

UNIVERSIDADE DE LISBOA

FACULDADE DE LETRAS

ESTUDOS DE TEATRO



**FRANCISCO RIBEIRO : DETERMINAÇÃO E CIRCUNSTÂNCIA
Cenas de um percurso de teatro (1936-1960)**

Ana Sofia Soares Caldeira Patrão

Dissertação orientada pela Prof. Doutora Maria Helena Serôdio
e apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa
para a obtenção do grau de Mestre em Estudos de Teatro

MESTRADO EM ESTUDOS DE TEATRO
2012

RESUMO

Francisco Ribeiro (1912-1984) actor, encenador, empresário, mestre de várias gerações de actores foi uma figura proeminente no teatro em Portugal durante o Estado Novo.

Este trabalho analisa o seu percurso na cena portuguesa durante o período em que foi considerado mais profícuo, entre 1936 e 1960. Esta baliza temporal engloba a sua participação no teatro ligeiro, no teatro de revista, nos cinco primeiros anos do Teatro do Povo (1936-1940), n'Os Comediantes de Lisboa, no Teatro do Centro Universitário de Lisboa da Mocidade Portuguesa, na renovação do Teatro do Povo (1952-1955), na Companhia Rey Colaço – Robles Monteiro e, finalmente, o Teatro Nacional Popular, companhia da qual foi empresário.

Dentro das possibilidades oferecidas pela documentação consultada, esta investigação procura caracterizar este homem de teatro nas diversas vertentes da sua actividade, isto é, enquanto encenador, actor, mestre de actores e empresário. Procura ainda clarificar o seu contacto frequentemente ambíguo com o poder político e sublinha alguns aspectos da relação do teatro com a sociedade perceptíveis na sua carreira, cotejando-os com os diversos momentos históricos que atravessou.

Realça-se também a forte influência do teatro francês sobre a figura em apreço e a permanência de práticas teatrais passadas não obstante os traços de inovação presentes no itinerário estudado.

Palavras-chave

Francisco Ribeiro; Encenação; Representação; Teatro e poder político; Teatro e sociedade

ABSTRACT

Francisco Ribeiro (1912-1984) – actor, stage director, theatre manager, mentor of several generations of actors – was a prominent figure of the Portuguese theatre during the *Estado Novo* dictatorship.

This dissertation analyses his career on the Portuguese stage during the period which was considered his richest, from 1936 to 1960. This period covers his participation in light theatre, in revue theatre, the first five years of the *Teatro do Povo* (1936-1940), in the *Comediantes de Lisboa* theatrical company, in the Lisbon University theatre company of the *Mocidade Portuguesa* (Salazarist youth movement), in the renewal of the *Teatro do Povo* (1952-1955), in the Rey Colaço – Robles Monteiro company and, finally, in the *Teatro Nacional Popular*, of which he was manager.

Within the limits imposed by the sources examined, this dissertation proposes to portray this man of the theatre in the different areas of his activity – as stage director, actor, master of acting and theatre manager.

It also proposes to clarify his frequently ambiguous relationship with the political leadership, and underlines some aspects of the relationship between the theatre and society that can be discerned throughout his career, by placing it in its changing historical context.

It is also underlined the strong influence on him of the French theatre, and the persistence, despite the signs of innovation revealed by his career, of traditional theatrical practices.

Keywords

Francisco Ribeiro; Stage directing; Acting; Theatre and political power; Theatre and society

AGRADECIMENTOS

- à Professora Dr^a Maria Helena Serôdio pela forma sempre exigente, interessada e amiga com que acompanhou esta investigação. Mas igualmente pela disponibilidade permanente, pelas palavras de encorajamento e pela paciência com que suportou as intermitências deste trabalho;

- Ao Dr. José Carlos Alvarez, director do Museu Nacional do Teatro onde trabalho, pelo apoio que ofereceu desde o primeiro momento em que decidi lançar-me nesta aventura. Também ao Prof. Dr. João Brigola, pelo apoio que deu aos mestrandos funcionários do Instituto dos Museus e da Conservação (IMC), enquanto foi seu director. Ainda no IMC, ao Dr. Manuel Oleiro e à Dr^a. Ana Madureira;

- à minha colega de trabalho, Olga Monteiro, que me substituiu durante a minha ausência para conclusão da presente tese. Obrigada Olga, pelo inesquecível gesto de amizade! E também aos colegas que deram o suporte de retaguarda necessário durante a fase final deste trabalho : Lina Afonso, Isabel Cartaxo, Rui Mourão e Sónia Fernandes.

- à minha mãe e ao Filipe pelo auxílio nos afazeres familiares que me foi permitindo avançar nesta investigação. Ao Filipe também pela importante assistência informática;

- ao meu pai e à Teresa Porto que me ajudaram a entrar em contacto com alguns dos entrevistados;

- aos meus colegas de profissão Fernanda Bastos, do Teatro Nacional D. Maria II, Luísa Marques da Escola Superior de Teatro e Cinema e Paulo Tremoceiro da Torre do Tombo pela prontidão e simpatia com que responderam sempre aos meus pedidos;

- à Fundação António Quadros pelo profissionalismo com que atendeu as minhas solicitações;

- à colega de mestrado Licínia Ferreira que amavelmente fez o levantamento e me enviou imagens da documentação relativa ao meu objecto de estudo existente na Sala Jorge Faria;

- à Filomena Chiaradia da FUNARTE que procurou documentação sobre a passagem do Ribeirinho pelo Brasil;

- ao Paulo Baptista, ao Nuno Moura, à Isabel Vidal pela partilha de informação sobre Francisco Ribeiro no âmbito das suas pesquisas;

- à Carmen Dolores, ao João Lourenço, ao Dr. Luiz Francisco Rebello (1924-2011); à Maria Manuel Ribeiro e ao Ruy de Carvalho por me terem concedido um pouco do seu tempo ajudando-me a caracterizar o Ribeirinho. O contributo de todos vós foi fundamental. Agradeço igualmente ao Dr. Vítor Pavão dos Santos a simpatia com que forneceu pistas para desenvolver esta investigação;

- aos queridos amigos João Cláudio, Maria José, Ângela e Robert pelo inestimável amparo nas «aflições» finais deste trabalho.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO	7
1.BREVE OLHAR PELA HISTÓRIA DE UM PAÍS E DO SEU TEATRO	12
2.UM PERCURSO PESSOAL	29
2.1. Os primeiros anos	29
2.2. O profissional do riso : O teatro ligeiro	30
2.2.1. Aprender com os mais velhos: 1936-1939	32
2.2.2. A conquista de um lugar ao sol : 1939-1944	35
2.2.3. É preciso viver: 1948-1955	42
2.3. A rua no palco : o teatro de revista	45
2.3.1. Francisco Ribeiro e o teatro de revista	51
2.4. Sob uma tênue aura de Ferro : O Teatro do Povo (1936-1940)	59
2.4.1. O Secretariado de Propaganda Nacional e António Ferro	59
2.4.2. O Teatro do Povo	60
2.4.2.1. Objectivos	60
2.4.2.2. Concretização	61
2.4.2.2.1. Definição da itinerância	62
2.4.2.2.2. Parceiros locais	64
2.4.2.2.3. Antes do espectáculo...	65
2.4.2.2.4. Repertório	67
2.4.2.2.5. O elenco	70
2.4.2.3. Recepção	71
2.4.3. Francisco Ribeiro e o Teatro do Povo	72
2.5. <i>Quando o teatro é bom...prefiro o cinema :</i>	
Os Comediantes de Lisboa	75
2.5.1. Os actores	81
2.5.2. O repertório	81
2.6. Outros textos, outras gentes : O Teatro do Centro Universitário de Lisboa da Mocidade Portuguesa	91
2.7. <i>Isto é teatro...e do bom! :</i> O regresso ao Teatro do Povo (1952-1955)	98
2.7.1. «Expandir o teatro de forma absolutamente desinteressada»	98
2.7.2. Repertório	100
2.7.3. Um novo elenco	102
2.7.4. Um novo palco	103
2.7.5. Novos colaboradores plásticos	103
2.7.6. Novos públicos, novos percursos	104
2.7.7. O fim	105
2.7.8. Um renovado colaborador: Francisco Ribeiro	106
2.8. Uma temporada no Teatro Nacional	110
2.9. Uma empresa, uma companhia, uma sala :	
O Teatro Nacional Popular	111
2.9.1. Nasce o Teatro Nacional Popular. Os períodos de itinerância	111
2.9.2. O Teatro Nacional Popular no Teatro da Trindade	113
2.9.3. Repertório	115
2.9.3.1. As intenções	115
2.9.3.2. As concretizações	119

2.9.4. <i>À espera de Godot</i>	123
3. O GRANDE ARTESÃO: ENCENAR	126
3.1. A participação numa longa caminhada	126
3.2. Para a caracterização de um encenador	136
3.2.1. O grande marcador	136
3.2.2. O domínio sobre o espaço cénico	137
3.2.3. O domínio sobre o trabalho de representação	147
3.2.4. A cada um a sua verdade: a dramaturgia	153
4. O INSTINTO DO TEATRO: REPRESENTAR	163
4.1. O comediante de Lisboa	163
4.2. Para além do <i>emploi</i>	171
4.3. Ser «natural»	175
5. A FORÇA DA IDADE: TRABALHAR COM JOVENS ACTORES	177
5.1. Os companheiros da quimera	177
5.2. «O meu mestre»	183
6. TEATRO, ESTADO E SOCIEDADE	188
6.1. Sinais de cumplicidade com o regime	188
6.2. O irreverente homem de confiança	192
6.2.1. Relação com a Comissão de Censura e com a Comissão de Classificação de Espectáculos	199
6.3. Sobre o financiamento do teatro de qualidade	201
6.4. Sobre a função social do teatro	202
6.4.1. A expressão dos efeitos do pós-guerra: <i>Noé voltou ao mundo</i>	202
6.4.2. Vulgarização do acesso ao teatro e formação de públicos	204
7. PARIS EM LISBOA: O ATENTO OLHAR SOBRE O TEATRO FRANCÊS	208
8. RESSONÂNCIAS DE PRÁTICAS TEATRAIS PASSADAS	215
CONCLUSÃO	220
ÍNDICE ONOMÁSTICO (Teatro em Portugal)	225
BIBLIOGRAFIA E FONTES	227
ANEXOS	238
Anexo 1 - Entrevista a Carmen Dolores	239
Anexo 2 – Entrevista a João Lourenço	242
Anexo 3 – Entrevista a Luiz Francisco Rebello	246
Anexo 4 – Entrevista a Maria Manuel Lopes Ribeiro	251
Anexo 5 – Entrevista a Ruy de Carvalho	254
ÍNDICE DE ANEXOS E APÊNDICES EM CD-ROM	257

INTRODUÇÃO

A génese deste trabalho encontra-se nas muitas gargalhadas que tenho soltado ao longo dos anos com a comédia cinematográfica *O pai tirano* (1941) de António Lopes Ribeiro que relata as aventuras e desventuras de um grupo de amadores dramáticos dos já desaparecidos armazéns do Grandela. Depois, a surpresa, há anos atrás, da descoberta de que um dos argumentistas e protagonista do filme – Francisco Ribeiro/Ribeirinho – tinha sido um homem de teatro marcante na cena portuguesa, sobretudo enquanto encenador e mestre de actores.

Posteriormente, ao tentar conhecer melhor Francisco Ribeiro, deparei com ambiguidades difíceis de compreender – a convivência no mesmo homem de formas de teatro comercial, popular e erudito, a produção e participação tanto em espectáculos medíocres como noutros verdadeiramente excepcionais e a aparência de uma simpatia com o regime a par da apresentação de um espectáculo que, pelo momento em que foi levado à cena, poderia ter alguma significação política de oposição à situação instalada como foi *À espera de Godot*, em 1959. Surgiu assim o desejo de melhor conhecer esta figura.

Sendo este um trabalho de mestrado foi necessário fazer opções. Em primeiro lugar definiu-se uma baliza temporal, que apesar de não compreender toda a vida teatral de Ribeirinho, se admite ter sido bastante ambiciosa – 1936-1960. A razão da definição deste ciclo reside no facto de este englobar o seu período de vida profissional considerado mais rico e no qual se observam com maior evidência as ambiguidades mencionadas. Esta tese debruça-se, assim, sobre os projectos mais proeminentes em que Francisco Ribeiro se envolveu nesta época: o teatro ligeiro, o teatro de revista, a fase inicial do Teatro do Povo (1936-1940), os Comediantes de Lisboa, o Teatro do Centro Universitário de Lisboa da Mocidade Portuguesa, a renovação do Teatro do Povo (1952-1955), uma temporada na Companhia Rey Colaço – Robles Monteiro e, finalmente, o Teatro Nacional Popular. Ficaram excluídos deste estudo a sua participação na opereta e no cinema. Ao longo da investigação descobriu-se também que, no âmbito temporal definido, a figura em estudo tinha feito pequenas incursões no teatro infantil, que se tinha envolvido nos projectos de teatro das camadas mais jovens da Mocidade Portuguesa (numa experiência que antecedeu o seu trabalho no Centro Universitário de Lisboa da mesma organização) e que havia feito uma breve passagem

pelo Conservatório Nacional enquanto formador. Todavia, os espólios consultados não ofereceram qualquer informação sobre estas experiências.

Do ponto de vista documental, esta tese baseia-se sobretudo na literatura memorialista, em alguma correspondência pessoal, na documentação oficial sobretudo do SPN/SNI, os textos para teatro - escritos sempre em co-autoria - por Francisco Ribeiro e em diversos testemunhos físicos relativos a espectáculos em que participou (como fotografias de cena, programas, cartazes, figurinos e cenografia). A crítica teatral¹ foi, naturalmente também uma fonte importante (e, no caso de alguns espectáculos, única). Deve no entanto sublinhar-se que esta é uma fonte que deve ser sempre utilizada com cuidados especiais, pois nem sempre a sua objectividade é certa, como, de resto, se pode também dizer da literatura memorialista. A investigação foi ainda complementada com entrevistas a algumas figuras que conviveram profissionalmente com Francisco Ribeiro e que, como se verificará, foram fundamentais para gizar um perfil de profissional de teatro para Ribeirinho.

Do ponto de vista arquivístico, este trabalho assenta na pesquisa sobre as colecções de seis repositórios documentais: o Museu Nacional do Teatro, a Torre do Tombo, o Centro de Documentação do Teatro Nacional D. Maria II, o Centro de Documentação da Escola Superior de Teatro e Cinema, a Sala Jorge de Faria (Universidade de Coimbra) e a Fundação António Quadros. Trata-se de um conjunto arquivístico que ofereceu documentação copiosa, mas, deve admitir-se, que nem sempre os resultados das buscas foram gratificantes no que respeita ao seu contributo para a consecução do objectivo proposto.

Quanto ao teatro ligeiro e teatro de revista deve esclarecer-se que, tendo em conta o vasto conjunto de espectáculos a compulsar, se tornou necessária também uma opção no que respeita à consulta de publicações periódicas. A escolha recaiu sobre *O Século*. Este jornal diário de grande tiragem, fundado em 1881, foi «um dos mais importantes periódicos da história da imprensa portuguesa» (TENGARRINHA 1989: 237). A sua condição de diário generalista facilitou um profícuo cotejo entre a evolução da história nacional e mundial e a prática teatral portuguesa, tendo-se revelado relativamente atento e circunstanciado o acompanhamento quotidiano dos factos tanto sociais como artísticos.

¹ Para além da pesquisa sobre publicações periódicas foram também consultadas colectâneas de autores que incluem críticas teatrais que se apresentam na bibliografia final.

Deve, aliás, sublinhar-se o interesse manifestado por *O Século* em relação ao mundo do espectáculo, publicando notícias, opiniões e apontamentos históricos sobre esta realidade e incidindo no que acontecia não só no território nacional, mas também no estrangeiro². No período que aqui interessa, este jornal teve uma importante acção não apenas no mundo jornalístico, mas também no campo social, desportivo e cultural. Deste último aspecto, vale a pena realçar que *O Século* organizou dois ciclos de conferências em torno do teatro em Portugal sob o título *A evolução e o espírito do teatro em Portugal* (1946 e 1947) que juntou nomes como Eduardo Scarlatti, Gino Saviotti, Jorge de Faria e Luís de Freitas Branco, ou mesmo actores como Palmira Bastos, Vasco Santana, ou João Villaret.

Não se pretendendo nestes capítulos elencar apenas os espectáculos em que Francisco Ribeiro participou, mas também caracterizar o seu trabalho, a crítica teatral assumiu aqui uma função documental importante. Nesta medida, o conjunto de críticos que analisaram os espectáculos entre 36 e 55, ainda que de forma sucinta e necessariamente apressada³, tiveram também importância na escolha d'*O Século*. São essencialmente quatro os comentadores dos espectáculos em que Francisco Ribeiro participou, destacando-se Matos Sequeira - que comenta a maioria dos espectáculos - e Redondo Júnior. O primeiro foi, sobretudo, um importante olisipógrafo e arqueólogo, abordando - em algumas das obras que publicou sobre a cidade - aspectos importantes da história do teatro⁴. Revelou-se sobretudo um empenhado investigador da história do teatro em Portugal, merecendo especial destaque os livros *Teatro de outros tempos* (1933) e *História do Teatro Nacional D. Maria II* (1955) e um considerável número de conferências e palestras que proferiu em várias ocasiões⁵. Matos Sequeira interessou-se

² N'*O Século* existiram quase permanentemente entre 36 e 55 duas rubricas dentro da coluna *Teatros*, *Foi neste dia*, em que se relembavam acontecimentos teatrais entre o século XVIII e o início do século XX em Portugal, e *Diz quem sabe...*, pequenas notícias sobre a actualidade teatral, ou mesmo opiniões acerca da situação do mundo do espectáculo que permitem caracterizar o tempo em que decorreram os espectáculos, ou ainda notas em torno do teatro estrangeiro. N'*O Século*, as notícias acerca do teatro tinham por vezes honras de primeira página, como por exemplo a da passagem de Suzanne Desprès e Lugné Poe por Lisboa (05/04/39), a morte de Max Reinhardt (01/11/43), artigos de opinião como *O teatro índice de cultura* (21/06/47), os vinte anos do Teatro Nacional D. Maria II (17/10/49), a escola de teatro de Yale de onde saiu Elia Kazan (22/08/49).

³ No período em estudo, a crítica tinha de ser publicada, em condições normais, no dia seguinte ao da estreia do espectáculo, dispondo o crítico de poucas horas para organizar e fixar as suas impressões acerca daquilo a que acabava de assistir.

⁴ Tal é o caso de *O Carmo e a Trindade* (1939-1941) e de *Tempo passado: crónicas alfacinhas* (1924)

⁵ De entre essas comunicações destaca-se «O teatro de revista», pronunciada durante as conferências d'*O Século* em 1946 a que se recorrerá na altura de analisar a participação de Francisco Ribeiro no teatro de revista.

muito pelo teatro de revista, tendo sido co-autor de, pelo menos, 14 revistas entre 1912 e 1934⁶.

Quanto a Redondo Júnior, que surge como crítico teatral d'*O Século* já nos anos cinquenta (embora já tivesse exercido esta função no semanário *Rádio Mundial*), fez parte de uma geração de homens interessados na renovação do teatro em Portugal, para a qual se considera que também deu significativo contributo⁷.

Este estudo deparou, todavia, desde o início com uma assinalável dificuldade – a exiguidade de documentos nos quais fosse claramente expressa a opinião da figura em estudo. As entrevistas que concedeu foram escassas e, nos espólios consultados, não foram encontradas reflexões sobre o teatro.

Nesta dissertação, a forte presença da informação factual e o registo narrativo são inevitáveis, pois são os pilares que sustentam o esforço de uma caracterização de Francisco Ribeiro. É verdade que os projectos em que Ribeirinho se envolveu e que aqui são abordados já foram de alguma forma tratados em bibliografia que se cita. Todavia, neste trabalho são sobretudo sublinhados alguns aspectos que, no âmbito dessas iniciativas, foram considerados mais relevantes para a definição do seu perfil enquanto homem de teatro.

Deve ainda salientar-se que, a ênfase conferida nesta investigação ao trabalho de encenação, é superior ao trabalho de representação. Em primeiro lugar, porque a informação disponível para tratar a primeira vertente da actividade da personalidade em questão se revelou mais abundante, em segundo lugar porque se considerou que o seu contributo para o teatro português enquanto encenador é proeminente quando comparado com aquele que se observou enquanto actor. Por outro lado, não é fácil caracterizar um actor que nunca se viu representar no teatro. Por esta razão se recorreu pontualmente ao cinema ainda que com cautela⁸.

⁶ De entre as revistas que escreveu salientam-se os sucessos *Fox-trot* (1926) e *Sete e meio* (1927). Escreveu ainda outros textos para o palco, como o *Auto de Santo António* (1935) e o *Auto de S. João* (1936) e foi Comissário do Governo no Teatro Nacional D. Maria II nos períodos de 1915-1919 e 1926-1936.

⁷ Redondo Júnior publicou vários trabalhos sobre teatro, dos quais se destacam *Pano de ferro* (1955), *Encontros com o teatro* (1958), *A encenação e a maioridade do teatro* (1959), *Panorama do teatro moderno* (1961), *A juventude pode salvar o teatro* (1978). Traduziu para português e anotou obras de teatro importantes para a sua geração como *O teatro e a sua estética* (um conjunto de textos sobre a representação e a encenação escritos por personalidades importantes ligadas ao teatro - 1963), *A obra de arte viva*, de Adolphe Appia, ou *Da arte do teatro*, de E. Gordon Craig, e escreveu duas peças de teatro, *O atrevido* (1944) e *Lar* (1948).

⁸ Representar no cinema e no teatro é, naturalmente diferente. Basta recordar as possibilidades oferecidas pelos grandes e pequenos planos que a tela oferece ao desempenho dos actores.

Sublinha-se, naturalmente, que a caracterização a que se chegou no final deste trabalho não tem a pretensão de ser absoluta, trata-se de uma perspectiva pessoal, de um esforço de reconstituição a partir de um conjunto documental definido, mas que se espera possa dar um pequeno contributo para a construção da história do teatro em Portugal.

1. BREVE OLHAR PELA HISTÓRIA DE UM PAÍS E DO SEU TEATRO⁹

1936-1939

Inicia-se este trabalho sensivelmente na segunda metade dos anos 30 do século XX. Neste período, enquanto na Europa ganhavam cada vez mais força as ditaduras de pendor nazi e fascista na Alemanha e Itália, também em Portugal se estruturava e afirmava a autarcia estadonovista, institucionalizada a partir da Constituição de 1933. A ditadura portuguesa tinha, no entanto, características próprias. Embora observasse as ditaduras fascistas com atenção e simpatia, o governo encabeçado por Salazar tinha uma identidade específica, congregando várias forças políticas e sociais que constituíam uma base heterogénea de apoio. No campo político, juntavam-se em torno de Salazar elementos da direita republicana, católicos conservadores, integralistas e alguns fascistas¹⁰. Nesta fase, o regime contou com o importante apoio das classes intermédias, bem como dos grupos sociais dominantes. Com Salazar, a Assembleia Nacional e o Presidente da República perderam poder a favor do chefe do governo, tendo todos os partidos políticos sido eliminados, à exceção da União Nacional¹¹.

O Governo, conduzido pela mão forte do Presidente do Conselho, gozava então da simpatia de parte significativa dos portugueses, presente que estava ainda a memória dos tempos de instabilidade vividos durante a 1ª República, bem como no final da Monarquia, que a antecedeu. A um período republicano caótico e cheio de incertezas, opunha-se então a imagem de um país em recuperação, pleno de convicções, com um quadro de valores bem definido. A recuperação financeira do país

⁹ Chama-se a atenção para o facto de as divisões temporais aqui indicadas (1936-1939; 1940-1949; 1950-1960) não serem aquelas que os historiadores e pensadores da História de Portugal mais frequentemente advogam quando tratam o Estado Novo⁹. Os cortes temporais aqui propostos adequam-se, isso sim, ao evoluir da vida artística da figura em estudo.

Habitualmente, para o espaço de tempo que este estudo pretende tratar (1936-1960) são propostas as seguintes divisões temporais: 1933-1945 (período de afirmação e consolidação do Estado Novo, cuja estabilidade é posta em causa com o evoluir e o desfecho da II Guerra Mundial e com as eleições de 1945 para a Assembleia Nacional); 1946-1958 (período em que o regime recupera algum equilíbrio, mercê de compromissos e concessões ao nível de política externa e interna para ser depois profundamente abalado com as eleições presidenciais de 1958, por via da candidatura do General Humberto Delgado, que mobilizará faixas consideráveis da população); 1958-1968 (período já convulso do governo de Salazar, com a eclosão de revoltas nas colónias, a Guerra Colonial e o progressivo isolamento internacional do regime autoritário português, cada vez mais visto como anacrónico num panorama democrático e progressivamente anti-colonialista, terminando este período com a substituição de Salazar por Marcello Caetano, no cargo de chefe do Governo, por incapacidade física do primeiro). Estes cortes são, portanto, essencialmente ditados pelo início das grandes crises políticas do regime.

¹⁰ Nunca interessou a Salazar a radicalização do regime, por isso afastou os *camisas azuis* de Rolão Preto, não obstante o momento alto em que se encontravam as ditaduras fascistas europeias. Extinguindo o nacional-sindicalismo, o chefe do governo acabou por absorver no múnus governamental alguns fascistas mais adaptáveis e remeter para a oposição os mais radicais

¹¹ Organismo dependente política e financeiramente do Governo e, naturalmente, a este subordinado.

e o domínio do Estado sobre a economia, com políticas intervencionistas e proteccionistas, solidificaram o poder ditatorial. Ademais, o Presidente do Conselho lograra manter Portugal fora da guerra que assolava a Europa desde 39. O domínio de Salazar sobre as Forças Armadas e sobre a Igreja, passando esta a exercer importante acção no sentido da legitimação do regime, constitui também um importante pilar do Estado Novo.

Por todas as razões que ficam apontadas era, pois, natural que o tom geral fosse de agradecimento a Salazar. Estava no auge o culto da personalidade do chefe do Governo que raiava a divinização.

Para esclarecer e validar a ditadura, contribuiu igualmente o controlo do governo sobre o aparelho educativo. Este foi colocado ao serviço de um ideário que preconizava uma determinada concepção do mundo e do Homem. A doutrina estadonovista assentava na autoridade, no nacionalismo, no imobilismo, no corporativismo e nos valores católicos, com o objectivo de formar uma sociedade obediente, antiliberal, antidemocrática una e ordeira¹² e, conseqüentemente, mais fácil de conduzir. Organizações criadas pelo Estado – como a Mocidade Portuguesa, a Legião Portuguesa, a Fundação Nacional para a Alegria no Trabalho e a Obra das Mães para a Educação Nacional – complementavam a acção escolar em matéria de inculcação ideológica, chamando a si sobretudo as duas primeiras a função mobilizadora que no início da década tinha cabido à União Nacional. Para seduzir, convencer e afeiçoar os portugueses às referências salazaristas, grandes expectativas recaíam também sobre o Secretariado de Propaganda Nacional, conduzido então pelo muito empreendedor e idealista António Ferro, que punha em marcha a concretização da sua «política do espírito».

Para terminar, um forte aparelho repressivo e censório, pronto a actuar a jusante e a montante de qualquer ameaça ideológica, contribuía para garantir a segurança do

¹² A partir de 1936 o Estado português procede a importantes reformas no sistema de ensino através do Ministro da Educação Nacional Carneiro Pacheco. Estas reformas consistiram sobretudo no alargamento da rede de escolas, mas também na desvalorização do estatuto do professor primário a favor do *regente* que poderia não possuir mais do que a 4ª classe, mas que dava a garantia de alinhar pelos valores do regime. Outra medida deste período traduziu-se no encurtamento do tempo destinado ao ensino primário, de 4 para 3 anos, e a redução dos objectivos deste grau de ensino, que se limitava então essencialmente à aquisição das competências básicas de leitura, de escrita e à realização de operações matemáticas simples. Foi também nesta fase que se adoptou o livro único para cada uma das classes, tornando-se este uma importante ferramenta para moldar os espíritos jovens e tenros de acordo com os valores basilares preconizados pelo regime: catolicismo, apologia da família, da pobreza honrada, da caridade, do ruralismo, etc...O controlo do aparelho educativo era ainda assegurando através de inspecções periódicas às escolas, bem como do condicionamento do casamento das professoras primárias.

regime, estando estas práticas (repressão e censura) particularmente pujantes no período que agora interessa.

A liberdade de pensamento e de expressão foi fortemente cerceada, através da Censura exercida sobre todo o tipo de publicações, textos destinados a serem representados no teatro ou no cinema, filmes estrangeiros, folhetos, cartazes, emissões de rádio, etc... A Censura instalou-se logo a partir do golpe militar de 1926 e ficou institucionalizada com a entrada em vigor da Constituição de 1933. Inicialmente, a Direcção-Geral dos Serviços da Censura dependia do Ministério do Interior; mais tarde (1944) passou a depender do Secretariado de Propaganda Nacional que, por sua vez, recebia instruções directamente do Presidente do Conselho. O seu principal objectivo era «proteger» os portugueses de ideias subversivas que pusessem em causa a estabilidade do país. Não eram apenas as questões de ordem política que mereciam a atenção dos censores, mas também as de cariz moral.

Ao longo do período que interessa a este trabalho, a Censura foi tendo, como se verá, modulações de acordo com o evoluir da história do país, mas também consoante a personalidade que ocupava o cargo de Presidente do SPN/SNI. No entanto, tanto os estudiosos como aqueles que a tiveram que enfrentar no exercício da sua actividade assinalam a arbitrariedade como traço característico desta prática. Isto quer dizer que, na mesma conjuntura, a representação da mesma peça de teatro, por exemplo, poderia ser aprovada num ano e proibida no seguinte.

A Guerra Civil Espanhola, que deflagrou em 1936 e terminou em 1939, com a vitória de Franco, e opôs os republicanos da Frente Popular, que haviam ganho as eleições em Fevereiro de 1936, aos nacionalistas, colocou o governo de Salazar em estado de alerta. Este conflito no país vizinho teve como resultados excitar de ódios anti-comunistas, favorecer o florescimento de simpatias em torno de ideais fascistas e aumentar a vigilância e a repressão no nosso país. Esta guerra desfechou também um duro golpe nas oposições que até então tinham encontrado importante apoio em Espanha, cortando, igualmente, a comunicação com os exilados que aí se encontravam. O Partido Comunista Português, uma das principais forças de oposição ao regime, saiu particularmente debilitado deste período, mercê da acção repressiva desencadeada pelo Estado, mas também devido à eliminação da vida sindical¹³ importante plataforma da acção comunista.

¹³ Em 1933, uma vez legislada a organização corporativa do trabalho, esta põe fim ao sindicalismo livre.

Nesta época, Portugal era ainda um país essencialmente rural, onde proliferavam as pequenas indústrias e os artesãos. Este era o país que Salazar apreciava: camponês, socialmente imóvel e anticosmopolita.

Cabe, no entanto, notar que, apesar de tudo, a sociedade portuguesa se ia modernizando, embora a um ritmo lento. Esta modernização traduziu-se num progressivo, ainda que vagaroso, desenvolvimento dos sectores secundário e terciário, no desenvolvimento do capitalismo e do aumento da mancha urbana.

Apesar das difíceis condições de vida da generalidade da população, observa-se na década de 30 um aumento da densidade populacional e um crescimento da população jovem, devido a uma quebra nos níveis de mortalidade. Continuou, no entanto, a manter-se uma esperança média de vida baixa (inferior aos 50 anos) sinal de um país ainda atrasado.

Sobretudo nos distritos de Braga, Porto, Aveiro, Lisboa e Setúbal, foi-se desenvolvendo um proletariado moderno, isto é, que vivia exclusivamente do seu salário. Tratava-se de um grupo social que se situava frequentemente no limiar da pobreza, empregado numa indústria que praticava os baixos salários e cultivava a precariedade. Os ímpetus contestatários deste sector da população eram, então, refreados pela acção repressiva do Estado, mas também pelas corporações e pelas iniciativas governamentais tendentes a travar a acção do patronato¹⁴.

Apesar das difíceis condições de vida da generalidade da população, observa-se na década de 30 um aumento da densidade populacional e um crescimento da população jovem, devido a uma quebra nos níveis de mortalidade. Continuou, no entanto, a manter-se uma esperança média de vida baixa (inferior aos 50 anos) sinal de um país ainda atrasado.

A população das cidades foi crescendo, o que se devia sobretudo à migração de camponeses que aí procuravam uma vida melhor. Era também nas cidades que vivia uma burguesia comercial, que Fernando Rosas caracteriza da seguinte forma:

Eram os comerciantes «respeitáveis», vivendo com algum desafogo, beneficiários de um poder de compra socialmente concentrado em classes com hábitos de ostentação e de mimetismo social relativamente às «novidades do estrangeiro» (ROSAS 1998: 96)

¹⁴ Na verdade, a exploração desenfreada de um grupo da população poderia criar uma bomba relógio em potência com a possibilidade de, mais tarde ou mais cedo, explodir com óbvias desvantagens para o regime (ROSAS 1998: 220).

A este grupo seguia-se um vasto número de pequenos comerciantes.

Vivendo frugalmente, sem disponibilidade económica para os lazeres ou usufruindo deles apenas raramente, encontravam-se os funcionários públicos, empregados comerciais e de escritórios e os profissionais liberais.

Um pouco acima encontrava-se a classe média urbana de funcionários e empregados com mais qualificações, também com uma vida difícil mas, obviamente, com uma disponibilidade financeira um pouco superior, que lhe permitiria um mais largo usufruto de distrações pagas, entre as quais figuraria o teatro. Estes grupos sociais constituíam uma camada da população urbana informada que iria engrossar as fileiras da oposição emergente no pós-guerra. Contudo, estas classes intermédias representavam, neste período, um importante apoio do Estado Novo (ROSAS 1998: 106).

No topo da hierarquia social, encontrava-se a classe dominante, que vivia sobretudo de rendas, da especulação e de uma da importação/exportação pouco arriscada no investimento nas actividades produtivas, deixando assim este caminho amplamente aberto à aplicação de capital estrangeiro.

No conjunto, o País aparecia como uma «sociedade maioritariamente rural, esmagadoramente analfabeta e com uma diminuta elite cultural e política» (ROSAS 1998: 99).

Do ponto de vista cultural e, tal como nota Carlos Reis, observam-se (para o período de 1926-1958) «dois movimentos de sinal oposto: por um lado, os esforços para «normalizar» a produção cultural, sujeitando-a a directivas programáticas e ideológicas emanadas de órgãos e instituições criadas pelo Estado Novo; por outro lado, as tentativas para contrariar essa ortodoxia, traduzidas em movimentos de oposição emergentes em diversas áreas culturais» (REIS 1991: 201).

Deve, porém, realçar-se aqui (e novamente com o apoio de Carlos Reis) que o Estado Novo não prestou particular atenção à cultura, interessando-se mais por ela como meio de propaganda do que como um fim em si mesmo, podendo estabelecer-se nesta questão um paralelo com o que ocorreu relativamente ao desporto (REIS 1991: 214-215).

Os anos 30 vêem afirmar-se na arquitectura o modernismo que, nas duas décadas anteriores, tinha tido expressão na pintura (com Amadeo de Sousa Cardoso e Santa-Rita Pintor) e na literatura (com escritores como Mário de Sá Carneiro e

Fernando Pessoa)¹⁵. A pintura modernista teve o apoio de António Ferro enquanto director do SPN que, com a organização das exposições anuais de arte moderna, acolheu praticamente todos os pintores modernistas portugueses da década de trinta (com destaque para Almada Negreiros e Mário Eloy).

Ao contrário das artes plásticas, o regime não conseguiu seduzir os escritores. Assim, estes intelectuais produziram quase sempre à margem do regime, opondo-se-lhe frequentemente. Uma nova geração de escritores e ensaístas continuou o labor já iniciado na década anterior e para além do decénio agora em apreço. Desta geração são exemplo os presencistas José Régio, João Gaspar Simões e Branquinho da Fonseca, que continuaram a escrever nas décadas seguintes. Miguel Torga, também inicialmente um homem da *Presença*, lançou *O quarto dia*, que denunciava os abusos das ditaduras europeias, livro que foi logo apreendido (1939), acabando o autor por ser preso.

Para a generalidade da população urbana era «o tempo da rádio». Esta transmitia notícias, folhetins, canções, poesia e, progressivamente, ia-se instalando nos lares dos portugueses, numa tendência que se intensificaria na década seguinte. Era também o tempo do cinema: da sua fantasia e do culto das estrelas.

Quanto ao teatro nota-se essencialmente a herança de práticas teatrais passadas e a preponderância da sua dimensão enquanto negócio. No que respeita ao repertório insistia-se essencialmente na comédia e nos sucessos de bilheteira estrangeiros. O teatro de revista estava ainda pujante, observando-se aqui a continuação da progressão do modernismo cenográfico.

¹⁵ As manifestações arquitectónicas do modernismo que encontram exemplos na Igreja de Nossa Senhora de Fátima (Pardal Monteiro), no Éden Teatro (Cassiano Branco) ou na Praça do Areeiro (Cristino da Silva), foram em grande parte postas ao serviço do ideário nacionalista do Estado Novo.

1940-1949

1940 pode ser considerado o ano de glorificação do Estado Novo. A oposição estava debilitada, as finanças e a economia encontravam-se numa situação controlada e Portugal ao abrigo do grande conflito mundial que rebentara em 39. Este ponto alto da ditadura salazarista será assinalado com as Comemorações Centenárias (que celebravam os 800 anos da fundação de Portugal e os 300 anos da restauração da independência) que teve na Exposição do Mundo Português o seu momento culminante. Para estes festejos foram mobilizados intelectuais e artistas mais ou menos simpatizantes do Estado Novo, como o escritor Júlio Dantas e o arquitecto e realizador Cottinelli Telmo.

No entanto, diversos factores iriam provocar a erosão do regime, que jamais conseguiria reencontrar o fulgor dos anos 30. Logo no início da década deu-se um surto de contestação laboral, provocado sobretudo por operários fabris e assalariados rurais, que encontrava a sua principal justificação nas difíceis condições de vida dos trabalhadores, agravadas então pelas restrições inerentes à Guerra. Esta agitação incluiu confrontos, por vezes violentos, que provocaram vários feridos, alguns mortos e diversas prisões. Tratou-se de um fenómeno sobretudo visível nas regiões circundantes de Lisboa, no Ribatejo e no Alentejo, observando-se também levantamentos na região do Norte. Com o avançar da década, também as classes médias começaram a mostrar algum descontentamento e a descobrir a oposição ao regime. Por sua vez, o PCP revigorado, depois de quase dizimado no final de 30, impulsionou e movimentou as lutas operárias e camponesas e recomeçou a sua acção mobilizadora junto das classes intermédias.

Deve notar-se ainda que, apesar das limitações do sistema educativo, os níveis de analfabetismo foram baixando, o que favoreceu o aumento tímido, mas real, de uma população um pouco mais elucidada e consciente do mundo que a rodeava.

O desenrolar da guerra e a evolução no sentido da vitória dos Aliados a partir de 43 fragilizou também o regime, dando força a uma crescente oposição. A certa altura, ter-se-á afigurado mesmo muito questionável a sobrevivência de uma ditadura numa Europa essencialmente democrática. Começaram, também, a surgir divisões e debilidades no seio do governo que Salazar liderava, em parte devidas ao desajuste do regime ao ambiente pró-democrático que se desenhava com o aproximar do final do conflito mundial.

Um sinal dos novos tempos aconteceu com as eleições para a Assembleia Nacional no final de 45. Neste período, teve particular importância o MUNAF (Movimento de Unidade Nacional Antifascista) criado em 1943 e dirigido pelo general Norton de Matos, que congregava em seu redor diversas forças oposicionistas. Em 1945, socialistas e republicanos do MUNAF criaram o MUD (Movimento de Unidade Democrática), cujas listas tiveram grande adesão, embora os seus dirigentes tenham desistido de ir às urnas por considerarem que não existiam garantias de uma eleição transparente e verdadeiramente democrática.

Em 49 tiveram lugar as eleições presidenciais, com a candidatura de Norton de Matos, fazendo oposição ao candidato do governo, o Marechal Óscar Carmona. Se é verdade que o general desistiu por considerar, que, mais uma vez, não existiam condições suficientes para prosseguir a sua candidatura, também é verdade que estes dois momentos foram simultaneamente sintoma e causa de fragilidade do regime, pois revelavam – e eram ao mesmo tempo – fermento de uma oposição que cresceria ao longo dos anos. Esta oposição resultava da insatisfação de grupos mais esclarecidos, que, na sua maioria, pertenciam a uma geração que já não tinha memória da instabilidade sentida durante a Primeira República.

Salazar conseguiu resistir, embora o Estado Novo jamais tenha recuperado a solidez e o fulgor dos anos 30. A nível internacional, a legitimação da ditadura ficou sobretudo a dever-se à aliança anglo-americana, consolidada através de hábil negociação diplomática e cujo principal pilar foram as concessões feitas por Portugal relativamente à base das Lajes nos Açores.

No plano artístico, na segunda metade da década, registou-se o surgimento de manifestações artísticas inovadoras, embora com expressão em círculos restritos. Assim, a década de 40 viu afirmar-se o neo-realismo, quer na literatura com Alves Redol (que publicara em 1939 *Gaibéus*), quer na pintura, sobretudo com Júlio Pomar (sendo a sua obra mais emblemática *O almoço do trolha*, de 1947). Eram expressões artísticas que denunciavam uma sociedade burguesa assente na exploração de um povo que vivia miseravelmente. Marcado pela ideologia marxista, o neo-realismo tivera já expressão nas Américas com Rivera e Thomas Benton nas artes plásticas, e Jorge Amado, John dos Passos e John Steinbeck no romance.

Neste período e, embora com assinalável desfasamento em relação a idêntico movimento em França, surgiram ainda as primeiras realizações surrealistas

portuguesas, com António Dacosta e António Pedro na pintura¹⁶ e Alexandre O’Neil na literatura (1949), revelando estes artistas também um diferente, mas não menos importante, empenhamento político de oposição ao regime. Por sua vez, Almada Negreiros explorava os caminhos do cubismo, tendência que se patenteia nos frescos das gares marítimas de Alcântara (1945) e da Rocha do Conde de Óbidos (1948). Timidamente despertavam também os primeiros sinais abstraccionistas na pintura e na escultura.

Tais movimentos, que tinham começado a dar os primeiros passos no início da década, afirmando-se com maior vigor no final do período em apreço, marcaram uma ruptura com os valores estéticos e políticos do Estado Novo e podem inserir-se conjunturalmente na progressiva debilitação do regime¹⁷.

O teatro profissional, não parecia reflectir de forma muito expressiva as convulsões sociopolíticas e novidades artísticas que marcaram esta década. De facto, os anos 40 do teatro português caracterizaram-se ainda, de um modo geral, pela pobreza dos repertórios, condicionados quer pela acção limitadora da Censura, quer pela falta de apoios estatais e pela imposição de pesadas taxas à actividade teatral, o que obrigava as companhias à escolha de peças que garantissem receitas de bilheteira capazes de as sustentarem. Tudo isto se reflectia na fraca qualidade dos espectáculos. Assim se desperdiçava o talento de actores principais e secundários de grande valia em obras menores e pouco ou nada se fazia para formar um público credor de uma oferta teatral de qualidade superior. Por outro lado ainda, neste período regista-se a falta de salas para representar e a concentração da actividade teatral na capital¹⁸.

Quando ia ao teatro o público procurava sobretudo a comédia, o que era lamentado por alguns comentadores, que, considerando-o grosseiro, criticavam o cómico praticado pela revista, pela comédia ligeira e pelo cinema:

¹⁶ Logo em 1940 estes dois artistas tinham feito uma exposição numa loja de móveis no Chiado, mas é em 47 que surge com uma mais expressiva presença o Grupo Surrealista de Lisboa.

¹⁷ Deve notar-se que os trabalhos de Almada Negreiros referidos foram encomendados pelo Estado Novo, tendo no entanto criado claro desagrado nas hostes mais conservadoras do regime.

¹⁸ Em consequência do incêndio do Teatro Baquet, no Porto, no final do século XIX, a criação de novos espaços teatrais não era possível se tal não fosse feito em edifício independente, o que impediu a criação de novas salas mais pequenas, passíveis de acolher experiências teatrais um pouco mais ousadas, mas que pelas dimensões da sala se tornassem menos arriscadas financeiramente as novas experiências teatrais. Por outro lado, houve teatros que passaram a ser sobretudo utilizados para projectar filmes.

Na verdade, como já dissemos, se quisermos procurar num espectáculo de qualquer género as razões da sua popularidade ou impopularidade concluiremos que a isso não é estranha a percentagem que contenha de cómico. É no cómico que reside precisamente o popular.

Seja uma peça, seja um filme, o sucesso está garantido desde que o cómico se sobreponha a tudo. Esta receita usada, assim, a frio, dá resultados lucrativos, mas as obras não passam de palhaçadas mais ou menos engraçadas ou burlescas que terminam por cansar o espectador.

Manuel de Azevedo «Arte e negócio no cinema português» in *Vértice*. Junho 1947

Quanto à censura, observa-se um momento de maior suavidade na actuação dos seus mecanismos em virtude da conjuntura gerada pelo pós-guerra. De facto, a vitória das democracias criou um ambiente temporariamente menos repressivo de que alguns poucos sectores do teatro português tiraram partido (REBELLO 2004: 190). É assim que por esta altura se representarão Federico García Lorca, José Régio, Óscar Wilde e Eugene O'Neill no Teatro Nacional. Foi também pela segunda metade dessa década que apareceram os primeiros experimentalismos como o Teatro Estúdio do Salitre – de Gino Saviotti, Luiz Francisco Rebello e Vasco de Mendonça Alves (1946) –, a Casa da Comédia – de Fernando Amado (1946) –, Os Companheiros do Pátio das Comédias – de António Pedro e Costa Ferreira (1948) –, ou o Grupo Dramático Lisbonense – de Manuela Porto (1948-50), associado ao coro dirigido por Fernando Lopes Graça. Estes grupos representavam essencialmente para pequenas plateias cultas. Segundo Rui Pina Coelho, o resultado destas iniciativas, que não representaram um movimento concertado, mas antes «um momento de ímpetos experimentalistas», traduzia-se sobretudo na divulgação de um repertório diferente¹⁹, no esforço de um trabalho rigoroso, na afirmação da diferença em relação ao teatro que se fazia então e a não sujeição a imperativos comerciais, não trilhando, todavia, caminhos estéticos verdadeiramente novos (COELHO 2006: 44). Seja como for, estas experiências algo efémeras permitiram o aparecimento de novos dramaturgos, encenadores, actores e artistas plásticos que desempenharam importantes papéis na cena portuguesa (COELHO 2006: 55). A par destas actividades o teatro universitário (ao qual a Censura concedia maior margem de manobra, por considerar que se destinava a um público

¹⁹ Assim, por exemplo, no Teatro Estúdio do Salitre foi apresentado pela primeira vez, *Maria Emília*, de Alves Redol e *O mundo começou às 5 e 47*, de Luiz Francisco Rebello, e na Casa da Comédia subiu à cena a *Caixa de Pandora* de Fernando Amado, com cenários e figurinos de António Dacosta

mais limitado) também percorria caminhos diferentes dos convencionais quer em Lisboa, quer sobretudo em Coimbra²⁰.

Não obstante alguns destes indícios relativamente promissores, a visão geral do nosso teatro indicava-o geralmente como limitado e empobrecedor sobretudo na opinião de um sector da crítica mais intelectual que fazia oposição ao regime e publicava as suas reflexões em periódicos como a *Seara Nova*²¹, *Mundo Literário*²² e *Vértice*²³. Entre os protestos mais vezes repetidos contavam-se as más escolhas de repertório (onde tanto escasseavam os grandes clássicos como os textos coevos, sobretudo nacionais), o predomínio do teatro de revista, as desinteressantes propostas de encenação, a instabilidade dos elencos, a dependência relativamente às receitas de bilheteira, o baixo nível cultural do público (que o teatro então dominante não contribuía em nada para melhorar), bem como a precariedade da vida dos artistas, que os obrigava a fazer constantes concessões ou a «fugirem» para o Brasil²⁴.

A tudo isto acrescentava-se a débil preparação dos críticos de teatro neste período. A este propósito, transcreve-se aqui um excerto de uma curta entrevista concedida por Gino Saviotti, professor de estética do Conservatório, jornalista e ensaísta, então em Portugal há seis anos a propósito da possibilidade da publicação de uma revista sobre o teatro português com visibilidade no estrangeiro:

Esta iniciativa permitiria iniciar aquela que me parece, francamente, a primeira necessidade de hoje, desejando renovar e reforçar o movimento teatral «uma nova orientação da crítica». O teatro ganha muito com a presença de uma crítica livre, que julgue verdadeiramente, aconselhe, seja

²⁰ Por exemplo, o Teatro Moderno da Faculdade de Letras de Lisboa representou na temporada de 1945-46 peças de autores portugueses recentes como Raul Brandão (*O Gebo e a sombra*) e Miguel Torga (*Mar*) autores que, de resto, também o TEUC, Teatro de Estudantes da Universidade de Coimbra, com a orientação de Paulo Quintela, levou à cena, para além de obras do repertório clássico.

²¹ A *Seara Nova* (nesta fase quase sempre dirigida por Fernando Lopes Graça) foi uma publicação de longa vida que, neste período, defendia sobretudo os valores neo-realistas, tendo-se revelado um importante veículo de pensamento crítico que conseguiu sobreviver à Censura.

²² O *Mundo literário* teve uma vida efémera, mas não deixou de marcar um olhar atento e crítico sobre a vida cultural portuguesa.

²³ A *Vértice*, nascida em 1942 em Coimbra no seio de um grupo de intelectuais de simpatias marxistas, revelava evidentes preocupações sociais, e fazia incidir o seu olhar crítico sobre as manifestações culturais e artísticas.

²⁴ Podem encontrar-se exemplos da expressão destas ideias em: João Pedro de Andrade «No limiar de uma nova temporada teatral» in *Seara Nova* (26/10/46); Manuela Porto «Comentários à margem do teatro» in *Mundo literário* (22/06/46); Luiz Francisco Rebello «Balanço de uma temporada» in *Mundo literário* (14/09/46); Pedro Serôdio «Teatro: elencos fixos e elencos volantes» in *Vértice* (05/49).

precursora de novas tentativas, e constitua quasi um prémio e um estímulo. Por isso, é indispensável a crítica portuguesa tomar contacto com a grande linha de pensamento europeu. A estética é uma ciência, existe. Alcançou verdades certas e não é permitido a qualquer pessoa, embora cheia de talento, ficar agarrada a velhos preconceitos, ou criar teorias próprias e querer impô-las.

«O Dr. Gino Saviotti, novo professor de estética do conservatório fala-nos do teatro português e do Círculo de Cultura teatral» in *O Século Ilustrado* (03/02/45)

1950-1960

Um dos traços característicos do decénio agora abordado é o acentuar da fragilidade do regime.

É, contudo, verdade que, no início deste período, o governo parecia conseguir recuperar alguma força, recobrando assinalável intensidade o discurso em torno dos grandes valores do ideário estadonovista: nacionalismo, anticomunismo (agora exacerbado pelo ambiente criado pela guerra fria), corporativismo, Deus, autoridade e trabalho. É igualmente verdade que, depois do malogro das eleições de 49, as oposições se encontravam desalentadas e enfraquecidas, além de que o governo, sentindo a ameaça que estas forças poderiam representar, fez incidir sobre elas forte vigilância e repressão.

No entanto, o próprio Estado Novo tinha as suas vozes críticas internas, das quais Marcello Caetano foi o representante mais visível. Começou mesmo a definir-se uma corrente que, apelidada de marcelismo, advogava importantes reformas políticas e sociais para o Estado Novo. A esta mudança opunham-se os elementos mais conservadores e mais à direita: fascistas, integralistas, católicos conservadores... e todos aqueles que sentiam os seus interesses atingidos com uma potencial mudança. Perante este cenário de divisão interna, Salazar chamou a participar no governo alguns reformistas, entre eles o próprio Marcello Caetano, a quem entregou o cargo de ministro da Presidência – muito próximo de si, portanto.

Começaram a manifestar-se, primeiro nas colónias de outros países, os movimentos independentistas, alastrando este ímpeto às colónias portuguesas²⁵. No que diz respeito à questão ultramarina, ao longo da década foi-se observando um

²⁵ Em 1956 é criado em Angola o MPLA (Movimento Popular de Libertação de Angola) e, na Guiné, o PAIGC (Partido Africano para a Independência da Guiné e Cabo Verde).

crescente isolamento de Portugal em matéria de política externa, tornando-se a manutenção das colónias uma grave pecha diplomática no final dos anos 60.

O importante apoio que Salazar encontrara na Igreja e nos militares nos primeiros anos de governação dava também sinais de tibieza²⁶. Quanto ao sector militar, cuja sintonia com Salazar já se havia revelado precária no período do pós-guerra, surgiam desde o início da década vários focos de mal-estar que tinham expressão num ambiente conspiratório contra o regime. Na verdade, foi das fileiras militares que saiu o candidato da oposição às presidenciais de 1951, o Almirante Quintão Meireles e, em 58, a bombástica candidatura do General Humberto Delgado.

Com efeito, em 1958 os portugueses foram novamente chamados a ir às urnas para escolher um novo presidente da República. Estas eleições, embora com resultado favorável para o governo de Salazar, representaram para este um rude golpe, nada voltando a ser como anteriormente.

As eleições presidenciais opuseram, então, o almirante Américo Tomás ao general Humberto Delgado, que congregou em seu redor várias oposições que incluíam monárquicos, católicos, personalidades como o filósofo e ensaísta António Sérgio – ligado à oposição democrática desde sempre – o antigo líder dos camisas azuis, Rolão Preto e, numa fase final da campanha, os comunistas, cujo candidato, Arlindo Vicente, desistiu a favor do «general sem medo». O apoio e a adesão da população a Humberto Delgado excederam todas as expectativas e espelharam um enorme descontentamento em relação ao regime.

Reprimindo os movimentos de Humberto Delgado e controlando as manifestações de apoio da população ao General e, sobretudo, manipulando os resultados eleitorais, o governo logrou a vitória, mas ficou fragilizado de forma irrecuperável.

A sociedade portuguesa apresentou também significativas mudanças durante esta década. O perfil demográfico alterou-se por via de uma diminuição das taxas de natalidade e de mortalidade. É também característico deste período o fluxo migratório da população campesina, especialmente daquela que era proveniente do interior, em direcção às maiores cidades que vão crescer, bem como as suas periferias.

²⁶ Relativamente à Igreja, é emblemática a carta que o Bispo do Porto escreveu a Oliveira Salazar (Março de 1958). Apesar de D. António Ferreira Gomes ter sido obrigado a exilar-se, foi crescendo entre os católicos o descontentamento em relação ao regime, o que teve como resultado, entre outras expressões, a criação da JOC (Juventude Operária Católica).

Especialmente a população urbana começou a modificar a sua natureza, mercê de uma alfabetização progressiva, de um maior acesso à educação, à cultura e aos meios de informação. A estas modificações não foram estranhas as alterações introduzidas no sistema educativo, quer impulsionadas pelas necessidades criadas pela crescente industrialização que demandava uma mão-de-obra mais qualificada, quer pelo próprio ambiente gerado pelo pós-guerra²⁷.

Aumentou a fatia do sector dos serviços, do comércio e da administração pública, assim como a do sector industrial, crescendo com ele uma faixa da população que, num fenómeno já notado para a década anterior, vive exclusivamente do seu salário, isto é, já sem o tradicional complemento agrícola que o operariado de períodos anteriores não dispensava.

O futebol continuou a ocupar lugar cimeiro na diversão dos portugueses, com os maiores clubes a inaugurarem grandes estádios para a prática deste desporto. O fado e as touradas atraíam importante parte da população, especialmente na capital e nos seus arredores.

Mas surgiram novas ofertas para a ocupação dos tempos livres, encontrando-se entre elas a televisão. Com efeito, em Março de 1957 foi para o ar a primeira emissão da Radiotelevisão Portuguesa, que foi ocupando um espaço cada vez mais abrangente em matéria de oferta cultural e de lazer na vida dos portugueses.

Em 1956, foi estabelecido-se em Portugal a Fundação Calouste Gulbenkian que criou uma importante alternativa ao Estado em termos de apoio à investigação, criação e divulgação cultural e científica.

Mercê do já referido fortalecimento aparente do governo e endurecimento da sua acção repressiva, bem como do desenvolvimento da Guerra Fria, a censura apertou as suas malhas no início da década agora considerada. No entanto, as eleições presidenciais e a corrente de contestação a elas associada acabariam por aliviar esta prática especialmente a partir de 1958. Tal permitiu que em Portugal fossem estreados espectáculos e editados textos teatrais pouco prováveis até há poucos anos atrás, tais como *As bruxas de Salém* de Arthur Miller pela C^a Rey Colaço - Robles Monteiro

²⁷ Esta mudança será protagonizada pelos Ministros da Educação Nacional Pires de Lima (1947-1955) e Leite Pinto (1955-1961). Pires de Lima criou o Plano de Educação Popular e a Campanha de Educação de Adultos (1952), aos quais se ficou a dever principalmente a redução das taxas de analfabetismo no território português. O mesmo ministro criou também o ensino técnico elementar que passou a existir paralelamente ao 1º ciclo do ensino liceal (1947). Leite Pinto, cujo ímpeto renovador não pôde ir tão longe como gostaria, alargou a escolaridade obrigatória de 3 para 4 anos. Primeiro para os rapazes (1956), depois para as raparigas (1960).

(1957), *A promessa* de Bernardo Santareno (1957), ou a *Jornada para a noite* de Eugene O'Neill (1958), estes dois levados à cena pelo Teatro Experimental do Porto (TEP). Realce-se no entanto que a actividade da censura havia apenas sido suavizada (e por pouco tempo) e de forma alguma suprimida²⁸.

Neste período, novas companhias surgiram com propostas fora da lógica meramente comercial, dando, de certa forma, continuidade ao labor dos agrupamentos experimentais já anteriormente referidos. De entre os colectivos emergentes, destaca-se o Teatro Experimental do Porto dirigido artisticamente por António Pedro (entre 53 e 62). Criado a partir do Círculo de Cultura Teatral, fundado em 1953, o TEP foi «colectivo que durante a década de 50 transport[ou] a mecha do experimentalismo, tornando-se uma escola de actores (...) constituindo-se enquanto espaço privilegiado de experimentação ao nível da cenografia e da iluminação» (COELHO 2009 : 72).

Salienta-se, também, o Teatro de Arte de Lisboa, nascido em 1955, que reuniu em torno de si diversos artistas e intelectuais portugueses e que integrou alguns actores consagrados como Brunilde Júdice, Maria Lalande e Samwel Diniz. Através da publicação da série *Teoremas de Teatro*, o Teatro de Arte de Lisboa teve a preocupação de lançar a reflexão sobre o teatro em geral - e em Portugal em particular - e de documentar e dar a conhecer os textos levados à cena.

Por seu lado, a empresa Laura Alves com a colaboração de Giuseppe Bastos criou, em 1958, o Teatro de Sempre, de efémera, mas significativa existência na década em apreço. Com direcção artística de Gino Saviotti e muito ligado aos actores Cármen Dolores e Rogério Paulo, o Teatro de Sempre teve preocupações pedagógicas e almejou, na esteira de Jean Vilar, conquistar e educar novos públicos (a juventude, a burguesia e «o próprio povo»²⁹). Do repertório apresentado, realçam-se os espectáculos *O mentiroso* de Goldoni, *Seis personagens em busca de um autor* de Pirandello e *O Gebo e a sombra* de Raul Brandão. Estas opções tinham como denominador comum, tal como salienta Miguel Falcão, a posição de destaque que ocuparam na produção dramaturgica dos seus países de origem e, no caso dos dois primeiros, na cena mundial, bem como o facto de cada texto, à sua maneira, revelar preocupações sociais (FALCÃO 2008: 126, 127).

²⁸ A ilustração deste momento de relativo alívio da acção da censura é feita com algum detalhe por Luiz Francisco Rebello (REBELLO 2004: 207-209, 212-214) e por Miguel Falcão (FALCÃO 2008: 121).

²⁹ Segundo o requerimento submetido ao Fundo de Teatro (apud FALCÃO 2008: 123).

Deve sublinhar-se que todas estas companhias foram financiadas pelo Fundo de Teatro, que, entrando em pleno funcionamento a partir de 54, foi ele próprio um dos «acontecimentos» mais dignos de nota para a segunda metade da década teatral portuguesa agora em breve análise. Foi na verdade, o Fundo de Teatro, apesar das suas limitações³⁰ que (conjugado com a já referida suavização pontual da acção da censura e as características dos mentores dos agrupamentos mencionados) terá permitido algum arrojo a estas iniciativas em matéria de repertório, afastando-as da dependência exclusiva das receitas de bilheteira.

Para além destas três projectos apoiados pelo Estado devem ainda salientar-se o Teatro de bolso (1955) e o Teatro Experimental de Lisboa (1957).

O teatro universitário continuou, por seu lado, a acção dinamizadora e divulgadora não só em Coimbra (e, nesta cidade, já não apenas com o TEUC, mas, no final da década, também com o CITAC), como também em Lisboa e no Porto. Na capital destacam-se, na Faculdade de Letras, o agrupamento dirigido por Fernando Amado e na, Faculdade de Direito, o seu grupo cénico formado em 1955. No Porto, pontificava o Teatro Clássico Universitário, desde finais dos anos 40, e, depois, o Teatro Universitário do Porto (TUP).

Na segunda metade de 50, visitaram Lisboa alguns importantes actores e companhias estrangeiras, como os brasileiros Teatro Popular de Arte (nas temporadas de 1956-1957 e 1959-1960), a Companhia de Teatro Cacilda Becker (1959) e o actor Rodolfo Mayer que apresentou *As mãos de Euridice* (1955). Estiveram também presentes companhias francesas como a Comédie Française (1959), o Théâtre du Vieux-Colombier (1958) e o Studio des Champs Élysées (1959).

Foi também nos anos 50 que novos dramaturgos portugueses acederam aos palcos profissionais como Luís Francisco Rebello, Costa Ferreira, e Bernardo Santareno.

A edição teatral conheceu, mais para o final da década, também algum renovado vigor, espreitando o interesse e a reflexão sobre o teatro, tal como notaram Mário Vilaça (VILAÇA 1967: 148-149) e Pedro Bom³¹. E não se tratou apenas da publicação de peças de teatro, mas também de ensaio e estudo crítico, como os dois livros de Redondo Júnior, *Pano de ferro* (1955) e *Encontros com o teatro* (1958), os já

³⁰ Na sua tese de mestrado Nuno Costa Moura aponta as diversas limitações do Fundo de Teatro (MOURA 2007: 144-145).

³¹ Pedro Bom «O desejo firme de actualização assinalou a vida cénica lisboeta no decorrer do ano 1959» in *Diário Ilustrado* (31/12/59).

referidos *Teoremas de teatro* do Teatro de Arte de Lisboa, os *Cadernos de um amador de teatro* de António Pedro (195-?) e o *Teatro moderno: caminhos e figuras* de Luiz Francisco Rebello (1957).

No ar parecia pairar o desejo/necessidade de renovação do teatro português e a sensação, ainda que suave, de que algo desse desiderato se estaria a concretizar. De facto, no final da década alguns críticos regozijavam-se ao olhar retrospectivamente os anos que findavam³². Efectivamente, algo de diferente (embora, como hoje sabemos, efémero) se sentia no ar que fazia pressentir um revigoroamento da cena portuguesa.

³² Como, por exemplo, José Sasportes em «A temporada que principia vem cheia de bons prenúncios» in *Diário de Lisboa* (31/12/58) ou J.C. em «Rescaldo de doze meses de actividades teatrais: um público jovem e entusiasta» in *Século de Domingo* (04/01/1959); o já referido Pedro Bom «O desejo firme de actualização assinalou a vida cénica lisboeta no decorrer do ano 1959» in *Diário Ilustrado* (31/12/59); Manuel Granjeio Crespo «À procura de encenadores» in *Seara Nova* (02/60).

2. UM PERCURSO PESSOAL

2.1. Os primeiros anos

Francisco Ribeiro nasceu numa família de amantes do teatro. Começou muito cedo a representar em Linda-a-Velha, local onde a família passava férias. Aqui, numa propriedade familiar o seu pai transformou um edifício já existente numa sala de espectáculos que baptizou como O Grémio dos Despretensiosos (CASIMIRO 2010 : 95), no qual se apresentavam récitas de teatro amador. Antes de fazer seis anos já Ribeirinho surgia no coro final de uma revista - *Tiros...sem bala*. Foi também em Linda-a-Velha que debutou como dramaturgo com a peça *Ave-Maria*.

Foi pela mão de Chaby Pinheiro, amigo e inquilino do seu pai, que Francisco Ribeiro se estreou no teatro profissional, em 1929, no Teatro Virgínia em Torres Novas com *A Maluquinha de Arroios*. Ribeirinho considerava que Chaby tinha sido o seu grande mestre e tinha por aquele actor uma enorme admiração

Até 1936, período em que se inicia a presente investigação. Francisco Ribeiro trabalhou com actores de referência da primeira metade do século XX português, como Alves da Cunha e Maria Matos – sempre no âmbito do teatro comercial – e fez diversas digressões pelo país.

A sua primeira participação na revista data de 1931 em *O Mexilhão*.

2.2. O profissional do riso: O teatro ligeiro

Para a caleidoscópica figura que foi Francisco Ribeiro – actor e encenador de vocação e profissão – nunca foi indiferente a dimensão do teatro enquanto negócio. Aceitava esse facto como incontornável, mesmo que isso pudesse muitas vezes implicar uma inegável mediocridade. Assim o ilustra um desencantado depoimento que prestou a uma revista angolana em 1970³³ e do qual aqui ficam dois excertos:

Não compliquemos. Tudo está nas diferenças entre teatro amador e teatro profissional. Teatro experimental e teatro profissional. Teatro para grande público e para pequeno público, visto que não poderemos falar de teatro de elites...Não as há. Não temos elites.

[...] Não acredita? O nosso problema é o número. Somos poucos. Acrescentem problemas de nível de vida e de educação. Somos ainda poucos para contrariar, por exemplo a patologia do Totobola...[...]

São muitos anos a lutar contra a maré de dificuldades. Mas não perdi o sentido da responsabilidade. E quer você queira admiti-lo, quer não, o sentido de responsabilidade envolve muitas vezes o negócio. É disto que se esquecem os que estão fora do teatro profissional. São injustificáveis as grandes perdas comerciais e económicas. O teatro tem de viver do público. É o público que manda quem ganha ou não.

Maria Virgínia Aguiar «Vinte anos sem abrir a boca : Para o *Notícia* Ribeirinho quebrou um longo silêncio» in *Notícia* [Luanda] (07/70)

Deste modo, ao longo de 47 espectáculos de teatro ligeiro (drama, farsa e sobretudo comédia) em que Francisco Ribeiro participou entre 1936 e 1955, encontramos-lo perfeitamente adaptado ao sistema vigente do teatro ligeiro comercial – popular ou burguês. Isto traduziu-se na sua integração em companhias organizadas em torno de um repertório de fácil assimilação que não levantava grandes questões filosóficas, políticas ou sociais, e que podia comportar, por vezes, um consensual e inofensivo conteúdo moralizante. No período que aqui se estuda, estas companhias insistiam no teatro espanhol ligeiro contemporâneo, nas *reprises* de teatro português ou estrangeiro, surgindo, aqui e ali, um ou outro original português.

Para além dos intuitos mercantis dos empresários, as limitações impostas pela censura e o perfil do grande público não permitiam subir muito a fasquia da qualidade aos que viviam exclusivamente – ou quase exclusivamente – do teatro. O repertório

³³ Esta entrevista é uma das raras expressões da sua opinião ao longo de toda a sua carreira. Este depoimento é também um balanço, embora curto, dos então 41 anos de carreira artística.

tinha também uma importância relativa para uma parte significativa do público, para quem uma ida ao teatro era sobretudo pretexto para socializar.

O teatro ligeiro foi explorado essencialmente por empresários³⁴, embora tenha existido um período em que, com maior frequência, actores se organizaram em sociedade ou criaram as suas próprias companhias autónomas, assumindo o papel de actores-empresários. Foi o caso de Francisco Ribeiro que experimentou todas estas formas de produção.

No entanto, é importante reter que, não obstante o comercialismo inerente, os actores e encenadores ligados ao teatro ligeiro revelavam um amor por esta arte que se expressava em depoimentos ou, por exemplo, em momentos de representação notáveis (mesmo com repertório insignificante)³⁵. O contraste entre aquilo que se fez e o que se gostaria de ter feito é amplamente ilustrado nos testemunhos de actores do teatro comercial da primeira metade do século XX português. De entre esses registos, pertence a Nascimento Fernandes um dos que se considerou mais belo e sentido:

Algumas vezes saí do meu camarim, acabado o espectáculo, quando todos os meus colegas e pessoal da cena já estava na rua. Enquanto o porteiro da «caixa» esperava, sonolento, que eu saísse também, alguma coisa me prendia ali, naquela obscuridade, entre sombras fantásticas, ecos distantes e a misteriosa fascinação que sempre se liberta de um teatro abandonado pela noite adiante. É nesses raros momentos que ao nosso encontro vem a ideia súbita de que existe verdadeiramente um poder secreto no teatro. Não se é capaz de explicá-lo; sente-se na pele e provoca uma sensação extraordinária, indefinível. É ainda nesses raros instantes que sentimos pelo teatro um respeito imenso e, ao mesmo tempo, nos arrependemos das vulgaridades cometidas sobre um palco em nome da arte para regalo do público e bom funcionamento da bilheteira.

(FERNANDES: 1949 -8)

³⁴ No espaço de tempo de que aqui se trata o teatro ligeiro era um negócio dominado essencialmente por 3 empresários: Ricardo Covões, José Loureiro e António Macedo. Este último, após a sua morte, foi substituído por Piero até 1949, como se referirá mais adiante. Ao contrário de Ricardo Covões, José Loureiro e António Macedo enquanto estiveram no activo foram presenças assaz frequentes na vida de Francisco Ribeiro.

³⁵ Por exemplo, esse contraste entre a vulgaridade do repertório e a excelência da representação pode ser atestado no conjunto de críticas publicadas por Eduardo Scarlatti em *Em casa de O Diabo: Subsídios para a história do teatro*. Concretamente dá-se o exemplo da prestação de elenco de *Sete mulheres* (Teatro da Trindade – 1936), espectáculo que teve como protagonista Palmira Bastos em que Francisco Ribeiro participou (SCARLATTI 1946: 202-204). Idênticas considerações podem ser encontradas para Vasco Santana a propósito do espectáculo *Perdeu-se um marido* (Teatro Monumental - 1954) através da pena de Redondo Júnior (REDONDO JÚNIOR 1955: 197).

2.2.1. Aprender com os mais velhos: 1936-1939

Regressado da sua primeira época no Teatro do Povo, Francisco Ribeiro ingressou na companhia encabeçada por Palmira Bastos e empresariada por José Loureiro. Esta companhia explorava essencialmente a popularidade daquela vedeta já vinda do séc. XIX, mas mantendo posição cimeira no universo teatral português. Francisco Ribeiro permaneceu neste agrupamento até meados de 1938.

A conjugação de factores como a Censura – particularmente apertada neste período, tal como já ficou registado –, a necessidade de economia de meios e de fazer brilhar a estrela da Companhia (à qual a crítica invariavelmente se vergava), bem como a exigência de assegurar receitas de bilheteira apresentando peças do agrado do público levavam a que a selecção do repertório a representar por este agrupamento incidisse sobretudo sobre teatro de expressão castelhana de autores coevos, como a parceria Adolfo Torrado e Leandro Navarro. A grande maioria destes textos já havia sido testada com êxito nos palcos do país vizinho antes da Guerra Civil ou em alguma grande cidade da América Latina. Estas peças, editadas na sua maioria em publicações periódicas como *La farsa* ou *El teatro moderno*, tinham residência quase obrigatória na casa de gente interessada em teatro. A companhia colocou ainda em cena sucessos passados de Palmira Bastos como *O Rosário* (apresentada em 1926 no Teatro do Ginásio), ou a opereta *A Grã-Duquesa de Gerolstein*, espectáculo que a actriz tinha interpretado com êxito em 1900 e que era despidoradamente recuperado quase quarenta anos depois, para que a actriz interpretasse exactamente a mesma personagem (FERREIRA 1985: 172).

Levando ao tablado comédias ligeiras, dramas sentimentais e operetas, este agrupamento actuava sobretudo sobre o «mercado» do «teatro para famílias» ou «teatro para senhoras e meninas»³⁶, contrapondo-se, de alguma forma, aos espectáculos populares e brejeiros do teatro de revista, tão populares na época. Aliás, também a sala elegante e confortável do Teatro da Trindade – a funcionar, nesta época, alternadamente como teatro e como cinema – marcava a diferença em relação aos teatros do Parque Mayer. Tal como já se aludiu, o teatro era um espaço de socialização, um local onde se ia para ver os outros e para se ser visto; e o empresário José Loureiro,

³⁶ Expressões utilizadas na publicidade a estes espectáculos.

nesta fase associado a António Macedo, explorava amplamente este aspecto através do local e do agrupamento em questão.

Nas suas memórias, Costa Ferreira definia da seguinte forma o repertório de Palmira Bastos:

Este repertório aqui apontado nas suas linhas gerais dirige-se a uma plateia pequeno-burguesa, a maioria do público em todos os países da Europa ocidental, e aceita esse mesmo público tal como ele é, com as suas convenções e as suas cobardias. (FERREIRA 1985: 172)

Ainda na mesma obra, é eloquente o testemunho deixado pelo memorialista acerca da actriz por aquilo que este traduz da necessidade – então sentida – de sujeição da artista às características e vontade do público:

[...] nunca esqueço a profunda pena que vi nos olhos de Palmira Bastos, quando lamentou que eu desperdiçasse as minhas qualidades naquele caminho tão difícil, que parecia querer encetar. «A primeira coisa para triunfar no teatro é pormo-nos de acordo com o público». Nunca mais esqueci a frase que, corrigida, exprime uma grande verdade de sociologia teatral.

O agrado, que Palmira procurava, era imediato e procurava-o passivamente, sem pretender modificar em nada o público a que se dirigia. Assim, sendo sem dúvida Palmira a actriz de teatro sério com mais prestígio popular, temos dificuldade em associar o seu nome a grandes peças do repertório mundial. (FERREIRA 1985: 171)

Estes espectáculos de cenografia pouco ambiciosa (que procurava retratar essencialmente interiores de habitações de diversas camadas sociais) eram geralmente encenados pela estrela da companhia. Os cenários e figurinos, quando se reportavam a ambientes elegantes e da alta sociedade, constituíam também um chamariz adicional para a «plateia pequeno-burguesa» referida por Costa Ferreira.

Depois da 3ª temporada do Teatro do Povo (no último trimestre de 1938), Francisco Ribeiro voltou para o Teatro da Trindade, até 1939. Os agrupamentos formados então pelo empresário José Loureiro para esta sala de espectáculos já não incluíram Palmira Bastos, mas contaram com Adelina Abranches, Brunilde Júdice e Erico Braga como primeiras figuras de cartaz e, para terminar o período agora estudado, Maria Matos. Sublinha-se nesta fase o convívio com o professor Carlos Santos, actor e professor do Conservatório em fim de carreira, que encenou quatro dos espectáculos apresentados. O repertório já não era tão devedor da produção contemporânea espanhola, embora se tivesse recorrido ainda a *La Marimandona* de

Ramos Martín (traduzida com o título de *Cada um em sua casa*), oferecendo com esta peça um papel a Adelina Abranches dentro seu *emploi*³⁷ mais frequente, a mulher do povo. Estrearam-se mesmo duas peças de autores portugueses, *Dois mães*, de Ramada Curto, e *Outono*, de Manuel Fragoso. Continuou, no entanto a ser explorado o tipo de repertório «para famílias» e o estatuto do Teatro da Trindade como sala elegante e bem frequentada.

Torna-se notória a lassidão da crítica em relação aos espectáculos que pareciam replicar em muitos aspectos o espectáculo anterior da mesma companhia – testemunhos de um tempo cinzento para o teatro português. Assim o ilustram os seguintes comentários em tom morno do crítico d’*O Século*, a propósito respectivamente de *A Papiroza* e de *O amor que chega tarde*, bem como o comentário acutilante de Eduardo Scarlatti a propósito de *Sete mulheres*:

Na escolha, cada vez mais condicionada e difícil de repertório, que, satisfazendo as exigências da lei, consiga interessar o espectador, a comédia de Torrado e Navarro, [...] obtém um belo lugar pelo conjunto de predicados que reúne. [...] Ouve-se com agrado e interesse, sem ânsias nem sobressaltos, essa história que decorre num ambiente elegante, entre gente moça e bonita, que nos deixa bem-dispostos.

Cristóvão Aires «Representações: Teatro da Trindade» in *O Século* (05/11/36)

O teatro espanhol está sendo, mercê de várias e imperativas circunstâncias, a fonte quasi exclusiva a que podem recorrer, actualmente, as empresas, para organizar repertório traduzido ou adaptado. *Amor que chega tarde* é ainda uma peça desse filão, escolhida, sobretudo, porque tem um bom papel para Palmira Bastos.

Cristóvão Aires «Representações: Trindade» in *O Século* (16/12/36)

Como num «melodrama em surdina», lá estão a ingénua clássica, o cínico e todos os seus parentes – de saias ou de calças. Verdadeiramente, no Trindade e desde a primeira hora foram importadas várias peças distintas e um só drama verdadeiro, como espectáculo. Em toda a série de Papirozas os bem-afortunados alquimistas pegam num grupo familiar mais ou menos numeroso e jogam com os mesmos trunfos da vida burguesa. Mas os sentimentos agora na criada são em breve os da patroa; a seguir, os do mano são da mana, do bichinho e do papagaio...

(SCARLATTI 1946 : 198)

³⁷ A expressão *emploi* significa o tipo de personagem que o actor pode representar com facilidade, pois está de acordo com as suas próprias características pessoais.

Nestes tempos, Francisco Ribeiro era ainda uma figura algo apagada e que se apresentava sempre desempenhando papéis cómicos e, em geral, sem posição marcante no evoluir do enredo. No entanto, à medida que nos aproximamos do final do período agora em apreço, observa-se que lhe vão sendo atribuídas personagens com cada vez maior importância no desenvolvimento da acção dramática e que o actor vai ganhando direito a posição de maior destaque na publicidade dos espectáculos (como por exemplo ao desempenhar Pantaleão em *A Fidalga de Arronches* em Março de 1939).

2.2.2. A conquista de um lugar ao sol: 1939-1944

Mais uma vez de volta da habitual temporada com o Teatro do Povo (a quarta), Francisco Ribeiro apresentou-se pela primeira vez como encenador no teatro ligeiro. Foi o empresário António Macedo que lhe deu tal oportunidade no Teatro Variedades. A escolha recaiu sobre mais uma peça espanhola, *O Padre Piedade*, de Carlos Arniches, num espectáculo no qual o então novel encenador representou também o protagonista.

Esta comédia – que a correspondência com a empresa António Macedo parece sugerir ter sido escolha de Francisco Ribeiro – conjuga situações engraçadas com um certo sentimentalismo e alguma intenção moralizadora, uma combinação a que Francisco Ribeiro recorreu pelo menos até ao início dos anos 50, como foi o caso, em 1943, de *O Zé Pequeno*, aliás do mesmo autor castelhano e até n’Os Comediantes de Lisboa, de *O menino Quim* e *Três rapazes e uma rapariga*.

Vale a pena analisar a troca de correspondência entre Francisco Ribeiro e Alberto Barbosa³⁸ a propósito dos preparativos para levar à cena *O Padre Piedade* e recebidas por Francisco Ribeiro, constantes do espólio à guarda do Museu Nacional do Teatro e em parte já referida por Graça dos Santos (SANTOS 2004: 208-210). Esta

³⁸ Alberto Barbosa foi um profícuo co-autor de revistas. De entre os seus vários sucessos, destacam-se *O 31* (1913), *Água-pé* (1927), *Arre, burro!* (1936) e *Alto lá com o charuto!* (1945). Foi também autor de operetas, tradutor e adaptador de vários textos para o teatro ligeiro, alguns deles citados neste trabalho, como *Ama e senhora*, de Leandro Navarro e A. Torrado, *O padre Piedade*, de Carlos Arniches e *Branca por fora e rosa por dentro*, de E. Jardiel Poncela. Colaborou também no argumento e diálogo dos filmes *A canção de Lisboa* (1933), de Cotinelli Telmo, *Maria Papoila* (1937), de Leitão de Barros e *Capas negras* (1947), de A. Miranda.

Alberto Barbosa foi também empresário e é nessa qualidade que aqui se dirige a Francisco Ribeiro. Tal como no momento a que diz respeito esta troca de correspondência, este, também jornalista, associou-se várias vezes ao empresário António Macedo, explorando espaços teatrais como o Teatro Joaquim de Almeida no Rato (1926) o Teatro Politeama (1932) ou o Maria Vitória (1923 e, novamente, a partir de 1937).

correspondência é muito elucidativa quanto às formas de produção do teatro comercial agora em estudo. Em primeiro lugar, na carta de 17 de Agosto de 1939, deve notar-se a naturalidade com que o espectáculo é tratado como um negócio e a pressão para que o mesmo estreie o mais cedo possível, encurtando ao máximo o tempo de preparação e submetendo os artistas a um intenso trabalho (sublinhe-se, no entanto, que o espectáculo só estreou quase um mês depois da data abaixo indicada por Alberto Barbosa):

Estou entusiasmadíssimo com este negócio por todos os motivos: pela esperança que tenho no resultado comercial e pelo prazer que se me proporcionou de ser útil e agradável ao meu amigo. [...] Como a empresa põe o máximo empenho em ter já o teatro aberto em 1 de Outubro, era da maior urgência a chegada dos artistas o mais cedo possível, a ver se, com os ensaios de dia e de noite, fariamos o milagre de pôr a peça, de 22 ou 23 de Setembro a 1 de Outubro.³⁹

É muito interessante notar num destes documentos⁴⁰ a relação que se estabelecia entre empresários e alguns censores no sentido de fazer aprovar as peças. É verdade que *O Padre Piedade* não era um texto audacioso mas, tratando-se da história de uma rapariga solteira «desonrada» por um rapaz que a abandona grávida, poderia levantar alguns problemas. O excerto seguinte não faz senão corroborar a ideia de quão aleatória poderia ser esta prática e de como, também ela, pelo menos nesta fase, estava sujeita ao proverbial sistema português de «cunhas»:

Censura – Está tudo bem encaminhado. A peça vai parar às mãos do nosso Figueirinhas e é quanto basta para estarmos descansados.⁴¹

Francisco Ribeiro permaneceu na popular sala do Parque Mayer apenas até Março de 1940, momento em que abandonou as lides teatrais para integrar o elenco de mais um filme propagandístico realizado pelo seu irmão, *O feitiço do Império*. Não sem antes ter integrado o elenco da comédia *O pai Paulino*, ao lado da consagrada Maria Matos. Fernando Lopes Graça teceu dura crítica a este espectáculo, por ser

³⁹ Carta de Alberto Barbosa dirigida a Francisco Ribeiro de 17 de Agosto de 1939 (PT/MNT/FR/196946).

⁴⁰ Trata-se da carta de António Barbosa dirigida a Francisco Ribeiro datada de 23 de Agosto de 1939 (PT/MNT/FR/196948).

⁴¹ Carta de Alberto Barbosa dirigida a Francisco Ribeiro datada de 7 de Setembro de 1939 (PT/MNT/FR/196949).

paradigma do mau teatro que se apresentava em Portugal e pelo desbaratar do talento de grandes actores a quem atribuía também a sua quota-parte de responsabilidade:

O pai Paulino, em cena no Teatro Variedades, não mereceria a pena que a crítica dela se ocupasse, não fora o facto, bastante lamentável, de vermos dois artistas de tão grandes faculdades histriónicas, como são Maria Matos e António Silva, capazes indiscutivelmente, de fazer teatro sério, mesmo dentro do teatro para rir, desperdiçar ou, melhor, abandalhar (perdoem-nos a violência do termo) o seu enorme talento, representando peças a que não cabe outro qualificativo senão o de autênticas palhaçadas (GRAÇA 1945: 173)

No período estival de 1940, Francisco Ribeiro cumpriu aquela que seria a última época da sua primeira fase no Teatro do Povo. Deve notar-se aqui que, para além de outras razões que serão adiante referidas, o director artístico do «teatrinho de Salazar» abandonou aqui as suas funções, num momento em que atingia maior notoriedade nos palcos populares.

Entre o final de 1940 e o primeiro semestre de 1941, Francisco Ribeiro representou três operetas, sendo co-autor de uma delas, mas também dois dramas (*A primeira Legião* e a reposição de *Grades Floridas*) e duas comédias. Nestas últimas esteve ao lado de actores como Aura Abranches (*A tia Francisca*), António Silva e Madalena Sotto (*O anjo da guarda*).

Depois de uma considerável ausência de cerca de 8 meses – durante os quais rodou os filmes *O pai tirano* e *O pátio das cantigas* – Francisco Ribeiro regressou então para se manter como primeira figura de cartaz durante tempo considerável. Ressalte-se a óbvia relação entre a experiência cinematográfica e o maior protagonismo conquistado no tablado. Deve sublinhar-se igualmente que, a partir deste momento, Francisco Ribeiro começa mesmo a ser apresentado como chamariz para o público tal como o demonstram os anúncios abaixo apresentados:



O ACTOR RIBEIRINHO
REPRESENTA HOJE NO

AVENIDA
em MATINÉE às 16 horas, e à NOITE em 2 Sessões: às 21 e às 23 horas
O engraçadíssimo original português

O TROCA TINTAS
UM ESPECTACULO PARA RIR
UMA NOITE DIVERTIDA
DUAS HORAS DE ALEGRIA

TERÇA-FEIRA, 4.ª recita de homenagem, aos autores Arnaldo Leite e Heitor de Campos Monteiro
TELEFONE 27273



ULTIMAS NO AVENIDA
Telef. 27273

A COMEDIA DAS GARGALHADAS
O PINGA AMOR
com RIBEIRINHO
O ACTOR DA MODA
2 Sessões, às 21 e 23 horas
Amanhã as 14 horas e a noite

NA PRÓXIMA SEMANA: A COMEDIA

O TROCA TINTAS
de Arnaldo Leite e Heitor de Campos Monteiro

A GUERRA A' TRISTEZA
SÓ SE CONSEGUE indo vê-la

RIBEIRINHO
na AVENIDA
TELEF. 27273
na engraçadíssima comedia

OS PIRES DE ACAVEM

A PEÇA QUE MAIS GARGALHADAS PROVOCA
Todas as noites em 2 Sessões: a 1.ª às 20,45 e a 2.ª às 22,45
Ribeirinho, Hortense Luz, Barroso Lopes, três «ases» do riso

AVISO: A última sessão termina à hora do publico ter «electricos» para ligar os pontos da cidade.



Ribeirinho, Hortense Luz e Barroso Lopes numo das melhores cenas da comedia

No primeiro semestre de 1943, Ribeirinho associou-se a Erico Braga e a Irene Isidro para com eles explorar, no Teatro da Trindade, algum do repertório da extinta Companhia Lucília Simões - Erico Braga, representando aqui também personagens

principais. Com estes dois actores, Francisco Ribeiro encenou e protagonizou ainda a já referida comédia de fundo moral *O Zé Pequeno* com significativo sucesso.

Antes da aventura d'Os Comediantes de Lisboa, Francisco Ribeiro juntou-se ainda à actriz Madalena Sotto para com ela ocupar o palco do Teatro Apolo a partir do final de 43 e ao longo de todo o primeiro semestre de 44. Foi neste período que encenou a comédia *Branca por fora e rosa por dentro*, que merecerá referência no capítulo 3.

Assim, até 1944, a figura em apreço surgiu por várias vezes como actor principal em palcos do Parque Mayer, do Avenida ou do Apolo, empresariados por António Macedo, José Loureiro e Piero, passando periodicamente por uma das salas de espectáculo do Porto para a habitual *tournee* das companhias lisboetas a esta cidade.

Nesta fase de protagonismo de Francisco Ribeiro, a comédia é maioritariamente o tipo de repertório representado, encontrando-se dentro deste género três tipos de textos. O primeiro, tal como já ficou também assinalado no ponto anterior, diz respeito ao filão das peças já testadas e que já tinham passado pelo crivo do público, tal como *Cama, mesa e roupa lavada*, estreada no Porto em 1922, com Chaby Pinheiro à frente do elenco (tendo aliás a peça sido especialmente escrita para este actor); *O Pião das Nicas*, levada à cena em 1923 e protagonizada por Nascimento Fernandes; ou ainda *O Cabo Elísio* apresentada com o título *Jorge Cadete* (1928) com Hortense Luz como primeira figura, repetindo esta, em 1940, o mesmo papel. Estes exemplos de *reprises* poderiam continuar⁴². Outra tendência também anteriormente identificada é o recurso frequente ao alforge da dramaturgia espanhola contemporânea. É, de facto, com estas peças que se irá encontrar Francisco Ribeiro à frente do elenco e como encenador de *Padre Piedade*, *O pobre contente* ou *O Zé Pequeno*. Os originais portugueses, escritos a pensar num determinado público e num determinado conjunto de actores, fizeram também parte do repertório desta fase da vida de Francisco Ribeiro, embora não de forma significativa. Tal é o caso de *O Troca-Tintas*, de Arnaldo Leite e Campos Monteiro ou *Rompia a manhã*, de Vasco Mendonça Alves.

Ao carácter essencialmente medíocre e repetitivo deste repertório respondia a crítica com tom distraído e algo benevolente, como se pode ler no seguinte trecho do colaborador d'*O Século* a propósito de *A Tia Francisca*:

⁴² Com efeito, por exemplo, *O sabão nº 13* e *O homem das 5 horas* fizeram parte do repertório das companhias encabeçadas por Lucília Simões, respectivamente em 1930 (Teatro da Trindade) e em 1926 e na época 1935-36 (Teatro do Ginásio).

[...] uma pecinha alegre, movimentada, saudável, que deixa o público bem disposto, entretendo sem recorrer a grandes vôos de imaginação.

M.S. «Teatro Avenida» in *O Século* (17/01/41)

Mas a crítica registava também desagrado, por vezes, como se lê no tom furioso de Luiz Forjaz Trigueiros a propósito de *O pião das Nicas*:

[...] essa vergonhosa *pochade* que se chamou em tempos *Cabeça do turco*, disfarçada agora com o título *O pião das Nicas* e que o Variedades inventou para esconder a falta de originais.

[...] *O pião das Nicas* é do pior que tenho visto, graças a Deus.

(TRIGUEIROS 1947 : 172-173)

Ainda sobre o carácter repetitivo dos espectáculos e o decorrente cansaço da crítica, refere Costa Ferreira a respeito do momento em que se inicia como crítico teatral, aos vinte e cinco anos de idade (situando-se, portanto, esta experiência no momento agora em apreço - 1943):

Com Lelo Portela em *O Sol*, eu combinei só criticar aquilo que me parecesse útil. É evidente que se eu fosse criticar todas as peças do repertório da Companhia Maria Matos eu acabaria como o doido de Gogol a repetir sempre a mesma coisa, sem conseguir alterar o objectivo fundamental da ilustre empresária: ganhar dinheiro. (FERREIRA 1985: 218)

Ao desejo de comédia por parte do público respondiam os empresários com textos de fácil assimilação e que garantissem receitas de bilheteira. Esta opção era repudiada por alguns críticos, tais como Luís Forjaz Trigueiros, já anteriormente citado a propósito de *O pião das Nicas* e que escreveu mais à frente no mesmo texto:

Mau gosto a quanto obrigas! O que é preciso é fazer rir o público. Convencionou-se que sem uma gargalhada idiota ou um riso alvar não há teatro que possa cobrir o seu *deficit* permanente.

(TRIGUEIROS 1947: 174)

Volta a sublinhar-se que o teatro era neste período sobretudo um negócio que tinha de dar lucro, ou pelo menos, não dar prejuízo. Por isso, para além de o repertório ter de condescender com os gostos do público e não criar problemas a nível da Censura, era necessário rentabilizar ao máximo os espaços teatrais, actores e outros

profissionais. É assim que o ritmo dos espectáculos se verifica apertado, especialmente para o teatro de revista e para a comédia ligeira. Em geral, para o período agora estudado, um espectáculo podia ser visto 7 dias por semana, com duas sessões à noite às quais se acrescentava, no domingo, também uma *matiné*. Semelhante ritmo tinha inevitavelmente reflexos sobre a qualidade dos espectáculos, que saíria naturalmente diminuída. A presença de um espectáculo em cartaz dependia significativamente da recepção do público. A revista, em particular, podia permanecer mais de um ano em palco e aproximar-se das 200 representações, ou ser imediatamente retirada por o público não ter ocorrido da forma esperada. Assim que um espectáculo se aproximava do final da carreira, o empresário tinha obrigatoriamente de ter outro preparado. Ao percorrer cerca de 15 anos de notícias e publicidade teatral, observa-se que os adiamentos das estreias eram constantes, podendo a *première* ser adiada 4 vezes, como foi o caso, por exemplo, da revista *O melhor do mundo*, posta em cena no Variedades em Julho de 1946. Tal significava que os espectáculos nem sempre tinham o tempo de preparação necessário antes de serem apresentados ao público. Assim o ilustra José Gamboa :

[...] assiste-se a representações em que a nota mais saliente, por vezes, é o enervamento dos intérpretes causado pela falta de tempo para, ao menos, terem decorado aquelas palavras que o público já ouviu antecipadamente várias vezes pela voz do ponto – durante pausas forçadas e silêncios de recurso, que as características psicológicas das personagens e as gradações emotivas do diálogo nem sempre admitem, falseando o desempenho e amputando-o logicamente da sua primacial finalidade sugestiva. (GAMBOA 1949: 82)

A aceitação das regras do jogo por parte dos artistas decorria, em parte, da precariedade em que viviam as gentes do teatro, ao que se acrescentava o medo de uma velhice desvalida⁴³.

⁴³ É verdade que o Sindicato Nacional dos Artistas Teatrais foi fundado em 1938, sendo nele a inscrição obrigatória para quem quisesse exercer uma profissão no mundo do teatro. Se é verdade que este organismo tinha a obrigação de propiciar alguma protecção aos seus associados, é igualmente verdade que as queixas constantes em quase todos os livros de memórias consultados para todo o longo período que se sucede à sua criação revelam que tal protecção não seria tão efectiva como os seus estatutos fariam, à partida, esperar. Queixas em torno da ineficácia do sindicato encontram-se, por exemplo, em José Gamboa (GAMBOA 1949: 93-110) Por sua vez, Aura Abranches expõe quão difícil foi à sua mãe obter a reforma enquanto artista de teatro na primeira metade dos anos 40 (ABRANCHES 1947: 433-434)

2.2.3. É preciso viver: 1948-1955

A primeira fase da aventura d'Os Comediantes de Lisboa terminou, como se verá, em Abril de 1947, depois da fraca recepção do público à grande montagem que representou *O cadáver vivo*, a que se seguiu uma curta itinerância do agrupamento por Setúbal e Alcobaça. No segundo semestre desse ano, Francisco Ribeiro regressou ao teatro de revista, fazendo no final do mesmo a sua terceira e última incursão como encenador no teatro do Centro Universitário da Mocidade Portuguesa. Até ao final de 1948, Os Comediantes de Lisboa voltaram a juntar-se. No entanto, o agrupamento já não gozava da saúde dos primeiros três anos de vida e foi assim que Francisco Ribeiro regressou às lides do teatro mais comercial.

Depois de se encarregar da direcção artística da revista *O melhor do mundo*, Francisco Ribeiro jogou a cartada brasileira, tal como tantos outros colegas faziam desde o século anterior⁴⁴.

Quanto à comédia ligeira, só em Novembro de 1949 se voltará a encontrá-lo ao lado de Maria Matos, Vasco Santana e António Silva, como actor e encenador de mais um espectáculo baseado num texto espanhol contemporâneo, *Quem manda são elas*, de Carlos Llopis.

No final de 1950, definitivamente terminada a exploração d'Os Comediantes de Lisboa, Francisco Ribeiro lançou-se num novo empreendimento: uma sociedade com os actores António Silva, Laura Alves, Irene Isidro, Barroso Lopes e Carlos Alves, que explorou o Teatro Apolo durante um ano (de Novembro de 1950 a Novembro de 1951). Este conjunto de actores pôs em cena sobretudo teatro de revista, mas também uma comédia de que Francisco Ribeiro foi também co-autor, *A grande mina*. Esta sociedade poderá ter sido criada como reacção à falência do empresário Piero⁴⁵, que

⁴⁴ Pouco se sabe sobre esta digressão de Francisco Ribeiro ao Brasil. Há todavia conhecimento que integrou uma companhia da empresa de Piero Bernandon e que apresentou a revista *Alto lá com o Charuto!*, no Teatro Carlos Gomes no Rio de Janeiro com António Silva, João Villaret e Irene Isidro, entre outros companheiros de cena. Francisco Ribeiro regressou a Portugal com a expectativa de voltar ao Brasil para trabalhar com o jornalista, empresário e diplomata Pascoal Carlos Magno (1906-1980) no Teatro do Estudante (segundo carta à guarda do Museu Nacional do Teatro – PT/MNT/FR/196871) o que não chegou a acontecer.

⁴⁵ Piero Bernandon chegou a Portugal em 1929 e começou por trabalhar como bailarino e coreógrafo do teatro de revista. Foi o primeiro coordenador das várias componentes da revista (SANTOS 1978: 44 e 55) Com a morte do empresário António Macedo assumiu a exploração das salas de espectáculo que aquele tinha sob a sua alçada. Em 1949 surgiu a notícia de que teria fugido para o estrangeiro por se encontrar fortemente endividado. Com ele afastou-se também do nosso país, ainda que temporariamente, o talentoso cenógrafo Pinto de Campos que tinha colaborado com Piero entre 1934 e 1949. As montagens de espectáculos da sua empresa, sobretudo no que ao teatro de revista diz respeito, eram

terá deixado muitos artistas descontentes, endividados e sem trabalho. Aliás, na crítica a *A grande mina*, Irene Isidro é apresentada como «agenciadora do espectáculo». Na mesma crítica, Matos Sequeira considera que este espectáculo revelava um desejo de renovação que, no entanto, não se concretizou⁴⁶.

Entretanto, Ribeirinho surgiu também como «director artístico» (é assim que é referido na publicidade) da comédia *De braço dado* (outro êxito em Espanha e na América Latina), protagonizada por Artur Semedo e Maria Lalande.

No Verão de 1951, Francisco Ribeiro foi convidado por um grupo de jovens actores para encenar mais uma comédia, desta feita *Os novos patrões*, de Paul Nivoix. Este colectivo, que nascera da iniciativa de Costa Ferreira e de Armando Cortez, procurou também o repertório de fácil aceitação junto do público burguês:

...passei a colaborar na busca da peça. Tratava-se de encontrar uma comédia moderna, de bom nível, mas que agradasse ao público burguês (noutro nem sequer se podia pensar).

(FERREIRA 1985: 300)

D'Os seis novos fizeram parte os actores Costa Ferreira, Fernanda Borsatti, Maria Emília Baptista, Joaquim Rosa, Armando Cortez e Pizani Burnay, quase todos alunos do Conservatório, tendo os dois últimos já trabalhado com Francisco Ribeiro no Teatro do Centro Universitário da Mocidade Portuguesa.

É nos moldes do actor-empresário e do sistema de vedetas que vai surgir em 1952 a Companhia de Comédias Vasco Santana. É possível que esta companhia tenha sido uma reacção à falência de Piero, ou ainda uma forma de pôr à prova e tirar partido dos talentos da família Santana (para além de Vasco Santana, o seu filho Henrique também encenava e representava; e José Manuel Santana colaborava na cenografia). Francisco Ribeiro fará parte desta companhia entre Junho de 1952 e Maio de 1954. O agrupamento apresentava como reclamo primeiro o nome de Vasco Santana, ao qual se associavam outros profissionais da comédia como Hortense Luz, Costinha e a actriz Maria Lalande, que fazia aqui mais uma das suas incursões na comédia. Este agrupamento actuou sobretudo em Lisboa, mas fez também importantes *tournées* pela província não apenas no Verão e uma marcante digressão estival pela Madeira e pelos Açores (1953).

frequentemente muito aparatosas. Tal como António Macedo, foi um dos grandes empregadores da classe teatral no período em estudo.

⁴⁶ Matos Sequeira «Representações: Apolo» in *O Século* (07/10/51).

Para além de Henrique Santana, a companhia deu ainda ensejo a alguns jovens actores de pisarem o palco. Foi o caso de Maria Helena Matos, Rogério Paulo e Artur Semedo. O repertório compôs-se de comédias francesas contemporâneas, como *O amor perfeito*, de Jean Guiton, e as tradicionais *reprises* que constituíram o grosso dos espectáculos levados à cena⁴⁷.

Este agrupamento correspondeu a uma fase crepuscular da carreira de Vasco Santana, a um certo cansaço e esgotamento dos seus recursos como cómico e da própria comédia tal como ela era apresentada nos palcos portugueses (TRINDADE 2008: 137). É porém verdade que deu a este actor a oportunidade de representar papéis um pouco fora do seu *emploi*, tais como Armando Porel em *O amor perfeito* (um homem que sofreu uma desilusão sentimental) e Beverley em *O caso Barton* (o astuto e experiente investigador que esclarece o caso policial que é a base do argumento do espectáculo), mantendo sempre, não obstante, uma dimensão cômica.

Na Companhia de Comédias Vasco Santana, Francisco Ribeiro foi apenas actor e nem sempre desempenhou papéis principais. O protagonismo foi-lhe oferecido em *Andam maridos no ar*, *Os irmãos Meireles*, *O pato* e *O homem da massa*.

A leitura da crítica confirma a desconfiança em relação à ideia de que, apesar de a estrela da companhia se encontrar numa fase já um pouco decadente, a representação se sobrepunha aos textos. Isto era uma realidade para quase todos os elementos das Companhia, mas sobretudo para os mais experientes, entre os quais se encontrava Francisco Ribeiro. Comentava Matos Sequeira a propósito de *O amor perfeito*:

Os três actos da comédia [...] vêem-se e ouvem-se com agrado [...] acabam sem que os espectadores tragam do teatro um ensinamento ou conselho prejudicial. O que fica a perdurar e se mantém na lembrança agradável, mais que o assunto, é a interpretação. E esta esteve ontem, no Variedades, num plano alto.

M.S. «Representações: Teatro Variedades» in *O Século* (07/06/52)

⁴⁷ Por exemplo, *O Costa de África*, já tinha sido posto em cena com o título *A greve geral* pela Companhia Rey Colaço-Robles Monteiro (em 1924 e 1938); *Os irmãos Meireles* já fora apresentado como *O outro eu* pela Companhia Rosas & Brasão (em 1902) e pela Companhia Rey Colaço-Robles Monteiro (em 1923, 1924, 195, 1942 e 1943); *O caso Barton* já tinha sido protagonizada por Chaby Pinheiro com o título *O grande mágico*; com o mesmo actor à cabeça, também se representou *O patriota*, crismado pela Companhia de Comédias Vasco Santana com o nome *Andam maridos no ar*, ou ainda *Três rapazes e uma rapariga*, estreada em 1950 na fase final d'Os Comediantes de Lisboa.

Na Companhia foram ainda representadas outras comédias recorrentes na cena portuguesa como *O Conde Barão* de Ernesto Rodrigues, Félix Bermudes e João Bastos (por exemplo, apresentada em 1918 pela Companhia Aura Abranches – Chaby Pinheiro e pela Companhia Maria Matos - Mendonça de Carvalho ou, em 1941 pela Companhia Rey Colaço – Robles Monteiro, ou mesmo n'Os Comediantes de Lisboa) e *O pato* de Feydeau (por exemplo, apresentada em 1921 pela Companhia Maria Matos – Mendonça de Carvalho)

2.3. A rua no palco: o teatro de revista

Só nos pequenos palcos do Parque Mayer e arredores, embora veladamente, o espectador pôde ouvir falar do seu quotidiano, das suas alegrias e pressões, daquilo que verdadeiramente lhe dizia respeito. Só na revista a comunicação se conseguiu e até a linguagem cifrada, que exige sempre uma cumplicidade, tornou mais íntimo o diálogo actor-espectador.

(SANTOS 1978: 53)

O teatro de revista, tal como evoluiu em Portugal, parece ter-se tornado um fenómeno cultural especificamente nacional, embora de raiz francesa. A revista à portuguesa era a rua no palco, coberta de fantasia, de espavento, ornada com um ou outro quadro que lançava um olhar para o passado – «passado revisto, revisitado, revistado» (SARAIVA 1980: 39). Os textos da revista e os tipos criados pelos seus autores e actores traziam o gosto familiar dos ditos e tiques, quantas vezes grosseiros, que brotavam naturalmente nas ruas, nas casas de pasto, nos mercados e noutros espaços de socialização. A espontaneidade e o facto de ser fiel reflexo da vida e dos quotidianos populares e burgueses constituíram grandes trunfos deste género, tornando-o um divertimento que o público português (especialmente o da capital) muito apreciava.

O comentário da actualidade e a brejeirice transformavam a revista numa espécie de válvula de escape. A este efeito catártico acrescentava-se um certo sabor de libertinagem oferecido pela exibição de «frisos de lindas raparigas» que cantavam e dançavam ao som de compassos de compositores experientes no género e sob a orientação de coreógrafos e figurinistas competentes e criativos.

No entanto, apesar de ser o género teatral que foi, porventura, o que foi menos castigado nas malhas da censura durante o Estado Novo, por via da utilização de códigos e da improvisação, também é verdade que, cerceado por esta, o teatro de revista se ressentiu, no que respeita à produção de textos: os temas começaram a repetir-se⁴⁸, as questões políticas eram evitadas ou abordadas com prudência, e as

⁴⁸ A propósito da repetição de temas e processos da revista, cita-se Vítor Pavão dos Santos: «Para lá da graça pesada, que é uma constante, do trocadilho de base sexual, são permanentes as piadas ao futebol, à

fórmulas eram sempre as mesmas. É verdade que podem ser observados, ao longo do período de vida do Estado Novo, alguns (curtos) momentos de transigência, que foram aproveitados pelos criadores⁴⁹. Com estas limitações, a vitalidade e a capacidade de atracção da revista tornaram-se especialmente devedoras dos seus aspectos mais visuais, bem como do talento de actores, músicos, coreógrafos e bailarinos. No que respeita à cenografia e figurinos deve assinalar-se, nos anos 20, a adopção de uma estética modernista a partir das revistas *Água-pé* e *Sete e meio* (ambas em 1927), portanto inovadora e arrojada, que acompanhará amiúde o género durante anos. No final dos anos 40, esta necessidade de oferecer ao público em visualidade e pompa aquilo que não se lhe podia dar, como outrora, em acutilância crítica no plano político e social era bem clara para as gentes que se movimentam no meio teatral daquele período, como clara era também a noção de que, por isso, a revista se tinha tornado um espectáculo muitíssimo dispendioso. Assim o ilustra uma pequena nota publicada na coluna «Teatros» do jornal *O Século*:

O público já sabe que o bacalhau político tem de ser temperado pela tabela dos racionamentos, que o peixe da crítica de costumes não pode levar picantes [...] O que vale é o arranjo da mesa, a fantasia das decorações, a claridade dos sóis acrobáticos e o efeito das luzes. Os que, porém, dão estas refeições, para que os convidados não lhes virem as costas de uma vez, têm de perder o amor ao dinheiro, e há repastozinho destes que custa centenas de contos em fantasmagorias.

«A comida predilecta» in *O Século* (09/07/48)

Deve porém sublinhar-se que esta ênfase colocada nos aspectos plásticos do espectáculo, conforme nota Matos Sequeira, não era apenas devedora do ambiente repressivo que se vivia em Portugal, era também fruto de um tempo mais visual de expressão internacional e que decorria em boa parte da expansão do cinema:

Actualmente o público, batida a revista pelo vento de Paris e da América, com *girls* e *boys*, bailados que farte, mais visualidade do que crítica, agitada pelo influxo do *ecrã*, já não aceitaria o velho molde. (SEQUEIRA 1947: 151)

volta a Portugal em bicicleta, ao mau funcionamento da CP, aos apertos nos transportes da Carris, à carestia de vida, à subida das rendas de casa, aos buracos de Lisboa, aos filmes portugueses, aos cantores de rádio – e depois aos programas da TV – às sogras que chateiam, às mulheres que já não interessam, aos jogos sexuais, à homossexualidade, ao fado e à promoção fadista, aos cabarets em voga, às touradas, aos exageros da moda e a tantas outras coisas que o público revisteiro conhece de cor. Mas, com uma volta bem dada, ainda arrancam fartas gargalhadas». (SANTOS 1978: 53)

⁴⁹ Para o período estudado apenas se pode indicar o imediato pós-segunda guerra mundial enquanto momento menos repressivo.

Mas a postura dos autores da revista não era unicamente de crítica ao regime (até porque este tipo de crítica, nos tempos que corriam, ainda que subtil, passava com dificuldade pelo crivo da Comissão de Censura). No mesmo espectáculo em que se faziam alusões menos lisonjeiras ao governo, os mesmos autores arranjavam também pretextos para fazer a sua apologia, para elogiar as virtudes do Presidente do Conselho, ou para evocar valores do Estado Novo.

Pelo menos nos anos 30 e 40, nunca faltou público à revista, também ela ligada a uma certa boémia. Aquele era principalmente composto pela pequena e média burguesia, mas deve referir-se que aos espectáculos assistiam também altas personalidades. A propósito do perfil do público revisteiro, vale a pena apelar aqui a um quadro apresentado por Laura Alves na revista *'Tá bem ou não 'tá!* (1947), «Madame Radar»⁵⁰, no qual a actriz se dirigia a espectadores mais ou menos conhecidos sentados na plateia declamando versos previamente escritos e a eles destinados. Através destes versos, que foram remetidos à Comissão de Censura, verifica-se que entre a assistência se encontrava muita gente ligada ao mundo do espectáculo (não exclusivamente ligeiro) como actores, fadistas, toureiros, empresários teatrais e o próprio director do Teatro de S. Carlos. Faziam também parte do público revisteiro jornalistas, médicos conhecidos, pequenos e grandes empresários, arquitectos, realizadores de cinema, banqueiros, militares e escritores, para além da responsável da Cruz Vermelha Portuguesa⁵¹. Acerca desta mescla social que era o público da revista e do Parque Mayer, espaço onde se apresentaram grande parte das revistas do período em estudo, escrevem António Osório (salvaguardando este, no entanto, mais à frente no texto citado, que uma certa intelectualidade não apreciava o género) e Daniel Melo:

Divertimento popular, esclarecem os especialistas, e com certa razão, porque a revista, espectáculo perfeitamente acessível, como que desvanece classes e distinções sociais.

⁵⁰ Depois de várias apresentações, este quadro acabará por ser proibido pela Comissão de Censura.

⁵¹ Podem mencionar-se concretamente alguns nomes: entre os actores e fadistas encontravam-se Maria Matos, Hermínia Silva, Maria Olguim, Milú, Leonor Maia, Lucília Simões, Nascimento Fernandes, Carlos Santos, Alves da Cunha, Curado Ribeiro, Amália Rodrigues, Robles Monteiro, Costinha; entre os escritores, Adolfo Simões Müller; entre os jornalistas, Artur Agostinho e os directores de *O Século* e do *Diário de Notícias*; realizadores de cinema como Henrique Santos e Augusto Fraga. Os banqueiros estavam também presentes: Álvaro Vilela e Ricardo Espírito Santo; e mencione-se também o almirante Gago Coutinho (sendo estes últimos já referidos por Beatriz Costa nas suas memórias como apreciadores de teatro de revista) e ainda o arquitecto Raúl Lino. A responsável da Cruz Vermelha Portuguesa, uma senhora da sociedade era a D. Olga Morais Sarmiento.

Processo SNI/DGE para a revista *'Tá bem ou não 'ta* (PT-TT/SNI/DGE/1/3586)

(OSÓRIO 1965: 170)

O público em geral contribuiu, sobretudo no passado, para lhe conferir um ambiente mais popular, juntando o pessoal da noite, as gentes remediadas e as abastadas na busca de diversão e convívio, os artistas e trabalhadores dos espectáculos, os intelectuais e jornalistas, etc. Num passado ainda recente, o Parque Mayer era passagem obrigatória para qualquer português vindo da província e à procura de diversão. (MELO 2003: 49)

Se nas camadas mais elevadas da sociedade a imagem do Parque Mayer e do teatro de revista não era, de um modo geral, agradável, tinham no entanto, também ali, espaço e género, como já antes se aludiu, os seus admiradores. Assim o ilustra Beatriz Costa, referindo-se a Mary Espírito Santo:

Quando entrei naquele salão da Rua de S. Domingos à Lapa, o espanto principalmente das senhoras, foi geral. D. Mary percebeu o gelo que me esperava por vir do Parque Mayer para aquele ambiente de gente nascida em lençóis de linho e, tomando-me pela mão num gesto bíblico, que só Cristo teve há dois mil anos, girou comigo de senhora em senhora! (COSTA 1981: 17)

Por outro lado, o Parque Mayer e a revista em si eram referidos por parte substancial da intelectualidade portuguesa de forma pouco elogiosa. Contudo, essa intelectualidade, de uma forma ou de outra, aqui e ali, também reconhecia o carácter tantas vezes genuíno e quase instintivo deste género teatral⁵².

É interessante sublinhar que alguns dos actores portugueses que interpretaram papéis revisteiros nas décadas de 30, 40 e ainda 50 – e que, segundo Luiz Francisco Rebello, o fizeram quase todos com maior ou menor frequência (REBELLO 1984: 147) – tinham os seus momentos de desdém pelo género. Assim o testemunha, por exemplo, Beatriz Costa referindo-se a si própria nos anos 20 e 30, enquanto estrela do Parque Mayer, como uma rapariga ignorante:

⁵² Nas suas memórias, Luiz Francisco Rebello aponta duas referências do teatro português que, tal como ele, olharam em certos momentos com deferência para o teatro de revista: Eduardo Scarlatti e António Pedro (REBELLO: 2004, p. 46) A estas menções podem acrescentar-se mais três que vale a pena referir pela relevância dos nomes, embora surjam num contexto de crítica mais ou menos pejorativa ao género e à sua preponderância nos cartazes de espectáculos lisboetas, e seja relativamente suave o modo com que são sublinhados alguns aspectos positivos do teatro de revista. Tais notas, ainda que breves, são escritas pela pena de Manuela Porto, Lopes Graça e João Pedro de Andrade (PORTO 1946: 13, GRAÇA 1945: 65 e ANDRADE 1947: 154).

[...] Teria sido mais útil continuar agarrada ao Eça de Queirós, ao Miguel Torga [...]. Sem eles, sem a sua ajuda, eu continuaria a ser aquela actriz que cantou o *Burrié* e o *Cochicho*. (COSTA 1981: 93)

Mais expressivo é ainda o exemplo que se segue de um quadro da revista escrito por Francisco Ribeiro e António Lopes Ribeiro, para Irene Isidro, destinada ao Carnaval de 1948 dos Comediantes de Lisboa. Nesta revista, *Pára a fita!*, a personagem Marlene (Dietrich?)⁵³ aborda nos seguintes termos a simultaneamente «chique e popular» artista (SANTOS 1978: 129), transmitindo a ideia de que, para se ser «actriz a valer», seria preciso deixar a revista e o Parque Mayer :

Irene / Tu queres deixar a revista / E fazias muito bem / Irene / Ao teu talento de artista / É o que te convém / Irene / Verás que tudo é diferente / Fóra do Parque Mayer / Irene / Vais mostrar a toda a gente / Que és uma actriz a valer!⁵⁴

Convém reforçar a ideia de que os actores eram uma força enorme no teatro de revista e que parte do sucesso desta dependia deles. Cabe aqui, pois, referência especial aos actores que o público tanto apreciava e acarinhava, ao seu génio, à sua capacidade de comunicação e à naturalidade com que representavam, o que lhes permitia ultrapassar repetidamente as limitações impostas pela Comissão de Censura ou camuflar a mediocridade dos textos, tal como acontecia na comédia ligeira. Citem-se a este propósito Armando Martins e Arnaldo Saraiva:

Deve acentuar-se que os nossos actores de revista representam e falam com uma naturalidade desconhecida no teatro declamado, sabendo tirar efeitos de riso ou emoção por processos que este último ignora. (MARTINS [1951]: 48)

O êxito de uma revista depende em boa parte dos seus actores. [...] Eles conseguem transfigurar textos extremamente banais ou sem graça nenhuma; eles fazem por vezes o papel de *one man show*: tão depressa monologam e dialogam (se necessário com o próprio público) como cantam, assobiam, dançam, mimam, tocam (sete instrumentos), fazem acrobacias: fazem trinta por uma linha. (SARAIVA 1980: 51)

⁵³ Em 1933, Irene Isidro recriou no palco do Teatro Variedades a personagem Marlene Dietrich na revista *Pernas ao léu*, e é tendo isso em conta que parece fazer sentido o quadro de que é retirado o excerto apresentado.

⁵⁴ Processo SNI/DGE *Pára a fita: show para o carnaval no Trindade* (1950), nº 5 B (PT/TT/SNI/DGE/1/3999).

Na construção dos tipos da revista, muito ficava entregue à criatividade e à iniciativa do próprio actor. Do conjunto de actores companheiros de Francisco Ribeiro, realça-se aqui Beatriz Costa enquanto cultora do improviso, de uma certa liberdade do actor na representação e mesmo da criação das personagens, como o atestam as suas memórias⁵⁵, que relembram também idênticas tropelias de outros actores, como por exemplo, de Joaquim Prata (COSTA 1977: 61). Este talento revertia também a favor da comunicação com o público, num jogo de cumplicidades no qual também entravam os autores dos textos de sabor popular e linguagem metafórica.

Porém, apesar do talento de todos os seus intervenientes e do investimento no seu aspecto visual, a revista foi perdendo força, em virtude não apenas da acção limitadora da censura, mas também de mudanças sociais e históricas, como a concorrência de outros divertimentos, ou ainda devido ao volume e ritmo de produção dos espectáculos e à falta de novos autores e compositores⁵⁶.

Apesar de ter sobrevivido até hoje, o género tornou-se, pois, repetitivo e nunca chegou uma renovação capaz de resgatar o entusiasmo e a empatia outrora naturalmente conquistados ao público. Assim o lamentava Beatriz Costa pouco antes do 25 de Abril:

O género mantém-se com as características dos anos 30. As mesmas graças são agora apresentadas com creme chantilly... As saloias, as varinas, os garotos dos jornais, o Zé-Povinho, o marujo, o funcionário público, o pederasta e a bisbilhoteira fazem parte da receita dos autores, por pouco mais lhes ser permitido. Quem se sentir a envelhecer e queira remoçar vinte ou trinta anos, vá ver uma das actuais revistas. Sai do teatro convencido que o tempo não funcionou... (COSTA 1975: 83)

⁵⁵ Por exemplo em *Sem papas na língua*, Beatriz Costa relata que foi escolhida «para fazer traquinices da [sua] especialidade» (COSTA 1975: 82-84). Em *Quando os Vascos eram Santanas* explica claramente, antes de descrever um diálogo com o compère Santos Carvalho em *Arre, Burro* [1936], «Ainda de improviso, que foi sempre o que de melhor dei ao público» (COSTA 1977 : 61) ou ainda em *Nos cornos da vida* relembra que, na mesma revista, improvisou *Pega-me ao colo* e *Por que é que o queijo tem buracos*, «frases que não eram dos autores, mas exclusivamente da minha lavra e que muito contribuíram para o êxito do espectáculo» (COSTA 1984 : 126).

⁵⁶ Acerca do desgaste da revista escreve Vítor Pavão dos Santos a propósito de autores e compositores: «Escassa dúzia de nomes, agrupados em várias parcerias, que asseguram um produção contínua, repetindo-se necessariamente. Também no plano musical a situação é semelhante. Embora se evidenciem compositores com canções muito inspiradas, como Raul Portela, Raul Ferrão e Frederico Valério, a produção geral é fraca e apressada. E nem podia ser de outro modo. Pois se só na década de 40, Raul Ferrão colabora na música de 38 revistas!» (SANTOS 1979: 55). Idêntica ideia será defendida por Luiz Francisco Rebello (REBELLO 1985: 130).

2.3.1. Francisco Ribeiro e o teatro de revista

Ao longo dos 19 anos em questão, foram apenas onze as revistas em que Francisco Ribeiro participou, observando-se também neste território a conquista de uma crescente importância, granjeada através da sua polivalência e competência como actor cómico, bem como da sua progressiva afirmação enquanto encenador apoiado, tal como noutras variantes do seu trabalho teatral, por conceituados cenógrafos e figurinistas.

Nos anos 30, apesar da censura, a revista vivia ainda uma fase gloriosa: em 1936 estreara a famosa revista *Arre, burro*, na qual Beatriz Costa teve um dos seus momentos altos, ao lado de Vasco Santana e António Silva, à qual se seguiram *Pega-me ao colo* e *Sempre em pé* (ambas em 1938) e, pelo meio, em 1937, regista-se o sucesso de *Olaré quem brinca*, com Mirita Casimiro. Este fulgor manteve-se ainda durante uma boa parte dos anos 40, entrando o género em declínio a partir do final dessa década. Com efeito, nos anos 30, as estreias revisteiras atingiram o seu número mais elevado (122), verificando-se uma acentuada quebra nos anos 40 (77) (SANTOS 1978: 53).

No início do ano de 1936, Francisco Ribeiro colaborou como actor na Companhia Maria das Neves na revista *Anima-te...Zé!*, estreada em 1935 e que atingiu, a 15 de Fevereiro, as 180 representações. Nesta revista, Ribeirinho era ainda um jovem actor de 24 anos ao lado de nomes sonantes como os cabeças de cartaz Maria das Neves e o eterno *compère* Carlos Leal, dos experientes Costinha, Luísa Durão e Teresa Gomes. Jovens eram também os promissores Mirita Casimiro, que se estreara no ano anterior naquela mesma sala, e Eugénio Salvador.

Depois da temporada com Palmira Bastos, Francisco Ribeiro permaneceu no Teatro da Trindade para participar na revista fantasia *Água vai!* (1937), contracenando com Beatriz Costa. Nesta revista, Francisco Ribeiro, embora não fosse dos artistas com maior destaque em cartaz (tais honras contemplavam então Beatriz Costa e Erico Braga), merecia já uma referência que o evidenciava na publicidade publicada nos jornais:

O fantasista cómico de admiráveis recursos, em papéis optimistas, um óptimo intérprete.
O Século (31/03/37)

Só cerca de cinco anos depois seria possível voltar a encontrar Francisco Ribeiro no teatro de revista, embora ainda apenas como actor no grande sucesso *Voz do povo*, mas já com direito a igual destaque relativamente aos outros cabeças de cartaz: Hermínia Silva, Costinha e Santos Carvalho. Nesta revista, o bailarino e coreógrafo Piero tem grande destaque, aparecendo como «realizador» da revista. Passado um ano, encontrar-se-á a figura em apreço em *Cantiga da rua*, estreada no popular Teatro Maria Vitória em Agosto de 1943, ao lado de Vasco Santana e de Mirita Casimiro. Tal como em *Voz do povo*, Francisco Ribeiro não seguiu a carreira desta revista até ao fim quando ela rumou ao Porto para cumprir uma *tournee*, desta vez no Teatro Carlos Alberto. Será na revista *A Romaria*, estreada em Dezembro do mesmo ano no Teatro Apolo, que Francisco Ribeiro terá surgido pela primeira vez anunciado como encenador deste género teatral. Esta revista, de curta duração em cartaz (uns escassos 18 dias), poucos registos deixou que permitam caracterizar o seu trabalho.

Sensivelmente 4 anos depois, e após o revés d'Os Comediantes de Lisboa, Francisco Ribeiro regressou à revista com os companheiros Laura Alves, Álvaro Pereira e João Villaret. Piero era então o empresário que sucedera a António Macedo e novamente aparecia como «realizador» da revista *Tá bem ou não tá?*, estreada em 7 de Setembro de 1947 no Teatro Avenida. Esta revista impressionou pelo brilho da montagem da dupla Piero e Pinto de Campos e tornou-se mais conhecida por ter sido neste espectáculo que João Villaret interpretou pela primeira vez o seu *Fado falado*. Foi também a referida dupla que pôs de pé a revista *O melhor do mundo*, na qual Francisco Ribeiro participou numa primeira fase no Verão de 1948.

No início dos anos 50, iniciou-se uma época mais rica quanto à participação de Francisco Ribeiro no teatro de revista, embora este período corresponda, tal como se mencionou, a uma fase já algo decadente do género, ao qual também não foi estranho o desaparecimento do ousado Piero e do seu talentoso companheiro Pinto de Campos à qual já se aludiu no ponto anterior. Também aí ficou mencionado o facto de a falência do empresário ter deixado vários artistas sem trabalho, tendo sido essa a razão que levou Francisco Ribeiro a criar uma sociedade artística com os seus companheiros António Silva, Barroso Lopes, Laura Alves, Irene Isidro e Carlos Alves, atrás da qual surgiu pela primeira vez Vasco Morgado enquanto produtor (pelo menos, para os primeiros espectáculos). Neste projecto, Ribeirinho desempenhou várias funções dentro do espectáculo: autor, encenador, actor e empresário, sempre em sociedade com

os outros colegas. Para trás ficaram as revistas escritas, encenadas e interpretadas para as breves brincadeiras de Carnaval d'Os Comediantes de Lisboa.

A primeira revista do período agora em apreço, *Enquanto houver Santo António*, insuflou uma suave aragem de renovação na cena portuguesa revisteira, mais uma vez devido sobretudo ao investimento feito nos aspectos visuais⁵⁷. Tal é sublinhado por Gustavo de Matos Sequeira:

A revista difere bastante das que estamos habituados a ver e, salvo duas ou três insistências a notas já muito nossas conhecidas pode dizer-se que *Enquanto houver Santo António* leva a bandeirinha no cortejo das revistas que se têm apresentado ultimamente em Lisboa. [...]

A nota porém da revista que merece ser posta em maior altura é a do bom gosto do guarda-roupa, que fugiu à inestética uniformidade e cor dos trajos e nos defendeu da contemplação de plásticas que já não interessam; e, ainda, a do bom estilo dos artistas cenógrafos que colaboraram na revista e nos brindaram com alguns talões de cenografia moderna e de apurado sentido artístico.

M. S. «Representações» in *O Século* (18/11/50)

Relativamente à Sociedade Artística do Apolo, Luiz Francisco Rebello considera mesmo ter sido a concepção plástica destas revistas a grande responsável pelo seu sucesso (REBELLO 1985 : 132).

A ideia, à qual já anteriormente, mais que uma vez, se aludiu, de que as revistas se haviam tornado muito devedoras da sua dimensão plástica, para compensar o enfraquecimento do seu carácter contestatário intrínseco, é claramente posta em evidência na crítica de Gustavo de Matos Sequeira à revista *Agora é que ela vai boa!*:

Agora é que ela vai boa! [...] é uma revista feita à moderna, o que equivale a dizer que tem de se pedir à montagem o que não deixam que se diga em palavras, isto é, o interesse para o público.

M. S. «Representações» in *O Século* (14/12/51)

Contudo, não obstante este investimento na componente visual das revistas que trazia alguma inovação, no que à publicidade dizia respeito, os mentores da Sociedade Artística apelavam a todos os clichés habituais do género para chamar público. Atente-se ao excerto de um anúncio de jornal para o espectáculo *Aguenta-te, Zé!* :

⁵⁷ Considera-se suave, uma vez que o grande salto na inovação plástica da revista, tal como já foi referido anteriormente, fora dado antes, nos anos 20 a partir de *Sete e Meio* e nas década seguinte, sobretudo com Piero e Pinto de Campos.

É que em *Aguenta-te Zé!* há de tudo o melhor que se pode imaginar neste género de espectáculo : mulheres, luz, música, alegria, muita graça e imprevistos, colorido, movimento, lindas canções [...]

«No Apolo o grande cartaz de Lisboa: a revista *Aguenta-te Zé!*» in *O Século* (12/05/51)

A última revista em que Francisco Ribeiro participou no período estudado foi *Aqui é Portugal* (1954-1955). Neste projecto, que é lançado primeiramente no Porto no final de 1954 e que em 1955 será posto em cena em Lisboa, Ribeirinho será empresário, autor, encenador e actor. Salienta-se que *Aqui é Portugal*, no que ao texto concerne, pode ser considerada uma revista de alguma forma já anacrónica pela sua talvez excessiva aproximação aos valores do regime, especialmente no que diz respeito à defesa do domínio português em Goa⁵⁸. É interessante realçar que este espectáculo, com «certo cheiro a bafio», se situa entre a experiência da última fase do Teatro do Povo e o arranque do Teatro Nacional Popular, iniciativas inspiradas (especialmente a primeira) na experiência teatral de Jean Vilar na França democrática. Para esta revista Francisco Ribeiro convidou, aliás, dois jovens actores que o haviam seguido na aventura do Teatro do Povo: Canto e Castro e Fernando Gusmão. Esta coincidência no tempo de duas formas de estar no teatro algo díspares, política, social e culturalmente, não deixa de revelar, pelos menos aparentemente, alguma incoerência que vale a pena sublinhar.

Por outro lado, nos seus aspectos mais exteriores, *Aqui é Portugal* procurou acertar o passo com um novo tempo, chamando a participar no elenco, ainda que temporariamente, algumas vedetas internacionais. Este espectáculo reflectiu também uma outra realidade, perfeitamente previsível: em meados dos anos 50, os actores-estrela já não eram exactamente os mesmos com que Ribeirinho contracenara no início da sua carreira. Embora Francisco Ribeiro tivesse tido a seu lado Mirita Casimiro na última aparição antes de esta se ausentar longamente do País, indo para o Brasil, teve então como companheiros e cabeças de cartaz nomes novos e, porventura já não tão sonantes como aqueles a quem outrora se tinha juntado: Max, Leónia Mendes e Mimi Gaspar.

Como autor, Francisco Ribeiro colaborou na escrita das quatro revistas em que participou no período em questão: *Enquanto houver Santo António*, *Aguenta-te, Zé!*,

⁵⁸ É verdade que no início dos anos 50, tal como ficou anteriormente assinalado, o discurso em torno dos ideais do Estado Novo recobrou intensidade, o que também aconteceu em meados da mesma década devido à contestação da presença portuguesa nos territórios indianos e africanos. Mas é também verdade que uma nova geração se afirmava para quem estes valores estavam cada vez mais distantes.

Agora é que ela vai boa! (embora nestas o seu nome não apareça no programa⁵⁹) e *Aqui é Portugal!* Nas duas primeiras revistas, formou parceria com Carlos Lopes e Santos Braga; na terceira, com Fernando Santos e Almeida Amaral e, na última, novamente com Fernando Santos e com Abreu de Sousa.

Qualquer um destes quatro textos segue os moldes da revista já apontados por vários autores aos quais se recorreu no intuito de tecer breves considerações a propósito desta vertente da actividade artística de Francisco Ribeiro⁶⁰.

Um dos «ingredientes» da escrita de teatro de revista é a construção do cómico baseado na linguagem. Tal como nota Michel Corvin, este tipo de comicidade só é possível com a cumplicidade do público que, com as suas características sociais e culturais, deve estar apto a captar os signos enviados do palco (CORVIN 1994 : 182).

Assim, o recurso a trocadilhos é constante, sendo estes repetidos até à exaustão no conjunto dos textos:

Zé – Ai, Rosinha, acode ao teu patrãosinho, que eu tenho aqui um grande galo!

Rosa – Eu vim cá para casa para tratar da cozinha, não foi para tratar do galinheiro.

Zé – Ó Rosa, não sejas tirana!

Agora é que ela vai boa! – Quadro «Fantoches»⁶¹

Zé Quixote – Nunca ! Um Quixote nunca foge! Inda que o reduzam a «Quixote» do lixo!...

Aguenta-te Zé! – Fala do *compère*⁶²

Por outro lado, inclusão de personagens estrangeiras que criam adicionais oportunidades para a construção de trocadilhos é também um recurso habitual:

Barroso – Ah! Vinhos! Com que estão as mademóseis também gostam de bicóques ! (Faz com o polegar sinal de beber)

Marika - Iá!

Barroso - Pois há! E digo-le mais; se as madamas empinarem dois baldes no costeiro da travessa da Palha, começam a tomar-lhe o gosto e, é garantido que vão para casa de gatas.

Mary – Gats?! Oh! No! Mim não gostar de gatas!

⁵⁹ A referência a Francisco Ribeiro como autor está inscrita nos processos dos textos das revistas *Enquanto houver Santo António*, *Aguenta-te Zé!* e *Agora é que ela vai boa*, à guarda da Torre do Tombo e no Museu Nacional do Teatro.

⁶⁰ Os autores que identificam estes clichés são Luiz Francisco Rebello, Vítor Pavão dos Santos, António Osório e Arnaldo Saraiva referidos na bibliografia. Para além destes autores a consulta de outros textos de revista em que Francisco Ribeiro participou permitem identificar alguns padrões recorrentes.

⁶¹ Processo do SNI/DGE para a revista *Agora é que ela vai boa* (1951) (PT/TT/SNI/DGE/14337)

⁶² Processo do SNI/DGE para *Aguenta Zé* (1951) (PT/SNI/DGE/1/4178)

Agora é que ela vai boa! – Quadro «As congressistas do vinho»

A imitação da linguagem popular com a inclusão de palavras ditas de forma errada (sublinhadas, aliás, pelos próprios autores) constitui outra característica dos textos da revista:

Antão não era justo que, no fim da Volta, se tivessem feito uma grande festa de hominage aos directores da corrida?! Juntavam-se todos muito juntinhos e... nem eram precisos discursos... Convidavam-me a mim.. e.. ah, rapazes! Nem queiram saber com que sastisfação eu les dava o prémio!

Agora é que ela vai boa! – Quadro «Varre-feiras»

Casimiro – Ó D. Alzira! Alembra-se daquela freguesa que honte le arrematou o saldo de bizugos em fim de estação?

Alzira – Atão não me alembro! Foi a mesma que comprou ao seu patrão dois quilos de intreposto!

Agora é que ela vai boa! – «Quadro de rua»

Outro recurso da linguagem cómica revisteira é a inversão. Aqui, em particular, ilustra-se a ideia de que como uma noção grandiosa se transforma imediatamente em algo mesquinho e prosaico:

Chefe – Os portugueses sempre foram grandes descobridores!

Zé – Foram e ainda são! Descobriram maneira de andar pendurados nos eléctricos para não pagar bilhete! Descobriram a loteria popular, para o povinho gastar menos dinheiro, mas em compensação os prémios são de via reduzida! [...]

Enquanto houver Santo António... – Aditamentos – Diálogo que se segue ao quadro «Fernão Copos»

O carácter subliminar das mensagens políticas, eróticas ou mesmo pornográficas, alcançado com o recurso constante a metáforas e alegorias, constitui outro dos traços distintivos da revista também presente nos textos agora analisados:

Maria da Alegria – Eu acho as crianças encantadoras com as suas brincadeiras ingénuas: o eixo, o botão...

Guarda – Estão sempre a mudar de brinquedos. Uma vez, só querem jogar o pião; outras vezes, dá-lhes a mania do berlinde... Olhe, aqui há tempos, deu-lhes a febre dos papagaios. Apareceram para aí papagaios de todas as cores! Começaram-lhes a dar guita...A dar guita...eles aproveitaram a aragem... E eu cá para comigo: brinquem, brinquem...que se o tempo muda, vão

ver que lhes sai cára a brincadeira! Parece que adivinhava! Levantou-se uma ventania tão grande, que alguns papagaios foram parár para as bandas do Areeiro e até partiram uma data de vidros!⁶³
Agora é que ela vai boa! – Quadro «O guarda do jardim»

Criada – Devem ser os médicos. Tenho fé que desta vez acertam com o remédio que a há-de salvar. Verá que depois da conferência lhe dão alta.

D. Paz – Ai ! nem me fales em conferência de Yalta que daí para cá é que os meus sofrimentos se agravaram.

(As outras personagens deste quadro são: Dr. da Mula Ruça, Dr. Américo e Dr. Inglês)⁶⁴

Aguenta-te Zé! – Quadro «Á boa Paz»

Verde Gaio – Crêdo! Que horror! Se não fôsse o Verde Gaio como é que se havia de mostrar o nosso folclore no estrangeiro?

Rabela – O nosso, virgula! Eu, o meu, nem ao meu homem amostrei. Só a parteira é que m’o viu, e foi à nascença, quando eu era anjinha.

Aqui é Portugal - Quadro «Verde Gaio»⁶⁵

No que diz respeito às temáticas, as cenas bairristas com a possibilidade de inclusão de diversos tipos populares, as tradicionais desavenças, as referências às preferências futebolísticas fazem também parte dos elementos identitários da revista igualmente presentes nos textos analisados:

Arsénio – Troca-tintas, eu?! Eu, Arsénio Águas, sócio numero 924619 do meu querido Benfica, que é o melhor do Mundo!?

Quim – O melhor do mundo...Deixa-me rir...Ah...ah...ah!...

Arsénio – Se calhar o seu é melhor... O Picheleira...!

Simplicio – Então, vizinhos, juízo...O socego é tão bonito!...

Berta – Qual socêgo? Quem é que pode viver em socêgo com as más creações desta ordinária aqui do lado?

Joana – Ordinária?!... Você chama-me ordinária?... (tenta saltar para a rua) Sua delambida...Salte cá para fora que eu até a estrafégo... Era melhor que fosse pagar a contribuição da sua casa...Caloteira!...

Agora é que ela vai boa! – Quadro «Compre a sua casa»

⁶³ Presume-me que esta fala encerre a referência aos movimentos de oposição ao regime, nomeadamente a oposição que se tornou mais notória com a campanha para as eleições para a Assembleia Nacional (1945) e para a Presidência da República (1948-49).

⁶⁴ Referência à Conferência de Yalta (1945) que reuniu os chefes de estado de Inglaterra, União Soviética e Estados Unidos e onde foi discutida a reorganização da Europa do pós-guerra.

⁶⁵ Processo do SNI/DGE para a revista *Aqui é Portugal* (1954) (PT/TT/SNI/DGE/1/4884).

Quase sempre, as mulheres foram representadas na revista sob um prisma machista. Foram frequentemente apresentadas enquanto mero objecto sexual nos inúmeros quadros em que actrizes, bailarinas, coristas surgiam seminuas, além de se definirem amiúde como seres pedinchões, interesseiros, desleais, volúveis e pouco inteligentes. Também nos textos em que Francisco Ribeiro participa tal traço se pode encontrar:

Zé da Pança – Não há nada mais lindo do que a mulher!

Zé Quixote – O pior é terem as cabecinhas tão leves como plumas. Já lá dizia o outro na Opera de S. Carlos – A dona é mobile...C’a pluma ao vento.

Aguenta-te Zé! - 4º aditamento

O que agora fica apontado pode ainda, por exemplo, ser ilustrado com o quadro «Fantoches» da revista *Agora é que ela vai boa!*

Outra imagem do feminino também querida ao teatro de revista é a da mulher perdida, mas de bom coração, sofredora, herdeira de personagens como a Severa ou a Rosa Enjeitada, repetidamente parte integrante dos interlúdios sentimentais por vezes incluídos nos espectáculos de revista. Nos textos analisados, estas mulheres são apresentadas quer em versão popular (no quadro «Maria da Luz» em *Aguenta-te Zé!*), quer em versão burguesa (no quadro «Duas mulheres», igualmente em *Aguenta-te Zé!*).

As referências elogiosas ao governo de Salazar e ao próprio estadista, a cumplicidade com os valores base do regime, integraram também os textos co-escritos por Francisco Ribeiro numa aproximação ao ideário estadonovista que foi também uma realidade noutras fases da sua vida artística e que será abordado mais adiante.

2.4. Sob uma ténue aura de Ferro : O Teatro do Povo (1936-1940)

2.4.1. O Secretariado de Propaganda Nacional e António Ferro

O Teatro do Povo, do qual Francisco Ribeiro foi o primeiro director artístico, era tutelado pelo Secretariado de Propaganda Nacional (SPN), dependendo este directa e exclusivamente do Presidente do Conselho. Criado em 1933, num período em que o regime procurava consolidar-se política e ideologicamente, o SPN chamou a si uma acção de intervenção ideológica, de educação cívica e moralizadora com o objectivo de legitimar e consolidar o poder instituído. A sua actividade concretizou-se em iniciativas de propaganda – divulgando tradições e grandes feitos pátrios do passado e do presente – e promovendo a ideologia do regime. O SPN tentou criar formas de produção cultural nacionais que, de alguma forma, se conformassem aos princípios ideológicos do Estado Novo.

A partir de 1939, o SPN passou também a coordenar o Turismo e, em 1941, a Emissora Nacional.

A acção e a imagem do SPN – sobretudo até finais dos anos 40 – foram particularmente devedoras da figura do seu director, António Ferro.

Antes de assumir este cargo, aquele que viria a ser um homem da confiança de Salazar, tinha sido jornalista, editor da revista *Orpheu* (1925), companheiro de Fernando Pessoa e de Mário de Sá Carneiro, chefe de direcção de *O Jornal* e director da revista *Ilustração*. Enquanto colaborou no *Diário de Notícias* entrevistou altas personalidades políticas (como Hitler, Mussolini e Primo de Rivera) e da literatura (como Colette e Jean Cocteau). Naquele jornal, foram também marcantes as suas entrevistas a Salazar, então Presidente do Conselho (1932). Nos anos 20, tinha feito uma incursão pelo teatro, escreveu a peça *Mar Alto*, que foi proibida em 1923, e foi promotor do efémero projecto Teatro Novo.

Em 1933, Salazar atribuiu-lhe o cargo de director do SPN, organismo para o qual António Ferro, simultaneamente cosmopolita e nacionalista, convocou todo o seu dinamismo, inventiva, conhecimentos e dotes de oratória. O antigo jornalista via no uso da cultura e da propaganda lugares importantes para a afirmação e consolidação de um poder político conservador e autoritário que ele defendia e em que acreditava.

No âmbito da actividade de António Ferro no SPN, destacam-se concretizações como as Comemorações Centenárias, o Grupo de Bailados Portugueses Verde Gaio, o

cinema e as bibliotecas ambulantes, o Museu de Arte Popular em Belém e os prémios literários, artísticos e cinematográficos.

2.4.2. O Teatro do Povo

2.4.2.1. Objectivos

Gente de Portugal! Gente da terra e do mar! Tudo isto foi feito para te dizer que os teus governantes pensam em ti, que Salazar mandou fazer este teatrinho para te dar (outros virão depois) com a mesma ternura com que te ofereceu o pontelo sobre o riacho, tua velha aspiração, ou o marco fontenário, que te matou a sede.

Aqui tens o teu lindo teatro! Tem paciência que ele já vem ter contigo...Vê como o Estado Novo pensa em ti. Depois da realidade, a poesia. Depois do «pão nosso de cada dia» - o sonho vosso de cada noite⁶⁶

O Teatro do Povo criado em 1936, foi, pois, mais uma iniciativa do SPN destinada a intervir sobretudo junto das camadas populares⁶⁷.

No discurso de apresentação do Teatro do Povo no Jardim da Estrela, em 15 de Junho de 1936, António Ferro recordou as origens plebeias do Teatro e como este se tinha aristocracizado, afastando-se das plateias populares, pelo que caberia então ao Estado Novo repor a ordem natural das coisas, devolvendo o teatro ao povo. Estas palavras encerravam, entre outras, a ideia de que não se pretendia levar apenas quaisquer espectáculos às massas, mas espectáculos nos quais estas se revissem, por isso, fazia-se a apologia da simplicidade da qual aparentemente o teatro se havia afastado. António Ferro associava ainda a possibilidade do Teatro do Povo ao estado corporativo, evocando o exemplo italiano. Destaca-se uma ideia que António Ferro repetiu também noutras ocasiões: a de que só o Estado Novo se havia lembrado do povo. Estas palavras sugeriam também a imagem de que o Teatro do Povo era uma

⁶⁶ Excerto do discurso de António Ferro na apresentação do primeiro espectáculo do Teatro do Povo em 15 de Junho de 1936 (FERRO 1950: 15)

⁶⁷ Deve notar-se que já em 34 tinha sido feita uma experiência de teatro gratuito para as camadas populares com a companhia Stichini - Lucília Simões – auditório Carlos Alberto - organizado pelo SNI Representaram *O sonho da madrugada* de Vasco Mendonça Alves em 17 Março 1934, com as principais personagens representadas por Lucília Simões e Ilda Stichini - no espectáculo tomaram parte o tenor Guilherme da Silva Kjolner e a Orquestra Odéon. Já antes se tinham oferecido espectáculos gratuitos aos trabalhadores em Lisboa, Braga e Beja (Relatório para sua Ex^a o Presidente do Conselho sobre a viagem ao Porto, Braga, Viana do Castelo e Coimbra do chefe dos serviços internos datado de 25 de Março de 1934 pelo chefe de serviços internos do SPN Artur Maciel (PT/AOS/CO/PC-12A/3)

dádiva do regime – a intenção era estreitar os laços entre este e as classes populares numa perspectiva paternalista. Era também enfatizada a ideia de omnipresença, especialmente proporcionada pela revelação da intenção de o teatro ambulante do Estado se dirigir «ao povoado mais bisonho, distante, não sei quantas léguas da ‘cidade’ ou da estação de caminho de ferro», ao «lugarejo perdido na cor da terra, prega ou simples dobra na encosta...»⁶⁸.

Contudo, apesar de os discursos de António Ferro parecerem justificar a criação do Teatro do Povo por motivações puramente filantrópicas, a verdade é que o projecto tinha desígnios claramente políticos e propagandísticos, tal como já notou Graça dos Santos (SANTOS 2004: 160-163), que se tornam muito evidentes com o estudo da sua concretização.

2.4.2.2. Concretização

À semelhança de outras iniciativas do Estado Novo, como a Mocidade Portuguesa e a FNAT, também aqui os modelos nazi e fascista foram olhados com atenção. Porém, aparentemente por falta de verba, tais paradigmas foram postos de parte. Assim o testemunha António Ferro em relatório dirigido a Oliveira Salazar e datado de 10 de Dezembro de 1936:

Postos de parte os modelos dos teatros ambulantes adoptados na Itália, Alemanha, etc., porque a verba de que se dispunha não permitia imitar modelos caros, teve que se conceber um teatro *sui generis* modesto e pouco dispendioso.⁶⁹

No entanto, independentemente das condicionantes financeiras evocadas no excerto acima transcrito, seguramente não agradaria ao Presidente do Conselho a grandeza esmagadora das experiências teatrais da Itália e da Alemanha. Estas não convergiam para a sua «tentativa para adaptar o país à sua natural e evidente modéstia» (LOURENÇO 2001: 33)

O Teatro do Povo foi, então, uma estrutura itinerante que reunia as condições necessárias para, por si só, apresentar-se nos locais em que actuava. Para além do

⁶⁸ *Idem* (FERRO 1950: 14)

⁶⁹ Relatório de António Ferro em relatório dirigido a Oliveira Salazar e datado de 10 de Dezembro de 1936 (PT/TT/AOS/PC-12D/cx. 661, pt.7)

Nos dossiers de António Ferro relativos ao Teatro do Povo à guarda da Torre do Tombo, compreende-se que, numa fase de estudo preliminar, foi prestada especial atenção à experiência italiana do *Carro de Tespi*, pois vários são os recortes de jornal que a ela reportam (PT/TT/SNI 8132, nº 485)

palco, existia uma plateia com 300 lugares, sistema de som e de iluminação próprio, camarins e cenários. A equipa era constituída não só por actores, como também por pessoal técnico (pessoal de cena, motoristas, auxiliares, etc...) que lhe garantiam autonomia. O Teatro do Povo funcionava ao ar livre, essencialmente durante os meses de Verão.

2.4.2.2.1. Definição da itinerância

Pode dizer-se que a definição dos itinerários do Teatro do Povo revelava o carácter combativo, claramente programático do projecto que contrariava o tom desinteressado e filantrópico que o discurso oficial pretendia fazer passar. Recorde-se que o período de actividade desta iniciativa, que aqui interessa, diz respeito a um momento de afirmação do regime institucionalizado a partir da Constituição de 1933 que é, simultaneamente, particularmente repressivo.

Assim, depois de o SPN definir os distritos que o Teatro do Povo iria visitar cada ano, era solicitada a colaboração dos respectivos governadores civis. Em parte, o critério para escolher os locais de representação prendia-se com questões de estratégia política – as localidades escolhidas deveriam, pois, ser «centros onde politicamente [fosse] conveniente actuar por este e outros processos de propaganda indirecta, centros onde [fosse] conveniente servir a política corporativa». Existia também, nos primeiros anos do período em estudo a preocupação de incluir povoações que «não devem ser grandes, onde já [houvesse] teatro e cinema, mas sim centros de população rural ou industrial afastadas da civilização»⁷⁰.

A partir de 38, surgiu, na definição do itinerário, a preocupação com as vias de comunicação, sendo que, neste momento a caravana do Teatro do Povo já se compunha de «3 pesados camions» que passaram a 4 em 1940.

Em 1940, acrescentou-se um novo critério, as povoações ou aldeias deveriam ser locais onde existissem organizações sindicais ou casas do povo. Partindo destas células mais pequenas do sistema corporativo, certamente seria mais fácil a angariação de público⁷¹.

⁷⁰ Ver, por exemplo, carta do SPN para o Governador do Distrito de Bragança (PT/MNT/TP 1937).

⁷¹ Ver, por exemplo, ofício do SPN para o Governador Civil de Castelo Branco (PT/MNT/TP 1940).

É necessário sublinhar que, aqui e ali, se sente na correspondência uma certa falta de articulação entre as diversas entidades locais envolvidas⁷².

Em anexo apresentam-se quadros que mostram os itinerários do Teatro do Povo entre 1936 e 1940. Da análise desses quadros pode inferir-se brevemente que, ao longo dos 5 anos em foco, se insistiu sobretudo em terras raianas especialmente a sul (Alentejo em 36, 37 e ainda 40) e extremo noroeste do país (fronteira com a Galiza em 1939). Esta opção prendia-se com o receio relativamente ao possível impacto que a Guerra Civil de Espanha pudesse ter sobre estas populações. Tal é claramente exposto no relatório do Delegado do SPN junto do Teatro do Povo (Luís Nunes da Silva) dirigido a António Ferro e datado de 12 de Novembro de 1936:

Na escolha do itinerário tive a preocupação de actuar principalmente na região fronteiriça da Espanha onde eram mais conhecidas as infiltrações de doutrinas dissolventes.⁷³

As concentrações de trabalhadores: mineiros, trabalhadores da indústria e construção, pescadores e camponeses foram outra preocupação transversal à definição de itinerários⁷⁴. Para além destas razões geográficas e sociais, o Teatro do Povo visou também contactar comunidades de cidades de província e sedes de Concelho.

A verdade é que poucas ou nenhuma povoações verdadeiramente pequenas, distantes e esquecidas foram visitadas pelo «teatrinho de Salazar», ao contrário do que os discursos de António Ferro faziam esperar⁷⁵.

⁷² Desta falta de articulação faria eco aliás António Ferro no momento de fazer um balanço da actividade do SPN em geral, focando o individualismo dos serviços (FERRO 1950 : 17, 18). Existem exemplos de situações em que, depois de o itinerário ter sido definido pelo Governador Civil, quando o Presidente da Câmara, ou outro agente local, da terra a visitar é informado dos dias em que o Teatro do Povo vai actuar, faz saber ao SPN quão desajustada é uma determinada representação numa data e/ou num local, solicitando a sua alteração. (Ver, por exemplo, a carta do Comandante Distrital da Legião Portuguesa de Setúbal, datada de 12 de Julho de 1940, acerca da actuação do Teatro do Povo na Barragem de Pêgo do Altar, ou ofício do Presidente da Câmara de Lagoa, acerca da actuação do Teatro do Povo no Carveiro, datada de 5 Agosto 1940 (*MNT Teatro do Povo 1940*), ou ainda ofício do Delegado do Insitituto Nacional do Trabalho e Previdência dirigido ao SPN e datado de 26 Agosto de 1938 (PT/MNT/TP 1938).

⁷³ Relatório do Delegado do SPN junto do Teatro do Povo (Luís Nunes da Silva) dirigido a António Ferro e datado de 12 de Novembro de 1936 (PT/TT/SNI 8132, nº 485).

⁷⁴ Na sequência da legislação publicada em 1933, desaparece em Portugal o sindicalismo e o associativismo de classe livres. Mercê da forte perseguição e repressão, as oposições que actuavam no universo dos trabalhadores (anarco-sindicalistas, comunistas), foram quase esmagadas até ao final da década (ROSAS 1998 : 210-215). Iniciativas como o Teatro do Povo seriam úteis para amenizar a imagem de um governo autoritário e opressivo.

⁷⁵ Para além de questões de estratégia política, deve ser tido em conta que o Teatro do Povo necessitava de transportar um palco (ainda que de dimensões relativamente reduzidas), com todo o equipamento de som e iluminação necessário, para além da plateia de 300 lugares sentados. Para tal integrava na sua caravana «pesados e volumosos camions» que não transitariam facilmente pelos caminhos frequentemente estreitos e sinuosos que levariam a pequenas aldeias distantes. Por outro lado, cedo se

Entre 1936 e 1940 o Teatro do Povo visitou 172 povoações e deu 335 espectáculos⁷⁶.

2.4.2.2.2. Parceiros locais

Não existindo delegações do SPN espalhadas pelo país, este organismo teve de se apoiar nas instituições locais para coordenar os espectáculos do Teatro do Povo. Também na relação com estas instituições se revela o carácter eminentemente político e propagandístico do projecto.

Depois de, com o apoio dos governadores civis, ter sido definido o itinerário para cada ano, o SPN emitia uma série de ofícios para entidades locais, de forma a garantir o sucesso dos espectáculos.

Os governadores civis e os delegados distritais do Instituto Nacional do Trabalho e Previdência (INTP) eram envolvidos no sentido de providenciarem alguém que proferisse um discurso de abertura. É possível que do INTP também se esperasse a angariação de público para o espectáculo⁷⁷.

Aos presidentes de câmara era solicitado apoio logístico para alojamento de artistas e pessoal técnico do teatro, dava-se informação sobre as características do teatro, enviavam-se cartazes e programas dos espectáculos solicitando-se a sua divulgação e, tal como aos delegados do INTP, pediam-se algumas palavras de apresentação.

Dos presidentes das Juntas de Freguesia desejava-se também que fosse feita a divulgação dos espectáculos através da afixação de cartazes.

Outro parceiro local com o qual se contava para o sucesso dos espectáculos eram os comandos distritais da Legião Portuguesa (LP)⁷⁸. Não é possível definir

chegou à conclusão de que o Teatro do Povo deveria actuar 2 vezes em cada terra, para rentabilizar o esforço de montagem e desmontagem do palco e plateia e para não esforçar demasiadamente os artistas. Ora, numa pequena aldeia não se justificaria mais do que uma representação.

⁷⁶ Existe entre os números obtidos neste trabalho e as estatísticas do SPN, uma ligeira diferença. Sendo necessário tomar uma opção, optou-se pelos números do Secretariado. Os números a que se chegou com este trabalho são o resultado da construção dos quadros que se apresentam em anexo e que partem da correspondência oficial e de notícias de jornal, subsistindo algumas dúvidas quanto a alguns espectáculos. Apenas a partir de 1940 existe um livro de contas com informação detalhada que permite reconstituir os roteiros e número de espectáculos do Teatro do Povo com grande exactidão.

⁷⁷ Assim o ilustra o seguinte excerto do ofício enviado pelo delegado deste instituto no Porto em 1 de Setembro de 1939: «[...] foram tomadas as providências ao nosso alcance junto dos organismos corporativos limítrofes das povoações em que se realizam os espectáculos, no sentido da representação numerosa dos seus associados aos espectáculos que esse Secretariado promove». (PT/MNT/TP 1939).

⁷⁸ A Legião Portuguesa, criada em 30/09/1936, como complemento da Mocidade Portuguesa, tinha, tal como esta, uma inspiração fascista e era essencialmente uma milícia. O objectivo desta instituição era o de «organizar a resistência moral da Nação e cooperar na sua defesa contra os inimigos da Pátria e da

exactamente o que era solicitado a este organismo. Através da correspondência trocada ao longo de quatro anos, as mensagens, repetidas ao longo deste tempo são :

[...] ordenar as instruções que achar convenientes⁷⁹

[...] dar aos núcleos locais da Legião Portuguesa as instruções que achar convenientes no sentido de conseguir que esses espectáculos resultem brilhantes⁸⁰

Perante o carácter lacónico desta informação podem fazer-se algumas especulações, que não passam disso mesmo. Mas, tendo em conta a natureza da organização, uma das funções seria seguramente contribuir para manter a ordem entre os espectadores, uma vez que as actuações do Teatro do Povo podiam dar origem a grandes concentrações de gente, terreno fértil para agitações, colocando assim em causa o sucesso da iniciativa⁸¹.

2.4.2.2.3. Antes do espectáculo...

Tal como nota Graça dos Santos, a propaganda sobrepunha-se à feição artística do projecto (SANTOS 2004 : 162, 167). É assim que, antes de dar início ao espectáculo propriamente dito, algumas figuras locais dircursavam ou pronunciavam algumas palavras de apresentação recordando que o Teatro do Povo se tratava de mais uma benfeitoria do Estado Novo e de Salazar. O SPN dava mesmo indicações sobre qual deveria ser o teor destas palavras:

[...] que alguém, na abertura de cada espectáculo diga à assistência algumas palavras de apresentação do Teatro, que sejam a explicação da intenção que teve Salazar ao levar às camadas menos cultas e mais afastadas dos centros civilizados algumas noções de arte e beleza⁸²

ordem social». Os membros da Legião Portuguesa recebiam instrução militar. Obedecendo ao governo, a LP devia actuar sob as ordens das autoridades civis e militares que tivessem por função manter a ordem pública.

⁷⁹ Formulário de ofício do SPN enviado aos comandos distritais da Legião Portuguesa (PT/MNT/TP 1938). Idêntica solicitação se fazia também aos governadores civis e delegados do Instituto Nacional do Trabalho.

⁸⁰ *Ibidem*

⁸¹ Esta afirmação pode apenas ser corroborada por um único documento, uma notícia do *Diário de Coimbra* de 27 Agosto de 1937 em que se informa, a propósito da actuação do Teatro do Povo em Tondela, que *A Legião Portuguesa fez o policiamento correspondente*. («O Teatro do Povo em Tondela» in *Diário de Coimbra* (27/08/1937).

⁸² Ofícios enviados pelo SPN aos governadores civis de Bragança e Vila Real e Delegados do Insitituto Nacional do Trabalho e Previdência de Vila Real, Bragança, Braga (PT/MNT/TP 1937)

[...] pelo favor de dizer algumas palavras à assistência explicando a intenção de SALAZAR ao enviar às povoações distantes um pequeno teatro para distrair e educar o povo⁸³

Este momento revestia-se, naturalmente, de grande importância para que o Teatro do Povo cumprisse a sua função de veículo de propaganda do regime, não se confiando apenas ao espectáculo propriamente dito esse papel.

De notar que, nas estatísticas, do SPN⁸⁴, a média de discursos por cada sessão do Teatro do Povo é superior ao número de espectáculos:

ANO	ESPECTÁCULOS	POVOAÇÕES	DISCURSOS
1936	39	19	80
1937	73	35	112
1938	79	40	110
1939	62	37	95
1940	82	41	105

Existem alguns relatórios das actuações do Teatro do Povo para os anos de 1937 e 1938, elaborados por um funcionário do SPN, António Joaquim Tavares (o ponto da companhia), nos quais a atenção é dirigida sobretudo para os discursos, quem os pronunciou e quais foram as suas ideias chave e não para o espectáculo teatro propriamente dito. Segundo estes documentos, estas prédicas terminavam sempre com vivas a Salazar, Marechal Carmona, ao Estado Novo, e, por vezes, a António Ferro.

A imprensa mais comprometida com o regime era frequentemente generosa na descrição de tais orações e das reacções do público atinentes. Sobre as últimas, fica apenas um exemplo ilustrativo escolhido entre os muitos que se poderiam citar:

Foram erguidos vivas calorosos a Portugal, Carmona, Salazar, «Legião Portuguesa», Secretariado da Propaganda Nacional, António Ferro, «Mocidade Portuguesa», etc.. Ouviram-se ainda «Abaixo o comunismo» e «Abaixo a Maçonaria».

Devido à manifestação de entusiástica, o espectáculo principiou um pouco mais tarde.

«O Teatro do Povo em Fafe» in *Diário da Manhã* (12/08/37)

Sublinha-se que, quer na imprensa periódica, quer nos relatórios do SPN, o espaço concedido ao trabalho artístico é muitíssimo menor, quando comparado com

⁸³ Ofícios enviados pelo SPN aos delegados do Instituto Nacional do Trabalho de Coimbra, Porto, Viana do Castelo e Braga (PT/MNT/TP 1938).

⁸⁴ Estas estatísticas encontram-se em PT/MNT/TP 1937-38 *Registo de ocorrências, discursos, relatórios e notícias sobre os espectáculos*.

aquele que é conferido aos discursos e às suas reacções, atestando a feição, acima de tudo, política da iniciativa.

2.4.2.2.4. Repertório⁸⁵

No que respeita ao teatro propriamente dito e concretamente à capacidade de afeiçoar o texto teatral aos enunciados do poder, fazendo dele uma arma de inculcação ideológica, o Teatro do Povo não foi especialmente bem sucedido, tal como já sublinhou Graça dos Santos (SANTOS 2004 : 174). Sem que o expediente dos prémios tenha resultado de forma satisfatória (o que espelharia a adesão dos dramaturgos nacionais ao ideário estado-novista), o SPN viu-se obrigado a encomendar textos que servissem os seus objectivos, dando origem tanto quanto foi possível analisar, a um repertório de qualidade duvidosa (poderia a criatividade dos dramaturgos desabrochar dentro daqueles apertados limites?)⁸⁶. O golpe de asa capaz de criar um produto simultaneamente educativo, entendível, político, auto-identificativo, talvez tenha sido, apesar de tudo, mais bem sucedido no cinema⁸⁷. No texto dramático reflectiu-se o problema que se observa para a criação literária em geral para este período – o caminho dos escritores e do regime não convergiu, ao contrário do que aconteceu, por

⁸⁵ Ver tabela em anexo com repertório do Teatro do Povo entre 1936 e 1940.

⁸⁶ Em 1937, o SPN lançou o Concurso de peças para o Teatro do Povo, com a intenção de criar um repertório específico para a companhia. Basicamente, os originais deveriam «subordinar-se, com fidelidade, aos princípios morais e sociais do Estado Novo, por meio de formas simples», os autores deveriam saber compatibilizar as peças às características de um teatro desmontável e com um palco de reduzidas dimensões, devendo «adoptar processos cénicos e sintéticos», havendo limitações também para o número de personagens. Poderiam ser farsas, comédias ou dramas «de costumes ou de costumes regionais».

O júri era constituído por 4 figuras ligadas às artes ou à crítica e o Director do SPN, que só interviria em caso de empate.

No período estudado, os resultados dos concursos não foram animadores, sendo que em nenhum dos quatro anos em apreço foi possível atribuir a totalidade dos prémios (havia 6 a distribuir em cada ano) e, em 7 peças premiadas, apenas 3 subiram à cena.

Sobre este assunto escreveu António Ferro, em carta a Salazar datada de Dezembro de 1937 : “Abriu-se este ano concurso com prémios pecuniários para peças em um acto [...] apareceram mais de 40 peças; submetidas porém à apreciação do júri, salvaram-se duas para que se não dissesse que se não dava o prémio a ninguém – essas mesmo não chegaram a ser representadas” (PT/MNT/TP 1937-38 – *Registo de ocorrências, discursos, relatórios e notícias sobre os espectáculos*).

Em 1939, apenas uma peça venceu um prémio: *Almas transviadas*, de Vasco de Mendonça Alves e cujo título foi posteriormente alterado para *Ao peso da cruz*.

As peças vencedoras do concurso de 40 não seriam representadas no Teatro do Povo por a sua montagem ser tecnicamente inviável neste palco.

Percebe-se, assim, que uma parte das peças que se afigura terem ido ao encontro da acção moralizadora e educativa desejada foram encomendadas e não vencedoras dos prémios. (Acerca dos prémios do Teatro do Povo, ver tabela em anexo)

⁸⁷ Por exemplo com *A Revolução de Maio* (1937) e com *O feitiço do Império* (1940) de António Lopes Ribeiro

exemplo, nas artes plásticas (Ó 1992: 414). Quer dizer, a maioria dos criadores literários parecia pouco disposta a popularizar o seu trabalho e a comprometê-lo com a ideologia oficial⁸⁸. Com efeito, em 1937, num relatório destinado ao Presidente do Conselho, António Ferro lamentava:

A escolha de peças para o Teatro do Povo tem sido o problema mais difícil de resolver desde que o Teatro existe. Pelo carácter simultaneamente político, moralizador, educativo e artístico que a acção do teatro deve exercer junto das massas populares, as peças nêle representadas devem ser sujeitas a rigorosa escolha. Temos ensaiado todos os processos para conseguir boas peças, mas os resultados não têm sido brilhantes. A pobreza do nosso meio artístico, criador do Teatro – apesar dos incitamentos que tem recebido do SPN nesta modalidade da ‘política do espírito’ – tem-se revelado exuberantemente. [...]

Convidaram-se autores consagrados. Uns escusaram-se, outros não responderam, acabando por se aceitar duas peças inferiores, feitas à pressa e entregues aos bocadinhos que não serviam totalmente a política do Teatro do Povo.

Vamos ensaiar êste ano, outra vez, o concurso [...] para ver se é possível evitar uma terceira exibição de peças estrangeiras traduzidas...⁸⁹

É verdade que se produziram peças que espelharam os valores ideológicos do regime⁹⁰ – como a importância da família, da pobreza honrada – e que faziam a apologia do amor à Pátria, envoltas em moldura católica, como, por exemplo *Brasil*, de Armando Vieira Pinto, apresentada em 1937 ou *Ao peso da cruz* de Vasco de Mendonça Alves, estreada em 1939. Há, também, numa parte das peças analisadas, uma quase obsessão pelos costumes tradicionais que ligavam os tempos remotos ao presente, numa ideia de continuidade do ser português e de estabilidade e conformismo caras ao regime (como *Ressurreição* de Francisco Laje, apresentada em 1938, e *Portugal* de Armando Vieira Pinto de 1940). O elogio da pureza da vida no campo, por oposição à devassidão da vida nas cidades, está também presente em alguns textos, como se pode ler em peças como *Quando canta o pintassilgo* de Vasco de Mendonça Alves, datada de 1937, ou o *Auto da tentação*, da autoria de Augusto Santa Rita e Luís de Oliveira Guimarães apresentada no ano das Comemorações Centenárias.

⁸⁸ Segundo Rui Ramos, «A intelectualidade tradicional, fundamentalmente literária, tornou-se uma referência para as classes médias, mas nunca se reconciliou com as massas» e «A fixação em opiniões supostamente salazaristas [...] crescia conforme se descia na escala social. Era como se o Estado Novo só pudesse contar com o povo» (RAMOS 1999: 289)

⁸⁹ Relatório de António Ferro dirigido ao Presidente do Conselho, 1937 (PT/MNT/TP 1937-38 Registo de ocorrências, discursos, relatórios e notícias sobre os espectáculos)

⁹⁰ Acerca dos pilares ideológicos e discurso propagandístico do Estado Novo v. ROSAS 1998: 258-262 e Ó 1999: 18-24

Encontra-se mesmo numa das peças estudadas a preocupação de advertir os espectadores contra os perigos do comunismo. O texto em questão intitula-se *Aleluia* e o autor assina com o nome Manuel Maria. Trata-se de uma alegoria que, entre 1938 e 1940, teve presença constante no repertório do teatro itinerante do SPN. Do conjunto consultado, é o texto que mais claramente (poderá mesmo dizer-se descaradamente) tem um conteúdo político e de evidente endoutrinação ideológica. Fica apenas um excerto:

Peru: Cautela, Sr. Pombo-correio, não dê muita liberdade às suas azas...podem julgá-lo comunista...
Pata : Abrenúncio!
Perú : Assustou-se?
Pata : Não, benzi-me
[...]
Galo : Prefiro a liberdade do meu cantinho para poder defendê-la do mundo todo⁹¹.

Também a crítica reflecte a dificuldade que existia nesta empresa em criar peças em que o povo se revisse, que fossem simultaneamente educativas, entendíveis, atractivas e, se possível, divertidas, nas quais a mensagem política passasse com alguma subtilidade. A imprensa periódica referia várias vezes que quem escrevia estas peças não conhecia verdadeiramente o povo⁹². Colocava-se ainda a questão da sua exequibilidade num palco de pequenas dimensões com as limitações técnicas inerentes ao seu carácter itinerante.

Armando Vieira Pinto foi o autor português mais representado no Teatro do Povo no período estudado. Luiz Francisco Rebello escreve acerca deste jornalista de *O Século* que «o melhor e o pior coabitavam na sua obra» (REBELLO 2004: 80).

O segundo autor mais representado foi Vasco de Mendonça Alves, cujas peças, de carácter realista, consideravelmente datadas, tinham intuítos morais. Os seus trabalhos retratavam sobretudo o povo lisboeta e os seus maiores sucessos tinham sido *A conspiradora* (1913) e *O meu amor é traiçoeiro* (1935)⁹³.

⁹¹ *Aleluia* [Manuscrito] / Manuel Maria (MNT24D) . Relativamente a esta peça tornou-se difícil resistir a colocar aqui a sua distribuição : O peru – João Villaret; A pata - Amélia Pereira; O galo – Abílio Alves; O pombo correio – Alfredo Ruas; A galinha – Maria Lalande; A raposa – Leonor d’Eça; O coelho – Francisco Ribeiro

⁹² Por exemplo acerca de *Ressureição* veja-se C.S. «Teatro do Povo : a inauguração da nova temporada» in *Diário de Notícias* 14/06/1938, esta opinião é corroborada por Emília de Sousa Costa «O Teatro do Povo» in *Notícias de Lourenço Marques* (16/06/1938) (PT/TT/ SNI 8123 nº 724). A inadequação do repertório do Teatro do Povo aos seus principais destinatários seria também referida por José Gambôa no grosso volume *A propósito de teatro* (GAMBOA 1949: 388-389)

⁹³ Vale a pena, no entanto, recordar que Vasco de Mendonça Alves foi, juntamente com Gino Saviotti e Luiz Francisco Rebello, um dos fundadores do experimental Teatro Estúdio do Salitre.

Mas o repertório dos primeiros 5 anos do Teatro do Povo evidencia também o cosmopolitismo e o bom nível cultural de alguns dos seus mentores (capaz, porém, de descontraída convivência com expressões artísticas menores). É assim, que, entre 1936 e 1940, acaba por ser Tchekov, com *Um pedido de casamento* e *O urso*, o autor mais representado e mais constante no repertório, não servindo obviamente as peças em questão quaisquer intuítos políticos. Esta constância dever-se-ia porventura ao êxito destas peças junto do público⁹⁴ e à facilidade de montagem que ofereciam. Frisa-se ainda que a apresentação de *Um pedido de casamento*, em 1936, foi a primeira apresentação de Tchekov de que há notícia em Portugal.

Entre os estrangeiros, outro autor assíduo no repertório a partir de 1938 foi Maeterlink com *Interior*. Tal não pode deixar de ser assinalado sem alguma perplexidade, uma vez que esta peça, sendo uma reflexão sobre a morte, parece um pouco fora dos contornos que deveriam enquadrar as peças do Teatro do Povo. Deve, contudo, sublinhar-se que este autor fazia parte das relações pessoais de António Ferro⁹⁵.

2.4.2.2.5. O elenco

Basicamente o elenco dos 5 primeiros anos do Teatro do Povo foi constituído por actores do teatro ligeiro (sobretudo comédia e revista) : desde a veterana Amélia Pereira, à jovem Laura Alves (que em 1939 tinha apenas 17 anos), passando por Barroso Lopes, o companheiro de sempre de Francisco Ribeiro no que toca ao teatro de cariz mais comercial e por Alfredo Ruas que sucedeu àquele no cargo de director artístico do Teatro do Povo a partir de 1941.

Como mais adiante se verá, a estes actores, vários com importante tarimba ganha em boa parte nos palcos do Parque Mayer, elogiava-se a naturalidade, que os distanciava dos seus colegas do «teatro sério».

Mas em 1938, Francisco Ribeiro logrará fazer-se acompanhar de dois actores do teatro declamado, Maria Lalande e João Villaret que então pertenciam ao elenco da Companhia Rey Colaço Robles Monteiro. Deve, no entanto, notar-se que estes dois

⁹⁴ Nos poucos relatórios que dão alguma ideia do que terá sido a reacção do público nos primeiros anos do Teatro do Povo, as referências mais frequentemente encontradas e que revelam o seu agrado são as que se referem às peças de Tchekov. (*MNT Teatro do Povo: 1937-1938 : registo de ocorrências, relatórios e notícias sobre espectáculos*)

⁹⁵ A relação de António Ferro e Fernanda de Castro com o casal Maeterlink encontra-se referida ao longo das memórias de Fernanda de Castro (CASTRO 1986 : 280-281 e CASTRO 1988 : 9)

artistas, de resto muito presentes na vida de Francisco Ribeiro, demonstraram ao longo da sua carreira assinalável versatilidade, especialmente João Villaret, também ele, em anos seguintes com diversas incursões no teatro de revista e na comédia ligeira.

2.4.2.3. Recepção

É infelizmente difícil com a documentação disponível, fazer um retrato exaustivo das condições de comparência aos espectáculos e sua recepção nos primeiros cinco anos do Teatro do Povo. Dos relatórios diários que, como se sabe, eram solicitados, apenas os de 1937 e 1938, escritos pelo ponto António Joaquim Tavares, foram até agora encontrados.

Compreende-se que a presença do teatro itinerante do SPN, seria sempre um acontecimento, porventura, semelhante ao de uma feira ou romaria.

Mas fica também a ideia de que a assistência aos espectáculos nem sempre seria espontânea, especialmente quando aqueles eram dirigidos a massas de trabalhadores. É o que se passa em Vila Nova de Ourém em Junho de 1938, com os operários da empresa Tomaz da Cruz & Filhos⁹⁶.

Enfim, considera-se que a assistência aos espectáculos seria livre para uns e obrigatória para outros, havendo situações em que as diversas autoridades não conseguiam ultrapassar a má vontade que existia em relação à iniciativa governamental, também ela sujeita a um certo oportunismo por parte da oposição ao regime. Disso é testemunha um dos escassos relatórios de Francisco Ribeiro chegados até nós relativamente a episódios ocorridos em Avis em 1938 e que serão mencionados mais adiante.

É certo que, para alguns espectadores, o Teatro do Povo, significou a primeira e única vez que viram teatro na vida. Assim o ilustra um apontamento do relatório relativo a um dos espectáculos de Figueiró dos Vinhos em Junho de 1938:

Nota curiosa: Na assistência estavam várias pessoas que nunca viram teatro nem cinema; uma mulherzinha pasmadíssima ao ver os artistas perguntou : «Mas aquilo são pessoas como nós?!»⁹⁷

⁹⁶ Este exemplo de assistência coerciva aos espectáculos do Teatro do Povo é testemunhado por carta do Delegado do INTP ao director do SPN, datada de 5 de Julho de 1938 (PT/MNT/TP 1938-1939).

⁹⁷ Relatório relativo aos espectáculos do Teatro do Povo em Figueiró dos Vinhos (06/38) (PT/MNT/TP 1937-38 Registo de ocorrências, discursos, relatórios e notícias sobre os espectáculos)

O riso, associado às comédias e farsas representadas, frequentemente reportado nos relatórios mencionados, era, esse sim, espontâneo, funcionando o Teatro do Povo como um escape. Seria também este o tipo de repertório com que a grande parte da companhia se sentia mais à vontade.

2.4.3. Francisco Ribeiro e o Teatro do Povo

A proximidade do irmão, António Lopes Ribeiro, a António Ferro foi seguramente um factor determinante para a escolha de tão jovem artista, como era então Francisco Ribeiro (que em 1936 tinha apenas com 24 anos), para director artístico e encenador do Teatro do Povo, funções nas quais não tinha então qualquer experiência.

Enquanto director artístico do Teatro do Povo na sua primeira fase, Francisco Ribeiro participou também na selecção do repertório. No entanto, à excepção dos clássicos do teatro português *O monólogo do vaqueiro ou Auto da visitação* de Gil Vicente e três episódios de *O Alfageme de Santarém* de Almeida Garrett arranjados por si próprio, não é possível indicar que outras peças do repertório terão sido escolhidas por Ribeirinho⁹⁸.

Tanto quanto é possível saber, o Teatro do Povo foi, pois, a primeira experiência de Francisco Ribeiro enquanto director artístico e encenador de uma companhia. No desempenho destas funções e também no período fundador do projecto, desde logo se revela um bom conhecedor da produção teatral ao elaborar um plano que intitulou *Elementos para a apreciação da mais conveniente exploração do Teatro do Povo organizado pelo SPN*⁹⁹. Com efeito, aqui demonstra já uma boa capacidade de planear e de organizar uma companhia, pensando em múltiplos pormenores e antecipando problemas, evidenciando também uma assinalável capacidade de perspectivar custos, características que se revelarão também em outros momentos da sua carreira. Na prática, a aptidão para tudo controlar será apontada com relativa frequência. Acerca desse aspecto aqui fica um pequeno testemunho jornalístico, que reporta ao seu trabalho de encenador em 1939:

Lá estava o Ribeirinho, o actor Francisco Ribeiro, director daquele agrupamento artístico, pequenino, vivo, dando ordens, dando conselhos, vendo tudo e tudo prevendo.

⁹⁸ Estas informações estão contidas em carta redigida por Francisco Ribeiro e dirigida a António Ferro datada de 2 de Abril de 1936 (PT/TT/SNI 8132 n° 485).

⁹⁹ Documento datado de 17/02/1936 (PT/TT/SNI 8132 n° 485).

«Teatro do Povo: a primeira representação da peça *Ao pêso da cruz...*» in *Diário da manhã* (15/06/39)

Para a crítica o jovem director artístico tinha já a imagem de homem culto e estudioso, imagem que será reiterada em outros momentos da sua vida teatral¹⁰⁰.

Na verdade, apesar de alguma descoordenação administrativa e não obstante a incapacidade de transformar o teatro propriamente dito num instrumento eficazmente formativo e moralizador, o Teatro do Povo foi, para este período, um projecto em que o SPN revelou um poder de concretização e uma vitalidade apreciáveis, contribuindo para marcar a presença do regime junto das populações. Mas, à luz da documentação consultada, parece ter ficado essencialmente entregue a «mangas-de-alpaca», enquanto o cosmopolita director do SPN derramava o seu dinamismo, criatividade e cultura por outras iniciativas¹⁰¹. Por estas razões, poderá dizer-se que a consecução dos objectivos do projecto ficou a meio caminho. Por seu lado, Francisco Ribeiro era ainda um director artístico muito novo, inexperiente e com pouca capacidade de manobra, espartilhado pelas limitações subjacentes a um projecto político dependente de um organismo com forte carga burocrática. Tais considerações reflectem-se nas seguintes palavras de Francisco Ribeiro dirigidas em 1937 a António Ferro por quem nutria forte admiração:

A propósito deixe-me recordar-lhe a nossa primeira conversa depois da Volta 1936. Lembra-se de certo que me prometeu uma troca de impressões antes da Volta 1937 para que não houvesse repetição de qualquer falta. Essa conversa não pôde efectuar-se devido ao pouco tempo de que então dispunha e que estive em Portugal. [...]

Em todas as terras só temos dado dois espectáculos. E já fomos a cidades, como Bragança e Chaves, onde se poderiam dar três. Mas não está no itinerário e eu tenho de cumprir o que lá está. Tempo perdido, o nosso, em pensar na organização desse terceiro espectáculo...Tempo perdido em ensaiar...Dinheiro gasto sem ser aproveitado.

A nossa boa intenção, só de nós dois, prejudicadas pelas deliberações tomadas por terceiros. [...]

E depois só a si devo a honra de estar a ocupar o lugar que ocupo, e só a si quero testemunhar todo o meu reconhecimento, dando-lhe todas as satisfações.

Ao saber do grande êxito da sua Exposição creia que fiquei tão contente como se eu colaborasse também, como se o tivesse ajudado nessa grande obra.

¹⁰⁰ Ver exemplo em «Teatro do Povo : uma iniciativa do SPN» in *Diário de Notícias* (14/06/26).

¹⁰¹ Deve recordar-se que entre outros projectos do SPN, em 1937 António Ferro consumirá parte da sua disponibilidade na Exposição Internacional de Paris e em 1939 na Exposição de Nova Iorque e de São Francisco. As Comemorações do Duplo Centenário e a Exposição do Mundo Português em 1940, absorverão também boa parte do tempo do Secretário da Propaganda Nacional. De qualquer forma as camadas mais humildes da população e especialmente as que pertenciam ao mundo rural, não eram familiares ao director do SPN. Mesmo se tivesse tido mais tempo para se dedicar ao Teatro do Povo questiona-se se teria conseguido fazer melhor. É que, embora António Ferro visse na tradição popular e no ruralismo um enorme potencial de afirmação da especificidade do ser português e de consolidação do poder, isso não significa que compreendesse o povo, que soubesse entender os seus anseios e falar a sua linguagem.

E só tenho pena, até mesmo inveja, que em tudo o Teatro do Povo não seja também seu, e ser eu apenas um colaborador, só às suas ordens. (sublinhados de F. Ribeiro)

Deito a modéstia para o caixote do lixo dos idiotas, e garanto-lhe que em nada, na parte que me competia, atraícoei a sua ideia.

Os espectáculos artisticamente estão certos e são compreendidos por aqueles que os ouvem.

Desde a primeira fila, os convidados, às outras, os que pagam, e até ao fim dos que estão de pé, o povo, todos compreendem e gostam.

Por mim, seu colaborador amigo, como tão amável e justamente me chamou, o Teatro do Povo segue a sua ideia, e só isso me chega para recompensar todo o trabalho que tenho por minha conta e por conta dos outros que ainda talvez não compreendessem o que o senhor queria.

E nesse caso é para lamentar...¹⁰² [sublinhados de Francisco Ribeiro]

Em 1941, Francisco Ribeiro, fez uma proposta salarial de tal forma elevada para a época (5.500\$00 mensais), que o SPN já não renovou o seu contrato para aquele ano¹⁰³. Voltaria ao projecto em 1952 em condições já muito diferentes. Deve recordar-se que, entretanto, outras portas tinham sido abertas à sua carreira artística, pois, em 1939, tinha encenado e protagonizado com assinalável sucesso *O Padre Piedade* no Parque Mayer e a sua aventura cinematográfica tinha já começado...

¹⁰² Carta de Francisco Ribeiro a António Ferro datada de 4 Agosto 1937 (PT/TT/SNI 8123 n°724).

¹⁰³ PT/MNT/TP/ 1941

2.5. *Quando o teatro é bom...prefiro...o cinema*¹⁰⁴ : Os Comediantes de Lisboa

Os Comediantes de Lisboa foram fundados por António Lopes Ribeiro¹⁰⁵, irmão de Francisco Ribeiro, sobre o qual este trabalho se debruça. Antes de fazer um pouco da história desta companhia, importa referir resumidamente algo sobre o seu fundador. António Lopes Ribeiro, 3 anos mais velho que o seu irmão, era um apaixonado por cinema. Em 1926, com 18 anos, já fazia crítica cinematográfica no *Sempre Fixe*, actividade que exerceria ao longo de grande parte da sua vida. Ele próprio fundou e dirigiu revistas cinematográficas: *Kino* e *Animatógrafo*. Aos 21 anos visitara já os principais estúdios de cinema europeus (passando por Moscovo, onde conheceu Eisenstein).

António Lopes Ribeiro é recordado hoje sobretudo como realizador, tendo realizado comédias e dramas que ficaram para a história do cinema português, como *O pai tirano* (1941), *A vizinha do lado* (1945), *Amor de perdição* (1943) e *Frei Luís de Sousa* (1950)¹⁰⁶. O realizador foi um homem claramente ligado ao regime, não sendo errado afirmar-se ter sido o braço direito cinematográfico de António Ferro. Como tal, realizou dois filmes de ficção de propaganda, *A revolução de Maio* (1937) e *O feitiço do Império* (1940), bem como muitas curtas-metragens no âmbito do documentarismo oficial. Foi também produtor, argumentista e narrador de alguns dos seus filmes. Como produtor, vale a pena sublinhar que fez a primeira tentativa de «produção contínua» com as Produções António Lopes Ribeiro.

Entre 1944 e 1950, isto é, ao longo da vida d'Os Comediantes de Lisboa, a sua actividade cinematográfica não foi interrompida, tendo realizado, durante este período, 29 filmes, principalmente curtas-metragens de divulgação e promoção do Estado Novo.

¹⁰⁴ Fala de Chico Mega, personagem interpretada por Ribeirinho, no filme de António Lopes Ribeiro *O pai tirano*.

¹⁰⁵ Apesar de em alguma bibliografia ter encontrado a afirmação de que Os Comediantes de Lisboa foram criados pelos dois irmãos, nada na documentação consultada comprova essa ideia. Assim, à excepção da fase final da companhia em que se considera plausível essa possibilidade, não se crê que Francisco Ribeiro tivesse responsabilidades de direcção de companhia ou de produção, embora pudesse também dar algum apoio a António Lopes Ribeiro nessas funções, bem como na escolha de elencos e elaboração de repertórios.

¹⁰⁶ Todavia, nesse seu maior entusiasmo pelo cinema, não deixa de ser curioso percebermos as relações, que em alguns dos seus filmes podemos perceber, com a própria realidade teatral, o que, de resto, se depreende desta curta lista: dois destes filmes baseiam-se em peças de teatro (*A vizinha do lado*, de André Brun, e *Frei Luís de Sousa*, de Garrett) e os outros dois títulos integram no seu enredo cenas de teatro amador.

Os Comediantes de Lisboa tiveram um forte pendor circunstancial, pois surgiram na sequência das andanças cinematográficas de António Lopes Ribeiro. De facto, e segundo o próprio realizador, a companhia nasceu simplesmente da necessidade de alugar o Teatro da Trindade para estreiar e projectar, durante o tempo que considerava adequado, o seu filme *Amor de perdição*. Nesta sala impositivos legais obrigavam a que fossem apresentados espectáculos teatrais pelo menos durante 90 dias¹⁰⁷.

No cumprimento de um repertório escolhido com algum critério, os Comediantes de Lisboa fizeram-se notar pelos actores que reuniram e pelo primor de algumas encenações. Assim os recordam Luiz Francisco Rebello (REBELLO 2004 : 67, 68) Carmen Dolores (DOLORES 1984 : 107,108) e Costa Ferreira (FERREIRA 1985 : 207, 208) nas suas memórias. Os grandes êxitos da companhia foram *Miss Ba e Pigmalião*, tendo sido também marcante a apresentação de *Batôn* de Alfredo Cortez, peça que tinha estado proibida até 1945.

Ao fundar este colectivo, António Lopes Ribeiro procurou formar um cartel com a companhia Rey Colaço Robles Monteiro – à semelhança do que tinham feito em França Gaston Baty, Charles Dullin, Pittoëff e Louis Jouvet¹⁰⁸. A proposta do realizador foi, porém, rejeitada pela companhia do Teatro Nacional. De resto, será importante notar que certamente este projecto não encerrava a dimensão social característica da iniciativa francesa; tratar-se-ia, antes, de uma questão de coordenação de repertórios e de promoção das companhias.

¹⁰⁷ Nas suas memórias, Costa Ferreira refere que Robles Monteiro lhe teria dito que Os Comediantes surgiram a partir de uma conspiração no camarim de Lucília Simões no Teatro Nacional (FERREIRA 1985 : 207), sendo a mesma ideia repetida por Vítor Pavão dos Santos (SANTOS 2002 : 218). Permite-me considerar a explicação de António Lopes Ribeiro mais credível, não só por ter sido ele o criador d'Os Comediantes de Lisboa, mas também porque a análise do repertório da companhia teatral leva a entender que não existiria nenhum plano prévio, parecendo ao invés que se iam «fazendo uma coisas» ao sabor da disponibilidade dos actores, do desejo de experimentar alguns textos, da paixão cinéfila do empresário e, não menos importante, da necessidade de fazer brilhar uma estrela e de equilibrar receitas de bilheteira. Um projecto para criar «um segundo Nacional» suporia um melhor planeamento do repertório; isto não significa, todavia, que António Lopes Ribeiro não se tenha aproveitado de algum mal-estar na Companhia Rey Colaço Robles Monteiro aquando da criação da sua empresa.

¹⁰⁸ O Cartel dos Quatro foi fundado em 1927 por Gaston Baty, Charles Dullin, Louis Jouvet e Pitoëff, directores respectivamente, do *Studio des Champs-Élysées*, do *Théâtre de l'Atelier*, da *Comédie des Champs-Élysées* e do *Théâtre des Maturins*. Esta associação surgiu como reacção ao teatro comercial e aos abusos do poder e da crítica; levou a cabo uma política de assinaturas, de convites e de publicidade, bem como a coordenação da escolha dos repertórios e das *tournées* ao estrangeiro. Entre 1927 e 1939, o Cartel produziu 300 peças. A este projecto estava subjacente a ideia de que o teatro podia ter uma dimensão formativa social. Em 1936, juntamente com a Frente Popular, o Cartel contribuiu para delinear uma política cultural, que dava ênfase à descentralização e que acabou por ser concretizada depois de 1945.

Os Comediantes de Lisboa foram também uma empresa e, como tal, estavam muito dependentes das receitas de bilheteira, o que, em parte, justifica as concessões feitas ao nível do repertório e a utilização de uma publicidade quase agressiva, como diríamos hoje em dia. Na verdade, ao referirem o elenco, faziam-no criando uma ideia de familiaridade com a menção de um só nome, desta forma provando a sua indiscutível popularidade: Assis, Satanela, Lucília, Lalande, Villaret, Hortense, Gamboa, etc. Foi também usual o recurso a uma forte adjectivação para promoverem os seus espectáculos e a promessa reiterada de uma noite de riso :

Trindade: o maior espectáculo de gargalhada de todos os tempos: 3 horas a rir: *O Conde Barão*: isto sim! É que é rir!!!

Ou ainda :

Ontem o público riu como nunca! *Chão de meninos* : A mais engraçada comédia de Marcel Achard.

Em *O cadáver vivo*, apostou-se também no poder de sedução dos cenários, dos figurinos e da montagem.

Na fase final da companhia, o preço dos bilhetes foi também usado como chamariz tal como os horários com «sessões vermute», «entre a saída do escritório e o jantar»:

O público é quem manda! Teatro à tarde, às 6 e meia: uma esplêndida hora: teatro risonho terminado às 8 horas, antes do jantar: preços de cinema: *Três rapazes e uma rapariga*

Foi também publicitada a semelhança com o cinema, à qual igualmente se fará referência mais à frente.

No entanto, até meio da vida d'Os Comediantes, a vertente comercial da empresa António Lopes Ribeiro era compensada pela qualidade dos resultados obtidos e recebia, por isso, comentários elogiosos. Para alguns críticos, como Luiz Francisco Rebello, o agrupamento constituía mesmo uma honrosa excepção no panorama dos empresários teatrais portugueses:

É bem necessária esta dignificação do fenómeno teatral, num momento em que os empresários (a excepção de Os Comediantes de Lisboa quase se pode dizer única ao lado de uma que outra tentativa isolada posta em prática no Nacional) apenas cuidam de deseducar um público já de si deseducado.

Luiz Francisco Rebello «Balanço de uma temporada» in *Mundo literário*. (14/09/46)

A apresentação de *O cadáver vivo* de Leão Tolstoi, em 1947, parece marcar um momento de viragem n'Os Comediantes, pois a análise da documentação passa a ideia de que o grande investimento feito neste espectáculo não teve o retorno desejado. Uma pequena nota de imprensa veiculada pela própria empresa dá conta de que este espectáculo não terá colhido a adesão esperada por parte do público:

Da realização do espectáculo pelos Comediantes de Lisboa já quase tudo foi dito. Falta apenas acrescentar que não vale a pena tal esforço para o reduzido público português que ainda não aprecia tais obras de arte. Assim, *O cadáver vivo* sai de cartaz em pleno êxito artístico, mas não bastam tais êxitos para que os cartazes se mantenham por mais tempo.

«Quatro únicas noites no Trindade : O cadáver vivo, de Tolstoi, pelos Comediantes de Lisboa» in *Diário de Notícias* (14/04/47)

A reposição do filme *Camões* (1946) de Leitão de Barros, que se seguirá à última representação de *O cadáver vivo*, afigura-se como uma solução de emergência.

Depois deste momento, começaram a surgir notícias sobre a crise d'Os Comediantes¹⁰⁹.

A 6 de Março de 1948, no *República*, Luís de Oliveira Guimarães afirmava que António Lopes Ribeiro se desligara do agrupamento e que Os Comediantes se tinham constituído em sociedade artística. Embora tal não pareça ser verdade, tendo em conta a documentação disponível (pois a Empresa António Lopes Ribeiro manteve-se em funcionamento até ao fim da vida da Companhia), a debilidade a partir de 1947 é evidente. O certo é que António Lopes Ribeiro, não querendo autorizar a apresentação da peça *Noé voltou ao mundo*, permitiu, contudo, que os seus autores, João Villaret e Francisco Ribeiro, a exibissem em regime de sociedade artística. Mas tudo indica que essa tenha sido uma ocasião única.

¹⁰⁹ Como por exemplo :

Os boatos, filhos da má-língua, só podem encontrar o seu castigo no desmentido mais formal. Assim, corria ultimamente (as más notícias correm sempre...) que tinham acabado os Comediantes de Lisboa.

«Comediantes de Lisboa apresentam hoje uma peça original de Villaret e Ribeirinho» in *O Século* (05/03/48)

É também importante não desligar o revés d’Os Comediantes da falta de um espaço para se apresentarem. Efectivamente, o malogro de *O cadáver vivo* ocorreu pouco antes do final do contrato de aluguer do Teatro da Trindade à Empresa António Lopes Ribeiro. A partir daqui, a companhia deixou de ter um palco permanente para representar. Assim, ao terminar o contrato do Teatro da Trindade, a companhia passou, temporariamente, para o Teatro Avenida, o que terá levado Os Comediantes a arriscar menos no repertório.

No seu grosso volume sobre o teatro em Portugal, *A propósito de teatro*, um dos actores do elenco d’Os Comediantes levanta a suspeita de que a companhia houvesse recebido apoio financeiro do Estado (GAMBOA 1949 : 241). Se não foram encontrados documentos que comprovem a efectivação de tal concessão de verbas excepcional, não há dúvida de que António Lopes Ribeiro solicitou apoio a António Ferro num momento já difícil para a companhia. Assim o comprova o seguinte excerto de uma carta enviada em 1948 ao ainda Secretário Nacional da Informação, na qual o realizador patenteia um algo inesperado desencanto relativamente ao momento que vive :

Meu caro Ferro,

Más notícias. O Carnaval no Avenida, apesar do estupendo espectáculo que dão os «Comediantes», melhor que em qualquer dos anos anteriores, - é uma catástrofe económica. Naquela horrorosa cocheira, [ilegível] nada brilha, nada tem categoria suficiente, nada se defende com clareza. As condições ruinosas do Loureiro (iguais, aliás, às de qualquer outro proprietário de teatro) tornam inviável, quando acrescidas dos impostos e restantes alcavalas, qualquer exploração. Nada sei e nada há de positivo, ou simplesmente de provável no que se refere ao subsídio que lhe pedi em Agosto do ano passado. Vejo-me pois forçado a recorrer ao S.O.S. dos naufragos desesperados : se não há seja o que for de concreto antes do fim deste mês – liquido a companhia, por impossibilidade absoluta de a manter. [...]

A não me socorrerem já – desisto, desisto de vez. Acabo os documentários que tenho entre mãos (já tenho quase prontas as filmagens da sua exposição e já regressaram as duas equipas de operadores que fizeram os dois primeiros circuitos de província, trazendo bom material) – e vou-me embora. Você vai para Berna – e eu vou para qualquer parte, contanto que seja longe e onde nunca mais oiça falar em nada daquilo que me consumiu inutilmente os melhores anos da minha vida, dos vinte aos quarenta. E por que motivos vejo arruinadas as minhas esperanças e a minha vida?... Por ter fundado, no teatro, a companhia dos Comediantes de Lisboa e ter produzido no

cinema, o filme *Camões!*... Realmente, mereço a falência moral e material que já me bate à porta.¹¹⁰ [sublinhados de António Lopes Ribeiro]

Desconhece-se o desfecho deste pedido de ajuda, mas é verdade que António Lopes Ribeiro se vai desligando progressivamente do agrupamento, assumindo o irmão maior primazia na sua administração.

Em 1949 Os Comediantes estavam já no teatro Apolo, espaço que teriam também de abandonar, na sequência do início das obras de urbanização da Mouraria, que implicavam a demolição do edifício. Neste ano, uma parte da companhia (com Ribeirinho à frente) seguiu para o Porto, para aí montar peças de curta duração em cartaz, tentando claramente ir ao encontro do agrado do público. Nesta fase final, tal como se pode constatar pelo quadro em anexo, intensifica-se a itinerância pelo país, também isso um indício de luta pela sobrevivência.

A inexperiência de António Lopes Ribeiro como empresário terá sido também uma das razões do desaire da sua empresa. Esta fragilidade é apontada com alguma violência por José Gamboa, no já referido livro da sua autoria, *A propósito de teatro*. Nesta obra, o autor refere que os Comediantes de Lisboa teriam beneficiado de vantagens não usufruídas por outros agrupamentos, tais como um valor mais baixo no aluguer do teatro¹¹¹, os já referidos subsídios e a benevolência da crítica. Segundo o autor, o realizador não soube rentabilizar estas regalias, tendo arruinado a companhia com a sua má gestão. José Gamboa sumaria esta incompetente administração: selecção deficiente do repertório, lentidão na substituição de peças mal recebidas, más opções de distribuição e sujeição a imposições de alguns artistas-vedeta (GAMBOA 1949: 238-242).

Também é verdade que o crepúsculo da companhia coincide com o esmorecimento de um período de liberdade e de abertura que se sucedeu ao pós-guerra. Contudo, parece abusivo estabelecer uma relação entre o fim d'Os Comediantes e esta viragem conjuntural, dada a ausência de elementos mais concretos.

No *Diário de Lisboa* de 2 de Julho de 1950, uma curta nota anuncia que os Comediantes de Lisboa iriam fazer na sua 6ª época «uma peça de grande montagem

¹¹⁰ Excerto de carta de António Lopes Ribeiro a António Ferro datada de 8 de Fevereiro de 1948 (PT/FAQ/AFC/001/0369/00003)

¹¹¹ Eventualmente os Comediantes poderão ter beneficiado de condições especiais no Teatro da Trindade, mas já não no Teatro Avenida, tal como o comprova o excerto da carta de António Lopes Ribeiro dirigida a António Ferro já mencionada neste ponto.

[que], possivelmente, já beneficiar[ia] do Fundo Nacional de teatro», o que, todavia, nunca chegou a acontecer.

2.5.1. Os actores

Alguns actores d'Os Comediantes vieram do Teatro Nacional e já tinham créditos firmados: era o caso de Maria Lalande, Lucília Simões, Assis Pacheco, João Villaret, Igrejas Caeiro e, mais tarde, Alves da Cunha. Outros actores tinham sobretudo experiência no teatro de revista, como acontecia com António Silva e Luísa Satanela. António Lopes Ribeiro e o irmão pediram ainda colaboração a outros artistas já conhecidos, como Nascimento Fernandes e José Gamboa, também estes com experiência no Teatro Nacional e no teatro de revista. Ao cinema, foram buscar o galã José Amaro.

N'Os Comediantes estreou-se Carmen Dolores; e a companhia integrou também outros actores, então jovens, e que faziam carreira na cena portuguesa, como Maria de Lourdes, Canto e Castro, Artur Semedo, Eunice Muñoz, Tomás de Macedo e Maria Schulze. A sua passagem pela companhia ocorre, porém, quase no final da vida do agrupamento, o que talvez corresponda a um momento em que Francisco Ribeiro parece encontrar-se mais «liberto» da presença do irmão e assumindo, por isso, uma maior responsabilidade nas opções artísticas d'Os Comediantes.

Foram ainda chamados artistas para participações esporádicas: Irene Isidro, por exemplo, participou num divertimento de carnaval em 1950.

2.5.2. O repertório

A impressão geral da análise do repertório apresentado pel'Os Comediantes é que o seu objectivo principal seria o de agradar a um público já conquistado, um público burguês que via no teatro sobretudo uma distração. Estes espectadores não se importavam de sair da sala enxugando uma lágrima, não querendo, porém, sentir-se profundamente perturbados por aquilo a que assistiam.

A Censura parece ter sido suave para com Os Comediantes, talvez em virtude da conjuntura a que já se fez alusão... mas também, certamente, devido à ligação, também já assinalada, de António Lopes Ribeiro ao poder. Assim, apesar das hesitações dos censores, acabaram por ser aceites as peças *Um par de estalos* e *Lady Kitty*, com cenas de adultério e violência entre homens e mulheres, ou *Ventania*, com

uma cena em que se depreende que ocorreu uma violação. Foi também aprovada a peça *Electra, a mensageira dos deuses*, texto envolto nas ideias de adultério e matricídio existentes no antigo mito grego de Electra. Textos de teatro de revista, especialmente *Zás, trás, pum, 1901*, com muitas referências à situação política em 1946, também passaram praticamente sem cortes. Os Comediantes chegaram mesmo a conseguir «resgatar» peças que tinham sido proibidas, como foi o caso de *O rei*, cuja interdição acabou por ser levantada através de um hábil recurso do empresário, bem como o de *Batôn* de Alfredo Cortez, caso ainda mais relevante, pois em Outubro de 1946 era ainda proibida a sua representação. O documento do recurso respeitante a esta peça, certamente muito interessante, não foi até agora encontrado. Contudo, António Lopes Ribeiro, ao mencionar este espectáculo, recorda que lhe «trouxe alguns dissabores» que preferiu não referir (RIBEIRO 1983: 45).

A comédia foi o género electivo d' Os Comediantes que o exploraram sobretudo através da comédia de costumes, como *O Morgado de Fafe em Lisboa*, *D. Beltrão de Figueirôa*, *O Conde Barão*, *Cinco judeus alemães*, *A massaroca* e *Não o levarás contigo!*. Os espectadores puderam também assistir à comédia de *boulevard* com *Um par de estalos* de Sacha Guitry, *Chão de meninos* de Marcel Achard e *O rei* de François de Caillavet, Robert de Flers e Emmanuel Arène à comédia de inspiração vaudevilliana com *O urso*, de Tchekov; e ainda à comédia policial com *O clube de gangsters*. Vários outros espectáculos foram também classificados como comédia pel'Os Comediantes e pela Inspeção dos Espectáculos: pelos primeiros, certamente para chamar um público desejoso de soltar umas boas gargalhadas; pelos últimos, talvez pela ignorância em melhor classificar peças como *Pigmalião* de Bernard Shaw, *O menino Quim*¹¹² ou *Três rapazes e uma rapariga*¹¹³. No registo cómico, a companhia privilegiou os ditos de espírito e os trocadilhos revisteiros. Desta forma, explorou-se a

¹¹² Esta peça conta a história de uma rapaz em permanente conflito com o pai que decide mudar o rumo da vida familiar fazendo com que o pai adúltero e distante volte a ser um marido dedicado e fiel. Nas peripécias que se sucedem, sofre o seu primeiro e assaz doloroso desgosto de amor com uma mulher que tenta afastar do pai e por quem entretanto se apaixona.

Deve notar-se que esta peça tem uma ressonância incestuosa que a Censura deixou passar. A mãe, num crescendo de amor pelo filho, acaba por despedir a empregada bonita, porque «A única mulher que, na sua idade, lhe deve interessar é a sua mãe... sou eu» (p. 30) e fica desesperada quando sabe que este tem a sua primeira amante:

Adelaide - Ó Quim... como foi que pudeste fazer... uma coisa dessas?...

Quim - Gosto dela, mãe.. Amo-a.

Adelaide - Não é verdade... Tu não gostas dela... Tu só gostas de mim... (pp. 34 e 35)

¹¹³ O argumento de *Três rapazes e uma rapariga* versa a luta de quatro irmãos que, descobrindo que o pai planeia sair de casa para viver com outra mulher, tudo fazem para que este não realize o seu plano. Tal como *O menino Quim*, é uma peça cujos anacronismo e elevados níveis de pieguice a tornaram irrepresentável nos dias de hoje.

cumplicidade com o público que os irmãos Ribeiro já haviam cativado com as fitas humorísticas por eles realizadas, aproveitando também o apelo da revista, com a qual Ribeirinho se encontrava tão familiarizado.

Mas nem só de comédias e peças de agrado fácil viveram Os Comediantes. *Electra*, de Girandoux, ou *O cadáver vivo*, de Tolstoi, foram riscos de bilheteira, afigurando-se que esta última, como já foi mencionado, terá fragilizado o agrupamento de forma irremediável.

A crítica chamou com alguma insistência a atenção para o facto de esta companhia escolher obras menores dos autores que representava, quando poderia/deveria seleccionar os seus textos mais emblemáticos. Todavia, embora tal seja de facto observável com D. João da Câmara, Marcel Achard e Tolstoi, não é verdade para as peças de Bernard Shaw, Ibsen, Somerset Maugham e Marcel Pagnol apresentadas pel'Os Comediantes.

Nas suas mais relevantes opções estéticas, o grupo revelou uma forte inclinação para o naturalismo e para o realismo, bem como para peças de retrato ou abordagem crítica da sociedade, e/ou peças de análise sócio-psicológica, como se observa a escolha de *Batôn*, *A dama das camélias*, *A Rosa enjeitada*, *Casa de boneca* e *O cadáver vivo*. Não se aproximou, contudo, do neo-realismo – de qualquer forma sem abundante produção dramaturgica – que foi antes trazido a palco pelos grupos experimentais, sobretudo pelo Teatro Estúdio do Salitre (SERÔDIO 2004 :116).

No conjunto, não ressoavam grandes preocupações políticas, sociais ou filosóficas. As grandes excepções a esta regra foram *Noé voltou ao mundo* e, porventura, *Pigmalião*, *Electra*, *Casa de boneca* e *Batôn*.

Todavia, é justo recordar que Os Comediantes montaram espectáculos com peças de grandes autores que não tinham ainda sido experimentadas nos palcos portugueses, como as já referidas *Electra*, de Giraudoux, *O cadáver vivo* de Leão Tolstoi, ou ainda *Pigmalião* de B. Shaw e *Lady Kitty* de S. Maugham. E é de sublinhar que alguns espectáculos desagradaram bastante a críticos mais conservadores, como foi o caso de *Lady Kitty*, pela depravação dos costumes, e de *O cadáver vivo*, pela sua «lição de derrotismo» (assim o definiu o crítico do *Novidades*¹¹⁴).

O Carnaval parece ter representado um momento importante para o equilíbrio das finanças da companhia. Naquele período do ano, os lisboetas tinham especial

¹¹⁴ D.L. «No Trindade estreia O cadáver vivo» in *Novidades* (26/03/47).

disposição para o divertimento e esperavam dos teatros uma oferta que fosse ao encontro de tal desejo de galhofa. António Lopes Ribeiro recorda como, em 1947, as revistas escritas por ele, pelo irmão e por João Villaret, juntamente com a apresentação de *O Conde Barão*, renderam uma generosa receita de bilheteira. Nestas revistas, alguns quadros anunciavam peças futuras, recordavam êxitos anteriores e publicitavam o elenco. Aqui, referiam-se ou criticavam-se mesmo algumas situações e pessoas do momento. Um bom exemplo é *Zás, trás, pum, 1901* (a revista com mais referências políticas até agora encontrada) na qual se fazia menção ao Secretário de Propaganda Nacional e à sua acção, à Comissão de Censura, bem como à neutralidade de Salazar durante a Guerra, ao jogo de cintura diplomático que decorreu do seu desfecho e à oposição, que se havia então tornado mais visível. Os trocadilhos óbvios e a brejeirice, avivados com música, eram ingredientes imprescindíveis.

O repertório d'Os Comediantes prestou importante tributo ao cinema, pois pelo menos 13 das peças escolhidas já tinham sido adaptadas aos ecrãs¹¹⁵, o que certamente se justificava por ser o seu empresário um homem tão ligado à Sétima Arte. Aliás, António Lopes Ribeiro, no programa de *Rebeca*, afirmava que essa seria uma linha orientadora da companhia, explicando que, colocando em cena aquele espectáculo, Os Comediantes mantinham «a tradição de apresentar peças de que foram extraídos grandes filmes». Esta intenção seria condenada por Jorge de Sena, «como se tal pudesse representar em qualquer parte, um desígnio de acção teatral» e, na sua opinião, revelava «a mais triste falta de sentido teatral, de respeito pelo teatro, de respeito pelas verdadeiras formas cénicas, que continua a caracterizar a orientação desta empresa» (SENA 1947: 296).

Deve notar-se que os Comediantes de Lisboa se situaram num tempo em que o cinema parecia ter-se tornado uma ameaça para o teatro. O público sentia-se fascinado pelo mundo de fantasia, aventura e *glamour* oferecido pelo grande ecrã. O preço dos bilhetes de cinema era mais baixo e os empresários viam no cinema um investimento mais rentável relativamente ao teatro¹¹⁶. Ficam aqui apenas dois exemplos de uma questão que já se arrastava desde o aparecimento do cinema comercial e que o surgimento do cinema sonoro, nos anos 30 do século XX, tinha intensificado:

¹¹⁵ Ver tabela em anexo.

¹¹⁶ Segundo Joaquim Vieira, entre 1940 e 1950, o número de espectadores de cinema aumentou de 12 milhões para 20,5 milhões, enquanto que no teatro o crescimento foi de apenas de 1 milhão para 1 milhão e meio no mesmo período. (VIEIRA 2007 : 148).

O cinema leva ao teatro esmagadora vantagem. Vá, é o que mais rende! E a ganhuça é a mola poderosa no sistema de livre iniciativa.

Pedro Serôdio «Teatro para todos, não para alguns» in *Vértice* (04/49)

Os preços [do teatro] continuam a ser caros e ainda a respeitável distância dos preços de cinema, mesmo com os aumentos recentes [...] Não é, pois, fácil atinar com o remédio para debelar a crise que, através de todas as leis proteccionistas, cresce e se desenvolve, iludindo todas as expectativas, mesmo a dos empresários mais experimentados

João Pedro de Andrade «Apolo : *Chão de meninos*» in *Seara Nova* (02/50)

Assim esperava porventura António Lopes Ribeiro resolver o problema, chamando ao teatro o público cinéfilo, atraindo-o com peças que já tinham provado na tela¹¹⁷. Na publicidade a alguns espectáculos da empresa, explorava-se a semelhança com o cinema e, mais tarde, também a prática dos preços mais acessíveis deste. Assim, por exemplo, no anúncio de *O Clube dos gangsters* podia ler-se:

O clube dos gangsters : uma comédia em 3 actos que parece um filme! Preços do cinema
Comercio do Porto (16/03/50)

A confirmar esta forte presença do cinema na vida do agrupamento deve acrescentar-se também o testemunho oferecido pelas revistas carnavalescas escritas por 'Os Comediantes, onde as alusões ao grande ecrã eram frequentes: ora apoiavam-se nele para a construção dos quadros (*Vêr as estrelas*), ora se lhe opunham (*Pára a fita!*).

Grande parte do repertório d'Os Comediantes consistia, pois, em peças estrangeiras, sendo as traduções, na sua maioria, assinadas por António Lopes Ribeiro. O empresário, ainda que recebesse alguns elogios, era mais frequentemente alvo de críticas depreciativas, porquanto apresentava, por vezes, um trabalho que parecia ter sido feito à pressa e, acima de tudo, porque recheava as traduções de «plebeísmos» que desvirtuavam o trabalho original e amiúde impregnavam a peça de um aroma revisteiro que a crítica, pelo menos, não apreciava¹¹⁸. As suas adaptações também foram criticadas, especialmente a introdução de mais dois quadros na obra de Tolstoi.

¹¹⁷ Esta adaptação ao cinema sonoro de peças teatrais foi uma tendência observável nos anos 30 na Europa e nos Estados Unidos.

¹¹⁸ É possível ilustrar estas afirmações constantes da crítica com exemplos, como estes dois pequenos excertos da tradução de *O Rei* :

Marta - Com que então vais publicar nas gazetas que eu te remeto em amor o que tu me afinfas em felicidade?... Pois podes limpar a mão à parede!...(p.9)

Poucos originais portugueses foram apresentados, facto repetidamente lamentado pela crítica. Assim, para além do teatro de revista escrito para a época do Carnaval, provavelmente de modo apressado (sempre por António Lopes Ribeiro e, por vezes, em parceria com Francisco Ribeiro e com João Villaret), Os Comediantes apresentaram, ao longo dos seus sete anos de actividade: *A Rosa enjeitada*, drama populista de D. João da Câmara; os originais de Rui Correia Leite, *O jogo das escondidas*¹¹⁹ e *Ninguém a esperava* (escrito para assinalar o jubileu de Lucília Simões); *Batôn* de Alfredo Cortez; *O Conde Barão* da parceria Félix Bermudes, Ernesto Rodrigues e João Bastos; *A ceia dos cardeais*, de Júlio Dantas; *O Morgado de Fafe em Lisboa* – a comédia mais importante de Camilo Castelo Branco –; e *Noé voltou ao mundo*, de Francisco Ribeiro e João Villaret. Na sua fase final, em curtas apresentações, fizeram subir à cena mais duas peças de Júlio Dantas, *D. Beltrão de Figueirôa* e *Rosas de todo o ano*, bem como dois originais de dois, então jovens, autores: *Ventania*, de Luiz Francisco Rebello – um drama rústico do qual o próprio autor não tinha muito boa opinião, mas que representa a sua estreia como dramaturgo representado no teatro profissional (REBELLO 2004: 99) – e *As mãos e a sombra*, de Eurico Lisboa Filho. Destes espectáculos, e de um modo geral, o que causou melhor impressão na crítica pela escolha do texto foi *Batôn*, de Alfredo Cortez, autor que, aliás, se destaca na produção dramaturgical do Estado Novo. Esta peça, cuja transposição para as tábuas do palco tinha estado proibida até então, fora resgatada pelos Comediantes à Comissão de Censura. Tratava-se de um texto de despudorada crítica social que foi também muito bem representado e montado. Por outro lado, a apresentação das obras de D. João da Câmara, Camilo Castelo Branco e Júlio Dantas – este último com três peças de inspiração histórica –, significam o recurso a valores seguros, de agrado certo. É de referir que as peças destes dois últimos dramaturgos foram colocadas em cartaz em momentos difíceis da companhia¹²⁰. É digno de realce,

[...]

Marta - Ora diga-me cá: não estou mal arreada, pois não?

Tereza - Está um amor!

Marta - Ainda bem! Mas falta o principal. Ando para aqui a feita Nossa-Senhora-não-me-toques.

E depois a apresentação ao rei, tôda esta gente...aqui para nós...Estou mesmo à rasquinha!

Processo SNI/DGE para *O rei* (p. 112) (PT-TT/SNI/DGE/1/3041)

¹¹⁹ Segundo António Lopes Ribeiro, a representação desta peça correspondeu à necessidade de cumprir a *Lei do trimestre teatral obrigatório* que o obrigava à apresentação de um original português (RIBEIRO 1983 : 43)

¹²⁰ *A ceia dos cardeais* e *O Morgado de Fafe*, foram apressadamente postos em cena depois do insucesso de *Rebeca*, *D. Beltrão de Figueirôa* e *Rosas de todo o ano* tiveram uma fugaz apresentação na fase final da vida da companhia quando, no Porto, esta lutava ainda pela sua sobrevivência. *A rosa*

no entanto, que, numa fase já muito difícil do agrupamento, se tivessem representado dois jovens autores, ainda que não se possa por isso afirmar que os Comediantes tivessem contribuído de forma significativa para o desenvolvimento da produção teatral portuguesa escrita, ou criado condições para que esta fosse testada e treinada no tablado. Pode dizer-se, pois, no que concerne ao teatro português, que Os Comediantes oscilaram entre um certo arrojo (com *Batôn e Noé voltou ao mundo*, pela temática, e *O jogo das escondidas*, *Ventania* e *As mãos e a sombra*, pela novidade dos autores) e o teatro de resultados garantidos e amplamente testado noutros palcos, noutros tempos e por outras companhias.

Os Comediantes reutilizaram obras que já antes apresentadas nos palcos portugueses, algumas até mais do que uma vez, como *A Rosa enjeitada*, *O Conde Barão*, *Topaze*, *A Dama das Camélias*, *Casa de boneca* e as peças de Júlio Dantas. Repostas foram também *O urso* e *Interior*, que haviam sido representados em diversas temporadas no Teatro do Povo (entre 1937 e 1940) quando Francisco Ribeiro o dirigia.

Em alguns casos, o recurso a certas peças parece ter-se prendido com o facto de terem sido representadas por actores integrados no elenco e que as retomavam então n'Os Comediantes. Este foi o caso de *Topaze*, que Assis Pacheco representara no Teatro Nacional (1929) e *A massaroca*, que Nascimento Fernandes tinha protagonizado na Companhia Rey Colaço Robles Monteiro (1925 e 1931). *O Conde Barão* também já fora representado em 41, na mesma companhia, com Villaret como protagonista e com Virgílio Macieira e Lucília Simões noutros papéis. Luísa Satanela, que interpretara esta peça em estreia no Teatro Politeama em 1918, apresentou-se também em 1947, num papel mais adequado à idade que tinha então. Desta prática é ainda exemplo *Casa de Boneca*, espectáculo protagonizado por Lucília Simões, em 1897, retomando a actriz agora n'Os Comediantes a mesma peça, para a encenar, contracenando com Maria Lalande e desempenhando outro papel (Cristina Linde¹²¹).

Mesmo durante a vida do agrupamento algumas peças são repetidas: *Topaze* é estreada em 1946, no Trindade, e reaparecerá em 1948 no Avenida; *A Rosa enjeitada*, estreada em 1944, voltará a ser apresentada em 1950.

A esta reciclagem de espectáculos não seria estranha a necessidade de economia dos meios de produção e, mais uma vez, o recurso a valores seguros de

enjeitada será também reposta em cena, depois do sucesso de 1944, numa fase de decomposição d'Os Comediantes em 1950.

¹²¹ Cristina Linde fora interpretada pela mãe de Lucília Simões, Lucinda Simões, em 1897; nessa altura, a Lucília coubera o papel de Nora.

bilheteira. Seria também, talvez, a resposta ao desejo de protagonismo de algumas vedetas da companhia. Por estes motivos, não deixava de ter razão a crítica quando observava que Os Comediantes desenterravam velharias repertoriais, quando outras aguardavam para subir pela primeira vez aos palcos portugueses.

Quando uma parte da companhia se fixou no Porto, entre 1949 e 1950, é possível notar que o repertório se tornou mais conservador, utilizando fórmulas ainda mais acessíveis. Nesta cidade, foram apresentadas, por altura da Páscoa, o pequeno apontamento religioso *Auto das lágrimas de Nossa Senhora*, as duas pequenas peças de Júlio Dantas já referidas e *Três rapazes e duas raparigas*. Seguem-se alguns reflexos da crítica relativamente a estas opções:

Sempre é um teatro limpo, agradável, um teatro a que as mães podem levar as filhas sem receio de qualquer emboscada...

«S. João : *Rosas de todo o ano*; *D. Beltrão de Figueirôa*» in *Jornal de Notícias* (01/04/50)

A primeira [*Rosas de todo o ano*] tem sido escolhida para figurar no programa de récitas escolares [...] *D. Beltrão de Figueirôa*, comédia ingénua ao gosto do séc. XVIII nos últimos anos não tem sido representada nos palcos profissionais.

«São João : *Rosas de todo o ano* e *D. Beltrão de Figueirôa*» in *Primeiro de Janeiro* (29/04/50)

Um crítico, embora de forma delicada, chamou a atenção para a necessidade de um outro teatro, que não fosse apenas um passatempo:

Mas, se fosse possível – e Ventania esclareceu que o poderia ser – os actores do Teatro das seis e meia revelarem novos autores teatrais e dar-nos obras mais humanas, de modo que todo o brilho que lhe empresta o seu precioso conjunto, se juntasse ao bom aproveitamento do tempo, com peças instrutivas e de interesse cultural, certamente que o público beneficiaria muito mais , não acorrendo àquele teatro só para matar o tempo que medeia entre o sair do trabalho e a hora de jantar.

«São João : *Rosas de todo o ano* e *D. Beltrão de Figueirôa* de Júlio Dantas» in *Comércio do Porto* (29/04/50)

Os grandes clássicos nunca passaram pela companhia de António Lopes Ribeiro (e, na verdade, para além do Teatro Nacional, dos periféricos grupos experimentais e do teatro universitário, por poucas companhias passavam em Portugal por esta altura); no entanto, existia a intenção de o fazer. Veja-se, por exemplo, o programa de *Pedro*

feliz, no qual se anunciava que, para a 2ª temporada (1945-46), se estariam a preparar os espectáculos *Tartufo* de Molière e *Falstaff* de Shakespeare – que nunca chegaram a ser concretizados.

O repertório d’Os Comediantes, quando estes já tinham alguns anos de vida, foi alvo de reparos pela crítica sua contemporânea, por não se compreender exactamente qual a orientação da companhia:

Colocamos, portanto, o erro fundamental cometido pelo empresário dos Comediantes na escolha dos repertórios, com a agravante de que, a não ser no primeiro ano, nunca houve um plano bem definido para toda uma temporada. Andou-se quase sempre ao sabor da maré, à procura de «uma coisa qualquer», a ver se «pegava». (Ainda nos lembramos muito bem de um cartaz afixado à esquina do Trindade, anunciando um programa que nunca foi cumprido).

Redondo Júnior «O ‘caso’ dos Comediantes de Lisboa» in *Rádio Mundial* (05/03/48)

É neste sentido também esclarecedor o testemunho de Lucília Simões, actriz e encenadora da companhia (corroborando algumas das acusações de José Gambôa já atrás apontadas) que, em 1949, deu uma entrevista a Manuela Porto antes de partir para o Brasil, desiludida com o teatro em Portugal sendo que a última companhia com a qual trabalhara no nosso país fora precisamente a de António Lopes Ribeiro. Esta entrevista deixa mesmo a ideia de que foi a falta de planificação e de conhecimento deste da função de empresário teatral que enfraqueceu a empresa:

[N]o meu tempo não só cada artista tinha o seu género como os próprio teatros não levavam indiferentemente drama, farça, opereta ou revista. Agora, artistas e teatro saltitam de um para outro género, sem fixar-se, desnorteando o público por completo. Dantes os empresários mercedores desse nome, organizavam, no Verão, um plano de trabalho para a época a iniciar [...] e como os planos eram vastos e a companhia capazmente organizada, se acontecia uma peça cair, ninguém se atrapalhava, pois não só já havia outra ensaiada, como o empresário, conhecedor de que neste mundo nem tudo são rosas, contara que nem todas as peças poderiam agradar igualmente interessando-lhe apenas, o resultado final, ao terminar a época.

Manuela Porto «Lucília Simões fala antes de partir» in *Vértice* (04/49)

Esta falta de orientação clara na definição do repertório é também recordada por Costa Ferreira (FERREIRA 1985: 208) e por Luiz Francisco Rebello nas suas memórias (REBELLO 2004: 67).

Ao tentar definir o percurso da vida artística de Francisco Ribeiro, valerá a pena tentar perceber que papel teria esta figura na escolha do repertório da companhia agora em apreço. Segundo Carmen Dolores¹²², Francisco Ribeiro não teria responsabilidade na escolha do repertório, sendo antes essa uma prerrogativa do seu irmão. Com efeito, não deverá ter indicado peças adaptadas ao cinema – isso seria provavelmente ideia de António Lopes Ribeiro, o que é corroborado pelo facto de não se observar este tipo de opção na vida do encenador, sempre que chamou a si a direcção de companhias teatrais. Contudo, no final da vida d'Os Comediantes, especialmente no período em que estes se encontram no Porto, algumas escolhas poderão ser atribuídas ao encenador, como no caso de *Ventania*, facto que é documentado pelo próprio autor do texto (REBELLO 2004: 99).

¹²² Ver entrevista em anexo.

2.6. Outros textos, outras gentes : O Teatro do Centro Universitário de Lisboa da Mocidade Portuguesa

Quando na Europa o florescimento dos fascismos propiciava a existência de governos autoritários e repressivos, o deflagrar da Guerra Civil na vizinha Espanha exacerbava ódios anticomunistas e o Estado Novo se encontrava no seu período de maior solidez, foi fundada, em 1936, a Organização Nacional da Mocidade Portuguesa. A intenção era formar as camadas mais jovens da sociedade no ideário do regime, tornando, assim, mais fácil a obediência e criando, a par da Legião Portuguesa, mais uma base de apoio ao governo.

O primeiro comissário nacional da organização, Francisco José Nobre Guedes, um germanófilo convicto, fora beber à *Hitlerjugend* importante influência para a criação da sua congénere portuguesa, conferindo à instituição uma dimensão fortemente política e militarista. No entanto, Marcelo Caetano, que ocupou aquele cargo entre 1940 e 1944, aproximou mais a Mocidade Portuguesa do escutismo de Baden Powel, aliviando-a da sua carga política e militar e aproximando-a mais da Igreja, num movimento inverso ao de Nobre Guedes que com aquela instituição mantivera uma relação algo conflituosa. É também a partir de 1940 que o exercício físico, mas também as actividades de índole cultural (sobretudo a literatura, o teatro e a música) vão ganhando terreno na vida dos filiados.

Ainda pela mesma altura, foi igualmente Marcelo Caetano a criar os Centros Universitários, nos quais a filiação era voluntária, ao contrário daquilo que acontecia durante o período de vida dos jovens portugueses entre os 7 e os 14 anos em que a filiação era compulsiva. É no seio de uma universidade vigiada e oprimida e, porventura, com o intuito de contribuir para cumprir a tarefa de educação moral e estética da juventude que a Mocidade Portuguesa tinha chamado a si, que vai nascer o teatro do Centro Universitário de Lisboa da Mocidade Portuguesa (TCULMP). Deve, no entanto, notar-se que Baltazar Rebelo de Sousa, o comandante do Centro, em entrevista de apresentação do projecto, havia anunciado a iniciativa como resposta aos anseios dos jovens estudantes universitários¹²³. Por seu lado, alguns periódicos corroboravam esta imagem de voluntariedade como, por exemplo, *O Século*, que

¹²³ «O Teatro do Centro Universitário de Lisboa da MP : fala-nos o comandante do Centro. Comandante de Falange Baltazar Rebelo de Sousa» in *Diário da manhã* (04/04/43).

apresentava o projecto como *iniciativa e realização dos estudantes universitários de Lisboa*¹²⁴.

Mesmo que tal espontaneidade não fosse totalmente verdadeira, parece seguro que este projecto criou em alguns jovens amantes do teatro a expectativa de um espaço, de uma oportunidade para realizar um teatro diferente ainda que dentro dos limites de uma instituição fortemente controlada como a Mocidade Portuguesa. Disso é testemunha um artigo publicado no *Jornal da MP* da autoria do então aluno da Faculdade de Direito Luiz Francisco Rebello :

Um teatro verdadeiramente jovem – na forma e na substância. Interior e exteriormente. Jovem e original nas ideias [...] Pensamentos e concepções expurgados de todo o convencionalismo burguês, velho e decrépito.

Luiz Francisco Rebello «Notas sôbre o teatro da Mocidade» in *Jornal da MP* (15/05/43)

Ao longo deste artigo, Luiz Francisco Rebello, então com 18 anos, faz ressoar a influência de Jacques Copeau e do *Cartel dos quatro*, focando-se na ideia de fazer regressar o teatro à sua pureza inicial, de o *reateatralizar*. Para o jovem estudante, tal seria possível no âmbito do Teatro do Centro Universitário de Lisboa da Mocidade Portuguesa :

Pôr o teatro no seu devido lugar. Expulsar de lá o drama burguês, de cordel, convencional e artificial. Dar a vez à fantasia – ou à realidade fantasiada.

Luiz Francisco Rebello «Notas sôbre o teatro da Mocidade» in *Jornal da MP* (15/05/43)

Cerca de dois anos mais tarde, em entrevista ao *Diário da manhã*, em 1945, o futuro dramaturgo revelava o desejo de que o TCULMP se tornasse um espaço de divulgação dos clássicos, mas sobretudo de teatro contemporâneo :

- Qual o rumo a trilhar no campo do teatro para a juventude?

- Levar os rapazes à compreensão das eternas obras de arte dramática – venham donde e de quando vierem – em especial as obras contemporâneas porque entre nós são as menos conhecidas, as mais caluniadas e as menos compreendidas.

M.B. «Luiz Francisco Rebelo fala-nos do Teatro da Mocidade» in *Diário da manhã* (12/01/45)

¹²⁴ «Estreia-se hoje o teatro do Centro Universitário de Lisboa» in *O Século* (09/04/43) e «A récita da Mocidade Portuguesa decorreu com brilho» in *O Século* (10/04/43)

Há, portanto, que ser cauteloso quando se tenta caracterizar o envolvimento dos intervenientes neste projecto. Tal como refere J. O. Barata afigura-se que para muitos, senão mesmo todos os participantes, a vontade de tomar parte nestes espectáculos decorria sobretudo do gosto pelo teatro ou mesmo o simples desejo de diversão, ao invés de quaisquer motivações políticas ou ideológicas (BARATA 2009 : 62-63).

Em matéria de repertório e ao longo das récitas apresentadas entre 43 e 48¹²⁵, período em que Francisco Ribeiro foi o encenador do TCULMP, representaram-se para além de textos clássicos e de um texto contemporâneo, as peças vencedoras dos concursos de teatro da Mocidade Portuguesa¹²⁶. Os dois textos vencedores no período que agora interessa foram *A lição do tempo* (42) e *O ouro que Deus dá* (43), ambos da autoria de Luiz Francisco Rebello que, no conjunto da sua obra, olha para eles com certo descaso (REBELLO 2004 : 60). Em 45 foi ainda apresentada outra peça do mesmo autor, *Jogo para o Natal de Cristo*¹²⁷. No primeiro texto faz-se a apologia da autoridade e ilustra-se a máxima «Manda que pode, obedece quem deve», no segundo enaltece-se o valor do trabalho e o desapego aos bens materiais. *Jogo para o Natal de Cristo*, é uma evocação do Natal. É curioso chamar a atenção para o facto de o ainda jovem Joly Braga Santos ter composto música expressamente para acompanhar este espectáculo. Todos os textos revelam pretensões simbolistas e poéticas e nos dois últimos a fé cristã é dominante, coincidindo com a maior aproximação da Mocidade Portuguesa à Igreja e aos valores católicos que se observava desde que, como já foi mencionado, Marcelo Caetano assumiu o cargo de Comissário Nacional.

O último trabalho de Luiz Francisco Rebello procurava alguma inovação associando várias componentes do espectáculo e conjugando o teatro medieval com o teatro contemporâneo:

Teve a peça muito lisongeiro sucesso – aliás justificado de certo modo por ser de um género ainda quási desconhecido em Portugal e pelo interesse artístico que suscitava, conjugando em si a declamação, a cenografia e a música para darem um interessante espectáculo dramático.

XYZ «IV espectáculo Teatro da Mocidade Portuguesa» in *Jornal da MP* (12/01/46)

¹²⁵ Ver quadro de espectáculos em anexo

¹²⁶ Deve notar-se que os concursos em questão não se destinavam ao Centro Universitário, mas tratavam-se, isso sim, de concursos de peças de teatro destinados portanto às camadas mais jovens.

¹²⁷ Considera-se que este texto resulta de um desenvolvimento de *Jogo para o Natal de Jesus*, publicado pelo autor no *Jornal da MP* a 25 de Dezembro de 1944.

O Jogo para o Natal de Cristo é uma tentativa – digamo-la experimental – de fusão do teatro medievo e do teatro moderno.

M.B. «Luiz Francisco Rebelo fala-nos do Teatro da Mocidade» in *Diário da manhã* (12/01/45)

Quando ao restante repertório, apresentou-se em 1944 e 45 o entremez do autor setecentista Manuel Rodrigues da Maia *O Doutor Sovina*. Ainda em 1945 foi representada a farsa *O improvisado do Barba Azul* do autor francês coevo Pierre Barbier, em presenças do agrupamento nos Teatros Garcia de Resende (Évora), Avenida (Viseu) e Trindade (Lisboa). Do quarto espectáculo com 3 apresentações e que subiu à cena no Teatro Avenida (Lisboa), entre o final de 1947 e o início de 48, constaram o 5º acto de *Coéforas* de Ésquilo, *As lágrimas de Nossa Senhora*, da autoria do frade franciscano do séc. XIII Jacopone da Todi e *O Juiz da Beira* de Gil Vicente. Neste último ano, como se pode verificar, já não foi apresentada qualquer peça vencedora de concursos de teatro da Mocidade Portuguesa e/ou da autoria de filiados. Talvez esta ausência de proselitismo não seja estranha a perda de pujança da organização e do regime que decorreu do desfecho da II Guerra Mundial e a sequente vitória das democracias que propiciou um contexto internacional pouco favorável à existência de regimes autoritários. No ambiente então criado, o teatro pedagógico pro-regime afigurar-se-ia algo extemporâneo. Também deverá ser tido em conta que, desde 1938, o Teatro dos Estudantes da Universidade de Coimbra (TEUC), trilhava caminhos inovadores não só no que diz respeito à escolha do repertório (baseado sobretudo nas obras de Gil Vicente) como na apresentação dos espectáculos parecendo «*reconciliar* o nosso teatro com as suas origens» (BARATA 2009 : 93). Por seu lado, na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa dois colectivos exploravam clássicos estrangeiros e autores portugueses como Raul Brandão e Miguel Torga¹²⁸, ainda que estas iniciativas não passassem de «tímidas experiências, confusas e particularmente personalizadas» (BARATA 2009 : 241). As opções de repertório destes agrupamentos faziam sobressair o tom pedagógico e a ingenuidade dos textos criados para o Teatro da Mocidade Portuguesa, isolando o teatro do TCULMP no seu anacronismo.

Apesar do Comandante do Centro Universitário de Lisboa desejar que todos os participantes no projecto fossem estudantes e que este contribuísse para unir alunos das diversas universidades de Lisboa¹²⁹, a verdade é que tal nem sempre foi possível, pois

¹²⁸ Tratava-se do Grupo de Teatro Moderno da Faculdade de Letras de Lisboa e o Teatro de Estudantes da Faculdade de Letras de Lisboa

¹²⁹ Tal ideia está patente no já citado artigo do *Diário da manhã* :

segundo J. O. Barata «a iniciativa que [...] se promovia era *exterior* ao mundo académico, ao preferir centrar os seu recrutamento no núcleo fechado dos Centros Universitários, evitando os tumultuosos terrenos das Academias.» (BARATA : 2009, 61). Surgiu, então, a participação de filiados não universitários e de alunos do Conservatório, entre os quais se encontravam Eunice Muñoz¹³⁰ e Canto e Castro que aqui se estreou¹³¹.

Foi porventura por falta de um filiado que estivesse à altura da tarefa, ou por se considerar a função demasiado exigente para gente tão jovem, que foi feito o convite a Francisco Ribeiro para encenar os primeiros espectáculos do teatro do Centro Universitário de Lisboa da Mocidade Portuguesa. Deve, porém, recordar-se que ao longo da sua vida, o TCULMP teve como encenadores algumas figuras de referência. Não pode, todavia, colocar-se Francisco Ribeiro no mesmo nível de importância que teve, sobretudo, Fernando Amado para o mesmo agrupamento. Para este último, o TCULMP foi uma base de apoio para por em prática seu projecto teatral alheio aos ideais da organização (BARATA 2009 : 65). Por agora, fica a ideia de que Francisco Ribeiro se limitou a satisfazer a «encomenda» de encenar as peças em cuja escolha poderia ou não ter participado. Mas, de qualquer forma, ao seu trabalho não parece subjazer qualquer objectivo político, cultural ou mesmo estético. Afigura-se que é sobretudo como um técnico que Francisco Ribeiro aparece associado a este projecto¹³². De resto, a certa altura, é Luiz Francisco Rebelo que é indicado como responsável pela iniciativa do Centro Universitário de Lisboa, função que nunca é atribuída, pelo menos na documentação consultada, a Francisco Ribeiro. Em 45 Jorge Faria escrevia:

Após o Teatro de Estudantes da Universidade de Coimbra a mais alta e a mais nobre tentativa que no género se tem feito, esta do Teatro da Mocidade Portuguesa é a que merece mais simpático interesse. Se a primeira tem à frente o Dr. Paulo Quintela, o revelador de Gil Vicente, a segunda é dirigida por Luiz Francisco Rebelo, moço escolar de direito que no teatro em peças e em estudos tem dedicado o melhor da sua inteligência e da sua paixão.

- O ideal a atingir seria...

- ...seria um teatro exclusivamente universitário. Realização integral nossa. Autores nossos, actores nossos, cenógrafos e figurinistas nossos. Universitários todos. Contribuindo assim para se alcançar uma das principais finalidades do Centro : maior união entre os estudantes de todas as Faculdades e Escolas Superiores, maior coesão entre eles, mais espírito universitário, em suma.

«O Teatro do Centro Universitário de Lisboa da MP : fala-nos o comandante do Centro. Comandante de Falange Baltazar Rebelo de Sousa» in *Diário da manhã* (04/04/43).

¹³⁰ Eunice Muñoz participou no primeiro espectáculo do TCULMP.

¹³¹ Canto e Castro estreou-se em *A lição do tempo* e fez parte do elenco de *O ouro que Deus dá e Jogo para o Natal de Cristo*.

¹³² Ver entrevista de Luiz Francisco Rebelo em anexo.

Jorge de Faria «Teatro da Mocidade Portuguesa» in *Diário Popular* (14/01/45)

Por seu lado, o comentador do semanário *Acção* sublinhava que, se o TCULMP não tinha a qualidade do TEUC, pois lhe faltava o fogo de uma personalidade como Paulo Quintela, tinha o mérito de ter sido erguido apenas por jovens interessados pelo teatro tentando por em evidência, mais uma vez, uma duvidosa iniciativa própria :

[...] esta diferença a favor dos rapazes de Lisboa : é que tudo fizeram, tudo realizaram – sozinhos. Amparados somente pela compreensão e pelo estímulo do Commissariado Nacional da Mocidade. Sem um orientador, sem um mestre. Sozinhos.

Sousa Enes «Fala-se do ‘Jogo para o Natal de Cristo’ e de como surgiu o Teatro da Mocidade» in *Acção* (18/01/45)

Desconhecem-se as razões da escolha de Francisco Ribeiro para encenador no TCULMP em 1943 e desconhece-se também a explicação pelo seu abandono em 1948. Contudo, quanto ao fim da participação neste projecto, deverá recordar-se que, em Agosto desse ano, Ribeirinho partiu para o Brasil com uma companhia formada por Piero Benardon e que, apesar de ter regressado em Março de 1949, o desejo terá sido o de lá permanecer. Para além de ter sido encenador do TCULMP, sabe-se também que Francisco Ribeiro fez parte do júri dos dois Concurso de peças para o teatro da Mocidade Portuguesa que atribuíram o primeiro prémio aos textos de Luiz Francisco Rebello¹³³.

Assim, apesar de alguma tacanhez ideológica, o TCULMP foi um espaço de realização e experimentação possível para alguns jovens que, no início dos anos 40 em Portugal, se interessavam por teatro sem que tal tenha significado um relevante envolvimento político. De resto, a Mocidade Portuguesa começara a perder o carácter extremista que tivera nos seus primeiros anos de existência. Para Francisco Ribeiro, foi mais uma oportunidade de auto-aprendizagem como encenador, sem que a dimensão política do projecto tenha sido, acredita-se, também para si, expressiva. Permitiu-lhe contactar com um repertório diferente, numa experiência que complementava aquela que decorria nos Comediantes de Lisboa.

Com esta experiência, Francisco Ribeiro alargou também a sua rede de contactos, o que lhe abriu novos horizontes. Foi aqui que o encenador travou conhecimento com

¹³³Do primeiro concurso fizeram também parte do júri Mariana Rey Monteiro e Luiz Forjaz Trigueiros, no segundo, Jorge de Faria, Vasco Mendonça Alves e, em ambos, os directores dos serviços Culturais, Formação Moral Nacionalista e de Publicidade e Propaganda

Luiz Francisco Rebello, autor de diversas obras que encenou ao longo da sua vida. Foi aqui que teve a sua primeira experiência com actores mais jovens que constituíam então uma massa mais facilmente moldável, o que os distinguiu daqueles com quem convivia nos tabladou mais comerciais. Num futuro próximo, Canto e Castro, Eunice Muñoz e Pisani Burnay irão estar sob a sua direcção, numa perspectiva já profissional, nos seus projectos mais significativos: Os Comediantes de Lisboa (fase final), O Teatro do Povo (1952-1955) e o Teatro Nacional Popular.

2.7. *Isto é teatro...e do bom!*¹³⁴ : O regresso ao Teatro do Povo (1952-1955)

Embora mantendo o seu carácter estival e itinerante, o Teatro do Povo iniciou em 1952 um (curto) ciclo substancialmente diferente daquele que foi atrás analisado.

2.7.1. «Expandir o teatro de forma absolutamente desinteressada»

Em 1952, com António Ferro já em Berna, o cargo de director do SNI era então ocupado por José Manuel da Costa, antigo chefe de gabinete de Salazar. Este novo dirigente iria apresentar o Teatro do Povo como um projecto que pretendia fazer regressar o teatro à sua pureza original, despindo-o dos objectivos políticos que o tinham caracterizado até 1951. Vale a pena citar um excerto do primeiro parágrafo dos novos programas do Teatro do Povo:

Não fazia sentido que se mantivesse, através de tudo, uma fórmula que, tendo desempenhado o seu papel, não correspondia já aos objectivos que tinham levado à sua criação: expandir o teatro de forma absolutamente desinteressada e incircunstancial [sic], isto é, nos seus aspectos mais perenes, levando-o àquele público para que foi inicialmente criado, capaz de vibrar de pura emoção, sem atitudes acessórias, perante os espectáculos que se oferecem¹³⁵.

No plano das acções concretas assinala-se o desaparecimento dos discursos que antecederiam os espectáculos, bem como a ausência dos pedidos de colaboração à Legião Portuguesa¹³⁶ e ao Instituto Nacional do Trabalho e Previdência, apontados em 2.4. reveladores da dimensão política da iniciativa.

A verdade é que o projecto há muito dava sinais de desgaste, mesmo de malogro, mormente, deve sublinhar-se, devido a fragilidades congénitas. Da falência da iniciativa são testemunha as críticas de comentadores mais informados, de entre as quais se destaca a de Jorge de Faria¹³⁷, enquanto um dos exemplos mais eloquentes.

¹³⁴ Fala da personagem D. Emília (interpretada pela actriz Emília de Oliveira) no filme *O pai tirano*. Assinale-se, por curiosidade que esta actriz, que integrou o elenco do Teatro do Povo até 1951, foi dispensada no momento de renovação do Teatro do Povo que agora se descreve.

¹³⁵ Programa dos espectáculos do Teatro do Povo *Auto de Santo António* e *O traído imaginário*, 1953 (MNT 212791)

¹³⁶ Com efeito a Legião Portuguesa deixou de ser convocada localmente para dar apoio aos espectáculos do Teatro do Povo para passar a ser apenas convidada a assistir a alguns desses espectáculos. A organização parece ter passado de uma posição operacional para um estatuto mais protocolar e decorativo.

¹³⁷ Para além do artigo de Jorge de Faria mencionado podem também encontrar-se críticas ao estado de decomposição a que tinha chegado o Teatro do Povo em A. F. «Teatros & Cinemas: Primeiras representações: Teatro do Povo : A rua» in *Jornal do Comércio* (19/06/51)

Todavia, provavelmente por este crítico ter sido um homem desde o início ligado ao Teatro do Povo¹³⁸, não lhe reconhece debilidades de base, embora seja suavemente enunciado no trecho que se segue um dos problemas originais do Teatro do Povo – a distancia entre a idealização do projecto e a sua concretização:

Quero crer que o pensamento de António Ferro ao criar o Teatro do Povo (e por que não «para o povo»?), como sucede a muita coisa entre nós, se foi a pouco e pouco desvirtuando e enquistando ao fim de longos quinze anos, numa espécie de companhia itinerante, sem a nobre intenção que primitivamente a inspirou. Causas várias e de várias ordens a tal deram origem e a tal ponto que já hoje será muito difícil regressar àquele pensamento, sem uma larga e funda remodelação – já não direi revolução. Como quem diz, baralhar e voltar a dar...

Jorge de Faria «Teatro do Povo no Pátio do Conde da Ribeira» in *Diário Popular* (17/06/51)

Deve também assinalar-se que, no início dos anos 50, alguns factores inerentes à evolução do teatro português favoreciam a mudança, pois contribuíam para desvelar o anacronismo daquela iniciativa. Já atrás foram referidos os movimentos do teatro experimental e do teatro universitário que se prolongaram pelas décadas de 50 e 60 e o seu significado enquanto desejo de reforma do teatro nacional. Por outro lado, uma nova geração de actores despontava e surgiam alguns críticos e ensaístas bem informados, cosmopolitas e pouco complacentes com formas de teatro medíocres¹³⁹.

Como se verá, o Teatro do Povo na nova fórmula que abaixo se descreve irá, de certa maneira, espelhar parte importante das características apontadas por Rui Pina Coelho quando retrata o «momento de ímpetus experimentalistas» do pós-guerra português: «A busca da simplicidade formal, a moralização da classe profissional, a não subjugação a interesses comerciais, a reivindicação da figura do encenador, a subordinação ao texto, intuídos didácticos, o regresso à essência do teatro», preocupações que reflectiam tendências teatrais europeias coevas e precedentes (COELHO 2009 : 88).

Não pode deixar de notar-se o desfazimento entre esta nova versão do projecto e o ideário do regime totalitário, autocrático e classista que o sustentava, mesmo tendo em conta que o desfecho da II Guerra Mundial tivesse obrigado a alguns ajustamentos, tal como já observa Graça dos Santos (SANTOS 2004 : 178, 179) Contudo, talvez

¹³⁸ Jorge de Faria foi júri do concurso de peças do Teatro do Povo em 37 e 40.

¹³⁹ Destacam-se de entre estes críticos Redondo Júnior, António Pedro, Jorge de Sena, Luiz Francisco Rebello, João Pedro de Andrade e Urbano Tavares Rodrigues. A actividade da maioria destes comentadores remontava já aos anos 40.

porque as grandes certezas houvessem sido abaladas a partir de 44, se tivesse criado um discreto espaço de liberdade que fomentou a reformulação deste projecto de uma maneira que lembra demasiado as iniciativas de Jean Vilar na França democrática.

2.7.2. Repertório

A renovação do projecto ficou a dever-se muito ao repertório então seleccionado. Este passou a ser constituído sobretudo por clássicos portugueses e estrangeiros, tendo sido excluídas, as peças encomendadas ou vencedoras dos Prémios do Teatro do Povo com intenções políticas e ideológicas mais ou menos subtis¹⁴⁰.

Não deve também dissociar-se esta viragem de um progressivo abandono da perspectiva de cultura popular idealizada por António Ferro, «um paradigma tradicionalista, assente na sugestão folclórica e regionalista» (MELO 2001: 323), e que se reflectia fortemente no repertório inicial produzido para o Teatro do Povo.

Terá sido Francisco Ribeiro o principal responsável pela escolha do repertório¹⁴¹, mas o discurso do responsável máximo do SNI parecia ir no sentido de uma adesão total aos ideais humanistas que esta selecção parecia indicar. Assim o deixava transparecer o comentário veiculado pelo Secretariado e publicado em vários jornais, bem como os próprios discursos de José Manuel da Costa:

[...] uma missão eminentemente pedagógica como esta tem, ao mesmo tempo, um carácter de maior interesse humano, dando a conhecer aos espíritos menos informados dos grandes problemas morais e sociais uma ideia vibrante, sugestiva e plástica – pode dizer-se – do que é relevável e eterno no homem, no seu todo.¹⁴²

¹⁴⁰ De facto, 1951 é o último ano dos concursos de peças para o Teatro do Povo.

¹⁴¹ Para além de uma carta de Francisco Ribeiro dirigida a Beatriz Costa que será referida mais adiante e que testemunha a responsabilidade de Francisco Ribeiro pela remodelação do projecto, na documentação oficial podem ser encontrados vários exemplos do envolvimento de Francisco Ribeiro na selecção do repertório, nomeadamente nas cartas de resposta de Francisco Laje, chefe da 3ª secção do SNI, recusando propostas de repertório e fundamentando a recusa no parecer negativo do director artístico da companhia (Estas afirmações podem ser ilustradas com os seguintes exemplos: Carta de Francisco Laje ao Presidente da Comissão Central das Festas da Rainha Santa Isabel, datada de 14 de Maio de 1952; Carta de Francisco Laje a D. Fernanda de Almeida (redacção do *Diário da Manhã*), datada de 28 de Fevereiro de 1952 e Carta de Francisco Laje a Jorge de Faria datada de 31 de Março de 1952 (PT/IAN/TT SNI Cx 2534 (3581-A)).

¹⁴² Este excerto faz parte de um comentário veiculado pelo SNI e publicado pelos seguintes jornais: A. Boavida «O teatro e o cinema do povo» in *Renovação* (Vila do Conde) 10/10/53; «A acção do Teatro do Povo» in *Notícias da Beira* (Mangualde) 10/10/53; «O Teatro do Povo» in *Ecos de Estremoz* 04/10/53 ; «A acção do Teatro do Povo» in *Correio de Abrantes* 04/10/1953; «A acção do Teatro do Povo» in *Notícias de Portugal* 04/10/1953; «Teatro do Povo» in *A Voz* 23/09/07; «Teatro do Povo» in *Novidades* 19/09/53 ; Aos espectáculos do Teatro do Povo em 22 localidades assistiram 140.000 pessoas» in *Diário da Manhã* (18/09/53).

O seu desejo [de José Manuel da Costa] de proporcionar ao público, através do teatro do SNI cultura acessível à formação das classes populares. [...]

Depois de criticar as reservas postas à iniciativa do SNI, pelos «Velhos do Restelo» que teimam em considerar a cultura apenas acessível a um escol privilegiado [...] O Secretariado Nacional da Informação acentuou que tal conceito ficava eloquentemente desfeito pelo êxito [...]

«Teatro do Povo» in *Notícias de Macau* (28/08/52)

Apresentaram-se, então, no primeiro ano, dois programas constituídos por *O juiz da Beira* e *D. Duardos* de Gil Vicente e a *Castro* de António Ferreira e *O traído imaginário* de Molière. Note-se que *O Juiz da Beira* já tinha sido encenado por Francisco Ribeiro no Teatro do Centro Universitário de Lisboa da Mocidade Portuguesa em 1947 e 1948. Com este espectáculo o encenador recorria, mais uma vez, ao expediente de revisitação de repertório já trabalhado que, tal como atrás foi notado, lhe era muito familiar.

Para além do espectáculo de evocação medieval *O arremedilho de Guimarães*, levado à cena em 23 de Junho por ocasião das solenidades do milenário daquela cidade, repetiu-se, em 53, sensivelmente a mesma programação do ano anterior, apenas com a diferença de, no segundo programa, a *Castro*, por falta da actriz principal¹⁴³, ter sido substituída pelo *Auto de Santo António* de Gustavo de Matos Sequeira. Este último espectáculo voltaria a ser apresentado em 54, fazendo parte de um programa que integrava também *O príncipe disfarçado* de Marivaux, apresentado em alternância com o *Alfageme de Santarém* e *O tio Simplício* de Almeida Garrett, no ano em que se assinalava o primeiro centenário da morte daquele dramaturgo.

Por fim, em 1955, subiram ao palco os textos *S. João Baptista* de António Lopes Ribeiro e *Comédia das verdades e das mentiras* de Francisco Ribeiro e Costa Ferreira, alternando na programação com o *Rei Lear* de Shakespeare. Note-se que a *Comédia das verdades e das mentiras* foi um texto evocativo da *commedia dell'arte* que revelava, mais uma vez, um certo desejo de regresso às origens do teatro.

No conjunto, nota-se uma progressão no sentido de um recurso cada vez maior a obras adaptadas ou de autores contemporâneos, embora inspiradas em modelos clássicos. Esta evolução foi porventura ditada pela necessidade de garantir uma melhor compreensão dos espectáculos por parte do público popular.

¹⁴³ Este dado consta da Informação interna dirigida ao chefe da 1ª repartição elaborada pelo chefe da 3ª repartição datada de 29 Junho 53 (PT/IAN/TT SNI Cx 2793).

2.7.3. Um novo elenco

No novo arranque do Teatro do Povo, o elenco, que tinha persistido mais ou menos constante até 51, foi descontinuado¹⁴⁴ e, em seu lugar, surgiu um novo grupo de jovens actores, alguns diplomados pelo Conservatório Nacional. Deste colectivo faziam parte nomes, à data, pouco conhecidos do público, como, por exemplo, Paulo Renato, Ruy de Carvalho, Canto e Castro, Curado Ribeiro, Fernanda Borsatti, etc..

Embora tenha sido Francisco Ribeiro a indicar este elenco, também o SNI ganhava com esta alteração. Com efeito, com esta medida o Secretariado defendia-se da acusação de não oferecer aos jovens actores oportunidades de praticar a sua arte. Este aspecto é explicado pelo Director do SNI ao Ministro da Presidência:

Estou convencido que os espectáculos dentro destes novos moldes vão despertar grande interesse e o Secretariado deixará de ser atacado e acusado de não querer facilitar auxílio aos novos, que devido ao exíguo número de teatros a funcionar, desistiam, a mais das vezes de prosseguir uma carreira, para a qual sentiam verdadeira vocação¹⁴⁵.

Na selecção do repertório, houve mesmo a preocupação de permitir aos jovens profissionais percorrer uma diversidade de géneros e estilos benéfica para a sua formação¹⁴⁶.

O grupo de jovens actores recebeu, de um modo geral, rasgados elogios da crítica¹⁴⁷. Contudo, o naipe masculino foi considerado, com alguma frequência, mais forte do que o feminino.

¹⁴⁴ A 11 de Janeiro de 52 um ofício de Francisco Laje, chefe da 3ª secção do SNI, dirigido aos actores da companhia (Emília Oliveira, Beatriz de Almeida, Margarida de Almeida, Alberto Ghira, Pedro Lemos e Honorato Henrique Santos), informava-os que não haveria continuidade nos seus contratos para a época de 52 do Teatro do Povo (PT/IAN/TT SNI Cx 2534 – 3581A-).

¹⁴⁵ Carta de José Manuel da Costa ao Ministro da Presidência datada de 14 de Maio de 1952 (IAN/TT SNI Cx 5192 -7445-). A mesma ideia está também presente em carta de Francisco Laje ao Agente Geral do Ultramar, datada de 23 de Julho de 1952 (PT/IAN/TT SNI Cx 2534 – 3581A-).

¹⁴⁶ Em informação interna datada de 23 de Maio de 1955, Francisco Laje, justificava, assim, a introdução de *O Rei Lear* no repertório do Teatro do Povo :

Na nova organização do Teatro do Povo, sendo o seu elenco constituído apenas por artistas jovens, esta diversidade de repertório clássico serve-lhes de excelente exercício dos variados estilos de representar e das diferentes escolas de literatura dramática. (PT/MNT/TP/Informações/1955).

¹⁴⁷ Podem encontrar-se exemplos em «Teatro do Povo» in *Notícias de Macau* 28/08/52; «Teatro do Povo : actuação da última noite» in *Diário do Minho* [Braga] (19/09/52); Vasco de Lemos Mourisca «O Teatro do Povo» in *Jornal de Albergaria* (04/09/54); C.S. «Teatro do Povo» in *Diário de Notícias* 02/08/54 e em João Pedro de Andrade «A nova orientação do Teatro do Povo» in *Átomo* (30/08/52).

2.7.4. Um novo palco

O rejuvenescido Teatro do Povo beneficiou também de um novo palco. Assim, reflectindo, mais uma vez, uma busca da pureza primordial do teatro, foi abandonado o pequeno palco à italiana até então utilizado. Aquele foi substituído por uma estrutura de estrados de vários planos aos quais os actores tinham acesso por escadas à vista do público. Sendo o palco totalmente descoberto, oferecia, desta forma, a uma assistência que se esperava alargada, melhores condições de visibilidade.

O espaço cénico tinha sido também ampliado, o que permitia outras liberdades plásticas, facilitava a marcação e tornava possível um número superior de actores em cena.

Para além do novo palco foi aumentada a potência do gerador eléctrico de um rendimento máximo de 4.000W para o dobro, os camarins e a plateia foram também ampliados¹⁴⁸.

2.7.5. Novos colaboradores plásticos

Dois prestigiados artistas com quem Francisco Ribeiro já tinha trabalhado noutros projectos foram chamados a criar cenários e trajes de cena para esta nova fase do Teatro do Povo: Abílio Mattos e Silva e José Barbosa. O trabalho destes dois profissionais colheu amiúde rasgados elogios¹⁴⁹ e, pode dizer-se, funcionou também como elemento de atracção nesta nova fase do projecto.

O investimento do SNI foi considerável fazendo este organismo questão de sublinhar a excelência destes elementos do espectáculo na imprensa periódica¹⁵⁰.

¹⁴⁸ Relatório – plano da temporada do Teatro do Povo no ano corrente em conformidade com novas directrizes (PT/IAN/TT SNI Cx2891).

¹⁴⁹ Como, por exemplo, em «The People's Theatre» in *Anglo Portuguese News* (30/08/52) ou em «O Teatro do Povo realizou ontem o seu primeiro espectáculo» in *Primeiro de Janeiro* (12/09/52).

¹⁵⁰ É interessante referir a seguinte frase sobre os trajes de cena retirada de uma informação de 1952 elaborada por Francisco Laje e dirigida ao chefe da 2ª secção com o perfil das notícias que deveriam ser publicadas: «Podem adjectivar-se à vontade, porque as execuções são primorosas e de grande efeito» (PT/IAN/TT SNI Cx 2891).

2.7.6. Novos públicos, novos percursos

Nesta nova etapa do Teatro do Povo, o SNI congratulava-se com o facto de os espectáculos do Teatro do Povo interessarem a um público socialmente diversificado, embora se mantivesse uma preocupação especial com as classes mais desfavorecidas, tal como já notou Graça dos Santos (SANTOS 2004: 197-198) . A este propósito vale a pena citar a seguinte frase emanada do Secretariado que pode ser encontrada em várias publicações periódicas da época:

Depois dos espectáculos em Coimbra, aos quais assistiram alguns milhares de pessoas de todas as categorias sociais.¹⁵¹

Os jornalistas que cobriam os espectáculos reflectiam também nos seus artigos essa ideia público plural, realçando amiúde a frequência de grupos de extracção social mais elevada:

Estiveram também presentes as entidades oficiais, civis, militares bem como as mais elevadas famílias de Aveiro e arredores.

«Teatro do Povo» in *Jornal de Notícias* (10/09/52)

Entre os convidados, como entre o público, encontravam-se alguns dos mais ilustres nomes das letras e das artes, advogados, médicos, professores, além do elemento oficial e de muitas senhoras.

«Teatro do Povo» in *Jornal de Notícias* (11/09/52)

A verdade é que as alterações efectuadas haviam tornado os espectáculos do Teatro do Povo apetecíveis a toda a população, incluindo um sector mais intelectualizado. Mas a assistência das classes populares, olhadas ainda de forma paternalista por certa imprensa, continuava a ser maioritária e enaltecida:

Bem faz o Governo da Nação em levar, pela forma que o faz, até junto das classes humildes estas noites de arte.

«Teatro do Povo em Leiria» in *O mensageiro* (06/09/52)

Graça dos Santos chama também a atenção para a referência a «massas trabalhadoras» no programa do Teatro do Povo de 53 (SANTOS 2004 : 198). Deve recordar-se que esta iniciativa do SNI já na sua fase inicial se tinha dirigido a este público com intuítos políticos tal como ficou demonstrado. Mas é verdade também que, no período que agora interessa, as caravanas do Teatro do Povo rumaram a zonas de concentração operária na área de Lisboa (Ajuda, Benfica e Olivais) e no Entroncamento. A partir de 53 foram mesmo apresentados espectáculos dedicados

¹⁵¹ Informação à imprensa nº 1.337 datada de 3 de Setembro de 1952 (PT/MNT/TP Pasta II 1952).

exclusivamente a trabalhadores de uma única instituição (a Carris em Santo Amaro – Lisboa). Deve sublinhar-se ainda que nesse ano foram propostas actuações na Sacor, no Arsenal do Alfeite e na CUF¹⁵² tendo sido levados à cena também espectáculos para os militares da GNR no quartel da Ajuda. Esta intenção de direccionar alguns espectáculos a «massas de trabalhadores» era claramente apresentada em ofícios emanados do SNI¹⁵³, mas mais aliviados da carga política que os caracterizava nos primeiros tempos.

A ideia inicial de que o Teatro do Povo deveria chegar a pequenos aglomerados populacionais distantes havia sido então definitivamente abandonada. Antes se passaram a privilegia-se as apresentações sobretudo em sedes de Concelho¹⁵⁴. A verdade é que, embora não fosse totalmente posta de parte a dimensão propagandística do projecto¹⁵⁵, a definição das digressões parecia ter ficado mais aliviada da intencionalidade política de que se revestia nos primeiros anos.

2.7.7. O fim

Com a instituição definitiva do Fundo de Teatro, o SNI extinguiu o Teatro do Povo com o argumento de que o subsídio ao teatro itinerante e experimental e o apoio material e artístico ao teatro amador supririam as necessidades que o Teatro do Povo até então tinha tentado satisfazer¹⁵⁶.

Em 55 as notícias veiculadas pelo SNI e os programas dos espectáculos apresentavam já o projecto em jeito de balanço :

¹⁵² Os espectáculos na Sacor não foram realizados por estarem a decorrer obras importantes na refinaria. Quanto ao Arsenal do Alfeite o espectáculo não se realizou por as residências do pessoal estarem numa localização que não permitia a «concentração depois das horas de serviço» (Carta do Presidente do Conselho de Administração do Arsenal do Alfeite ao chefe da 3ª repartição do Secretariado Nacional de Informação, datada de 1 de Setembro de 53 – PT/IAN/TT SNI CX 5192). Por seu lado, os espectáculos na CUF – Barreiro, não se realizaram também por questões logísticas, nomeadamente por, à data proposta para o espectáculo, estar a decorrer o campeonato de Futebol da 2ª divisão que ocupava o estádio da CUF, único espaço viável para o evento (carta do administrador gerente da CUF, dirigida ao Gabinete do Secretário Nacional datada de 4 de Setembro de 1953 – PT/IAN/TT SNI CX 5192) .

¹⁵³ Por exemplo em carta do chefe da 3ª secção e dirigida ao Director Geral da Sacor datada de 8 de Setembro de 53 informa-se o seguinte:

No plano de acção do Teatro do Povo deste Secretariado na presente temporada, está compreendida a realização de espectáculos do mesmo, destinados a grandes massas de trabalhadores pertencentes a organizações industriais e similares, com fins educativos, culturais e recreativos, a realizar em Lisboa ou cercanias [...] (PT/IAN/TT SNI CX 547).

¹⁵⁴ Ver quadros em anexo.

¹⁵⁵ A continuidade de um desígnio programático para o Teatro do Povo, embora suavizado, pode ser ilustrada pelo seguinte excerto de um ofício emanado do SNI dirigido a uma Câmara Municipal :

O Secretariado, que julga em nada ter faltado para dar aos referidos espectáculos um elevado nível artístico e cultural, espera que eles venham a ser belas jornadas de propaganda desta iniciativa do Governo (Ofício do Chefe da 3ª Repartição do SNI dirigido ao Presidente da Câmara de Tomar, datado de 17 de Setembro de 1955, esclarecendo alguns aspectos da actuação do Teatro do Povo em 27 e 28 do mesmo mês. (PT/MNT/TP 1955).

¹⁵⁶ DL 40.229 publicado no Diário do Governo 6/7/55 1ª série e também Informação interna de José Manuel da Costa datada de 25 de Maio de 1955 (PT/IAN/TT SNI Cx 506).

Armando discretamente o seu palco de terra em terra, durante os meses de Verão, o Teatro do Povo do Secretariado pode apresentar, ao cabo de vinte anos de existência, um balanço bem significativo:

Montou 64 peças diferentes, das quais 57 são de autores portugueses, sendo apenas 7 traduzidas de outra língua, todas elas de autores consagrados : Shakespeare, Molière, Marivaux, Tchekov, Courteline, Maeterlinck...

Passaram pelo seu elenco 54 artistas teatrais, 23 actrizes e 31 actores, nomes consagrados ou jovens principiantes, muitos dos quais tiveram no Teatro do Povo a sua verdadeira escola.

Visitou desde 1936 a 1954, 220 terras diferentes, dando 1.134 espectáculos, quase sempre compostos por mais de uma peça. E esses espectáculos foram vistos, segundo o computo feito em cada um, por um total de 3 milhões de espectadores.

«Nova temporada do Teatro do Povo» in *Novidades* (14/08/55) [Este apontamento pode ser encontrado em diversos jornais]

O fim do Teatro do Povo foi lamentado em diversos periódicos¹⁵⁷. Todavia, tal como será apontado adiante, do ponto de vista do público, a actividade do agrupamento do SNI, continuou nos três anos seguintes, praticamente inalterável através do Teatro Nacional Popular, dirigido por Francisco Ribeiro e subsidiado pelo Fundo de Teatro.

2.7.8. Um renovado colaborador: Francisco Ribeiro

Para fazer rejuvenescer o Teatro do Povo foi convidado Francisco Ribeiro substituindo Alberto Ghira na função de director artístico/encenador. A propósito deste convite, aqui fica o excerto de uma esclarecedora carta de Ribeirinho dirigida a Beatriz Costa, datada de Dezembro de 1952, que revela a liberdade de que dispôs para renovar o projecto:

Em Março deste ano fui convidado pelo Secretariado Nacional de Informação para retomar a direcção do Teatro do Povo, dando-me toda a liberdade para reforma-lo, readapta-lo e orienta-lo. Depois de dois meses de estudo pormenorizado, comecei em Maio a dirigir todos os trabalhos e apresentei nos primeiros dias de Agosto um grupo de jovens artistas num espectáculo vicentino...¹⁵⁸

¹⁵⁷ Por exemplo em C.S. «Inauguração da nova temporada do Teatro do Povo» in *Diário de Notícias* (14/08/55).

¹⁵⁸ Carta dirigida a Beatriz Costa datada de 22 de Dezembro de 1952 (PT/MNT/FR/255009).

Não foram encontrados documentos que permitam esclarecer se o SNI teria fornecido indicações, ainda que vagas, para a renovação do projecto ou se, efectivamente, a autonomia de Francisco Ribeiro terá sido total. Tal como já ficou assinalado atrás, existiram aspectos conjunturais que terão, directa ou indirectamente, contribuído para definir as novas linhas de orientação do Teatro do Povo. No início deste sub-capítulo ilustra-se como José Manuel da Costa se refere à renovação do Teatro do Povo como sendo obra sua, o que mesmo que não seja verdade implica uma forte adesão à forma como o empreendimento havia sido então gizado. De facto, na já referida carta a Beatriz Costa, Francisco Ribeiro sugere a ideia de uma apropriação do sucesso da iniciativa pelo Secretário Nacional da Informação:

O Salazar assistiu ao 1º programa e ficou louco. Quis felicitar-me pessoalmente, fez afirmações do maior entusiasmo, concedeu mais verba para que a época se prolongasse mais um mês, o diabo! O Secretário Nacional de Informação, não sei se conheces, é o Dr. José Manuel da Costa, e que foi secretário do Presidente do Conselho vários anos, radiante com o seu próprio triunfo [...]

159

Contudo, pode dizer-se com segurança que, no essencial, as características desta renovação terão sido sobretudo da responsabilidade do seu director artístico¹⁶⁰. Terá sido, portanto, da responsabilidade de Francisco Ribeiro a selecção de repertório, a reformulação do elenco, a escolha de uma nova arquitectura teatral e de novos colaboradores plásticos. Por seu lado, o SNI terá, naturalmente, continuado a chamar a si a definição dos itinerários e o contacto com as chefias locais.

Novamente se questiona a razão pela qual Francisco Ribeiro terá sido convidado para desempenhar as funções de director artístico do Teatro do Povo. O percurso realizado até então seria uma justificação, mas, mais uma vez, as relações interpessoais não terão sido, porventura, factor despiciendo nesta matéria, nomeadamente a relação de amizade entre António Lopes Ribeiro e José Manuel da Costa. Tratava-se de uma relação que remontava, segundo a documentação consultada,

¹⁵⁹ *Idem*

¹⁶⁰ Graça dos Santos aponta também Jorge de Faria como tendo sido igualmente responsável pela participação na mudança de rumo do projecto (SANTOS 2004 : 199). Não foram, todavia, encontrados documentos que comprovem esta afirmação. No entanto, tal como no início deste capítulo ficou indicado, é verdade que Jorge de Faria criticou o estado a que tinha chegado o Teatro do Povo em 1951 e, sendo um homem ligado à iniciativa desde o seu começo é crível que tivesse alguma influência sobre a sua evolução.

ao período em que aquele Secretário Nacional da Informação exercia funções de chefe de gabinete de Salazar¹⁶¹.

Em matéria de relações interpessoais não deverá ser também menosprezada a proximidade do chefe da 3ª secção do SNI, Francisco Laje, com a família Ribeiro. Abre-se um breve parêntesis para focar a atenção neste funcionário do SNI que foi também um homem de teatro e que assumiu, por força das suas funções, grande parte do trabalho administrativo e de gestão corrente relativos ao Teatro do Povo. Francisco Laje foi dramaturgo, actor, director da revista *Teatrália*, uma efémera publicação periódica do período da República. A sua influência na mudança de rumo do projecto poderá não ter sido desprezível, apesar de, ou pela razão de nele ter estado envolvido desde o seu arranque, não só como administrativo do SNI, como também na qualidade de dramaturgo com *Ressurreição* e a peça que escreveu em co-autoria com Francisco Ribeiro *O pão que o diabo amassou*¹⁶². Nesta nova fase Francisco Laje escreveu, juntamente com António Lopes Ribeiro e Francisco Ribeiro, o *Arremedilho de Guimarães*. No entanto, esta figura nem sempre foi um apoiante indefectível de António e Francisco¹⁶³, pelo que a hipótese da interferência deste funcionário na escolha do encenador para director artístico do «novo» Teatro do Povo deverá ser manuseada com cautela.

Para além da redefinição do projecto, Francisco Ribeiro ficou encarregue da encenação dos espectáculos, mas foram-lhe igualmente atribuídas funções de direcção para resolução de todo o tipo de questões que surgissem localmente, tais como a liquidação de pequenas importâncias, estabelecimento de contactos e a distribuição de convites a entidades e personalidades locais. No entanto, Francisco Ribeiro, nos anos em que não participou como actor nem sempre acompanhou a caravana do Teatro do Povo, tendo sido substituído por Armando Cortez (em 1952 e 1953) e Ruy de Carvalho

¹⁶¹ A relação estreita de António Lopes Ribeiro com José Manuel da Costa pode ser testemunhada por alguma correspondência existente na Torre do Tombo (PT/IAN/TT SNI Cx 2197), ou com a carta que capeia a exposição feita ao SNI para candidatar o projecto Teatro-Escola a um subsídio do Fundo de Teatro (PT/MNT/FT/Pasta 27).

¹⁶² A estas peças sucederam-se ainda *Maio Moço* (1942) e *Chapelinho de Penas* (1950). Francisco Laje escreveu ainda dois argumentos para os bailados Verde Gaio : *O homem do cravo na boca* (1941) *Festa no Jardim* (1947).

¹⁶³ As reticências de Francisco Laje em relação aos irmãos Ribeiro são testemunhadas pelo parecer dado na sequência da exposição de Francisco Ribeiro a Salazar que adiante será mencionada. Naquele parecer, uma vez que os irmãos Ribeiro também se haviam candidatado à exploração do Teatro Nacional D. Maria II, levanta dúvidas quanto à capacidade de Ribeirinho levar a bom porto o projecto de prolongamento do funcionamento do Teatro do Povo para além da época estival no Teatro da Trindade (Informação de Francisco Laje para o Secretário Nacional da Informação com data de 18 de Setembro de 1952 (PT/MNT/FT/Pasta 27).

(em 1954)¹⁶⁴. Aliás, como já foi observado em 2.2., Ribeirinho, entre 52 e 53, acompanhou, isso sim, a Companhia de Comédias Vasco Santana no período de Verão.

A verdade é que Francisco Ribeiro voltara com outro estatuto. Apesar da opacidade da linguagem formal dos ofícios institucionais, nota-se que era então tratado pelos funcionários do SNI com uma deferência, que não é observável para o período de 36 a 40. Continuará no entanto a ser chamada a atenção para os relatórios dos espectáculos que não chegam ao Palácio Foz ou que chegam sempre atrasados¹⁶⁵.

O que importa sobretudo realçar é que o envolvimento neste projecto permitiu a Francisco Ribeiro, como adiante se verá, realizar alguns dos seus anseios enquanto homem de teatro. Por outro lado, a forma como a figura em questão respondeu ao desafio que representou a renovação do Teatro do Povo parece reflectir uma certa permeabilidade à acção dos movimentos de renovação do teatro português e espelha, seguramente, mais uma vez, o seu cosmopolitismo teatral e o seu carácter de estudioso.

É perceptível em diversos documentos o interesse de Francisco Ribeiro nesta iniciativa. Talvez a manifestação mais expressiva desta constatação seja a carta dirigida ao Conselho Teatral, já referida e descrita por Graça dos Santos na qual expressa a sua revolta pela extinção do Teatro do Povo (SANTOS 2004: 184-185).

Por outro lado, apesar do seu interesse no Teatro do Povo, a participação de Francisco Ribeiro no projecto não era pura filantropia. Os seus préstimos eram bem recompensados pecuniariamente. A diferença entre o seu vencimento e o dos outros colaboradores era avultada¹⁶⁶. Esta diferença e o carácter excessivo do salário do director artístico são, aliás, notados pelo Secretário Nacional da Informação na informação interna que extingue o Teatro do Povo¹⁶⁷.

Tendo asseguradas por parte do Estado as condições necessárias para a consecução do projecto, esta segunda incursão no Teatro do Povo ofereceu a Francisco Ribeiro a possibilidade de trabalhar um repertório clássico ou de inspiração clássica de uma forma mais continuada e com uma qualidade apreciável.

¹⁶⁴ Existem alguns documentos relativos a estas substituições na Torre do Tombo (PT/IAN/TT SNI Cx 2859).

¹⁶⁵ Esta questão apresenta-se na carta de Francisco Laje dirigida a Francisco Ribeiro datada de 26 de Agosto de 1955 (PT/IAN/TT/SNI Cx5624).

¹⁶⁶ Enquanto os actores melhor remunerados recebiam 3.900\$00 mensais brutos, o director artístico auferia 10.000\$00 mensais brutos.

¹⁶⁷ Informação interna de José Manuel da Costa datada de 25 de Maio de 1955. (PT/IAN/TT SNI Cx 506)

2.8. Uma temporada no Teatro Nacional

A Companhia Rey Colaço-Robles Monteiro (CRCRM), concessionária do Teatro Nacional de D. Maria II entre 1929 e 1964, levou ao palco peças importantes do repertório nacional e internacional, embora também com cedências a um repertório de sucesso assegurado. Do elenco fizeram parte grandes actores nacionais e a companhia chamou frequentemente a si artistas de renome para seus colaboradores plásticos, embora tenha sido Lucien Donat o seu cenógrafo de eleição. Tal como o Teatro do Povo na sua segunda fase e depois o TNP, a CRCRM pode ser considerada uma escola de actores no panorama nacional durante o Estado Novo.

Desconhecem-se as razões pelas quais o casal Rey Colaço – Robles Monteiro terá convidado Francisco Ribeiro a integrar o elenco e a encenar dois espectáculos no sala do Rossio na temporada de 1956-1957, mas a verdade é que, desde 44, a Companhia foi fazendo uma abertura ao exterior convidando encenadores estrangeiros e portugueses para dirigirem alguns dos seus espectáculos.

Esta incursão na Companhia Rey Colaço – Robles Monteiro permitiu a Ribeirinho encenar finalmente a peça de G. B. Shaw *Santa Joana* um projecto que vinha já d’Os Comediantes de Lisboa. Aqui encenou também o espectáculo muito ao gosto burguês *Amor à antiga* de Augusto de Castro. Em qualquer um dos dois fez-se sempre acompanhar do seu cenógrafo preferido José Barbosa.

Enquanto actor, Francisco Ribeiro integrou o elenco de *Santa Joana* desempenhando o papel do Delfim, representou ainda em *Clara Bonita* de Pedro Lemos e em *O revisor* de Gogol.

2.9. Uma empresa, uma companhia, uma sala : O Teatro Nacional Popular

2.9.1. Nasce o Teatro Nacional Popular. Os períodos de itinerância

O projecto que Francisco Ribeiro implementou para a renovação do Teatro do Povo foi continuado, praticamente incólume, pelo Teatro Nacional Popular (TNP) por ele criado, sendo esta continuidade assumida pelo SNI¹⁶⁸ e pelo encenador¹⁶⁹, que então se assumiu como empresário em nome individual com a Empresa Francisco Ribeiro.

De facto, apesar da extinção do Teatro do Povo, o SNI manteve em funcionamento toda a estrutura daquele empreendimento que concessionava a uma empresa durante o período estival, deixando, portanto, de o explorar directamente. O contrato do teatro itinerante do SNI garantia «a verba necessária, todos os materiais de cena e a utilização das viaturas que constituíam o trem automóvel do extinto Teatro do Povo»¹⁷⁰. Pela proximidade do projecto, foi Francisco Ribeiro o concessionário entre 1956 e 1958.

Por questões financeiras, durante os três anos de itinerância, repetiu-se o mesmo repertório do último ano do Teatro do Povo, isto é, o primeiro programa, que integrava o drama bíblico *São João Baptista* de António Lopes Ribeiro e *Comédia das verdades e das mentiras* de Costa Ferreira e Francisco Ribeiro e, o segundo programa, composto pela tragédia de William Shakespeare *O Rei Lear*.

O nome do «novo» agrupamento foi sujeito à aprovação do Secretário Nacional da Informação, apenas aparentemente sugerido por Francisco Laje que sabemos muito próximo de Francisco Ribeiro. O então omnipresente funcionário do SNI, depois de ter descartado as possibilidades de «Teatro itinerante», «Teatro ambulante» e «Teatro popular» por não as considerar dignas do empreendimento em questão, acabou por sugerir Teatro Nacional Popular, evocando exemplos estrangeiros:

¹⁶⁸ Esta questão é, por exemplo, abordada na informação interna datada de 21 de Maio de 1957 elaborada pelo chefe da 3ª Secção do SNI, Júlio Evangelista, acerca da concessão em 1957 do teatro itinerante a Francisco Ribeiro e da atribuição de um reforço de verba à iniciativa através do Fundo de Teatro (PT/MNT/FT/Pasta 117).

¹⁶⁹ Esta ideia está, por exemplo, patente em carta de Francisco Ribeiro dirigida ao Presidente da Fundação Calouste Gulbenkian datada de 15 de Maio de 1957). Aqui Francisco Ribeiro apresenta-se a Azeredo Perdigão como «director do Teatro Nacional Popular que sucedeu ao Teatro do Povo» (PT/MNT/TNP Correspondência oficial).

¹⁷⁰ Carta de candidatura de Francisco Ribeiro ao Fundo de Teatro – Rubrica Teatro Itinerante datada de Maio de 1956 (PT/MNT/FT/Pasta 79).

Persegue-me há tempos, neste caso, uma ideia que, sem ser original, colocaria a iniciativa, no meu modo de ver, na altura devida. Seria o título que vários países estrangeiros adoptam uniformemente em casos semelhantes: Teatro Nacional Popular.

Este título diria tudo, significaria tudo, resolveria tudo, e por isso o submeto ao julgamento do critério superior.¹⁷¹

No entanto, pode assegurar-se, como fortíssima probabilidade, ter esta designação sido proposta por Francisco Ribeiro o qual, no programa de *Um dia de vida*, assume claramente a homonímia voluntária com o projecto de Jean Vilar «pela similitude de intuitos, senão de programa»¹⁷².

Em 1956, o TNP visitou sobretudo sedes de concelho dos distritos de Lisboa e Setúbal, o Alentejo, o Algarve e o campo de Santa Margarida no concelho de Constância. Em 57, para além de Lisboa e Coimbra, o TNP privilegiou o norte do país visitando os distritos do Porto, Braga, Bragança, Viana do Castelo e Vila Real. A última itinerância da companhia incidiu sobre as ilhas adjacentes, Açores e Madeira¹⁷³.

No segundo ano de concessão, o Teatro Nacional Popular na sua versão itinerante beneficiou de subsídio do Fundo de Teatro. O objectivo da atribuição desse reforço seria «intensificar a sua acção na província»¹⁷⁴. Porém, em 1959, o Conselho de Teatro considerou que o Fundo não tinha disponibilidade financeira para apoiar a itinerância. Deve sublinhar-se que a subvenção de que Francisco Ribeiro/TNP beneficiou para o teatro regular fixo entre 1957 e 1960 referida adiante, não constituiu uma sobreposição ao apoio à itinerância, uma vez que aquele era apenas concedido por oito meses, isto é, por época e não por ano.

O discurso tinha mudado muito desde os primeiros anos do Teatro do Povo, tal como já ficou sublinhado no capítulo anterior, estando nesta nova etapa naturalmente ainda mais distante daquele período formativo. Nos ofícios de 56 dirigidos às câmaras

¹⁷¹ Informação de serviço, datada de 16 de Maio de 1956, dirigida ao Secretário Nacional da Informação redigida pelo chefe da 3ª repartição Francisco Laje, sugerindo o nome Teatro Nacional Popular para o projecto de itinerância dirigido por Francisco Ribeiro (PT/MNT/FT/Pasta 79).

¹⁷² Programa de *Um dia de vida*, TNP, 1958 (MNT215809).

¹⁷³ A itinerância do TNP pode ser consultada no excerto de programa da companhia incluído em anexo e, para os anos de 57 e 58, na base de dados on-line CETbase (<http://www3.fl.ul.pt/CETbase>).

¹⁷⁴ Informação interna datada de 21 de Maio de 1957 elaborada pelo chefe da 3ª Secção do SNI Júlio Evangelista acerca da concessão em 1957 do teatro itinerante a Francisco Ribeiro e da atribuição de um reforço de verba à iniciativa através do Fundo de Teatro (PTMNT/FT/Pasta 117).

municipais solicitando a colaboração para os espectáculos do TNP, Francisco Laje referia o objectivo de tais iniciativas apenas como uma «missão de cultura popular»¹⁷⁵.

Apesar das críticas à selecção do repertório e até à forma como os espectáculos haviam sido postos em cena¹⁷⁶, o contacto com as camadas mais humildes da população, a possibilidade oferecida a muitos de assistir pela primeira vez a um espectáculo de teatro continuava a fazer o projecto valer a pena. A este propósito, fica o testemunho sentido de Costa Ferreira relativamente à apresentação do TNP na Ilha do Corvo, que evidencia, também, o respeito de Francisco Ribeiro para com um público mais humilde:

O Ribeirinho tinha tudo combinado, só desembarcávamos o guarda-roupa e só faríamos uma peça, *O auto de S. João*. O pior é que chovia, mas ao olhar as baleeiras que cercavam o nosso barco com música, o Ribeirinho disse: «Seja como for, nós temos de dar o espectáculo». Todos concordámos. Eu tinha na peça uma pequena intervenção, um S. Pedro que presidia ao concílio dos apóstolos, mas raras vezes representei com tanto respeito pelo público. Estava presente toda a população do Corvo, menos as pessoas que estavam doentes de cama. Cada gesto, cada expressão tinha uma força enorme para aquele público virgem e isso obrigava-nos a um jogo delicado, simples, despojado, donde qualquer academismo era naturalmente expulso. (FERREIRA 1985: 390)

2.9.2. O Teatro Nacional Popular no Teatro da Trindade

Francisco Ribeiro candidatou-se aos subsídios do Fundo de Teatro na rubrica teatro regular fixo desde a sua entrada em pleno funcionamento. No entanto, logo no primeiro ano, retirou a candidatura (1956-57), por desentendimentos com o Conselho de Teatro. Todavia, viria a ser subsidiado nas três temporadas seguintes naquela rubrica.

Não dispo do TNP de uma sala de espectáculos onde se apresentar, o empresário apontou para o Teatro da Trindade cuja preferência justificava pelas seguintes razões: «condições da sala, dimensões do palco e a boa distribuição das localidades de vários preços, todas elas vendáveis, o que não sucede, por exemplo, no

¹⁷⁵ Carta-tipo do chefe da 3ª repartição Francisco Laje dirigida aos presidentes das câmaras municipais solicitando colaboração para os espectáculos do Teatro do Povo no respectivo concelho (1957) (PT/MNT/FT/Pasta 79).

¹⁷⁶ A título de exemplo, a afirmação de Pedro Bom no balanço de 1958: «O TNP percorria as Ilhas anunciando triunfos com fiscos do Continente» Pedro Bom («Em 1958 – ano teatral português» in *Diário ilustrado*)

Teatro Avenida» Atente-se aqui, para além do interesse com a cena propriamente dita, as preocupações com aspectos comerciais subjacentes ao espectáculo¹⁷⁷.

Porém, em 1957, o Teatro da Trindade encontrava-se bastante degradado e necessitava de consideráveis obras de beneficiação, para as quais o empresário chamava a atenção logo na candidatura de 56-57 ao Fundo de Teatro. Na candidatura seguinte, Francisco Ribeiro apresentou um plano detalhado de beneficiações a realizar, que incidiam especialmente sobre a entrada, o átrio e os corredores, bem como as cadeiras da plateia e dos balcões e o salão da primeira ordem. Destaca-se ainda um projecto de alteração que criava uma entrada antes do átrio de recepção que estaria sempre aberta, oferecendo uma lisibilidade ao espaço que não tinha existido até então. Ribeirinho, propôs-se também participar numa parte das despesas para estas obras, o que fez¹⁷⁸ e tentou ainda angariar fundos junto da Fundação Calouste Gulbenkian, o que não conseguiu¹⁷⁹.

Assim, o então empresário estabeleceu com a Empresa José Loureiro, que há muito explorava o Teatro da Trindade, um contrato de concessão para realização de espectáculos públicos para o primeiro ano de vida do TNP enquanto companhia fixa. Nos anos seguintes (entre 58 e 63), o Conselho de Teatro, ao abrigo do 9º artigo do DL 39.683 de Maio de 1954, estabeleceu-se como concessionário do Teatro da Trindade¹⁸⁰ sala onde se instalaram algumas companhias que o Fundo de Teatro financiou.

Para além de um elenco constituído sobretudo por jovens actores (muitos vindos do Teatro do Povo) e alguns veteranos, Abílio Matos e Silva e José Barbosa continuaram a ser os colaboradores plásticos de serviço. Para a componente musical dos espectáculos Francisco Ribeiro contava pedir a participação dos maestros Pedro de Freitas Branco e Frederico de Freitas, tendo apenas este último composto efectivamente para o TNP¹⁸¹.

¹⁷⁷ Para trás tinham ficado Azinhal Abelho e Orlando Vitorino do Teatro de Arte de Lisboa, que haviam também ocupado o Teatro da Trindade e beneficiado de subvenção do Estado na época anterior (1956-57). Estes tinham, todavia, sido acusados de má gestão e incapacidade de disciplinar os seus colectivos, tendo ficado, por essas razões, privados do subsídio do Fundo de Teatro a partir de 1957.

¹⁷⁸ Tal como testemunha a sua carta dirigida a Beatriz Loureiro datada de 3 de Dezembro de 1960 (PT/MNT/FR/MNT196858).

¹⁷⁹ Carta de Francisco Ribeiro dirigida ao Presidente da Fundação Calouste Gulbenkian datada de 15 de Maio de 1957. Aqui era solicitado apoio financeiro, não só para as obras do Trindade como também para assegurar o impacto da primeira época do TNP enquanto companhia de declamação fixa (PT/MNT/TNP Correspondência oficial).

¹⁸⁰ Até 1962 o aluguer foi feito directamente à empresa José Loureiro, proprietária Teatro da Trindade e, a partir de então, à FNAT que adquiriu o imóvel.

¹⁸¹ Concretamente Frederico de Freitas compôs para os espectáculos *Noite de Reis* e para *Leonor Teles*.

Tal como já foi observado na abordagem aos Comediantes de Lisboa, Francisco Ribeiro, assumiu também no TNP uma atitude publicitária quase agressiva e com um travo ligeiramente popular que se revelou em pequenas notas jornalísticas veiculadas pela companhia ou no material promocional por ela distribuído, numa aproximação ao público, própria de quem estava habituado a lutar pela sobrevivência a cada espectáculo. Aqui fica apenas o trecho, assinado por Francisco Ribeiro, que abre a primeira publicação do boletim das actividades do TNP:

O Novo Ano de 1958 vai começar frio. Mas não para o TEATRO PORTUGUÊS. Para Ele é já Primavera radiosa, Verão de noites quentes. O Inverno do TEATRO este Novo Ano não se fará sentir. Os derrotistas enregelados não vão ter o seu clima. O boneco de gelo da tão apregoada CRISE DE TEATRO derreteu-se com o calor da CERTEZA que continua a haver TEATRO PORTUGUÊS.¹⁸²

O TNP não foi uma empresa lucrativa. Na primeira época, a companhia terminou a temporada com um saldo ligeiramente negativo. Relativamente ao final da segunda temporada, Costa Ferreira testemunha : «Ribeiro declarava que as duas temporadas com subsídio e tudo, lhe tinham causado um prejuízo pessoal considerável.» (FERREIRA 1985 : 409). No início da década de 60, a empresa dava prejuízo e o empresário solicitou ao SNI um reforço de verba¹⁸³.

Em 1960, Ribeirinho abandonou o Teatro da Trindade, suspendendo a actividade da companhia, mais uma vez, por desentendimentos com o Conselho de Teatro. Àquele espaço só regressaria, novamente apoiado pelo Fundo de Teatro e com o TNP ressuscitado, em 1967.

2.9.3. Repertório

2.9.3.1. As intenções

Da análise do repertório apresentado nas quatro candidaturas ao Fundo de Teatro para a rubrica de teatro declamado fixo, Francisco Ribeiro surge conhecedor dos textos maiores e da produção coeva da dramaturgia ocidental.

Assim, ao longo dos quatro documentos de candidatura, de entre os clássicos, o então empresário proporia Shakespeare, Ben Jonson, Lope de Vega, Calderón de la

¹⁸² *Boletim do TNP*, nº 1 (MNT 97922)

¹⁸³ Carta de Francisco Ribeiro dirigida ao Secretário Nacional da Informação datada de 25 de Fevereiro de 1960 (PT/MNT/FT/Pasta 79).

Barca, Fernando de Rojas, Molière, Marivaux, Goldoni, Schiller, Sheridan e Alfred Musset. Oscar Wilde, Tchekhov, Ibsen e Strindberg faziam também parte dos seus projectos. *Cirano de Bergerac* de Edmond Rostand seria uma das grandes apostas para a temporada de 1958/59 com João Villaret no protagonista, mas que não chegaria a concretizar-se.

Mais próximos da contemporaneidade do encenador destacavam-se o húngaro Ferenc Molnar com *Liliom*, George Bernard Shaw, Jules Romains e Jean Anouilh. Jean Cocteau também integrava a lista da temporada 1957-58 com *Os cavaleiros da Távola Redonda* (1937).

Os diálogos das Carmelitas, de Georges Bernanos, com versão de José Maria Péman, encontrava-se igualmente entre as intenções de Francisco Ribeiro para a época de 1957-58, mas seria Amélia Rey Colaço a levar à cena aquele espectáculo em Dezembro de 1959.

Textos mais ligeiros como os de Georges Feydeau e *Orgulho e perconceito*, a teatralização do romance de Jane Austen por Helen Jerome, faziam igualmente parte dos planos do empresário.

A partir de 57, o director do TNP insistiria em Brecht com a *Ópera do pataco* (1928) (a tradução do título é a constante nas candidaturas) e *O Sr. Puntila* (1940/41 produzida em 1948) para a temporada de 1959-60. Garcia Lorca também marcava presença com *Bodas de sangue* (1933). Gaston Baty estava também incluído nas suas intenções enquanto dramaturgo, com o original *Dulcineia* (1938) e, na última candidatura do TNP, com a adaptação à cena do romance de Gustave Flaubert *Madame Bovary* (1936).

A escrita de teatro daquele que era o seu tempo presente também não era estranha ao director da companhia. Tal fica patente ao apresentar o desejo de fazer subir ao palco do Trindade alguns textos emblemáticos do pós-guerra. Assim, integravam os seus propósitos *As Bruxas de Salém* (1953) de Arthur Miller, sendo essa, aliás, a sua primeira escolha para 56 e o 3º espectáculo planeado para a temporada de 57-58. Mas o texto do dramaturgo americano acabaria, à semelhança do que aconteceu com *Os diálogos das Carmelitas*, por ser levado à cena por Amélia Rey Colaço em Novembro de 1957. Outro americano marcante da segunda metade do século XX que constava da carta de intenções de Francisco Ribeiro era Tennessee Williams com *Um eléctrico chamado desejo* (produzido em 1957 e publicado em 1959). Este autor, tal como Arthur Miller, era igualmente realista na caracterização das

fragilidades – sociais e políticas – da sociedade americana. A estes dois juntava-se ainda outro americano, Thornton Wilder, com o drama experimental *A nossa cidade*. Deve sublinhar-se que este texto constituía para Francisco Ribeiro uma fixação que vinha dos tempos do já anteriormente referido Teatro-Escola: tratava-se, no entanto, de um teatro algo diferente do dos outros dois dramaturgos norte-americanos, pela mensagem clara de esperança que integra a peça e pelo desafio que representa em termos de encenação¹⁸⁴. De entre os ingleses, para além do católico Graham Greene, deve referir-se que, no boletim nº 2 do TNP, era dado destaque especial a John Osborne, pertencente a uma «geração de dramaturgos [britânicos] unidos sob a bandeira de um salutar inconformismo» (REBELLO 1964: 486). Daquele escritor, projectava o empresário apresentar *O tempo e a ira* (publicada em 1956 e estreada no mesmo ano no Royal Court Theatre) ou *O animador*¹⁸⁵ (produzida em 1957 e publicada em 1959).

O olhar atento sobre os palcos londrinos, parisienses e nova-iorquinos, que subjaz à selecção do teatro contemporâneo, reflectia-se também em propostas de êxitos de bilheteira de algum teatro que não ficou para a história e que foi efectivamente levado à cena pelo TNP, tal como será abaixo apontado.

De entre os portugueses marcariam posição, nas candidaturas do TNP, António Ferreira, Garrett, D. João da Câmara, Eduardo Schwalbach, Júlio Dantas e ainda Ramada Curto e Alfredo Cortez. De entre os dramaturgos seus contemporâneos Costa Ferreira e Luiz Francisco Rebello ou ainda o irmão, António Lopes Ribeiro (que não se poderá considerar um dramaturgo, mas antes um amante das coisas de teatro que ocasionalmente escrevia textos para levar à cena) assegurariam a produção de originais que deveriam estrear no palco do Chiado. Com estes autores Francisco Ribeiro considerava possível cumprir o mínimo de 25% de obras portuguesas a que o Fundo de Teatro obrigava.

Deve sublinhar-se que dramaturgos portugueses com obra expressiva a partir dos anos 30 do séc. XX, como os presenciistas, de entre os quais se destacam José Régio, João Pedro de Andrade ou Miguel Torga, os neo-realistas como Alves Redol ou Romeu Correia, ou o então recém-aparecido, mas já com presença nos palcos e reacções favoráveis do público e da crítica, Bernardo Santareno, estavam ausentes das

¹⁸⁴ *A nossa cidade* deverá ter um mínimo de cenografia e de adereços de cena, a pantomima dos actores e as explicações do narrador que é o contra-regra substituem os objectos e cenografia ausentes

¹⁸⁵ *O tempo e a ira* estava incluído na candidatura de 1958/59 e para a época seguinte, mas, na verdade, *O animador*, nunca integrou as candidaturas do TNP ao Fundo de Teatro.

propostas para o TNP. Todavia, tal não deverá ser entendido como desconhecimento ou desinteresse da figura em apreço relativamente a estes escritores. Da biblioteca de Francisco Ribeiro adquirida pelo Museu Nacional do Teatro e pela Sociedade Portuguesa de Autores constam obras de praticamente todos estes dramaturgos¹⁸⁶. A opção de não incluir quaisquer textos destes escritores poderia estar relacionada com preferências pessoais e/ou com o receio de eventuais prejuízos de bilheteira.

Francisco Ribeiro parece ter sido acusado com alguma frequência de não levar à cena tanto teatro português quanto seria desejável. Essa é uma questão que surge referida na sua correspondência com o SNI e em algumas notícias do boletim do TNP (v. anexos). Com o intuito de responder a tal acusação, o director da companhia chegou mesmo a anunciar, no 2º boletim do TNP, que estaria disponível para receber todos os originais que os autores quisessem enviar, considerando-os para representação se fossem dignos disso. No entanto, na sua candidatura ao subsídio do Fundo de Teatro para a temporada de 1958-59, Francisco Ribeiro acabaria por admitir que, das cerca de duas dezenas de originais recebidos, não tinha sido possível seleccionar qualquer peça «pela absoluta falta de qualidades para serem apresentadas ao público»¹⁸⁷.

De qualquer forma, lançando um olhar abrangente sobre as quatro candidaturas, pode considerar-se que as propostas eram variadas, o que Francisco Ribeiro justificava pelo facto de o TNP ser uma «companhia de jovens, em absoluta necessidade de desenvolvimento profissional, [o que] obriga[va] a um plano de repertório de uma grande variedade de estilos, com peças modernas e clássicas, portuguesas e estrangeiras»¹⁸⁸, mas também por terem a clara intenção de formar públicos (v. anexos). Estas opções eram também reveladoras da cultura teatral e cosmopolitismo do empresário já antes sublinhados.

Numa política de abertura que, como se verá, caracterizou a postura da companhia, Francisco Ribeiro chegou mesmo a sugerir, através do seu boletim, que os amigos do TNP indicassem repertório (Boletim nº 3). A resposta a este repto não teve expressão na documentação consultada pelo que fica sem resposta a possibilidade de ter tido qualquer eco no repertório levado à cena.

¹⁸⁶ De entre elas destaca-se *A salvação do mundo* de José Régio com a seguinte anotação acerca da sua apresentação no Teatro Municipal de S. Luiz em 1971 : «A mais infeliz homenagem que se fez ao bom poeta e mau dramaturgo José Régio» (MNT 3-69-6 ; MNT89559).

¹⁸⁷ Requerimento para concessão de subsídio do Fundo de Teatro ao TNP para a temporada de 1958-59, datado de 27 de Maio de 1958 (PT/MNT/FT/Pasta 79).

¹⁸⁸ Requerimento de candidatura do TNP para a temporada de 1957-1958 (PT/MNT/FT/Pasta 79).

Como se verá, a distância entre as intenções e as concretizações foi considerável. A quantidade de repertório proposto em cada ano não era exequível no tempo de duração de uma temporada: eram apenas propostas. Para além das várias condicionantes próprias de cada companhia (características do elenco, capacidades técnicas para montagem dos espectáculo, condições financeiras, etc.), deve recordar-se ainda que todos os textos teriam não só de passar obrigatoriamente pela Comissão de Censura, como também de ser antecipadamente aprovados pelo Conselho de Teatro, que avaliava o repertório proposto pelas companhias em termos da sua qualidade literária, valor moral, social, pertinência e exequibilidade, podendo mesmo avançar com sugestões (MOURA 2007: 77).

2.9.3.2. As concretizações

Se as intenções do TNP quanto ao repertório estrangeiro reflectiam o desejo de trazer às tábuas do Trindade grandes obras da literatura dramática europeia e americana ou aquilo que de mais relevante tinha sido escrito nas últimas décadas nestes territórios, a companhia apenas parcialmente realizou tal propósito. Se *Noite de reis*, *Amor de D. Perlimpim com Belisa em seu jardim* e *À espera de Godot* cabem nesta caracterização, tal não acontece com o restante repertório levado à cena nas três épocas do TNP agora em análise. É assim que, quanto ao teatro estrangeiro contemporâneo, subiram ao palco do Chiado algumas peças que tinham passado recentemente com distinção a prova da bilheteira em Paris, Londres ou Nova Iorque, mas que não ficaram para a história da literatura teatral.

O TNP enquanto companhia fixa arrancou, pois, em 1957, com *Noite de reis*. Esta escolha foi saudada pela crítica, tendo sido a tradução/adaptação realizada por Francisco Ribeiro e Francisco Laje a partir de versão francesa, «apenas» violentamente censurada por Jorge de Sena que acusou a parceria de ter desvirtuado o texto, tornando-o incapaz de transmitir o espírito e a força originais:

[...] um texto que, embora elidindo mais ou menos excessivamente as dificuldades intransponíveis e as alusões epocais dispensáveis, se não cinja à atmosfera psicológica do diálogo e ao ritmo, todo em *enjambements*, de uma imagística que leva em si os sentidos ocultos das motivações e da inteligência dramática das personagens, é um texto que não podemos considerar de Shakespeare, visto que deste, e do seu pensamento na peça, apenas ficaram a sequência das cenas e o sentido imediato das «deixas». Daqui resulta o que o belíssimo espectáculo – de uma

amável inconsequência como o teatro não é – que Ribeirinho movimentou primorosamente e apresentou com justo êxito, é apenas um *divertimento* e nada mais. (SENA 1988 : 169,170)

A temporada de 1958-1959 abriu com o *Diário de Anne Frank*, adaptação à cena do diário da jovem judia por Frances Goodrich, Albert Hackett e pelo próprio Otto Frank, vencedora de vários prémios¹⁸⁹. Estreada com grande êxito no Court Theater, a 5 de Outubro de 1955, a versão portuguesa do espectáculo apresentada no Trindade mereceu o aplauso de críticos tão exigentes e cosmopolitas como Jorge de Sena e Urbano Tavares Rodrigues, pelo retrato simultaneamente cru e sentimental das consequências da loucura nazi (SENA 1988: 208-209 e RODRIGUES 1961 : 135).

Lucy Crown inaugurou a temporada de 1959-1960 e foi opção que não entusiasmou a crítica. *12 homens fechados*, de Reginald Rose, já projectada também em 1957 no grande ecrã, realizada por Sidney Lumet, com Henry Fonda num dos seus principais papeis, ofereceu a Francisco Ribeiro a oportunidade de exhibir uma encenação impecável e um trabalho de equipa modelar. Com este espectáculo o empresário estreou *Amor de D. Perlimplim com Belisa em seu jardim* de Garcia Lorca, censurado genericamente pela crítica por não ter sabido agarrar o espírito daquela farsa simbólica do dramaturgo espanhol.

Mas o grande espectáculo da carreira da companhia e da vida de Francisco Ribeiro enquanto homem de teatro foi *À espera de Godot* de Samuel Beckett, apresentado na temporada de 1958-59, que, por essa razão, será analisado mais à frente com maior detalhe.

Quanto ao teatro português representado no Trindade, a preferência recaiu essencialmente sobre originais contemporâneos propositadamente escritos para serem levados à cena pelo TNP. Para além destes textos e, apesar das intenções manifestadas nas candidaturas, a companhia nunca passou os limites do século XX.

Dominaram os motivos realistas e de culpabilização da sociedade com diversas focalizações. De resto, esta era também a tendência temática maior da escrita de teatro em Portugal nas últimas décadas. Assim, quanto aos contemporâneos nacionais, subiram à cena *Um dia de vida e Um homem só* de Costa Ferreira e *Os pássaros de asas cortadas* de Luiz Francisco Rebello. A crítica social implícita nestas obras não terá agradado a uma parte do público que, porventura, sentiu nelas o desconforto de se

¹⁸⁹ A teatralização de *O diário de Anne Frank*, venceu o Prémio Pulitzer para teatro, o Prémio Tony e o Prémio do New York Critic's Circle para a melhor peça.

ver retratado: essa foi, pelo menos a interpretação dos seus autores (FERREIRA 1985: 381, 382 e REBELLO 1999: 678, 679). A propósito das preferências do público, é interessante referir o seguinte excerto do relatório do Fundo de Teatro relativo à primeira temporada do TNP:

Não correspondeu à expectativa comercial do empresário a apresentação do original português de Costa Ferreira, *Um dia de vida*. Se bem que tratando-se de uma peça com montagem moderna e dinâmica, com representação em bom nível, o público não mostrou interesse pelo drama, o que pode ir definindo cada vez mais os gostos ou as tendências da nossa época. Contra tudo que seja a repetição do drama quotidiano de muitos se reage, só parecendo merecer interesse a todas as camadas de público o teatro frívolo ou as obras que o tempo cada vez mais consagra. Em relação a estas, haja em vista o interesse merecido pela *Noite de reis* de W. Shakespeare, embora não seja indiferente aquele factor que leva as pessoas a julgarem-se promovidas no conceito e admiração dos outros quando invocam o ecletismo do seu gosto pelas obras clássicas. Este factor não é assim indiferente ao êxito comercial – quase tão grande como aquele que proporcionam as obras de moralidade discutível ou de sentido político duvidoso.¹⁹⁰

De um modo geral a crítica saudou estes espectáculos com a eloquente excepção de Jorge de Sena que zurziu violentamente os trabalhos de Costa Ferreira (SENA 1988: 225)¹⁹¹.

É, importante notar que Francisco Ribeiro havia tentado levar à cena *O lodo* de Alfredo Cortez, autor que já tinha abordado nos Comediantes de Lisboa com *Batôn*. Todavia, embora ambas as obras girassem em torno da perversa luta de mãe e filha pelo mesmo homem, enquanto *Batôn* se passava em meio burgês, *O lodo* desenvolvia a sua acção no ambiente sórdido de um bordel da Mouraria. O espectáculo chegou a ter ensaios marcados, mas o texto não passou o exame da Comissão de Censura, apesar do recurso interposto pelo empresário¹⁹².

A primeira temporada do TNP terminou com *Um serão nas Laranjeiras* de Júlio Dantas. Jorge de Sena apresentou-a como a «ressurreição desta banalidade brilhante», apontando o dedo a Francisco Ribeiro, beneficiário do Fundo de Teatro, por aquela

¹⁹⁰ 3º Relatório do Conselho de Teatro datado de Fev. 1958 relativo à temporada de 57-58 (PT/MNT/FT/Pasta 113).

¹⁹¹ Esta posição de Jorge de Sena terá mesmo desmotivado Costa Ferreira a prosseguir a sua enquanto «autor de temas da vida quotidiana» (FERREIRA 1985: 400).

¹⁹² Processo da Comissão de Censura para *O lodo* de Alfredo Cortez para o TNP (1958) (PT/TT/SNI-DGE/1/5528).

escolha, considerando tal peça de ambiente histórico apenas pretexto para a pura e simples exibição de exuberante guarda roupa e rica cenografia :

[...] quando o teatro é forçado a restringir-se a peças confusionistas ou bem pensantes, que podem fazer mal a muita gente, precisamente o género de «mal» que vários teatrólogos - encenadores de talento, como Francisco Ribeiro, por exemplo – estão mais do que complacentemente dispostos a servir. Mas acho, todavia, uma dissipação imperdoável, quando as exigências são de cultura e o Fundo de Teatro a isso se destina, que os subsídios sejam aplicados em reposições como esta que, a julgar pela encenação de Ribeirinho, relevam mais do circo que do verdadeiro Teatro, com Fundo ou sem ele. (SENA 1988 : 195)

No entanto, a restante crítica de um modo geral celebrou aquela opção por ter criado a oportunidade para um espectáculo primoroso e riquíssimo e por ter proporcionado uma homenagem a um autor que marcara presença na história do teatro português no final da sua carreira e da sua vida¹⁹³.

De índole diferente e de difícil classificação, mas com um ligeiro sabor revisteiro, foi *O amor, o dinheiro e a morte* de Olavo d'Eça Leal apresentada na última temporada do TNP. A escolha deste texto foi fortemente criticada, sobretudo pelo facto do espectáculo ter beneficiado do Fundo de Teatro. Apenas dois exemplos:

Agora o que tem muito menos graça é que uma empresa com a responsabilidade do Teatro Nacional Popular, subsidiada pelo Fundo de Teatro e dirigida por um dos raros homens de teatro que nos é dado ter neste momento, ponha em cena «graças» destas. Bem sabemos a escassez da produção dramática nacional moderna digna de por em cena. Mesmo assim não cremos possível que, Ribeirinho não tivesse encontrado algo mais digno do seu trabalho e dos seus colaboradores. Pedro Bom, «No Trindade: O amor, o dinheiro e a morte, tragifarsa de Olavo d'Eça Leal» in *Diário Ilustrado* (07/02/60)

Mas aqui para nós e agora muito a sério: É para isto que se criou o Fundo de Teatro?...

Heitor Roque, «O amor, o dinheiro e a morte ou uma partidinha de Carnaval?» in *Democracia do Sul* (09/02/60)

O TNP terminou a sua carreira no Trindade levando à cena uma peça histórica da autoria de António Lopes Ribeiro, *Leonor Teles*.

¹⁹³ Como por exemplo Fernando Fragoso «Espectáculos no Trindade: *Um serão nas Laranjeiras*» in *Diário de Notícias* (20/03/58).

Representando um considerável esforço financeiro para a companhia, o texto do irmão de Ribeirinho, não foi elogiado pela crítica¹⁹⁴. Alice Ogando, no *Diário Popular*, justificava a falta de brilhantismo da peça com o desejo do realizador de se ater à verdade histórica, opção que lhe tinha limitado a criatividade¹⁹⁵.

Este foi também dos espectáculos levados à cena pelo TNP que mais cortes sofreu por parte da Comissão de Censura, quer por questões políticas, quer por questões morais. A classificação do espectáculo, suscitou mesmo um recurso do seu autor no sentido de, à semelhança daquilo que Ribeirinho tinha feito com *O diário de Anne Frank* (questão abordada mais à frente), alterar a classificação do espectáculo de «Para adultos» para «Para maiores de 12 anos». Esta alteração da classificação permitiria, esperava António Lopes Ribeiro, uma maior afluência de público, uma vez que o espectáculo não tinha contado até então com «boas casas»¹⁹⁶.

2.9.4. *À espera de Godot*

A meio da segunda parte quando Estragão na preciosa interpretação de Ribeirinho, num daqueles arpejos de toda a sensibilidade que são os mais altos momentos teatrais, clamava do fundo da miséria humana, ternura universal, a misericórdia de um criador responsável, de um deus sensível, aparecia eu, no alto do estrado central fazendo estalar o chicote [...]. Estalou uma ovação e uma enorme pateada. Cerca de dez minutos estive imóvel com o braço direito no ar empunhando o chicote [...]. Naquele momento a vibrar da cabeça aos pés eu acreditei que o teatro português tinha acordado definitivamente. (FERREIRA 1985: 406-407)

Com uma diferença de apenas 6 anos em relação à sua primeira apresentação em Paris¹⁹⁷, Francisco Ribeiro estreou, no Trindade, com o seu TNP, a 18 de Abril de 1959 *À espera de Godot* de Samuel Beckett. Este espectáculo é considerado unanimemente como o ponto mais alto da sua carreira enquanto encenador, enquanto

¹⁹⁴ Como por exemplo: Pedro Bom, «No Trindade : Leonor Teles de António Lopes Ribeiro» in *Diário Ilustrado* 21/04/60; Heitor Roque, «Leonor Teles no Trindade» in *Democracia do Sul* (23/04/60).

¹⁹⁵ Alice Ogando, «Leonor Teles no Trindade» in *Diário Popular* (21/04/60).

¹⁹⁶ Processo da Comissão de Censura para *Leonor Teles* datado de 1960 (PT/TT/SNI/DGE/1/6053).

¹⁹⁷ *À espera de Godot* estreou em Paris no Théâtre de Babylone, encenado por Roger Blin, a 4 de Janeiro de 1953.

actor e mesmo enquanto director de companhia. Como historiador de teatro e como espectador Luiz Francisco Rebello reputou de incomparável o impacto de *À espera de Godot* na década de 50, mesmo tendo em conta que, no final deste período, já tinha sido possível levar à cena espectáculos impensáveis há anos atrás (REBELLO 2004: 153).

A inevitável pergunta sobre as motivações que levaram este homem multifacetado à escolha deste texto não tem resposta unânime. Vítor Pavão dos Santos defende que terá sido apenas uma reacção aos seus inimigos, que o acusavam de ser pouco ousado, antiquado e já sem o brilho dos Comediantes de Lisboa (SANTOS 2005: 225). Redondo Júnior, que entretanto parece ter passado de admirador a inimigo figadal do encenador, dá idêntica explicação, acrescentando mesmo que Ribeirinho não gostava sequer do texto de Beckett (REDONDO JÚNIOR 1959: 19). Glicínia Quartim, fez também eco dessa especulação (QUARTIM 2005: 17). Mas Costa Ferreira, o Pozzo do poderoso espectáculo, desmente que o seu encenador não gostasse da peça, contrapondo a esta ideia a referência à excelência com que o espectáculo havia sido posto em cena (FERREIRA 1985: 407). Por seu lado, João Lourenço afirma ter sido o desejo de desempenhar o papel de Estragon que levou Francisco Ribeiro a estrear *À espera de Godot* em Portugal, estando esta aspiração despida de qualquer dimensão política ou social¹⁹⁸.

O que certamente não terá sido estranho à motivação de Francisco Ribeiro, foi o impacto tremendo que o espectáculo já tivera na Europa, o que era, aliás, veementemente referido no programa. Todavia, a verdade é que o empresário arriscou bastante ao apresentar às plateias essencialmente burguesas do Trindade, Vladimir e Estragon esperando em vão o desconhecido e misterioso Godot para os resgatar do seu sofrimento e do seu aborrecimento, num cenário muito despojado e diferente dos ambientes quotidianos a que aqueles espectadores estavam habituados.

No que respeita à interpretação da obra, que o próprio autor sempre deixou em aberto (ACKERLEY 2004: 232, 623), compreende-se através do programa que o encenador a entendia enquanto espelho do «mundo despedaçado e ambíguo que a última guerra nos legou»¹⁹⁹.

¹⁹⁸ Ver entrevista em anexo.

¹⁹⁹ Programa de *À espera de Godot* (MNT215540).

As reacções da crítica à representação da peça de Beckett em Lisboa repetiam no essencial as que já tinham ocorrido noutras cidades²⁰⁰: entusiasmo, perplexidade, aborrecimento e uma irritação que incluía acusar o autor de snobismo intelectual confundindo obscurantismo com profundidade.

No que respeita ao público, a estreia daquele que é considerado expoente máximo do teatro do absurdo no Trindade gerou uma reacção exaltada e diversa, produzindo em simultâneo uma forte pateada e um entusiástico aplauso. Praticamente todos os críticos se congratularam com tais reacções, satisfeitos por observarem que o teatro podia (voltar a) agitar as plateias e a acender a discussão:

Aconteceu teatro [...] Palmas estrondosas, batendo-se com prolongada pateada [...] Poderemos contar com vida para o nosso teatro.

João Reis «Primeiras representações: Trindade: *À espera de Godot*» in *A Voz* (20/04/59)

Urbano Tavares Rodrigues afirmava que tal divisão da sala significava «paixão, vitalidade do teatro» (RODRIGUES 1961: 49). Luís de Oliveira Guimarães e Nelson de Barros lembravam saudosos as pateadas de outros tempos:

Enfim estas divergências só mostram interesse e não fazem mal a ninguém. Pelo contrário. Que rico teatro nós tínhamos quando havia pateadas!

Luís de Oliveira Guimarães «No Trindade : *À espera de Godot*» in *República* (19/04/59)

Há muitos anos que já não ouvíamos uma pateada e aquela soube-nos bem [...] O público que não gostou fez bem em patear porque, procedendo assim, contribuiu embora com um entusiasmo de sinal contrário, para o maior acontecimento teatral dos últimos vinte ou mais anos no nosso País [...] Estabeleceu polémica. Contribuiu com a sua vibração para uma noite fascinante de teatro.

Nelson de Barros «Trindade: *À espera de Godot*» in *O Século* (19/04/59)

²⁰⁰ Refiro-me às principais representações : Paris - Théâtre de Babylone – Encenação de Roger Blin – 1953; Londres – Arts Theatre Club – Encenação de Peter Hall – 1955; Nova York – John Golden Theater - Encenação de Herbert Berghoff – 1956 (não contando com o fiasco de Miami Beach - 1956).

3. O GRANDE ARTESÃO : ENCENAR

Creio também que [o Ribeirinho] nunca se considerou um inovador, mas devido ao seu saber de ofício, aos seus conhecimentos técnicos da profissão, era um grande «Artesão» no sentido mais nobre da palavra. (GUSMÃO 1993: 121)

3.1 A participação numa longa caminhada

A afirmação plena da figura do encenador em Portugal foi um caminho que começou a ser trilhado desde o final do século XIX por um punhado de homens de teatro. Este percurso teve essencialmente expressão em tímidas afirmações da noção de encenador enquanto profissional que organizava todos os elementos do espectáculo segundo a sua perspectiva de um texto dramático e na lenta introdução do vocábulo «encenação» no léxico das gentes de palco (VASQUES 2010: 7-84). Nessa jornada participou Francisco Ribeiro a partir de meados dos anos 30 do século XX.

No período em que se inicia este trabalho, a encenação moderna encontrava-se num estado muito incipiente ou era ainda inexistente. Em jeito de ilustração, cita-se António Lopes Ribeiro, com quem Ribeirinho partilhou, de uma forma ou outra, quase todos os projectos teatrais em que aquele se envolveu. Num artigo em que reflectia sobre a rivalidade teatro-cinema o realizador notava, no início da década, a falta de disciplina e de capacidade de trabalhar em equipa dos actores e clamava pela presença forte do figura do encenador no teatro português (note-se a menção, não só aos habituais franceses, como também ao russo Meyerhold e ao alemão Reinhardt) :

Porque, na técnica cinematográfica – como aliás deve ser na teatral – nem só de um actor depende o êxito de um papel. O encenador é quem modela a matéria humana, mais ou menos plástica de que dispõe.

Em Portugal, o actor de teatro está habituado a trabalhar em plena liberdade. O ensaiador – salvo honrosas excepções – limita-se a regular muito dignamente a inglória mecânica «do passa a 2». Por isso o actor de teatro estranha a disciplina a que o submete o realizador.

No dia em que se sujeite o teatro português à mesma disciplina, e apareçam émulos de Reinhardt, Charell, Meyerhold, Jovet, Dullin, Pitoëff, Colin, ou mesmo de Baty, o intercâmbio cine-teatral far-se-á com segurança.

António Lopes Ribeiro «Artistas de teatro no cinema» in *Tostão teatral* (10/32)

Com efeito, ainda no início do período em estudo, a encenação não parecia ser um aspecto importante, sendo habitualmente tarefa que recaía sobre a estrela da companhia. Mesmo quando a *mise-en-scène* cabia a uma personalidade tão digna de relevo como Carlos Santos, professor do Conservatório, actor e experiente encenador – que dirigiu os quatro últimos espectáculos em que Francisco Ribeiro participou no final da década de 30 (excluindo *O Padre Piedade*) –, a verdade é que o trabalho de encenação não parecia chamar uma especial atenção por parte da crítica que, tal como já foi mencionado, se mostrava especialmente mal preparada para lidar com essa vertente do espectáculo.

Mais de dez anos depois, Gino Saviotti apontava ainda a ausência da figura do encenador nos palcos portugueses:

A presença do *regista*, no espectáculo, é coisa que não se vê, mas que é de primeira importância. E não se trata só de «marcação» e «arranjo cénico»... Isto porém é um discurso que precisa de tempo.

«O Dr. Gino Saviotti, novo professor de estética dos conservatório fala-nos do teatro português e do Círculo de Cultura teatral» in *O Século Ilustrado* (03/02/45)

Um pouco mais à frente no tempo, também António Pedro na série de artigos publicados no *Diário de Lisboa* em 1949 intitulados «O caso do teatro em Portugal»²⁰¹, chamava a atenção para o atraso que vivia em matéria de encenação e para a falta de visão de conjunto que se sentia nos espectáculos levados à cena no nosso país:

É preferível um conjunto modesto, bem afinado e dirigido, servindo uma obra com consciência, que uma dúzia de génios à gadunha num palco.

Teatro sem encenador? Nem a luta greco-romana, para ser espectáculo, é feita só com as forças de cada um. (PEDRO 2001: 257)

É com este enquadramento que o caminho de Francisco Ribeiro enquanto encenador se inicia com a experiência nos primeiros anos do Teatro do Povo. Todavia deste debute poucos testemunhos ficaram, pois pouca a atenção dava a crítica a este aspecto do espectáculo. Assim, as referências são, amiúde, simultaneamente, vagas e

²⁰¹ Posteriormente reunidos e publicados em monografia, em 2001.

elogiosas (embora, como adiante se verá, com alguns reparos sobretudo sobre os aspectos mais visuais do espectáculo):

Em primeiro lugar seja-nos permitido citar Francisco Ribeiro, que se revelou apreciável encenador, com bela visão artística nas três peças apresentadas.

T. de C. «Primeiras representações» in *A Voz* (20/06/36)

Francisco Ribeiro dirigiu a encenação com muita inteligência.

Norberto Lopes «No Jardim da Estrela: Teatro do Povo, teatro para o povo: a inauguração dos espectáculos populares efectuou-se ontem com grande concorrência» in *Diário de Lisboa* (16/06/36)

Em 1939, Ribeirinho faria a sua primeira experiência de encenação no teatro comercial com *O Padre Piedade*. Tal como nota Graça dos Santos, sente-se, a partir da correspondência com Alberto Barbosa, o interesse de Francisco Ribeiro em controlar o espectáculo na sua globalidade, cenografia, elenco e aspectos técnicos de encenação e representação (SANTOS 2004: 210). Todavia, uma carta do empresário, de 23 de Agosto de 1939, relacionada com os preparativos de *O Padre Piedade*, dá conta não só da sua interferência na encenação do espectáculo, mas também de um certo mimetismo em relação aos modelos espanhóis:

Os esquemas que me mandou estão óptimos. A casa do Padre Piedade via-se do lado direito, como marca a peça espanhola. Mas isso pouca importância tem. Há uma coisa que é indispensável às peças deste género – comerciais e populares: é que a representação se faça sempre no primeiro plano.

A Carmen Diaz, que encenou *Dueña e Señora* não passando de segundos, tirou óptimos resultados da plateia com este processo. A comunicação do público com o artista faz-se, desta forma, com a maior facilidade e é isso o essencial para a peça chegar bem lá fora. Portanto, se o seu projecto não obriga a representar-se em planos mais afastados, não há nada a objectar²⁰²

Na nota seguinte fica a ideia que a base da marcação era a da peça espanhola, sobre a qual se faziam algumas alterações:

²⁰² Carta de Alberto Barbosa dirigida a Francisco Ribeiro datada de 23 de Agosto de 1939 (PT/MNT/FR/196948).

Marcação – Gostaria que se respeitassem as rubricas portuguesas.²⁰³

A voz do povo (1942) pode ter sido a primeira experiência de direcção de Francisco Ribeiro no âmbito do teatro de revista, embora tal não seja visível na publicidade e programa do espectáculo. Assim o testemunha uma nota deixada por Piero e inserida no espólio de Francisco Ribeiro à guarda do MNT pedindo a todos os intervenientes que «tornem as funções de Ribeirinho o menos...espinhosas possível» enquanto este o substitui na direcção dos espectáculos durante a sua ausência. Embora não se trate de encenação na verdadeira acepção do termo, esta direcção do espectáculo poderá ter sido relevante para o percurso da figura em estudo, tal como será apontado mais adiante.

Seria, porém, com a comédia *Branca por fora rosa por dentro* (1944), de Enrique Jardiel Poncela, que a crítica relevaria Ribeirinho enquanto encenador. Neste espectáculo foram destacados a engenhosa e imaginativa criação cénica, o hábil manuseio dos mecanismos de palco, o apuro da cenografia, a atenção à sonoplastia e o ritmo impresso à cena particular do descarrilamento de um comboio na Andaluzia, revelando que Francisco Ribeiro controlava efectivamente todas as vertentes do espectáculo. Transcreve-se um ilustrativo excerto de uma crítica:

[...] um episódio de fantástica imaginação, com os mais inesperados efeitos espectaculares, entre gritarias, tumulto e discussões e no cenário de dois descarrilamentos de comboio [...].

A peça precisa de uma grande animação e dinamismo de movimentos, que consegue amplamente, nos quais transparecem o espírito e o sentido cómico de Ribeirinho [...]

Cristóvão Aires «Apolo» in *O Século* (06/01/44)

De notar ainda que Luiz Francisco Rebello, a muitos anos de distância, recordou *Branca por fora, rosa por dentro* pela «engenhosa encenação» fazendo-o sobressair de um mar de espectáculos irrelevantes postos em cena em Lisboa até 1946 (REBELLO 2004: 67).

Todavia, a grande aventura da encenação terá efectivamente começado com Os Comediantes de Lisboa, companhia na qual Francisco Ribeiro chamou a si quase todas as encenações. Foi este projecto que lhe permitiu efectivamente afirmar-se sob uma nova dimensão enquanto homem de teatro, para além da faceta de actor popular e

²⁰³ Carta de Alberto Barbosa dirigida a Francisco Ribeiro datada de 7 de Setembro de 1939 (PT/MNT/FR/196949).

predominantemente cômico que, até então, fora a sua forma principal de estar no palco. Costa Ferreira testemunha:

Francisco Ribeiro que «Os Comediantes de Lisboa» tinham afastado do popular Ribeirinho do Parque Mayer e das comédias cinematográficas para as encenações inovadoras de *O cadáver vivo*, *Electra: a mensageira dos deuses*, *A dama das camélias*, *A Rosa enfeitada*, *Miss Ba*, etc., etc... (FERREIRA 1985 : 299)

Também nas suas memórias Fernando Gusmão refere que Francisco Ribeiro emerge n'Os Comediantes de Lisboa como o único «encenador estudioso e prestigiado» do meio teatral português de 40, tendo encontrado neste agrupamento pela primeira vez, a possibilidade de exercer aquela função de forma continuada (GUSMÃO 1993: 113 e 117).

Com efeito, era com assinalável frequência, que a crítica transmitia a ideia, pelo menos nos primeiros anos daquela companhia, de que algo de novo estava a acontecer em matéria de *mise-en-scène*. Um exemplo :

[...] o encenador excelente que soube dar-nos a essência do lirismo que na peça vive e palpita sem a menor sombra de romanticismo deliquescente [...] há alguém que sabe «ver», que tem uma clara, inteligente visão da *mise-en-scène* psicológica e pictural, Ribeirinho.
«Trindade : *A Rosa Enfeitada*» in *Diário da manhã* (08/12/44)

No âmbito d'Os Comediantes, *O cadáver vivo* afigura-se ter sido um grande marco no percurso de Francisco Ribeiro. Ainda no registo memorialista, Cármen Dolores chama a atenção para o «acontecimento» em matéria de encenação que foi o referido espectáculo (DOLORES 1984: 107), ou Costa Ferreira que se refere a Francisco Ribeiro como o «monstro sagrado da encenação depois do seu *Cadáver vivo*» (FERREIRA 1985: 255).

Mesmo uma crítica como Manuela Porto, que traçava uma imagem tão negativa do teatro nacional de então e que tanto atacava a sua vertente comercial (MARQUES 2007: 83-106), do qual Francisco Ribeiro também fazia parte, refere-se-lhe como uma lufada de ar fresco em matéria de encenação em Portugal, caracterizando-o como «o *meteur-en-scène* que se tem apresentado como a pessoa mais interessada em insuflar vida ao teatro moribundo» (PORTO 1947: 164).

A imagem do profissional estudioso, a par daquilo que se passava «lá fora» começou então também a surgir com alguma frequência:

Ribeirinho deve ter sentido uma das maiores satisfações da sua vida artística: poder exemplificar, com peça de difícil e arriscada montagem, o seu dinamismo, o seu conhecimento do que se faz lá fora nesta arte [...]

«Primeiras representações: *O cadáver vivo* no Teatro da Trindade» in *Comércio e Colónias* (26/03/47)

[Francisco Ribeiro] é um actor que soube acompanhar inteligente e estudiosamente, o progresso do teatro.

«S. João: *Rosas de todo o ano e D. Beltrão de Figueiroa*» in *Primeiro de Janeiro* (29/04/50)

Tal como já foi se aludiu anteriormente, antes e ao longo de uma parte da vida d'Os Comediantes tinha ainda surgido a oportunidade de Francisco Ribeiro encenar o Teatro do Centro Universitário de Lisboa da Mocidade Portuguesa. Também relativamente a esta experiência as menções são vagas, embora, de um modo geral elogiosas²⁰⁴, sobressaindo do conjunto da crítica a ideia de que o sucesso dos espectáculos se devia muito ao trabalho de Francisco Ribeiro²⁰⁵. Amiúde se constata também que o encenador desempenhava o seu trabalho com empenho e entusiasmo. A propósito do IV Espectáculo do Teatro da Mocidade Portuguesa, escrevia-se no *Jornal da MP* :

No mesmo espectáculo ensaiado pelo labor incansável de Francisco Ribeiro.

XYZ «IV Espectáculo do Teatro da Mocidade Portuguesa» in *Jornal da MP* (12/01/46)

De resto, também Baltazar Rebelo de Sousa, o comandante de falange então responsável pelo Centro Universitário de Lisboa da Mocidade Portuguesa, já o tinha sublinhado, em 1943, em entrevista a propósito desta iniciativa:

²⁰⁴ Deve todavia notar-se que para os primeiros espectáculos se assinalaram deficiências técnicas que tanto poderiam ser assacadas a Francisco Ribeiro como a Robles Monteiro que tivera a seu cargo a assistência técnica destas iniciativas no Teatro Nacional D. Maria II. Dois exemplos : L.O.G. «Da nossa cadeira...: no Nacional: Teatro universitário» in *República* (11/04/43) e «Mocidade Portuguesa : Teatro do Centro Universitário de Lisboa: o espectáculo de ontem decorreu com grande entusiasmo» in *Diário da manhã* (10/04/43).

²⁰⁵ Como por exemplo [Mário Ceia] «A 3ª apresentação do Teatro da Mocidade Portuguesa vista por um intérprete» in *Jornal da MP* (20/01/45).

- [...] O Ribeirinho...

- ...que por sinal foi incansável não só como ensaiador, mas também como animador, a transbordar de vida e de entusiasmo.

«O Teatro do Centro Universitário de Lisboa da MP : fala-nos o comandante do Centro.

Comandante de Falange Baltazar Rebêlo de Sousa» in *Diário da manhã* (04/04/1943)

Entretanto no território do teatro ligeiro a importância de Francisco Ribeiro enquanto encenador tornou-se mais vincada a partir de 1949, com a comédia *Quem manda são elas*, de Carlos Llopis, na qual dirigiu os consagradíssimos Maria Matos, Vasco Santana e António Silva. Sentiu-se aqui o «efeito Comediantes de Lisboa», isto é, regista-se que uma atenção diferente era então prestada ao trabalho de Francisco Ribeiro como encenador. Ribeirinho passara a ser encarado como um profissional competente, que desempenhava um papel fundamental na criação espectacular. Assim o ilustrava Matos Sequeira:

Sentiu-se que havia disciplina, que as boas marcações feitas se respeitavam, que havia uma subordinação inteligente à batuta de um regente digno desse nome e via-se um conjunto e uma disciplina sem a qual não é possível uma exploração teatral [...] Francisco Ribeiro que não anda no teatro como um curioso, mas como estudioso, marcou-a e encenou-a muito bem.

M. S. «Teatro Variedades» in *O Século* (04/11/49)

Um ano depois, Ribeirinho surgiu também como «director artístico» (é assim que é referido na publicidade) da comédia *De braço dado*, protagonizada por Artur Semedo e Maria Lalande. Aqui, a figura em apreço era já apontada já como «um ensaiador de comprovado êxito». Na crítica d'*O Século* chamava-se a atenção para a qualidade do seu trabalho, bem como para a importância da figura de encenador em geral no âmbito da criação teatral. Este aspecto (que já era subjacente no comentário lavrado a propósito de *Quem manda são elas*) é significativo, pois manifesta uma forma diferente de olhar para o espectáculo, até então nunca encontrada na crítica analisada no que concerne ao teatro ligeiro aqui em estudo. Transcreve-se, pois, a expressiva apreciação do conhecido olissípografo:

[...] terem ido buscar um ensaiador de comprovado mérito para montar a peça, encená-la e marcá-la [...] entender que um ensaiador tem sempre papel que cabe dentro do talento dos artistas e não é uma excrecência que orienta os méritos inconscientes de algumas supostas Duses.

M.S. «Representações : Cinema Odeón» in *O Século* (24/12/50)

Nota-se, neste período (final dos anos 40 e início dos anos 50), a existência de uma crítica mais sensível à importância do papel do encenador na criação do espectáculo teatral, mesmo aquela que estava mais próxima do teatro ligeiro. Para esta mudança poderá ter contribuído o trabalho de encenação desenvolvido por Francisco Ribeiro n'Os Comediantes de Lisboa, mas não só. De facto, é verdade que o trabalho produzido por este agrupamento situado a meio caminho entre um teatro inovador com pretensões culturais e estéticas e um teatro conformista, comercial e burguês, permitiu realçar a importância da encenação no universo teatral português. Porém, não é igualmente despicienda a possibilidade de considerar que um olhar mais atento ao trabalho do encenador na análise dos espectáculos seria consequência de uma sensibilidade desenvolvida pela progressiva afirmação destas ideias por parte de um conjunto de intelectuais interessados em teatro, bem como da progressão do experimentalismo teatral português. Ambos, produção intelectual e experimentalismo teatral, chamavam particular atenção para aquela componente do espectáculo teatral²⁰⁶. Neste ponto, defende-se a ideia de que, embora os grupos experimentais portugueses tivessem actuado para plateias restritas, estas terão também integrado gente curiosa e esclarecida que se movimentava no *mainstream* teatral lisboeta²⁰⁷. Estes seriam também, outrossim, permeáveis àquele apelo e ansiariam igualmente por alguma renovação da cena portuguesa. Quanto a Francisco Ribeiro, se não se discute o seu desejo de renovação da cena portuguesa a partir da afirmação da figura do encenador, já não é totalmente líquido o seu interesse pelos experimentalismos teatrais portugueses da segunda metade de 40. Se Luiz Francisco Rebello afirmou que o encenador considerava tais projectos como «rapaziadas» e que não se recorda da sua presença no Teatro-Estúdio do Salitre²⁰⁸, já Costa Ferreira dá conta nas suas memórias de que Ribeirinho tinha assistido pelo menos a uma representação d' Os Companheiros do Pátio das Comédias, no Instituto Superior Técnico (FERREIRA 1985: 255). Por seu lado, Matos Sequeira, autor das críticas que servem de ponto de partida a estas considerações, ele próprio, como se assinalou, um investigador, um estudioso das

²⁰⁶ Acerca da produção intelectual em torno da importância do trabalho do encenador a partir do pós-guerra e da importância concedida à encenação pelos grupos experimentais veja-se a primeira parte do trabalho de Rui Pina Coelho *Casa da Comédia: 1946-1975: um palco para uma ideia de teatro* (Parte I – A formação de um ideário).

²⁰⁷ Para ilustrar esta ideia refere-se Luiz Francisco Rebello considerando que a sala do experimental Teatro Estúdio do Salitre era «frequentada maioritariamente, se é que não exclusivamente, por um público de extracção burguesa» (REBELLO 2004: 81).

²⁰⁸ Ver entrevista em anexo.

coisas teatrais (e não só), então com 70 anos, não seria indiferente a estes desenvolvimentos, que eram, no entanto, pouco visíveis para o público comum.

A este propósito, é pertinente sublinhar que, efectivamente, para a generalidade do público, o trabalho de encenação era ainda factor insignificante no momento de escolher um espectáculo. Assim o testemunha Costa Ferreira ao referir-se à iniciativa *Os seis novos* (1951), agrupamento teatral constituído apenas por jovens actores, mas com a encenação de Francisco Ribeiro:

Em breve verificámos que o nosso cartaz *Seis Novos*, onde a vedeta – Ribeirinho – não ia aparecer em cena, não tinha crédito na província, pois, como já disse, encenação era e ainda é para muita gente, um trabalho sem importância. (FERREIRA 1985 : 302)

A afirmação de Francisco Ribeiro enquanto encenador moderno passa necessariamente pela procura do domínio sobre a globalidade da criação do espectáculo imprimindo-lhe uma visão pessoal. Tratava-se de controlar o trabalho de representação e o espaço cénico. Quanto ao trabalho de representação ver-se-á que tal será possível essencialmente a partir da aproximação a uma geração mais jovem. Quanto ao domínio do espaço cénico, deve registar-se que Ribeirinho intervinha realmente em todas as áreas do espectáculo: sonoplastia, luminotecnia, cenografia e figurinos (assim o testemunham a maioria das entrevistas em anexo), o que lhe permitia conferir unidade ao espectáculo que poderia ser pouco habitual na cena portuguesa de então. A este propósito Cármen Dolores escreveu nas suas memórias: «Não conheci ninguém que mais soubesse de tudo» (DOLORES 1988: 135).

O domínio sobre as diversas frentes de construção plástica do espectáculo havia já ficado patente no espectáculo *Branca por fora e rosa por dentro* e ficaria eloquentemente demonstrado com experiência dos Comediantes de Lisboa. Também na revista, no início da década de 50 e no âmbito da experiência da Sociedade Artística se consolidou a ideia de que Francisco Ribeiro era um homem de teatro completo, capaz de agarrar a montagem de um espectáculo na sua globalidade. Matos Sequeira (mais uma vez) deixou os seguintes comentários a propósito de *Aguenta-te Zé!* e *Agora é que ela vai boa!* :

Ribeirinho é o Deus ex-maquina da revista. Aparece mesmo quando não está em cena.
M. S. «Representações» in *O Século* (25/03/51)

[...] o espectáculo do Apolo representa um esforço enorme de inventiva, uma busca desesperada de novidades, uma inteligência de direcção e uma fantasia construtiva que o programa não diz de quem é, mas que nós sabemos muito bem a quem pertence. Sente-se em tudo a mão de Ribeirinho com a mesma facilidade com que se sentem as mutilações à última hora feitas.

M. S. «Representações» in *O Século* (14/12/51)

Depois do regresso ao Teatro do Povo e do arranque do TNP observa-se que, de um modo geral, a crítica (entretanto mais atenta e esclarecida em relação à construção dos espectáculos teatrais) se habituara a olhar para Francisco Ribeiro como um encenador detentor de grande excelência técnica, um exímio e esforçado profissional. Assim o apontavam, por exemplo, Urbano Tavares Rodrigues ao comentar *O diário de Anne Frank*, ou Manuel Granjeio Crespo a propósito de *Lucy Crown*, podendo os dois exemplos ilustrativos abaixo transcritos ser multiplicados por muitos mais:

Sendo a encenação, no geral excelente, com uma qualidade profissional e um escrúpulo, uma compreensão dos cambiantes que fazem honra a Francisco Ribeiro e trazem o seu selo. (RODRIGUES 1961 (II): 141)

E Francisco Ribeiro pôs esta adaptação em cena com a consciência profissional a que nos habituou, com um sentido apurado de *métier*, sem fugir ao trabalho árduo que era preciso. A encenação resultou extremamente coerente, sóbria sem nunca ser inexpressiva, justamente plasticizada e conduzida com um ritmo acertadíssimo.

Manuel Granjeio Crespo «A temporada teatral» in *Seara Nova* (11/59)

De entre as encenações originais do TNP, *Noite de reis* teve particular distinção entre os críticos. Redondo Júnior nota-lhe a singularidade, considerando-a «uma obra prima», realçando a marcação:

A encenação de Francisco Ribeiro para *Noite de Reis* é uma obra-prima (sem inspirações nem influências de Londres, Paris ou Nova York). Bastaria a marcação de toda a cena V do 2º acto [...]. (REDONDO JÚNIOR [1957?] : 8)

Todavia, tal com já ficou referido, será com *À espera de Godot* que Francisco Ribeiro colherá mais elogios.

3.2 Para a caracterização de um encenador

3.2.1. O grande marcador

Tendo sido a tarefa a que muitas vezes se resumia o trabalho de encenação de tempos não muito recuados relativamente ao período agora em estudo, a marcação foi o aspecto mais frequente e unanimemente enaltecido em Francisco Ribeiro enquanto encenador. Se esta componente do seu trabalho dava valioso contributo à fluência do espectáculo e à coerência do trabalho dos actores em palco, concorria também para propiciar o prazer visual que o encenador parecia querer oferecer em algumas das suas produções.

Com efeito, o jogo dos actores em palco – com a resolução de problemas decorrentes da sua movimentação – parece ter ocupado bastante Francisco Ribeiro, como testemunham os seus escassos apontamentos pessoais e sobretudo os cadernos de marcação nos quais sobressai a preocupação de controlar a situação nos seus mais pequenos pormenores²⁰⁹. Este aspecto foi frequentemente sublinhado pela crítica, de tal forma que seria fastidioso enumerar aqui todas as referências elogiosas a este respeito. Difícil ou mesmo impossível será encontrar algum comentário negativo a esta faceta do trabalho de Ribeirinho. Ficam apenas dois exemplos desses elogios que poderiam ser multiplicados por muitos mais. Tratam-se de excertos de comentários a propósito de *Miss Ba* (1944) e da revista do Teatro Avenida *Enquanto houver Santo António* (1950):

A encenação de Ribeirinho, tendo de lutar com as dificuldades da movimentação de numerosas personagens e da porta única servindo a cena, resultou um trabalho brilhante, que honra o artista que o dirigiu.

João Pedro de Andrade «Trindade : *Miss Ba*» in *Seara Nova* (07/10/44)

Sobre tudo isto tem de se acentuar a inteligência da encenação e da marcação que honram a mestria de Ribeirinho. Bastavam os quadros finais de apoteose do segundo acto para afirmar uma reputação que até se evidencia no movimento, na cor e no clima desse final.

M. S. «Representações» in *O Século* (18/11/50)

²⁰⁹ Ver exemplos em anexo.

Outros exemplos poderiam ser dados sobretudo para o trabalho de Ribeirinho no Teatro do Povo (52-55) e no TNP²¹⁰.

Idênticas considerações podem ser encontradas no registo memorialista e nas entrevistas que integram este trabalho. Segundo Fernando Gusmão, Francisco Ribeiro colocava grande rigor e exigência nas marcações (GUSMÃO 1993: 118), informação corroborada por Costa Ferreira (FERREIRA 1985: 329) e por Cármen Dolores (FALCÃO 2009: 33). Cármen Dolores declara mesmo que a grande inovação d'Os Comediantes de Lisboa era o jogo cénico, aspecto proveniente da marcação.

3.2.2. O domínio sobre o espaço cénico

Do labor de encenação de Francisco Ribeiro sobressai a importância conferida ao espaço cénico enquanto elemento plástico essencial na transposição do texto dramático para a cena. Tendo-se rodeado de cenógrafos de renome, Ribeirinho participou sempre activamente na elaboração visual dos espectáculos, sendo disso testemunha todas as entrevistas em anexo.

No âmbito do teatro comercial deve evidenciar-se a participação de Francisco Ribeiro no trabalho de cenografia logo na sua primeira experiência enquanto encenador em *O Padre Piedade*, já anteriormente referido.

Já atrás se aludiu à substituição que Francisco Ribeiro fez do empresário Piero em 1942 na revista *A voz do povo* enquanto director do espectáculo. Esta substituição, ainda que temporária, foi relevante se considerarmos que, segundo Vítor Pavão dos Santos, Piero foi um importante renovador da revista à portuguesa, coordenando todos os seus elementos (bailado, cenografia, figurinos, representação), conferindo homogeneidade ao espectáculo, imprimindo-lhe novo ritmo, oferecendo-lhe o já referido cunho pessoal de magnificência ao qual não era estranha a colaboração do figurinista e cenógrafo Pinto de Campos²¹¹ (SANTOS 1978: 57). É importante

²¹⁰ Podem ser encontradas referências elogiosas de António Pedro à marcação de Francisco Ribeiro, por exemplo, em António Pedro «Garrett e Marivaux» in *Jornal de Notícias* (17/09/54) e António Pedro «Veio aí o Teatro do Povo» in *Jornal de Notícias* (10/09/54). Exemplos de louvores à marcação de Francisco Ribeiro no TNP podem ser encontradas, por exemplo, em Armando Ferreira «12 homens fechados e Amor de D. Perlimplim no Trindade» in *Diário Popular* (13/12/59) e em Pedro Bom «No Trindade : O amor, o dinheiro e a morte : tragifarsa de Olavo d'Eça Leal» in *Diário Ilustrado* (07/02/60).

²¹¹ Pinto de Campos fez parte do grupo de artistas que renovou plasticamente o teatro de revista. A sua estreia deu-se, aliás, neste género, em 1931, com *Viva o jazz*. Trabalhou com Piero entre 1934 e 1949, sendo indissociáveis as criações daquele coreógrafo-encenador-empresário das criações deste cenógrafo e figurinista, tendo ambos criado o Guarda-roupa Estete - Estúdio Técnico de Teatro, onde eram elaborados os trajes de cena a partir dos figurinos de Pinto de Campos. Segundo Luiz Francisco Rebello,

sublinhar estes aspectos, pois Francisco Ribeiro transportou estas preocupações para outras experiências do chamado «teatro declamado»: um cuidado especial prestado à homogeneidade do conjunto e aos aspectos mais visuais do espectáculo, visíveis sobretudo a partir do seu trabalho n'Os Comediantes de Lisboa.

Nas suas memórias, Luiz Francisco Rebello refere-se a Francisco Ribeiro como produtor de «encenações de grande apuro estético» (REBELLO 2004: 67). Esta visão é corroborada pelo facto de a expressão «bom gosto» ser repetidamente aplicada na caracterização do trabalho do encenador:

E não é apenas sob o aspecto puramente técnico que o caso impressiona e dispõe bem, mas igualmente quanto ao bom gosto e elegância da montagem que pode considerar-se impecável.

N.L. «*O cadáver vivo* no Trindade» in *Diário de Lisboa* (23/03/47)

A peça, uma única cena, está montada com o melhor bom gosto e a encenação de Francisco Ribeiro (Ribeirinho) novamente confirma o seu valor como artista que compreende e sente o teatro moderno.

«Primeiras representações: S. João: A comédia *Três rapazes e uma rapariga*» in *Primeiro de Janeiro* (31/03/50)

Na concretização visual de alguns espectáculos d'Os Comediantes de Lisboa parecia sobressair uma procura deliberada do belo, conseguido através do controle dos vários elementos em jogo no tablado. Para tal, a atenção de Ribeirinho incidiu não só sobre a cenografia e figurinos, como também sobre a utilização da luz e a movimentação dos actores no espaço cénico:

Ainda outra qualidade – o arranjo da cena e a encenação, de Francisco Ribeiro. Tudo se combinou para criar o ambiente necessário – cenário, efeitos de luz, interiores. É neste capítulo uma verdadeira revolução. No 1º quadro do 2º acto é trágica a luz que, vindo de fora torna lívida a face de Rosa. E, no quadro final, a alegoria do sol.

A honestidade artística da representação vai ao estudo pormenorizado e cuidado da indumentária da época.

«Noites de estreia : São João : *A Rosa Enjeitada*» in *Jornal de Notícias* (15/05/45)

«as cenas e figurinos da sua autoria caracteriza[va]-m-se por um discreto modernismo, funcional e de bom-gosto» (REBELLO [19--]: 124). Pinto de Campos abandonou o país com Piero em 1949 e regressou no início dos anos 50 para trabalhar com o empresário Vasco Morgado. O seu talento é testemunhado por Costa Ferreira quando descreve com admiração a colaboração de Pinto de Campos como cenógrafo na montagem do espectáculo João Gabriel Borkman no Monumental (FERREIRA 1985 : 365-366).

Em José Barbosa encontrou Francisco Ribeiro um colaborador precioso para o levantamento cénico da obra de Tolstoi. Linhas e volumes, luzes e cores fundem-se harmoniosamente, de modo a produzir um conjunto de grande beleza plástica [...] Ambas as cenas mencionadas [a da mansarda e a da taberna] criam admiravelmente o ambiente lóbrego e miserável pretendido [...] tão magnífica encenação que, com tanta propriedade nos restitui o realismo de forma e o idealismo de fundo do drama de Tolstoi.

Luiz Francisco Rebello «*O cadáver vivo*, de Tolstoi» in *Mundo Literário* (05/04/48)

[...] seu excelente trabalho de encenador, feito num alto grau, que se caracteriza pelo ritmo desenvolvido da representação, pelo jogo harmonioso das figuras – e uma marcação que por vezes nos dá a sugestão de recortes de gravura antiga.

M. A. «*A Dama das Camélias*» in *Diário de Lisboa* (23/12/49)

Relativamente à Sociedade Artística do Apolo, Luiz Francisco Rebello considera mesmo ter sido a concepção plástica destas revistas a grande responsável pelo seu sucesso (REBELLO 1985: 132).

Deve, todavia, chamar-se a atenção para o facto de, a partir de meados de 40, a crítica reflectir a ideia de uma evolução geral no que dizia respeito à concretização plástica dos espectáculos, pelo menos no panorama lisboeta, do qual faziam parte a Companhia Rey Colaço – Robles Monteiro e o já referido empresário Piero Benardon no teatro de revista:

Em matéria de montagens, se não se progrediu muito nestes dois anos, por já nos anteriores se vir sentindo a diferença para melhor, há a assinalar a frequência com que os interiores cuidados vão aparecendo, em oposição aos interiores descuidados com cenários de papel dobrado e oscilante, portas a fingir e mobília de «bric-à-brac». O bom gosto de Amélia Rey Colaço comunicou-se a outros directores de cena, e hoje há artistas especializados, como Lucien Donnat e Graziela Saviotti, encarregados de desenhar cenários e, quando as peças o exigem, figurinos.

João Pedro de Andrade «Balanço de dois anos de actividade crítica» in *Seara Nova* (29/09/45)

O que Amélia Rey Colaço tem feito no D. Maria, o que Ribeirinho tem feito no Trindade, o que Piero tem feito na farândula revisteira, cada um com o seu material e os seus colaboradores – Donat, José Barbosa, Pinto de Campos – representa uma obra estética de grande mérito e de que podemos legitimamente orgulhar-nos.

«Cenários, encenação & Cia» in *O Século* (28/03/47)

A matriz inicial de Francisco Ribeiro e/ou da generalidade do público ao qual os seus espectáculos se dirigiam era essencialmente realista registando, por vezes, mesmo

aspectos naturalistas. Isto quer dizer que o encenador procurou com alguma frequência a reconstituição arqueológica de ambientes, embora com assinaláveis cuidados estéticos. Nas mais elogiadas encenações de Francisco Ribeiro, a atenção aos detalhes parecia extrema. Desde logo, em 39 no Teatro do Povo, Ribeirinho parecia ter interiorizado os ensinamentos de Antoine, não só quanto à atenção aos pormenores, como também na sugestão de prolongamento da cena para além palco. A este propósito, atente-se no comentário do crítico Armando Ferreira no *Jornal do Comércio e Colónias*, a propósito de *Ao peso da cruz* de Vasco Mendonça Alves:

Há ainda terceiro elogio a fazer – dirigido não só ao autor, mas ao director do teatro: a verdade da vida – o teatro na sua verdadeira acepção – o que há em todas as cenas. O ambiente é dado não só pelo fazer «das contas» das *mercês* para a patroa, mas pela mímica das personagens junto aos bastidores, aos repregos, porque a vida continua para além das faces da cena: registamos no 2º acto, o recado pelo vinho a um invisível garoto que está presente em nosso espírito e a descompostura à bisbilhotice natural nos pátios formigueiros de gente.

Armando Ferreira «Teatros e cinemas: Primeiras representações: Teatro do Povo» in *Jornal do Comércio e das Colónias* [1939] (PT/TT/SNI 8124 nº 723)

Registe-se no âmbito do Teatro do Centro Universitário de Lisboa um apontamento naturalista censurado pela crítica:

Todos com acerto e boa observância das rubricas e dos ensinamentos do ensaiador. Para lamentar a intervenção dos cordeirinhos os primeiros a sentir o comprimento da cena gloriosa em que tomaram parte como espectadores.

Armando Ferreira «Teatro D. Maria II: Teatro da Mocidade Portuguesa : 2ª apresentação» in *O Jornal do Comércio* (17/05/44)

É verdade, porém, que logo desde finais dos anos 30 Francisco Ribeiro teria desejo de introduzir na sua primeira encenação algum modernismo cenográfico, tal como nota Graça dos Santos a propósito da correspondência trocada entre Ribeirinho e Alberto Barbosa para a montagem de *O Padre Piedade*, quando aquele sugere que a maquete do espectáculo seja elaborada por um dos decoradores modernistas que representaram Portugal nas exposições internacionais realizadas até então (SANTOS 2004: 209). Nas fotografias de cena que chegaram até nós pode, de facto, comprovar-

se um cenário mais despojado, mas cuja matriz é ainda realista²¹². Porém, nota-se ao longo do trabalho de Francisco Ribeiro um progressivo afastamento dos cenários realistas, embora sempre dentro dos limites daquilo que era aceitável pelo gosto burguês nacional. Não que a eles não mais tenha recorrido ao longo do período em estudo, mas porque foi tornando mais frequentes as incursões em ambientes mais estilizados. Na década de 50 revela-se essa tendência no renovado Teatro do Povo. Fica o testemunho de João Pedro de Andrade relativamente aos dois espectáculos inaugurais da companhia do SNI, o *Juiz da Beira* e a *D. Duardos*:

Um simples pano de fundo serve de cenário, no palco ao ar livre, no *Juiz da Beira*; solução idêntica foi dada aos diversos quadros da tragicomédia *D. Duardos*, apenas com os complementos arquitectónicos indispensáveis.

João Pedro de Andrade «A nova orientação do Teatro do Povo» in *Átomo* (30/08/52)

Idênticas considerações tece o mesmo crítico relativamente à apresentação da peça de Molière, sobre a qual escreve «[se] fizeram ao realismo concessões mínimas, com a construção de um cenário de exterior que deliciosamente enquadra as peripécias do entremez»²¹³.

Em 56 idêntica propensão para a estilização se reconhece em *Santa Joana*²¹⁴. O crítico do *Diário Popular* testemunha-o:

Os cenários sintéticos, mas com solidez, têm na maior parte um carácter que faz lembrar iluminuras medievais e que se ajusta perfeitamente ao ambiente desta peça, a que o autor – que repudiava o realismo cenográfico – chamou *a chronicle play*.

M. L. R. «Santa Joana no Teatro Nacional D. Maria II» in *Diário Popular* (01/04/56)

Uma vez que a visualidade era substantiva no trabalho de Francisco Ribeiro, vale a pena salientar alguns nomes de cenógrafos que com ele colaboraram. Entre eles encontram-se Carlos Botelho logo no início do Teatro do Povo²¹⁵ e Frederico George²¹⁶ n'Os Comediantes de Lisboa que também colaboraram com Francisco Ribeiro no projecto da Sociedade Artística. Ainda n'Os Comediantes encontram-se as

²¹² Ver imagens em anexo.

²¹³ João Pedro de Andrade «A nova orientação do Teatro do Povo» in *Átomo* (30/08/52).

²¹⁴ Ver imagem em anexo.

²¹⁵ Carlos Botelho foi, ilustrador e caricaturista. Foi responsável pela cenografia dos seguintes espectáculos do Teatro do Povo, enquanto Francisco Ribeiro foi o seu director artístico: *Alfageme de Santarém*, *Cavalgada nas nuvens* e *Monólogo do Vaqueiro*.

²¹⁶ Frederico George foi pintor, arquitecto e cenógrafo. N'Os Comediantes Frederico George foi autor do telão de *Não o levarás contigo!* e fez os cenários e figurinos para *A Rosa enjeitada* e *Pigmalião*.

contribuições mais pontuais de Lucien Donnat²¹⁷ e António Soares²¹⁸. Na Sociedade Artística foram ainda chamados a participar plasticamente nas revistas artistas ligados às artes plásticas e à ilustração como Bernardo Marques (1898-1962), o multifacetado Júlio de Sousa (1906-1966), o cartoonista e caricaturista Francisco Valença (1882-1962) e Abílio Matos e Silva, este a iniciar então um profícuo caminho com Francisco Ribeiro enquanto cenógrafo e figurinista²¹⁹. Abílio, foi pintor e artista gráfico. Trabalhou para o bailado, opereta, ópera e teatro. No teatro colaborou também com a Companhia Rey Colaço Robles Monteiro. Fez vários cenários e figurinos para diversos géneros de teatro incluindo de revista e teatro infantil e tornou-se, a par de José Barbosa, o cenógrafo de eleição de Francisco Ribeiro no Teatro do Povo e no TNP.

De entre todos deve, efectivamente, destacar-se o *compagnon de route* José Barbosa, «o primeiro desenhador moderno do teatro português», «muito culto e viajado, com uma particular fascinação pelos *Ballets Russes*» (SANTOS 2000: 5, 6), responsável por parte importante da cenografia dos mais significativos espectáculos de Francisco Ribeiro. Muito experimentado na revista, no Teatro Nacional com Amélia Rey Colaço e na Companhia de Bailados Verde Gaio, fez também incursões na ópera e no teatro infantil. O seu trabalho era, em geral, estilizado e cromaticamente audacioso.

Na observação das expressões plásticas de Francisco Ribeiro enquanto encenador descobre-se um certo deslumbramento pelo fausto cenográfico dos espectáculos, que o levou, por vezes, a gastos avultados. Tal aconteceu por exemplo n'Os Comediantes de Lisboa com *O cadáver vivo* e no TNP com *Noite de Reis*, *Um serão nas Laranjeiras* e ainda com *Leonor Teles*, este último com os seus cerca de 150 fatos, jóias, armas e mobiliário. Para este espectáculo, que foi o último da companhia, o encenador sentiu mesmo a necessidade de solicitar ao Fundo de Teatro um subsídio complementar (de qualquer forma num momento em que a empresa já se encontrava numa situação deficitária).²²⁰

²¹⁷ Lucien Donnat foi arquitecto e decorador, como cenógrafo, trabalhou essencialmente com a Companhia Rey Colaço-Robles Monteiro.

²¹⁸ António Soares foi pintor, ilustrador, arquitecto e decorador modernista que também fez incursões na cenografia. Nos Comediantes de Lisboa foi autor do cenário e figurinos para *Electra, a mensageira dos deuses*.

²¹⁹ Concretamente: Júlio de Sousa (*Enquanto houver Santo António*), Abílio Matos e Silva (*Enquanto houver Santo António, Aguenta-te Zé!*, *Agora é que ela vai boa!*), Frederico George (*Enquanto houver Santo António, Agora é que ela vai boa!*) e Manuel Lima (*Enquanto houver Santo António, Aguenta-te Zé!*), Bernardo Marques (*Agora é que ela vai boa!*), Carlos Botelho (*Agora é que ela vai boa!*), Francisco Valença (*Agora é que ela vai boa!*).

²²⁰ Carta de Francisco Ribeiro ao Fundo de Teatro datada de 30 de Novembro de 1959 (PT/MNT/FT/79).

Para além do gosto pessoal por este tipo de montagem, Francisco Ribeiro (e o irmão) sabia(m) que a sumptuosidade cenográfica tinha o potencial de atrair espectadores. É assim que, por exemplo, em relação a *O cadáver vivo*, se anunciava numa nota publicitária veiculada pela própria empresa:

Catorze quadros, todos de um excelente colorido e duma invulgar propriedade sucedem-se sem uma solução de continuidade e dão ao espectador uma sensação de rara beleza e emoção. Os Comediantes estão outra vez no galarim.

«Trindade – um caso único em palcos portugueses *O cadáver vivo* de Tolstoi pelos Comediantes in *Diário de Notícias* (25/03/47)

Ainda a título de exemplo e já no TNP, relativamente a *Um serão nas Laranjeiras*, se prometia, em pequenas notas publicitárias publicadas nos jornais, «uma montagem de um luxo e bom gosto a que estamos pouco habituados».

Contudo, nem sempre a crítica olhou para este esplendor visual com prazer: Jorge de Sena, no final de 50, pontuou algumas das suas críticas com considerações depreciativas, fugazes mas acutilantes, relativamente a este tipo de jactância. Para além do já transcrito comentário a *Um serão nas Laranjeiras*, refere-se a *Noite de reis* como «aquela peça [...] muito simplificada em texto e opulentada em fatiotas» (SENA 1988: 251).

Todavia, o apuro estético e a atenção ao pormenor não foram naturalmente uma constante ao longo dos 24 anos da carreira artística agora em análise (o que terá em alguns casos uma justificação de carácter financeiro). Ficam exemplos da primeira fase do Teatro do Povo²²¹ e d’Os Comediantes de Lisboa:

Enfim uma interpretação de conjunto que não merece o mínimo reparo da crítica. Outro tanto não dizemos da orientação que presidiu à *mise-en-scène* de *Brasil*. Usou-se na indumentária, de uma estilização inteiramente descabida, mais própria de um *sketch* de revista ou de um espectáculo de *music-hall* internacional; descuidou-se quasi por completo o pormenor da mutação de cenário que sendo embora o da mesma casa minhota, abrange os aspectos do mesmo interior rustico em períodos vários que duram cerca de vinte anos.

A cena estática nos seus mínimos pormenores rouba ao espectador inculto o melhor elemento de persuasão, uma objectividade verosímil. Este pequeno senão é facilmente remediável e deve sê-lo. Bem o merece a harmonia do interessante espectáculo.

²²¹ Assume-se que Francisco Ribeiro teria também intervenção neste aspecto, à semelhança do que aconteceu mais tarde

C. A. «O Teatro do Povo partiu ontem para a sua digressão...» in *O Século* (21/06/37)

O cenário do primeiro acto está adequado ao espírito da peça. O do segundo é de uma pobreza franciscana: - com colunas pintadas e quadros a fingir, com portas de papel e paisagens de aguarela e muitas outras coisas que já não se usam.

«Trindade: *O Conde-Barão*» in *Diário da manhã* (26/01/47)

Ainda na segunda fase do Teatro do Povo com *O Rei Lear*, o crítico de *O Século* chamou a atenção para um certo primarismo na abordagem plástica e para a desadequação da cenografia às reais dimensões do palco, num comentário que, de alguma forma, pode ser confirmado pelas imagens anexadas:

A concepção cenográfica, com aqueles castelos muito bem desenhados, embora com um guarda-roupa sem estímulo visual, integrado no estilo e no ambiente cenográficos, não atingiu o objectivo em vista, talvez por falta de distância na pequenez do palco.

N. de B. «Teatro do Povo - *O Rei Lear*» in *O Século* (15/08/55)

Do já referido controle de Francisco Ribeiro sobre as diversas vertentes da criação do espectáculo, deve ressaltar-se o profundo conhecimento dos aspectos mais técnicos da sua montagem e também da arquitectura de palco que lhe terá permitido resolver certos problemas de dramaturgia ou ser mesmo particularmente criativo em algumas produções.

Evidencia-se com clareza um interesse pela maquinaria de cena que, sempre que o texto o pretextou e as condições materiais o permitiram foi plasmado nos espectáculos. Neste ponto chama-se a atenção para o detalhe apontado por Ruy de Carvalho na entrevista em anexo na qual refere que o encenador tinha em sua casa um pequeno palco que lhe servia de instrumento para idealizar os espectáculos.

Neste âmbito, *O cadáver vivo* dos Comediantes de Lisboa merece especial destaque. A montagem foi uma das grandes novidades deste espectáculo, constituído por 14 quadros que mudavam com uma solução de carros que recebeu louvores mesmo dos críticos mais exigentes ou de comentadores de jornais mais conservadores a quem não agradou a escolha da peça. Ficam apenas dois exemplos:

Por esta peça em cena sem um palco rotativo, não era tarefa fácil. Diga-se desde já que José Barbosa e Francisco Ribeiro resolveram brilhantemente as dificuldades. As mutações fizeram-se com velocidade que roça o milagre cénico, sem atritos ou hesitações de qualquer espécie (...)

Todos os problemas de montagem e *mise-en-scène* foram solucionados com inteligência, autoridade, beleza e bom gosto.

F.F. «Trindade: *O cadáver vivo* de Tolstoi» in *Diário de Notícias* (23/03/47)

O processo agora ensaiado, dos carros, provou excelentemente: conseguiram-se tempos aceitáveis, só prejudicados pela mania cinematográfica de acompanhar a mutação com declamações, apitos e músicas [...] Os carros pela sua imposição de cena reduzida, contribuíram muitíssimo para dar o ambiente fechado, doméstico, exíguo dos quadros de Tolstoi. Creio que a Francisco Ribeiro se deve esta inovação em palcos portugueses, que sobremaneira o honra e categoriza.

Jorge de Sena «*O cadáver vivo*, de Tolstoi» in *Seara Nova* (19/04/47)

Também na revista se manifestava a inventiva de Francisco Ribeiro na resolução de problemas técnicos na construção do espectáculo. Norberto de Barros, o crítico de *O Século*, referia-se da seguinte forma (infelizmente vaga) à encenação de *Aqui é Portugal* (1955):

A encenação de Ribeirinho está longe, felizmente, de ser de revista à portuguesa. Há ali muita coisa nova e bonita! Ribeirinho encontrou soluções originais para certos casos «bicudos» de montagem, os quais resultaram muito bem.

N. de B. «Representações» in *O Século* (20/01/55)

Outra oportunidade foi oferecida a Francisco Ribeiro com *Santa Joana* de Shaw no Teatro Nacional D. Maria II em 1956. Aqui o encenador idealizou um sistema de carros, por ventura idêntico ao já utilizado em *O cadáver vivo*, que lhe permitiu ultrapassar a ausência da maquinaria de palco adequada à mutação rápida de cenas. A crítica aplaudiu:

Os dois artistas [Francisco Ribeiro e José Barbosa] foram os primeiros triunfadores da noite. Francisco Ribeiro resolveu com extrema inteligência o problema da falta do palco rolante e utilizou, para as mutações, *charriots* sobre os quais assentaram os apontamentos cenográficos de José Barbosa, bem concebidos e bem realizados

F. F. «Teatro D. Maria II : *Santa Joana* de Bernard Shaw» in *Diário de Notícias* (01/04/56)

Este engenho - a par do rigor da reconstituição plástica - foi igualmente enaltecido nos espectáculos do Teatro Nacional Popular com especial relevo para *Leonor Teles*. Aqui Francisco Ribeiro utilizou um dispositivo de cenário único

transformável para a apresentação das 38 cenas que compuseram o espectáculo²²².

Alice Ogando e Urbano Tavares Rodrigues enaltecem-no:

Uma grande dificuldade havia na sua obra: a montagem. Mas aí Francisco Ribeiro fez prodígios, todas as dificuldades foram brilhantemente resolvidas, com o melhor gesto, e a peça foi vestida com riqueza e rigor.

Alice Ogando «Trindade : *Leonor Teles*» in *Plateia* (01/05/60)

A Francisco Ribeiro há que agradecer a presteza das mutações de cena, a concepção, o bom gosto do cenário único, transformável, a seriedade da reconstituição plástico-arqueológica [...]

Urbano Tavares Rodrigues «*Leonor Teles* no Trindade» in *Diário de Lisboa* (21/04/60)

Relativamente à arquitectura de palco Francisco Ribeiro procurou, nos anos 50, novas formas de fazer a cena comunicar com o público, ainda que, com se verá, inspirado em ideias de outros. É assim que, na segunda fase do Teatro do Povo, tal como já foi posto em evidência, foi criado um novo palco especialmente criado para exibições ao ar livre. João Pedro de Andrade explica como Ribeirinho tirou partido do inovador praticável de forma bem sucedida e na qual se revela, mais uma vez, um homem de teatro experiente explorando as diversas valências de um espaço com características diferentes do usual:

As encenações de Francisco Ribeiro basearam-se, para o movimento cénico, nos recursos que o sistema de montagem oferecia. Obteve-se assim uma discreta comunicabilidade com o público; aproveitaram-se as escadas para as entradas e saídas de personagens sempre que as necessidades cénicas o exigiam; pôs-se Pêro Marques no alto do estrado a presidir aos julgamentos com a sensatez de Sancho na sua ilha; conseguiu-se, ao levantar o pano para a primeira parte de Dom Duardos, uma visão de encanto; tornou-se lógica a vizinhança duma horta portuguesa com os paços da princesa Flérida; deram-se belas atitudes às donzelas de Inês de Castro que, sendo apenas três, valeram por um coro grego; e ressuscitou-se um Paris de brinquedo, na farsa molieresca.

João Pedro de Andrade «A nova orientação do Teatro do Povo» in *Átomo* (30/08/52)

Idêntica intenção se manifestou no Teatro Nacional Popular em *Noite de Reis*. Neste espectáculo Francisco Ribeiro acrescentou uma modificação na base do proscénio, que se tratava concretamente de um praticável que servia de cena avançada utilizando as duas primeiras frisas como entradas e que eliminava a ribalta e o fosso de

²²² Ver imagem em anexo

orquestra aproximando o público da cena. Esta ideia foi muito elogiada por Redondo Júnior que a reputou de «acto de inteligência»:

Pela primeira vez, houve alguém capaz de vencer a rotina da ribalta e do fosso da orquestra. Qual é o significado e o alcance deste acto de inteligência? (REDONDO JÚNIOR [1957?]: 6)

A atenção aos mais pequenos detalhes de montagem dos espectáculos (quando não se tratavam de produções apressadas que, como se verificou, também aconteceram no caminho teatral do encenador), característica de quem dominava integralmente a cena é um dos traços mais marcantes do labor de encenação de Francisco Ribeiro. O domínio dos mais pequenos detalhes da cena é notado em quase todas as entrevistas realizadas no âmbito deste trabalho. Quanto ao detalhe com que as montagens eram feitas fica o seguinte testemunho retirado do esboço de uma carta dirigida a Alberto Barbosa relativa aos já referidos preparativos do espectáculo *O Padre Piedade* :

Conforme combinei com o Macedo, e estou certo que também concorda, devemos começar a marcar com o praticável das escadas, muros e bancos já armados. Mas para isso, seria bom só começar a construir depois de conversarmos todos, e principalmente atendendo ao medo que eu tenho das proporções, só depois de eu marcar a CENA com o Mergulhão *sur place*. Há imensas recomendações que não são possíveis fazer por carta. Por exemplo : O «pé» e o «balanço» dos degraus. É importantíssimo, e muitas vezes não ligam nenhuma. Depois os artistas é que se tramam para descer as escadas sem parecer coxos ou marrecos²²³

3.2.3. O domínio sobre o trabalho de representação

A afirmação da figura do encenador passou também pelo recuo de um tipo de espectáculo no qual o actor vedeta assumia uma atitude centralizadora em relação a toda a produção. E se é verdade que Os Comediantes cederam frequentemente espaço ao sistema de estrelas, escolhendo peças que permitiam destacar este ou aquele actor²²⁴

²²³ Rascunho de carta dirigida a Alberto Barbosa datado de 17 de Setembro de 1939. (PT/MNT/FR/196843)

²²⁴ Na correspondência de Francisco Ribeiro à guarda do Museu Nacional do Teatro encontra-se um curioso bilhete atribuído a Peter Brook, com o seguinte texto que indicia a procura de um repertório que não só garantisse êxitos comerciais, como também possibilitasse desempenhos relevantes a alguns dos actores mais famosos dos Comediantes de Lisboa. Transcreve-se o seguinte :

Cher ami,

Voici quelques pièces qui on eu un grand succès commercial à Londres, et qui auraient peut-être quelque intérêt chez vous.

Il me semble, que dans *Rebecca* et *Lottie Dundass* vous trouverez des bons roles pour Lucília Simões, et que *Rope* et *Uncle Harry* en fourniront deux pour Villaret (PT/MNT/FR/198216)

e/ou condescendendo mesmo com exigências de certos elementos do grupo dando, assim, continuidade a práticas enraizadas, é, em simultâneo, notório o esforço no sentido de evoluir para um teatro de conjunto, investindo na coerência e harmonia dos vários elementos em palco²²⁵. Este cometimento reverberava a influência das ideias dos homens de teatro franceses (Antoine, depois Copeau e Dullin) que, desde o final do século XIX, proclamavam o fim da sujeição do espectáculo aos monstros sagrados e ao seu cabotinismo. O desejo de um teatro sem estrelas n'Os Comediantes de Lisboa, consentâneo aliás com as ideias defendidas por António Lopes Ribeiro anos atrás e já citadas, era assumido publicamente por Francisco Ribeiro em curta entrevista dada antes da estreia do primeiro espectáculo daquela companhia:

- Conte-nos um pouco da história dos Comediantes.
 - Há muitos anos que meu irmão António e eu sonhávamos com Os Comediantes de Lisboa – uma companhia sem vedetas...
 - Sem vedetas? Já é ser exigente!
 - É que para formar uma companhia sem vedetas, isto é de autêntico «conjunto»...são precisas muitas vedetas, quantas mais melhor! Por isso se contrataram os grandes artistas de teatro que tenho agora a honra de dirigir, e a quem estou gratíssimo pela forma como compreenderam a nossa ideia, e pelo entusiasmo com que a seguiram [...]
- «Os Comediantes de Lisboa dirigidos por Ribeirinho apresentam-se hoje no Trindade com a peça *Não o levarás contigo*» in *O Século* (24/06/44)

É verdade que ao longo dos sete anos d'Os Comediantes, avulta uma certa admiração da crítica pela unidade e harmonia de conjunto do elenco e pela capacidade de tirar de cada actor o seu melhor, ao que não seria também alheio o facto de, como já ficou atrás referido, Os Comediantes de Lisboa serem um agrupamento constituído por uma parte dos melhores actores de então e por muitos deles já terem sido dirigidos por António Lopes Ribeiro no cinema:

Dá gosto ver assim dia a dia acentuar-se uma tão nobre compreensão da arte de representar. Uma vez mais se prova de forma iniludível que a matéria prima é boa, mas que carece de uma eficiente direcção artística. Ribeirinho realizou no Trindade esse milagre.

²²⁵ O próprio espírito de equipa, tão elogiado, parece não ter surgido logo desde o início, como o indica o crítico do *Diário de Lisboa*, quando analisa o primeiro espectáculo d'Os Comediantes de Lisboa:

Todos os tipos que enriquecem a comédia de Hart e Kaufmann foram desenhados a carácter e todos os intérpretes procuraram dar, com probidade, o melhor do seu esforço. A companhia sofre, no entanto, de falta de espírito de 'équipe', que não se pode, evidentemente, adquirir de um dia para o outro e que, muitas vezes, leva longos anos a formar. N. L. «Não o levarás contigo, no Trindade» in *Diário de Lisboa* (25/05/44).

Jorge de Faria «Trindade: *Pedro, feliz*» in *Diário da Manhã* (22/03/46)

[E] exigem dos intérpretes – já que põem em cena criaturas humanas, e não manequins sem vida – um total e constante esforço de identificação com a personagem interpretada.

Semelhante esforço foi inteiramente logrado pelos Comediantes de Lisboa – que ergueram ao serviço da obra de Cortez, um dos seus desempenhos mais homogéneos e perfeitos, senão o mais homogéneo e perfeito (...) um conjunto a cuja harmonia o dedo mágico de Francisco Ribeiro não foi estranho.

Luiz Francisco Rebello «Teatro: *Batôn* de Alfredo Cortez» in *Mundo Literário* (23/11/46)

N'Os Comediantes de Lisboa foi merecedor de aplausos da crítica o facto de grandes actores desempenharem pequenos papéis e de tal ser feito com grande profissionalismo, traduzindo-se num excelente resultado final:

Francisco Ribeiro, um grande actor, cuja cultura, consciência profissional e dignidade de processos lhe dão inteiro jus a um merecido reconhecimento é a alma deste magnífico conjunto artístico onde se assinala um espírito de equipe que infelizmente, não estamos habituados a ver. É de notar e acentuar o facto de primeiras figuras como Lucília Simões, Assis Pacheco, António Silva e o próprio Francisco Ribeiro, desempenharem nesta peça papeis secundários dando assim à representação um brilho que, de outro modo, nunca poderia ter.

R.V. «*Miss Ba* no Trindade» in *Diário Popular* (17/09/44)

Dignidade e seriedade são palavras que podem definir bem o conjunto interpretativo do drama de Tolstoi. Sabem Os Comediantes de Lisboa que o teatro é uma arte colectiva, em que o esforço individual visa sempre integrar-se num plano superior [...]. Grandes artistas se encarregaram de pequenos papeis e fizeram-no com uma honestidade que merece todos os elogios, sobretudo quando a comparamos às explosões de cabotinismo que infestam os nossos palcos.

Luiz Francisco Rebello «*O cadáver vivo*, de Tolstoi» in *Mundo Literário* (05/04/47)²²⁶

Este aspecto, que se integrava numa visão de conjunto do espectáculo, afigurava-se ser importante novidade na cena portuguesa na qual ainda pareciam imperar as grandes estrelas, como o atesta, por exemplo, o artigo de Pedro Serôdio (aliás, Avelino Cunhal) na *Vértice*, no qual, em 48, ainda lamentava:

Vai-se ver um actor, vai-se ver uma actriz, não se vai ver um espectáculo [...] Resultado? Representações desconchavadas. Desconchavadas nos tipos humanos e desconchavadas nas

²²⁶ Outros exemplos do elogio ao desempenho de pequenos papéis por grandes actores em «Noites de estreia: São João: *A Rosa enjeitada*» in *Jornal de Notícias* (15/05/45) e Redondo Júnior «Teatro Avenida: *Noé voltou ao mundo*» in *Rádio Mundial* (12/05/48).

indumentárias (...) E então nos conjuntos as mais inconcebíveis aproximações de cores [...] O intérprete veste-se sem se preocupar com os tons dos salões onde vai figurar, ou com os longes dos fundos onde vai aparecer, ou com as gradações de luz que o há-de iluminar. [...] Para renascer o teatro tem de deixar de ser fetiche de estrelas.

«Teatro sem estrelas» in *Vértice* (03/48)

Devem no entanto mencionar-se aqui as considerações de Jorge de Sena sobre a falta de estilo próprio na companhia, que embora sejam as únicas deste tipo encontradas no conjunto de críticas consultado, ganham expressão por serem escritas por uma personalidade de grande vulto nas letras e no pensamento portugueses:

O arrebanhar de actores na disponibilidade para erguer uma peça não permite que o trabalho do 'produtor' crie um estilo, um ritmo de representação, uma unidade espectacular. A preparação de uma obra exige, de organizadores e intérpretes, uma consciencialização profunda do sentido da peça, que não é suprida pelos cenários adequados e os papeis sabidos. Embora mau, há no teatro Nacional, um estilo que, mesmo mau, falta no teatro da Trindade.

Jorge de Sena «*O cadáver vivo*, de Tolstoi» in *Seara Nova* (19/04/47)

Neste ponto não é demais insistir-se na ideia de que os resultados de Francisco Ribeiro seriam sobretudo fruto de intenso labor solitário e prévio aos ensaios. Nesta fase da sua vida, não teria ainda forte presença o trabalho sobre a direcção de actores. Na verdade, a maioria dos artistas d'Os Comediantes era muito mais experiente do que ele e, seguramente, não demonstraria grande disponibilidade para dar atenção às indicações provenientes de um jovem vindo do Parque Mayer e do Teatro do Povo, colocado numa posição de destaque somente por ser irmão do director da companhia²²⁷.

Sobre este aspecto é interessante notar que para o crítico do *Diário de Lisboa* que comenta a apresentação de *A Dama das Camélias*, a falta de unidade, observada no desempenho dos actores, não se devia ao encenador, o que poderá também concorrer para atestar algum desconhecimento da função do encenador que deverá também incluir a direcção de actores de forma a conferir coerência ao espectáculo:

De uma maneira geral, olhando-se o conjunto da representação, pode dizer-se que nem tudo esteve harmonioso, isto é, que houve idades e processos em choque [...] divergências na técnica de representação. Houve quem fosse romântico, houve quem fosse realista, houve quem fosse

²²⁷ Ver entrevista de Cármen Dolores em anexo.

impressionista... A culpa não coube, por certo, ao realizador do espectáculo, isto é, a Francisco Ribeiro que, uma vez mais, deu boa prova da sua inteligência [...]

M.A. «*A Dama das Camélias*, no Teatro Apolo» in *Diário de Lisboa* (23/12/49)

Não escapou também o jovem encenador a frequentes reparos relativamente à distribuição, o que se prenderia provavelmente, com exigências tanto de alguns actores, como do empresário que escapariam de alguma forma a Francisco Ribeiro. Segundo a crítica, nem sempre o aspecto físico dos actores e o seu *emploi* (incluindo o do próprio Francisco Ribeiro) pareciam adequados às personagens que interpretavam, especialmente no que toca ao elenco feminino e a Maria Lalande em particular que Francisco Ribeiro parecia querer, pelo menos nas primeiras épocas d'Os Comediantes, sempre nos primeiros papéis²²⁸, em qualquer que fosse a peça:

Maria Lalande, ao que se afigura, errou completamente o papel. Se Fanny é, pela sensibilidade e pelos sentimentos, superior à sua condição de vendedeira de ostras, deve-lhe restar, no entanto, qualquer característica da classe a que pertence [...] Tendendo a fixar-se num tom declamatório, todas as figuras que estejam fora da órbita dos seus dotes naturais, ressentir-se-ão fatalmente dessa tendência. [...] Também Lucília Simões me não parece exercer uma observação muito aturada sobre as figuras populares que é chamada a desempenhar.

João Pedro de Andrade «Trindade: *Fanny*» in *Seara Nova* (10/04/45)²²⁹

A partir d'Os Comediantes, Francisco Ribeiro foi procurando, nos seus projectos mais relevantes a constituição de elencos essencialmente estáveis, contribuindo dessa forma para um estilo de representação mais homogéneo que se deveria impor mesmo com a inclusão de novos elementos, como será visível na segunda fase do Teatro do Povo e também no TNP. E se é verdade que a coesão dos elencos foi frequentemente elogiada n'Os Comediantes de Lisboa, pode dizer-se que o trabalho de direcção de actores por Francisco Ribeiro só começou verdadeiramente a ser feito a partir da sua aproximação a actores mais novos.

²²⁸ Maria Lalande, naquela altura companheira de Francisco Ribeiro, representou vários primeiros papéis n'Os Comediantes, como Rosa em *A Rosa Enjeitada* de D. João da Câmara, Elizabeth Barrett em *Miss Ba*, Fanny em *Fanny* de Marcel Pagnol, Eliza em *Pigmalião* de Bernard Shaw, Nacinha em *Batôn* de Alfredo Cortez, Electra em *Electra, a mensageira dos deuses* de Giraudoux, Margarida Gautier em *A dama das camélias* de Alexandre Dumas, filho. Foi em *Miss Ba* e *Pigmalião* que colheu os maiores e mais unânimes elogios.

²²⁹ Para além do exemplo registado indicam-se outros dois: «Primeiras representações: Sá da Bandeira» in *Primeiro de Janeiro* (10/01/46) e A. B. «Comentários a *Batôn*, a notável peça de mestre Alfredo Cortez», in *O Século Ilustrado* (16/11/46).

Com efeito, na sua segunda incursão no Teatro do Povo e também no TNP foi sendo realçada a homogeneidade do elenco, o trabalho de equipa e a disciplina, mesmo por críticos tão austeros como Jorge de Sena (SENA 1988: 171). Os espectáculos que mais unanimemente foram aclamados pela crítica nesse aspecto particular foram *Noite de reis*²³⁰ e *12 homens fechados*²³¹ no TNP.

Mas a luta por equipas homogéneas e disciplinadas não significava que Francisco Ribeiro não destacasse actores que reconhecia mais talentosos, que ofereciam excelência aos espectáculos e (quanto àqueles que já tinham conquistado fama) contribuíam para a boa saúde das bilheteiras. Tal é visível, por exemplo, no caso do TNP, em que Francisco Ribeiro é o único empresário, com realce dado a Eunice Muñoz e ao próprio Francisco Ribeiro, colocados em destaque nos cartazes de *Noite de reis*.

Nenhuma ambiguidade deve aqui ser apontada: no trabalho do encenador moderno deverá existir sempre lugar para o actor de talento desde que este aceite fazer parte de uma visão de conjunto definida pelo primeiro. Por outro lado, o encenador deverá estar disponível para conceder o espaço de liberdade necessário à superioridade do trabalho de um artista com uma chama que o distingue dos outros. Esta relação actor/encenador só será viável se ambos estiverem disponíveis para encontrar um equilíbrio.

Nas entrevistas em anexo a Ruy de Carvalho e a Cármen Dolores confirma-se que Francisco Ribeiro concedia a alguns actores esse espaço de liberdade, não obstante o seu perfil dominador e autoritário enquanto encenador.

A recusa de construir o espectáculo em equipa foi também uma característica de Francisco Ribeiro assinalada por Luiz Francisco Rebello²³² e por João Lourenço (LOURENÇO 2003: 257). Neste aspecto, em particular, Francisco Ribeiro distanciava-se de duas das suas referências - Charles Dullin (SUREL-TUPIN 1985: 248) e de Jean Vilar (SIMON 2001: 25).

²³⁰ Dois exemplos: Redondo Júnior (REDONDO JÚNIOR [1957?]: 9) e Jorge de Faria «Shakespeare no Trindade» in *Diário Popular* (28/11/57).

²³¹ Referências valorativas a este aspecto particular da encenação de *12 homens fechados* no Trindade encontram-se por exemplo em: Heitor Roque «Teatro em Lisboa: Garcia Lorca e Reginald Rose num grande espectáculo apresentado pelo Teatro Nacional Popular» in *Democracia do Sul* (15/12/59); Armando Ferreira «12 homens fechados e Amor de D. Perlimplim no Trindade» in *Diário Popular* 13/12/59; Pedro Bom «Amor de D. Perlimplim com Belisa em seu jardim» in *Diário Ilustrado* (13/12/59).

²³² Ver entrevista em anexo.

Ainda segundo Fernando Gusmão, o enquadramento pouco favorável, encontrado por Ribeirinho no desenvolvimento da sua actividade profissional, havia-o tornado um homem ensimesmado que se negava a qualquer discussão ou explicação de aspectos de uma encenação, dando pouco espaço ao actor enquanto ser pensante e elemento participativo na construção do espectáculo (GUSMÃO 1993: 117). Todavia esta opinião é em parte contrariada com o testemunho de Ruy de Carvalho

3.2.4. A cada um a sua verdade: a dramaturgia

Francisco Ribeiro partilhava a perspectiva de alguns dos renovadores do teatro francês da primeira metade do século XX (Copeau, Dullin, Jouvet e Vilar) relativamente à humildade do encenador perante o texto cénico. Para estes homens o encenador era encarado como interprete e não como criador. Uma obra transposta para a cena não poderia ser esmagada pela visão pessoal do encenador. O protagonismo do espectáculo era devido ao autor dramático. Este posicionamento foi plasmado no programa de 1954 do Teatro do Povo que apresentou os espectáculos baseados nas peças de Garrett, *O Tio Simplício* e *O Alfageme de Santarém* :

O estilo da montagem e da representação de cada peça procurou ajustar-se à respectiva época, de preferência a sujeitá-las todas a uma só fórmula pessoal. A despersonalização do encenador em benefício da personalidade dos autores e da variedade dos textos não será dos menores títulos de interesse dos espectáculos deste ano.²³³

Já no TNP, é interessante notar que Francisco Ribeiro alterou a designação da sua função de «encenador» para «director do espectáculo» nos programas dos espectáculos da primeira para a segunda temporada. Deve referir-se que o espectáculo que abre a temporada de 1957-58 é o *Diário de Anne Frank*, efectivamente sob a encenação de Garson Kanin, contudo a designação de «director do espectáculo» manter-se-á até 1960, recordando a distinção que Jean Vilar faz entre *régisseur* e *metteur-en-scène* (VILAR 1955: 65-75).

Porém, a encenação implica sempre a interpretação do texto dramático, por mais humilde que o encenador queira ser em relação à produção literária que deu origem ao espectáculo. Relevar alguns elementos da obra em detrimento de outros é inevitável. Considera-se que, desde que existe encenação, terá existido contestação à forma como

²³³ Programa dos espectáculos do Teatro do Povo *O Alfageme de Santarém ou a espada do Condestável e Tio Simplício* (MNT 50134).

o encenador interpretou o texto cénico. Tal fez parte, naturalmente, da vida de Francisco Ribeiro, mas entende-se que, neste aspecto em particular, os encómios e críticas que recebeu estão profundamente marcados pelo tempo em que foram lavrados. Isto significa uma abundância de elogios nos anos 40 de uma crítica, de um modo geral, menos cosmopolita e informada e uma severidade, especialmente observável no final dos anos 50, de comentadores pertencentes a um sector mais intelectualizado que pareciam desconfiar instintivamente de um artista com filiações ao *mainstream* como era o caso de Francisco Ribeiro.

É assim que, de um modo geral, Francisco Ribeiro enquanto encenador d' Os Comediantes foi elogiado na forma como interpretava, apreendia o espírito da obra e o transmitia ao público através da encenação, tirando partido e dando harmonia a todo o conjunto de elementos humanos e materiais (cenários, figurinos, luz, cor, etc...) que concorriam para a concretização do espectáculo, transmitindo o indizível, comunicando emoções, mas sempre numa perspectiva de fidelidade ao texto. São disso exemplo algumas apreciações críticas dos seus trabalhos para *Electra, a mensageira dos deuses*, *Batôn*, *O cadáver vivo*, *A dama das camélias* ou *Ventania*:

Para que a representação resultasse foi necessária a extraordinária sensibilidade artística de Ribeirinho e o seu invulgar talento de realizador. O cenário – desde a sobriedade de pormenores ao equilíbrio das tonalidades – tudo se manifestou em perfeita concordância com o espírito da tragédia.

R.C.L. «Primeiras representações : no Trindade : *Electra, a mensageira dos deuses*» in *A voz* (21/09/45)

Uma excelente encenação, assinalada pelo bom gosto inconfundível de Francisco Ribeiro [...] fez a obra mergulhar em cheio no clima da poesia e de sonho idealizado, no papel, por Marcel Achard.

Luiz Francisco Rebello «Balanço de uma temporada» in *Mundo Literário* (28/09/46)

Ribeirinho – um diminutivo que é cada vez mais um aumentativo nestas coisas cada vez mais raras e preciosas da encenação, dá-nos magnificamente a atmosfera e o movimento tragicómico que a peça requeria.

«A estreia de *Batôn* no Trindade» in *Diário Popular* (01/11/46)

Toda a peça tem um movimento, uma atmosfera, uma *patine* romântica, uma reveladora compreensão do texto, pelo menos excelente.

Jorge de Faria «*A Dama das Camélias* no Apolo» in *Diário Popular* (23/12/49)

Contudo, como seria natural, nem sempre tudo correu bem e, embora não tão frequentes, encontram-se críticas que apontam para aspectos menos bem sucedidos do trabalho de Francisco Ribeiro como encenador nesta fase da sua vida. Assim, é por vezes considerada a dificuldade de transpor para o palco português o espírito de uma peça muito marcada pelo ambiente local em que o autor a fazia evoluir:

Mais difícil, porém, de criar é a atmosfera marsehesa da história que Marcel Pagnol nos conta em *Fanny*.

N.L.. «*Fanny* no Teatro da Trindade» in *Diário de Lisboa* (03/03/45)

A dificuldade está nisto: as peças traduzem-se, as palavras traduzem-se, mas não se traduz o temperamento (...) Não basta decorar a cena com o tradicional *fire place*. Há qualquer coisa que falta, que se espera e que não vem.

J.R.S. «*Lady Kitty*, no Teatro da Trindade» in *Diário de Lisboa* (13/04/45)

Deve sublinhar-se na época d'Os Comediantes ecoava ainda fortemente o conceito naturalista de fidelidade absoluta às indicações espácio-temporais do texto dramático para além do entendimento mais geral da obra.

Outros reparos serão também apontados n'Os Comediantes revelando um desajuste de certos elementos do cenário a alusões provenientes do texto cénico²³⁴:

A cena, elegante, não corresponde todavia às alusões que as personagens lhe fazem, chegando a falar-se num «excessivo luxo».

João Pedro de Andrade «Trindade: *Lady Kitty*» in *Seara Nova* (28/04/45)

O mobiliário da agência nos dois últimos actos surgiu-nos inesperadamente pobre, com uma mesa vulgar fazendo de *formidable bureau américain*, um cofrezinho minúsculo no lugar de un *énorme coffre-fort*, e uma caixinha de folha pintada a fingir um *fichier contre le mur*. Para que se tome isto por un *bureau moderne tout neuf*, julgo ser necessário um forte poder de auto-sugestão.

João Pedro de Andrade «*Topaze*, ou um mau ensaio para o público no Trindade» in *Seara Nova* (04/01/47)

Discordamos da encenação dos dois primeiros actos, ao ambiente inicial falta grandeza para dar a ideia da fabulosa riqueza : daquele Noé que pretende redimir-se; o segundo acto é ainda mais

²³⁴ Embora não seja essa a regra para os comentários transcritos, considera-se que a observação de algumas fotografias de cena poderá atenuar a agudeza do comentário de Redondo Júnior relativamente ao primeiro acto de *Noé voltou ao mundo* (v. imagem em anexo)

pobre para o gabinete de sede de um potentado de vinte e tantas fábricas de material de guerra. Preferíamos, neste acto, um ambiente abstracto que conduzisse o espectador a integrar-se nas ideias de Noé. A luz não basta para criar o clima daquela ‘ascensão’ ao som do órgão.

Redondo Júnior «Teatro Avenida: *Noé voltou ao mundo*» in *Rádio Mundial* (12/05/48)

Relativamente ao trabalho de dramaturgia de Francisco Ribeiro há que salientar ainda outro aspecto pela constância com que surgiu na massa de críticas consultadas – o particular à-vontade nos vários registos do cómico em detrimento de textos fora desta órbita. É assim que, em relação ao 2º espectáculo do TCULMP, Jorge Faria refere, em críticas ao mesmo espectáculo, mas em jornais diferentes, a justeza do trabalho do encenador na farsa (um género em que, naquela fase da vida, estaria mais à vontade) *O Doutor Sovina* :

O Doutor Sovina, encenado também por Ribeirinho, num justo e amplo movimento de farsa [...]

Jorge de Faria «Últimas notícias: Teatro da Mocidade Portuguesa» in *Diário da Manhã* (13/05/43)

Ribeirinho que foi o encenador de ambas as peças, se deu à primeira o ritmo de fantasia que ela requer deu à segunda um movimento vivo, alegre, inequívoco, que a boa farsa exige e que os nossos actores tanta vez, deploravelmente confundem com «pochade».

Jorge de Faria «D. Maria : Teatro da Mocidade Portuguesa» in *Diário Popular* (14/05/44)

Já em 1954, no Teatro do Povo o mesmo crítico louvou o trabalho de Ribeirinho em *O tio Simplício*:

Dir-se-ia um original, dado o poder de ressurreição de Garrett e a excelente visão de Ribeirinho

Jorge de Faria «O Teatro do Povo em Sintra» in *Diário da manhã* (18/07/54)

Admirável reconstituição, no desenho das figuras, no seu enquadramento, no movimento da representação, foi uma notável afirmação do estilo farsesco, tão desdenhado dos nossos comediantes e tão mal compreendido dos nossos encenadores. Magnífica lição de Ribeirinho, que como ninguém entre nós consegue igualar na nobre compreensão e realização de peças do género. Excelente documento e soberba lição.

Jorge de Faria «O Teatro do Povo em Sintra» in *Diário Popular* (31/07/54)

António Pedro escreveria mesmo a propósito do trabalho de Francisco Ribeiro em *O Tio Simplício*: «Ribeirinho, como um peixe na água, mexeu aquilo muito

bem»²³⁵. Elogios para Ribeirinho vieram também do crítico do *Primeiro de Janeiro* que admirou a propriedade com que fora apresentada esta comédia de Garrett:

Ribeirinho deu-lhe o movimento e o desenho que a obra e as figuras da mesma requeriam. A ele, quanto a nós, se deve o grande agrado obtido ontem pela peça [...]

A interpretação, como na anterior, acusando os aturados ensaios e impondo-se pelo conjunto [...]

«O Teatro do Povo realizou ontem, no Terreiro da Sé, o primeiro dos seus dois espectáculos» in *O Primeiro de Janeiro* (18/08/54)

Já fora do domínio do cómico, poucos anos mais tarde, *12 homens fechados* parecia ter demonstrado que o encenador agarrara em absoluto o espírito do texto, pondo ao seu serviço as suas capacidades de grande marcador:

A encenação de Francisco Ribeiro é primorosa. As figuras sempre em cena, movimentam-se com absoluta naturalidade, evidenciam-se e apagam-se consoante as exigências do texto. O ambiente da sala do tribunal: a atmosfera de nervosismo que se adensa minuto a minuto, o calor e a chuva enervantes a convidar à lassidão – tudo chega até nós de forma expressiva.

Fernando Frago «Espectáculos: Trindade» in *Diário de Notícias* (13/12/59)

Mas é a encenação de *À espera de Godot* um dos momentos mais altos da carreira de Francisco Ribeiro. Mesmo os críticos mais exigentes consideraram que o entendimento do encenador relativamente à obra de Beckett foi pleno. Depois de alvitrar que o espectáculo do Trindade em nada ficava aquém da excelente estreia da obra no Teatro Babylone em Paris, Urbano Tavares Rodrigues comentou:

Francisco Ribeiro deve ter conseguido ontem a mais poderosa penetrante e pessoal encenação da sua carreira teatral, pelo modo como deu vida, sugestão, interesse, cromia, dor e uma trágica comicidade a esta peça cinzenta e complexa, asceticamente monótona nalguns passos e sempre extraordinariamente bela. (RODRIGUES 1961 (I): 50)

Outros críticos de peso, como Augusto Abelaira e Jorge de Sena, secundavam-no:

O TNP soube criar um espectáculo que não foi apenas digno, mas brilhante; um espectáculo como raras vezes se vê em Portugal, um espectáculo que soube transmitir-nos toda a poesia, toda a riqueza desta peça notável e oportuna.

Augusto Abelaira «*À espera de Godot* de Samuel Beckett no Trindade» in *Seara Nova* (04/59)

²³⁵ António Pedro «Garrett e Marivaux» in *Jornal de Notícias* (17/09/54)

[A teatralidade de *À espera de Godot*] impõe[-se] também pelo nível de interpretação que lhe foi emprestado. E esse nível, no Trindade, com Ribeirinho à cabeça, foi dos mais extraordinários que nos tem sido dado a ver. A subtileza, a inteligência, a movimentação, as luzes, o cenário, a indumentária, a composição das figuras, excederam tudo o que seria legítimo e justo esperar, para contribuírem para a criação cénica que em Portugal, como unidade, em muitos anos se tem realizado: de uma dignidade e de uma austeridade de meios, de um equilíbrio entre texto e sua animação, simplesmente admiráveis. Por isso comecei por afirmar que achava efectiva a orientação que Ribeirinho imprimiu à peça. (SENA 1988: 240)

Contudo, naturalmente, nem sempre tudo correu bem. Já na última temporada da segunda fase do Teatro do Povo Francisco Ribeiro ousou a apresentação de *O Rei Lear* de Shakespeare, empreendimento absolutamente censurado pela crítica. Do conjunto dos comentários sobressai a ideia de que a companhia do SNI não tinha o elenco, a experiência e os recursos técnicos e logísticos necessários para se lançar no empreendimento ambicioso de recriar uma tragédia de tal grandeza. A encenação não logrou ultrapassar tais «erros de cálculo». Transcreve-se a análise simultaneamente mais abrangente e mais contundente:

Louve-se a intenção de Francisco Ribeiro e o seu amor ao teatro – que é ambicioso como todos os amores...Ter horizontes largos não fica mal a ninguém, quando eles cabem nos limites do possível. Caso contrário, das boas intenções fica apenas um sentimento frustrado a assinalar uma desilusão.

Ao noticiarista cabe dizer que os problemas transcendentais de encenação e interpretação que a tragédia do rei bretão oferece nos nossos dias, ficaram por equacionar. A densidade trágica da obra de Shakespeare, a força dos valores morais que nela se agitam, a profundidade emocional da dialéctica das suas paixões não estiveram presentes no espectáculo de ontem em Sintra.

Nunca, nem nas cenas mais acessíveis, como é a do maravilhoso monólogo da tempestade, foi criado um clima de tragédia.

N. de B. «Representações : O Teatro do Povo» in *O Século* (15/08/55)

Já no TNP, alguma crítica acusou, por vezes, Francisco Ribeiro de não ter sabido interpretar as intenções dos autores de alguns textos maiores da literatura dramática mundial. Assim, para além da crítica feita a *Noite de reis* por Jorge de Sena, podem apontar-se outros dois exemplos idênticos: os reparos de Manuel Granjeiro Crespo na *Seara Nova* e José Sasportes no *Diário de Lisboa* a propósito de *Amor de D. Perlimplim*:

E não admira, também, que não haja, na direcção do espectáculo por parte de Ribeirinho, brilhante e engenhosa como ela é (e, de certo modo, fácil, uma vez que o texto podia ser o que se quisesse que fosse) uma ideia condutora, *um* significado da peça. Porque dirigir não é erguer proficientemente, e com uma felicidade que devemos reconhecer, um espectáculo bonito e divertido: é antes de mais, *interpretar* o texto. (SENA 1988: 170)

Francisco Ribeiro falhou completamente nesta sua realização. Quis restringir-se ao texto, e isso era impossível [...].

De resto, um dos vícios mais perigosos dos encenadores portugueses é o uso formalista da estilização, sem compreender as suas necessidades e sem compreender, sobretudo, que a encenação é o resultado de uma interpretação e não um elemento autónomo.

Não interessa discutir os erros de que estava cheia a montagem da peça, o erro maior esteve na ausência de criação, numa interpretação simplista e sem afinidades com o universo poético de Lorca.

Manuel Granjeio Crespo «À procura de encenadores» in *Seara Nova* (02/60)

Esta deliciosa peça de Lorca encanta-nos pela frescura do seu lirismo e a sensualidade do seu clima erótico. «Aleluia erótica» lhe chamou o autor. Mas a nossos olhos apareceu uma peça desfigurada com um falseamento total das intenções. [...]

A terminar lamentamos apenas que não se tenham seguido as simples e inocentes rubricas de Lorca que, elas próprias são já uma directriz ampla para o encontro com o espírito do autor. Desta vez Ribeirinho pecou por excesso de imaginação.

José Estêvão Sasportes «*Amor de D. Perlimplim e Doze homens fechados* no Teatro da Trindade» in *Diário de Lisboa* (13/12/59)

Independentemente de outros aspectos que se pudessem apontar à interpretação dos textos pelo encenador, devem sublinhar-se as limitações impostas pelo tempo em que foram levadas à cena estas produções. É que, quer o texto do dramaturgo inglês, quer o texto do poeta espanhol possuíam uma carga erótica que aquele sabia não passar o exame da censura. Costa Ferreira nas suas memórias recorda o «jogo de cintura» de Ribeirinho para conseguir fazer subir ao palco *Noite de reis*:

É evidente que o jogo duvidoso de sexos da peça era subtilizado pela inteligente direcção de Ribeirinho para acalmar a censura, assim a carga social do Malvolio, que ele próprio interpretava, se afogava em parte em pura comicidade, assim como a sensualidade de Sir Toby Belch [...] tinha que se passar relativamente longe dos órgãos sexuais de Maria. (FERREIRA 1985: 380)

Partindo do contraste entre a encenação desses dois espectáculos, Manuel Grangeio Crespo considerava (de forma algo arrogante, admita-se) que tal desigualdade demonstrava que Francisco Ribeiro seria um excelente director de cena, mas não um encenador, pois, para ser merecedor de tal denominação, seria necessário interpretar com propriedade e recriar efectivamente o texto:

Para quando um encenador? Ou então, por favor, não peguem em teatro de responsabilidade. Directores de cena, isso sim, disso temos – e bons. O mesmo Francisco Ribeiro que apresentou um deplorável *D. Perlimplim* pôs em cena admiravelmente *12 homens fechados* de Reginald Rose. O ritmo de representação como rarissimamente vi conseguido nos nossos palcos, uma unidade estilística notável, um bom desempenho [...], uma marcação certíssima, nenhuma solução de continuidade. Simplesmente não era preciso mais nada. Tratava-se de uma peça de circunstância, bem construída, mas por receita, duma substância sensacionalista, daquelas peças que não atrasam nem adiantam, antes pelo contrário. Um trabalho impecável o de Ribeirinho, mas *12 homens fechados* não exigia nada que impusesse uma encenação, no sentido completo da palavra. Trabalho de director de cena. E directores de cena, ah disso cá se vai arranjando – e dos bons!

Manuel Grangeio Crespo «À procura de encenadores» in *Seara Nova* (02/60)

Esta matéria do colaborador da *Seara Nova* deve ser contemporizada com dois aspectos já atrás mencionados e que atenuam a sua força. É que, por um lado, a censura limitava o trabalho dos encenadores logo a partir do momento que se encontravam a sós com a obra e começavam a idealizar a sua transposição para o palco, por outro lado, o desejo de fidelidade à peça e de apagamento do trabalho do encenador, que Francisco Ribeiro defendia, como já se referiu, poderiam ter o potencial de tolher um eventual ímpeto criativo revelador da sua interpretação da obra. Deve ainda acrescentar-se que o crítico ao invés de estar perante um espectáculo em que o trabalho de interpretação do texto estava ausente o que dificilmente seria possível, estaria, isso sim, perante uma dramaturgia na qual não se revia.

Tal como já foi defendido atrás, quanto à década de 50, fica também o sentimento de que a presença constante do encenador nos palcos do teatro ligeiro havia criado uma certa apetência de uma crítica mais intelectual para apontar aqui e ali «escorregadelas populares» na construção dos espectáculos. Pode considerar-se que de entre os diversos críticos, Jorge de Sena tinha particular sensibilidade para este aspecto. Registam-se dois comentários. O primeiro a propósito dos apontamentos musicais de

Noite de Reis e o segundo a propósito de *Um dia de vida* (depois de ter condenado também uma certa vacuidade do próprio texto):

A música de cena, de Frederico de Freitas, inteligentemente discreta na sua sugestão epocal, pena é que tenha sido feita para versos miseráveis, de revista de Parque Mayer, pelos quais foram substituídas algumas das mais belas líricas da poesia universal, quais são as canções do *clown* nesta peça. (SENA 1988: 171)

Porque naquilo tudo não há drama real – e o esforço notável de encenação de Francisco Ribeiro (que não recuou perante a apoteose de «revista» do fim da 1ª parte, com a alegoria barata do calvário, como definiam comovidamente umas senhoras que estavam ao pé de mim a escada que o nosso homem sobe) é, no fundo, uma confissão disso mesmo. (SENA 1988: 175)

Relativamente à expressão da interpretação do texto na direcção de actores existem também obviamente comentários favoráveis e desfavoráveis. Podem, todavia, também aqui encontrar-se algumas ideias-chave por uma certa constância com que se repetem certas observações. É fora do âmbito do cómico que surgem grande parte das críticas relativamente à representação.

Já no seu trabalho com artistas mais novos é frequente o elogio à direcção de actores. No Teatro do Centro Universitário de Lisboa da Mocidade Portuguesa em particular n' *O juiz da Beira* sublinha-se o registo em tom elogioso relativamente à direcção de actores (embora o nome de Francisco Ribeiro não seja aí referido). Note-se, novamente, os comentários sobre o trabalho em *Coéforas* e *As lágrimas de Nossa Senhora*, que atestavam ainda a inexperiência de Francisco Ribeiro para lidar com o teatro clássico e religioso:

O que ontem se viu no Avenida durante a representação de *O juiz da Beira*, de Mestre Gil, foi de grande e notável qualidade. Não fariam melhor profissionais consagrados. Raras vezes temos assistido a teatro vicentino representado com tanta frescura, graça e pureza de processos [...]

Antes de Gil Vicente, os universitários da Mocidade Portuguesa representaram um episódio das *Coéforas*, de Ésquilo e o mistério medieval *As lágrimas de Nossa Senhora*. Discordamos inteiramente do tom da interpretação dado a ambas as coisas por demasiado monótono, chorado, anti-natural e anti-teatral. Tudo foi esquecido, porém, com o notável *Juiz da Beira*, que Francisco Ribeiro ensaiou e encenou com invulgar competência, acrescentando mais um êxito à sua já vasta e brilhante galeria de excelente realizador teatral.

F.M. «A récita do Centro Universitário de Lisboa foi um êxito» in *O Século* (28/12/47)

No segundo espectáculo do Centro Universitário de Lisboa da Mocidade Portuguesa e relativamente à encenação da peça de Luiz Francisco Rebello, *O ouro que Deus dá*, a pena de Jorge de Faria lavrou um comentário pouco elogioso, fazendo notar que a definição do estilo de interpretação não se adequou exactamente ao tom do texto, embora atribuindo alguma responsabilidade à inexperiência dos actores. Retenha-se neste comentário a consideração sobre a falta de «contenção emotiva», aspecto que será tocado também noutros pontos do trabalho de Francisco Ribeiro enquanto encenador:

É claro que tal peça (no bom sentido de espectáculo que lhe dá o autor) necessita duma invulgar encenação psicológica que se não pode obter de amadores inexperientes (e poucos profissionais dariam conta do recado!). Acresce que o final carecia de mais contenção emotiva, de mais densidade lírica e que foi prejudicado ainda pela intervenção dos cordeirinhos que se fartaram de balir.

Jorge de Faria «Últimas notícias: Teatro da Mocidade Portuguesa» in *Diário da Manhã* (13/05/43)

No TNP, segundo Urbano Tavares Rodrigues, por vezes, e novamente ao que aos textos «sérios» diz respeito, parece ter Francisco Ribeiro deixado alguns actores deslizar para um registo de dramatização excessiva das personagens. Assim o nota o crítico relativamente a Maria Lalande e a Ruy de Carvalho em *Um dia de vida* (RODRIGUES 1961: 248) ou Fernando Gusmão em *Diário de Anne Frank* (RODRIGUES 1961 (II): 140). Eunice Muñoz em *Os pássaros de asas cortadas* (RODRIGUES 1961 (II): 155) e Canto e Castro em *Lucy Crown* (RODRIGUES 1961(II): 199) terão também incorrido neste erro segundo aquele comentador.

4. O INSTINTO DO TEATRO²³⁶ : REPRESENTAR

4.1. O comediante de Lisboa

Francisco Ribeiro foi sobretudo um actor cómico que ao longo de uma boa parte da sua carreira, tal como outros actores como António Silva (TRINDADE 2005 : 61-65) e Vasco Santana (TRINDADE 2008 : 43), teve muita dificuldade em explorar outros territórios para além daquele no qual se tinha estreado e que crítica e público tanto apreciavam.

É assim que nos primeiros anos do Teatro do Povo, os parcos testemunhos encontrados relativamente ao seu trabalho de actor, relevam os seus dotes de comediante:

Vimioso 14 Julho 1937: Nota curiosa: Ontem os professores perguntaram na escola aos miúdos a sua opinião sobre o que tinham visto na véspera no Teatro do Povo, todos responderam que tinha sido o Pescadinha (galã cómico da peça *Belisários*) feito pelo actor Ribeirinho que mais os tinha impressionado, visto que muito riram com esse personagem.²³⁷

Ribeirinho outra grande afirmação dos nosso actores moços e modernos, foi tocante de sinceridade no tipo do velho lobo do mar, retirado das lides marítimas, e impagável de comicidade natural no infeliz visitante dos tempestuosos *Belisários*.

C. A. «O Teatro do Povo partiu ontem para a sua digressão...» in *O Século* (21/06/37)

Quanto ao teatro ligeiro, entre 1936 e 1955, como se verificou, o repertório representado por Francisco Ribeiro foi essencialmente composto por comédias. Ainda que o texto a representar fosse um drama, a figura em questão foi sempre chamada a representar personagens cómicas. Desde logo no início do período e estudo, com Palmira Bastos, por exemplo, com Serafim em *Grades floridas* ou Gerardo em *Duas mães*.

²³⁶ Luiz Francisco Rebello declarou em entrevista apenas a este trabalho que Francisco Ribeiro possuía o instinto do teatro referindo-se não só ao seu trabalho de actor como também de encenador. Tal expressão é utilizada aqui apenas no contexto da representação aludindo a um grupo vasto de actores talentosos da cena portuguesa que debutaram no teatro sem terem passado pelo Conservatório, o que não significa que alguns deles, entre os quais Ribeirinho, não tenham frequentemente, num esforço de autodidatismo, procurado conhecimentos teóricos que enriqueceram a sua forma de trabalhar.

²³⁷ Relatório do ponto António José Tavares (PT/MNT/TP/1937-38 – Registo de ocorrências, discursos, relatórios e notícias sobre os espectáculos).

Aliás, qualquer tentativa de desvio ao seu *emploi* parecia ser frequentemente desaconselhado. Para ilustrar esta constatação, transcrevem-se dois excertos das críticas a *A Tia Francisca* (1941) e de *O troca-tintas* (1942):

O outro quarto [do espectáculo] pertence a Ribeirinho. No seu meio próprio – em plena comédia – sem lhe exigirem severidades, austeridades, complicações psicológicas que o seu físico contraria e a sua face cómica proíbe, interpretou muito bem, como actor inteligente e probo, o seu farmacêutico mal tratado de Cupido. O público entendeu-o e apreciou-o.

M.S «Teatro Avenida» in *O Século* (18/01/41)

Ribeirinho melhor na parte cómica do que na feição séria do seu papel, como aliás era de prever, marcou bem a personagem e teve cenas excelentes.

M. S. «Avenida» in *O Século* (25/07/42)

Mesmo n'Os Comediantes de Lisboa, Ribeirinho raramente fugiu ao espartilho da comédia. Deve notar-se, todavia que, nesta companhia, a encenação destacou-o mais do que a representação. Assim, como actor neste agrupamento, Francisco Ribeiro, apenas quatro vezes chamou a si papéis principais: com Pedro em *Pedro, feliz* de Marcel Achard, Quim em *O menino Quim* de Jacques Deval e em duas comédias na fase final da companhia, com Wally em *O clube de gangsters* e Albano Silva, o chefe de estação em *Chão de meninos*.

Na mesma companhia e quanto às outras personagens que são secundárias e à excepção de João em *Ventania*, pode dizer-se que possuem também, de um modo geral, características cómicas, mesmo quando o actor desempenha papéis em espectáculos dramáticos, como é o caso de Ivan Petrovich em *O cadáver vivo* ou noutras várias figuras que interpretou: Malacueco ou o Escrivão de *A Rosa enfeitada*, em que se explora o tipo popular, Tamise em *Topaze*, Miguel em *Três rapazes e uma rapariga*, Ezequiel em *Noé voltou ao mundo*, o mendigo de *Electra* ou Octávio, o jovem irmão gago de *Miss Ba*.

Deve notar-se que foi no final da carreira d'Os Comediantes (que corresponde a momentos de maiores dificuldades da companhia) que Francisco Ribeiro mais frequentemente surgiu como actor cómico, usando o seu nome enquanto sinónimo de gargalhada para atrair o público.

Até aos anos 50, as comédias representadas pertenciam, na sua grande maioria, à mesma tipologia: a comédia de situação ou a comédia de enganos, que depende mais

da incongruência das situações do que da fina definição das personagens. O argumento base repetia-se com frequência: o marido que enganava a mulher, as trocas involuntárias de casais, um pequeno engano que se transformava numa grande confusão, a luta dos arrivistas por maior prestígio social, etc... Não se tratavam, portanto, de comédias de fundo filosófico. Em algumas delas existia, isso sim, uma intenção moralizadora, como nas de Carlos Arniches.

A incursão como actor na comédia mais clássica só se deu no TNP com *Noite de Reis* desempenhando a personagem de Malvólio.

Na grande maioria das comédias representadas, Francisco Ribeiro visitou com frequência determinado tipo de personagens: o ingénuo a quem falta a compreensão total da maldade ou da esperteza dos outros, e o anti-herói de qualquer idade, geralmente detentor de generoso o fundo de bondade. O actor tinha especial propensão para personagens do quotidiano, gente vulgar a braços com questões domésticas e particulares. São personagens sobretudo de um tipo passível de provocar no espectador aquele riso que é expressão de superioridade²³⁸.

Observa-se ao longo da carreira de Francisco Ribeiro também a tendência para o desempenho de tipos populares, tais como aqueles que poderão ser encontrados, nos protagonistas de *Padre Piedade* ou *Zé Pequeno* ou em Malacueco ou o Escrivão de *A Rosa enjeitada* ou ainda o saloio Sebastião de *O Conde Barão*. Este gosto pelo popular (campestre e urbano) revelou-se também no teatro de revista e no cinema, nomeadamente na única longa-metragem que realizou: *O Pátio das Cantigas* (1941).

Outro tipo que irá representar com alguma frequência será o da personagem caricatural pretensiosa construída com traços exagerados, como foi o caso de de Pantaleão em *A Fidalga de Arronches* (1939) António Soares em *O Morgado de Fafe* e Carlos em *Cinco judeus alemães* n'Os Comediantes de Lisboa ou o falido Henrique Lúcio de Borbadão e Oulela, Conde da Abelheira em *O homem da massa* na Companhia de Comédias Vasco Santana.

De um modo geral as expectativas não saíam defraudadas: Ribeirinho era já um actor com créditos firmados e não desiludia a crítica.

A propósito da prestação de Francisco Ribeiro em *O sabão nº 13*, Matos Sequeira indicava mesmo que aquele tinha uma forma própria de representar, de construir o

²³⁸ A título de exemplo referem-se Agapito Coelho em *O pião das Nicas* (1942), Simplício Lavadinho em *O troca-tintas* (1942), ou n' Os Comediantes Eduardo Carmichael em *Não o levarás contigo*, ou Blond em *O Rei* e já na Companhia de Comédias Vasco Santana com Nicolau em *Andam maridos no ar* (1953).

cómico e cativar o público, não passando, no entanto, desta consideração vaga para uma explicação melhor fundamentada:

Ribeirinho dentro do seu processo pessoal, fez o papel que Joaquim Almada criou, animando-o à sua maneira especialíssima de interessar e prender o público.

M. S. «Trindade» in *O Século* (07/02/43)

Deve sublinhar-se que o actor em questão pertenceu a uma geração de actores que, só por si, davam vida, graça e valor a textos nem sempre eram ricos nessas características, o que pode ser ainda hoje facilmente testemunhado pelas comédias cinematográficas. Essa valorização do espectáculo com base em pobres textos à força do talento dos actores era testemunhado pela crítica:

Mas se *Chão de meninos*, como teatro, nada nos apresenta de novo nem de bem trabalhado, a verdade é que a interpretação consegue fazer esquecer toda a frágil história, quase sem acção...

«Primeiras representações: S. João» in *Primeiro de Janeiro* (18/05/50)

Na construção do cómico por Francisco Ribeiro, a crítica sublinhou com insistência a justa medida, a contenção, a habilidade de não resvalar para o excesso, mesmo quando as personagens desempenhadas o poderiam levar a tal, num equilíbrio apoiado em inteligência e experiência. Assim, por exemplo:

Ribeirinho animou jovialmente uma silhueta excêntrica e fê-lo com uma noção subtil e justa do cómico

João Pedro de Andrade «*O jogo das escondidas*, de Rui Correia Leite. *O atrevido* de Redondo Júnior» in *Seara Nova* (12/08/44)

Ribeirinho, no Sebastião, uma figura caricata de camponês boçal, com as ilusões do campo ingénuas, a bailarem na sua vida citadina, marcando de uma forma perfeita todos os ridículos que as situações criaram, nunca se deixando atolar na palhaçada, se bem que a personagem desse azo para isso e para muito mais

«Trindade: *O Conde Barão*» in *Diário da manhã* (26/01/47)

No protagonista, os autores tiveram, por certo o intérprete que sonharam. Ribeirinho foi magnífico, mantendo-se em cena, sem um desfalecimento, de começo ao fim, com a riqueza e a sobriedade de processos que definem um grande actor.

F.F. «Apolo: *O clube de gangsters*» in *Diário de notícias* (12/01/50)

Já no TNP, Urbano Tavares Rodrigues assinala idênticas qualidades a propósito do seu desempenho em *Diário de Anne Frank*:

[...] Francisco Ribeiro quase incedível no modo como recorta a silhueta atrabiliária, pitoresca do dentista Dussel, com uma simplicidade de processos que acentua, dentro de um realismo incisivo e adequadamente cómico e enérgico, o abismo entre a criança, ou a sua visão, e os quistos do adulto, sua corte de pífios fantasmas e rotinas. (RODRIGUES 1961: 139)

Deve ainda relevar-se a versatilidade dentro do cómico. Ribeirinho parecia possuir um particular capacidade de transfiguração, da qual podem encontrar-se exemplos logo no início do período em análise e no âmbito do teatro ligeiro. Aqui desempenhou personagens de diversas idades (desde o jovem Boaventura de *Cada um em sua casa* ao crepuscular Gerardo de *Duas mães*), de diversos estratos sociais e tipos de carácter (desde o rústico e pouco inteligente Serafim de *Grades floridas*, ao aristocrata Caron de Beaumarchais em *Maria Antonieta*).

Num dos seus livros de memórias, Beatriz Costa testemunha esta faculdade do seu companheiro, ao recordá-lo na revista *O Mexilhão* (1931), a primeira em que o actor participou:

Ribeirinho fazia o chefe de quadro, um chinês que vendia pérolas, o Pardaloca. Este grande artista conseguiu uma transformação tão impressionante que recebia uma ovação só pelo tipo que compôs (COSTA 1975: 120)

A análise possível da prestação de Ribeirinho no âmbito do teatro de revista reforça esta ideia. Apesar de, também aqui, as personagens criadas por Francisco Ribeiro não merecerem especial referência da crítica consultada. Com efeito, Ribeirinho interpretou tipos tão diversos como o Cavaleiro respeitável ou o Amolador de *Anima-te Zé*, a bailarina do S. Carlos de *Tá bem ou não tá*, o Tarzan de *Enquanto houver Santo António* ou o D. Quixote, *compère* de *Aguenta-te Zé*. Esta capacidade de abraçar uma grande variedade de tipos cómicos é realçada por Matos Sequeira na sua crítica à revista *Tá bem ou não tá?*:

Ribeirinho que fez tudo, desde o «fantasma mourisco», a uma bailarina do São Carlos, defrontou homéricas gargalhadas.

M. S. «Representações» in *O Século* (08/09/47)

O efeito cómico no teatro português do período em análise foi muito devedor da linguagem. Esta prática concretizava-se por exemplo na utilização de trocadilhos, de palavras estrangeiras mal pronunciadas e/ou erradamente entendidas, no recurso a expressões ou ideias antigas para descrever a vida moderna, no exagero sistemático, na desproporção (falar das coisas pequenas como se fossem grandes) ou na transposição do vocabulário técnico de uma profissão para a vida comum ou ainda na repetição sistemática de uma palavra. Se Francisco Ribeiro pagou tributo a todas estas formas de fazer rir, também é verdade que valorizou uma certa fisicalidade no seu trabalho de actor, aliás na esteira dos colegas Nascimento Fernandes e de António Silva.

Acerca desta forma mais física de representar, não existem para o período agora em estudo, que se conheçam, registos filmados que permitam a análise deste aspecto do seu trabalho, mas a aposta no gesto e no movimento está patente no cinema: veja-se, por exemplo, em *O pai tirano*, a cena de perseguição da Tatão ou ainda a simulação a corrida de competição nos Armazéns do Chiado que antecede o encontro com a sua pretendida.

Existe todavia o testemunho sobre a capacidade de Francisco Ribeiro se movimentar em cena. Ele é dado por Cármen Dolores a propósito de *D. Perlimplim*:

E que bem se movimentava ele em cena! Quando representávamos *Os amores de D. Perlimplim e Belisa em seu jardim* de Garcia Lorca e o contra-regra (o simpático e competente Daniel Costa) atirava para a cena as missivas dos namorados de Belisa, estas, cada dia caíam em sítio diferente e a minha grande distração, deitada no grande leito nupcial, era ver como ele se desenhava, atravessando a cena para ir buscá-los aos sítios mais diversos. Uma verdadeira lição. (DOLORES 1988: 136)²³⁹

Enquanto comediante e na esteira da exploração de aspectos mais visuais do espectáculo, Ribeirinho recorreu amiúde ao tipo contraste que tinha como base o aproveitamento das suas características físicas. Como exemplo, no contexto da revista, pode ser apontado o seu Tarzan em *Enquanto houver Santo António* apresentando-se na sua figura frágil e pouco atraente, quando se esperaria que tal personagem fosse interpretada por um actor bem mais robusto e bem-parecido, ou, quando, na revista *Tá bem ou não tá*, se transforma numa bailarina do S. Carlos à qual não poderia oferecer a

²³⁹ A este propósito ver também entrevista de Carmen Dolores em anexo.

mais pálida sombra de elegância e graciosidade²⁴⁰. Outros actores recorriam também a esta forma de construir o cómico, impelidos pelas características da sua figura física, como por exemplo o roliço Costinha (SANTOS 1978: 115) ou pela sua forma de estar, o algo rude Álvaro Pereira (SANTOS 1978: 143). Também n'Os Comediantes de Lisboa a fórmula das comparações alto-baixo, bonito-feio, gordo-magro é explorada. Aqui as fotografias de cena documentam-no. Assim, em anexo, poderão ser encontradas duas imagens de espectáculos diferentes, *Pedro, feliz* e *O clube de gangsters* nas quais Francisco Ribeiro aparece muito próximo do corpulento Tomás de Macedo para criar a imagem de desproporção de forças que fez render repetidamente. Ou ainda o recurso à imagem do casal formado pela formosíssima rapariga e o rapaz enfezado e feio representado por ele próprio, como por exemplo em *O Zé Pequeno* (1943) em que contracena com Irene Isidro, ou *O morgado do Fafe* (1948) em que contracena com Eunice Muñoz.

Porém, deve também assinalar-se já na década de 30 um certo sentimento de cansaço da crítica em relação aos tipos criados por Francisco Ribeiro, não por responsabilidade sua, mas em virtude da insistência no mesmo tipo de repertórios. Fica apenas como exemplo um comentário de Matos Sequeira acerca de *Outono*:

Ribeirinho, numa personagem parecida com outras que lhe têm dado, defendeu-se com a sua graça. E o público aprecia-o imenso.

M. S. «Representações: Teatro da Trindade» in *O Século* (07/01/39)

De igual forma, nos anos 50, Redondo Júnior ao avaliar o espectáculo *O caso Barton*, chama a atenção para a forma repetitiva como Ribeirinho começava a construir algumas personagens:

Francisco Ribeiro, num breve apontamento em que nos pareceu repetir efeitos já usados em personagem idêntica. (REDONDO JÚNIOR 1955: 164)

No mesmo período, o mesmo crítico lamentava o esbanjamento de talento, desbaratado na pobreza do repertório apresentado que tinha como único objectivo o agrado do público. É assim que Redondo Júnior, ao analisar o espectáculo *Andam*

²⁴⁰ Assinale-se que este recurso ao travesti foi utilizado por diversos actores de revista.

maridos no ar pela Companhia de Comédias Vasco Santana, de que Francisco Ribeiro fazia parte, faz o seguinte comentário:

Vasco Santana sabe muito bem o que quer, com a sua experiência em *O Costa de África* e de *O homem da massa* a confirmar resultados anteriores. E sentiu – de que maneira o sentiu! – que, quando se afastava desse caminho a bilheteira ficava deserta. Logo, lavou daí as suas mãos, foi às ilhas e voltou a Lisboa e meteu-se pela mesma estrada luminosa, resplandecente. E não lhe podemos deixar de dar toda a razão. É esse o teatro que o público deseja, que o público aplaude, que o público está disposto a pagar? Pois aí tem!

Quanto a nós, lamentamos profundamente, que Vasco Santana – o maior actor português dos nossos dias (com toda a sinceridade o afirmamos) – tenha de representar teatro de tão lamentável extracção.

E Ribeirinho, que já nos deu sobejas provas de ser um dos maiores homens de Teatro do nosso tempo? Director dos Comediantes de Lisboa, director do Teatro do Povo – o encenador do *Cadáver vivo*...

R. J. «Representações: Variedades» in *O Século* (04/10/53)

Para além de um certo cansaço da crítica. Podem encontrar-se, quanto ao desempenho de algumas personagens, aqui e ali observações menos favoráveis que apontam para a ideia de que as personagens não seriam reveladas em toda a sua riqueza:

Ribeirinho, construiu um tipo parcialmente exacto, parcialmente caricatural. Faltou ao seu personagem certo misticismo para que pudesse considerar-se verdadeiro.

Ribeirinho, fixa-se talvez demasiadamente no seu estilo pessoal e é de desejar que a sua arte tenha mais o carácter psicológico das personagens que interpreta.

Spectator «Primeiras representações: no Trindade: *O cadáver vivo*» in *A voz* (25/03/47)

Tal como já ficou referido, Francisco Ribeiro, actor, fez apenas uma incursão no território da comédia de autores clássicos no TNP interpretando Malvólio em *Noite de reis*. A prestação foi, de um modo geral, louvada pela crítica com a grande excepção de Jorge de Sena que reprovou a personagem recriada por Francisco Ribeiro com alguma violência acusando-o de falta de sensibilidade (SENA 1988: 171). O que em boa parte é justificado por Costa Ferreira, com a intenção de fitar a censura, como já atrás foi mencionado.

Idênticos comentários são lavrados por outros críticos relativamente à apresentação da farsa simbólica de Garcia Lorca *Amor de D. Perlimplim com Belisa em seu jardim*. Fica apenas um exemplo:

Perlimplim perdeu a sua bela dignidade e transformou-se num pequeno bobo, de tal modo caricatural é a representação de Ribeirinho. A peça que num excessivo e despropositado cuidado plástico e sonoro já perdera o clima, acaba também por perder o sentido, pois a acção final de D. Perlimplim, se torna inverosímil por parte de um homem coberto de ridículo.

José Estêvão Sasportes «*Amor de D. Perlimplim e 12 homens fechados* no Teatro da Trindade» in *Diário de Lisboa* (13/12/59)

4.2. Para além do *emploi*

Porém Francisco Ribeiro não se limitou apenas a representar diversos tipos de papéis cómicos, procurou diversificar a sua gama de personagens em experiências que o classificaram entre a mediocridade e a excelência absoluta. Mas a verdade é que, em praticamente toda a sua carreira enquanto actor, Ribeirinho foi grandemente refém dos seus atributos físicos e das expectativas do público que já o conhecia da revista, da comédia e do cinema.

No teatro ligeiro já Francisco Ribeiro havia tentado explorar um registo tragicómico (segundo Luiz Francisco Rebelo aquele que melhor se lhe adequava²⁴¹) com o *Padre Piedade e Zé Pequeno*, voltando a procurá-lo em *O menino Quim e Pedro, feliz* n'os Comediantes de Lisboa. Nestes últimos espectáculos, a crítica dividiu-se. Entre os que consideraram a prestação adequada:

O seu menino Quim não é apenas uma fiel interpretação da personagem que o autor imaginou : é a integração rigorosa de uma figura. Sensibilidade, revolta magoada perante a incompreensão paterna, depois tenacidade e brio, essas cambiantes deu-as Ribeirinho com grande poder de adaptação humana e sofrendo, como era devido, o drama íntimo da figura.

Luiz Forjaz Trigueiros. «*O menino Quim*» in *Diário Popular* (19/08/44)

Ribeirinho (Pedro) compôs, com espantosa fidelidade a personagem de um pobre diabo, humilde e bom, dominado por um sentimento sincero. No segundo acto, quando fotografa o rival e a mulher que ama, a sua expressão angustiada é admirável.

«Teatro Sá da Bandeira: *Pedro, feliz*» in *Comércio do Porto* (06/05/45)

²⁴¹ V. entrevista em anexo

...e os que lhe apontaram alguns defeitos:

[...] que o papel de Étienne, perdão, do menino Quim, exige da parte do intérprete um conjunto de qualidades físicas e histriónicas que Francisco Ribeiro está longe de possuir.

João Pedro de Andrade «Avenida : *Duas gerações*; Trindade: *O menino Quim*» in *Seara Nova*. (02/09/44)

Ribeirinho fez bem, quanto a nós, em escolher esta peça, onde tem o ensejo de dar largas à sua fantasia e de documentar melhor do que em nenhuma outra a sobriedade e a inteligência do seu processo cómico. Embora não nos tenha dado integralmente a candura e a timidez do pobre espírito que está tão próximo do «reino dos céus», teve expressões e cenas admiráveis, que por si só valem uma interpretação notável.

N.L. «*Pedro, feliz* no Teatro da Trindade» in *Diário de Lisboa* (20/03/46)

De *Ventania*, espectáculo com poucas representações, estreado no Porto, no qual Francisco Ribeiro interpretou uma personagem absolutamente dramática de um homem perseguido pelos seus fantasmas, poucos registos ficaram. O próprio autor refere-se-lhe em apressada alusão, sem mencionar o desempenho de Ribeirinho, pois nem sequer assistiu a qualquer representação da peça (REBELLO 2004 : 99). Fica apenas o excerto de uma crítica que elogia o trabalho do actor:

Ribeirinho, numa personagem difícilima, de mórbida psicologia, saiu-se como mestre. Foi mestre, ainda, na mutação do 2º quadro do 2º acto, a acalmia própria de quem acaba de perpetrar uma ignomínia.

«Noites de estreia: São João: *Ventania*» in *Jornal de Notícias* (21/04/50)

Contudo, para actores com a sua figura física existiam limites para as propostas de Antoine²⁴². Tal como já ficou referido, apenas no último ano de vida do Teatro do Povo, Francisco Ribeiro se envolveu na representação dos espectáculos que dirigiu. Todavia, de todos os momentos em que o actor procurou a libertação do seu *emploi*, o *Rei Lear*, representado em 1955, sobressai como o seu mais rotundo fracasso. A impressão mais forte que fica desta experiência é dada pelo coro de críticas depreciativas que recebeu relativamente à sua construção da personagem principal da

²⁴² O encenador francês opôs-se aos limites estabelecidos pela existência de figuras pré-definidas para o espectáculo teatral (o galã, a ingénua, a característica, a *soubrette*, etc...) e ao facto de cada actor ter de se cingir apenas a uma ou duas destas tipologias. Defendia que um actor deveria ser capaz de representar todos os papéis.

peça de Shakespeare. Baixo, franzino e de voz pouco marcada, Francisco Ribeiro não estava de todo talhado para desempenhar o papel do trágico rei bretão, tendo resultado uma personagem pouco convincente, a raia o patético, que comprometeu todo o espectáculo. Diversos são os testemunhos. Aqui ficam apenas dois:

Foi justamente um artista de reconhecido talento e a quem o teatro português tanto deve aquele que mais comprometeu a sugestão da peça quebrando-lhe continuamente o ritmo. Francisco Ribeiro, actor culto e experimentado não devia ter criado a personagem do Rei Lear. O próprio timbre da voz lha deveria proibir. Há grandes intérpretes que, pelo seu feito espiritual e até pelos tiques na cena adquiridos, se não podem identificar com todas as figuras, importa que saibam reconhecê-lo. Deste equívoco resultou um Rei Lear sem majestade, sem vigor, algumas vezes a roçar inoportunamente pelo grotesco e bem raro comovedor.

Urbano Tavares Rodrigues «O Rei Lear pelo Teatro do Povo» in *Diário de Lisboa* (15/08/55)

Estamos perante uma interpretação mais intelectual do que intuitiva, sendo visível o trabalho analítico, o esforço do artista para se apoderar da intimidade da personagem, transmitindo, com forma e ritmo o seu conteúdo moral e emocional. Francisco Ribeiro ficou a dever à sua personagem alguma coisa como impulso vital, calor humano, fantasia, sugestão, imaginação interpretativa. [...] Na definição e projecção da estrutura psicológica do velho rei [...] houve colapsos de frieza polar, quando o estudo, o esquema, a análise, se sobrepuseram ao temperamento do artista. Encenar e interpretar uma peça, por maiores responsabilidades que ela traga consigo, não é propriamente, defender uma tese de doutoramento.

N. de B. «Representações : Teatro do Povo» in *O Século* (15/08/55)

Porém, Ribeirinho teve em Alberto Santos, o protagonista de *Um homem só*, uma das suas criações mais impecáveis, talvez porque o carácter da personagem se aproximasse um pouco da sua maneira de ser²⁴³. Costa Ferreira, o autor do texto (e, portanto, ninguém melhor para o fazer), considerou que Ribeirinho «interpretou magistralmente» a personagem por si criada (FERREIRA 1985: 399). Tal é também a opinião de Matos Sequeira e de Urbano Tavares Rodrigues:

²⁴³ Costa Ferreira descreve da seguinte forma Alberto Santos:

Setenta e três anos que se reconhecem facilmente nas rugas e nos cabelos brancos; no entanto tem uma energia física admirável e uma lucidez espantosa. À força de vontade e à inteligência que fizeram da sua vida um constante triunfo, juntou o tempo uma experiência amarga que lhe aguçou o sentido crítico. Autodidata, tem um respeito sagrado pela ciência e pela técnica que teve sempre a preocupação de dominar sozinho. Como todos os velhos que não vivem num ambiente afectivo agradável, tem a preocupação permanente de justificar tudo o que faz. Um sentimento vago de culpa torna-o inconscientemente agressivo.

Costa Ferreira «Um homem só» in *Teatro português : do Romantismo aos nossos dias : cento e vinte anos de literatura teatral portuguesa*. (p. 623)

[...] o super-homem fulcro da acção, encontrou nele o actor capaz de transmitir o fogo interior que a figura exigia.

Matos Sequeira «Teatro no Trindade» in *O Século* (10/01/59).

A sua vigorosa interpretação do papel do «tirano» encobertamente apaixonado pelo filho ideado e moldado por uma vontade de poder [...] o coloca, como artista à altura de créditos que ninguém lhe discute. (RODRIGUES 1961 (II): 149)

Porém, foi o desempenho de Francisco Ribeiro como actor em *Estragon* que mais entusiasticamente é referido por todos aqueles que inscreveram *À espera de Godot* na sua memória, confirmando a já mencionada ideia defendida por Luiz Francisco Rebello de que o registo tragicómico era o ideal para um actor como Francisco Ribeiro e que, a propósito deste espectáculo, é corroborada por Fernando Gusmão (GUSMÃO 1993: 112). O excelente desempenho de Francisco Ribeiro em *À espera de Godot* é recordado não só pelos actores que fizeram parte do elenco, como Costa Ferreira já citado ou João Lourenço²⁴⁴, como pelos espectadores, como Glicínia Quartim (QUARTIM 2005: 17) ou Luiz Francisco Rebello²⁴⁵. Os críticos da época foram quase unânimes em considerar a sua actuação nas vizinhanças da perfeição ou mesmo absolutamente perfeita. Fica apenas um exemplo:

Como actor chegou a ser genial. Tão convincente, tão patético, tão senhor de todas as suas infinitas possibilidades vocais e plásticas (por vezes, e sem um excesso, quase em ballet) que não creio se lhe possa opor, nesta criação de Gogo, qualquer émulo artisticamente mais feliz. (RODRIGUES 1961 : 50)

²⁴⁴ Ver entrevista em anexo.

²⁴⁵ Ver entrevista em anexo.

4.3. Ser «natural»

A naturalidade, a aproximação do palco à vida, conquista do início do século, em detrimento da atitude declamatória²⁴⁶, continuava a encarada como uma das grandes qualidades de um intérprete no período agora em apreço. Estas estavam bem patentes em cómicos como Vasco Santana, António Silva, Teresa Gomes e Ribeirinho, entre outros, tal como o cinema nos permite testemunhar. Haverá mesmo que frisar que o segredo do sucesso destes actores estava na capacidade de fazer parecer espontâneo o que era frequentemente caricatural.

Nos primeiros anos de teatro ligeiro abordados neste trabalho, a crítica chamava com alguma frequência a atenção para o à-vontade do então jovem actor na criação das personagens que lhe eram atribuídas.

Deve sublinhar-se que, na primeira fase do Teatro do Povo, para além dos factores considerados determinantes para a escolha de Francisco Ribeiro para o cargo de encenador do teatro do SNI já anteriormente mencionados, António Ferro, em discurso oficial, justificava esta selecção pelo facto de o jovem artista, tal como os seus companheiros do teatro ligeiro e mais concretamente da revista, se encontrar mais próximo de uma forma de representar mais solta, menos contaminada pelos vícios do teatro declamado que tinham distanciado o teatro da vida:

A encenação das obras foi entregue ao actor Francisco Ribeiro, novíssimo que veio da revista, onde a arte de representar se encontra, apesar da inferioridade do género, menos viciada do que na declamação, porque o gesto e a dicção têm ali maior espontaneidade e liberdade.

Discurso de A. Ferro transcrito em «Teatro do Povo : como decorreu a *première*...» in *Voz de Portugal* [Rio de Janeiro] (27/06/36)

Tal opinião relativamente à prestação dos actores da primeira fase do Teatro do Povo seria corroborada pelo jornalista Norberto Lopes do *Diário de Lisboa*²⁴⁷.

De resto, até ao final do período em apreciação, tal qualidade seria elogiada nas prestações de Francisco Ribeiro, tal foi o caso de *12 homens fechados* no Teatro Nacional Popular:

²⁴⁶ No universo das memórias de actores, este elogio da naturalidade encontra-se por exemplo em homens de teatro como Carlos Santos (SANTOS 1950: 216, 225-230) e Chaby Pinheiro (PINHEIRO 1938: 80).

²⁴⁷ Norberto Lopes «No Jardim da Estrela: Teatro do Povo, teatro para o povo...» *Diário de Lisboa* (16/06/36).

Ribeirinho naturalmente natural e pitoresco.

Armando Ferreira «12 homens fechados e *Amor de D. Perlimplim* no Trindade» in *Diário Popular* (13/12/59)

Relativamente a este aspecto, vale a pena recordar as palavras de João Lourenço que remetem para a uma concepção que Ribeirinho teria da representação situada nas vizinhanças do naturalismo de Antoine e negando a perspectiva próxima de Brecht segundo a qual o actor deveria, isso sim, mostrar a personagem sem todavia se distanciar da sua faceta de cidadão:

O Ribeirinho dizia que o actor tinha de se preparar, tinha de se mentalizar que era mesmo aquela pessoa que ia transportar para a cena antes de entrar, tinha de estar quase em transe, para que o comportamento físico estivesse certo no primeiro passo que desse no palco. Mesmo antes de entrar em cena, o actor tinha de estar na atitude da personagem para poder convencer o público, também através da atitude física, que ele actor, era na verdade aquela personagem. O Fernando Gusmão, já nessa época com um discurso meio brechtiano, ripostava que o actor se devia concentrar antes de entrar em cena, mas pensando sempre que era ele próprio que tinha de mostrar no palco, o melhor possível, aquilo que o autor queria, mas para isso precisava de pôr a sua crítica pessoal na representação, não podia apagar o seu lado de cidadão e estar completamente convencido que ele era mesmo aquela personagem que ia representar.

O Ribeirinho discordava, dizendo que essas ideias podiam ser muito interessantes nos livros, mas não funcionavam no palco: o actor tinha de viver o seu papel e, logo ao entrar em cena, andar como a personagem, devia andar e movimentar-se sempre de acordo com aquilo que ela representava. (LOURENÇO 2003: 258)

Não se deverá, porém, inferir destas palavras a ideia de que Francisco Ribeiro excluía da representação a necessidade de uma sólida técnica e de um forte controle do actor sobre si próprio.

5. A FORÇA DA IDADE: TRABALHAR COM JOVENS ACTORES

Ele teve a percepção de que os tempos estavam a mudar e que o seu futuro só teria viabilidade prática indo ao encontro da nova geração que, se mais nada possuísse, tinha preparação teórica para o aceitar como guia e como exemplo. (GUSMÃO 1993: 117)

5.1. Os companheiros da quimera

Sem esquecer um veterano como Alves da Cunha e a sua actriz de eleição, Maria Lalande, deve realçar-se que, no final da vida d'Os Comediantes de Lisboa, se verifica que Francisco Ribeiro se rodeou de gente mais nova para desenvolver o seu trabalho. Esta opção foi visível na escolha quer de actores (Canto e Castro, Beatriz Santos, Artur Semedo e Maria Schulze), quer de alguns dramaturgos representados (Luiz Francisco Rebello e Eurico Lisboa Filho).

Contudo, foi com a participação na renovação do Teatro do Povo que surgiu a possibilidade de fazer um trabalho mais continuado com artistas jovens e, até certo ponto, incipientes, concretizando um desejo que mais tenuemente também já se havia realizado na curta experiência com o Teatro do Centro Universitário da Mocidade Portuguesa, na já referida fase final d'Os Comediantes e na encenação do efémero projecto Os seis novos.

Na verdade, o encenador depositava grande esperança no contributo dos novos actores para a renovação da cena portuguesa (o que, aliás, considerava imprescindível), ao mesmo tempo que admitia a incapacidade de conversão de uma parte dos seus companheiros de cena mais velhos. Esta constatação pode ser fundamentada por vários testemunhos, mas talvez o mais eloquente seja aquele que é oferecido pelo requerimento, dirigido ao Secretário Nacional da Informação, no âmbito da candidatura a um subsídio do Fundo de Teatro para financiamento de um projecto designado como Teatro-Escola. Este documento é datado de Maio de 1951 e os signatários são os irmãos Ribeiro:

Reconhecem os signatários, através de quantas vezes longa e dolorosa experiência, que a presente situação do Teatro em Portugal impõe uma pronta renovação de objectivos e de métodos, para

que seja completamente satisfeito o âmbito cultural da lei de protecção e assegurada a permanência e evolução do Teatro Português.

Verifica-se que não são os actores de renome que têm dificuldade de conseguir contratos, tanto mais que são em reduzido número. E também se verifica que, apesar dos seus grandes méritos, nem todos eles se adaptam facilmente às exigências da cena moderna.

Por outro lado, contrariamente ao que muitos possam imaginar, existe um número considerável de artistas jovens em cujo entusiasmo e talento residem as melhores esperanças do nosso teatro.²⁴⁸

Em Agosto de 1952, em missiva dirigida a Salazar, solicitando, mais uma vez, financiamento no âmbito do Fundo de Teatro para que o Teatro do Povo prolongasse o seu funcionamento para além do período estival, Francisco Ribeiro voltaria a reforçar a ideia de que os jovens actores eram um meio fundamental para operar a mudança de que o teatro português necessitava em absoluto. Mudança da qual Francisco Ribeiro se apresentava como agente:

As minhas experiências teatrais [...] tiveram sempre um único objectivo: renovar os quadros do profissionalismo teatral, atacados de decadência palpável, pela transfusão de elementos da nova geração susceptíveis de se deixar moldar e conduzir, até que, na posse de uma consciência profissional, se projectassem e influíssem, como resultado e efeito de conjunto, no espectáculo digno e de elevado nível artístico que está a dever-se ao Teatro Português.²⁴⁹

²⁴⁸ Excerto de requerimento dirigido ao Secretário Nacional da Informação, datado de 25 de Maio de 1951, assinado por António Lopes Ribeiro e por Francisco Ribeiro, solicitando um subsídio de 900.000\$00 para a criação e manutenção do Teatro-Escola. (PT/MNT/FT/Pasta 27). O Teatro-Escola correspondia a um modelo que, lembravam os signatários, já existia noutros países (estariam porventura a fazer referência a escolas como o Atelier de Charles Dullin, ou a École du Vieux-Colombier de Jacques Copeau) e que consistia basicamente numa companhia de teatro que incluiria obrigatoriamente a transferência de conhecimentos de artistas mais experientes para jovens no início de carreira. Não deve também ser esquecido nesta referência Araújo Pereira com a efémera Escola-Teatro / Teatro Juvénia, criada em 1924 com intuítos semelhantes, «destinada a revelar novos valores, não só nos domínios da dramaturgia mas, sobretudo, da técnica representativa». (REBELLO [1978]: 408), sendo aqui o único mestre o encenador, seu fundador. Além de António Lopes Ribeiro, a quem incumbiria a direcção geral do empreendimento e de Francisco Ribeiro que ficaria encarregue da sua direcção artística, outros actores deveriam juntar-se à equipa de «seniores» constituindo um conjunto de formadores e de artistas de referência para os mais novos. Estes artistas seriam escolhidos de entre os seguintes nomes: Lucília Simões, Maria Lalande, Eunice Muñoz, Alves da Cunha, Samuel Diniz, Raul de Carvalho, Assis Pacheco e João Villaret. Quanto aos jovens participantes, eles integravam uma geração de actores que iria actuar nos palcos portugueses até final do século XX, permanecendo ainda alguns na actualidade: Cecília Guimarães, Fernanda Borsatti, Idalina Guimarães, Maria Emília Baptista, Armando Cortês; Artur Semedo, Canto e Castro, Costa Ferreira, Fernando Gusmão, Pisani Burnay e Rui de Carvalho aos quais se juntariam os 'artistas novos' Maria de Lourdes, Sara Valle, Artur Semedo, Carlos Wallenstein, Fernando Gusmão e Paulo Renato, para além de alguns alunos do conservatório. O cenógrafo e figurinista de serviço seria José Barbosa.

²⁴⁹ Carta dirigida ao Presidente do Conselho de Ministros, datada de 26 de Agosto de 1952 (PT/MNT/FT/Pasta 27). Assinale-se que Salazar despacha este pedido para o SNI sem qualquer observação.

Efectivamente a participação no Teatro do Povo entre 1952 e 1955 permitiu a Francisco Ribeiro consubstanciar esse desiderato de forma decisiva. É assim que a ideia de que «a juventude poderia salvar o teatro» surgiu também em 1953 num dos programas daquele projecto do SNI:

O elenco, salvo ligeiras substituições acidentais, mantém-se idêntico ao do ano passado: artistas novos, que crêem no teatro e se dispõem a reabilitar a cena portuguesa dos vícios que a deformaram durante muitos anos, dando uma bela lição de disciplina e dedicação.²⁵⁰

A persistência na procura de actores mais jovens a partir de certa altura da carreira de Ribeirinho revela-se, também pelo seguinte trecho da já anteriormente referida carta dirigida a Beatriz Costa²⁵¹:

Este meu trabalho de preparação de novos dura há mais de quinze anos! Alguns deles começaram comigo miúdos no Teatro da Mocidade Portuguesa, depois no Teatro Universitário²⁵² e em companhias profissionais dirigidas por mim.

Também na carta de candidatura ao Fundo de Teatro para a tournée estival do Teatro Nacional Popular 1956, o encenador voltava a insistir no trabalho de continuidade com os artistas mais jovens, ao referir-se à composição do elenco:

[O elenco] será constituído por elementos novos, que o signatário tem procurado guiar sempre que as circunstâncias o têm permitido, desde o Teatro da Mocidade Portuguesa, do Universitário e do seu curso no Conservatório Nacional.²⁵³

Sobretudo nas primeiras candidaturas, enquanto director do TNP, Francisco Ribeiro incluiria na companhia também actores veteranos. Foi assim que, no elenco da candidatura para a temporada de 1956-57, surgiram nomes como Samwel Dinis (que, afinal, acabou por não se associar ao conjunto), Maria Lalande e Josefina Silva e se

²⁵⁰ Programa dos espectáculos do Teatro do Povo *Auto de Santo António* e *O traído imaginário*, de 1953 (MNT 212791).

²⁵¹ Carta dirigida a Beatriz Costa datada de 22 de Dezembro de 1952 (PT/MNT/FR/255009).

²⁵² A participação de Francisco Ribeiro no teatro das camadas mais jovens da Mocidade Portuguesa terá sido uma realidade que é testemunhada por Ruy de Carvalho (LÍVIO 2005 : 24 e entrevista em anexo). Todavia em toda a documentação consultada a única colaboração do encenador com a Mocidade Portuguesa é aquela que se refere ao trabalho com o Teatro do Centro Universitário de Lisboa da Mocidade Portuguesa que já foi tratada no presente trabalho.

²⁵³ Carta de candidatura ao Fundo de Teatro para a tournée estival do Teatro Nacional Popular 1956, datada de Maio de 1956 (PT/MNT/FT Pasta 79).

anteviam ainda as colaborações de Laura Alves e de Amélia Rey Colaço que não chegaram a concretizar-se. Na segunda candidatura, surgiu, entre os mais experientes, o companheiro do tablado e da tela Barroso Lopes, uma colaboração que também não se efectivou. Na terceira candidatura Francisco Ribeiro tencionava ainda contar com a participação de João Villaret, o que também não veio a acontecer, mas integrou na verdade Assis Pacheco. Eunice Muñoz, Isabel de Castro, Carmen Dolores e Rogério Paulo, que ainda não se podiam considerar veteranos, mas tinham já o nome firmado no panorama do teatro português representaram também no TNP, tendo os dois últimos, surgido apenas na derradeira temporada, vindos do recente e efémero Teatro de Sempre de Gino Saviotti. Mais uma vez, a inclusão destes elementos no elenco encerrava a expectativa de um efeito pedagógico e catalisador sobre os actores mais jovens, perseguindo a ideia de teatro-escola da qual o encenador não tinha, de facto, desistido. Assim o explicava, em 1957, ao presidente da Fundação Calouste Gulbenkian:

[O TNP] tem assegurada a colaboração de algumas primeiras figuras, cujo contacto com os mais jovens sirva a finalidade de teatro-escola, que o signatário tem em mente.²⁵⁴

Não existe, na documentação consultada nenhuma definição dada por Francisco Ribeiro que esclareça exactamente o tipo de mudança que preconizava para o teatro português. Todavia, é seguro afirmar que, para além de outros eventuais objectivos, procurava a afirmação da figura do encenador. Nesta perspectiva buscava-se a disciplina e a subordinação de um colectivo ao trabalho de encenação em detrimento de um «teatro de estrelas», contra o qual, como já se viu, Francisco Ribeiro e o irmão tinham, até certo ponto, lutado na primeira fase d'Os Comediantes de Lisboa. É, portanto, importante realçar a afirmação constante na carta ao Presidente do Conselho «susceptíveis de se deixar moldar e conduzir», pois o encenador procuraria nos jovens artistas a obediência e a subsequente disciplina que faltaria a boa parte dos seus colegas mais velhos.

Alguns daqueles que trabalharam com Francisco Ribeiro corroboram com o seu depoimento esta ideia de busca da afirmação da figura do encenador no panorama da

²⁵⁴ Carta de Francisco Ribeiro dirigida ao presidente da Fundação Calouste Gulbenkian datada de 15 de Maio de 1957 (PT/MNT/TNP Correspondência oficial).

cena portuguesa através de uma nova geração de actores. De entre eles destacam-se Costa Ferreira e Carmen Dolores:

Durante este período²⁵⁵ e na década de cinquenta Francisco Ribeiro mostrou uma tendência nítida para se rodear de actores novos, o que me parece ter uma explicação muito lógica. Não era com certeza com actores gloriosos como Lucília Simões, Alves da Cunha, Nascimento Fernandes ou prestigiosos como Maria Lalande, António Silva, Villaret e Assis Pacheco, dos Comediantes de Lisboa, que o «jovem» encenador ia aplicar os métodos violentos de Charles Dullin, o terrorismo de Jouvet, o paternalismo de Copeau, ou a solenidade de Gaston Baty. (FERREIRA 1985: 300)

Francisco Ribeiro depois de uma experiência com artistas de grande nomeada, que não aceitariam totalmente as exigências do novo encenador, estou a referir-me aos Comediantes de Lisboa... ansiava, julgo eu, poder formar os seus actores, à sua maneira, dando-lhes tudo aquilo de que se sentia portador[...] (DOLORES 1984: 133, 134)²⁵⁶

O sucesso do trabalho de Francisco Ribeiro no que diz respeito seu trabalho de encenador sobre uma equipa esforçada, coesa e disciplinada é atestado pelos diversos comentários valorativos relativos ao seu labor na segunda fase do Teatro do Povo e do TNP. Sobre este aspecto é bastante ilustrativo o excerto de uma informação interna do SNI, datada de 1958, que sintetiza as ideias patentes em algumas críticas publicadas em periódicos da época para a primeira temporada do TNP:

Ribeirinho soube encontrar em todos os elementos da companhia colaboradores que deram o melhor do seu esforço e da sua sabedoria. Aqui está uma das bases do seu clamoroso êxito. E isto explica-se pelo sentido de disciplina que soube inculcar nos seus colaboradores, onde todos têm a noção das responsabilidades e onde cada um sabe aquilo que tem a fazer.²⁵⁷

No já referido ofício dirigido ao Presidente do Conselho²⁵⁸, o encenador revelava também o desejo de criar um «estilo nacional da arte de representar» que surgiria naturalmente da experimentação de um repertório diversificado:

²⁵⁵ Costa Ferreira refere-se ao momento em que integrou o agrupamento Os seis novos (Verão de 1951).

²⁵⁶ Esta ideia pode ser também corroborada com a entrevista de Carmen Dolores em anexo e com o testemunho de Fernando Gusmão (GUSMÃO 1993: 112, 117).

²⁵⁷ Informação interna da 3ª secção da 3ª repartição SNI datada de 11 de Fevereiro de 1958 assinada por A. Guerreiro (PT/MNT/FT/ Pasta 117).

²⁵⁸ Carta dirigida ao Presidente do Conselho de Ministros, datada de 26 de Agosto de 1952 (MNT/FT/Pasta 27).

Possuo para este novo programa de trabalhos um largo repertório clássico e moderno, de diferentes escolas estéticas. À custa desta variedade de estilos há-de persistir na formação de um estilo nacional da arte de representar.

Esta ideia de criação de um estilo nacional, agradaria seguramente ao Presidente do Conselho e tanto poderia corresponder a um desejo real de Francisco Ribeiro, como simplesmente a uma forma de melhor dispor Salazar para a aprovação do pedido em questão. Esta perspectiva de procura de uma identidade teatral portuguesa serviria também para justificar a diversidade de um repertório que incluía clássicos estrangeiros como *Volpone* de Ben Johnson, *Escola da má língua* de Sheridan, *Crime e castigo* a partir de Dostoiévsky (porventura na versão de Gaston Baty), *O fiscal do governo* de Gogol ou o drama experimental *A nossa cidade* de Thornton Wilder. Procurava-se ainda, para além de alguns clássicos portugueses, contar com a colaboração dos dramaturgos Ramada Curto, Frederico Pressler, Luiz Francisco Rebello, Costa Ferreira e do próprio António Lopes Ribeiro²⁵⁹ para a criação de obras originais a serem representadas no Teatro-Escola.

Mas o desejo de formação das camadas mais jovens do teatro português não se limitava à representação, estendia-se também à área da encenação, tal como mencionou Ribeirinho no já referido ofício dirigido a Salazar²⁶⁰. Também o documento de candidatura ao Fundo de Teatro para 1957-58 propunha a criação de um «um plano que sirv[isse] de estágio para directores de cena e assistentes de encenadores, facultativo aos elementos do elenco apresentado»²⁶¹.

²⁵⁹ Para além das obras mencionadas, Francisco Ribeiro contava apresentar *12ª noite*, *Penas de amor perdidas* ou *A fera amansada* de Shakespeare, *As falsas confidências* de Marivaux, *Com o amor não se brinca* de Alfred Musset, *Santa Joana* de Bernard Shaw, *Os interesses criados* de Jacinto Benavente, *A filha de Jorio* de Gabrielle d'Annunzio, *Crime na catedral* de T. S. Eliott, *Antígona* e *O viajante sem bagagem* de Jean Anouilh, *Três rapazes e uma rapariga* de Roger Ferdinand e *Dias felizes* de Claude-André Puget. Os clássicos portugueses eram compostos por *Dom Duardos* de Gil Vicente, *A triste viúvinha* de D. João da Câmara, *Leonor Teles* de Marcelino Mesquita e *Um serão nas Laranjeiras* de Júlio Dantas.

²⁶⁰ Carta dirigida ao Presidente do Conselho de Ministros, datada de 26 de Agosto de 1952 (PT/MNT/FT/Pasta 27).

²⁶¹ Requerimento para candidatura do TNP ao Fundo de Teatro para a temporada de 1957-58, datado de 29 de Maio de 1956 (PT/MNT/FT/Pasta 79).

5.2. «O meu mestre»

Foi sobretudo a partir da segunda fase do Teatro do Povo que Francisco Ribeiro passou a ser apontado como mestre a uma geração de actores. Assim o apresenta Canto e Castro:

Um homem a quem a minha geração deve muito, que não era nada aquele Ribeirinho popular. Ele como encenador era muito profissional, um homem muito sério, que criou uma escola da qual a minha geração foi discípula. (ALMEIDA 2005: 34) ²⁶²

De facto, no início de 50, era digno de nota o interesse dos jovens actores em trabalhar com Francisco Ribeiro. Disso é testemunha a missiva do Secretário Nacional de Informação, José Manuel da Costa, dirigida ao Ministro da Presidência a propósito da formação do elenco do Teatro do Povo:

Alguns destes artistas estavam empregados mas, embora por interesses económicos inferiores aos que auferem noutra parte, preferiram o Teatro do Povo pelos ensinamentos de escola variada da arte de representar e aperfeiçoamento da formação técnica que este teatro lhes proporciona, o que não obtêm, como confessam, em qualquer outra empresa. E este é, sem dúvida um dos grandes motivos que os leva a optar pelo Teatro do Povo. ²⁶³

Para além da sujeição do actor ao conjunto e da disciplina, coloca-se a questão do tipo de conhecimentos que Francisco Ribeiro transferiu aos jovens dos quais se quis rodear.

Ruy de Carvalho e Eunice Muñoz, em entrevista dada ao *Público* em 2008, dão conta da transmissão de uma filigrana de saberes de experiência feita ou de algo como *a practical grounding in theatre skills*, tal como David Whitton define o legado deixado pela escola de Charles Dullin a Jean Vilar (WHITTON 1987 : 221) :

- O encenador Ribeirinho foi muito importante na vida de ambos.

RC – Evidentemente. Ele dizia *vocês é que têm de saber já da profissão. Não tenho de vos ensinar nada*. Mas ensinava tanto, não era?

EM – Se ensinava...Ensinava-nos a sentar numa cadeira, a respirar...

²⁶² Para além do testemunho de Canto e Castro outros artistas apresentam o encenador como mestre de uma geração de actores, entre eles encontram-se Fernando Gusmão (GUSMÃO 1993: 115), Costa Ferreira (FERREIRA 1985: 300) e Cármen Dolores (DOLORES 1984: 134).

²⁶³ Carta do Secretário Nacional da Informação dirigida ao Ministro da Presidência datada de 8 de Junho de 1955, acerca da redução da temporada do Teatro do Povo de cinco para quatro meses (PTMNT/TP/1955 Informação enviada e recebida).

RC – Ainda hoje me lembro dele a dizer *olha o pé!*

EM – Sim, de maneira que não fosse à bruta. *Lá vem o pé da praia*, dizia ele.

Hélder Beja «Lembras-te de como nos conhecemos?» in *Público* (28/03/08)

Esta ênfase nos aspectos mais práticos, concretos da representação também é dada por Isabel de Castro que integrou o elenco do TNP :

[...] foi de Ribeirinho que ela um dia disse : «Aprendi muito com ele, sobretudo a técnica que foi coisa que nunca aprendi no Conservatório».

Maria João Duarte «Isabel de Castro: uma actriz para todas as estações» in *Tempo Livre*. Nº 226 (05/11)

Este legado de pequenas habilidades/capacidades do estar em palco é também testemunhado nas entrevistas em anexo de dois dos seus discípulos – João Lourenço e Ruy de Carvalho.

Quanto aos ensinamentos destinados à encenação, Nicolau Breyner foi um dos jovens actores que terá beneficiado dos estágios que Ribeirinho previa nessa área tendo já deixado por escrito o testemunho da sua dívida para com o mestre:

Pela mão de Ribeirinho, homem de génio, conhecido também pelo seu mau feitio, Nicolau Breyner considerou ter aprendido tudo e, desde logo, nessa sua primeira experiência como colaborador da companhia do Teatro Nacional Popular. Contracenando ou dirigido por ele e, pouco depois encenando como assistente do mestre [...] (ADAMOPOULOS 2010: 97)

O sucesso do trabalho de Ribeirinho com os seus discípulos, torna-se evidente em todos os testemunhos deixados e incluídos no anexo a este trabalho. Pela sua parte, Francisco Ribeiro, na candidatura ao Fundo de Teatro para a temporada de 59-60 congratulava-se com os progressos de alguns dos seus «aprendizes» (sem os nomear) que considerava «devidos principalmente à disciplina imposta e à diversidade de estilos exigida pelas obras apresentadas e pela direcção do TNP»²⁶⁴. Sublinha-se aqui o factor disciplina que Francisco Ribeiro terá imprimido com algum pioneirismo na cena portuguesa para além da Companhia Rey Colaço – Robles Monteiro²⁶⁵.

²⁶⁴ Requerimento para candidatura do TNP ao Fundo de Teatro para a temporada de 1959-60 , datado de 29 de Maio de 1959 (PT/MNT/FT/Pasta 79).

²⁶⁵ Ver testemunhos de João Lourenço, Ruy de Carvalho e Carmen Dolores em anexo.

Deve notar-se que o labor pedagógico de Francisco Ribeiro se destinava exclusivamente aos actores mais novos. Quanto aos profissionais mais experientes (que consideraria seus pares), o mestre parece tê-los deixado essencialmente entregues a si próprios no desenvolvimento do seu trabalho, esse é, pelo menos, o testemunho deixado por Cármen Dolores que lamenta esta opção (DOLORES 1988: 134).

Porém, Francisco Ribeiro foi um mestre autoritário e por vezes violento, pois é consensual a dureza atribuída à forma como a figura em apreço se dirigia aos jovens actores durante o trabalho de encenação. João Lourenço reconhece nessa abordagem uma aproximação aos métodos dos grandes encenadores da primeira metade do século XX francês (LOURENÇO 2003: 258)²⁶⁶ e Costa Ferreira identifica concretamente uma semelhança com o método de Charles Dullin (FERREIRA 1985: 299). Fica o testemunho do autor de *Um homem só*:

Depois de uma marcação rigorosa em que o actor tinha obrigação de encontrar *os tempos* da sua representação, os ensaios transformavam-se em agressões verbais porque evidentemente não podiam ser físicas, se o actor menos feliz não conseguia através de uma técnica aparentemente despida de conteúdo compreender a linha interpretativa a seguir. Este método [...] que eu vi seguir em Portugal sem palavrões, mas por vezes com maior crueldade a Palmira Bastos e Robles Monteiro, que levavam de consciência tranquila os artistas dirigidos ao ataque de nervos, do qual esperavam os românticos «morceau de bravure» e Dullin e Ribeiro a expressão teatral de autenticidade. (FERREIRA 1985: 299)²⁶⁷

A verdade é que não é fácil estabelecer paralelismos entre Charles Dullin ou outros encenadores franceses que foram também mestres de actores e Francisco Ribeiro, não por eles não terem existido, mas porque, mais uma vez poucos elementos concretos ficaram para caracterizar o trabalho do encenador português. Aquilo que se afigura claramente para uns como uma opção pedagógica, não passava para outros que bem o conheceram, como a sua filha, de uma questão de carácter – Ribeirinho tornava-se facilmente irascível e destemperado²⁶⁸. Todavia, todos os actores que trabalharam com o encenador e que concederam pequenas entrevistas para a elaboração deste trabalho consideram que a dureza seria efectivamente um método. Especialmente

²⁶⁶ Ver também entrevista em anexo.

²⁶⁷ Fernando Gusmão refere igualmente que Francisco Ribeiro seguia, segundo colegas seus, o método de Charles Dullin (GUSMÃO 1993: 119). Também Cármen Dolores e Ruy de Carvalho sublinham a atitude áspera e mesmo violenta do mestre sobre os jovens actores (LÍVIO 2005: 24 e entrevistas em anexo).

²⁶⁸ Ver entrevista em anexo.

porque, notam-no Ruy de Carvalho e Cármen Dolores, tal não se observava fora do contexto dos ensaios.²⁶⁹

Para justificar tal violência na abordagem aos jovens actores deve ainda acrescentar-se aqui um traço de personalidade que Francisco Ribeiro atribuía a si mesmo e que expõe em carta dirigida a Beatriz Costa – uma sinceridade brutal para com aqueles que estimava:

O que não aprendo, nem quero, é a deixar de ser brutalmente sincero para com todos a quem quero bem.²⁷⁰

Um dos aspectos em comum entre estes dois homens de teatro parece ter sido, isso sim, a importância dada à voz. Para Charles Dullin o domínio da voz era indispensável, uma boa dicção era fundamental, assim como o controle da respiração (SUREL-TUPIN 1985: 230).

Ruy de Carvalho confirma em depoimento essa preocupação do seu mestre relativamente à voz e à entoação com que se proferiam as frases. Neste sentido, a propósito da encenação de *A Castro* para o Teatro do Povo, em 1952, ficou o testemunho de Costa Ferreira que fundamenta a importância que Francisco Ribeiro atribuía àquele elemento da representação:

O coro das moças de Coimbra estava reduzido a três Euménides primorosamente trabalhadas na plástica corporal e nas vozes das actrizes Isabel de Carvalho, Maria José e Wanda Maria; a Castro na voz da linda e escultural Idalina Guimarães que tinha de debitar aquele tremendo texto através de um órgão vocal que já tinha sofrido um pneumotórax. Rui de Carvalho no D. Pedro arrebatou o público na grande fala do quinto acto (...) e eu Afonso IV com a bela fala do segundo acto alargada por uma mímica inteligentíssima que me fazia acabar caído nos degraus do trono cercado pelas três coreutas.

A técnica para conseguir este resultado era a conjugação perfeita do ritmo do texto com os movimentos, que se definiam na tónica de cada verso

A ignorância militante do Teatro português fazia depois troça destes ensaios dizendo: «Tem cuidado não pises a tónica que escorregas». (FERREIRA 1985: 329)

Deve ainda salientar-se que o TNP foi um caso particular de camaradagem entre os elementos de um elenco maioritariamente jovem. Também por essas razões (do

²⁶⁹ Ver entrevistas em anexo.

²⁷⁰ Carta dirigida a Beatriz Costa datada de 22 de Dezembro de 1952 (PT/MNT/FR/255009).

companheirismo e da juventude), a companhia foi o embrião para outros projectos. Tal é assinalado por Costa Ferreira e por Cármen Dolores:

A camaradagem deste elenco até permitia que o meu mau génio se manifestasse sem consequências especialmente desagradáveis. Era realmente um grupo com uma força de atracção e logo por consequência com a possibilidade de tensões facilmente relaxadas com um dito de espírito, ou um acontecimento pitoresco. (FERREIRA 1985: 386)

Era bom chegar ao teatro e sentir aquele calor humano que só se encontra entre amigos. Sem sabermos, já estava ali o embrião do Teatro Moderno. (DOLORES 1988: 136)

Com efeito, em 1961 nascia o Teatro Moderno de Lisboa, a primeira companhia de teatro independente em Portugal fundada pelos actores Armando Cortez, Fernando Gusmão, Cármen Dolores, Costa Ferreira, Rogério Paulo, Armando Caldas e Ruy de Carvalho, todos eles saídos do Teatro Nacional Popular. Sobre o legado de Francisco Ribeiro ao colectivo do Cinema Império, considera-se inevitável citar, mais uma vez, Fernando Gusmão:

Ele foi o mestre da minha geração de actores (o outro foi, como já disse neste livro, o António Pedro) que nos facultou todos os conhecimentos técnicos que constituíram a base fundamental para a nossa formação de actores, pondo-nos no caminho certo para o posterior desenvolvimento das nossas virtualidades próprias.

Passados largos anos sobre o meu «encontro» com Ribeirinho e a nossa experiência do Teatro Moderno de Lisboa, lembrei-me, mais uma vez, da frase dele ao afirmar-nos que «vocês já estão na altura de fazerem as vossas próprias asneiras» incitando-nos a empreendermos sozinhos a nossa caminhada [...]. (GUSMÃO 1993: 121)

6. TEATRO, ESTADO E SOCIEDADE

6.1. Sinais de cumplicidade com o regime

Pode considerar-se com segurança que no início do período em estudo existia em Francisco Ribeiro uma afinidade com o regime. Todavia esta simpatia com o governo de Salazar, que se revela no âmbito da sua actividade teatral e cinematográfica, não pode dissociar-se de uma inequívoca admiração por António Ferro já anteriormente notada.

Relativamente à participação de Francisco Ribeiro num projecto tão claramente político como o Teatro do Povo na sua primeira fase, nenhum testemunho da sua afinidade com a iniciativa é mais eloquente do que a carta dirigida ao Secretário de Propaganda Nacional parcialmente transcrita em 2.4. Mas outros indícios provam que o novel encenador e já popular actor se sentia imbuído do espírito do projecto e que a ele se dedicava de forma empenhada, embora também tentando realçar nele a sua feição artística. Assim, logo em 36, um dia antes da estreia do primeiro espectáculo da companhia do SPN, Francisco Ribeiro declararia numa curta entrevista ao *Diário de Notícias*:

[Jornalista] – E esperam?

[Francisco Ribeiro] – Que o público compreenda esta tentativa de tão elevados intuitos artísticos em que pomos o melhor das nossas esperanças, pelo amor que temos ao teatro.

«Teatro do Povo: uma iniciativa do SPN» in *Diário de Notícias* (14/06/36)

A cumplicidade com o projecto é também evidente em 38, quando fez representar um espectáculo extra programa especialmente dedicado aos pescadores de Mira-Praia. É importante notar que o espectáculo representado foi *Aleluia*, que como já foi notado, é um dos espectáculos mais claramente políticos de todo o repertório. Deve também sublinhar-se que Francisco Ribeiro fez anteceder a representação de algumas palavras entusiásticas, seguramente de carácter laudatório em relação ao regime, tal como informa o ponto António José Tavares em relatório elaborado para o SPN:

O director do Teatro do Povo, Ribeirinho, para contentar em parte os pobres pescadores e Mira-Praia, onde os artistas estavam hospedados, improvisou um espectáculo às 20 horas do dia 7, com a fábula *Aleluia*, espectáculo que foi coberto das maiores ovações, sendo erguidos vivas a

Portugal, Estado Novo e Salazar, após algumas palavras pronunciadas com grande entusiasmo por Ribeirinho.²⁷¹

É também em 38, que Francisco Ribeiro terá realizado um filme amador com o elenco do Teatro do Povo intitulado *Todos iguais* de conteúdo nacionalista. Fica um excerto da entrevista do jovem actor concedida à revista *Objectiva*:

- Como se intitula o filme de 9m/m5 que está produzindo?
- *Todos iguais*.
- Qual o tema?
- Ideias puramente nacionalistas. O filme divide-se em duas partes. A primeira foca um caso que decorre em 1926; a segunda passa-se em 1938, época em que «todos são iguais» Carmelino Callaya «Cinema de amadores: o cinema amador português precisa de impulso : o que diz o actor Ribeirinho» in *Objectiva* (07/38)

No mesmo ano, um boato lançado em Avis declarando que o Teatro do Povo trazia consigo «um serviço de espionagem», espalhou pela população o receio de assistir aos espectáculos. A propósito desse episódio, Francisco Ribeiro escreveu a seguinte nota ao Delegado do SPN junto do Teatro do Povo, que revela, não só a sua conivência com tal empreendimento, como a clara consciência de que este tinha um intuito propagandístico:

Ainda que esta ideia pareça infantil, é bom observar que ela pode espalhar-se a pouco e pouco e prejudicar assim o papel de propaganda que foi dado ao Teatro do Povo.²⁷²

A adesão aos princípios da iniciativa enquanto veículo de propaganda da ideologia do regime revela-se também na peça que escreveu em colaboração com Francisco Laje, especialmente destinada à companhia estival e que subiu pela primeira vez à cena em 1939: *O pão que o diabo amassou*. Este texto, que parecia contar com a ingenuidade e credulidade dos espectadores, é uma alegoria que decorre em ambiente rural e na qual a intervenção de um diabinho, a mando de Satanás, leva um camponês trabalhador e crente a renunciar temporariamente à sua fé e aos bons hábitos cristãos.

²⁷¹ Relatório de António José Tavares relativamente aos espectáculos do Teatro do Povo em Mira, datado de 08/07/38 (PT/MNT/TP/1937-38 – *Registo de ocorrências, discursos, relatórios e notícias sobre os espectáculos*)

²⁷² Carta dirigida ao delegado do SPN junto do Teatro do Povo, Luís Nunes da Silva, datada de 14 de Agosto de 1938 (PT/MNT/TP/1938)

Neste trabalho, de leal recorte estado-novista, faz-se a apologia da vida humilde, estabelecendo uma relação directa entre a pobreza e a nobreza de espírito e a riqueza e os maus sentimentos²⁷³.

Passando ao território do teatro de revista, também aqui se encontram sinais de aprovação do Estado Novo. Na verdade, dentro deste género, as referências elogiosas ao governo de Salazar e ao próprio estadista, a cumplicidade com alguns dos valores base do regime, integraram também os textos co-escritos por Francisco Ribeiro, seguindo, de qualquer forma, um modelo adoptado pela generalidade dos outros autores revisteiros. Aqui os sinais mais evidentes são de pendor nacionalista, como a glorificação dos grandes feitos dos portugueses, de entre os quais a Expansão e os Descobrimentos, ou o enaltecimento dos heróis nacionais e a legitimação da política colonialista. Fica um exemplo extraído de *Agora é que ela vai boa!* (1951):

Soldados d'África! O primeiro...? O Infante, / Quando, ao espreitar o horizonte, em Sagres, / Visionava essa terra lá distante, / Rosário de heroísmos e milagres! / E os nautas? Que, com tanta devoção, / Praticaram façanhas e ousadias?! / Gil Eanes ... Santarém... Diogo Cão... / Fernando Pó e Bartolomeu Dias!

[...]

Depois...a Guerra! Em África atacada / A gente lusitana não vacila! / ...E vai lutar p'la Pátria ameaçada! / ...E cobre-se de louros em Naulila!!! / E não abranda o esforço português... / Não tem um desalento...um abandono! / Imposta a soberania, cabe a vês / Á campanha bendita do Colono.

Oh, soldados da Paz! Sois bem felizes, / Que o amor pátrio que vós dimana / É a semente que lançou raízes / Na ardente e feminil terra africana! / África linda e moça: que te cubra / P'los séc'los fóra, ó joia imperial, / A gloriosa bandeira verde-rubra / E digas sempre: Aqui, é Portugal! *Agora é que ela vai boa!* – Quadro «Soldados de África» – 5º aditamento – páginas não numeradas

Esta postura pró-regime torna-se ainda mais eloquente na revista que tem como título a última frase do poema agora parcialmente transcrito, *Aqui é Portugal*. Neste texto, escrito em 1954, a questão de Goa é premente, sendo a legitimidade da ocupação portuguesa defendida na sequência da alusão ao crescimento do território partindo da fundação da nacionalidade e da expansão do cristianismo no mundo:

²⁷³ Em Dezembro 1958, ainda foi solicitada licença para a representação deste espectáculo aos Serviços de Fiscalização da Inspecção dos Espectáculos para o Teatro Nacional Popular, para espectáculos à tarde na época de Natal e Ano Novo, destinados às crianças, no Teatro da Trindade.

Era uma vez, há oitocentos anos / Um rei, filho do Conde D. Henrique / Que ergueu contra os vizinhos castelhanos / As quinas consagradas em Ourique. / Desde essa hora Afonso proclamava / Independente o Reino ocidental / Dizendo à própria mãe que o guerreava. / - Senhora, não: AQUI É PORTUGAL.

[...]

A terra cristianíssima de Goa, / De Nagar-Aveli, Damão e Diu. / Temos connosco, combatendo até / À morte, se for essa a condição, / A couraça translúcida da Fé / E as armas transparentes da Razão. / Mas se houver que chegar ao ponto extreme, / Há fueiros, cacetes e matracas. / Quem venceu águias e liões não teme / A ameaça dos corvos e das vacas. / A nossa Índia é nossa. Aos meus ouvidos / Não chega a confusão oriental. / Basta gritar aos índios atrevidos: / - Não, não e não: AQUI É PORTUGAL!

Aqui é Portugal – Final do 1º acto – Recitativo – pp. 73-74

Deve no entanto notar-se que, em 1954, a sociedade portuguesa estava a mudar e que este tipo apologias patrióticas se haviam tornado já algo anacrónicas. Segundo Vítor Pavão dos Santos, a propósito de idênticas evocações na revista *Fonte luminosa* (1956), «na opinião geral do público, esta exaltação, apesar do bom gosto com que era apresentada, era algo *passé* e já não se tolerava» (SANTOS 1978: 51).

Ainda no âmbito dos textos escritos em co-autoria para o teatro de revista sublinha-se a relação entre o amor pátrio e a crença cristã, esta também desde sempre parte integrante da ideologia salazarista, presente igualmente, por exemplo, na última revista do período agora analisado:

Tão belo Arraial, / Ninguém viu ainda! / Só em Portugal, / A terra mais linda! / Brilha mais o dia, / O Sol dá mais calor! / É o nome: Maria, / É fé e amor!

Aqui é Portugal! – Abertura – p.1

Valores intrínsecos do regime foram também o elogio do trabalho e a apologia da pobreza honrada e satisfeita, valores também eles presentes nos textos em apreço:

Maria Zé – Faz tanta peninha sermos pobres...

Zé Maria – Não digas isso...Não há ninguém mais rico do que a gente...Temos saúde...gostemos um do outro...Temos fé no futuro... e temos alegria.. Há muitos ricos que não têm nada disto...

Maria Zé – Como tu és bom...

Zé Maria – E como tu és tão bonita!...

Aguenta-te Zé! - Quadro “Ardina e rapariga dos rebuçados” – Adicionais – Páginas sem numeração

Maria da Rua - / Não estás farta de saber / Que a rua é madrugada? / ‘inda nos verdes beirais / Dormem no ninho os pardais / ‘inda no Céu brilha a lua; / ‘inda a luz é vaga e incerta / Ja anda a

Rua desperta, / Já anda a Rua na rua. / Passa o operário apressado / A caminho da oficina. / Passa lépido o ardina, / Passa o polícia ensonado. / Passa a varina carregada, / Padiolas de vendilhões, / E no ar da madrugada / Passa a canção dos pregões. / E toda esta população, / Que canta, trabalha e sua, / Toda esta gente que passa, / É sangue, é vigor da raça, / É povo, é alma da rua.

Aqui é Portugal! – Quadro «A rua» – p. 165

À semelhança de outras revistas, Salazar, há muito cifrado Santo António (SANTOS 1985: 47), também nestes textos é bajulado. No exemplo que se segue, o Presidente do Conselho é apresentado como o incansável defensor da paz do seu povo, que folga alegre, despreocupado e grato (depreende-se que enquanto a Europa recupera do grande conflito e o mundo está convulso):

[...] / Ó meu rico Santo António! / Ó meu Santo de encantar! / Passas noites sem dormir, / P'ró Zé poder socegar!

Enquanto estiveres àlerta! / Enquanto houver arraiais! / Enquanto houver Santo António! / O que é que a gente quer mais!

Enquanto houver Santo António – Quadro «Lisboa não morre mais!»

6.2. O irreverente homem de confiança

Se é verdade que a adesão ideológica ao projecto do Teatro do Povo na sua fase inicial não deve ser posta em causa, também é verdade que o então jovem director artístico teve desde o início problemas de articulação com o sector mais burocrático do SPN. Estes são revelados em alguma correspondência com o delegado deste organismo para o Teatro do Povo (Luís Nunes da Silva), de que aqui apenas fica um exemplo relativo à digressão de 38:

Termina V. Ex^a o pedido que me fez de comunicar oficialmente quando suceder nalguma terra as autoridades não terem conhecimento da data de chegada do Teatro do Povo, com uma nota, decerto à margem de ofício que me permito transcrever: «E é sempre preferível a comunicação oficial de tudo que acontecer, feita a quem de direito aos recados, por portas travessas, enviados a funcionários do Secretariado, – certamente na melhor das intenções».

Desconhecendo a que factos se refere V. Ex^a, para me julgar capaz de praticar a incorrecção de enviar recados a funcionários do Secretariado, devo comunicar a V. Ex^a, também à margem de ofício, que nunca tive por costume utilizar portas travessas, ainda que fosse na melhor das intenções, como V. Ex^a quis compreender.²⁷⁴

²⁷⁴ Carta de Francisco Ribeiro dirigida ao delegado do Teatro do Povo junto do SPN em 25 Julho 38 (PT/MNT/TP /1938).

Ao longo dos 5 anos em análise, a animosidade entre Francisco Ribeiro e, concretamente, Luís Nunes da Silva será uma constante: ambos se referem ao imposto companheiro de trabalho com desagrado e mesmo com algum desdém. O relatório daquele funcionário do SPN, dirigido a António Ferro, do qual seguidamente se transcreve um pequeno excerto a propósito do repertório, faz mesmo alusão a uma certa imagem de menoridade de Francisco Ribeiro junto de alguns autores teatrais, não obstante a boa reputação daquele entre as plateias populares (mas até talvez por isso...):

Foi esta falha devida, sem dúvida, à precipitação com que essas peças foram aceites, e também ao facto de se ter encarregado desse assunto, – talvez o mais delicado – pessoa que não tinha nem capacidade nem cultura para apreender o que havia de melindroso nessa feição do teatro e, principalmente não tinha categoria para se dirigir e tratar directamente com os autores, fazer-lhes encomenda de peças, ditar-lhes a feição das mesmas, etc. Alguns autores chegaram a mostrar a sua estranheza de serem abordados para assunto tão importante por pessoa tão insignificante.²⁷⁵

Ainda no âmbito do Teatro do Povo, em 39, a relação de Francisco Ribeiro com o sector administrativo do SPN tornou-se francamente amarga. O director artístico foi frequentemente chamado à atenção, por exemplo, porque não respondia às missivas dos serviços centrais ou porque se mostrava renitente em elaborar os relatórios de cada espectáculo.

Sublinhe-se ainda que a poucos dias da estreia do primeiro espectáculo do Teatro do Povo era patente a descoordenação entre Francisco Ribeiro e o SPN. Tal descoordenação é demonstrada numa entrevista ao *Diário de Notícias* na qual o director artístico enumerava os espectáculos que seriam apresentados naquele ano pela companhia itinerante. Do conjunto indicado, dois nunca seriam apresentados ao longo dos cinco anos em estudo: *Os quatro cantinhos*, de Eduardo Schwalbach e *Lua de mel* de Vitoriano Braga.

Quanto à participação de Francisco Ribeiro na segunda fase do Teatro do Povo, para a qual, como se viu, foi oferecida grande liberdade para renovar o projecto, observam-se também momentos de franco mal-estar e, desta vez, já não apenas com funcionários intermédios, mas também ao nível das cúpulas do regime. Para ilustrar

²⁷⁵ Relatório do delegado do SPN junto do teatro do Povo em 12 de Novembro de 1936 (PT/TT/SNI 8132 n° 485)

esta constatação novamente se recorre à já referida missiva dirigida a Beatriz Costa: Em causa estava a recusa do Conselho de Teatro em conceder o financiamento e condições necessárias para que o agrupamento criado em 52 para o Teatro do Povo pudesse também funcionar no Teatro da Trindade para além do período estival. O incidente provocou tal desilusão em Ribeirinho que este colocou mesmo a possibilidade de abandonar o país e rumar ao Brasil, pedindo para tal o apoio da sua antiga companheira do Parque Mayer a quem relatou a situação com alguma ironia:

Antes de formular o meu pedido, porque é mesmo um pedido que te venho fazer, quero expor-te a minha situação depois do último pontapé que recebi; e desta vez foi dado por um pé de categoria: recebi-o do Governo da nossa pobre Nação.²⁷⁶

Embora não tenha sido localizado o documento que comprove a resolução deste desacerto, sabe-se, naturalmente, que a situação foi ultrapassada e que o Teatro do Povo manteve até ao fim o seu director Francisco Ribeiro. Este episódio é apenas chamado aqui para ilustrar uma relação, apesar de tudo, inconstante e, nesta fase, essencialmente, descomprometida com o poder.

Por seu lado, a decisão do SNI em acabar com o Teatro do Povo, trará, como se viu, alguma crispação que se concretizou na já referida carta ao Conselho de Teatro, na qual chamava também a atenção para a falta de informação das entidades estatais relativamente aos reais problemas do teatro nacional (SANTOS 2004: 185).

Porém, nos anos 50, Ribeirinho foi também, de um modo geral, olhado pelos dirigentes do SNI como um empresário que se destacava entre os seus pares pela seriedade e traquejo na administração do negócio teatral, bem como pela competência enquanto director de companhia. Foi nessa medida que, ao fazer um balanço negativo da temporada de 1956-1957 financiada pelo Fundo de Teatro o então novel Secretário Nacional da Informação, Eduardo Brasão, em informação confidencial enviada a Salazar, defendia a atribuição da exploração do Teatro da Trindade àquele encenador²⁷⁷. Assim, na época de 1957-58, sendo apenas possível subsidiar

²⁷⁶ Carta dirigida a Beatriz Costa datada de 22 de Dezembro de 1952 (PT/MNT/FR/255009)

²⁷⁷ Segundo Eduardo Brasão, que interveio como presidente do SNI na atribuição de subsídio do Fundo de Teatro já para a época de 56-57, o balanço desta temporada foi francamente negativo pois o desempenho de dramaturgos e companhias havia sido, considerava ele, muito medíocre. Deve no entanto notar-se que Eduardo Brasão faz questão de destacar o Teatro Experimental do Porto de António Pedro como única excepção que «não deixou de representar um grande esforço de profundas intenções teatrais, de experiência de novas correntes artísticas tanto na interpretação, como na encenação, como na criação dramatológica». Informação interna do Secretário Nacional da Informação para o Presidente do

condignamente uma companhia de teatro regular fixo, o Conselho de Teatro presidido pelo director do SNI, optou pela empresa de Francisco Ribeiro, por ser aquela que, de entre os outros candidatos a concurso²⁷⁸ oferecia mais garantias:

Ribeirinho, com todos os seus defeitos, era ainda de todas as experiências a tentar, aquela que merecia mais confiança. Encenador de provados méritos escolheu um grupo de gente nova, com alguns nomes de reputado valor – Eunice Muñoz e Lalande -, que ele conseguirá, temos esperança, disciplinar e encareirar em processos actuais de representação.²⁷⁹

O subsídio concedido a Francisco Ribeiro no primeiro ano do TNP enquanto companhia regular fixa, suscitou aliás a contestação dos directores de companhia Amélia Rey Colaço, Brunilde Júdice e Alves da Costa que a esse propósito dirigiram missivas ao próprio Presidente do Conselho²⁸⁰. Esta contingência obrigou o SNI a defender o encenador junto de Salazar num documento, que antecedeu o anteriormente mencionado, no qual eram realçados, concretamente, o labor desenvolvido enquanto director do Teatro do Povo, o trabalho na época anterior com na própria Companhia Rey Colaço – Robles Monteiro, bem como a qualidade do plano apresentado à candidatura ao Fundo de Teatro:

[...] analisando pormenorizadamente os processos dos concorrentes ao longo de várias e penosas sessões de estudo do Conselho de Teatro, optou este, por maioria, pelo empresário Francisco Ribeiro em consequência das provas concretas já dadas ao serviço do Teatro do Povo durante vários anos ultimamente no TNP e ainda como actor-encenador do Teatro Nacional D. Maria II na época transacta. As razões de preferência estavam ainda no plano que apresentou, absolutamente vertebrado e justificado nos mínimos pormenores (folha de companhia sem ordenados proibitivos que tanto haviam comprometido a solvabilidade de outras explorações subsidiadas anteriormente, podendo por isso aumentar o número dos seus elementos, repertório equilibrado, sem montagens que podiam servir de justificação a gastos desnecessários ou

Conselho, relativamente à concessão de subsídio do Fundo de Teatro à empresa Francisco Ribeiro para a temporada de 1957-58, na rubrica de teatro declamado fixo, sem data (PT/TT/AOS/CO/PC – 53/1).

²⁷⁸ Os outros candidatos ao Fundo para a temporada de 1957-58 foram Gino Saviotti e António Manuel Couto Viana.

». Informação interna do Secretário Nacional da Informação para o Presidente do Conselho, relativamente à concessão de subsídio do Fundo de Teatro à empresa Francisco Ribeiro para a temporada de 1957-58, na rubrica de teatro declamado fixo, sem data ²⁷⁹ (PT/TT/AOS/CO/PC – 53/1).

²⁸⁰ A opção de financiar apenas uma companhia de teatro regular fixo foi aliás abandonada no ano seguinte devido ao coro de protestos levantado pelas gentes do meio (MOURA 2007: 97).

imprudentes, mas contando com encenações dispendiosas dada a categoria das peças escolhidas).
281

No âmbito das notas justificativas à atribuição de subvenções estatais concedidas a Francisco Ribeiro deve ainda referir-se a informação interna lavrada por Francisco Laje dirigida ao Secretário Nacional da Informação, fundamentando a continuação do encenador à frente do teatro itinerante do SNI, pela nota relativa à confiança política que as chefias governamentais depositavam no empresário:

[...] actor-encenador Francisco Ribeiro [...] oferece as indispensáveis garantias, do ponto de vista técnico e artístico, de capacidade administrativa e idoneidade moral e política, para assumir as responsabilidades que lhe incumbem no caso de ser deferida a sua pretensão.²⁸²

A imagem de idoneidade enquanto empresário e director de companhia existia também entre os actores do TNP. Costa Ferreira documenta esta ideia com dois episódios da vida daquele colectivo. Concretamente trata-se do embarque do equipamento do Teatro Nacional Popular na Ilha de Santa Maria nos Açores em condições climáticas muito adversas e do cumprimento dos calendários programados para apresentação dos espectáculos no Trindade:

Às dez da noite, depois de ter passado o dia no tal hotel de madeira a ler e a ouvir o vento uivar, vi já a bordo do Carvalho Araújo, Ribeirinho com o mestre dos carpinteiros, Joaquim Esteves, pulando em busca de equilíbrio na última baleeira que servia o embarque. Como um bom comandante, pôs a salvo as suas tropas antes de tratar de si. (FERREIRA 1985: 393)

Logo no dia seguinte à estreia começaram os ensaios da minha peça *Um dia de vida*. Ribeirinho, subsidiado pelo Estado, dava um exemplo de organização, de vontade de trabalhar e de civismo, pois apesar do êxito indiscutível de *A noite de reis*, começa[va]-se já a preparar outra peça. (FERREIRA 1985: 381)

Já no âmbito da actividade do TNP enquanto companhia fixa, *Noite de reis*, pelas críticas positivas recebidas seria, aliás, olhado pelo SNI como um espectáculo que

²⁸¹ Informação para o Presidente do Conselho respeitante a cartas que lhe foram dirigidas pelos actores Amélia Rey Colaço, Brunilde Júdice e Alves da Costa sobre um subsídio concedido para a época 1957-1958 pelo Fundo de Teatro datada de 24 de Outubro de 1957 (PT/MNT/FT/Pasta 117).

²⁸² Informação de serviço, datada de 16 de Maio de 1956, dirigida ao Secretário Nacional da Informação redigida pelo chefe da 3ª repartição Francisco Laje, sugerindo o nome Teatro Nacional Popular para o projecto de itinerância dirigido por Francisco Ribeiro (PT/MNT/FT/ Pasta 79).

legitimava a acção do Fundo de Teatro e do próprio Secretariado na sua secção de teatro. Depois da estreia daquele que foi o primeiro espectáculo do TNP no Trindade, Eduardo Brasão fez um aditamento à já mencionada informação a Oliveira Salazar, do qual fica aqui o excerto mais significativo:

[...] parece-me que se impõe dar continuidade à única experiência que deu resultado até hoje e que nos assegura o alto nível das suas realizações.

Levantou-se e agitou-se o problema teatral. O Secretariado foi asperamente criticado. Hoje, perante os louvores que se levantam de todos os lados à experiência Francisco Ribeiro, depois deste triunfo sem dúvida esmagador, já não se fala neste organismo.²⁸³

No entanto, a relação do empresário com o Conselho de Teatro foi frequentemente atribulada. Logo em 56 na sequência da candidatura do TNP a um subsídio à rubrica de teatro regular fixo, um mal entendido entre o encenador e o Presidente do Conselho de Teatro fê-lo retirar a candidatura. A temporada de 1958-59 e a respectiva candidatura seria também pródiga em desentendimentos com o Fundo de Teatro e com o SNI. A expressão destas divergências atingiu o seu ponto mais alto com último parágrafo da carta dirigida ao Secretário Nacional da Informação, no qual Ribeirinho declarava que abandonava a sua colaboração com o Secretariado e que reduziria a sua acção no teatro português ao seu trabalho de actor, sem desdenhar mesmo a possibilidade de se ausentar durante o maior tempo possível do país. Devia-se este mal-estar a desencontros de contas entre a contabilidade da empresa Francisco Ribeiro e o Fundo de Teatro, a uma acção de verificação dos vencimentos das companhias subsidiadas por parte dos Serviços da Inspeção dos Espectáculos e a desentendimentos decorrentes da distribuição de bilhetes pelos diversos vogais do Fundo de Teatro²⁸⁴.

De alguma forma estas questões acabaram por ser ultrapassadas (embora não tivesse tal resolução deixado qualquer sinal na documentação consultada), pois o empresário apresentou ainda mais uma bem sucedida candidatura para a temporada seguinte. Contudo, novos desencontros de contas entre a empresa de Francisco Ribeiro e o Fundo de Teatro neste último processo suscitariam a cisão definitiva. Não houve

²⁸³ Aditamento à informação do Secretário Nacional da Informação ao presidente do Conselho, datada de Dezembro de 1957 (PT/TT/AOS/CO/PC – 53/1).

²⁸⁴ A documentação relativa a estas questões encontra-se no Museu Nacional do Teatro – Arquivo do Fundo de Teatro com a referência PT/MNT/FT/Pasta 79.

portanto candidatura para 60-61. Cármen Dolores testemunha o cansaço do empresário relativamente ao projecto do TNP:

Nesse ano o Ribeirinho farto de tantos problemas, resolveu acabar com a companhia e ir mais uma vez para a revista ...o seu escape de sempre! (DOLORES 1984: 136)

Ficaria portanto sem eco o estudo-proposta de Francisco Ribeiro feito em meados de 59 dirigido ao Presidente do Conselho de Teatro no sentido de conquistar um estatuto semelhante ao da Companhia Rey Colaço - Robles Monteiro. A ideia de tal solicitação seria permitir que o TNP obviasse a candidatura anual ao Fundo de Teatro dando-a como garantida, podendo assim começar a preparar as temporadas seguintes de forma mais atempada e não apenas a partir de Outubro, mês em que eram conhecidos os resultados dos pedidos de subvenção ao Fundo de Teatro²⁸⁵.

Esta apenas aparente ambivalência de Francisco Ribeiro para com o Governo da Nação foi, de resto, explicada pelo próprio no último parágrafo do já referido estudo-proposta de Maio de 1959. Aqui, Francisco Ribeiro sintetizou e justificou a sua postura de interesse superlativo pelo teatro, simultaneamente crítica e dócil perante o poder naquele período da sua vida e da vida do país :

Julgo que Vossa Excelência já pode ajuizar o bastante do carácter do signatário, para poder reconhecer que se ele, como homem de ofício de teatro, parece orgulhoso, porque sabe o que quer, também é humilde, sempre que o Teatro português precise do seu esforço porque sabe obedecer.²⁸⁶

No boletim nº 4 do TNP, a propósito do impacto de *À espera de Godot*, Francisco Ribeiro tomava uma posição que revelava essencialmente e mais uma vez o seu amor pelo teatro e a sua recusa em tomar posições públicas que pudessem ter eventuais interpretações políticas: se se congratulava com o êxito da peça incluindo com o tumulto que ela havia gerado, fazia questão de esclarecer que o TNP não apresentava «peças de escândalo», antes um teatro diversificado (e nessa diversidade havia cabido Beckett), mas sublinhava que «nunca revolucionário desde que a designação [fosse] sinónimo de pessimismo, insipidez ou de ausência de significação».

²⁸⁵ Estudo-proposta das alterações a fazer no contrato entre a empresa signatária e o Fundo de Teatro datado de 30 de Maio de 1959 assinado por Francisco Ribeiro (PT/MNT/FT/Pasta 79).

²⁸⁶ Estudo-proposta das alterações a fazer no contrato entre a empresa signatária e o Fundo de Teatro datado de 30 de Maio de 1959 (PT/MNT/FT/Pasta 79).

Na análise desta oscilante relação de Ribeirinho com o poder não deve omitir-se a eventual acção diplomática de António Lopes Ribeiro que, ao contrário do irmão, sempre teve uma posição inequívoca de apoio à situação instalada. É verdade que o realizador se movimentava com invejável desenvoltura pelos corredores do poder (embora tal não signifique que não tivesse também atravessado momentos mais difíceis, tal como já ficou assinalado). A possibilidade da intervenção benfazeja de António Lopes Ribeiro, tendente a amenizar efeitos dos diversos conflitos de Francisco Ribeiro é evocada nas entrevistas de Maria Manuel Ribeiro e de João Lourenço em anexo.

Deve assinalar-se ainda que em Junho de 1959 Francisco Ribeiro seria agraciado com a o grau de Cavaleiro da Ordem Militar de Santiago da Espada pelo presidente da República, sinal de que estaria bem longe de se considerar um opositor à situação instalada.

6.2.1. Relação com a Comissão de Censura e com a Comissão de Classificação de Espectáculos

Tal como nota João Lourenço²⁸⁷, Francisco Ribeiro tinha grande desprezo pela acção da Comissão de Censura. Se é verdade que tentou ultrapassar alguns escolhos levantados por esta prática de forma diplomática, também existiram momentos de indisfarçável hostilidade.

Como homem da revista e como autor e empresário, é nos anos 50 que Francisco Ribeiro terá o seu primeiro contacto mais directo com a acção da Censura. Trata-se, como foi mencionado, de um momento em que, após a relativa liberdade concedida na sequência do desfecho da II Guerra Mundial, o cerco em torno da independência de pensamento voltara a fechar-se.

Francisco Ribeiro e os outros autores enfrentaram problemas logo com o título de *Enquanto houver Santo António* (1951), dos quais de desembaraçaram afirmando a ausência de qualquer intenção de crítica pejorativa dirigida ao Presidente do Conselho, sublinhando, no entanto, que o comentário político era elemento vital da revista:

[...] tiveram os autores o intuito de aproveitar um dos versos da última *Grande marcha dos Santos Populares* [...] É certo que tiveram, a par disso o propósito de dar ao seu primeiro quadro uma segunda intenção política, pois a base tradicional de toda a revista portuguesa foi sempre a crítica

²⁸⁷ Ver entrevista em anexo.

a figuras e acontecimentos marcantes da vida nacional. Sem esta crítica, tanto do agrado do público, a revista seria um acervo monótono de dislates sem sentido e estaria de antemão condenada ao insucesso.²⁸⁸

Idêntica reivindicação da necessidade absoluta de a revista comportar uma dimensão de crítica política fará Francisco Ribeiro com os respectivos autores no requerimento relativo a *Aguenta-te Zé!* (1951):

Lutam os autores de revista com mil dificuldades pela escassez de assuntos a criticar, pois a revista portuguesa tem uma tradição de crítica popular aos costumes e casos da vida pública e social portuguesa; pela falta de elementos novos de interesse, e principalmente porque muitas vezes a Comissão de Censura teatral é rigorosa em excesso, censurando frases do texto, que nada têm de contundente ou destrutivo para qualquer obra ou ideia política de interesse nacional.

Assim, vimos rogar a V. Exa que nos sejam revistos os cortes das páginas [...] de que junto enviamos cópia.

Esperando que um espírito de justiça possa reconhecer verdadeiramente que não é nosso intento atacar ou censurar o actual regime político que nos rege, mas apenas ligeiras graças inofensivas, próprias de três modestos autores da modesta revista portuguesa.²⁸⁹

No entanto, este requerimento não será, bem-sucedido, uma vez que não foram levantados os cortes efectuados pela Comissão de Censura. De facto, os cortes – para os quais se apela tolerância dos censores – parecem excessivos. Ficam dois exemplos que são também testemunha de um período em que o regime esteve particularmente vigilante e repressivo:

Velha – Vamos ter de graça luz, dada a electricidade. É um Bode que a produz, barata, cá para a cidade [...]

Ze da Pança – Desculpe ó D. Maria. Um bode a dar à luz, não pode.

Zé Quixote – A gente em vez de energia leva é sopinha de bode.

Aguenta-te Zé! p. 39

Zé Quixote – E a perder a nossa liberdade. E a liberdade dum homem é uma coisa tão bonita!

Zé da Pança – Se é!

Zé Quixote – É uma pena perdê-la no banco dos réus.

Aguenta-te Zé! p. 71

²⁸⁸Processo do SNI/DGE para a revista *Enquanto houver Santo António* (1951) (PT/TT/SNI/DGE/1/4131).

²⁸⁹Processo do SNI/DGE para a revista *Aguenta-te Zé!* (1951) (PT/TT/SNI/DGE/1/4178)

De entre os vários atritos com organismos do Estado, deve salientar-se ainda, pelo seu significado político, a dissensão de Francisco Ribeiro com a Inspeção dos Espectáculos que decorreu da atribuição da classificação «Para maiores de 17 anos» do espectáculo *O diário de Anne Frank*. O empresário tentou uma reavaliação da classificação, não só junto da Comissão de Classificação de Espectáculos, como também através do Ministro da Presidência, numa missiva que se caracteriza pela manifesta aspereza com que olhava então para a acção daquele organismo, que considerava anacrónica e obscurantista. Destacam-se apenas os dois excertos seguintes:

Tal como sucedido noutros casos, a Comissão de Classificação de Espectáculos tem a ilusória convicção de que é ocultando à juventude portuguesa as duras realidades do nosso tempo que melhor a habilita a viver no presente e a prepara mais eficazmente para o futuro.[...]

Já sem falar no aspecto obsoleto, anacrónico e manifestamente mal informado que semelhante atitude representa, a não ser que se pretenda considerar apropriados em 1958 os métodos dos Padres Trancoso e Teodoro de Almeida do Colégio dos Inocêncios e outras velharias que formaram do modo que se viu as gerações que animaram os romances de Camilo e de Eça de Queiroz²⁹⁰.

6.3. Sobre o financiamento do teatro de qualidade

Em carta de Francisco Ribeiro ao Conselho de Teatro já referida por Graça dos Santos a propósito da extinção do Teatro do Povo, era claro para o encenador que a possibilidade de um teatro de qualidade de abrangência popular só seria viável com o suporte financeiro do Estado (SANTOS 2004: 185).

Quanto ao TNP, tal como já foi mencionado, a sua existência durante as três temporadas aqui analisadas só foi possível graças ao apoio estatal fornecido através do Fundo de Teatro. Francisco Ribeiro tinha plena consciência que o teatro de qualidade precisava de apoio externo por evidente incapacidade de se autofinanciar. Assim o voltava a defender, por exemplo, em 1957, em candidatura espontânea do TNP à Fundação Calouste Gulbenkian :

²⁹⁰Cópia de carta dirigida ao Ministro da Presidência datada de 27 de Outubro de 1957 (PT/MNT/CFR/TNP Correspondência oficial).

[...] a existência de uma arte dramática de elevado nível cultural esteve sempre e continua a estar dependente do patrocínio desinteressado de entidades que a financiem e suportem os eventuais prejuízos.²⁹¹

No entanto, no mesmo documento, Francisco Ribeiro descartava a probabilidade da proveniência privada de um patrocínio desse tipo em Portugal, precisamente pela impossibilidade de tal empreendimento ser lucrativo²⁹²:

Efectivamente, está largamente demonstrada a impossibilidade de obter de simples particulares financiamento para iniciativas que saiam fora da rotina considerada comercial. Os negociantes, que hoje arriscam o seu dinheiro em empresas teatrais, fazem-no sempre com mira de um lucro substancial, ou com intuítos menos confessáveis, o que restringe praticamente a sua acção ao teatro de revista.²⁹³

Mais tarde, o encenador, tal como também já foi apontado, acrescentaria a esta justificação a dificuldade em manter projectos teatrais de qualidade em Portugal pela inexistência de elites intelectuais capazes de apoiar cabalmente tais iniciativas (v excerto de entrevista em 2.2.) A ideia do Estado mecenas do teatro era portanto cara a Francisco Ribeiro.

6.4. Sobre a função social do teatro

6.4.1. A expressão dos efeitos do pós-guerra : *Noé voltou ao mundo*

Francisco Ribeiro escreveu um texto em colaboração com João Villaret, *Noé voltou ao mundo* que foi levado à cena na fase final dos Comediantes de Lisboa (1948). Este trabalho demonstra, ainda que de forma algo pueril, uma preocupação com o mundo à sua volta revelando-se uma possibilidade de teatro de intervenção à medida das convicções dos seus autores.

Neste drama, situado temporalmente alguns anos após o final da II Guerra Mundial, conta-se a história de um rico fabricante de armas, Noé. Tendo enriquecido

²⁹¹ Candidatura espontânea de Francisco Ribeiro à Fundação Calouste Gulbenkian para financiamento Carta dirigida ao Presidente da Fundação Calouste Gulbenkian datada de 15 de Maio de 1957 (PT/MNT/FR/TNP Correspondência oficial).

²⁹² Segundo Nuno Moura, numa fase preliminar do Fundo de Teatro considerou-se que o teatro de qualidade deveria ser considerado um serviço público, mas essa ideia não teve o devido desenvolvimento «acabando por soçobrar face à ideia de auxílio financeiro a uma indústria com dificuldades evidentes e em acelerado declínio» (MOURA 2007: 135).

²⁹³ Carta dirigida ao Presidente da Fundação Calouste Gulbenkian datada de 15 de Maio de 1957 (PT/MNT/FR/TNP/Correspondência oficial).

graças à guerra, Noé sente-se profundamente desiludido com o mundo e com as pessoas. Assim, decide deixar os bens aos seus trabalhadores, construir uma arca na qual vogará sem destino nos mares, acompanhado por um grupo de seguidores previamente seleccionados. Todavia, ao tomar conhecimento de que vai ser avô, o Sr. Noé decide regressar a terra com toda a sua tripulação renovando o seu desejo de participar na marcha da humanidade com todas as suas contrariedades e satisfações.

Embora a ideia nuclear da peça pareça acertada - a renúncia à realidade mesquinha e cruel transformada no desejo de lutar por um mundo melhor -, a sua concretização no texto parece ter resultado em algo infantil e excessivamente moralista.

A peça permite, todavia, conhecer melhor os seus autores, apresentando dois homens sensíveis ao mundo que os rodeava. Em *Noé voltou ao mundo* fazia-se, pois, a apologia do despojamento material e da simplicidade. Afirmava-se a crença na pureza de espírito e na bondade natural dos humildes, apresentando os seus autores como detentores de sólida fé cristã.

Tal como já ficou referido, esta peça não contou com o elogio – nem com o apoio – de António Lopes Ribeiro. O realizador recusou-se a apresentá-la com o nome da sua empresa, permitindo, no entanto, que tal fosse feito, no regime da já mencionada sociedade artística.

Também a crítica sublinhou a distância entre a ideia original da peça e a sua concretização. Apenas um exemplo ilustrativo:

Sem dúvida, a experiência dos autores, como actores, afastou-os de certos abismos e permitia que eles tirassem partido de determinados efeitos cénicos, mas não evitou que eles caíssem, por vezes, no discurso, na retórica, na «sessão solene», no «rodriguiño», esquecendo-se que em teatro não há palavras que substituam a acção.

Luís de Oliveira Guimarães «Teatro português: *Noé voltou ao mundo*: comédia dos actores João Villaret e Francisco Ribeiro, estreou-se ontem no Avenida» in *República* (06/03/48).²⁹⁴

²⁹⁴ Podem indicar-se ainda mais dois exemplos: «Primeiras representações: *Noé voltou ao mundo* no Avenida» in *Comércio e Colónias* (09/03/48) e Redondo Júnior «Teatro Avenida: *Noé voltou ao mundo*» Rádio mundial (12/03/48).

6.4.2. Vulgarização do acesso ao teatro e formação de públicos

O esforço de generalização do acesso ao teatro foi-se fazendo um pouco por toda a Europa desde o final do século XIX, mas teve particular expressão no pós-guerra. No que respeita à reforma do Teatro do Povo da responsabilidade de Francisco Ribeiro, ela parece ter sofrido forte contaminação do trabalho do encenador, director de companhia e actor Jean Vilar. Esta influência pode ser notada na perspectiva humanista e universalista que, como se viu, se afigura ter envolvido aquele empreendimento teatral, mas também noutros aspectos que serão mais adiante notados.

Com efeito, a preocupação com a abrangência social dos espectáculos do Teatro do Povo, embora com especial enfoque nas classes mais desfavorecidas, parece fazer ressoar as ideias do encenador francês, herdeiro de Gémier e Copeau. Atribui-se naturalmente a Francisco Ribeiro, enquanto principal responsável pela renovação do projecto, esta aproximação à experiência francesa, embora seja pela voz do Secretário Nacional da Informação que ela seja melhor notada. É sobretudo quando se aponta a pretensão da adequação dos clássicos ao povo (aqui entendido no sentido mais lato da palavra), que parecem ecoar as ideias democratizantes de Jean Vilar, embora, no caso português, fosse perceptível um tom paternalista que não fazia sentido para o criador do Festival de Avignon²⁹⁵:

Tinha para mim que o teatro clássico era acessível ao público, que o educaria que lhe estimularia o interesse. E os factos vieram a comprovar que era assim.

Declaração de José Manuel da Costa citada em «A revolução do Teatro do Povo na Metrópole apreciada pela ‘Voz de Portugal’ do Rio» in *Lourenço Marques Guardian* (05/09/52)

O seu desejo [de José Manuel da Costa] de proporcionar ao público, através do teatro do SNI cultura acessível à formação das classes populares [...]

Depois de criticar as reservas postas à iniciativa do SNI pelos «Velhos do Restelo» que teimam em considerar a cultura apenas acessível a um escol privilegiado [...] O Secretariado Nacional da Informação acentuou que tal conceito ficava eloquentemente desfeito pelo êxito [...]

«Teatro do Povo» in *Notícias de Macau* (28/08/52)

²⁹⁵ Para Jean Vilar o teatro deveria ter, isso sim, a função de formar ou consolidar a consciência cívica dos espectadores. Tratava-se de criar uma disponibilidade humanista permanente, de contribuir para construir um homem novo e livre. Existia em Jean Vilar uma postura social igualitária de base que, apesar de tudo, estava ausente no projecto do SNI.

Não obstante o fundo humanista de Ribeirinho evocado por Ruy de Carvalho²⁹⁶, também é verdade que o encenador não procurava um público plural da mesma forma militante e quase amorosa que caracterizava o múnus teatral de Jean Vilar. Tal como já anteriormente foi apontado, Francisco Ribeiro não era um homem particularmente interessado em questões políticas ou sociais²⁹⁷. São, também por isso, obscuras as fronteiras entre o hábito puro e simples de procurar inspiração em modelos estrangeiros, nomeadamente franceses, e uma adesão profunda aos ideais de democratização da cultura e de comunhão igualitária de valores universais que estiveram tão presentes nos primeiros anos de Avignon e de Chaillot.

Já no TNP, muito além da simples publicidade e à semelhança daquilo que foi feito em outras companhias como o Teatro de Arte de Lisboa, o Teatro Experimental do Porto ou o Grupo de Teatro Moderno (do Clube Fenianos Portuenses), foram desenvolvidas uma série de actividades paralelas à apresentação dos espectáculos que tiveram como objectivo a formação e a fidelização de públicos diversificados, não só através da escolha de um repertório variado, como já atrás se referiu, como também por meio de várias acções que procuraram estreitar os laços entre a companhia e as suas audiências e ampliar o seu público. Esta aspiração reflectia-se nas palavras de Ribeirinho ao *Diário da manhã*:

O nosso desejo é conquistarmos a confiança do público, fazer-lhe ver que o nosso propósito é sério e honesto. Queremos dar-lhe bom teatro e só do bom. Não nos interessa que o espectador aqui venha por acaso.

A. Pinto Machado «Uma visita ao camarim de Ribeirinho e algumas impressões sobre o Teatro Nacional Popular» in *Diário da manhã* (03/05/58).

Desde logo o preço dos bilhetes procurava tornar a ida ao teatro mais apetecível. Na verdade o apoio do Fundo de Teatro tinha permitido baixar o custo dos ingressos de teatro de uma forma que o aproximava dos valores praticados no cinema. Assim o descrevia o repórter do *Diário da Manhã*:

O público de Lisboa [...] tem finalmente bom teatro e a preços verdadeiramente populares, com tabelas quase iguais às dos cinemas, não obstante os encargos de uma peça serem incomparavelmente mais avultados! Aqui no Trindade há plateias de 17\$50 a 35\$00 e o balcão de

²⁹⁶ Ver entrevista em anexo.

²⁹⁷ Ver entrevistas com Luiz Francisco Rebello, Maria Manuel Ribeiro e João Lourenço.

1ª ordem custa apenas 15\$00! Os bilhetes mais baratos são de 5\$00. Deus meu! Não há ninguém que não possa ir ao teatro!!!

A. Pinto Machado «Uma visita ao camarim de Ribeirinho e algumas impressões sobre o Teatro Nacional Popular» in *Diário da manhã* (03/05/58)

O TNP procurou também conhecer a opinião do público sobre os espectáculos através de pequenos cartões que os espectadores eram convidados a preencher com a sua opinião durante os intervalos ou depois do espectáculo.

Outras iniciativas consistiram na criação dos Amigos do TNP (que em 1959 eram mais de 2.000²⁹⁸), na publicação de um pequeno boletim numerado com as actividades da companhia, na realização de conferências e debates sobre teatro, no convite a outras companhias para actuar no Trindade e em exposições de artes plásticas e recitais de música²⁹⁹.

Concretamente, *o Boletim do TNP* destinava-se a anunciar os próximos espectáculos e as diversas actividades da companhia. Ali eram também dadas algumas explicações sobre opções de repertório com especial destaque para a questão da apresentação de originais portugueses no TNP.

De entre as actividades paralelas aos espectáculos, vale a pena destacar a realização de dois ciclos de conferências intituladas *O teatro por dentro*³⁰⁰ que tiveram de ser realizadas cada uma em duas séries para que todos os «amigos do TNP» tivessem oportunidade de a elas assistirem. No segundo ciclo de conferências introduziram-se também os diálogos com o público.

Francisco Ribeiro convidou diversos artistas estrangeiros a actuar no Teatro da Trindade. Foi assim que, entre o Natal e o Ano Novo de 1959, se apresentaram, vindos de Paris, *Les comédiens de bois*, a companhia de marionetas francesa criada por Jacques Chesnais³⁰¹. Em Maio de 59, Luís de Lima, o português então residente no

²⁹⁸ N.º referido por Francisco Ribeiro no estudo-proposta das alterações a fazer no contrato entre a empresa signatária e o Fundo de Teatro datado de 30 de Maio de 1959 (PT/MNT/FT/Pasta 79).

²⁹⁹ Em Dezembro de 1959 Bartolomeu Cid e Nikias Skapinakis expuseram os seus trabalhos de pintura e gravura no salão nobre do Trindade, em Outubro de 1959, Hirosuke Watanuki expôs os seus trabalhos no Salão de 1ª ordem, em Fevereiro de 1960 Cândido Costa Pinto apresentou uma exposição de no mesmo espaço do Trindade.

³⁰⁰ O primeiro ciclo de conferências, realizado no início de 1959, contou com os seguintes temas e conferencistas: *Imagens do teatro contemporâneo* por Luiz Francisco Rebello, *A fortuna da cenografia e a pobreza do teatro* por Pedro Lemos; *O teatro e o disco* por Francisco Mata e *Nascimento, glória e morte da personagem teatral* por Costa Ferreira. Relativamente ao segundo ciclo de conferências não foi possível apurar os temas abordados.

³⁰¹ Jacques Chesnais foi em reconhecido marionetista francês, mas também professor, investigador, historiador e autor de obras de carácter técnico e histórico sobre marionetas de entre as quais se destaca a *Histoire générale des marionettes*.

Brasil, discípulo de Marcel Marceau, representou no palco do Trindade Ionesco, pela primeira vez em Portugal³⁰². Em Outubro do mesmo ano pisou ainda as tábuas da sala de espectáculos do Chiado a madrilena Companhia de Teatro Lope de Vega dirigida por José Tamayo³⁰³.

O TNP incluiu ainda na sua acção iniciativas de tendência socializante com características e dimensões que não se observam em qualquer dos outros empreendimentos anteriores de Francisco Ribeiro. Todavia algumas preocupações sociais, que devem ser também inseridas numa tendência mais genérica europeia já referida no início deste ponto, decorriam do regulamento geral do Fundo de Teatro, pois deve notar-se que naquele organismo «houve de facto um esforço real – mas pouco abrangente no universo teatral português –, em possibilitar o acesso à cultura de classes economicamente mais desfavorecidas» (MOURA 2007: 130). Concretamente elas tinham expressão nos preços especiais para os trabalhadores inscritos na FNAT ou para estudantes universitários e filiados na Mocidade Portuguesa³⁰⁴. Para além destas iniciativas, Francisco Ribeiro lançou mais duas propostas. Tratavam-se d' «O Teatro dos cegos» com a colaboração dos asilos de cegos e o «Teatro do recluso» que contaria com o apoio do Ministério da Justiça, mas que não chegaram a realizar-se.

³⁰² Luís de Lima apresentou os espectáculos *A cantora careca*, *A lição* e *As cadeiras*.

³⁰³ Companhia de Teatro Lope de Vega apresentou os espectáculos *La muerte de un viajante* de Arthur Miller, *Un soñador para un pueblo* de António Buero Vallejo e *Enrique IV* de Luigi Pirandello.

³⁰⁴ Na prática, inicialmente estes descontos consistiam no seguinte: Os estudantes universitários e os filiados na Mocidade Portuguesa poderiam obter bilhetes a 30% do seu preço normal de bilheteira a partir do 8º dia da carreira de cada espectáculo excluindo sábados, domingos e feriados. Também a FNAT poderia requisitar para os seus trabalhadores 10% de cada categoria de lugares a partir do 8º dia de carreira do espectáculo e até 20% a partir do 16º dia de carreira do espectáculo. Na temporada final do TNP, Francisco Ribeiro sugere as *quartas-feiras do trabalhador* e o *sábado de estudante* de forma a evitar abusos que se tinham verificado com a modalidade anterior (PT/MNT/FR/TNP/Correspondência oficial).

7. PARIS EM LISBOA³⁰⁵: O ATENTO OLHAR SOBRE O TEATRO FRANCÊS

Tal como nota Graça dos Santos, o teatro francês foi uma referência marcante para as gentes de teatro portuguesas da primeira metade do século XX (e mesmo em períodos anteriores) (SANTOS 2004: 149-151).

É indubitável o cosmopolitismo dos irmãos Ribeiro: não era apenas a França que lhes interessava, mas também países como Espanha, Inglaterra, Estados Unidos ou mesmo a União Soviética. Todavia, ao tentar cartografar 24 anos de vida teatral de Francisco Ribeiro, surge com singular evidência o atento olhar sobre as práticas teatrais francesas com especial relevo para a acção de Antoine, Copeau, os homens do Cartel e Jean Vilar, como aliás já foi sendo notado em diversos momentos deste trabalho. Devem, porém, ser sublinhados mais alguns aspectos importantes deste influxo permanente do teatro francês no caminho artístico de Ribeirinho.

Desde logo, o nome Comediantes de Lisboa parece inspirar-se nos *Comédiens de Paris* e o Teatro Nacional Popular, assume desde o seu início o homonímia voluntária com o Théâtre National Populaire de Jean Vilar, que não teve, todavia, como se sabe, o impacto social do seu homónimo francês, não só obviamente por se situar em contexto político distinto, como pela diferença de personalidade dos seus mentores.

Quanto à selecção do repertório, ela revela uma atenção particular ao que se passava sobretudo nos palcos de Paris. É assim que os Comediantes de Lisboa levam à cena sete das peças apresentadas nos teatros do Cartel francês. São elas: *Fanny*, *Electra*, *Pedro, feliz*, *Topaze*, *O cadáver vivo*, *Casa de boneca* e *A dama das camélias*³⁰⁶. Para além das peças representadas, foi com alguma frequência anunciada a intenção de montar *Santa Joana* de Bernard Shaw, um dos maiores sucessos de

³⁰⁵ Paris em Lisboa é uma loja de tecidos centenária situada no Chiado por onde Chico Mega e a Tatão passam a caminho dos seus locais de trabalho, os armazéns do Grandela e a Perfumaria da Moda no filme *O pai tirano*. A loja não é visível, mas faz efectivamente parte do caminho das duas personagens. O nome desta loja representa naturalmente a fortíssima referência que foi a França durante décadas em Portugal.

³⁰⁶ *Fanny* (Atelier em 1931. Enc. Charles Dullin); *Electra* (Athénée- Théâtre Louis Jouvet em 1937. Enc. Louis Jouvet); *Pedro, feliz* (Comédie des Champs-Élysées em 1933. Enc. Louis Jouvet); *Topaze* (Variétés em 1928. Enc. Charles Dullin); *O cadáver vivo* (Théâtre des Arts em 1929 e em 1930. Enc. Georges Pitoëff); *Casa de boneca* (Théâtre des Arts em 1930, Théâtre Albert em 1931. Enc. Georges Pitoëff, Théâtre de l'Avenue em 1932, Théâtre du Vieux Colombier em 1934, Théâtre des Mathurins em 1936 e em 1938); *A dama das camélias* (Théâtre Pitoëff, Genebra em 1921. Enc. Georges Pitoëff e Théâtre des Mathurins em 1939. Enc. Georges Pitoëff).

Pitoëff³⁰⁷ que acabou por ser encenada por Francisco Ribeiro já no Teatro Nacional D. Maria II, revelando-se também que a companhia pretendia levar à cena *Crime e Castigo*, na versão de Gaston Baty³⁰⁸. Neste período, é ainda interessante notar que Francisco Ribeiro representará duas personagens encarnadas por Louis Jouvet - o mendigo em *Electra* e Pedro em *Pedro, feliz*.

Já na renovação do Teatro do Povo, o repertório - composto em boa parte por clássicos portugueses e estrangeiros e por obras originais mas de inspiração clássica - torna inevitável o estabelecimento de um paralelismo com o repertório que Jean Vilar elegeu para Avignon e, é verdade, também posteriormente para o TNP. Relativamente aos clássicos estrangeiros é mesmo interessante notar que são postos em cena autores muito da preferência do encenador francês - Molière (com *O traído imaginário*), Marivaux (com *O príncipe disfarçado*) e Shakespeare (com *O Rei Lear*)³⁰⁹.

Quanto ao TNP enquanto companhia fixa, estreia-se com *Noite de reis* de Shakespeare, que Costa Ferreira recorda ter sido também o espectáculo que inaugurou o Vieux Colombier «sob a direcção de Copeau e com Dullin e Jouvet no elenco» (FERREIRA 1985: 380). *À espera de Godot* foi também apresentado pela primeira vez em Paris e outros espectáculos de teatro contemporâneo levados à cena no TNP, embora com estreia absoluta em países anglo-saxónicos, tiveram também estreia em Paris, como é o caso de *O diário de Anne Frank*, *Lucy Crown* e *Doze homens fechados*³¹⁰.

Para além da pura e simples inspiração repertorial, alguns aspectos da dramaturgia eram também influenciados pelos palcos franceses. Por exemplo, no texto de *Pedro, feliz*, utilizado pelos Comediantes de Lisboa pode ler-se:

³⁰⁷ Esta notícia encontra-se, por exemplo, em «Esta noite no Trindade: Os Comediantes de Lisboa apresentam a sua peça de Carnaval: *O Conde Barão*» in *Diário de notícias* (24/01/47).

³⁰⁸ Por exemplo em «Hoje no Trindade: *O cadáver vivo* de Tolstoi pelos Comediantes de Lisboa» in *Diário de Notícias* (22/03/47).

³⁰⁹ Jean Vilar considerava que os clássicos possuíam uma espécie de poesia popular, pelo que eram, por isso mesmo, obras naturalmente populares e não se destinavam, portanto, a uma elite bem nascida, esclarecida ou, simplesmente, burguesa. O criador do Festival de Avignon considerava *D. João* de Molière uma das peças que melhor se adaptava ao público popular, pelo espírito crítico e pela afirmação do homem moderno. De Marivaux colocou em cena duas obras pouco conhecidas, *O triunfo do amor* e *Feliz estratagem* e de Shakespeare *Sonho de uma noite de Verão*, *Ricardo II* e *Macbeth*.

³¹⁰ *O diário de Anne Frank* foi estreado no Théâtre Montparnasse Gaston Baty em Setembro de 1957, *Lucy Crown* estreou em Setembro de 1958 no Théâtre de Paris e *12 homens fechados* em Outubro do mesmo ano no Teatro de la Gaîté-Montparnasse.

Na encenação de Jouvet, havia uma imitação de luz que transfigurava a cena, dando-lhe um ar irreal, um foco vindo de cima iluminava as duas figuras de joelhos, ao meio da cena, a olharem-se em adoração³¹¹

Os Comediantes estavam atentos ao que se fazia em França também através da revista *La petite illustration*, algo que acontecia também noutras companhias. Assim, no final do texto de *Cinco judeus alemães* regista-se:

Na estreia, em Paris, segundo refere a *La petite illustration*, nos finais dos actos, os actores, em vez de agradecer em fila, formavam quadros vivos, sempre diferentes em cada subida de pano. A inovação fez muito êxito e deve tentar-se, talvez, só no 2º e 3º actos.³¹²

Ainda relativamente aos Comediantes de Lisboa, Luiz Francisco Rebello notou quão próxima estava a encenação de *O cadáver vivo* de Francisco Ribeiro da de *Crime e Castigo* de Gaston Baty³¹³.

Numa perspectiva mais geral o então jovem dramaturgo notava a propósito da estreia de uma das suas peças no Teatro do Centro Universitário da Mocidade Portuguesa, *Jogo para o Natal de Cristo*, que Francisco Ribeiro estaria bem a par dos ensinamentos de Jacques Copeau, pelo menos no que respeita à unidade plástica que deveria ter cada espectáculo:

Os outros intérpretes [...] concorrem para estabelecer aquela unidade plástica, aquela *música* de que fala o grande Jacques Copeau, em que deve consistir todo o grande espectáculo dramático. Talvez melhor do que nenhum, entre nós, sabe isso Francisco Ribeiro, o animador do meu texto. Muito a ele deve o «Jogo».
«No ‘Jogo’ há várias personagens simbólicas – dizem os organizadores do 3º espectáculo da MP»
in *Diário Popular* (12/01/45)

Já no renovado Teatro do Povo é evidente, como já ficou notado, a influência de Jean Vilar. Deste tão atento olhar sobre o trabalho do homem de Sète, afigura-se ter sido especialmente inspirador o Festival de Avignon. Em primeiro lugar por questões meramente cronológicas. É que a primeira edição do Festival de Avignon teve lugar em 1947 e foi apenas em Agosto de 1951 que Jeanne Laurent (1902-1989), alta

³¹¹ Processo do SNI/DGE para a peça *Pedro, feliz* (PT/TT/SNI/DGE/1/3291).

³¹² Processo do SNI/DGE para a peça *Cinco judeus alemães* (PT/TT/SNI/DGE/1/3266).

³¹³ Ver entrevista em anexo.

funcionária do Ministério da Educação de França, encarregada da reorganização dos teatros nacionais, convidou Jean Vilar a assumir a direcção do Théâtre National Populaire. O encenador deu uma conferência de imprensa em Setembro, lançou o Manifesto e criou o Festival de Suresnes em Novembro desse mesmo ano. Em Março de 1952, Francisco Ribeiro foi convidado a reformular o Teatro do Povo, momento em que, apesar de provavelmente ter conhecimento dos projectos de Jean Vilar para o TNP, dificilmente poderia ainda ter assistido a qualquer uma das suas realizações para aquela companhia³¹⁴.

Ainda no que ao Teatro do Povo diz respeito e quanto aos aspectos plásticos do espectáculo, a simplicidade da cenografia, utilizando elementos cénicos simples para criar os ambientes desejados, contrabalançada pela sumptuosidade dos trajes de cena, parece não só remeter para Jean Vilar como também para Jacques Copeau e Louis Jouvet. Tal é visível nas fotografias de cena do Teatro do Povo que chegaram até nós, tendo este aspecto também já sido sublinhado por Vítor Pavão dos Santos (SANTOS 1994: 13) e Graça dos Santos (SANTOS 2004: 203). Ademais, no momento em que assistiu ao primeiro espectáculo do Teatro do Povo, o jornalista francês Yves Gandon estabeleceu, de imediato, uma relação entre o espectáculo a que viu e o trabalho de Jean Vilar:

Limité quant au décor – qui pour D. Duardos se réduit à une somptueuse tapisserie à personnages de l'époque – le metteur en scène, tout comme notre Jean Vilar en Avignon, retrouve son avantage par le faste des costumes et la vivacité de l'interprétation.

Yves Gandon «Au Théâtre du Peuple avec Salazar» in *France Illustration* (06/09/52)

Quanto aos trajes de cena, por vezes, verifica-se a importância dada à cor mais do que aos detalhes tal como fizeram Vilar e Léon Gischia³¹⁵. Embora não se tratasse aqui do pátio do Palácio dos Papas, o distanciamento entre palco e auditório podia ser,

³¹⁴ A 12 de Novembro de 1951, Jean Vilar deu uma conferência de imprensa na qual apresentou o programa para o TNP, em 17 de Novembro de 1951 teve lugar o primeiro *week-end artistique* em Suresnes que integrava uma série que terminou em Fevereiro de 1952 em Gennevilliers. Em Março desse mesmo ano, apresentou no Théâtre des Champs-Élysées dois espectáculos que tinha apresentado em Avignon, *Le cid* e *Mère Courage*. Pelo meio o TNP realizou uma tournée à Alemanha, Luxemburgo e Bélgica.

³¹⁵ Léon Gischia, cenógrafo e figurinista, foi o grande colaborador plástico de Jean Vilar em Avignon e também no TNP.

em alguns casos, significativo³¹⁶. As cores bem marcadas serviriam para diferenciar as personagens entre si, para as caracterizar e para seduzir o olhar³¹⁷.

A aposta no despojamento do aparato cenográfico a favor do poder do texto transmitido pelos actores parece também reflectir a influência de Copeau, Dullin e Vilar (WHITTON 1987: 226). Também aqui se afigura ter havido a intenção de, através de uma grande simplicidade, criar uma ligação mais directa entre actor e espectador. Parecia igualmente existir um desejo de regresso às origens do teatro e à plenitude da sua capacidade comunicativa. Três observadores insuspeitos testemunham o cumprimento deste desiderato junto do público popular em algumas das encenações de Francisco Ribeiro para o Teatro do Povo. O primeiro é João Pedro de Andrade que evoca a sua experiência ao assistir à representação do repertório de 52, o segundo é António Pedro, que se refere aos dois programas de 54 a cuja representação teve oportunidade de presenciar em Caminha:

[...] para um público rumorejante, que em cada representação mostrava pelo silêncio compenetrado com que acabava por escutar, ter sido vencido e convencido.

João Pedro de Andrade «A nova orientação do Teatro do Povo» in *Átomo* (30/08/52)

[...] e outra alegria ainda maior : ver um público numeroso e sempre naturalmente desatento e ruidoso ao princípio ir sendo tomado por o que se passa no palco, e, para integral desmentido dos parvalhões do tiro e do gosto do público, que julgam, pelo seu, ordinário envergonha-se, rir, comover-se e exaltar-se com o que é de rir, de se comover e de se exaltar sem vergonha no puríssimo jogo de emoções que o teatro deve ser e esta gente respeita como é.

António Pedro «Veio aí o Teatro do Povo» in *Jornal de Notícias* (10/09/54).

O terceiro testemunho é o de Costa Ferreira que recorda, nas suas memórias, a experiência no Teatro do Povo como actor:

O que sobretudo me impressionou no trabalho de Francisco Ribeiro foi a força, a clareza, o poder de comunicação que deu à *Castro*, conseguindo manter em silêncio interessado milhares de pessoas que nunca tinham visto teatro, no adro da Sé do Porto com uma pobreza de meios humanos impressionante. (FERREIRA 1985: 329)

³¹⁶ Ver imagem em anexo.

³¹⁷ Grande parte dos figurinos de Abílio Mattos e Silva e de José Barbosa para o Teatro do Povo podem ser observados em Vítor Pavão dos Santos, *O grande teatro do mundo ou os clássicos em Lisboa*. [Lisboa] : Electa-Lisboa 94, [1994] e em em <http://www.matrizpix.imc-ip.pt> (acedido em 2011/07/15) e <http://www.matriznet.imc-ip.pt> (acedido em 2011/07/15). Nestes *sites* podem também ser visualizadas algumas maquetas de cenário para o Teatro do Povo (1952-1955).

No que à arquitectura de palco diz respeito, também algumas inovações projectadas pelo encenador ecoavam explorações já levadas a cabo em palcos europeus e franceses em particular. É assim que o palco concebido para o projecto do Teatro do Povo não só reflecte a procura de espaços mais adequados ao teatro ao ar livre, como também a influência da tendência geral manifestada na Europa, desde o início do século XX, de rompimento com os palcos de tipo burguês e de redescoberta do potencial de espaços teatrais ancestrais. O programa da primeira temporada do reformado Teatro do Povo revela claramente tais preocupações:

[...] o palco com boca de cena, pano de boca, reguladores, ribalta, gambiarras e caixa de ponto, os cenários de pano de fundo e bastidores [...] tudo isto foi substituído por um estrado de vários planos, a que os actores têm acesso por escadas, à vista do público, aproximando-se mais do *tréteau* medieval e da *skena* helénica, que do teatro burguês dos séculos XVIII e XIX. E não há dúvida que isso permite realizar melhor o enquadramento apropriado às representações ao ar livre.³¹⁸

Em concreto, a solução encontrada parece sobretudo fazer ressoar a influência da «cena arquitecturada» idealizada por Louis Jouvet e Jacques Copeau para o Garrick Theatre em Nova Iorque e sobretudo para o Teatro do Vieux-Colombier em Paris entre o final da primeira década e início da segunda do século XX. É inevitável estabelecer uma correspondência entre as plataformas desniveladas fixas e os módulos amovíveis pensados para aqueles palcos (e que Jouvet voltará a utilizar noutros seus projectos) e a solução encontrada para o novo arranque do Teatro do Povo³¹⁹.

Quanto às alterações efectuadas no palco do Teatro da Trindade que visaram sobretudo prolongar o espaço de representação suprimindo a ribalta, Redondo Júnior nota a influência de Copeau :

Jacques Copeau, ao fundar o Vieux Colombier, no primeiro quartel deste século, preferiu outro processo de levar a acção à sala: suprimiu a ribalta e prologou ao máximo o proscénio. Assim, a acção tende a penetrar entre os espectadores como a proa de um navio no mar, sem se misturar com eles. [...]

Francisco Ribeiro adoptou, agora no Trindade, a fórmula de Copeau, sem, no entanto – e muito bem – ter aceite a rigidez de um dispositivo cénico interior. (REDONDO JÚNIOR [1957?]: 6)

³¹⁸ Programa dos espectáculos do Teatro do Povo *O juiz da Beira* e *D. Duardos* de 1952 (MNT 25495).

³¹⁹ Ver imagens em anexo.

Deve contudo notar-se que também Jean Vilar em Chaillot, já com o TNP, utilizou idêntico processo de aproximação ao público.

8. RESSONÂNCIAS DE PRÁTICAS TEATRAIS PASSADAS

A conjugação da herança de práticas teatrais de antanho com alguns traços de renovação é uma característica da vida artística de Francisco Ribeiro que se manterá ao longo de todo o período em análise. Já ficaram assinaladas as tentativas de modernização da cena portuguesa. Neste pequeno capítulo sublinham-se algumas reminiscências do passado sobretudo presentes no trabalho desenvolvido no teatro ligeiro.

O recurso constante a *reprises* e a selecção de repertório com base em sucessos recentes nos palcos de França (Paris) ou Espanha (Madrid ou Barcelona) ou ainda qualquer grande cidade americana, não foram marcas características exclusivas do período agora estudado. Esta práticas são também identificadas para a Primeira República (BASTOS 2004: 92 e 132), mas remontam, na verdade, a períodos anteriores, com particular ênfase então para a atenção dedicada aos palcos de Paris.

A selecção de peças baseadas em êxitos estrangeiros pode ser mesmo ilustrada através do registo memorialista de António Pinheiro ao aludir ao desejo do empresário Cristiano de Sousa (e da actriz Lucinda Simões) de levar ao palco a peça *Cyrano de Bergerac*, em finais do século XIX; o mesmo está presente na referência de Adelina Abranches ao hábito que o Visconde de S. Luís Braga (o empresário do então Teatro D. Amélia, actual S. Luiz) tinha de ir a Paris em busca de repertório para a sala de espectáculos que empresariava:

Em certo Verão, a fantasia artística de Cristiano de Sousa sugeriu-lhe, e à sua Companhia, o sonho de interpretar o *Cyrano de Bergerac*, a célebre peça de Rostand, que Coquelin – le grand – estreará, no inverno anterior, no teatro da Porte St. Martin³²⁰ (PINHEIRO 1938: 71)

[O Visconde S. Luiz Braga (1850-1918)] fazia todos os anos a sua viagenzita a Paris, e de lá trazia sempre debaixo do braço, as peças de maior êxito (ABRANCHES 1947: 193)

Porém, não se tratava apenas de olhar para o estrangeiro para seleccionar repertório, mas de trazer de lá também formas de o apresentar. Era também um modo de fazer do passado e do qual um dos maiores testemunhos é o actor, encenador e professor do Conservatório Carlos Santos, cuja deferência relativamente aos modelos

³²⁰ O espectáculo foi estreado em 1898 em Portugal, no Teatro D. Amélia

franceses e espanhóis é uma constante ao longo das suas memórias. Prova-o, por exemplo, quando menciona a preparação do já referido espectáculo *Cyrano de Bergerac*:

Lucinda Simões e Cristiano de Sousa, também acometidos por legítima virtuosidade artística, acompanhados por Lucília e Augusto Pina, cenógrafo escolhido para a montagem da peça, foram-se então de longada até Paris para colherem, ali mesmo, todos os elementos indispensáveis para uma apresentação conscienciosa no palco do D. Amélia (SANTOS 1950: 78)

Acerca do mesmo espectáculo (*Cyrano de Bergerac*) reporta Chaby Pinheiro:

Levaram o Augusto Pina a Paris para copiar os cenários (PINHEIRO 1938: 71)

Este mimetismo em relação às produções estrangeiras era, pois, transversal a todas as tipologias do teatro profissional. Também Amélia Rey Colaço, na década de 40, trasladava para o palco do Teatro Nacional criações cénicas de palcos estrangeiros. Revela-o Costa Ferreira ao referir-se à montagem de *A casa de Bernarda Alba* em 1948:

[...] falarei do desastre de *A Casa de Bernarda Alba* de Garcia Lorca, cuja encenação foi trazida do minúsculo palco do Studio des Champs Elisées para o Nacional, desequilibrando as marcações e fazendo confidências a distâncias incríveis (FERREIRA 1985: 171)

A organização de companhias em torno de uma ou mais vedetas, que determinavam também a escolha do repertório tal como acontece, por exemplo, nas companhias de Palmira Bastos e de Vasco Santana de que Francisco Ribeiro fez parte e que até certo ponto e de forma ambivalente acontecerá nos Comediantes de Lisboa. Tratava-se de um traço persistente e duradouro da história do teatro europeu e português em particular. Atente-se ao seguinte exemplo do passado fornecido pela actriz Adelina Abranches referindo-se Visconde de S. Luiz Braga:

No começo da temporada, começava o seu trabalho, quanto a mim o mais difícil, de contentar os seus artistas: peça para o mano Augusto, para o Ferreira da Silva; para o Brazão, para a Ângela, para a Lucília, para mim... Raro se enganava quanto às distribuições. Quando me calhou em sorte *A Ressureição* [1903], houve quem protestasse... Mas o Visconde, como velha raposa que era,

respondeu: - Minha filha: para tipos populares a Adelina. Tu és por demais elegante, por demais janota... (ABRANCHES 1947: 193)

Este trecho faz sobressair outra característica do passado também comum ao período agora em estudo – a fixação de um actor num determinado *emploi*. Sobre este aspecto, vale a pena recordar as palavras de Eduardo Schwalbach, no início do século XX:

Virgínia, a mais sentimental actriz portuguesa, com a sua voz modelada em carícias, sorrisos e lágrimas [...] cingia a coroa de nossa actriz dramática por excelência, principalmente nos papéis de vítima, de sofredora. A seu lado, Rosa Damasceno, pela subtileza do seu talento, também por sua voz de cristal e oiro, harmoniosa e cantante, e pela graça do seu aspecto, foi sempre, até aos 55 anos, a ingénua ideal de todo o Teatro. (SCHWALBACH 1944: 157)

Apesar de se ter aventurado no desempenho de personagens para além do seu *emploi*, o actor era de facto herdeiro e praticante dessa tradição teatral, que prescrevia certo tipo de papéis para determinado actor consoante as suas características. Novamente se recorre à preciosa entrevista de 1970:

É tão manifesta a falta de elementos válidos capazes de preencher todos os lugares dum elenco perfeito completo, que damos razão àqueles que nos atacam de deficiências nas distribuições, na maioria das peças que se representam em Portugal. Não temos ingénuas, não temos galãs, não temos característicos... Assim é muito difícil fazer teatro.

Maria Virgínia Aguiar «Vinte anos sem abrir a boca» in *Notícias* [Luanda] (07/70)

Mas é ainda pertinente salientar que era também a pressão do público em conjugação com as oportunidades surgidas na vida artística que ditava a fixação de um actor num *emploi*. Um actor circunscrevia-se principalmente a um certo tipo de papéis se queria manter-se no firmamento da popularidade ou, simplesmente, garantir o seu sustento. Tal aconteceu igualmente com Francisco Ribeiro, como se registou, tornando-se este quase refém do género cómico. Mas mencionem-se também os testemunhos de dois grandes actores pertencentes a uma geração anterior e que conviveram ainda com Ribeirinho – Maria Matos e Nascimento Fernandes:

Ao abrirem-se-me soberanamente as portas da casa de Garrett, esperava ingenuamente que se iriam buscar e sacudir do pó do arquivo as mais belas peças do repertório!

Via-me carpindo em altos brados a ingratidão de Hypolito, ou outro figurão quejando.

Qual não foi o meu espanto quando me entregaram secamente, hostilmente, um papel de característica, uma velha de 80 anos para a qual, evidentemente, não estava preparada!

[...]

E assim fui coleccionando as minhas velhas, a que hoje tenho muito amor, porque enfim, com elas me tenho achado. (MATOS 1955: 92-93)

De facto, não sei, ao certo o que é preciso fazer para levar o público a extrair das suas vísceras as mais sonoras gargalhadas. Mas, em contrapartida, julgo saber como conduzi-lo ao vale de lágrimas. É esta a nossa sina: nascemos com vocação para o drama, mas o público só nos consente a comédia. A minha ilustre colega e grande (grande entre as grandes) actriz Maria Matos começou a sua carreira ganhando um primeiro prémio de tragédia. Pois tem representado muito poucas. O público não deixa. Habitou-se a vê-la na comédia e é nesse pelouro que a quer vêr. (FERNANDES: 1949 -10)

É importante salientar o ritmo de produção dos espectáculos que decorria da sua feição comercial, que se nota, de certa forma mesmo num projecto subvencionado pelo Estado como o TNP. Isso subtraía aos seus intervenientes o tempo de descanso e maturação necessários à realização de um trabalho de qualidade. Este tipo de sujeição aos quesitos mercantis do teatro era, já no início do século XX, lamentado por Carlos Santos:

Esgotada a exploração de *A Tosca* [1902], logo Celestino da Silva pensou noutra peça a pôr em cena com a impetuosa velocidade, de costume lamentável, que as circunstâncias impõem aos empresários perante a necessidade, para eles urgente de fazer receitas.

(SANTOS 1950: 100)

Os profissionais do espectáculo aceitavam esta forma de produção, pois, em causa estava a sua subsistência. Assim era há longo tempo. Atesta-o Adelina Abranches a propósito da sua impossibilidade de satisfazer o desejo que o escultor Teixeira Lopes tinha de modelar o seu busto:

[...] nunca lhe pude fazer a vontade de ir passar uns quinze dias à sua casa de Vila Nova de Gaia, para posar...Nunca achei *disponibilidades* para descansar 15 dias, sem a preocupação da despesa da minha casa de Lisboa! [...] E como os dias correm depressa, Deus do Céu, quando não estamos empregados (ABRANCHES 1947: 353)

De sobrevivência se tratava também quando as companhias deambulavam pela província, quando o público escasseava em Lisboa ou no Porto ou quando, simplesmente, não era possível dispor numa destas cidades de um palco para representar. Francisco Ribeiro recorreu também a este expediente em diversos momentos da sua vida (incluindo na fase final d’Os Comediantes de Lisboa). Estas digressões de recurso eram já um hábito, pelo menos, no final de oitocentos, tal como o documentam António Pinheiro e Carlos Santos:

Eis-me de novo em Lisboa, sem saber que fazer e gozando os *rendimentos* [...] Estamos em pleno Verão de 1894 [...] Arranjei então um grupo e fui dar dois espectáculos ao Barreiro e com algum dinheiro que eu e o Cardoso Galvão arranjámos, por tralhas ou por malhas, lá foi este novo grupo a caminho do Algarve, assentar arraiais em Faro (PINHEIRO 1924: 189-191)

Aproximava-se o encerramento da época [1911-1912] e daí cada artista deparar na sua frente, como de costume, o espectro aflitivo dum forçado *chômage*, a não ser que aceite o pesado sacrifício de algumas digressões pelas províncias [...] (SANTOS 1950: 182)

CONCLUSÃO

Ao chegar ao final deste trabalho, embora a constatação de algumas ambiguidades continue a ser válida, desvanecem-se muitas das perplexidades iniciais que partiram, admite-se agora, de uma premissa um pouco inocente de que o percurso analisado teria sido todo ele feito de vontades e de escolhas deliberadas.

Compreende-se agora que alguns dos trajectos percorridos e das opções tomadas foram fruto de circunstâncias que ocorreram na vida pessoal de Francisco Ribeiro e que se prenderam também com as conjunturas históricas que atravessou.

Releva-se em primeiro lugar o que é expressão de firmes afeições, vontades e convicções. Considera-se que um genuíno amor pelo teatro é a base de todo este caminho e que essa característica se traduziu num enorme empenho e dedicação que colocou nos projectos em que se envolveu.

No domínio da determinação está o desejo de concretização de uma ideia de teatro que, de alguma forma, coincidia com certas concepções defendidas pelos movimentos experimentais, embora tal não signifique necessariamente uma contaminação destes movimentos no percurso analisado, antes, talvez uma «feliz coincidência». Muito desta visão ecoava posições de homens do teatro francês - desde Antoine, passando por Copeau, os homens do Cartel e depois Jean Vilar. Tratava-se concretamente da afirmação da figura do encenador que interpreta o texto e o traduz em linguagem cénica actuando sobre as diversas componentes do espectáculo, tratava-se de um teatro sem estrelas e de um teatro que destacava acima de tudo a pureza do trabalho do dramaturgo.

Francisco Ribeiro conseguiu em boa parte realizar estes desideratos a partir de finais de da década de 40, mas fê-lo sobretudo com o apoio do Estado, rodeando-se de jovens em projectos cujo mecenato governamental permitiu também algum risco em termos de repertório. Se a esses jovens Francisco Ribeiro ficou a dever, de alguma forma, a possibilidade de se afirmar enquanto encenador, eles ficaram a dever-lhe um conjunto vasto de conhecimentos técnicos e práticos do estar em palco, ainda que por vezes eles tenham sido transmitidos de forma autoritária e mesmo violenta.

É, portanto, enquanto encenador que Francisco Ribeiro mais se destaca na cena portuguesa. Vale então a pena sumariar o que realizou nesse ofício: Foi um grande marcador, um adepto da disciplina, um profissional que procurou (e conseguiu) controlar todas as vertentes do espectáculo. Destaca-se o seu domínio dos aspectos

mais técnicos do tablado, desde os detalhes de carpintaria ao engenho da maquinaria de cena, o que lhe permitiu resolver questões complicadas de montagem. A importância dada à visualidade dos espectáculos e um deslumbramento pela cenografia aparatosa caracterizam também o trabalho que realizou. A sua matriz foi essencialmente realista, embora com uma importante elaboração estética (o que respondia também aos desejos de um público que não convinha contrariar por questões de sobrevivência), mas foi evoluindo no sentido de uma maior estilização. Enquanto encenador interveio também na arquitectura de palco amiúde numa perspectiva de maior comunicação da cena com o público, conquanto sempre inspirado em ideias de outros. Francisco Ribeiro procurou a formação de elencos homogéneos e disciplinados, embora se considere ter dado espaço de liberdade aos actores que reconhecia talentosos, ainda que exigindo sempre a sua sujeição ao conjunto.

Uma forte inspiração na realidade francesa desde as questões mais concretas da criação do espectáculo até à postura de base enquanto homem de teatro é outro traço próprio do percurso agora estudado. Esta particularidade revela-o também enquanto profissional estudioso e cosmopolita.

Idênticas características encontram-se também nas opções repertoriais sempre que teve o ensejo de as fazer. É assim que Francisco Ribeiro foi evoluindo no sentido de uma aproximação cada vez mais frequente aos clássicos, que não poderá deixar também de se associar à sua progressiva maturidade e à possibilidade de arriscar um pouco mais sempre que se movimentou no território do teatro subvencionado pelo Estado.

Deve, todavia, sublinhar-se que na sua longa carreira nem todas as encenações de Francisco Ribeiro foram isentas de fragilidades e mediocridades, algumas em boa parte decorrentes quer de pressões de produção, quer de condicionalismos políticos, económicos e sociológicos.

Francisco Ribeiro foi ainda um actor, muito refém do seu *emploi* e do desejo de comédia do público português. Nesta órbita, verifica-se o recurso a fórmulas por vezes um pouco repetitivas e a incursão frequente numa paleta de personagens tipificáveis, embora se tenha observado bastante versátil dentro do género cómico. Tal como muitos dos seus companheiros do teatro ligeiro, um dos seus grandes trunfos foi a naturalidade, que os diferenciava dos colegas do teatro declamado. A fisicalidade do seu estar em palco foi também traço distintivo enquanto actor. Ao longo do percurso analisado, sentiu-se o seu desejo de ultrapassar os seus limites, no que nem sempre foi

bem sucedido. Felizmente conseguiu colocar em cena *À espera de Godot*, demonstrando a sua superior qualidade de actor para além do espartilho das suas características físicas e das expectativas do público. Não é, portanto, despicienda a possibilidade da escolha dessa peça de Beckett determinada pelo desejo de desempenhar o papel de Estragon.

Francisco Ribeiro foi igualmente um homem do *mainstream*, sendo que aqui também é visível o seu amor pelo teatro. Desde logo no teatro de revista na qual, há que admitir, se observa ainda nos anos 30 e 40 uma força e uma espontaneidade indubitáveis que atraíam um público socialmente diversificado, embora sobretudo popular, não obstante a repetição de fórmulas e dos tacanhos quadros de enaltecimento do regime aos quais Francisco Ribeiro também pagou tributo. Pressente-se que foi na revista e no teatro ligeiro que Francisco encontrou o prazer de um espaço de companheirismo³²¹ e de liberdade, pelo facto de permitir um certo improvisado, uma certa espontaneidade que não eram tão aconselháveis no teatro declamado. E foi ainda nesse tipo de teatro que encontrou também um campo de aprendizagem no que dizia respeito aos aspectos mais plásticos do espectáculo. Observa-se também em Francisco Ribeiro um genuíno gosto pelo popular, por um certo sentimentalismo - e mesmo moralismo - que eram mais facilmente consentidos nesse tipo de palco e que poderá eventualmente ter contaminado algumas das suas incursões no teatro declamado. A par destes aspectos mais ou menos benignos, também era inegável a frequente mediocridade destas produções teatrais que viviam essencialmente do talento dos actores que as aceitavam por questões de sobrevivência e que aí desbaratavam o seu talento numa lógica de teatro-negócio, que, aliás, Francisco Ribeiro aceitava de forma realista. No entanto, deve sublinhar-se que esta familiaridade com o teatro comercial o poderá ter prejudicado no que respeita à avaliação crítica dos seus espectáculos.

Quanto ao posicionamento político de Francisco Ribeiro considera-se essencialmente que a sua postura se caracterizou por uma identificação com alguns valores do regime, mas também por uma ausência de militância relativamente à acção do governo. O seu envolvimento com o poder só se efectivou na medida em que tal lhe permitiu realizar os seus projectos. A grande excepção a esta regra foi o período da sua primeira incursão no fortemente politizado e demagógico Teatro do Povo, em que a

³²¹ A este propósito chama-se a atenção para a menção ao convívio fora do tablado com os companheiros do teatro ligeiro referida por Maria Manuel Ribeiro em entrevista em anexo.

dimensão artística sucumbia ao carácter propagandístico do empreendimento. Aqui encontra-se, de facto, uma adesão juvenil aos preceitos do Estado Novo, então pujante, e um desejo de participar na sua marcha, mas que também se confunde um pouco com uma forte admiração pessoal pela figura catalizadora de António Ferro. Deve ainda sublinhar-se, relativamente aos primeiros anos do Teatro do Povo, um sentimento de desilusão que decorre do abandono a que o Secretário Nacional da Informação parece ter votado a iniciativa, da difícil relação do jovem director artístico com um organismo tão fortemente burocratizado como era o SNI e, eventualmente, do falhanço quanto à produção de um repertório adequado e que permitisse cumprir os desígnios de tal cometimento.

Mas, se na sua oscilante relação com o Estado, Francisco Ribeiro beneficiou de vantagens que lhe permitiram realizar a ideia de teatro que tinha em mente, também o Estado ganhou com o trabalho do encenador sobretudo na segunda fase do Teatro do Povo e na primeira temporada do TNP, enquanto homem de teatro competente e sério que contribuiu para melhorar a imagem do próprio SNI.

Deve ainda notar-se que o desejo de não envolvimento funcionou, a partir de 1940 para Francisco Ribeiro nos dois sentidos, isto é, afastou-se do envolvimento directo com o regime, mas recusou também qualquer associação a movimentos de oposição àquele. Por isso negou qualquer significado político relativamente ao seu marcante *À espera de Godot*.

Relativamente à relação de Ribeirinho com o governo da nação, deve ainda sublinhar-se a ideia de que o Estado Novo não foi monolítico, quer dizer, foi composto por diversas personalidades com quem a figura em apreço se foi relacionando melhor ou pior, porventura, sob o olhar atento e protector do seu diplomático e carismático irmão. As relações interpessoais são, como se verificou, factor determinante no evoluir da sua carreira. Por outro lado, o próprio Estado Novo teve, também, a sua evolução impulsionada por factores internos e externos. Este desenvolvimento ditou igualmente, de alguma forma, o caminho teatral de Francisco Ribeiro.

Com efeito, na segunda metade dos anos 30, período de um estado forte e altamente repressivo, encontramos Ribeirinho envolvido na primeira fase do Teatro do Povo e como agente de um teatro vergado às contingências do negócio e da censura. Nos anos 40, encontramos-lo a enfrentar a dicotomia teatro-cinema n'Os Comediantes de Lisboa, a aproveitar o breve intervalo de relativa liberdade no imediato pós-guerra, experimentando algum repertório um pouco mais ousado e afastando-se do

envolvimento político que caracterizou na sua colaboração inicial no teatro do SPN/SNI - mesmo em projectos como o TCULMP, em que a sua participação surge apenas como técnico. Sente-se também nesta fase o impacto do final da II Guerra Mundial com a peça de que foi co-autor, *Noé voltou ao mundo*. Nos anos 50, o efeito da vitória das democracias na Europa parece suscitar o seu envolvimento em projectos que, de alguma forma, procuraram a generalização do acesso ao teatro e a formação de públicos sob o mecenato do estado. Neste período, uma breve suavização da acção da censura permitirá algum arrojo repertorial às companhias portuguesas, no qual se incluirá a subida ao palco de *À espera de Godot* pelo TNP.

Ao longo do período analisado a sociedade portuguesa evoluiu, apesar de tudo, no sentido de uma melhor e mais ampla educação. Por seu lado, a crítica teatral tornou-se mais exigente.

Francisco Ribeiro, enquanto homem que viveu de e para o teatro, conjugou sempre, com o seu desejo e capacidade de renovação, práticas mais antigas, próprias de quem tinha iniciado o seu caminho há muito, e que, também por aí, respondia a algumas das dificuldades do mundo teatral português de outrora, que ainda teimavam em persistir.

ÍNDICE ONOMÁSTICO (Teatro português)

- ABRANCHES, Adelina (1866-1945) : 33, 34, 37, 215-218
- ALVES, Carlos (1889-1964) : 42, 52
- ALVES, Laura (1921-1986) : 26, 42, 47, 52, 70, 180
- ALVES, Vasco de Mendonça (1883-1062) : 21, 68, 69
- AMARO, José (1915-1975) : 81
- BARBOSA, Alberto (1891-1960) : 35, 36, 128, 140, 147
- BARBOSA, José (1900-1977): 103, 110, 114, 139, 142, 144, 145, 213
- BASTOS, Palmira (1875-1967) : 9, 32-34, 51, 185, 216
- BERNARDON, Piero (1908-1982) : 39, 42, 43, 52, 96, 129, 137, 139
- BOTELHO, Carlos (1899-1982) : 141, 142
- BRAGA, Erico (1892-1962) : 33, 38, 51
- CAEIRO, Igrejas (1917-2012) : 81
- CAMPOS, Pinto de (1908-1975) : 42, 52, 53, 137
- CARVALHO, Ruy de (n. 1927) : 144, 152, 153, 162, 183,184,186,187, 205
- CASIMIRO, Mirita (1917-1970) : 51, 52, 54
- CASTRO, Canto e (1930-2005) : 54, 81, 95, 97, 102, 162, 177
- COLAÇO, Amélia Rey (1898–1990) : 116, 142, 180, 195, 216
- CORTEZ, Armando (1928-2002) : 43, 108, 187
- COSTA, Beatriz (1907-1996) : 48-51, 106, 107, 167, 179, 186, 194
- COSTINHA (1891-1976) : 43, 51, 52, 169
- CUNHA, Alves da (1889-1956) : 29, 81, 177,181
- DOLORES, Carmen (n. 1924) : 26, 76, 81, 90, 130, 134, 137, 152, 156, 168, 181, 185-187, 198
- DONNAT, Lucien (n. 1920) : 139, 142
- FERNANDES, Nascimento (1881-1955) : 31, 39, 81, 87, 168, 181, 217
- FERREIRA, Costa (1918-1997) : 21, 27, 33, 40, 43, 76, 89, 101, 111, 113, 115, 117, 120, 121, 124, 130, 133, 134, 137, 159, 170, 173, 174, 181, 182, 185-187, 196, 209, 212, 216
- FERRO, António (1895-1956) : 13, 17, 59-61, 63, 66, 68, 70, 72, 73, 75, 79, 98-1001, 175, 188, 193, 223
- GAMBOA, José (1902-1978) : 41, 80-82
- GEORGE, Frederico (1915-1994) : 141
- GHIRA, Alberto (1888-1971) : 106
- GOMES, Teresa (1882-1962) : 51, 175
- GRAÇA, Fernando Lopes (1906-1994) : 21, 36
- GUSMÃO, Fernando (1919-2002) : 54, 130, 137, 153, 162, 174, 176, 187
- ISIDRO, Irene (1907-1993) : 38, 42, 43, 50, 82, 171
- JÚDICE, Brunilde (1898-1979) : 26, 33, 195
- LAJE, Francisco (1888-1957) : 68, 108, 111, 113, 119, 189, 196
- LALANDE, Maria (1913-1968) : 26, 43, 70, 81, 87, 88, 132, 151, 162, 177, 179, 181
- LEAL, Carlos (1877-1964) : 51
- LIMA, Luís de (1925-2002) : 206
- LOPES, Barroso (1907-1989) : 54, 70, 180
- MACEDO, Tomás de (1917-1980) : 81, 169
- MATOS, Maria (1886-1952) : 29, 33, 36, 37, 40, 42, 132, 217, 218

- MAX (1918-1982) : 54
- MENDES, Leónia (1922-2000) : 54
- MUÑOZ, Eunice (n. 1928) : 81, 95, 97, 152, 162, 169, 180, 183, 195
- NEVES, Maria das (1895-1981) : 51
- PACHECO, Assis (1902-1991) : 81, 87, 149, 180, 181
- PAULO, Rogério (1927-1993) : 26, 44, 180, 187
- PEDRO, António (1909-1966) : 19, 21, 26, 28, 127, 156, 187, 212
- PEREIRA, Álvaro (1890-1969) : 52, 169
- PINHEIRO, Chaby (1873-1933) : 29, 39, 44, 216
- PINTO, Armando Vieira (1906-1964) : 68, 69
- REBELLO, Luiz Francisco (1924-2011) : 21, 27, 28, 48, 53, 69, 76-78, 86, 89, 92, 93, 95, 96, 97, 117, 120, 124, 129, 133, 138, 139, 152, 162, 176, 177, 182, 210
- RIBEIRO, António Lopes (1908-1995) : 7, 49, 72, 75-82, 84-86, 90, 101, 107, 108, 111, 117, 122, 123, 148, 182, 199, 203
- SALVADOR, Eugénio (1908-1992) : 51
- SANTANA, Vasco (1898-1958) : 9, 42- 44, 109, 132, 163, 165, 170, 175, 216
- SANTOS, Carlos (1872-1949) : 33, 127, 215, 218, 219
- SATANELA, Luísa (1898-1974) : 82, 78, 88
- SAVIOTTI, Gino (1891-1980) : 9, 21, 22, 26, 70, 127, 180
- SCHULZE, Maria (1912-1998) : 81
- SEMEDO, Artur (1925-2001) : 43, 44, 82, 132, 177, 178
- SEQUEIRA, Gustavo de Matos : 9, 43, 44, 47, 53, 101, 132-134, 165, 167, 169, 173
- SILVA, Abílio de Mattos e (1906-1985) : 103, 114, 142
- SILVA, António (1886-1971) : 37, 42, 51, 52, 54, 81, 132, 149, 163, 168, 175, 181
- SILVA, Hermínia (1907-1993) : 52
- SIMÕES, Lucília (1879-1962) : 77, 81, 86, 87, 89, 149, 151, 181
- SOARES, António (1894-1978) : 142, 165
- VILLARET, João (1913-1961) : 9, 52, 70, 71, 78, 81, 84, 86, 116, 180, 202, 203

BIBLIOGRAFIA E FONTES

FUNDOS ARQUIVÍSTICOS

Arquivos Nacionais Torre do Tombo
Centro de Documentação do Teatro Nacional D. Maria II
Centro de Documentação da Escola Superior de Teatro e Cinema
Fundação António Quadros
Museu Nacional do Teatro
Sala Jorge de Faria (Universidade de Coimbra)

PUBLICAÇÕES PERIÓDICAS

Acção
Anglo Portuguese News
Átomo
Comércio do Porto
Democracia do Sul
Diário da manhã
Diário de Lisboa
Diário de notícias
Diário ilustrado
Diário popular
France illustration
Jornal da MP
Jornal de Notícias
Jornal do Comércio e Colónias
Jornal do Comércio e Colónias
L'Avant Scène
Lourenço Marques Guardian
Mundo literário
Notícias [Luanda]
Notícias de Macau
Notícias de Macau
Notícias Ilustrado
Novidades
O mensageiro [Leiria]
Objectiva
Plateia
Primeiro de Janeiro
Primeiro de Janeiro
Público
Rádio Mundial
Seara Nova
O Século
O Século Ilustrado
Tempo livre
Tostão teatral
Vértice
A Voz
A Voz de Portugal [Rio de Janeiro]

BIBLIOGRAFIA ACTIVA

ABRANCHES, Adelina

1947 *Memórias de Adelina Abranches*. Apresentadas por Aura Abranches.
Lisboa : Empresa Nacional de Publicidade.

ANDRADE, João Pedro de

2004 *Reflexões sobre o teatro português*. Lisboa : Acontecimento.

BABO, Alexandre

1960 *Problemas do teatro português*. Porto : Galaica.

CASTRO, Fernanda de

1986 *Ao fim da memória*. Lisboa : Verbo.

COSTA, Beatriz

1975 *Sem papas na língua : memórias*. 2ª edição. Mem Martins : Europa-América.

1977 *Quando os Vascos eram Santanas...e não só : memórias*. 3ª edição.
Mem Martins : Europa-América.

1981 *Mulher sem fronteiras*. 8ª edição. Mem Martins : Europa-América.

1984 *Nos cornos da vida*. Edição. Mem Martins : Europa-América.

1990 *Eles e eu*. Mem Martins : Europa-América.

DOLORES, Carmen

1984 *Retrato inacabado : memórias*. Lisboa : O jornal

FERNANDES, Nascimento

1949 «Memórias de Nascimento Fernandes contadas pelo próprio e lançadas
ao papel por Francisco Mata» in *O Século*
[Publicadas no jornal *O Século* entre 13 de Fevereiro e 26 de Fevereiro
de 1949].

FERREIRA, Costa

1985 *Uma casa com janelas para dentro : memórias*. Lisboa : Imprensa
Nacional Casa da Moeda : Sociedade Portuguesa de Autores.

FERRO, António

1950 *Teatro e cinema : 1936-1949*. Lisboa : SNI

1950a *Apontamentos para uma exposição : discurso do Secretariado Nacional
da Informação no acto inaugural da exposição «14 anos de política do
espírito»*. Lisboa : SNI.

GAMBOA, José

1949 *A propósito de teatro : algumas considerações oportunas oferecidas à
inteligência e reflexão de todos os homens de boa vontade*. Lisboa :
Edição do autor.

GRAÇA, Fernando Lopes

1945 *Tália, Euterpe & Tersicore : crónicas*. Coimbra : Atlântida.

- GUSMÃO, Fernando
 1993 *A fala da memória : factos e notas de um homem de teatro : 1947-1984*
 Lisboa : Escritor.
- LEAL, Carlos
 [1941?] *Água forte : memórias*. Lisboa : Livraria Popular de Francisco Franco.
- MATOS, Maria
 1935 *Dizeres de amor e de saudade*. [Portugal. : s.n.].
 [1955?] *Memórias das actriz Maria Matos*. Rev. e prefácio de Alice Ogando.
 Lisboa : Livraria Popular Francisco Franco.
- PINHEIRO, António
 1923 *Coisas da vida...* Lisboa : Galhardo & Costa.
 1929 *Contos largos*. Com um prefácio de Rocha Martins. Lisboa : Galhardo
 & Costa.
- PINHEIRO, Chaby
 1938 *Memórias de Chaby*. Transcritas e coordenadas por Tomaz Ribeiro
 Colaço e Raúl dos Santos Braga. Lisboa : Gráfica Portuguesa.
- PITOËFF, Georges
 1949 *Notre théâtre*. Textes et documents réunis par Jean de Rigault. Paris :
 Messages.
- QUARTIM, Glicínia
 2005 «Às vezes penso nisso : conversas com Glicínia Quartim» in *Artistas
 Unidos*. Lisboa : Artistas Unidos. Nº 13, Abril 2005.
- REBELO, Luís Francisco
 2004 *O passado na minha frente : memórias*. Lisboa : Parceria A. M. Pereira.
- REDONDO JÚNIOR
 1955 *Pano de ferro : crítica, polémica, ensaios de estética teatral*. Lisboa : O
 Século.
 1958 *Encontros com o teatro*. Lisboa : O século
 [1957?] «Fase de actualidade» in *Ribalta*. Lisboa : Ribalta – Desenvolvimento
 e Exploração Teatral, Nº 1.
- RODRIGUES, Urbano Tavares
 1961 *Noites de teatro*. 2 vols. Lisboa : Ática.
- SANTOS, Carlos
 1928 *Poeira do palco : opiniões, anedoctas e comentários*. Prefácio de Júlio
 Dantas. Lisboa : Livraria Popular Francisco Franco.
 1950 *Cinquenta anos de teatro : memórias dum actor*. Lisboa : [s.n.].
 1951 *Arte de representar : sumário de lições*. Lisboa : [s.n.].
- SENA, Jorge de

1988 *Do teatro em Portugal*. Lisboa : Edições 70.

SCARLATTI, Eduardo

1938-1946 *Em casa de O diabo : subsídios para a história do teatro*.
Lisboa: Livraria Luso-Espanhola.

SIMÕES, Lucinda

1922 *Memórias : factos e impressões*. Rio de Janeiro : Fluminense.

SCHWALBACH, Eduardo

1944 *À lareira do passado : memórias*. Lisboa : Edição do autor.

TRIGUEIROS, Luís Forjaz

1947 *Páteo das comédias : dois anos de crónicas de teatro*. Lisboa : Ática.

VILAR, Jean

1955 *De la tradition théâtrale*. Paris : L'Arche.

BIBLIOGRAFIA CRÍTICA

AA. VV.

1944 *25 anos de actividade teatral da Empresa António Macedo : 1919 a 1944*. [Lisboa : s.n.].

1952 «Louis Jouvet : 1887-1951 : notes et documents» In : *Revue de la Société d'histoire du théâtre* (4^{ème} année). Paris : Olivier Perrin.

1963 *Exposição evocativa de Gustavo de Matos Sequeira*. Lisboa : Câmara Municipal.

1999 *O século XX português : épocas históricas e cronologia*. Lisboa : Texto.

ADAMOPOULOS, Sarah

2010 *Nicolau Breyner : é melhor ser alegre que ser triste*. Lisboa : Planeta.

ALMEIDA, Maria Inês de

2006 *Canto e Castro : vou contar-te uma história*. Lisboa : D. Quixote.

ACKERLEY, C. J. ; GONTARSKI, S. E. (ed.)

2004 *The Faber companion to Samuel Beckett : a reader's guide to his works, life and thought*. London : Faber and Faber.

AZEVEDO, Cândido de

1999 *A Censura de Salazar a Marcelo Caetano : imprensa, teatro, cinema, televisão, radiodifusão, livro*. Lisboa : Caminho.

BARATA, José Oliveira

2009 *Máscaras da utopia : história do teatro universitário em Portugal : 1938-74*. Lisboa : Fundação Calouste Gulbenkian.

BARROS, Júlia Leitão de

- 2009 *Amélia Rey Colaço*. Lisboa : Temas e debates.
- BERJEAUT, Simon
2005 *Le théâtre de revista : un phénomène culturel portugais*. Paris : L'Harmattan.
- BERGSON, Henri
2007 *Le rire : essai sur la signification du comique*. Paris : Quadrige ; PUF.
- BROCKETT, Oscar G.
1996 *The essencial theatre*. Texas : Harcourt Brace & Company.
- CASIMIRO, Jaime
2010 «Um esquecido teatro em Linda-a-Velha» in *Elucidário de alguma Oeiras*. Oeiras : Câmara Municipal.
- COELHO, Rui Pina
2009 *Casa da Comédia : um palco para uma ideia de teatro : 1946-1975*. Lisboa : INCM.
- CORVIN, Michel
1994 *Lire la comédie*. Paris : Dunod
1998 *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*. Paris : Larousse.
- CRUZ, Duarte Ivo
2001 *História do Teatro Português*. Lisboa : Verbo.
- CRUZ, José de Matos (coord.)
1983 *António Lopes Ribeiro*. Lisboa : Cinemateca Portuguesa.
1993 *Erico Braga*. Lisboa : Cinemateca Portuguesa.
- DIAS, Marina Tavares
2007 *Lisboa nos anos 40 : longe da guerra*. Lisboa : Quimera.
- DRAIN, Richard (ed.)
1995 *Twentieth century theatre : a sourcebook*. London : Routledge.
- DUSIGNE, Jean-François
1997 *Le théâtre d'Art : l'aventure européenne du XXe siècle*. Paris : Éditions théatrales.
- FADDA, Sebastiana
1998 *O teatro do absurdo em Portugal*. Lisboa : Cosmos.
- FALCÃO, Miguel
2008 «Companhia do Teatro de Sempre : 1958-1959 : no cinquentenário de uma temporada "única"» in *Sinais de Cena*. Nº 10, Dez. 2008 :121-129.
2009 «Carmen Dolores : a atriz em busca do tempo» in *Sinais de Cena*. Nº 11, Jun. 2009 : 31-44

- GASCOIGNE, Bamber
1967 *Twentieth-century drama*. London : Hutchinson University Library.
- HARTNOLL, Phyllis (ed.)
1983 *The Oxford Companion to the theatre*. Fourth edition. Oxford : Oxford University Press.
- JACQUES, Mário ; HEITOR, Silva
2000 *Os actores na toponímia de Lisboa*. Lisboa : Câmara Municipal de Lisboa.
- LISTOPAD, Jorge
1998 «Teatro» in *Portugal 45-95 nas Artes, nas Letras e nas Ideias /* coordenação da edição Vítor Wladimiro Ferreira. - Lisboa : Centro Nacional de Cultura : 177-192.
- LÍVIO, Tito
2005 *Ruy de Carvalho : um actor no palco da vida*. Lisboa : Novo Imbondeiro.
- LOURENÇO, Eduardo
1988 *O labirinto da saudade : psicanálise mítica do destino português*. 3ª ed. Lisboa : D. Quixote.
- LOURENÇO, João
2003 «De costas não se representa!» in *Teatro em debate(s)*. [Lisboa] : Horizonte : 257-261.
- MARQUES, Diana Dionísio Monteiro
2007 *Um teatro com sentido : a voz crítica de Manuela Porto* [texto policopiado] Tese de mestrado em Estudos de Teatro apresentada à Universidade de Lisboa através da Faculdade de Letras. Lisboa : [s.n.].
- MARTINS, Armando
[1951?] *O teatro moderno*. Porto : Simões Lopes.
- MARTINS, Maria João
1994 *O paraíso triste : o quotidiano em Lisboa durante a II Guerra Mundial*. Lisboa: Vega.
- MELO, Daniel
2001 *Salazarismo e cultura popular : 1933-1958*. Lisboa : Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa.
2003 «Parque Mayer : os 80 anos da *Broadway* portuguesa» in *História*, nº 54, Março de 2003 : 44-50.
- MIGNON, Paul-Louis
1978 *Panorama du théâtre au XXe siècle*. Paris : Gallimard.

- MITTER, Shomit; SHEVTSOVA, Maria (ed.)
2007 *Fifty key theatre directors*. London : Routledge.
- MORAIS, Armindo José Baptista de
1987 «Vinte anos de cinema português, 1930-1950 : conteúdos e políticas» in *O Estado Novo : das origens ao fim da autarcia : 1926-1959*. Vol II. Lisboa : Fragmentos : 187-208.
- MOURA, Nuno Costa
2008 *O indispensável dirigismo equilibrado : Fundo de Teatro entre 1950 e 1974*. [texto policopiado] Tese de mestrado em Estudos de Teatro apresentada à Universidade de Lisboa através da Faculdade de Letras. Lisboa : [s.n.].
- Ó, Jorge Ramos do
1992 «Salazarismo e cultura : 1930-1960» in *Nova História de Portugal*. Dir. Joel Serrão e A.H. de Oliveira Marques. Vol. XII (Portugal e o Estado Novo). Lisboa : Presença : 391-454.
1999 *Os anos de Ferro : o dispositivo cultural durante a Política do Espírito” : 1933-1949 : ideologia, instituições agentes e práticas*. Lisboa : Estampa.
- OSÓRIO, António
1964 «Mitologia da revista» in *Seara Nova*, nº 1435, Junho, : 170-173, 189.
- PALHINHA, Margarida (org.)
1987 *A companhia Rey Colaço – Robles Monteiro : 1921-1974*. Lisboa : IPPC.
- PAULY, Danièle
1995 *Théâtre années 20 : la renovati3n sc3nique en France*. Paris : Norma.
- PAVIS, Patrice
1996 *L’analyse des spectacles*. Paris : Nathan.
1999 *Dicionário de teatro*. Tradução para a língua portuguesa sob a direcção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo : Perspectiva.
- PEDRO, António
1976 *Pequeno tratado de encenação*. [Lisboa] : INATEL.
2001 *Escritos sobre teatro*. Porto : Lisboa : Teatro Nacional de S. João; Angelus Novus; Cotovia.
- PICCHIO, Luciana Stegagno
1969 *História do teatro português*. Lisboa : Portugália.
- RAIMUNDO, Orlando
2002 «António Ferro : a eminência parda» in *Expresso : revista*. Lisboa: *Expresso*, Nº 1551, 20 Jul. 2002 : 28-41.

RAMOS, Rui

- 1999 «Intelectuais e Estado Novo» in *Dicionário de História de Portugal*. Porto : Figueirinhas. Vol. 8 : 281-289.

REBELO, Luís Francisco

- [19--] *Teatro português : do Romantismo aos nossos dias : cento e vinte anos de literatura teatral portuguesa*. Lisboa : Edição do autor.
- 1961 *Imagens do teatro contemporâneo*. Lisboa : Ática.
- 1965 *Teatro moderno : caminhos e figuras*. 2ª ed. Lisboa : Prelo.
- 1978 *Dicionário do teatro português*. Lisboa : Prelo.
- 1984 *História do teatro de revista em Portugal*. Lisboa : D. Quixote.
- 1989 «1900-1945 : un siglo que se inicia com retraso» in *Escenarios de dos mundos*. Madrid : Centro de Documentación Teatral : 17-28.
- 1999 *Todo o teatro*. Lisboa : INCM.
- 2000 *Breve história do teatro português*. Mem Martins : Europa-América.
- 2004 *O palco virtual*. Porto : Asa.

REDONDO JÚNIOR

- 1959 *A encenação e a maioridade do teatro*. Porto : Galaica.

REIS, António (dir.)

- 1991 *Portugal contemporâneo*. Vol. IV. Lisboa : Alfa.

ROSAS, Fernando

- 1998 *História de Portugal : sétimo volume : o Estado Novo : 1926-1974*. Lisboa: Estampa.

idem; BRITO, J. M. Brandão de

- 1996 *Dicionário de história do Estado Novo*. Venda Nova : Bertrand.

ROUBINE, Jean-Jacques

- 1998 *A linguagem da encenação teatral : 1880-1980*. 2ª ed. Rio de Janeiro : Jorge Zahar.

SARAIVA, Arnaldo

- 1980 «A revista (à) portuguesa» in *Literatura marginalizada*. Porto : Árvore : 37-62.

SANTOS, Graça dos

- 2004 *O espectáculo desvirtuado : o teatro português sob o reinado de Salazar : 1933-1968*. Lisboa : Caminho.

SANTOS, Vítor Pavão dos

- 1978 *A revista à portuguesa : uma breve história do teatro de revista*. Lisboa: O jornal.
- 1994 *O grande teatro do mundo ou os clássicos em Lisboa*. Lisboa : Electa-Lisboa 94.

- 1998 *A Companhia Rey Colaço-Robles Monteiro : 1901-1974*. [Lisboa]: Museu Nacional do Teatro.
- 2000 *A revista modernista*. Lisboa : Museu Nacional do Teatro.
- 2002 «Guia breve do século XX teatral» in *Panorama da cultura portuguesa no século XX* / coord. de Fernando Pernes. - Porto : Afontamento : 187-312.
- SEQUEIRA, Gustavo de Matos
 1947 «O teatro de revista» in *A evolução e o espírito do teatro em Portugal*. Lisboa : O Século.
- SERÔDIO, Maria Helena
 2004 «Dramaturgia» in *Literatura portuguesa do século XX*. Lisboa : Instituto Camões.
- SILVEIRA, Paula
 1987 «Os valores do quotidiano no Estado Novo : ruptura ou continuidade?» in *O Estado Novo : das origens ao fim da autarcia : 1926-1959*. Vol II. Lisboa : Fragmentos : 303-320.
- SIMON, Alfred
 1970 *Dictionnaire du théâtre français contemporain*. Paris : Larousse.
 2001 *Jean Vilar*. Tournai : La renaissance du livre.
- SOLMER, Antonino (org.)
 1999 *Manual de teatro*. Lisboa : Cadernos Contracena.
- SUREL-TUPIN, Monique
 1984 *Charles Dullin*. Louvain-la-Neuve : Cahiers de théâtre de Louvain.
- TENGARRINHA, José
 1989 *História da imprensa periódica portuguesa*. 2ª edição. Lisboa : Caminho.
- TRINDADE, Luís
 2005 *António Silva*. Lisboa : Temas e debates.
 2008 *Vasco Santana*. Lisboa : Temas e debates.
- VASCONCELOS, Ana Isabel; BASTOS, Glória
 2004 *O teatro em Lisboa no tempo da Primeira República*. Lisboa : IPM.
- VASQUES, Eugénia
 2009 *Para a história da encenação em Portugal : o difícil progresso do conceito de encenação no teatro : 1837-1928*. Lisboa : Sá da Costa.
- VIDAL, Isabel Alice Radburn Nunes
 2009 *Um olhar sobre a actividade teatral, em Portugal, nos anos trinta do século XX* [texto policopiado] Tese de mestrado em Estudos de Teatro apresentada à Universidade de Lisboa através da Faculdade de Letras. Lisboa : [s.n.].

VIEIRA, Joaquim

- 1998 *Portugal século XX - Crónica em imagens : 1930-1940*. Lisboa : Círculo de Leitores.
- 2000 *Portugal século XX - Crónica em imagens : 1950-1960*. Lisboa : Círculo de Leitores.
- 2007 *Portugal século XX - Crónica em imagens : 1940-1950*. Lisboa : Bertrand.
- 2008 *Mocidade Portuguesa*. Lisboa : A esfera dos livros.

VILAÇA, Mário

- 1967 *Teatro contemporâneo : problemas do jogo e do espírito*. Coimbra : Edição do autor.

WALLENSTEIN, Carlos

- 1981 «Os anos 40 no teatro» in *Os anos 40 na arte portuguesa*. Lisboa: Gulbenkian : 165-173.

WHELE, Philippa

- 1981 *Le théâtre populaire selon Jean Vilar*. Avignon, Arles : Alain Barthelemy : Actes Sud.

WHITTON, David

- 1987 *Stage directors in modern France*. Manchester : Manchester University Press.

SITIOGRAFIA

The Internet Movie DataBase

<http://www.imdb.com>

Matriznet

<http://www.matriznet.imc-ip.pt/matriznet/home.aspx>

Matrizpix

<http://www.matrizpix.imc-ip.pt/MatrizPix/Informacao.aspx>

CETBase

<http://www3.fl.ul.pt/CETbase>

FONTES ORAIS

Entrevistas com Carmen Dolores em Julho de 2008 e em Fevereiro de 2012

Entrevista com João Lourenço em Dezembro de 2011

Entrevista com Luiz Francisco Rebello em Dezembro de 2010

Entrevista com Maria Manuel Ribeiro em Dezembro de 2010

Entrevista com Ruy de Carvalho em Dezembro de 2011

ANEXOS

ANEXO I

Entrevista a Carmen Dolores

08/07/08 e 16/02/12

N'Os Comediantes de Lisboa como é que o Francisco Ribeiro conseguia a unidade do elenco que é frequentemente referida na crítica?

Nessa primeira fase, quando ele começou a sua carreira de encenador (o Teatro do Povo só tinha sido uma experiência), não se impunha muito, porque era o tempo das vedetas que não o tomavam muito a sério por ser bastante novo e sem palmarés no teatro declamado. Julgo que os actores não o deixavam espriar-se, porque funcionavam como vedetas; ele sentia isso e não ensaiava muito. Aquilo de que ele foi acusado no TNP, não acontecia n'Os Comediantes de Lisboa, onde os actores eram já muitíssimo bons, com muita experiência e habituados a trabalhar uns com os outros, o que permitia logo uma grande unidade.

Como eu fazia uma falsa ingénua na minha primeira peça, a *Electra, a mensageira dos deuses* de Jean Giraudoux, lá consegui desenvolver-me, mas chegava a casa e dizia – Não sei se vou bem ou se vou mal... Porque mesmo aos mais novos da companhia, o Igrejas Caeiro, o José Amaro, a Maria de Lourdes e eu, ele pouco nos ensaiava.

A minha ideia para explicar a grande mudança, é que foi a partir daí que ele quis ter uma grande companhia de jovens que pudesse ensaiar e formar a seu gosto. E assim se tornou naquele ditador que todos o acusaram de ser. Alguns actores ficaram muito marcados. Aliás, ele tratava assim também os técnicos.

Existem encenadores que pensam que há certos actores que, se não forem tratados com rigidez, não dão tudo. É possível... Comigo isso nunca resultaria, embora não tenha razões de queixa, até porque nessa fase primeira do TNP, eu não fazia parte da companhia.

No entanto, não esqueçamos que o Francisco Ribeiro foi desde o princípio um mestre na marcação de textos. Tudo funcionava de uma forma exemplar. Quando chegava aos primeiros ensaios já toda a movimentação dos actores estava primorosamente prevista. E foi dos encenadores mais completos – sabia de tudo, de toda a mecanização do espectáculo; por exemplo, subia a escadotes para acertar projectores, porque o electricista não o fazia como ele desejava... Aliás, tinha uma agilidade notável, era um gosto vê-lo movimentar-se em cena.

Naquela altura [meados dos anos 40] até que ponto é que ser encenador era uma coisa moderna?

Julgo que era, mas eu comecei nessa altura e por isso não sei bem. Mas sei que anteriormente havia o marcador e o ensaiador, que podiam ser duas pessoas diferentes. Em relação ao Nacional, o Ribeirinho era talvez mais inovador...era sobretudo no jogo de cena.

Conseguiu aperceber-se até que ponto é que o Francisco Ribeiro intervinha nos cenários e nos figurinos?

Não faço bem ideia, mas é natural que sim.

A escolha do repertório d'Os Comediantes era feita por quem?

A responsabilidade do repertório era do António Lopes Ribeiro. Ele viajava muito e algumas peças já as tinha visto no estrangeiro. Tinha a preocupação de arranjar papéis para as vedetas da companhia.

Os Comediantes estavam na moda. Por exemplo, era moda ir ver a *Miss Ba*. Até havia uma música da Hermínia Silva numa revista que falava da *Miss Ba*.

Mas é verdade que grandes actores n'Os Comediantes interpretaram pequenos papéis.

É verdade. A Lucília Simões fez vários papéis menores como, por exemplo, na *Miss Ba* e em *Os cinco judeus alemães*. A Assis Pacheco também.

O António Lopes Ribeiro intervinha nos ensaios?

Ele não estava muito presente nos ensaios, embora fosse tradutor de quase todos os textos. Lia as peças e depois deixava o irmão trabalhar, só ia assistir aos ensaios finais. O António adorava o Ribeirinho e gostava muito de teatro, interessava-se imenso. Ele chamava bons actores de teatro para os seus filmes, mesmo em pequenos papéis. Foi ele que convenceu o Ribeirinho a ser encenador. Mas quando o Ribeirinho precisava de dinheiro, voltava para a revista.

Os problemas de distribuição existiam mesmo?

Sim. Isso aconteceu comigo. No *Pedro, feliz* do Marcel Achard, quem fazia de ingénua era a Lalande e eu era a dama galã. As outras, todas mais velhas que eu, a certa altura diziam: - Pois, nós não temos a tua experiência de vida...O que não era credível.

Como é que o público reagiu ao *Cadáver vivo*?

O público reagiu bem. As pessoas gostavam dos bonitos cenários e figurinos. Toda a gente dizia que o espectáculo era lindíssimo. Um excelente trabalho do José Barbosa a ilustrar o belo texto de Tolstoi.

Que diferenças estabelece entre Os Comediantes de Lisboa e o TNP?

Em qualquer das companhias os espectáculos eram bons. No TNP sentia-se mais a mão do Ribeirinho do que n'Os Comediantes. N'Os Comediantes o que sobressaía era sobretudo o talento dos actores. No TNP sentia-se, de facto, o pulso do encenador.

Relativamente ao TNP, o Francisco Ribeiro congratulava-se com a disciplina que tinha incutido na equipa. Isso é verdade?

Sim, é verdade. Mas também é verdade que a disciplina do Nacional foi a mais rigorosa que conheci.

O que é que de mais importante o Francisco Ribeiro lhe transmitiu?

Uma certa liberdade que ele acabou por me dar foi importante. O que pode parecer estranho...

ANEXO 2

Entrevista a João Lourenço

23/12/2011

O Francisco Ribeiro é frequentemente apelidado de mestre de uma geração de actores. Concorda com isso?

É difícil dizer quem foi o mestre de uma geração. Também se deveriam juntar a ele, por exemplo, o António Pedro, ou o Fernando Gusmão. Ele foi um inovador daquilo que se chama encenação, isso sim. Antigamente havia o marcador e o ensaiador que eram pessoas diferentes. Dirigir os actores era uma tarefa mais nobre que a marcação, por vezes era o director da companhia que ‘dava um jeito’ na direcção de actores. Era o tempo dos actores-estrela, eles eram o elemento mais importante do espectáculo, era em torno deles que tudo se deveria organizar e, muitas vezes, eram eles os ensaiadores.

No tempo do Ribeirinho, a França era um farol para o mundo, as novidades vinham de França e a encenação chegou a França através dos Pitoëff. O encenador passou a controlar todo o espectáculo, a dirigir, a marcar... A encenação foi também uma oportunidade de o Ribeirinho se afirmar enquanto estrela. Ele tinha a particularidade de conhecer bem o ofício. Sabia dar ordens ao carpinteiro, sabia iluminar uma cena... Ele foi o primeiro a controlar todo o espectáculo.

Ele dava muita importância aos actores mais novos, considerava que eles eram o futuro. Isso notava-se?

Eu tive uma excelente relação com ele, mas ele falhava pedagogicamente na relação com os actores. Ele impunha-se pelo medo que inspirava aos actores, era colérico. Era uma prática francesa - o Antoine, o Dullin, o Jean-Louis Barrault eram assim. Era uma forma de dirigir as companhias. E ele adorava os franceses.

Para aqueles que percebiam que aquilo era apenas uma forma de dirigir o espectáculo, estava tudo bem. Por exemplo, o Canto e Castro nunca teve medo dele, respeito sim, mas não medo. Quem não percebia que aquilo era um método, não conseguia lidar com aquela forma de dirigir. O Ruy de Carvalho nunca conseguiu ser bom ao pé do Ribeiro, quando deixou de trabalhar com ele, passou a ser um excelente actor, libertou-se.

O TNP era muito um teatro de novos e ele desistiu da companhia quando os novos se começaram a ir embora. Começaram a contestá-lo muito e saíram vários para formar o Teatro Moderno de Lisboa.

Nos documentos do SNI ele congratulava-se por ter conseguido impor uma grande disciplina nos elencos do TNP. Isso é verdade?

A disciplina era verdade. Havia uma forma de estar no teatro um bocado ligeira, menos profissional. Ele acabou com isso.

Aliás, ele foi pioneiro de uma nova forma de estar no teatro. No Teatro Nacional, não víamos os ensaios, esperávamos o nosso momento de entrar em cena atrás do pano. O nosso papel era-nos dado só com as nossas deixas a vermelho, com as folhas cosidas à mão. Com o Ribeiro já o texto era passado à máquina e agrafado e ele já nos deixava ver os outros actores a ensaiar.

Entre o D. Maria e o TNP havia uma diferença - os novos. Mas era importante para um actor estrear-se no D. Maria, era quase uma aceitação para entrar na profissão. O Francisco Ribeiro não tinha o peso do D. Maria, mas tinha processos mais modernos.

Ele dava liberdade aos actores para construir as personagens ou orientava-os muito?

Não havia regras, isso dependia dos actores. Quem estava a começar, era muito dirigido. Ele impunha muito a sua técnica e quem quisesse aprendia muito. Passava muito tempo com um actor mais novo. Ia ao ponto de ensinar a subir um degrau, a pôr as mãos nos bolsos...

No TNP trabalhava-se em equipa ou ele ouvia pouco os actores ?

Ele não discutia com os actores como iria fazer a peça. Não havia o diálogo que há hoje.

O respeito pelo texto era absoluto?

Às vezes respeitar o texto é contradizê-lo. No passado, os autores não gostavam que se alterasse nada. Hoje é diferente. Mas, naquela altura, a base era muito o texto, sim.

Ele foi acusado por alguma crítica de não interpretar convenientemente os textos que apresentava no palco. Acha que isso era verdade?

Ele fazia o seu trabalho de interpretação. Se os actores representavam sublinhando determinada passagem era porque tinha sido feita dramaturgia.

Onde ele foi mais longe na modernidade do teatro, foi em *À espera de Godot*. Talvez ele não tivesse visto a profundidade da peça, mas aquele foi um dos espectáculos mais importantes de teatro em Portugal.

Deve acrescentar-se que ele tinha um grande desprezo pela crítica. Achava que os críticos viviam do teatro sem lhe pertencerem. Era muito fácil sentar-se na plateia e depois escrever umas ideias sobre aquilo que se tinha visto. Ele não se relacionava com a crítica, não andava nos seus circuitos. Mas as críticas tinham, nessa altura, uma coisa interessante – eram feitas no momento. Às vezes íamos esperar a publicação das críticas nos jornais até de madrugada, para o Aeroporto ou para a Ribeira.

Mas desprezo ainda maior tinha ele pela Censura, achava-os medíocres e era muito hostil com a Comissão. Pelo que eu vi – se ele conseguiu continuar com a Companhia, foi graças ao irmão.

Ainda em relação a *À espera de Godot*, sabe qual foi a motivação para ele querer levar aquele texto à cena no TNP?

Sei. Ele gostou do papel que fazia. Não foi pela modernidade, nem pela importância do texto.

Também foi o seu papel que o levou a dirigir soberbamente os outros actores do elenco.

Quando a Amélia Rey Colaço quis fazer Brecht, foi também por causa do papel.

O TNP copiou o nome do projecto de Jean Vilar. Existiam em Francisco Ribeiro idênticas preocupações com a função social do teatro?

A diferença é muito grande. O Francisco Ribeiro foi um grande homem de teatro, foi um grande artesão. Mas não tinha uma ideia política de teatro e, se tivesse, estaria mais perto do regime. Como encenador faltava-lhe uma visão humanista. De qualquer maneira, se ele tivesse sido diferente, não sei se conseguiria ter tido o TNP.

Acha que a comédia ligeira e a revista lhe davam prazer?

Ele tinha grande prazer na comédia e na revista. Ele pertence a uma geração de cómicos que aparece no cinema português, o Vasco Santana, o António Silva...Mas ele sabia que o verdadeiro teatro não era esse.

Como é que o caracteriza como actor?

Era um actor com muita técnica. Muito frio em cena. Teria sido bom a fazer Brecht se fosse dirigido por um encenador que soubesse dirigir Brecht e se tivesse uma consciência social de esquerda. Ficou-se como actor de comédias. Fez um Lear péssimo. Fez mal o D. Perlimplim, porque lhe retirou a dimensão poética e transformou a peça numa comédia.

ANEXO 3

Entrevista a Luiz Francisco Rebello

03/12/10

O que considera mais digno de nota n'Os Comediantes de Lisboa? E que diferença é que existia, na altura, entre aquele agrupamento e o Teatro Nacional?

Em primeiro lugar a exigência de repertório.

A diferença entre o Teatro Nacional e os Comediantes não era muito grande. A verdade é que o teatro na altura estava muito condicionado pela censura e pelo público. O condicionamento da bilheteira era o condicionamento do público.

Esteticamente a Amélia Rey Colaço e os Comediantes estavam muito próximos. A diferença estava na concepção do espectáculo dos Comediantes que era mais moderna. A influência do Cartel era muito grande. O Francisco Ribeiro era amigo pessoal do Gaston Baty.

O teatro da Amélia era mais burguês, o do Francisco Ribeiro era mais elitista. A própria Amélia teve de evoluir em termos de repertório por causa d'Os Comediantes. Depois a crítica estava dividida. Alguns críticos eram pelos Comediantes outros eram pelo Nacional. Por exemplo o Jorge de Faria gostava muito do Francisco Ribeiro e o Norberto Lopes (que traduzia as peças para o Nacional) apoiava os espectáculos do Nacional.

Sabe, para se ser actor, naquele tempo era muito difícil não compactuar. Ou se desistia ou se ia para fora. Quem ficava tinha de compactuar. Havia aqui uma ambiguidade inevitável. O Francisco Ribeiro que politicamente estava francamente à direita, só se comprometeu na medida em que isso era necessário. Era a única forma de resistir.

A cenografia d'Os Comediantes era essencialmente realista?

Nem sempre. O Francisco Ribeiro era muito influenciado pelo Gaston Baty, na iluminação, na disposição cénica. *O Cadáver vivo* é um exemplo disso, lembra muito o *Crime e castigo* do Baty.

A *Electra* tinha um cenário neo-clássico.

A *Rosa Enjeitada* era um cenário mais audacioso, não era nada naturalista.

Os Comediantes fugiam aos salões tradicionais que eram muito falsos. Não havia neles a intenção de fingir que era verdade.

O Francisco Ribeiro intervinha muito na cenografia. Os cenógrafos faziam o que ele queria.

Porque a escolha do Luiz Francisco Rebello e de *Ventania* para representar na fase final d'Os Comediantes?

Já não me lembro bem. O meu avô fundou o Café Palladium que era muito frequentado por actores. Eu era tímido, mas metia muito conversa quando queria conhecer um actor. E já que os conhecia ali no café, ia depois ter com eles também ao teatro.

Escrevi a *Ventania* a pensar n'Os Comediantes, a pensar nos actores d'Os Comediantes. O terceiro acto era tão mau que teve de ser reescrito. Lembro-me de estar no hotel, no Porto, a escrever terceiros actos.

O Francisco Ribeiro assistiu a espectáculos do Teatro-Estúdio do Salitre? Ou outros companheiros do teatro ligeiro o fizeram?

Não assistiu a nenhum espectáculo que eu saiba. Ele não levava aquilo muito a sério, considerava aquele tipo de experiências rapaziadas. À excepção do Villaret, o experimentalismo nos anos 40 era motivo de gozo entre os actores do teatro ligeiro. Por exemplo, no *Filipe II*, que montámos no Salitre, o actor aparecia com cada metade da cara pintada de cor diferente e isso foi motivo de chacota entre as gentes do teatro ligeiro.

O Francisco Ribeiro tinha um genuíno gosto pela comédia e pelo popular?

Fazer revista divertia-o. O problema da farsa e da comédia era a má qualidade. Ele fazia as piores coisas da melhor maneira. Os textos estavam abaixo das suas qualidades, mas ele não se abaixava a eles. O Francisco Ribeiro tinha uma grande dignidade profissional.

Ele tinha o instinto do teatro. No *Pedido de casamento*, no Teatro do Povo, os actores faziam aquilo como títeres, fantochavam as personagens. Quem tinha feito aquilo era o Meyerhold, mas não me lembro de ele ter feito alguma vez alguma referência ao Meyerhold. Talvez através do irmão que tinha estado na União Soviética...Mas acredito que um verdadeiro homem de teatro, que sinta o pulsar do sentido do teatro, como ele sentia, encontre nesses textos uma essência e acabe por procurar soluções

idênticas às que outros homens de teatro já tinham também encontrado ou que acabe por ir ao encontro de formas de teatro que já tiveram o seu tempo como a Comedia dell'arte, isso pode acontecer naturalmente, instintivamente.

O Teatro do Centro Universitário de Lisboa da Mocidade Portuguesa foi uma proposta dos estudantes ou uma iniciativa da Mocidade Portuguesa?

Não sei. Lembro-me que quem era muito influente no Centro Universitário era o Rui Cinatti e o Trafaria. A mim quem me incitou foi o Jorge de Faria.

Porquê a escolha do Francisco Ribeiro para encenar os espectáculos do TCULMP?

Não sei. Mas lembro-me que antes daqueles espectáculos tinha sido representado no Centro o *Alto pastoril castelhano*, encenado pelo Manuel Lereno. Aquilo foi francamente insatisfatório e a partir daí considerou-se que era necessário procurar um outro encenador.

Lembro-me que *A lição do tempo* começou a ser encenada pelo Francisco Ribeiro, mas quem a acabou de encenar foi o Robles Monteiro. Por qualquer razão, o Ribeiro não podia lá estar. Já nem me lembro se ele foi à estreia.

Para o Luiz Francisco Rebello, na altura, parecia existir uma expectativa de que o TCULMP pudesse ser algo diferente do teatro que se praticava então – burguês. Essa expectativa foi, de alguma forma, concretizada?

Tirando Os Comediantes de Lisboa e o Teatro Nacional, tudo o resto era muito burguês. O que nos movia no Teatro do Centro Universitário era apenas o gosto de fazer teatro. Sabíamos que havia mais teatro para além do que se via no teatro convencional.

Era verdade que tentava com *O jogo para o Natal de Cristo* fazer algo de diferente? Conjugando a música, a cenografia, a declamação?

Sim, é verdade. Eu queria que a peça fosse um auto de Natal diferente.

Do ponto de vista cénico havia no teatro do TCULMP um desejo de afastamento do naturalismo e do realismo?

É verdade que houve concepções cénicas muito interessantes. Cenários sintéticos bem concebidos.

No teatro do TCULMP o Francisco Ribeiro limitava-se a cumprir a sua função de encenador? Ou era uma figura tutelar, tinha ideias para aquele projecto? Tinha algum envolvimento político?

Não, ele encenou apenas.

Que opinião tem acerca do Francisco Ribeiro enquanto actor de comédia, de farsa? A fisicalidade era muito importante?

Ele foi um grande actor. Mas o melhor registo dele era o tragicómico. No tragicómico é muito difícil conseguir o equilíbrio. O Estragão de *À espera de Godot* era perfeito, o *Petrus* também esteve muito bem.

A fisicalidade não era exclusiva dele, outros actores faziam isso, por exemplo, o Nascimento Fernandes, o António Silva que era facialmente bastante inexpressivo e que compensava com o gesto ...

Como é que ele lidava com outros papéis que não eram cómicos como o Menino Quim, o Rei Lear, Um homem só, etc..?

Ele esteve muito bem no Menino Quim, no Rei Lear chegava a ser ridículo, parecia o porteiro do filme *A menina do lado*. Não me lembro da personagem dele em *Um homem só*.

Que tipo de encenador era o Francisco Ribeiro?

Ele encarava a encenação como arte e como ciência.

Ele tinha um grande respeito pelo texto e para ele o aspecto visual dos espectáculos era muito importante.

Ele intervinha muito. Ajudava os actores a construir as personagens. Mas inspirava-lhes um grande terror, o que acabava por ser positivo.

As duas grandes encenações dele foram o *Cadáver vivo* e *À espera de Godot*. O *À espera de Godot* não podia ser melhor. O problema neste texto é encontrar o equilíbrio tragicómico. Ele fê-lo magistralmente. Não podia ser melhor. Eu tinha visto o espectáculo em Paris. Não foi melhor que o do Francisco Ribeiro. O melhor

registro dele era o tragicómico, sem dúvida, quer como actor, como já referi, quer como encenador.

ANEXO 4

Entrevista com Maria Manuel Lopes Ribeiro

07/12/10

É verdade que o Ribeirinho sentia muito a influência do estrangeiro?

Especialmente do teatro feito em França?

Ele viajou muito pela Europa. Mas recordo que ir ver teatro a Espanha era muito importante para ele. Todos os anos ia várias vezes a Espanha. Cheguei a ir com ele. Estávamos lá uma semana e todos os dias víamos teatro. No fim-de-semana assistíamos a três espectáculos.

Ele frequentava o Festival de Avignon?

Isso não sei. Mas ele lia muito. Estava sempre muito bem informado.

A nova orientação do Teatro do Povo a partir de 1952 tem uma grande inspiração no trabalho de Jean Vilar - em Avignon e talvez já no TNP -. Acha que o modelo desta nova orientação poderia ter sido sugerido pelo Francisco Ribeiro?

Na verdade, essa nova orientação pode ter sido uma ideia do meu pai e/ou do meu tio.

O Francisco Ribeiro era um homem de teatro bem informado, culto. Mas será que ele tinha interesse relativamente àquilo que de novo se ia fazendo um pouco por todo o mundo ou estava atento apenas a um determinado tipo de teatro? Os experimentalismos interessavam-lhe?

Ele era um homem de cultura. Ele tinha, por exemplo, uma enorme biblioteca. Todo o tipo de espectáculo lhe interessava. Tinha uma grande colecção de livros sobre o circo. Via todo o cinema que passava. Interessava-se por todo o tipo de espectáculo e com certeza que via o novo teatro, o experimental, sempre que lhe era possível.

Que influência teve o Chaby Pinheiro sobre ele?

Muito grande. Ele admirava muito o Chaby. Foi o Chaby que o levou para o teatro.

O Chaby era amigo e inquilino do meu avô. Um dia o meu avô falou com o Chaby e foi assim que ele começou a representar. A sua escola foi o Chaby que, como sabe, foi um grande actor cómico.

A Cármen Dolores escreve nas suas memórias «Não conheci ninguém que mais soubesse de tudo» a propósito do Ribeirinho. Acha que é verdade?

Ele não era chamado «mestre» por dá cá aquela palha. Ele sabia mesmo de tudo. Fazia ele próprio as maquetas dos espectáculos que encenava, era muito habilidoso de mãos. Sabia tanto de iluminação como de marcenaria. Mas também é preciso dizer que ele tinha colaboradores fantásticos. Por exemplo ele intervinha muitíssimo na cenografia e nos figurinos. O Zé Barbosa era um figurinista genial, mas o produto final era sempre o resultado do trabalho de equipa com o meu pai. Tudo devia estar de acordo com aquilo que o meu pai tinha idealizado. Se fosse preciso subir a um escadote para montar um projector ou até pregar um simples prego de uma determinada posição que ele achava ser a mais correcta, ele fazia-o.

E era um grande marcador. Tinha uma enorme facilidade em fazer aquele trabalho. Vi-o marcar, com uma rapidez incrível, quatro actores sobre um praticável curtíssimo e num curto espaço de tempo.

O Ribeirinho inspirava terror a alguns actores. Alguns dizem que era um método. É verdade que era um método ou era uma maneira de ser?

Ele era irascível, tinha mau feitio. Gritar com os actores, tratá-los mal não era nenhum método. Fazia parte da sua maneira de ser. Mas sei que, apesar do seu feitio, a grande maioria dos actores, que foram dirigidos por ele, ainda hoje o recordam como o «seu grande mestre».

É verdade que ele tinha um genuíno gosto pelo teatro popular mais comercial, pela revista, pela comédia ligeira? Sentia prazer em fazer esse tipo de teatro?

Ele divertia-se muito a fazer revista e comédia. A geração a que ele pertenceu era muito engraçada e divertida. O Costinha, a Luisa Durão, a Laura Alves, o António Silva, o Vasco Santana, entre muitos outros. Respeitavam-se mutuamente e conviviam muito fora do teatro. Consideravam-se bons amigos. Não havia as invejas que há hoje.

É verdade que existia uma rede de contactos que era fomentada com as tertúlias em cafés, com uma certa boémia?

Tudo isso é verdade. Não se esqueça que o convívio era o grande divertimento. Não havia televisão, nem internet e até o telefone era precário.

Ele fez umas incursões pelo teatro infantil. Sabe se isso o interessava?

Não sabia disso, mas não me admira, ele adorava crianças.

Ele era um homem politicamente envolvido?

Ele simplesmente não se envolvia. Depois tenho ideia de que o meu tio o protegia muito. O meu tio adorava o irmão.

ANEXO 5

Entrevista a Ruy de Carvalho

20/12/2011

O Francisco Ribeiro é frequentemente chamado mestre de uma geração de actores. Na sua opinião, isso é verdade?

É verdade, ele foi o mestre de nós todos.

Na verdade ele foi mestre de mais do que uma geração. São várias as gerações: o Curado Ribeiro, o Fernando Gusmão, o Paulo Renato, o Rogério [Paulo], a Florbela [Queirós], o meu filho, o Nicolau [Breyner].

Para fazer teatro é preciso ter jeito, talento. Ele levava ao extremo o jeito de cada um. Não perdoava nada.

Nunca desistimos, porque ele nos dava asas. Ser actor é uma profissão muito difícil. Temos momentos muito difíceis connosco próprios. Mas temos de fazer tudo com o maior talento ou com o maior jeito.

Enquanto mestre, o que considera terem sido os seus principais ensinamentos?

Todos aprenderam muito do que é estar no teatro com ele: a andar - o pé que avança, recua; a linguagem teatral: esquerda alta, esquerda baixa... Às vezes estou a fazer determinado movimento e lembro-me dele. Do Conservatório só saíamos com a teoria, ele deu-nos a prática. Ele dizia: - Os dedos dos pés também representam! Hoje quando entro num palco preocupo-me se vou sentir o chão. O que é que levo calçado...

Ele tinha cuidado com tudo – subir uma escada, descer uma escada. Andava de roda dos carpinteiros a verificar a altura dos degraus, para que corresse tudo como ele queria.

Ele tinha muito cuidado com as palavras. Era um homem muito culto. Dava muita importância à dicção. A ideia que ele tinha do texto tinha de ser completamente cumprida. Para além do trabalho de texto que ele fazia connosco, tínhamos de entender as inflexões que ele queria. A aplicação de um advérbio de modo tinha de ser feita correctamente. Mas eu nunca o quis imitar, não queria ser igual a ele e ele às vezes zangava-se comigo.

Ele ensaiava as peças como se estivesse a dirigir uma orquestra. Marcava o ritmo - ternários, quaternários. Ele dizia muitas vezes: - Quando te enganas não voltes atrás, continua, senão perdes a personagem.

Em casa ele tinha um pequeno palco. Fazia muito trabalho de casa. Tinha bonecos que mexia naquele palco. Quando chegava aos ensaios já tinha trabalhado muito. Ele marcava muito. Ele escrevia na própria peça, mas o ponto também marcava. Ele sofria muito durante os ensaios, levava aquilo muito a sério.

Ele dirigia muito a construção das personagens ou dava liberdade aos actores para o fazerem?

À Eunice e à Cármen ele dava muita liberdade, a nós [os menos experientes na altura] apenas alguma.

Ele congratulava-se com a disciplina imposta sobre os seus elencos, essa disciplina era real?

Absolutamente. Ele tinha um elenco disciplinado. A disciplina vinha dele. Os horários eram para cumprir. As tabelas eram fundamentais.

Enquanto encenador notava-se nele o esforço de interpretar o texto, de fazer sobressair dele o que havia de mais importante?

Sim, ele fazia um grande esforço para interpretar o texto.

Havia algum trabalho de equipa nesse esforço de interpretação do texto?

Nos ensaios de mesa havia trabalho de equipa. Ele ouvia as nossas opiniões, depois podia era não as seguir. O Costa Ferreira e o Fernando Gusmão falavam muito. Pela minha parte, só mais tarde me atrevi a falar.

Ele dominava toda a concepção do espectáculo – cenografia, figurinos, iluminação? Intervinha muito ou deixava os especialistas trabalhar e aceitava os resultados?

Ele adorava o trabalho do Barbosa e do Abílio, mas metia a colherada.

Ele mexia em tudo, mexia em tudo...luzes, som, carpintaria.

Acha que a dureza do Francisco Ribeiro para com os actores era um método ou um traço de carácter?

Era um método. Ele achava que era preciso fazer sofrer para tirar o melhor do actor.

Mas a Eunice e a Cármen ele tratava melhor. Um dia durante os ensaios dos *Pássaros de asas cortadas* e ele tratou-me muito mal e eu decidi sair da companhia. Cumpri aquele espectáculo até ao fim, mas depois saí, fui trabalhar com o Vasco Morgado. Se não fosse a Eunice, naquele dia, eu tinha-me atirado a ele. Estive 13 anos sem falar com ele. Depois ele convidou-me para fazer *A comédia das verdades e das mentiras*. A certa altura estávamos a ensaiar e ele começou a «falar francês» [a dizer palavrões] e eu perguntei-lhe - Isso é comigo? E ele disse: - Não, contigo já não falo assim, tu já aprendeste a voar.

Mas depois dos ensaios ele era um grande amigo. Um «mãos rotas». Íamos sair e ele não deixava pagar nada. Ele era um *bon vivant*. Era um companheiro. Eu é que tinha muito medo de me chegar a ele.

No Teatro do Povo [52-55] e no Teatro Nacional Popular, notava-se no Francisco Ribeiro alguma preocupação com a democratização do acesso ao teatro?

Absolutamente. Ele era um democrata na forma de conceber a vida. Mas também admirava muito o [António] Ferro. Mas, politicamente, nunca se percebeu muito bem onde estava o Ribeiro.

No livro do Tito Lívio, o Rui de Carvalho refere que conhecia o Francisco Ribeiro do Teatro da Mocidade Portuguesa. Tratava-se do Teatro do Centro Universitário de Lisboa ou era outro projecto da Mocidade?

Era outro projecto. O teatro do Centro Universitário veio depois. O teatro da Mocidade é anterior. Estreei-me lá, com *O jogo para o Natal de Cristo* do Luiz Francisco Rebello, tinha 15 anos, o Canto e Castro tinha 12. Estava lá também a Germana Tânger. Fiz lá também o Brioso do *Juiz da Beira*.

O que achava do Francisco Ribeiro enquanto actor?

Ele fazia composição admiravelmente. Mas era um actor marcado por uma época. O Malvolio dele em *Noite de reis* foi óptimo.

ÍNDICE DE APÊNDICES E ANEXOS INCLUÍDOS EM CD-ROM

Apêndices

Apêndice I – Actividade artística de Francisco Ribeiro (1936-1960)

Apêndice II – Repertório, itinerância e prémios do Teatro do Povo (1936-1940)

Apêndice III - Peças de teatro adaptadas ao cinema que integraram o repertório d'Os Comediantes de Lisboa

Apêndice IV – Itinerância, repertório e fichas técnicas do Teatro do Povo (1952-1955)

Anexos

Anexo I – Imagens de espectáculos

- 1 - Espectáculo não identificado, Teatro do Povo, primeiros anos
- 2 - *O Padre Piedade*, Empresa António Macedo, 1939
- 3 - *Lady Kitty*, Os Comediantes de Lisboa, 1945
- 4 - *Pedro, feliz*, Os Comediantes de Lisboa, 1946
- 5 - *Topaze*, Os Comediantes de Lisboa, 1946
- 6 - *O Rei*, Os Comediantes de Lisboa, 1947
- 7 - *O Conde-Barão*, Os Comediantes de Lisboa, 1947
- 8 - *O cadáver vivo*, Os Comediantes de Lisboa, 1947
- 9 - *O cadáver vivo*, Os Comediantes de Lisboa, 1947
- 10 - *O morgado de Fafe*, Os Comediantes de Lisboa, 1948
- 11 - *Noé voltou ao mundo*, Os Comediantes de Lisboa, 1948
- 12 - *O clube dos gangsters*, Os Comediantes de Lisboa, 1950
- 13 - *D. Duardos*, Teatro do Povo, 1952
- 14 - *Castro*, Teatro do Povo, 1952
- 15 - *Auto de Sto António*, Teatro do Povo, 1952
- 16 - *Comédia das verdades e das mentiras*, Teatro do Povo, 1955
- 17 - *Auto de Sto António*, Teatro do Povo, 1952
- 18 - *O Rei Lear*, Teatro do Povo, 1955[?]
- 19 - *Auto de S. João Baptista*, Teatro do Povo, 1955
- 20 - *Santa Joana*, Companhia Rey Colaço – Robles Monteiro, 1956
- 21 - *Um dia de vida*, TNP, 1958
- 22 - *Leonor Teles*, TNP, 1960

Anexo II – Excerto de caderno de marcação de *O Pai Paulino*

Anexo III – Excerto de programa do TNP de *O diário de Anne Frank* incluindo informação sobre itinerância, repertório e elenco do TNP até ao período estival de 1958