

**APONTAMENTOS PARA UMA CARTOGRAFIA DO
PENSAMENTO PEDAGÓGICO DE ANTÓNIO PEDRO
- PARA UMA ARQUITECTURA DO TEATRO DE AMADORES –**

Abstract: António Pedro, the *avejão*, stood out in the Portuguese cultural landscape as one of the introducers of artistic and aesthetic concerns that were surfacing at the time in Europe. Over a period of several decades, he traced a consistent and disciplined path, breaking with prevailing ideologies and reacting against imposed artistic trends. He revealed the desire for aesthetic growth and the ambition of achieving harmony with cosmic plurality, as well as contributing to awakening other artistic creators to need for change.

This article intends to illustrate the intense relationship of this artist with the various arts, and more specifically, some of his aesthetic conceptions and their guiding pedagogical action in the area of the theatre. The aim of reflecting on the strategic options of public education/training for the theatre oriented his “educational program”. He believed that such a project was a vital contribution to the construction of a national artistic education. Through the analysis of a selection of writings by this artist, we have tried to provide some notes for a possible mapping of his beliefs.

1. Breve esboço biográfico de um *avejão*

António Pedro da Costa revelou-se um português fora do seu tempo, cosmopolita e boémio intelectual, que estabeleceu como programa de vida o diálogo aberto entre as artes, demonstrando uma dinâmica e uma inquietação de *enfant-terrible* só contraditório e disperso para quem o não quis entender. Um *avejão* que se destacou no meio cultural português como um dos principais introdutores das inquietações estéticas e artísticas que despontavam na Europa e que, ao longo dos seus cinquenta e seis anos de existência, traçou um percurso coerente e disciplinado, rompendo com a ideologia vigente e com as tendências artísticas instituídas, revelando o desejo de crescimento estético e a ambição de alcançar a sintonia com a pluralidade cósmica, bem como contribuir para despertar também nos outros criadores artísticos a vontade de mudança.

2. Um caso no teatro português

António Pedro foi um artista que se exprimiu transversalmente nos vários domínios disciplinares, configurando uma forma distinta de ser e de fazer arte no espaço nacional, mas que escolheu o teatro como meio de expressão privilegiado, tendo realizado um amplo trabalho, tanto no domínio da *escrita para teatro* (peças, traduções e adaptações), como no da *escrita sobre teatro* (artigos, ensaios, crónicas, notas e desenhos de encenação e várias) e no da *formação* de novos públicos e de profissionais de teatro.

Relativamente às peças, António Pedro revelou-se como dramaturgo com a escrita da *Comédie en un acte* (1935) e *Desimaginação – farsa quotidiana* (1937). Porém, só treze anos depois voltou a escrever outro texto: *Andam ladrões cá em casa* (1950).

Seguiram-se *Antígona* (1953), *O Lorpa, farsa de fantoches e muita pancadaria* (1955) e de *Reginaldo* (1957). Um total de seis textos. Três de reduzida dimensão - *Comédia em um acto*, *Reginaldo* e *O Lorpa* - e três mais extensos, como é o caso das peças *Desimaginação* (incompleta), *Antígona* e *Andam ladrões cá em casa*. No entanto, só dois destes textos foram representados em vida do autor: *Antígona* e *Reginaldo*, tendo aliás, à excepção de *Comédia em um acto* e de *Antígona*, os restantes ficado inéditos até 1981.

A maioria destas peças caracteriza-se pelo entrelaçamento dos planos da ficção e da realidade, do teatro e da vida, num processo dicotómico que cria um efeito de diluição do estatuto da personagem e do espectador, exigindo uma nova leitura do espectáculo. A *Comédia em um acto* anula o tempo e o espaço, e cria uma indistinção entre ficção e realidade, enquanto o texto de *Desimaginação* apresenta uma personagem que se arrasta entre o plano do real e o plano do sonho, construindo a sua existência numa sobrerrealidade. *Andam ladrões cá em casa*, é um texto no qual é mais evidente o trabalho de António Pedro sobre a ironia, e o recurso às técnicas do teatro denominado “burguês”, com a intenção de quebrar a ordem desse mundo. A glosa nova da tragédia de Sófocles, *Antígona*, demonstra um trabalho exímio no âmbito da língua portuguesa, visível na linguagem plástica e poética; para além disso, sublinha uma enorme argúcia do autor na adaptação/actualização desta tragédia de Sófocles. E revela, paralelamente, um conhecimento profundo das *Antígonas* de Jean Anouilh (1944), de António Sérgio (1930) e de Júlio Dantas (1946). Numa outra dimensão encontra-se o texto *O Lorpa*, concebido como uma farsa para fantoches destinada ao público infantil. Esta peça é um divertimento cuja linguagem oscila entre a prosa e a poesia e que, apesar de ser considerada uma obra menor, merece ser lida com mais atenção. Também *Reginaldo*, um exercício coral elaborado a partir da lenda recolhida por Almeida Garrett “A Nau Catrineta”, demonstra a fluidez da escrita de António Pedro e o seu espírito inventivo.

No domínio das traduções, o vasto trabalho produzido por este artista destinou-se, quase totalmente, às companhias que dirigiu: Os Companheiros do Pátio das Comédias (1948-1949), a

Companhia do Teatro Ginásio (1950) e o Teatro Experimental do Porto (1953-1961). No que diz respeito às adaptações, existem *Reginaldo* (1958) e *Volpone or the Fox* de Ben Jonson (1958), e outras não datadas: *Othello* de William Shakespeare, *Estrelas Propícias* de Camilo Castelo-Branco, *Un Chapeau de paille d'Italie* de Eugène Labiche, *Horas Felizes* de José de Lemos, *Esta é a História da Família Monteiro* de Gentil Marques, *Death of a Salesman* de Arthur Miller, *L'École des Femmes* de Molière e *The Ole Devil* de Eugene O'Neill. Este trabalho revela a versatilidade e o olhar aberto deste artista, quer no âmbito das traduções quer no das adaptações, revelando uma prática fundamentada na vivência autêntica da realidade teatral, bem apoiada num discurso estético e artístico e no conhecimento do teatro moderno, centrado na importância da escolha do repertório, atitudes que ilustram a sua preocupação em desenvolver competências no público: educando o gosto e alargando as referências e os modelos artísticos.

No domínio da *escrita sobre teatro* é de mencionar os artigos incluídos na série sobre *O Caso do Teatro em Portugal (OCTP)* (*Diário de Lisboa*, 1949) e na página *Teatro Cinema e Rádio* (*Jornal de Notícias do Porto*, 1955). Nos doze artigos da série *O Caso do Teatro em Portugal* são expostos os problemas com que se deparava na época o teatro português: carência de público; necessidade de total renovação do teatro; falta de teatros; inexistência de espaços teatrais bem apetrechados e com um funcionamento regular; inadequação da legislação em vigor; pouca e desajustada formação dos actores; não reconhecimento da função do encenador; desacerto entre o Conservatório e a realidade teatral e as dificuldades do teatro amador. Publicada entre 13 e 28 de Julho de 1949, no *Diário de Lisboa*, esta série pretendeu focalizar estas dificuldades e apresentar algumas soluções.

Assim, para responder à questão da carência de hábitos culturais e de públicos, propôs logo no primeiro artigo:

Levar cuidadosamente o teatro a toda a gente e toda a gente ao teatro, satisfazendo gradualmente as necessidades de distração, emoção, compreensão, cultura, num grau de categoria que não afronte a mais elementar dignidade, começa por aqui a tarefa de quem queira ocupar-se do problema. Não há teatro sem público. (*OCTP1*)

Por isso, e como “A conquista do público para o teatro em Portugal tem de fazer-se pelo teatro” (*OCTP1*), recorrendo à sua própria experiência sugeriu o exemplo da música:

Quando eu era menino e moço, havia timidamente ao domingo um concerto em Lisboa, dado em “matinée”, e, nos programas, mais por receio do público que por motivos de gosto dos maestros, só a custo se saía das “ouvertures” e das obras chamadas de agrado certo. Depois

nem isso continuou. Não continuou isso, mas houve quem teimasse por outro lado. O “Círculo”, a “Sociedade de Concertos”, numa obra quase secreta de iniciação, sem preocupações de lucro, foram dando música séria e músicos sérios, imperturbavelmente. Passaram alguns anos que não foram muitos, e hoje, com muito snobismo à mistura (o que não faz mal nenhum), mas com um vastíssimo público de amadores verdadeiros. Lisboa, para o seu milhão de habitantes, ouve proporcionalmente tanta música como qualquer cidade civilizada. (*OCTP1*)

No segundo artigo reflectiu sobre o panorama do teatro nacional, e sobre a “crise” de que muitos falavam mas que considerou ser uma forma de estar “moribundo”, situação agravada pela má preparação dos actores que enchiam os poucos teatros existentes, pela calendarização dos espectáculos e pelos espaços inadequados onde decorriam. Alguns problemas que concorriam para o estado do teatro e que António Pedro, exemplarmente, se comprometeu detectar e divulgar nos seus escritos, para ajudar à sua melhoria, conforme esclareceu (*OCTP2*):

Nesta série de artigos, escritos ao correr da angustia, procurarei ser objectivo e impessoal. Nunca temi pôr o nome aos bois e atacar sem comiseração quem merece ser atacado. Mas o caso de agora excede as responsabilidades individuais de cada um. Desde já, portanto, faço o protesto de não querer chegar com eles a outro desígnio que não seja o de colaborar na possibilidade de se estabelecerem condições de vida para o teatro em Portugal, condições que lhe garantam meios adequados para se criar e desenvolver num clima de dignidade. (*OCTP2*)

De facto, como escreveu este artista, “Para haver Teatro é preciso haver teatros” por isso no terceiro artigo exigiu espaços físicos adequados – “com um palco onde se possa representar, com uma plateia, pelo menos, onde o público se possa sentar e assistir ao que se passa para lá das luzes da ribalta” –, evidenciou os principais problemas arquitectónicos dos teatros de Lisboa, os quais, à excepção dos teatros nacionais D. Maria II e São Carlos, só serviam “. . . como teatro as salas de espectáculo que, pela miséria das suas instalações, nenhum empresário quer explorar como cinema” e defendeu que o Teatro Nacional D. Maria II deveria ser gerido por uma companhia e viver da bilheteira, sem qualquer financiamento do estado (*OCTP3*).

No quarto artigo referiu-se a um problema já anteriormente enunciado, a falta de teatros em Portugal e o recurso aos cinemas para apresentar espectáculos de teatro durante a época estival, o que provocava condicionalismos relativamente ao público que ia onde estava habituado a ir, prática que se construía com a regularidade das produções (*OCTP4*). Por isso, António Pedro clamou pela necessidade

de se construírem mais teatros, explicando, no seu quinto artigo, que os legisladores deveriam perceber que medidas faziam ou não sentido e elaborar modernos normativos que respondessem aos desejos das câmaras municipais e dos bombeiros. E ironicamente inquiriu se seria “mais explosivo o teatro que a gasolina?” dado que, em Portugal, ao invés dos outros países da Europa, era mais fácil ter uma garagem num prédio de habitação do que ter autorização para abrir um teatro (*OCTP5*).

Pois, como ele explicou no seu sexto artigo, para haver teatro o importante não eram grandes e imponentes edifícios mas sim construir novos espaços: “Teatros pequenos e confortáveis. Muitos teatros.” Espaços que permitissem a existência de saudável concorrência e que possibilitassem “Novas experiências, novos processos, novos autores e novos actores, novos encenadores. . . .” (*OCTP6*).

Para António Pedro o inadmissível era o diminuto número anual de espectáculos realizados, como referiu no seu sétimo artigo. Uma realidade que impedia a entrada de novos actores no mercado de trabalho, e que impunha a urgência da construção de mais teatros para acolher os actores de qualidade que iam surgindo, e, também, para possibilitar a criação de novos públicos, como estava a suceder com o cinema (*OCTP7*). O autor acreditava que o problema da falta de público nos teatros não era de ordem financeira mas sim devido a condicionamentos específicos do Teatro, que era “expressão a quatro dimensões: tempo, largura, altura e profundidade. O que o dramaturgo deixa no texto é o apontamento sumário desta visão completa que cabe ao encenador erguer no palco com o auxílio dos actores e do cenógrafo”, factores que podiam influenciar o fenómeno teatral, como ele explicou no seu artigo oitavo: “a invenção e a reinvenção da personagem pelo autor e pelo actor”, a “interpretação de conjunto”, a “transcrição pictórica do ambiente descrito pelo autor” e o “jogo plástico dos elementos vivos e estáticos da cena”, e moviam o encenador a harmonizar todos os elementos da criação, do ponto de vista estético e técnico (*OCTP8*).

Como o papel do encenador ainda não era reconhecido em Portugal, no seu nono artigo, dedicou-se a definir o papel do encenador e a propagar a ideia de que este “artista a quem os actores, por jactância, negaram durante muito tempo o direito de existir” e que consideravam ser “um intruso nos palcos portugueses” – pelo que chegava mesmo a ser substituído por um actor que se encarregava das marcações e levava a que o cenógrafo, o figurinista e os actores trabalhassem descoordenadamente – era um elemento indispensável para o espectáculo, já que era o responsável por funções de vária natureza, desde a escolha do texto, do espaço, dos colaboradores até à concepção do espectáculo (ritmos, tempos, estilos, marcações, iluminação, sonoplastia, etc.) (*OCTP9*).

Igualmente, no artigo décimo, visou promover junto do grande público a reflexão sobre o desacerto entre o Conservatório – que era o único espaço de formação de atores e técnicos até então existente em Portugal – e a realidade teatral portuguesa. As questões que António Pedro colocou são de

fundo e mencionam complexos problemas que enformavam o único espaço oficial de formação na área do teatro (OCTP10).

O artista que defendia que “o único local que serve para fabricar actores é um palco”, no artigo décimo primeiro concentrou-se numa das temáticas que lhe eram mais caras: o interesse da existência de estruturas que contribuíssem para o desenvolvimento das capacidades/competências expressivas e artísticas de cada individuo. António Pedro afirmava que se alguém nascia com a apetência para ser actor “Só no palco, só em frente de anónimos desconhecidos, só reagindo às reacções que produz, aprende a medir as suas forças de modo a continuar”. Razão pela qual justificava a importância da presença do teatro na escola – a “récita de colégio” – e dos grupos de teatro amador que proporcionavam a experiência e o exercício sistemático entre pares. Culto e cosmopolita, o autor ilustrou o seu artigo com exemplos do teatro existente em Inglaterra, onde “muitos teatros de amadores (...) funcionam regular e até diariamente para o público” e eram “a escola de teatro de que saiu o maior teatro do Mundo”, visto não haver nenhum conservatório de teatro (OCTP11).

No último artigo, o décimo segundo, intitulado *Oração Final*, explicitou de modo inequívoco a finalidade subjacente a estes escritos afirmando que chegara “ao fim desta campanha de bom senso”, apresentando um resumo das diversas razões que o tinham levado a empreender a tarefa de promover a reflexão sobre o caso do teatro em Portugal e esclarecendo que não fora possível falar de todos os problemas nem esperava milagres, mas que o importante era abrir “as portas do teatro a quem nele quisesse consumir o seu esforço e o seu talento, pois não é com o diploma de garantia que nos palcos se há-de agir, mas com as unhas que tiver”, mesmo que fosse necessária uma “campanha nacional”, a qual, aliás, estava em curso nos jornais *Século*, *República*, *Diário Popular* e *Diário de Lisboa* (OCTP12).

Nestes doze artigos foi, portanto, feita uma avaliação do estado do teatro nacional que, caso tivesse havido interesse por parte dos decisores políticos, poderia ter sido um valioso instrumento orientador de uma reforma qualificativa dos meios, estruturas, estatutos e currículos escolares visando a melhoria substancial da realidade teatral. Esta campanha, da qual António Pedro foi o principal impulsionador, sacudiu a estrutura teatral instituída, questionando não só os padrões estéticos herdados do princípio do século, mas também a legislação constrangedora e impeditiva de um real desenvolvimento de práticas teatrais de qualidade.

A vontade de alterar o panorama teatral português levou este artista a projectar uma multiplicidade de ensaios que possibilitassem a divulgação de novas e modernas teorias, como foi o caso da colecção dos *Cadernos dum Amador de Teatro*, *Antologia de Iniciação Teatral*, organizada por António Pedro a partir de algumas conferências que tinha realizado anteriormente, e publicada pelo Círculo de Cultura Teatral, a partir de 1950.

O *Teatro e a sua Verdade* foi o primeiro volume desta colecção e reproduz na íntegra uma conferência realizada por António Pedro no Instituto Superior Técnico, a 31 de Março de 1950. Neste texto o autor evocou a sua experiência na companhia do Pátio das Comédias para explicar a importância do teatro como “ofício mágico de transposição do sensível” (ideia que defenderá em 1962 no *Pequeno Tratado de Encenação*), possibilitador da recriação de uma nova realidade e, que se distinguiu das restantes por “se processar a sua realização na presença viva do espectador” e se assemelhava a outras artes por ser uma “arte do tempo que vive no espaço como as artes da vista: a pintura e a escultura” (3). No sentido de clarificar o conceito de teatro construiu o seu escrito de uma forma simples, recorrendo a exemplos de textos dramáticos de Molière, Alfieri, Jarry e Bernard Shaw, e convocando Gordon Craig, Max Reinhardt, Jacques Copeau, Charles Dullin, Gaston Baty, Antoine e Goethe para divulgar as suas concepções, demonstrando as falácias a destruir, nomeadamente o teatro não ser “resumo nem síntese das outras artes . . . mas participando dos meios de expressão característicos a cada uma delas” (6) nem “um género literário”, mas sim “acção”: “Acção falada, mimada, representada numa cena prevista” (7).

O segundo volume, *O Teatro e os seus Problemas*, foi publicado em 1951, e baseia-se numa conferência realizada no Clube dos Fenianos do Porto e nos artigos que publicou no *Diário de Lisboa* para *O Caso do Teatro em Portugal*. Esta obra centra-se nas questões do público e do encenador, revelando que a falta de preparação destes intervenientes podia impedir a comunicação teatral e a imaginação criativa. Considerando que “O teatro não é só para eleitos ou iniciados” e por isso era importante que fosse bom – porque “Teatro bom todos o entendem e a todos serve pela mesma forma” (2) – o autor mostrava a urgência da resolução dos problemas de ordem estética e técnica, recorrendo à sua experiência artística para apontar alguns dos desafios que configuram o trabalho de encenação, e insistindo na importância do encenador enquanto figura responsável pelo fenómeno teatral.

Após uma interrupção de cerca de dois anos foi publicado em 1953 o terceiro volume desta colecção, *O Teatro e a Técnica do Actor*, que surgiu com um *Prefácio* e uma *Dedicatória*. No *Prefácio* António Pedro justificou a necessidade da continuidade destes cadernos agora “menos elegantes do que eram”, considerando que os mesmos serviriam para fomentar “a desalfabetização teatral”, “para quem queira ser actor ou público lúcido de teatro” divulgando textos dos mais modernos encenadores. Dedicado à “gente do Porto” que tanto o havia apoiado, este livrinho trata da importância do trabalho de actor a nível técnico, “um talento suado pelo exercício permanente exaltado e doloroso de uma técnica consciente” (2) e inclui ainda um breve texto da *Estética* de Hegel cuja temática se liga directamente com o texto escrito por António Pedro.

O quarto volume, *Exercícios de Articulação e Colocação da Voz*, publicado em 1953, foi essencialmente concebido com a função de ensinar os actores a fazer o melhor uso de um dos seus

instrumentos fundamentais – a voz – pelo que contemplou numerosos exercícios concebidos por António Pedro e um texto da autoria de Charles Dullin. Este livrinho é bastante distinto dos que o precederam e inaugurou, no conjunto dos *Cadernos dum Amador de Teatro*, uma nova linha de publicações de utilidade didáctica e pedagógica.

A comprová-lo existe a obra *O Teatro e a Liberdade do Actor*, o quinto volume desta colecção, também publicado em 1954, que contem um texto de António Pedro sobre a temática que deu título ao livro e insere a tradução de um texto de Stanislavski, “*Uma lição de Constantin Stanislavski?*”, o qual documenta um diálogo entre o mestre e um jovem actor a propósito da interpretação de algumas cenas de *Hamlet*, e que serviu de dispositivo para a defesa da ideia da relevância das figuras do encenador e do actor.

Seguiu-se ainda o sexto volume, publicado ainda em 1954, coordenado por António Pedro mas já da autoria de José Augusto França, *Notícia duma Morfologia Dramática*, que reuniu a terminologia teatral e propôs algumas definições do género dramático.

Nesta colecção estiveram ainda anunciados os volumes sete e oito, *As Regras do Jogo* e *Exercícios de Mímica Elementar* da autoria de Pierre-Aimé Touchard, os quais não chegaram a ser publicados.

E se estas obras respondiam às necessidades específicas dos “amadores de teatro”, uma pequena percentagem da sociedade nacional, a “campanha” que António Pedro pretendia que fosse “nacional”, no sentido de contribuir para a qualificação das mentalidades aproximando Portugal do resto da Europa, prosseguiu recorrendo ao meio que na época era o privilegiado para a difusão cultural: a imprensa. A escrita nos jornais, com carácter regular foi para este artista-pedagogo uma vertente fundamental na inscrição do seu projecto de educação artística nacional que propunha, sobretudo, um olhar novo sobre as mudanças culturais em curso, como foi o caso exemplar, em 1955, do seu contributo para o aprofundamento do debate sobre as potencialidades do teatro, do cinema e da rádio, com a colaboração quinzenal no *Jornal de Notícias* do Porto, numa página denominada precisamente *Teatro Cinema e Rádio*. Numa atitude pedagógica, para demonstrar as especificidades de cada um destes meios de comunicação, elaborou um pequeno historial comparativo das particularidades estéticas do teatro, do cinema e da rádio, combatendo a ideia de que algum deles pudesse substituir o outro e mostrando até a sua complementaridade em termos culturais.

António Pedro privilegiou sempre o teatro desenvolvendo uma acção, quer prática quer teórica, planeada de modo a difundir uma ideia de teatro resultante da sua própria prática e que acabou por se constituir como um programa de difusão do pensamento pedagógico, de irradiação das ideias de outros artistas e de formação direccionada para um núcleo bem definido de leitores/espectadores. Uma atitude pioneira que, para além de fomentar o crescimento do campo dos estudos de teatro em Portugal, se consubstanciou em relevantes instrumentos didácticos e pedagógicos, como foi o caso da *Teoria Geral da*

Encenação, uma obra editada em 1958 (na qual o autor reuniu sete palestras que abordam as diferenças entre as noções de encenador, ensaiador, marcador e director artístico; a história do espectáculo teatral ao longo dos tempos; as categorias do público e dos actores; a evolução da cenografia e a sua importância no trabalho teatral) e das *Conversas sobre Teatro* realizadas na RTP em 1960 e das quais restam os guiões manuscritos:

Primeira: O que é a encenação. Funções do Encenador. O encenador, o ensaiador e o director de cena. Limites deontológicos da acção do encenador. A interpretação como acto autêntico de criação artística. A arte e a técnica da encenação.

Segunda: Os problemas da interpretação duma peça: estilo de representação, distribuição, marcação, cenário, indumentária, iluminação, sonoplastia, ritmo de representação e tempo. Os condicionamentos dessa realização: o lugar onde, com quê, com quem, quando, para quem se encena uma peça.

Terceira: O que é um palco. Como funciona. Os vários sistemas de palco. Coreografia do palco. Sua nomenclatura. Linhas de vista. O palco e os seus arranjos em relação ao espectador.

Quarta: Pobreza e riqueza do cenário possível. Espaço disponível. Possibilidades económicas de cenografia e guarda-roupa. Dependência dessas circunstâncias para uma escolha de estilo. Arranjos de cena. Nomenclatura dos elementos do cenário.

Quinta: Distribuição. A constituição clássica duma companhia completa. Companhias de repertório e companhias de ocasião. O caso dos grupos de amadores. O “emploi”. Limites da elasticidade interpretativa do actor.

Sexta: Marcação. Interdependência da marcação, das limitações do palco e das características dos actores. Razões estéticas e psicológicas do movimento e do estilo de representação. Anotações das marcações.

Sétima: Iluminação normal dum palco. Iluminações especiais. Nomenclatura e funcionamento dos aparelhos de iluminação. Funcionamento espectacular do jogo de luzes como elemento colaborador da acção. Dependência da iluminação da marcação estabelecida.

Oitava: Indumentária, sumptuária e adereços. Verdade histórica, sugestão epocal e correspondência psicológica da indumentária. Correlação entre a indumentária e a cenografia. Interdependência duma e doutra com o estilo da representação.

Nona: A sonoplastia teatral e a sua função. Processos antigos e processos actuais dos ruídos fora de cena. Música de fundo e intervenção musical na acção. Preparação da ambientação psicológica do espectador com a música anterior à representação.

Décima: Estilo e ritmo da representação. Os andamentos. O claro-escuro. As pausas. Correlação entre os movimentos da marcação e o ritmo da dicção. O tempo teatral.

Undécima: Os ensaios. Ensaio de Leitura. Levantamento da peça. Rectificação. Ensaios resados de mecanização. Graduação dos ensaios sucessivos até deixar cair os papéis. Ensaios com adereços. Ensaios de apuro. Ensaios gerais.

Décima Segunda: A direcção de cena. Funções do Ponto, do Maquinista, do Contra-Regra, do Electricista e dos seus subalternos. Disciplina do palco e a sua parecença com a de um navio – o navio do sonho que o teatro é, um sonho a horas certas que também pode naufragar. . . . (E5/254)

E, também, um outro livro, planeado pelo autor ao longo de mais de vinte cinco anos, o *Pequeno Tratado de Encenação*, publicado em 1962, dirigido aos “amadores de teatro”, e que pretendeu ser um instrumento de descodificação da prática teatral, alargando a comunicação entre o palco e o público e possibilitando uma melhor compreensão do trabalho teatral. Trata-se de um manual pedagógico ainda hoje actual que apresenta uma grande qualidade gráfica e uma composição cuidada, expressa na inclusão de diagramas ilustrativos, no rigor científico e na clareza dos conceitos; na diversidade e a abrangência de ideias, de técnicas e experiências apresentadas; nos exemplos de modelos e métodos e nas múltiplas sugestões bibliográficas.

Apesar da existência de obras destinadas aos “curiosos dramáticos”/“amadores dramáticos” desde cedo, designadamente do actor e ensaiador Augusto de Melo, *Manual do Ensaizador Dramático* (1890), de Augusto Garraio o *Manual do Curioso Dramático: Guia Prático da Arte de Representar* (1892), de António Sousa Bastos, *Carteira de Artista* (1898) e o *Dicionário do Teatro Português* (1908), o *Pequeno Tratado de Encenação* é o primeiro manual português que aponta para as novas teorias produzidas pelos principais reformadores do teatro: Adolphe Appia, o arquitecto, encenador e ensaísta suíço que foi um dos primeiros a perceber a necessidade da reforma do teatro e que mais contribuiu para a sua efectivação, tanto com os seus escritos como com as suas encenações e para quem o teatro se apresentava como uma síntese dos diversos elementos que o compunham: o texto, o trabalho do actor, o cenário, a música e a iluminação; Edward Gordon Craig, o inglês multifacetado, actor, encenador, decorador, gravador, ilustrador, ensaísta e editor, o anti-realista que defendeu uma teoria radical onde o actor era apenas um dos elementos da encenação: a “super marionette”; Konstantin Stanislavski, o pensador e filósofo que muito contribuiu, através dos seus escritos e da sua prática de encenador e de actor, para a evolução da arte do teatro e que elaborou os princípios gerais de um sistema de ensino e de prática teatral – “o método” – o qual demarcou o teatro da época moderna; Jacques Copeau, o encenador francês, homem de reflexão e de síntese, que promoveu uma reforma estética e ética com a

fundação do teatro do Vieux-Colombier, propôs o regresso do teatro às formas tradicionais e puras, defendeu a valorização do texto dramático através da depuração e da simplificação do aparato cénico e exerceu uma enorme autoridade sobre a literatura e a pedagogia dramáticas; Vsevolod Meyerhold, um dos mais importantes encenadores do século XX, que participou em diversas aventuras teatrais – de natureza simbolista, construtivista ou revolucionária –, acumulou as funções de actor, tradutor, pedagogo e encenador e desenvolveu a concepção da “biomecânica” no trabalho de preparação do actor; Bertolt Brecht, um verdadeiro “homem de teatro” que desenvolveu o seu trabalho nas áreas da dramaturgia, da encenação e da teorização, e era um artista preocupado com o diálogo entre a prática e a teoria e com a recepção, razões que o levaram a querer reconciliar o teatro com a agilidade dialéctica, abrindo a arte às dimensões do mundo moderno, recomendando um teatro de reflexão crítica e criações artísticas com um forte sentido de espectacularidade técnica e representativa; Erwin Piscator, um dos grandes renovadores da encenação na Alemanha que foi o promotor do teatro épico, com utilização política e estética e que aspirou alcançar, através da técnica um “teatro total”.

António Pedro organizou o *Pequeno Tratado de Encenação* em cinco partes – *A Arte de Pôr em Cena*; *Prolegómenos de uma Encenação*; *Elementos e Instrumentos da Encenação*; *O Encenador em Acção* e *Os Ensaios* – nas quais procurou salientar a vantagem de respeitar os momentos e os tempos de uma encenação.

Na primeira parte – *A Arte de Pôr em Cena* – definiu e explicou o papel do encenador enquanto intérprete, director, “ensaiador” e organizador do evento teatral: “Principal intérprete e organizador de uma obra colectiva, orientador do trabalho individual e concatenador do conjunto para a obtenção dum efeito determinado” (21), reflectiu sobre a ideia de o teatro ser uma arte do espaço e do tempo – devido à realidade teatral ocorrer sempre num lugar e num momento determinados – cuja transposição devia resultar do domínio dos elementos em que o espectáculo assentava. Na segunda parte – *Prolegómenos de uma Encenação* – focou as questões físicas e materiais que condicionavam a encenação, elencando as possibilidades de escolha do encenador (no que se refere às condições espaciais e temporais e aos intervenientes) alertando os leitores para a validade dos estudos efectuados antes de iniciar uma encenação e para determinar os elementos da criação teatral. Na terceira parte – *Elementos e Instrumentos da Encenação* –, António Pedro explicou a funcionalidade do texto dramático e os modos da sua operacionalização, destacando a premência de ultrapassar a discussão sobre a “supremacia do texto dramático” em prol da valorização das outras componentes do espectáculo. Esta foi, aliás, a parte do *Pequeno Tratado de Encenação* a que António Pedro dispensou mais atenção e na qual procurou inserir mais exemplos e ilustrações,

Já na quarta parte – *O Encenador em Acção* – explicitou o papel e as funções da figura do encenador, tal como o trabalho por ele desenvolvido na concepção e concretização do espectáculo. Escolhendo uma citação do crítico e amigo Nicolas Calas – “uma obra não morre senão quando já não

tem mais surpresas para nos revelar” (136) –, o autor incitou à procura constante de “imaginação criativa” e convocou a sua própria experiência, apresentando exemplos das suas práticas. Na última parte deste manual – *Os Ensaios* – examinou a temática dos ensaios – leitura, marcação, repetição, de apuro e com pertences, luz, som e ensaios gerais – esmiuçando as características de cada tipo de exercício e advertiu para a necessidade de o encenador efectuar constantes alterações e ajustamentos, num ofício de paciência: “A preparação dum espectáculo de teatro é um permanente fazer, desfazer e refazer de experiências.” (204)

António Pedro procurou com este livro, de uma forma muito pessoal, falar das questões estéticas e técnicas mais importantes para o desenvolvimento do teatro português, nomeadamente: a distinção entre a literatura e o teatro; os contornos do conceito de encenador; a inutilidade/utilidade de se dominarem os instrumentos cénicos.

Talvez por isso, este livro tornou-se um utensílio fundamental para a qualificação do teatro amador, servindo de apoio ao trabalho do encenador/director de actores e contribuindo para a melhoria das metodologias, expondo diferentes noções e equacionando hipóteses sustentadas em ideias já experimentadas e eficazes. O facto de estas ideias estarem sistematizadas e organizadas deste modo, conferem a este registo documental do pensamento pedagógico um importante estatuto, na medida em que este é um objecto que permite perceber a circulação das ideias pedagógicas e materializa uma forma de apropriação das teorias educativas da época, nomeadamente, os ideais dos pedagogos renovadores da “*escola nova*” que haviam pugnado por alternativas de formação e de desenvolvimento, recomendando o reforço da educação estética e a responsabilização dos artistas face à sociedade, bem como atribuindo às expressões artísticas o valor de entretenimento e de desenvolvimento da sensibilidade estética e ao artista o papel de promotor do amor pela arte e transmissor da sua história, no sentido da criação de públicos mais preparados e, por isso mesmo, mais exigentes.

No contexto das obras de António Pedro é interessante verificar que este livro apresenta capítulos e subcapítulos muito idênticos a muitos dos cursos organizados e ministrados pelo autor em diversas universidades, colectividades e associações e tem uma organização equivalente a obras anteriormente concebidas, como é o caso da *Teoria Geral da Encenação* (1958) e as *Conversas sobre Teatro* realizadas na RTP (1960), o que reforça a ideia de que este artista pretendia divulgar uma ideia de teatro, procurando em diversos formatos e meios, tornar acessíveis as informações que considerava fulcrais para fomentar e a alargar as relações do público com as expressões artísticas, apresentando um método e um ideário pedagógico e demonstrando a existência de uma estratégia educativa que culminou com publicação do *Pequeno Tratado de Encenação*.

No seu espólio consta ainda um outro ensaio, “Compreensão do Teatro”, o qual não se encontra datado e nunca chegou a ser publicado, mas que reitera a mesma ideia de teatro e que, parece

ter servido de base a uma série de palestras apresentadas na RTP e foi o guião de um Curso de Teatro efectuado na Universidade do Porto em 1966.

E porque sempre acreditou que a teoria tem de se espelhar na prática, e vice-versa, este artista dirigiu e encenou em espaços profissionais, entre as quais se destacam o Teatro Experimental do Porto (1953-1961), o Teatro Monumental (1960), o Teatro Moderno de Lisboa (1964) e em estruturas de teatro universitário, o Círculo de Iniciação Teatral da Academia de Coimbra (1963) e o Teatro Universitário do Porto (1966), empreendendo uma verdadeira campanha de formação, através da promoção de cursos, palestras, conferências, colóquios, programas sobre teatro (tanto na televisão como na rádio), concursos, encontros, ciclos de teatro, debates e festivais. António Pedro, ao longo da sua vida foi, pois, construindo um programa de educação artística, cujo público-alvo era, sobretudo, constituído pelas estruturas resultantes dos movimentos culturais e associativos, mobilizadoras de pessoas com distintas visões do mundo, histórias de vida e concepções estéticas, mas com uma motivação comum: a vontade de representar. Isto porque, este artista considerava que os amadores realizavam, a nível nacional, um trabalho sistemático e de grande qualidade nas vertentes educativa, estética e artística, optando por não transferir formatos nem mimar produtos estéticos já realizados por profissionais e apostando na produção de espectáculos que contemplavam as suas peculiaridades individuais e sociais, apesar de todos os constrangimentos inerentes, designadamente: a inexistência de remuneração, o envolvimento dos colaboradores exclusivamente a tempo parcial, a falta de estabilidade e a não continuidade das carreiras.

Inscrito num grupo mais amplo de intelectuais e artistas de vanguarda que nas suas práticas e nas suas reflexões teóricas demonstraram que a educação estética e o conhecimento da arte moderna eram fundamentais para a instauração de novas formas de estar e de ser e o facto de ter tido a oportunidade de viver em Paris, Londres, Rio de Janeiro e S. Paulo, acedendo a um outro universo de mentalidades e convivendo com novas correntes de pensamento estético, pedagógico e artístico, conferiu a António Pedro o estatuto de protagonista no diálogo com as ideias da vanguarda europeias. Por isso, em Portugal este artista tornou-se um pioneiro que planeou acções culturais e interpretou distintas visões de mundo no contexto das suas práticas, ao mesmo tempo que desenvolveu uma praxis reflexiva que espalhou no contexto do espaço público, ajudando à implementação de novas coordenadas de construção do fenómeno artístico e das modernas correntes estéticas.

Epílogo

Estes breves apontamentos permitem traçar algumas linhas para uma cartografia do pensamento pedagógico de António Pedro que, na extensa produção realizada em múltiplos formatos, édita e inédita, revelou ser um verdadeiro homem de teatro, com uma capacidade de intervenção fora

do comum e que fez da arte do teatro um projecto e um programa de vida. Com efeito, o exercício de mapear a sua vida e obra, possibilita compreender o seu olhar sobre o panorama cultural e artístico, nacional e internacional e entender que as suas obras resultaram de uma prática inovadora, inteligente e directamente entrosada com tudo quanto leu, escreveu, fez e viu, em prol da renovação do panorama teatral português. Permite encontrar, igualmente, algumas das premissas educativas que fundaram o programa pedagógico de António Pedro, quer no singular significado estético e cultural dos seus escritos quer nas suas práticas artísticas – divulgar as teorias e as práticas do teatro moderno; conceber modelos de formação contínua descentralizados e adequados às reais necessidades dos criadores teatrais; demonstrar a importância do treino, do esforço e do conhecimento; educar – como, aliás, testemunha:

Aconteceu há dias a um amigo meu ouvir-me explicar a dois jovens aprendizes de actor o uso das pernas e dos pés, a distribuição do peso do corpo sobre as suas bases de modo ao movimento ser possível sem que a figura se descomponha e desequilibre à vista do espectador. A coisa precisou de um certo número de exemplos e levou portanto um certo tempo. Ao fim o seu espanto era ilimitado. Ora essa! Os pés?! Então os pés também se estudavam e se trabalhava o seu movimento e a sua posição até ao ponto de ser regulado o seu ângulo de afastamento? Então o andar e o voltar-se também dependiam da maneira de fazer cair o centro de gravidade em repouso num ou noutro dos pés e esse ser num e esse ser noutro também dependiam da posição ocupada pelo actor no palco? Então o jogo dos braços tinha também de relacionar-se com o das pernas, de tal modo que se conjugasse em duplo movimento como se dependesse um do outro e o equilíbrio das figuras sem harmonia quando conseguida? Então também o andar e o iniciar a marcha e o gesticular do braço e do antebraço e da mão não nascia espontaneamente de cada um e era preciso para tal actividade tão aparentemente natural uma ginástica especialmente concebida? Coisa curiosa! E coisa tão mais curiosa para esse meu amigo amador de teatro e seu frequente espectador quanto na decoração desses exercícios a que assistia e de que nem sequer supusera a possibilidade, e lhe tornaram patentes a sua necessidade, a sua razão de ser e, o que mais era, a sua evidente eficácia nos resultados.

O meu amigo amador de teatro não cabia em si de espanto. Compreendia, é claro que um papel tinha de ser estudado. Compreendia, é claro que no estudo dum papel não se tratam apenas de decorar as palavras que teria a dizer o actor. Mas que antes do papel nenhum e sem papel nenhum, eles exercitam abstractamente o seu corpo e a sua voz, houvesse para essa preparação e para esse exercício uma longa série de estádios psicológicos e somáticos, uns

destinados á habituação de desdobramento da personalidade, que para tal acontecer se fizessem como na aprendizagem do piano, e só depois de ter os dedos obedientes, as mais lestras e independentizadas, fosse possível pensar em dar a uma “fuga” de Bach o que está para lá da percussão exacta das notas no teclado é que não lhe tinha passado pela cabeça, no caso do teatro e dos actores.

O exemplo da música, que naturalmente lhe ocorrera, o paralelismo perfeito entre o que se dá com os intérpretes é como partitura ou um texto teatral, pantenteava-se-lhe pela primeira vez dum modo tão evidente quanto inesperado. Amador e profissional de teatro pareceram-lhe então duas expressões totalmente várias de sentido ou estupidamente relacionadas apenas com um problema de remuneração. A diferença não era essa só essa diferença e sob o ponto de vista artístico, não tinha importância nenhuma. Do que se tratava, claramente, era da oposição fundamental de duas espécies de instrumentistas – o que toca de ouvido, e por melhor que o tenha nunca vai mais além do que não vale a pena e o que toca por música, como é costume dizer-se, o que técnica e esteticamente se prepara para terminar primeiro o instrumento e com esse domínio e com uma boa preparação teórica e prática que não apenas da ordem da sensibilidade mas estudando, da técnica e do conhecimento, pode depois exercer o seu talento sem os entraves e as impossibilidades que o não possuir um e outro lhe acarreterão irremediavelmente.

Talento? Esse não se ensina. Esse não se aprende a ter. A vocação não é uma invenção da fantasia. Nasce-se capaz de ser actor ou capaz de ser músico, ou capaz de ser poeta, como se nasce pequeno ou grande, de olhos azuis ou com uma perna tortinha. Nasce-se com talento ou com vocação e isso só tem que ver com o nascer-se assim. Mas o talento e a vocação não alargam de per si senão para a angústia de não poderem realizar-se. . . .

O actor é um artista. Como todos os artistas a expressão da sua arte depende duma matéria plástica que modela e condiciona à expressão que dela quer. A matéria plástica em que o actor molda a sua arte é o seu corpo. O seu corpo, os seus gestos, os seus movimentos, a sua voz. Um corpo, uns movimentos, uma voz que ele transforma no corpo, nos movimentos e na voz das personagens que fizer no palco dum modo compreensível, determinado, expressivo e esteticamente perfeito.

Técnica? Pois é claro técnica. Sem o domínio da técnica o artista é um penitenciário das suas restrições. Não há outra porta para se encontrar o caminho da liberdade. (E5/519)

António Pedro foi um verdadeiro amador de teatro que, como um *avejão* incansável, percorreu múltiplos caminhos nos diversos domínios artísticos antes de chegar ao teatro, e que, entre os anos 40 e

60, teve um grande impacto no panorama nacional dos estudos de teatro, arquitetando e gerindo – sempre com um grande empenhamento – um programa artístico sustentado na reflexão e na experimentação artística, que concorreu para a efectiva inscrição de uma moderna ideia de teatro em Portugal e deixou uma obra notável que é tempo de conhecer.

Obras citadas

Anouilh, Jean. *Antigone*. Paris: La Table Ronde, 1946.

Dantas, Júlio. *Antígona. Peça em 5 actos inspirada na obra dos poetas trágicos gregos e em especial na Antígona de Sófocles*. Lisboa: Livraria Bertrand, 1946.

Garraio, Augusto. *Manual do amador dramático: guia prático da arte de representar*. 2ª ed. Lisboa: Arnaldo Bordalo, 1911.

---. *Manual do curioso-dramático: guia prático da arte de representar*. 1ª ed. Lisboa: Livraria Económica, 1892.

---. *Manual do curioso-dramático: guia prático da arte de representar*. Porto: Livraria-Editora de Arnaldo Bordalo, n.d.

Melo, Augusto. *Manual do ensaiador dramático*. Lisboa: Companhia Nacional Editora, 1890.

Pedro, António. *Antígona, glosa nova da tragédia de Sófocles em 3 actos e um prólogo incluído no 1º acto*. Porto: Círculo de Cultura teatral, 1957.

---. “O Caso do Teatro em Portugal(1): faltaram ao respeito ao respeitável público.” *Diário de Lisboa*. 13 Julho de 1949: 1, 7.

---. “O Caso do Teatro em Portugal(2): o teatro morreu, viva o teatro!” *Diário de Lisboa*. 14 Julho de 1949: 1, 4.

---. “O Caso do Teatro em Portugal(3): para haver Teatro é preciso haver teatros.” *Diário de Lisboa*. 15 Julho de 1949: 1, 6.

---. “O Caso do Teatro em Portugal(4): a época de teatro não é o verão.” *Diário de Lisboa*. 16 Julho de 1949: 1, 7.

---. “O Caso do Teatro em Portugal(5): será mais explosivo o teatro que a gasolina?...” *Diário de Lisboa*. 17 Julho de 1949: 1, 5.

---. “O Caso do Teatro em Portugal(6): os belos monstros de cimento armado.” *Diário de Lisboa*. 18 Julho de 1949: 1, 6.

---. “O Caso do Teatro em Portugal(7): os actores contra o Teatro.” *Diário de Lisboa*. 19 Julho de 1949: 1, 5.

---. “O Caso do Teatro em Portugal(8): a melhor orquestra sem maestro desafina.” *Diário de Lisboa*. 20 Julho de 1949: 7.

---. “O Caso do Teatro em Portugal(9): o papel do encenador.” *Diário de Lisboa*. 22 Julho de 1949: 9.

- . “O Caso do Teatro em Portugal(10): para que serve o Conservatório?” *Diário de Lisboa*. 23 Julho de 1949: 4.
- . “O Caso do Teatro em Portugal(11): todas as facilidades ao teatro de amadores.” *Diário de Lisboa*. 25 Julho de 1949: 4.
- . “O Caso do Teatro em Portugal(12): oração final.” *Diário de Lisboa*. 28 Julho de 1949: 1, 2.
- . *Pequeno tratado de encenação*. Porto: Editorial Confluência, 1962.
- . “Teatro Cinema e Rádio.” *Jornal de Notícias*. 21 de Janeiro a 28 de Dezembro de 1955.
- . *O Teatro e a liberdade do actor*. Porto: Círculo de Cultura Teatral, 1950.
- . *O Teatro e a sua verdade*. Lisboa: Editora Confluência, 1950.
- . *O Teatro e a técnica do actor*. Porto: Círculo de Cultura Teatral, 1950.
- . *O Teatro e os seus problemas*. Lisboa: Editora Confluência, 1951.
- . *Teoria geral da encenação*. Porto: Círculo de Cultura Teatral, 1958.
- Sousa Bastos. António. *Carteira do artista: apontamentos para a história do teatro português e brasileiro*. Lisboa: Bertrand, 1898.
- . *Dicionário de teatro português*. Lisboa: Imprensa Libânio da Silva, 1908.

Espólio:

- Pedro, António. *Andam ladrões cá em casa! : comédia dramática em 3 actos*. Espólio António Pedro. E5/376. Biblioteca Nacional. Lisboa.
- . *Antígona : glosa nova da tragédia de Sófocles em 3 actos e 1 prólogo*. Espólio António Pedro. E5/381-381-A-E. Biblioteca Nacional. Lisboa.
- . *António Pedro conversa sobre teatro*. Espólio António Pedro. E5/252-261; 263-289; 291-294; 297-307; 309-316-A-D; 320-320-A. Biblioteca Nacional. Lisboa.
- . *Comédie en un acte*. Espólio António Pedro. E5/375. Biblioteca Nacional. Lisboa.
- . *Compreensão do Teatro*. Espólio António Pedro. E5/537. Biblioteca Nacional. Lisboa.
- . *Desimaginação – farsa quotidiana*. Espólio António Pedro. E5/326. Biblioteca Nacional. Lisboa.
- . *Fragmentos sobre teatro*. Espólio António Pedro. E5/519. Biblioteca Nacional. Lisboa.
- . *O Lorpa: farsa de fantoches e muita pancadaria*. Espólio António Pedro. E5/327. Biblioteca Nacional. Lisboa.
- . *Reginaldo*. Espólio António Pedro. E5/1225-1228. Biblioteca Nacional. Lisboa.