

## DA VIDA PELO TEATRO: A ATRIZ E EMPRESÁRIA AMÉLIA REY COLAÇO

JOANA D'ÊÇA LEAL\*

### RESUMO

Amélia Rey Colaço (1898-1990) foi uma das figuras de maior relevo no teatro português do século XX. As suas origens na alta burguesia lisboeta – apesar do cosmopolitismo que marcava a sua família – conferiram um caráter de exceção à sua escolha da profissão de atriz, até então fora do leque de escolhas de uma jovem de classe alta. Conseguiu, em pouco tempo, tornar-se um nome de referência no meio teatral, antes ainda do seu casamento com o ator Robles Monteiro (1888-1958). Com ele, criou a Companhia Rey Colaço-Robles Monteiro (1921-1974), uma das companhias de maior longevidade do teatro português, e um caso singular no panorama dos grupos teatrais de então. Responsável pela direção artística da companhia desde o início, Amélia Rey Colaço assumiu também a gestão da mesma após a morte do seu marido, em 1958, conseguindo manter a companhia concessionária do Teatro Nacional D. Maria II até 1974, ano em que deu como encerrada a sua atividade logo após a revolução de 25 de Abril. Em Amélia Rey Colaço convergem vários vetores, aparentemente contraditórios, que a tornaram numa figura particularmente interessante: algo conservadora nos costumes, mas liberal nas escolhas artísticas; de porte aristocrático, mas realizando todos os trabalhos no teatro, incluindo pintar cenários; diplomática com o poder vigente, mas tentando insistentemente levar à cena autores proibidos. Este artigo pretende olhar para esta figura enquanto mulher de exceção no seu meio e no seu tempo, e para a forma como o seu percurso marcou o teatro português.

**PALAVRAS CHAVE:** Teatro; Atriz; Século XX; Ditadura; Amélia Rey Colaço

### ABSTRACT

Amélia Rey Colaço (1898-1990) was one of the most prominent figures in Portuguese theatre in the 20<sup>th</sup> century. Her upbringing in

---

\* Doutoranda em Estudos de Teatro na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, com bolsa da FCT – Fundação para a Ciência e Tecnologia (SFRH/BD/94990/2013). É licenciada em Artes do Espectáculo pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (2007) e Mestre em Performance and Culture: Interdisciplinary Perspectives pelo Goldsmiths College, University of London (2009). E-mail: [joanadecaleal@mac.com](mailto:joanadecaleal@mac.com)

upper-class Lisbon – albeit the cosmopolitanism deeply rooted in her ancestry – made her choice of being an actress quite exceptional. The stage was not an appropriate choice for a wellborn young woman. She managed to become, in little time, a central name in the theatrical *milieu*, even before her marriage to fellow actor Robles Monteiro (1888-1958). Together, they created the Companhia Rey Colaço-Robles Monteiro (1921-1974), one of the longest-living theatre companies in Portuguese theatre, and a unique case among the theatre groups of that time. Responsible for the artistic direction of the company from the beginning, Amélia Rey Colaço also took on its management after her husband's death in 1958, and was able to maintain the concession of the National Theatre until 1974, when she ended the company immediately after the April revolution. Multiple vectors, even if apparently contradictory, converge in Amélia Rey Colaço, rendering her a particularly interesting figure: somewhat conservative in her morals and manners, yet liberal in her artistic choices; aristocratic in her presence and gait, but willing to undertake any task on the stage, including painting set canvases on the floor; thoroughly diplomatic with the powers in place, yet insistently trying to overcome author prohibitions. This article aims to examine this figure as a woman of exception in her time and place, as well as her impact in Portuguese theatre.

**KEYWORDS:** Theatre, actress, 20th century, dictatorship, Amélia Rey Colaço

Foi a 2 de março de 1898, em Lisboa, que nasceu Amélia Schmidt Lafourcade Rey Colaço, cuja genealogia cruza ramos de diversas nacionalidades. A sua mãe, Alice Lafourcade Schmidt, nascida no Chile em 1865, tinha mãe francesa e pai alemão. Crescera em Berlim com a sua mãe e o padrasto, Carl Kissinger, negociante de instrumentos musicais. A avó materna de Amélia Rey Colaço, que ficou conhecida no meio berlinense como Madame Kirsinger, pela organização de um salão onde reunia figuras promissoras do meio artístico, sobretudo o musical, viria a ter um papel significativo no percurso da neta. O pai de Amélia, Alexandre Rey Colaço, nascido em Tânger em 1854, tinha, por sua vez, mãe portuguesa (de uma família de diplomatas naquela cidade) e pai francês. Ficou órfão cedo, e a formação como pianista, iniciada no Conservatório de Madrid, foi continuada em Paris e Berlim, graças ao mecenato do Conde de Dauphiás, que conhecera numa passagem por Lisboa. Foi precisamente em Berlim, no salão de Madame Kirsinger, que Alexandre Rey Colaço conheceu Alice, filha da anfitriã, com quem viria a casar.

O casal Rey Colaço, com fortes raízes artísticas, decidiu fixar-se em Lisboa. A sua casa na Rua Ribeiro Sanches tornou-se, ela

própria, um salão artístico, onde se cruzavam frequentemente figuras como o poeta Afonso Lopes Vieira, os atores João e Augusto Rosa, o arquiteto Raul Lino, o compositor Viana da Mota, os intelectuais António Arroio e Batalha Reis, entre outros. Foi neste “posto avançado contra tudo o que é banal, o mau gosto e a vulgaridade” (Raul Lino *apud* BARROS, 2009: 24) que cresceram as quatro filhas do casal Rey Colaço, todas elas iniciadas na prática musical, mas revelando também apetências na pintura e na declamação. As pequenas apresentações de canto, poesia ou os chamados *tableaux vivants*, em *soirées*, festas particulares ou acontecimentos sociais, eram relativamente comuns entre as jovens das classes mais altas. As irmãs Rey Colaço, numa escala algo diferente, participaram numa festa do salão da Liga Naval de Madrid (acontecimento relatado pela *Ilustração Portuguesa* em maio de 1914) e, em 1915, deslocaram-se de novo àquela cidade para recitar para o rei Afonso XIII e a sua corte. Apesar desta projeção, e do convívio próximo com figuras de elite, como a Duquesa de Palmela ou a família Burnay, o casal Rey Colaço tentou salvaguardar as filhas dos “excessos de frivolidade” (BARROS, 2009: 24) com uma educação algo liberal, focada na música. Com cerca de treze anos, Amélia viajou para Berlim para estudar violino, acompanhando a sua irmã Maria, que recebera uma bolsa estatal para estudar piano. Ficaram em casa da avó materna, beneficiando do ambiente cultural e artisticamente rico do salão Kirsinger, mas aproveitando também a oferta cultural da capital alemã. Foram os espetáculos de Max Reinhardt no Deutsches Theater, a que assistiu por recomendação da avó, que determinaram, para Amélia Rey Colaço, a decisão de se dedicar ao teatro.

É inegável a abertura de espírito da família Rey Colaço relativamente à vocação artística e à valorização desta enquanto ocupação profissional, tendo em conta que a alta burguesia de então encarava, regra geral, as artes como entretenimento social. No entanto, seria ainda significativa, na época, a diferença de estatuto entre a música erudita e o teatro. A profissão de intérprete dramático não beneficiava do mesmo prestígio que a de intérprete musical, e a diferença seria especialmente sentida no sexo feminino e nas classes mais altas<sup>1</sup>. Talvez por isso Alexandre Rey Colaço tenha sentido “espanto” e “perplexidade” perante a decisão da sua filha, mas, segundo a própria, nunca “escândalo”, uma vez que o

---

<sup>1</sup> Note-se o caso de Mercedes Blasco (1867-1961), que adotou este pseudónimo para esconder, da sua família, a sua profissão.

ilustre pianista “vibrava com qualquer manifestação artística, desde que atingisse a devida altura” (SANTOS, 1989: 24). Para fazer essa avaliação, Alexandre Rey Colaço escolheu Augusto Rosa, seu amigo, e figura maior do teatro então.

Augusto Rosa era filho de João Anastácio Rosa (1812-1884), prestigiado ator do Teatro Nacional D. Maria II. Com o seu irmão, João Rosa (frequentemente referido como Rosa Júnior, para distinguir do pai), e com Eduardo Brazão, outro grande nome do teatro português da segunda metade do século XIX, criara a Companhia Rosas & Brazão, também ela residente no Teatro Nacional D. Maria II entre 1880 e 1897 e responsável por um período de especial prestígio no teatro português. Coube, então, a Augusto Rosa a formação teatral da jovem Amélia Rey Colaço, que para sempre se referiu a ele como o “mestre”. Segundo a própria, a formação foi exigente e Rosa não hesitou em refrear quaisquer vaidades latentes na jovem, assim como em pôr de parte os hábitos da declamação “de salão” que só prejudicariam a sua carreira (SANTOS, 1989: 24-25).

Em 1917 Augusto Rosa considerou a jovem apta para se estrear nos palcos. O acontecimento foi planeado por Alexandre Rey Colaço e Augusto Rosa em conjunto com o Visconde de São Luiz Braga, empresário do Teatro República. Ao contrário da esmagadora maioria de atrizes e atores, que se estreavam em papéis de maior ou menor relevância num espetáculo da companhia que os aceitasse, Amélia Rey Colaço estreou-se como protagonista num espetáculo produzido especificamente para a sua estreia, a partir de um texto escolhido pelo seu pai. E a escolha foi *Marianela*, uma adaptação dos Irmãos Quintero do romance homónimo de Pérez Galdós. Para Alexandre Rey Colaço, era imperativo que a filha demonstrasse o seu valor enquanto atriz através de uma personagem sem “plumas ou enfeites para disfarçar qualquer *gaucherie*. [...] uma rapariguinha do povo, descalça, esfarrapada, até um tanto disforme, mas de alma grande” (Alexandre Rey Colaço *apud* SANTOS, 1989: 26). Anos mais tarde, com a publicação da Correspondência da companhia (ver SANTOS, 1989), seria conhecida a tensão gerada entre a atriz e o mestre aquando da preparação da sua estreia, radicada na diferença entre o estilo de Rosa, herdeiro da escola romântica, e o naturalismo, pretendido pela discípula, que já então se impunha nos palcos – tensão essa resolvida com a ajuda de Afonso Lopes Vieira, com quem a jovem discutia frequentemente o seu trabalho, e que a incentivou a seguir o seu próprio estilo de representação. No entanto, Amélia Rey

Colaço daria sempre a Augusto Rosa o crédito pela sua formação e pelas suas capacidades interpretativas.

Após um minucioso trabalho de construção da personagem, recorrendo à fotografia para ensaiar expressões faciais e corporais, Amélia Rey Colaço estreou-se a 17 de novembro de 1917, apresentando-se verdadeiramente descalça no palco do Teatro República, sem recorrer às meias até então utilizadas para simular nudez<sup>2</sup>. A imprensa, que meses antes do evento já havia feito referências à estreia da jovem, publicando inclusivamente entrevistas à própria e ao seu pai (e colocando a tónica no elevado estrato social da família, uma imagem que ambos tentavam desmistificar, mostrando uma Amélia Rey Colaço extremamente culta e, sobretudo, humilde), elogiava amplamente a recém-estreada atriz e o seu promissor talento. “Nascida atriz, como se nasce músico, com uma cultura intelectual notável, com uma educação primorosa de senhora da sociedade”, diria o cronista do *República*, no dia seguinte; um “alto temperamento de atriz” seria o veredito de Santos Tavares, enquanto que a *Alma Nova* apelidava a jovem de “imperatriz da sua Arte”.

Em *Marianela*, contracenava com a estreada o ator Robles Monteiro, também ele discípulo de Augusto Rosa. Felisberto Manuel Teles Jordão Robles Monteiro nascera a 9 de setembro de 1888 em São Vicente da Beira (Castelo Branco), e frequentara o seminário de São Fiel com o intuito de seguir a vida eclesiástica. Numa récita escolar, a participação do jovem captou a atenção do bispo de Beja, que o aconselhou a perseguir os seus claros dotes teatrais. O mestre Augusto Rosa tentou, antes da sua morte, juntar os seus dois discípulos diletos mas Amélia Rey Colaço, jovem de boas famílias, respondia com alguma frieza à corte que Robles Monteiro lhe fazia. Com o desmembramento da companhia do Teatro República, após a morte de Rosa em 1918, os dois jovens integraram a companhia

---

<sup>2</sup>As fotografias de ensaios para *Marianela*, atualmente no Núcleo Fotográfico do Arquivo Municipal de Lisboa, no Espólio Amélia Rey Colaço, são de enorme interesse a vários níveis: captadas pela sua irmã Alice no jardim da casa dos seus pais, demonstram uma utilização da fotografia que vai além do tradicional na época. Mais do que o à-vontade com a prática e a facilidade técnica e de meios (que já de si são significativos), a fotografia é aqui utilizada não como um fim em si, de fixação de memórias ou para fins decorativos, mas como uma ferramenta. Fora da categoria do retrato de ator ou da fotografia de cena (já relativamente comuns), a fotografia é aqui utilizada enquanto instrumento de trabalho, como dispositivo de ensaio e não destinado à divulgação. Mais tarde, será também prática recorrente no trabalho da Companhia Rey Colaço-Robles Monteiro. Acerca deste assunto, ver FIGUEIREDO, 2015: 439-444.

de Lucinda Simões no Teatro do Ginásio. Amélia Rey Colaço negociou uma cláusula no seu contrato que lhe permitia recusar um papel, caso este pusesse em causa o seu estatuto ou a sua reputação – note-se que, apesar de ter abertura de espírito suficiente para permitir que a sua filha seguisse a carreira de atriz teatral, Alexandre Rey Colaço determinara que Amélia seria sempre acompanhada aos ensaios pela sua criada, e estava proibida de falar com os seus colegas atores (BARROS, 2009: 46). A referida cláusula seria invocada relativamente à peça *Divorçons*, com os pais da atriz a recusar autorização para que esta, em determinada cena, se sentasse ao colo de Robles Monteiro, o que inflamaria os rumores em torno da corte que o ator lhe fazia. Amélia Rey Colaço referiu-se a este como o seu “único escândalo teatral” (Amélia Rey Colaço *apud* SANTOS, 2015: 263), que despoletou a sua partida para Madrid, onde fez um curso de teatro na Institución Libre de Enseñanza, que o seu pai frequentara anos antes. Em Madrid, Amélia Rey Colaço terá adquirido uma formação mais moderna que a do mestre Rosa, num meio porventura menos fechado que o da Lisboa teatral. Recusando convites para companhias espanholas, regressou a Lisboa em 1920, com casamento marcado com Robles Monteiro para o final desse ano, e integrou, com este, a Sociedade Artística que então explorava o Teatro Nacional Almeida Garrett<sup>3</sup>.

O Teatro Nacional tinha uma história complexa e atribulada desde a sua abertura em 1846, passando por vários modelos de gestão que pareciam ter apenas uma constante: a instabilidade, as permanentes críticas dos vários setores artísticos e políticos e, salvo raros períodos (entre eles, o da Companhia Rosas & Brazão), grande desprestígio<sup>4</sup>. Logo após a sua entrada para a Sociedade Artística, em 1920, Amélia Rey Colaço e Robles Monteiro vivenciaram essa mesma desorganização e a permanente guerra de egos que dominava os bastidores do Nacional, nomeadamente com a estreia de *Zilda*, espetáculo de estreia do dramaturgo Alfredo Cortez, que agitou as águas no meio teatral. Apesar de dividida relativamente aos méritos morais da peça, a crítica foi unânime no elogio ao desempenho de Amélia Rey Colaço (na protagonista Zilda) e ao talento dramático de Cortez, vendo no espetáculo um sinal de esperança no rejuvenescimento do teatro português, assolado

---

<sup>3</sup>Com a implantação da República, em 1910, o Teatro Nacional D. Maria II foi reapelidado de Almeida Garrett, tendo regressado ao nome original em 1939.

<sup>4</sup>Sobre os vários modelos de gestão do Teatro Nacional ver VASCONCELOS, 2014. Para uma história mais abrangente do mesmo, ver SEQUEIRA, 1955.

por uma sempiterna crise. Teve 42 apresentações nessa época e confirmou de forma apoteótica o talento da atriz, mas exacerbou a tensão que se vivia no seio da Sociedade Artística. Muito pouco tempo depois, Amélia Rey Colaço e Robles Monteiro abandonaram o Teatro Nacional para criar a sua própria companhia, onde teriam espaço e liberdade para explorar novos caminhos artísticos. As capacidades organizativas de Robles Monteiro, demonstradas já na companhia de Lucinda Simões, e o ascendente talento de Amélia Rey Colaço resultaram numa parceria que se estendeu por mais de três décadas.

Com um empréstimo de “dezasseis contos de réis”, e com a colaboração de António Pinheiro – prestigiado encenador e pedagogo, figura incontornável do teatro e do ensino teatral desde a passagem do século, e responsável pela encenação de *Zilda* – a recém-criada Companhia Rey Colaço-Robles Monteiro (Comp. RCRM) apresentou-se a 18 de junho de 1921 no Teatro Nacional de S. Carlos, precisamente com a *Zilda*, veículo ideal do arrojo e inconformismo estético do grupo, alicerçados no profissionalismo e seriedade artística idealizados pelo casal empresário.

O sucesso dos primeiros anos da Comp. RCRM tem várias leituras, a começar pelo entusiasmo perante um projeto sério e ambicioso que veio agitar um meio algo estagnado ou conformado – Robles Monteiro tornou-se conhecido pela forma rigorosa como dirigia os ensaios e geria a companhia, da mesma forma que Amélia Rey Colaço tornou os cenários e figurinos dos espetáculos uma atração por si só. Se a Companhia Rosas & Brazão já havia elevado a fasquia relativamente à cenografia (criando cenários pintados para cada espetáculo, um tempo em que as companhias reutilizavam, até à exaustão, os mesmos três ou quatro cenários-tipo)<sup>5</sup>, Amélia Rey Colaço levou a herança do mestre Rosa mais longe, sem dúvida devido à sua esmerada educação estética e ao “bom gosto” que reinava na casa dos seus pais e no seu meio. Com alguma economia de meios (reutilizando e readaptando adereços e vestidos), mas também com alguma facilidade de recursos (utilizando quadros e cristais da casa dos pais para a cenografia de alguns espetáculos, e encomendando vestidos em costureiras de renome), a atriz e empresária conseguia deslumbrar consecutivamente um público de várias camadas sociais.

O repertório era, segundo Amélia Rey Colaço, decidido em conjunto pelo casal. Entre 1921 e 1929, apresentaram 56 textos

---

<sup>5</sup>SANTOS, 1979: 10.

estrangeiros e 38 textos portugueses; destes últimos, 22 foram estreias absolutas, que demonstram uma vontade de promover novos autores nacionais junto do público. Este era um dos pontos incontornáveis nas discussões em torno da crise do teatro português e, portanto, um ponto a favor aos olhos da crítica. Não obstante a grande presença, nestes primeiros anos, de textos ligeiros no repertório da companhia – que procurava alargar o mais possível a sua presença junto de um público que quase sempre preferia as comédias e melodramas de agrado fácil – algumas experiências dão conta do inconformismo artístico que impulsionara a companhia: é o caso de *O Iodo*, drama de Alfredo Cortez situado nos meandros da prostituição na Mouraria, onde Amélia Rey Colaço desempenhou o papel de uma prostituta; ou *Salomé*, de Oscar Wilde, escolhido pela atriz para a sua festa artística em 1926, ano em que o texto ainda estava banido dos palcos ingleses; ou ainda o Ciclo Português, dedicado a textos clássicos como *Auto do pastoril* português, de Gil Vicente, e *Castro*, de António Ferreira, na versão de Júlio Dantas, ciclo promovido pela companhia no Teatro da Trindade em 1928.

A incompreensão do público face a algumas destas iniciativas e a incompreensão da crítica face a outras constituíram uma aprendizagem importante para uma jovem atriz e empresária. Sendo impossível agradar sempre a gregos e troianos, era, no entanto, necessário encontrar e reencontrar um equilíbrio sempre instável entre os espetáculos que geravam receita mas desencantavam a crítica e os que, entusiasmando a crítica, não conseguiam atrair o público, não esquecendo ainda os empresários de espaços teatrais, com quem era necessário negociar as temporadas, e o elenco da companhia, cuja composição era também determinante no repertório possível.

O elenco da Comp. RCRM sofreu inúmeras alterações ao longo dos anos, realidade inevitável num meio teatral onde se perpetuava a dança das cadeiras dos atores pelas companhias lisboetas, fruto da efemeridade da maioria dos grupos que surgiam; da constante procura, por parte dos artistas, de melhores condições noutra local; de empresários desonestos; de egos sobrevalorizados. E, embora a companhia tivesse dado os primeiros passos com vários atores chamados de “utilidades”, para assegurarem os papéis menores, mas necessários, rapidamente se assistiu a um esforço, por parte de Amélia Rey Colaço e de Robles Monteiro, de integrarem artistas de renome e de talento firmado, que pudessem garantir boas interpretações em espetáculos de qualidade e que permitissem um repertório variado. Foi o caso de Ester Leão, que se juntou à companhia durante a temporada de 1922/1923, depois de

ter a sua própria companhia e de ter passado pela Sociedade Artística do Teatro Nacional. Amélia Rey Colaço recordou, mais tarde, Ester Leão como “impulsiva, mesmo um bocado destrambelhada” – tendo chegado mesmo a rasgar o cenário e sair pela parede ao não conseguir abrir uma porta numa das apresentações de *A filha de Lázaro* –, o que não impediu a companhia de levar à cena um texto original seu, *Uma história de boneca*, durante esse período (Amélia Rey Colaço *apud* SANTOS, 2015: 76)<sup>6</sup>. Também Ângela Pinto se juntou à Comp. RCRM tendo já uma longa e estabelecida carreira, com sucessos como *A Severa*, que Júlio Dantas escrevera para si, ou *Hamlet*, que desempenhou em *travesti*, em 1913, à semelhança de Sarah Bernhardt. A atriz, que Sousa Bastos descreveu como “uma verdadeira desequilibrada, sendo ao mesmo tempo uma excelente rapariga”, foi, segundo Amélia Rey Colaço, uma “mulher adorável [...] um bocadinho desigual a representar, tal como todas as artistas de grande temperamento” (Amélia Rey Colaço *apud* SANTOS, 2015: 157). Já Palmira Bastos, que inicialmente se juntou à companhia só na temporada de 1922/1923, acabou por regressar definitivamente em 1931. Tendo casado muito nova com o empresário Sousa Bastos, apesar da grande diferença de idades que os separava, Palmira Bastos ganhou notoriedade nos espetáculos de revista do seu marido, conquistando mais tarde, gradualmente, papéis mais sérios na comédia e no drama, ganhando o estatuto de “primeira-dama do teatro português” (AZEVEDO, s.d.: s.p.).

Com estas, e muitas outras, figuras de renome, a Comp. RCRM conseguiu colaborações de prestígio que certamente ajudaram, nos primeiros anos, a conquistar algum público. Mas apostaram também na integração de jovens atores, que ali fizeram a sua estreia e lançaram as suas carreiras, como foi o caso de Assis Pacheco, que desenvolveu um longo percurso teatral terminado no Teatro Nacional pós-25 de Abril; de Maria Lalande, que se estreou aos 14 anos de idade e ficou com a companhia durante dezasseis anos, conquistando grandes sucessos de público e de crítica; de Álvaro Benamor, João Villaret, Igrejas Caeiro, Paiva Raposo, Lourdes Norberto, Eunice Muñoz, João Perry, entre tantos outros. É de sublinhar que ao invés de assegurarem o protagonismo em todos os espetáculos, Amélia Rey Colaço e Robles Monteiro cediam

---

<sup>6</sup>Ester Leão acabou por se fixar no Brasil, onde trabalhou como encenadora em vários grupos de teatro universitário, tendo deixado uma marca profunda como formadora de uma nova geração atores.

frequentemente os principais papéis, como por exemplo o de *A migalha*, de Niccodemi, que Amélia Rey Colaço cedeu a Constança Navarro a partir de 1927, descrito como “um nobre exemplo” que “causou espanto e assombro entre a gente do *métier*”<sup>7</sup>.

Em 1929, a Comp. RCRM candidatou-se à exploração do Teatro Nacional Almeida Garrett, uma etapa importante que acabou por definir o seu futuro. O desafio adivinhava-se duro, com condições muito pouco apelativas: se concursos anteriores já haviam tornado, noutros anos, a exploração do Teatro Nacional uma tarefa pesadíssima e com poucas perspectivas de sucesso, este concurso anunciava condições “excepcionalmente gravosas para os concorrentes” (SEQUEIRA, 1955 (vol. II): 649), como a realização, em poucas semanas, de todas as obras de manutenção necessárias, assinaladas pela Comissão de Vistorias no ano anterior (sem que tivessem sido realizadas pelo Estado, sobre quem caía a responsabilidade da manutenção do edifício até este concurso), a alteração de toda a instalação elétrica e a modificação completa da sala de espetáculos ao longo do ano seguinte. Toda a manutenção do edifício ficava a cargo da companhia concessionária, a quem era ainda exigido o pagamento de 10% da receita bruta, o pagamento do ordenado do Comissário do Governo junto do Teatro Nacional, o pagamento dos habituais impostos para o Cofre de Subsídios e Socorros, um mínimo de 200 espetáculos por temporada, a estreia de dois originais portugueses por época, assim como uma récita clássica dos séculos XVI, XVII ou XVIII, uma récita de beneficência a favor da Assistência Pública e uma récita popular por mês. Além disso, tanto o repertório como o elenco estavam sujeitos a aprovação do comissário no início da temporada, e quaisquer alterações necessárias no decorrer da mesma careciam de aprovação superior. Não é de admirar que a candidatura da Comp. RCRM tenha sido a única. A concessão foi-lhes atribuída a 4 de dezembro de 1929 e o Teatro Nacional reabriu as portas pouco depois, a 23 de dezembro, após “uma modificação completa, nobre, bela e majestosa, que em nada alterou o risco do teatro”<sup>8</sup>, mas que custou à companhia 800.000\$. Amélia Rey Colaço, mais tarde, descreveu esta etapa como “uma onda de loucura” em que se empenharam “até aos olhos”, e à qual se dedicaram de corpo e alma – na noite da reabertura, enquanto alguns elementos da companhia carregavam móveis emprestados por pessoas

---

<sup>7</sup> *Correio dos Açores*, 03-05-1927.

<sup>8</sup> Artur Portela, [s.t.] in *Diário de Lisboa*, 24-12-1929, p. 17.

conhecidas, Robles Monteiro arrumava a cena, já caracterizado com uma cabeleira e um fato Luís XVI, “com o suor a cair pela cara em bagas”, e os camarotes e corredores acabavam de ser limpos com o público já no átrio (Amélia Rey Colaço *apud* SANTOS, 2015: 48-49).

Na imprensa, as vozes eram consonantes no aplauso à renovação do velho e deteriorado Teatro Nacional, que havia sido levada a cabo com extremo gosto e cuidado pela nova companhia concessionária. O visível empenho e esforço da companhia na revitalização não só do edifício mas também no Teatro Nacional enquanto instituição era frequentemente referido e aplaudido, o que certamente terá contribuído para que o Governo alterasse, cerca de um ano e meio depois, os termos contratuais da concessão, aliviando o encargo financeiro da empresa perante o risco de insustentabilidade desta. Ao longo dos anos, seguiram-se pedidos da companhia e decretos-lei publicados com alterações às condições da concessão, ou a dar conta da renovação da concessão. Neles, é quase sempre referida a solução ideal, mas no momento impraticável, da sociedade artística gerida pelo Estado, pelo que se justificava que o excelente trabalho da companhia concessionária na concretização da missão do Teatro Nacional se prolongasse. Até 1974, o Estado só voltou a abrir concurso para a exploração do Teatro Nacional em 1952 e 1958, tendo, em ambos os casos, decidido manter a concessão nas mãos da Comp. RCRM.

O projeto da companhia para a missão do Teatro Nacional passou pela revitalização dos clássicos portugueses (Gil Vicente, Camões, Garrett, António José da Silva, entre outros), que realizou inequivocamente durante os primeiros quinze anos, assim como a apresentação dos clássicos mundiais (Schiller, Molière, Goldoni, Cervantes, Shakespeare). Relativamente aos novos autores portugueses, foram raros aqueles que não viram um texto seu subir à cena pela mão da companhia, apesar de ser frequente o prejuízo com estes espetáculos, a que o público não correspondia com o entusiasmo da crítica. Realizaram-se também ciclos de conferências, espetáculos infantis, espetáculos ao ar livre (na linha dos de Max Reinhardt, como foi o caso de *Sonho de uma noite de verão*, no Parque da Palhavã em 1941, ou, marco incontornável na história da companhia, a *Castro*, no Adro do Mosteiro de Alcobaça, a que assistiram seis mil pessoas, e que reuniu grandes elogios de todos os quadrantes), assim como estreias mundiais de textos de Pirandello e Maeterlinck. Em nenhuma destas iniciativas o casal se poupava a esforços, ou a dinheiro.

Tendo em conta que toda a atividade da companhia

concessionária era fiscalizada pelo Comissário do Governo, será legítimo supor que não houve gastos irresponsáveis por parte da Comp. RCRM, mas sim pesados encargos com a equipa, produções e montagens dispendiosas, e um programa cultural ambicioso, que nem sempre se traduzia em receitas de bilheteira. A verdade é que os vários comissários que passaram pelo Teatro Nacional entre 1929 e 1974 apoiaram os vários pedidos de alívio financeiro. O mesmo já não aconteceria com o repertório, por exemplo, que sofreu vários cortes e proibições às mãos dos sucessivos comissários, à semelhança do que acontecia às restantes companhias às mãos da Comissão de Censura. A grande diferença estava, claro, na fundamentação dos pareceres: enquanto que os censores tinham uma grande disparidade de níveis académicos e literacia cultural, os comissários eram, regra geral, intelectuais e homens de letras. Se, nalguns casos, isto jogou a favor da Comp. RCRM (como no caso de *A locomotiva*, estreado em 1968 com autorização do comissário, mas proibido mais tarde pela Comissão de Censura, à qual tinha sido submetido para licença de representação no Porto), noutros jogou contra, como é exemplo de *A salvação do mundo*, de José Régio, que o comissário manteve proibido desde 1954, apesar de ter sido levado à cena em 1956 pelo Cénico de Direito e, de novo, em 1971, no Teatro S. Luiz, pela mão de Costa Ferreira.

Tanto nos sucessos como nos insucessos, observa-se a grande habilidade diplomática de Amélia Rey Colaço que, apoiada pela sua gentil educação e pela sua determinação e ambição artísticas, conseguiu por vezes ultrapassar os obstáculos que lhe foram impostos, de que é perfeito exemplo *A visita da Velha Senhora*. Perante a proibição do comissário, Amélia Rey Colaço dirigiu-se ao Cardeal Cerejeira, argumentando a favor dos méritos morais da peça e, surpreendentemente, conseguindo o apoio deste para a realização de um espetáculo que foi um dos grandes sucessos da companhia, reconhecido pela crítica e acompanhado pelo público.

Será redutor justificar este longo “reinado” da companhia no Teatro Nacional como favoritismo. A verdade é que a Comp. RCRM se destacou, desde cedo, das suas congéneres pela seriedade, pelo rigor e pela estabilidade, tendo permanecido em produtiva atividade durante décadas, quando a maior parte da companhias de casais ou nominais duravam poucos anos. A Comp. RCRM tornou-se, aliás, única no seu modelo, e ainda ativa quando o paradigma dos grupos teatrais já se havia alterado no início da década de 1960. Se,

durante os primeiros anos, a instabilidade das restantes companhias deixou a Comp. RCRM isolada na pretensão ao Teatro Nacional, nos anos seguintes foi o caráter experimental dos grupos que surgiram, a quem não interessava, provavelmente, a institucionalidade e o encargo da Casa de Garrett<sup>9</sup>.

A nível pessoal, é sabido que Amélia Rey Colaço alinhava com princípios mais conservadores. No entanto, é notória a tentativa da atriz de manter uma postura apolítica, à semelhança do seu pai, que considerava tais assuntos mundanos, preferindo dedicar-se à arte e à cultura. A verdade é que Alexandre Rey Colaço manteve uma forte amizade com D. Manuel II, de quem foi professor de piano, enquanto era também amigo íntimo de Manuel de Arriaga e de António José de Almeida (BARROS, 2009: 23). Neste aspeto, Amélia Rey Colaço seguiu as pisadas do pai, mantendo reservadas quaisquer convicções que pudesse ter a nível político, e concentrando-se na atividade teatral, à qual se dedicou, sim, com plena convicção e pela qual lutou incansavelmente. As escolhas teatrais e dramatúrgicas da atriz foram pautadas por critérios estéticos e artísticos, e não pelas tonalidades políticas de determinado texto ou autor, ou pelas repercussões de que dela adviessem. Prova disso são as incessantes tentativas de obter autorização para levar à cena peças como *Mãe Coragem*, de Brecht, ou *Felizmente há luar!*, de Sttau Monteiro, apelando insistentemente junto da tutela e frequentemente tentando contorná-la, sem sucesso, sabendo que se tratavam de textos particularmente gravosos para o regime. Ou ainda as várias tentativas de reintegrar a atriz Maria Barroso no Teatro Nacional, num período em que as ligações desta à oposição política a haviam já tornado *persona non grata* do regime. Com Maria Barroso, Amélia Rey Colaço tinha uma amizade profunda, que ainda lhe valeu na fase final da sua vida, após o 25 de Abril, quando Amélia Rey Colaço foi descartada como símbolo do antigo regime.

Em 1958 Robles Monteiro adoeceu, levando Amélia Rey Colaço a dividir-se entre o apoio ao marido, que fez tratamentos de saúde em Madrid, e a continuação da direção da companhia, que até aí fora dividida com ele. Os primeiros anos, em que o casal assegurava tudo, desde a encenação à marcação das peças, passando pelos ensaios e cenografia, haviam dado lugar a uma estrutura mais complexa com responsabilidades acrescidas,

---

<sup>9</sup>Apenas no concurso de 1958 foi apresentada uma outra candidatura, do Teatro d'Arte de Lisboa, representado por Azinhal Abelho. A companhia, criada em 1955, teve atividade significativa nos dois primeiros anos e reaparecimentos pontuais em 1965 e 1970.

sobretudo após a entrada no Teatro Nacional. Robles Monteiro continuara a dirigir os ensaios, mas afastara-se progressivamente da participação como ator, assegurando um trabalho administrativo cada vez mais complexo e exigente. Amélia Rey Colaço continuara a direção artística da companhia, dedicando grande atenção à dimensão plástica dos espetáculos. Foram frequentes as colaborações com artistas convidados, como Stuart Carvalhais, Almada Negreiros, Jorge Herold, que a empresária acreditava terem o duplo efeito de divulgar o trabalho artístico e enriquecer o capital cultural da companhia. A partir da década de 1940, os cenários e figurinos da companhia passaram a ser, quase na totalidade, desenvolvidos por Lucien Donnat, em quem Amélia Rey Colaço apostara, e que se tornou um dos seus principais colaboradores. Com esta parceria, a atriz passara a dedicar-se sobretudo à encenação, embora também neste campo a companhia estendesse convites a nomes estrangeiros, como Erwin Meyenburg, Cayetano Luca de Tena, Henriette Morineau, e desse frequentemente oportunidades a outros elementos da companhia, como Palmira Bastos, Alves da Cunha, Varela Silva, Jacinto Ramos, Rogério Paulo e, mais significativamente, Pedro Lemos.

A morte de Robles Monteiro, em novembro de 1958, abalou profundamente os alicerces da companhia e de Amélia Rey Colaço. Sem desistir, a atriz continuou a direção da companhia, com o apoio da sua filha, a também atriz Mariana Rey Monteiro (que também havia enviuvado nesse ano). Graças ao trabalho já demonstrado de Lucien Donnat na cenografia e figurinos e de Pedro Lemos na encenação, Amélia Rey Colaço passou a dedicar-se à gestão da companhia, com a ajuda de um administrador contratado, dando continuidade ao projeto que havia iniciado trinta e sete anos antes com o seu marido, que descreveu como “um companheiro por tal forma excepcional que, sem ele, sem a sua devotada colaboração e o seu amparo, eu nunca poderia ter feito o que fiz pelo Teatro” (Amélia Rey Colaço *apud* BARROS, 2009: 129).

Em 1964, a tragédia abateu-se de novo sobre a companhia, desta vez devido a um incêndio que destruiu quase por completo todo o interior do Teatro Nacional. Ao fim de 35 anos no Rossio, a Comp. RCRM perdeu todo o seu espólio e Amélia Rey Colaço perdeu a sua segunda casa:

Das coisas que eu tenho mais pena é daquele meu camarim, com uma salinha que comunicava com o *foyer* do teatro, que me dizem agora ser uma cantina. Era ali que todas as noites se reuniam

pessoas interessantíssimas [...]. Era ali, com o teatro absolutamente vazio, que eu, esquecendo-me que estava no centro da cidade, fazia os meus projetos, tinha os meus cadernos de apontamentos, arquitetava as distribuições. [...] Aquelas tábuas eram tudo para mim. (Amélia Rey Colaço *apud* SANTOS, 2015: 208)

No dia seguinte ao incêndio, o Governo diligenciou a continuação da atividade da Comp. RCRM noutra espaço, “ao abrigo e em execução do contrato” vigente (FARIA, 2014: 263). Abalada, e provavelmente cansada após quarenta e sete anos de carreira teatral, Amélia Rey Colaço não teve hipótese de desistir. Duas semanas após o incêndio voltou a apresentar *Macbeth* no Coliseu dos Recreios, com cenários apenas de cortinas pretas e em traje comum, numa demonstração de sobrevivência.

Para cumprir o contrato de concessão do Teatro Nacional, Amélia Rey Colaço teve de arrendar o Teatro Avenida, aplicando os mil e duzentos contos do seguro na renovação deste espaço. O *motim*, que se encontrava já em ensaios aquando do incêndio, foi estreado a 6 de fevereiro de 1965, na reinauguração do Teatro Avenida e no começo de um novo capítulo na vida da Comp. RCRM, com a presença do Presidente da República, Américo Thomaz, e outros membros do Governo. O espetáculo, acerca da revolta de 1757, no Porto, em torno dos produtores de vinho, despertou ovações inflamadas num público que não deixou de traçar paralelos entre a opressão sofrida em cena e a realidade dos anos de 1960. O espetáculo foi proibido dias depois, com as portas do teatro encerradas pela polícia e os cartazes arrancados, num gesto abertamente repressivo que destoava do controle discreto do Estado Novo. Além das perdas financeiras, sucediam-se os abalos morais, como seria, em dezembro de 1967, um outro incêndio no Teatro Avenida. Passando pelo Teatro Capitólio e pelo Teatro da Trindade, que partilhou com uma companhia de opereta, a Comp. RCRM tentou até ao final cumprir a missão do Teatro Nacional, revisitando Gil Vicente a par de outros clássicos, e apresentando os nomes mais relevantes da dramaturgia estrangeira. Para equilibrar contas, recorreu aos espetáculos ligeiros, intercalados com as iniciativas de índole mais artística, mas eram crescentes os boicotes e as pateadas, um descontentamento geral dirigido à companhia, talvez na impossibilidade de o dirigir ao Governo.

É inegável que Amélia Rey Colaço conseguiu alguns sucessos e uma atividade ainda relevante neste último período. Mas era notório o cansaço e o desencanto com um meio que se tornava

cada vez mais crítico das suas falhas e cada vez mais sedento – justificadamente – de mudança. A 22 de Abril de 1974, a empresária dirigiu uma carta a Américo Thomaz, dando conta do risco de insolvência<sup>10</sup>, mas não deixando de continuar a atividade da companhia, ensaiando *Os desesperados*, de Costa Ferreira (até aí proibido pela censura), enquanto outro espetáculo se mantinha em cena. Com a revolução, Costa Ferreira tomou a decisão de cancelar os ensaios da sua peça, considerando-a pouco adequada à nova conjuntura política. Amélia Rey Colaço, com setenta e seis anos, ainda tentou levar de novo à cena *O motim*, repondo a justiça para com um texto e um autor tão bruscamente reprimidos, mas as várias ameaças de boicote e destruição do teatro levaram-na a encerrar a atividade da Comp. RCRM, cinquenta e três anos após a sua criação, e a braços com as dívidas que os vários percalços dos últimos anos aprofundaram.

Em 1976, o secretário de Estado da Cultura, David Mourão-Ferreira, apelava – em vão – ao Conselho de Ministros para que fosse concedido algum auxílio à atriz que havia dedicado toda a sua vida ao teatro, e acusando a “campanha demagógica e difamatória” que se havia criado em torno de Amélia Rey Colaço e da sua companhia, “uma injusta imagem de comprometimento ideológico com o outro regime, quando a verdade é que, [...] a despeito de inevitáveis concessões que as circunstâncias exigiam, conseguiu realizar espectáculos de grande nível artístico [...]” (*apud* BARROS, 2009: 187). Não conseguindo arranjar trabalho no meio teatral, que lhe havia virado as costas, Amélia Rey Colaço não conseguia saldar os empréstimos que havia contraído. Em cartas, a atriz sublinha não querer esmolas, mas sim a oportunidade de ainda servir o teatro português: “[...] sinto-me válida, lúcida e ainda capaz, dentro das minhas actuais possibilidades (mas sem desejo de me evidenciar, como é óbvio) de ser útil ao meu País” (*apud* BARROS, 2009: 189). Os auxílios de Manuela Eanes e de Maria Barroso devolveram-lhe a dignidade que a atriz tão prezava, através de várias colaborações, como o projeto do Museu Nacional do Teatro, o espetáculo *Ensina-me a viver* (que não se concretizou) e *El-Rei Sebastião*, em 1985, a sua última criação teatral, sobre o texto de José Régio. Pelo meio, a participação numa série de televisão, que lhe deu popularidade mas alguma amargura, faltando talvez a elevação artística que o seu pai considerava essencial. Morreu a 8 de julho de 1990, aos noventa e dois anos, não sem antes ter leiloado os seus bens, para garantir

---

<sup>10</sup>Ver SANTOS, 1989: 274-278.

alguma segurança financeira à sua filha Mariana, e de ter doado todos os seus livros ao Museu do Teatro.

É curioso observar que o teatro português do início do século XX viveu um momento em que se destacaram as figuras femininas. Após a famosa Rosas & Brazão, formaram-se várias companhias em torno de figuras femininas e, as que se formavam em torno de casais, quase sempre refletiam o destaque conquistado pelas atrizes. Excetuando o caso de Alves da Cunha, figura preponderante na companhia que criou com a sua mulher, Berta de Bívar, “as restantes companhias nominais nas primeiras décadas do século XX revelam o lugar central da mulher enquanto figura agregadora, numa lógica empresarial, e enquanto figura liderante na construção do êxito e na gestão da própria carreira” (LEAL, 2016: 67). É o caso de Lucinda Simões, Adelina Abranches, Palmira Bastos, Lucília Simões, Maria Matos, Aura Abranches e, mais significativamente, Amélia Rey Colaço. Na segunda metade do século, o surgimento de grupos experimentais volta a ser dominado pelas figuras masculinas. No entanto, dentro desta bolha de sucesso feminino, o caso de Amélia Rey Colaço destaca-se, em primeiro lugar, pela extensão da sua carreira – uma carreira que a atriz conseguiu manter relevante e central quase até ao fim da sua vida, atravessando períodos de grandes mudanças artísticas, culturais e sociais, que alteraram por completo o panorama teatral desde a sua estreia, em 1917, até à sua despedida dos palcos, em 1985. Em segundo lugar, destaca-se pela ambição do seu projeto teatral, sem dúvida alicerçado na sua relação próxima com várias propostas culturais desde muito cedo, mas que Amélia Rey Colaço expandiu continuamente em leituras, em viagens e na abertura a colaborações, conseguindo materializá-lo de forma sustentada ao longo de várias décadas. É ainda a nível pessoal que esta figura se destaca, tendo tudo para se tornar uma diva mas contrariando esse estereótipo, mantendo uma imagem de dignidade e, segundo Carmen Dolores, “de uma humildade e de uma falta convencimento” surpreendentes (DOLORES, 1984: 157). A sua parceria profissional com Robles Monteiro espelhou sempre uma frente unida, da mesma forma que o seu casamento se manteve, sem escândalos, até à morte deste. E é curioso que a força e determinação demonstradas desde cedo por Amélia Rey Colaço, nas decisões tomadas no início da sua carreira e na óbvia capacidade de liderança da sua companhia, fossem sempre subvalorizadas pela própria para reforçar essa parceria: se em entrevistas a atriz afirmava que todas as decisões era tomadas em conjunto com o marido, já em 1926

Amarelhe dava conta, numa caricatura, que era uma destemida Amélia quem levava os remos do barco, onde seguia um cauteloso Robles Monteiro<sup>11</sup>.

Amélia Rey Colaço foi, durante toda a sua vida, uma artista. A posição que conquistou à frente do Teatro Nacional conotou-a para sempre com o regime do Estado Novo, apesar da postura apolítica que sempre tentou manter, e esse será um dos maiores problemas no final da sua carreira. A verdade é que dificilmente alguém mais politicamente engajado conseguiria manter o seu lugar no Teatro Nacional durante aquele período, e é utópico imaginar um teatro mais combativo naquele palco antes de 1974. A sua posição e a sua hábil diplomacia permitiram-lhe quebrar algumas das restrições impostas, não tantas como seria desejável. Serão discutíveis muitas, ou todas, as suas decisões, mas são inegáveis os inúmeros esforços – e os sucessos – que Amélia Rey Colaço conseguiu pelo teatro português.

## BIBLIOGRAFIA

AZEVEDO, Eunice. “Palmira Bastos”. Base Temática de Teatro em Portugal. Centro Virtual Camões/Centro de Estudos de Teatro. [<http://cvc.instituto-camoes.pt/pessoas/palmira-bastos.html>] – .WZM-Va2ZORS]. Acedido a 02-08-2017.

BARROS, Júlia Leitão de. *Amélia Rey Colaço*. Coleção Fotobiografias do Século XX, dir. Joaquim Vieira. Lisboa: Temas e Debates, 2009.

BRILHANTE, Maria João (coord.). *Teatro Nacional D. Maria II: Sete olhares sobre o teatro da Nação*. Lisboa: Teatro Nacional D. Maria II/Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2014.

DOLORES, Carmen. *Retrato inacabado: Memórias*. Lisboa: Edições O Jornal, 1984.

FARIA, Cristina. “O incêndio de 1964 e o fim de uma época” in BRILHANTE, Maria João (coord.). *Teatro Nacional D. Maria II: Sete olhares sobre o teatro da Nação*. Lisboa: Teatro Nacional D. Maria II/Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2014, pp. 247-271.

FIGUEIREDO, Filipe. *O insustentável desejo da memória: Incursões na Fotografia de Teatro em Portugal (1868-1974)*. Tese de Doutoramento em Estudos de Teatro apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2015.

LEAL, Joana d'Eça. *Companhia Rey Colaço-Robles Monteiro*. Coleção

---

<sup>11</sup>BARROS, 2009: 73.

Biografias do Teatro Português. Lisboa: Teatro Nacional D. Maria II/Teatro Nacional de S. João/Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2016.

SANTOS, Vítor Pavão dos. *A Companhia Rosas & Brazão*. Lisboa: Museu do Teatro, 1979.

SANTOS, Vítor Pavão dos. *A Companhia Rey Colaço-Robles Monteiro (1921-1974): Correspondência* [seleção e notas de Vítor Pavão dos Santos]. Lisboa: Secretaria de Estado da Cultura/Museu Nacional do Teatro, 1989.

SANTOS, Vítor Pavão dos. *O Veneno do Teatro ou Conversas com Amélia Rey Colaço*. Lisboa: Bertrand Editora, 2015.

SEQUEIRA, Gustavo de Matos. *História do Teatro Nacional D. Maria II*, 2 vols. Lisboa: Ministério da Educação Nacional/Oficinas Gráficas de Ramos, Afonso & Moita, 1955.

VASCONCELOS, Ana Isabel. "Etapas legais da vida de um Teatro Nacional" in BRILHANTE, Maria João (coord.). *Teatro Nacional D. Maria II: Sete olhares sobre o teatro da Nação*. Lisboa: Teatro Nacional D. Maria II/Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2014, pp. 65-111.

Recebido em 16/08/2017

Aprovado em 24/11/2017

