, a temporada de 1958/59 no Teatro Avenida foi única, e não apenas por ter durado um ano. Durante escassos oito meses, o Teatro de Sempre revelou – ou relembrou – ao país, entremeadas com outras, peças indispensáveis da dramaturgia, nacional e estrangeira, que, apesar da efemeridade da Companhia, ficam referidas ao seu nome e ao seu programa na história do teatro em Portugal.

Referências bibliográficas

- ALVES, Laura (1958), Pedido de subsídio ao Fundo de Teatro, dirigido ao Presidente do Conselho de Teatro (Lisboa, 30 de Maio). MNT, Fundo de Teatro, Pasta 80.
- ANON. [assinado "A. F."] (1958), "O Gebo e a Sombra no Avenida", *Diário popular*, 6 de Dezembro, pp. 2-4 e 6.
- [assinado "U."] (1959), "Fachada no Teatro Avenida", *Diário da manhã*, 20 de Maio, p. 2.
- [assinado "A.P.R."] (1958), "A estreia de ontem: *O Gebo e a Sombra* no Teatro Avenida", *Diário da manhã*, 6 de Dezembro, p. 6.
- BARATA, José Oliveira (1991), *História do teatro português*, Lisboa, Universidade Aberta.
- BASTOS, Giuseppe / SAVIOTTI, Gino (1959), Relatório, dirigido ao Presidente do Conselho do Fundo de Teatro (Lisboa, 31 de Maio), MNT, Fundo de Teatro, Pasta 80.
- BOM, Pedro (1959e), "Fachada – Um título exacto", *Diário Ilustrado*, 19 de Maio, p. 3.
- CTS – Companhia do Teatro de Sempre (1958a), Programa do espectáculo *O mentiroso*, Lisboa, 31 de Outubro.
- (1959a), Programa do espectáculo *O fim do caminho*, Lisboa, 10 de Janeiro.
- (1959b), Programa do espectáculo *O marido em rodagem*, Lisboa, 6 de Fevereiro.
- (1959c), Programa do espectáculo *Seis personagens em busca de autor*, Lisboa, 3 de Abril.
- DOLORES, Carmen (1958), "Carta de Carmen Dolores para Robles Monteiro" (s.d), in Vitor Pavão dos Santos (selecção e notas), *A Companhia Rey Colaço-Robles Monteiro (1921-1974): Correspondência*. S.l.: Secretaria de Estado da Cultura/ Museu Nacional do Teatro, 1989, pp. 113-114.
- (1984), *Retrato inacabado: Memórias*, Lisboa, O Jornal.
- (2003), "Carmen Dolores: 'Não sei se Copenhaga não será a minha última peça'" (entrevistada por Adelino Gomes), "Pública", *Público*, 27 de Julho, pp. 14-30.
- PAULO, Rogério (1958a), "Carta de Rogério Paulo para Amélia Rey Colaço e Robles Monteiro" (26 de Setembro), in Vitor Pavão dos Santos (selecção e notas), *A Companhia Rey Colaço-Robles Monteiro (1921-1974): Correspondência*. S.l.: Secretaria de Estado da Cultura/ Museu Nacional do Teatro, 1989, pp. 134-136.
- (1958b), "Problemas do Teatro em Portugal: 2 – Espectadores", *Seara Nova*, Outubro, pp. 411-412.
- (1964), "Com raízes vicentinas a Revista pode constituir uma excelente forma crítica – diz Rogério Paulo" (entrevista não assinada), *República*, 22 de Janeiro, pp. 5 e 7.
- REBELLO, Luiz Francisco (1971), *O jogo dos homens*, Lisboa, Ática.
- (1984), *100 anos de teatro português*, Porto, Brasília Editora.
- RODRIGUES, Urbano Tavares (2000), "O Teatro e a Revolução foram as suas paixões", in Mário Pereira 1933-1996. Catálogo de Exposição. Barreiro: Câmara Municipal do Barreiro, Junho, p. 51.
- SAVIOTTI, Gino (1959), "Gino Saviotti fala à Plateia: Queremos fazer um teatro para todos os públicos", (entrevista não assinada), *Plateia*, 1 de Janeiro, p. 22.
- SENA, Jorge de (1958), "O mentiroso, de Goldoni", *Gazeta musical e de todas as artes*, Dezembro, p. 192.
- (1959), "Fachada, de Laura Chaves", *Gazeta musical e de todas as artes*, Junho, p. 318.

Agradecimentos a Carmen Dolores, José Carlos Alvarez, Sofia Patrão, Guida Bruno e Isabel Cartaxo (Museu Nacional do Teatro), e a Lurdes Aleixo e Luísa Cordeiro (Museu do Neo-Realismo).

<

Programa de
Fachada[Cortesia do Museu
Nacional do Teatro].



Presidente honorário	Carlos Porto
Direcção	Maria Helena Seródio Paulo Eduardo Carvalho João Carneiro
Assembleia Geral	Luiz Francisco Rebello Sebastiana Fadda
Conselho Fiscal	Ana Isabel Vasconcelos Mónica Guerreiro Rui Pina Coelho
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 subscrever os números 11 e 12 da revista *Sinais de cena* (correspondentes a Junho e Dezembro de 2009), no valor total de 22,00 € beneficiando assim de um desconto sobre o preço de venda ao público.
Fora do país: Europa 24,00 € / Fora da Europa 26,00 €.

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: