



## O reportório do teatro em Portugal

**E**m Junho passado promoveu a Culturgest um colóquio sobre «O reportório do teatro em Portugal». Ao fazê-lo, e pese embora a pouca afluência que registou (por insuficiências várias, também de organização), a Culturgest lançou no terreno do debate entre profissionais e estudiosos do teatro o desafio de reflectirem sobre uma realidade institucional e sobre os vectores que nela se inscrevem a sua articulação com a nossa quotidiana contemporaneidade.

Dois vias provisórias começaram a definir-se desde o princípio: por um lado, num esboço mais alargado, a ideia de que a escolha, ou sequer a existência, de reportório é indissociável de uma caracterização mais extensa do tecido teatral na sua complexa identificação (histórica, política, social, cultural e estética), o que necessariamente conduziu a discussão para territórios mais vastos do proceder teatral; por outro lado, num campo mais restrito, a consciência de que é possível conduzir inquirições específicas no domínio do reportório de modo a delas fazer derivar critérios de avaliação do teatro que se vai fazendo.

Neste último caso poder-se-ia perguntar, como fez um participante belga (Luk Van den Dries), (1) até que ponto os escritores de hoje dramatizam os temas e as questões com que se debate a nossa sociedade? (citava

como exemplos possíveis, a violência generalizada — sob as formas de conflitos raciais, religiosos ou étnicos —, o problema do fascismo, da pobreza ou da situação trágica da Bósnia); (2) ou até que ponto os escritores conseguem ser bons interlocutores da linguagem formal que encenadores e actores estão a desenvolver os nossos dias?

Assim, tanto na sua componente de responsabilidade cultural, como na sua vertente de procedimento artístico, o reportório configura um horizonte de possibilidades que o teatro pode materializar ou actualizar (no sentido de o tornar acto). Em qualquer circunstância é necessário não só a base material (de uma companhia e de subsídios), mas também o saber arriscar a intuição de um juízo: como o fizeram Nemirovitch-Dantchenko e Stanislavski relativamente à dramaturgia de Tchekov, ou Brecht, enquanto subscritor radical de novos procedimentos em teatro.

Há, todavia, a consciência de como podem ser alcatórios alguns desses caminhos. Pensemos, por exemplo, na inacessibilidade de alguns textos, porque escritos em línguas pouco divulgadas — chegados em traduções derivadas — ou porque traduzidos de forma menos cuidada, por restrições económicas. Outro factor que se pode apontar é a maior ou menor eficácia (ou «agressividade», como se

dirá num certo jargão) dos agentes de *marketing* de um escritor ou de uma editora.

Uma participante norueguesa, Tove Ellefsen, abordou justamente esta questão, sublinhando a necessidade de se traduzirem e divulgarem textos, o que, na sua opinião, pode ajudar a construir uma visão internacional e mesmo uma ideia de unidade que, pelo menos no campo cultural, permitiria ultrapassar fronteiras e minorar as consequências dos separatismos. Todavia, é frequente que muita da divulgação de textos corresponda a fenómenos de *marketing* ou de moda que leva alguns êxitos (da Broadway, por exemplo), a serem rapidamente transferidos para as capitais de todo o mundo. Acrescentava mesmo que 80% dos textos traduzidos nos países nórdicos vêm do universo cultural anglo-saxónico. Defendia, por isso, que os textos a traduzir e a divulgar deveriam antes corresponder a uma escolha mais criteriosa que procurasse sobretudo a expressão autêntica de problemas e culturas, tanto nacionais como regionais.

Conclui-se que, há autores hoje que têm vindo a tematizar alguns dos mais candentes problemas da nossa condição contemporânea, como os alemães Werner Schwab ou Rainold Goetz, ao lado de outros mais conhecidos como Peter Handke, Koltés, Botho Strauss, Edward

Bond, Heiner Müller, ou, mais recentemente, Toni Kushner. Mas há ainda a possibilidade de reler, em novas associações imaginárias, alguns dos textos canónicos da tradição ocidental: *Philoctetes*, de Sófocles, como uma metáfora da SIDA, *Antígona*, como depoimento sobre a vulnerabilidade do heroísmo individual, ou *O inimigo do povo*, de Ibsen, como uma caracterização do político dos nossos dias.

Foi também convocando esta noção de reportório enquanto elenco de textos e de autores canonizados pela tradição literária e teatral que Carlos Porto partiu na sua exposição, mas para falar do teatro em Portugal. Distinguiu conceitos como teatro de reportório, reportório virtual e real, bem como o reportório de uma companhia, de um encenador ou de um crítico (neste último caso, a memória do que viu). Relativamente ao teatro português, constatou a importância que tiveram o teatro universitário e o teatro independente para a descoberta de clássicos como Gil Vicente e António José da Silva, e verificou a existência de factores condicionantes na escolha de reportórios: de ordem política e religiosa, por exemplo, mas também social, económica, cultural e artística.

Avançou, porém, com duas zonas de questionamento de um lado, qual a razão de

em *déficit* de dramaturgos contemporâneos portugueses nos reportórios dos grupos independentes; do outro; e numa avaliação histórica, como entender as deficiências de reportório de uma companhia como a de Amélia Rey Colaço/Robles Monteiro, concessionária por muitos anos do Teatro Nacional, se comparada, por exemplo, com uma companhia como o Teatro Experimental do Porto (no tempo de António Pedro), com menos recursos, mas com melhor acerto na selecção de reportório?

O que se depreende também destas considerações tem a ver com os mecanismos que, antes de Abril ou hoje, designam uma certa banalização do teatro pela procura do que é mais fácil, o que contrasta vivamente com o esforço de algumas companhias independentes em programarem ciclos temáticos ou de autores num esforço que não é só de «divulgação»<sup>7</sup> coerente de um importante património nacional e internacional, mas que também «força» o diálogo cultural e artístico do nosso teatro com esses textos.

Foi também predominantemente numa perspectiva avaliativa que Eugénia Vasques recordou os trajectos de algumas das companhias portuguesas nos últimos 20 anos. Tomando por referentes reguladores dessa actividade conceitos como teatro de intervenção, realismo, multidisciplinaridade ou teatro de imagem, nomeou algumas das opções que foram estabelecendo as diferenças entre as companhias: da Cornucópia e da Comuna ao Bando, aos Cómicos, ao Grupo de Teatro Hoje ou à Companhia Teatral do Chiado; ou ainda da capital (da macrocefalia) à descentralização, com o Centro Cultural de Évora, a Companhia de Almada ou à Malaposta.

Ao fazê-lo, apontou alguns aspectos dos seus processos singulares, mas também algumas alterações por que foram escrevendo a sua

história. Nomeou, assim, alguns dos condicionalismos que directa ou indiretamente vão operando censuras ou autocensuras, limitativas sempre na autenticidade e da verdade. Referiu por um lado a censura explícita antes da Revolução de 74, mas examinou também as consequências artísticas e críticas da censura económica que hoje vai ditando procedimentos defensivos feitos de mais palavras, eufemismos ou diluição (de projectos e de avaliações críticas) em discursos «abstratos e inconcretos».

É neste contexto que os «caminhos da metaforização» de que falou assumiram dois diferentes entendimentos: quer o processo artístico de alguns criadores cuja originalidade destaca (João Brites e Rogério de Carvalho, entre outros), quer a forma velada ou transferida de falar da realidade, ocultando-se, portanto.

Em algumas das intervenções do auditório, ou na mesa redonda, que reuniu alguns criadores, forma-se ampliando os termos no sentido de enunciar trajectos singulares ou de expor as dificuldades em realizar o que verdadeiramente se quer em teatro.

João Brites (do Bando), Fernando Mora Ramos (do Teatro da Rainha), António Augusto Barros (da Escola da Noite) e Graça Correia (do Grupo de Teatro de Hoje, da Graça) falaram dos seus projectos de teatro, como nasceram e se foram desenvolvendo, e por aí foram dizendo da conflitualidade que continuamente redescobrem: entre o desejo de ousar desafiar modelos estabelecidos e o medo das consequências (nos subsídios ou na receptividade do público e da crítica); entre um conceito de teatro como ofício humano e as contabilidades (de número de espectadores e de espectáculos, ou das razões mercantilistas); entre um profissionalismo que exige condições dignas e a urgência de se desdobrarem os artistas

em tarefas múltiplas no teatro ou fora dele.

Na relação com o tempo que vivem interpelam nos seus espectáculos, estes encenadores encaminharam-se, de um modo geral, para duas importantes conclusões: a primeira é de que a dominação avassaladora da imagem (sobretudo através da televisão) parece contraditoriamente hoje a palavra como tarefa privilegiada do teatro; a segunda é de que é necessário que surjam novos textos e novas vozes (a dramatizarem problemas da nossa contemporaneidade como a xenofobia, o desemprego, o medo e a solidão, por exemplo), mas que terão de surgir numa interacção produtiva entre escrita dramática e cénica, ou seja, numa «oficina» do escritor inserido no trabalho de uma companhia, como de resto, voltou a lembrar também José Peixoto (do Teatro da Malaposta).

Assim tem sido a experiência de Carlos Pessoa no Teatro da Garagem e dela falou este jovem escritor/encenador. A palavra surgiu no seu projecto, disse, para firmar pressentimentos e intuições, a partir de improvisos, em que os actores iam experimentando a sua relação com o mundo. Num teatro que é assim feito em devir, que se organiza à maneira de um *puzzle*, os textos que ele escreve procuram interpelar a lógica de um mundo que repousa em falhas e silenciosamente. Não podem, por isso, responder a exigências mercantis ou a eficiências de grande comunicabilidade. Mas por um repto cultural que o teatro terá de merecer, é no «território de incertezas» que ele se deverá colocar, porque, disse, «nem a verdade nem a beleza são fáceis, baratas, imediatas ou permanentes».

Nessa zona de incertezas mover-se-á também quem tem a responsabilidade do ensino artístico, e pondera não só razões de reportório na relação com o ensino, mas também as mais urgentes

articulações com o tempo da nossa modernidade que os jovens estudantes devoto reclamam ou impõem.

Nesse sentido, Mário Barradas (do CENDREV) procurou equacionar, por um lado, a função do reportório enquanto herança cultural imprescindível numa aprendizagem que não é só da técnica de representação, mas também de aquisição de valores positivos (como o apreço ao gosto ou o apelo da clareza e harmonia), e, por outro, a necessidade de reconhecer no jovem estudante outras inquietações, outras ansiedades e outras problemáticas. Concluiu, como Antoine Vitez, pela necessária e inevitável confrontação permanente entre passado e futuro, confrontação essa que opera simultaneamente no plano ético e no plano estético.

Sublinhou ainda Mário Barradas, na defesa que praticou do reportório como herança que se não pode alienar, a importância de trabalhar textos portugueses no sentido não apenas de preservar um património, mas também de seduzir para o conhecimento e para a prática das harmonias da nossa língua, revelando, assim, as suas potencialidades.

Neste ponto, contudo, insere-se uma outra interrogação maior, como a que por vezes surge nestas discussões, que é a de saber se existe ou não uma dramaturgia portuguesa, ou sequer um teatro que saiba representar — ou questionar — a nossa própria imagem.

Não terão sido conclusivas as considerações neste capítulo, já que em Portugal a coabitação entre o teatro e a escrita não é de facto pacífica. Para uns, os do teatro (ou pelo menos para muitos deles), a dramaturgia portuguesa em geral reduz-se a poucos e dispersos núcleos, e, ao que diz respeito ao teatro contemporâneo, parece evidente um alheamento relativamente às questões prementes da nossa actualidade.

Neste ponto, porém, duas observações se impuseram: por um lado, e como foi recordado por alguns dos presentes, haverá a possibilidade de se trabalharem cenicamente textos que não são dramáticos, e por outro, como recordou Carlos Pessoa, é necessário que continuamente se teste a escrita que se vai fazendo na relação com todas as outras linguagens do teatro — para que se conheça a medida, ou se construa uma outra aprendizagem e saber.

Na relação com reportórios sabidos ou a construir, também Jorge Listopad abordou a sua importância na aprendizagem por parte do aluno que quer vir a ser actor. Aludindo ao gradual processo de conhecimento, de si mesmo e do outro, através do diálogo com os textos e da sua permanente reconstrução, Jorge Listopad convocou ainda outras exigências, como o ecletismo de procedimentos estéticos, que considerou vital para que os estudantes experimentem, não só diferentes formas dramáticas, mas também diferentes formas de construção cénica, o que é conseguido através de acções com criadores de tendências e opções diversificadas.

Mas na diversidade de vias criativas em que o teatro pode participar se falou também neste colóquio, nomeadamente nas suas relações com a dança, a televisão e o vídeo. Considerada por vezes contraditória a relação entre o teatro e o audiovisual, a verdade é que a televisão pode não apenas dar emprego a artistas de teatro, mas também produzir algumas obras artísticas, além de poder vir a constituir um «reservatório» ou «museu» do teatro que se vai fazendo.

Jorge Leitão Ramos falou justamente do que a RTP tem feito nestes últimos anos, avaliando o seu papel cultural não só no reconhecimento do teatro feito em palcos portugueses, mas também na criação de um reportório próprio. Todavia, nem num caso nem no outro o balanço foi

eufórico: dos autores portugueses contemporâneos mais realizados conta-se, em primeiro lugar, Henrique Santana, e, na relação com o trabalho das companhias, muitos foram os espectáculos de elevada qualidade que, tendo passado pelos palcos portugueses, não deixaram memória videográfica.

Dir-se-á que tal competirá a um Museu da Imagem (do cinema, televisão ou vídeo), o que não pode deixar de ser verdade, mas, na ausência dessa realidade institucional, é natural que se deseje potenciar ao máximo o que existe, neste caso a RTP, já que os dois mais jovens canais pouco ou nada têm a feito com o teatro até hoje.

Verdade é que não será pacífica a relação entre o teatro e a televisão, já que alguns encenadores poderão mesmo recusar um tal registo (pela traição que poderá trazer à sua proposta cénica), mas ficar-nos-ia com certeza um testemunho importante daquela criação, ou mesmo a prova da excelência deste ou daquele actor, como também reclamou Jorge Leitão Ramos.

Na captação televisiva de textos de teatro, Maria João Rocha advogou uma «realização personalizada em função do espectador», o que significa para ela: a procura de uma relação de surpresa que seja capaz de prender o espectador ao ecrã. Essa estratégia consistirá em procurar a específica linguagem televisiva — que não se confunde com o teatro (até porque tem de se defrontar com espectadores que não têm a competência e a motivação que o teatro reclama do seu público), mas que também não se confunde com o cinema.

Um participante holandês (George Brugmans) avançou justamente na caracterização dessa especificidade apontando, contudo, para uma mais radical definição: ainda que feito por gente de teatro, ou do teatro-dança, o que for feito para televisão deverá

partir de uma criação de base totalmente orientada para a criação televisiva, pelo que a questão de reportório, no sentido «de um conjunto de textos disponíveis para encenação» não se porá de todo. Essa é, na sua opinião, a melhor maneira de nos adaptarmos às novas formas culturais que hoje vivemos. Ou seja, será a partir do quadro de uma cultura electrónica que aceleradamente vem alterando o nosso quotidiano que se deverá partir para a criação artística — sobretudo quando se procura articular essa realidade artística num meio de comunicação que é suficientemente poderoso para impor as suas regras.

Assim, tecendo razões várias, desejadas ou impostas, que fundamentam as escolhas que se vão fazendo, ou apontando caminhos possíveis para futuros desenvolvimentos, o debate havido em torno do reportório do teatro em Portugal, aproximou-se, de facto, de um problema de fundo da criação artística, que urge, de resto, continuar a investigar e aprofundar. Essa é a razão por que se publicam aqui três das mais interessantes comunicações que ali foram apresentadas: do ponto de vista da recepção e avaliação crítica (Carlos Porto), do ponto de vista da criação artística (Carlos Pessoa) e na zona de articulação entre o teatro e a televisão (Jorge Leitão Ramos).

Mas por entre os inúmeros depoimentos e interrogações que por lá se ouviram, julgo que uma questão maior, poucas vezes nomeada, mas sempre implícita, animou as intervenções. Num pólo de radicalidade e de responsabilidade subjectiva (que não se confunde com egocentrismo) formulou-se a Carlos Pessoa, perguntando «onde fico então, onde sobejo, onde permaneço?» Num outro pólo, o da virtualidade humanizadora ou mesmo salvífica da criação artística, citou-a um dos organizadores (António Pinto Ribeiro), lembrando o moto de Antuérpia como Capi-

tal Europeia da Cultura: «Pode a arte salvar o mundo?». E nesse corredor incerto e de difícil topografia estará seguramente o teatro.

