

Sinais de cena 5

APCT | Associação Portuguesa de Críticos de Teatro | Junho de 2006



Sinais de cena 5

Junho de 2006





Centro de Estudos de Teatro



Sinais de cena

N.º 5, Junho de 2006

Propriedade	APCT (Associação Portuguesa de Críticos de Teatro), em colaboração com o CET (Centro de Estudos de Teatro da Universidade de Lisboa)
Direcção	Maria Helena Seródio
Conselho Redactorial	Fernando Matos Oliveira, Mónica Guerreiro, Paulo Eduardo Carvalho, Rui Cintra, Rui Pina Coelho e Sebastiana Fadda
Conselho Consultivo	Carlos Porto, Christine Zurbach, Georges Banu, Ian Herbert, José Oliveira Barata, Juan António Hormigón, Luiz Francisco Rebello, Maria João Brilhante, Michel Vais, Nikolai Pesoschinsky
Colaboraram neste número	Ana de Carvalho, Catarina Maia, Christine Zurbach, Francesca Rayner, Francesc Massip, Guillermo Heras, Isabel Pinto Carlos, João Carneiro, Luís Dias Martins, Luiz Francisco Rebello, Maria Helena Seródio, Marta Brites Rosa, Neus Lagunas, Patrice Pavis, Paulo Eduardo Carvalho, Pedro Manuel, Rui Aires Augusto, Rui Pina Coelho, Sebastiana Fadda, Teresa Amado, Tiago Bartolomeu Costa
	Os artigos publicados são da responsabilidade dos seus autores
Concepção gráfica	Fuselog - Gabinete de Design, Lda. fuselog@mail.telepac.pt
Direcção, Redacção e Assinaturas	APCT - Associação Portuguesa de Críticos de Teatro Av. Duque de Loulé, 31 1069 - 153 Lisboa geral@apcteatro.org www.apcteatro.org CET - Centro de Estudos de Teatro Faculdade de Letras de Lisboa: sala 67 Alameda da Universidade 1600 - 214 Lisboa Tel. Fax: [351] 21 792 00 86 estudos.teatro@fl.ul.pt www.fl.ul.pt/centro-estudos-teatro.htm
Edição	Campo das Letras - Editores, S.A., 2006 Rua D. Manuel II, 33 - 5º 4050 - 345 Porto Tel.: [351] 22 608 08 70 Fax: [351] 22 608 08 80 campo.letras@mail.telepac.pt www.campo-letras.pt
Impressão	Rainho e Neves
Periodicidade	Semestral
Preço	12,00 €
Depósito Legal	216923/04
Tiragem	1000 exemplares
ISSN	1646-0715
Apoios	

Índice

Este número

sete | Intermitências da razão | Maria Helena Seródio

Dossiê temático

nove | O(s) Prémio(s) da Crítica 2005 | Paulo Eduardo Carvalho

onze | *Um homem é um homem*: Brecht pela mão de Luís Miguel Cintra | Maria Helena Seródio

catorze | *UBUs*: Feira animada | Paulo Eduardo Carvalho

dezasete | Miguel Castro Caldas: Irónica leveza e poesia discreta | Sebastiana Fadda

vinte | *Serviço d'amores*, ou a continuada reinvenção de Vicente | Maria Helena Seródio

vinte e três | *Fantasma: Luz na cidade* | João Carneiro

Portefólio

vinte e cinco | Samuel Beckett em Portugal
Imagens roubadas ao tempo:1959-2006 | Sebastiana Fadda
Rui Pina Coelho

Na primeira pessoa

quarenta e um | Fernanda Lapa: Modulações e intensidades de um teatro no feminino | Maria Helena Seródio
Sebastiana Fadda

Em rede

cinquenta e seis | O ciclo infinito de Matthew Barney | Catarina Maia

Estudos aplicados

cinquenta e nove | Samuel Beckett: O drama da escrita, a voz do teatro | Luís Dias Martins

sessenta e três | Fernando Amado: Um teatro de interrogações e experiências | Teresa Amado

sessenta e oito | Na morte da ovelha Dolly: *Requiem* pelos rescaldos de um teatro "clónico" | Guillermo Heras

Notícias de fora

setenta e um	Harold Pinter: X Prémio Europa para o Teatro	Paulo Eduardo Carvalho
setenta e seis	Teatro latino em Nova Iorque	Francesc Massip
setenta e oito	Quando somos maiores do que a cadeira onde nos sentamos: Artes para a Juventude, em Montréal	Tiago Bartolomeu Costa
oitenta e um	O teatro coreano: Impressões de um ocidental em Seul	Patrice Pavis

Passos em volta

oitenta e cinco	Na companhia dos clássicos e dos modernos: O Teatro da Rainha	Christine Zurbach
oitenta e oito	<i>Memento mori: Salário dos poetas</i>	Pedro Manuel
noventa e dois	Da vontade de te escrever: <i>Philatélie</i>	Tiago Bartolomeu Costa
noventa e cinco	Como sobreviver: O último segredo de Lúcia	Rui Pina Coelho
noventa e nove	Êxtases e martírios: <i>Plasticina Mãos mortas</i>	Paulo Eduardo Carvalho
cento e quatro	O teatro experiencial de Mark Ravenhill: <i>Product</i>	Francesca Rayner

Leituras

cento e sete	Baralha e volta a dar: <i>O espelho do Narciso gordo</i> , de André Murraças	Rui Aires Augusto
cento e nove	As boas intenções e os maus resultados: <i>Literatura portuguesa no mundo</i> , de Célia Vieira e Isabel Rio Novo	Luiz Francisco Rebello
cento e doze	Na combustão das imagens: <i>A imagem do teatro. Iconografia do teatro de Gil Vicente</i> , de João Nuno Sales Machado	Isabel Pinto Carlos
cento e quinze	A caricatura entre o palco da vida e o teatro em cena: <i>O teatro n' A paródia de Rafael Bordalo Pinheiro</i> , de Maria Virgílio Cambraia Lopes	Maria Helena Seródio
cento e dezassete	Publicações de teatro em 2005	Sebastiana Fadda

Arquivo solto

cento e vinte e três	Raúl Solnado no Teatro Villaret: 1965-1974	Ana de Carvalho
----------------------	--	-----------------



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

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

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 "clareza" 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

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.



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,

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.