



Teatro em Portugal: reportório / reportórios

Devo começar por chamar a atenção para o não-cumprimento, pela minha parte, do programa que me foi proposto neste módulo, de que sou responsável com Carlos Pessoa, do colóquio O Reportório do Teatro em Portugal, que a CULTURGEST felizmente inventou.

Trata-se pela minha parte, repito, duma impossibilidade de carácter epistemológico: não se pode considerar na actual situação dos nossos conhecimentos, como historiável essa realidade múltipla a que chamamos o reportório do Teatro em Portugal, ou seja, o elenco de peças representadas no nosso país.

Para elaborarmos essa história, devíamos começar, como tarefa prévia e prioritária que, ao que supponho, está praticamente por iniciar, pelo levantamento cronológico dos espectáculos de teatro estreados em Portugal, num determinado período histórico, séculos XIX e XX, por exemplo.

A respeito das dificuldades que a inexistência dessa cronologia implica, contarei uma pequena história que nem por ser pessoal deixa de ser exemplar.

A páginas tantas do livro de Memórias do autor, encenador e actor Costa Ferreira (permitam-me um parêntesis: trata-se de um livro incomparável, como que a comprovar que somos melhores a recordar do que a representar), dizia eu, que no seu livro *Uma*

Casa Com Janelas Para Dentro, Costa Ferreira escreve que Portugal foi o primeiro país latino onde foi representada uma peça de Ibsen.

Inacreditável, de facto, em especial tendo em conta os consuetudinários atrasos de que sofremos nesse e em muitos outros domínios.

Havia que confirmar esse facto. Por necessidade de um trabalho que tinha entre mãos, procurei saber a data (ao menos o ano) da estreia da peça *Casa de Boneca*, a primeira peça de Ibsen apresentada em Portugal, num espectáculo da companhia da actriz Lucília Simões. Nas pesquisas não exaustivas a que procedi, não consegui nem a confirmação dessa vitória na corrida dos países latinos que representaram Ibsen nem da data da estreia da *Casa de Boneca*.

Parece este facto singelo ser demonstrativo dos problemas, excessivamente primários, com que o investigador de teatro depara em Portugal. Se estão interessados, posso dizer-lhes que a história teve um fim feliz. Embora descrente dos meus recursos, acabei por verificar os meus papéis e lá estava: 1897 — o ano da estreia de *Casa de Boneca*, em Coimbra, pela companhia de Lucília Simões. O espectáculo veio depois para Lisboa onde esteve três meses em cena, o que era notável naquela época, depois no Brasil, sempre com grande êxito.

Dificuldades em Historiar, portanto, mas dificuldades que não implicam o abandono da tarefa: é sempre possível carrear material que ajude a criar condições para que essa história seja finalmente viável. É isso que me proponho fazer.

*

Quando se pensa em reportório, basta consultar os dicionários, pensa-se, como já se disse, no conjunto de peças representadas num determinado país. Podemos considerar as peças editadas que constituem aquilo a que podemos chamar o reportório virtual e as peças representadas, o reportório real.

Mas também podemos pensar no reportório de um actor ou de um encenador, no reportório de uma companhia, que não deve ser confundido com o reportório de uma companhia de reportório, que deixámos de ter há muitas décadas, e que consiste no facto de uma companhia poder representar várias peças em dias sucessivas. Imagine-se, por exemplo, a companhia do Teatro Nacional a representar, às terças, quartas e quintas, o *Frei Luís de Sousa*, e às sextas, sábados e domingos, uma comédia de Molière; e, na semana seguinte, o *Hamlet* e autos de Gil Vicente, por exemplo.

Impensável, claro.

Fala-se menos, ou não se fala mesmo, do reportório do

crítico ou do reportório do espectador que consistiria numa lista de peças que um espectador fiel, se o houvesse, tivesse visto ao longo da sua vida. Foi ao esmiuçar o meu próprio reportório de espectador fiel e de crítico que acabei por verificar um facto curioso embora sem validade científica, por isso sem que se possa tomar por exemplo.

Como é obrigado a ver todos os espectáculos, ou o maior número possível deles, ao longo do ano e dos anos, o crítico não pode dar-se ao luxo de seleccionar, pelo menos, no que se refere ao reportório do teatro do seu país, assim como no que se refere aos espectáculos estrangeiros em visita. Pelo contrário, no que se refere ao teatro que vê em deslocações ao exterior, já pode, é obrigado a seleccionar. Pela minha parte, a selecção que, nesses casos, me tenho imposto, tem menos a ver com os autores das obras seleccionadas do que com os encenadores, companhias, modos de fazer.

Posso ver, por exemplo, um ciclo de peças de Molière não por serem de Molière mas por terem sido encenadas por Antoine Vitez que utilizou o mesmo elenco e o mesmo dispositivo cénico para as quatro peças. Também a opção por uma peça de Shakespeare ou de Tchekhov depende em especial do nome do encenador, daquilo que sei sobre o espectáculo, sobre a

leitura nele proposta, e menos do nome do dramaturgo e do seu texto. Isto sem pôr em causa a qualidade dos autores citados. Já no que se refere a outros casos pelo menos anteriores ao fim da censura, com o 25 de Abril, sentia-me impellido a ver textos de determinados autores, como era o caso de Brecht, por que se tratava de um reportório condicionado por razões não artísticas.

Quer isto dizer, que o reportório de um crítico só em parte é aleatório. No que tem de mais substancial, em termos quantitativos, obedece a circunstâncias objectivas: o crítico vê aquilo que há para ver.

Vem tudo isto a propósito do seguinte: chego ao fim de quase meio século a ver teatro e deparo com esta conclusão, absolutamente óbvia, de todo carente de originalidade, e por isso mesmo surpreendente.

Quais os autores, nacionais e estrangeiros, de quem vi mais peças? Esses mesmos: *Brecht, Shakespeare, Tchekhov, Gil Vicente, António José da Silva*. A ordem, para o caso, é arbitrária. Não, de facto, autores de quem vi mais peças mas de quem vi peças mais vezes.

Não sei como me calhou este reportório, mas não posso fugir a esta realidade. Mesmo que não tenham grande importância, valerá a pena ter em conta alguns pontos que essa realidade nos entre-mostra: o meu reportório de espectador é constituído, maioritariamente, por obras de alguns dos maiores escritores de teatro de todos os tempos. Dois desses autores pertencem ao domínio daquilo a que costumamos chamar o teatro clássico; um outro, Tchekhov, pertence ao domínio do teatro moderno, e outro, Brecht, ao contemporâneo.

Pelo contrário, no que se refere à dramaturgia nacional, deparamos com dois autores clássicos.

Como dizia, não se trata de uma teoria nem de uma

verificação com validade científica mas nem por isso deixará de ter algum significado.

*

O reportório de uma companhia ou, mais genericamente, de um país, surge em determinadas condições que não podemos deixar de verificar. Condições políticas — que têm a ver com a situação em que esse país vive, existência ou não de liberdade de expressão, e outras circunstâncias similares relacionadas com a actividade criadora. Como se sabe, o teatro em Portugal tem sido, ao longo da sua história, vítima de fortes factores condicionantes, como a censura política, durante o facismo, a censura religiosa, com a Inquisição, entre outras.

Condições sociais — que têm a ver, genericamente, com as relações existentes entre a sociedade e a prática teatral, com a situação cultural dessa sociedade, etc.

Condições económicas — que têm a ver com determinadas opções, também estéticas (elenco, tipo de encenação, espaço, cenografia, etc.), não apenas com as facilidades ou dificuldades do acesso do público ao teatro por razões financeiras; têm a ver com a existência e capacidades de um teatro de carácter comercial ou de bilheteira, inevitavelmente limitativo; assim como com os apoios que recebe e com as condições em que os recebe, com as opções dos públicos que o recebem.

Condições artísticas — que têm a ver com o elenco, com o posicionamento dos encenadores, com condições de espaço, com projectos cenográficos, com escolha de textos e seus tratamentos, com problemas técnicos. Outras condições poderíamos apontar: culturais (é o caso dos tradutores) históricas (é o caso da relação do público com a actividade teatral), o que acaba por abranger um leque suficientemente vasto de questões no que se refere

às determinantes a que a escolha de um reportório está sujeita.

Essa escolha tem variado de acordo com determinados pressupostos civilizacionais: evolução técnica, existência de determinados fenómenos sociais, por exemplo, um determinado elenco pode impor um reportório, a política de vedetismo pode impor outro. A sobrevalorização da vedeta — a peça que é escrita para Sarah Bernhard, por exemplo —, a sobrevalorização do encenador que opta pelo texto clássico que pode trabalhar em liberdade, em desfavor do texto de autor contemporâneo, menos manejável; razões mais pragmáticas como a opção por determinados textos escritos em línguas mais acessíveis, como o espanhol, o francês e mesmo o inglês; ao contrário do alemão que, no entanto, beneficiou nas primeiras décadas do século e mais recentemente, nos últimos vinte anos, da participação de especialistas nas equipas responsáveis por certos espectáculos — todos estes elementos podem condicionar a escolha do reportório.

Tudo isto se pode tornar mais complexo, mas não necessariamente num sentido negativo, quando o encenador assume também funções dramáticas, optando pela adaptação de textos literários. Entre nós o caso mais fértil e mais interessante, nesse campo, é o de João Brites com O Bando. Trata-se de optar pela literatura, geralmente, portuguesa, não só erudita como tradicional, em trabalhos com frequência invulgares e superando problemas levantados por uma dramaturgia não adequada a determinados projectos.

*

Talvez possamos verificar, nesse campo da literatura dramática nacional, qual o quadro em que grupos e companhias portuguesas em actividade nas últimas décadas se movimentam.

Para isso usarei a preci-

osa obra de Luiz Francisco Rebello, *100 Anos de Teatro Português* (Porto/1984), que abrange o período entre 1880 e 1980. No Prefácio, o autor sublinha a surpresa de ter encontrado qualquer coisa como 744 autores que escreveram para o Teatro naquele período, autores que justamente Rebello não confunde com dramaturgos, chamando a atenção para o facto de 85% dos autores citados serem autores ocasionais ou por acidente.

Tenha-se ainda em conta o facto daqueles números não incluírem autores que escreveram exclusivamente teatro musicado, teatro para crianças ou teatro radiofónico ou televisivo.

Para o que aqui nos traz, isso não tem importância. Interessa, sim, verificar como este reportório virtual foi trabalhado em termos de um reportório real, ou de como passou do papel ao palco.

Se tivermos em conta exclusivamente a produção dos grupos independentes, podemos verificar que dos 744 autores mencionados por Rebello, apenas 63, menos de 10%, interessaram a esses grupos, e desses 63 autores, na sua maior parte, apenas um ou dois textos foram representados. São excepções casos como os de Bernardo Santareno, Jaime Salazar Sampaio e Noberto Ávila. Este quadro, que não pretendo rigoroso, parece significativo das relações negativas existentes entre o teatro português, naquilo que nele tem havido de melhor, que é a produção de grupos independentes, e a dramaturgia portuguesa dos últimos cem anos. É que podemos considerar improvável que ao longo desses cem anos não tenha havido mais autores com peças minimamente interessantes para serem trabalhadas por esses grupos.

Mas podemos tentar elaborar um outro quadro que nos permita uma outra abordagem da problemática do Reportório. Vimos como Gil Vicente e António José da

Silva foram os autores portugueses mais representados nas últimas décadas. Trata-se, no entanto, de dois autores que foram, durante longos períodos, malditos, e não apenas por causa da Inquisição. Malditos por razões puramente estéticas, relegados para recantos obscuros onde permaneceram esquecidos. Lembremos que a recuperação do teatro de Gil Vicente, no nosso tempo, ficou a dever-se a um grupo universitário e ao professor que o dirigia. Refiro-me ao Prof. Paulo Quintela e ao TEUC, a quem ficámos a dever essa missão, de valor cultural incalculável, que consistiu em salvar Gil Vicente do esquecimento.

Depois disso, o movimento do teatro independente viria a transformar Vicente no autor português mais representado, o que constitui uma das principais marcas do reportório do teatro português da segunda metade do século XX.

O mesmo se passou com António José da Silva, de quem estava esquecido todo o teatro, quando António Pedro com o Teatro Experimental do Porto apresentou um espectáculo que viria a tornar-se histórico, *Guerras de Alecrim e Mangerona* (1956). Também O Judeu se tornou num dos autores portugueses mais representados pelo teatro independente.

Não esqueçamos que o TEP era então um grupo de amadores como o era o TEUC.

A propósito, talvez valha a pena lembrar uma anedota contada por António Pedro que levou um amigo estrangeiro a uma daquelas matinés clássicas do Teatro Nacional D. Maria II. No fim do espectáculo, António Pedro apresentou o amigo aos actores, e um deles segredou ao visitante: este espectáculo não é importante, pena que não venha à sessão da noite, isso é que é a sério.

Chegamos aqui a um ponto fulcral neste levantamento parcelar e parcial de

algum reportório do teatro em Portugal.

Talvez se possa elaborar rapidamente um outro quadro no qual se ponham lado a lado as práticas de um grupo e de uma companhia. Refiro-me à C.^a de Amélia Rey Colaço-Robles Monteiro/Teatro Nacional D. Maria II, e ao Teatro Experimental do Porto, dirigido entre 1953 e 1961 por António Pedro.

Não será necessário sublinhar a disparidade de estruturas, meios, públicos de que uma e outro dispunham, porque essa é uma das singularidades deste quadro.

Apesar dos trabalhos de Matos Sequeira e de Vítor Pavão dos Santos, está por fazer a história do Teatro Nacional D. Maria II assim como a história da referida companhia — não é homenagem-a através da designação com o seu nome de uma pequena sala que essa história se torna realidade. É que não se pode esquecer o carácter académico da representação nem as carências do reportório, que aqui mais especialmente nos interessam, que marcaram a sua actividade. Ora, se percorrermos o reportório da Companhia elaborado por Vítor Pavão dos Santos, tendo em considerações o período em que foi concessionária do Teatro Nacional (1930/1974), encontramos textos de muitos autores completamente esquecidos, de *boulevard* e adjacências, e com uma raridade aflitiva e em absoluto criticável, textos de autores dignos do reportório de um teatro nacional.

É em vão que se procuram, nesse reportório, clássicos franceses como Racine, Corneille ou Marivaux, românticos como Musset ou Vítor Hugo, «vaudevillistas» como Labiche, naturalistas como Henri Becque.

De um autor como Tchekhov encontramos uma peça, uma só e já em 1972, *A Gaivota*; de Ibsen, também uma só peça, também em 1972, *Hedda Gabler*; de Strindberg, uma só peça, *A Menina Júlia*, claro, em

1960. Encontramos quatro peças de Molière e quatro de Shakespeare: mas durante todos estes anos, o nosso único teatro nacional não apresentou *Hamlet*. De Eugene O'Neill representou, notavelmente, dizem os historiadores, a trilogia *Electra e os Fantasmas*, representou uma peça de Tennessee Williams, uma de Bernard Shaw, três de Pirandello, uma de Maeterlinck, mas nenhuma das suas melhores obras, duas de Lorca, uma de Goldoni mas nenhuma de Gozzi nem de Alficri. Não representou os grandes autores gregos, a não ser uma adaptação de Júlio Dantas de *Antígona*, de Sófocles, nem representou romanos nem autores da escola isabelina, ignorou o expressionismo alemão, os franceses contemporâneos, a não ser um Anouilh, um Camús, um Cocteau.

Representou dois Ionescos mas desprezou Beckett.

No que se refere a autores portugueses, relega Gil Vicente para as matinées clássicas, ignora a escola vicentina, D. Francisco Manuel de Melo, apresenta duas peças do Judeu, em 1932 e 1942, apresenta o 1.º acto de *Dinis e Isabel* de António Patrício, e foi tudo de António Patrício; não representa qualquer peça de Raul Brandão, o que é uma vergonha.

É com isto que se poderá fazer uma «ideia da riqueza do reportório da companhia», como quer Vítor Pavão dos Santos?

Não pretendo ignorar as dificuldades económicas e mesmo de vigilância censória que a C.^a Amélia Rey Colaço-Robles Monteiro teve que enfrentar mas não as utilizo como alibis das evidentes carências do seu reportório; não pretendo esquecer a qualidade de algum desse reportório e de muitos dos seus espectáculos, sem que por isso deixe de ter em conta a incapacidade da nossa primeira companhia em realizar eficazmente a tarefa que lhe competia: a de dina-

mizar o teatro português, a de dar exemplo.

*

Como grupo de amadores, nos primeiros anos de actividade, não dispondo de instalações, depois grupo profissional em condições precárias, o TEP apresentou, sob a direcção de António Pedro, um elenco de textos dramáticos que constitui a prova de que apesar da censura e das dificuldades económicas, e de outra ordem, era possível optar por peças culturalmente responsáveis.

Não considero que, nesse e noutros domínios, a acção de António Pedro e do TEP tenham sido isentas de erros. Mas quaisquer comparações seriam honrosas para o grupo portuense. O TEP iniciou a sua actividade em 1953 com um espectáculo conforme as suas possibilidades mas revelando já perspectivas não conformistas. Logo nesse primeiro espectáculo apresentou textos de Tchekhov, Chancerel e do poeta Egito Gonçalves, adaptação de uma história tradicional. Seguiram-se, como demonstração de um projecto meditado e de capacidade de trabalho, uma versão de António Pedro da *Antígona* de Sófocles (1954), e a que era então uma peça mundialmente famosa, *A Morte dum Caixeiro Viajante* de Arthur Miller (1954). Se passámos por alguns textos menos interessantes, como *O Landau de Seis Cavalos*, do espanhol Iriarte, deparámos logo com *Macbeth*, na inauguração do Teatro de Bolso (1956), que o Teatro Nacional apresentaria oito anos mais tarde.

O TEP recuperou António José da Silva com uma fabulosa encenação de *Guerras de Alecrim e Mangerona* (1956), divulga Synge com *O Valentão do Mundo Ocidental*, Steinbeck, com *Ratos e Homens*, e revela aquele que seria o maior e mais polémico autor português desse tempo: Bernardo Santareno, com *A Promessa* (1957). Em 1958, estreia uma peça geni-

al de Eugene O'Neill, *Jornada para a Noite*, revela outro autor desconhecido, Kleist, insiste em autores portugueses como Romeu Correia e Luiz Francisco Rebello, transforma uma comédia modesta de Camilo, *O Morgado de Fafe Amoroso* num espectáculo inovador (1958), representa Ben Jonson, Faulkner, Ugo Betti, autores que o Nacional ignorou. Em 1960 estreia Tchekhov, *O Tio Vânia*, representa *O Rinoceronte* de Ionesco. Podíamos citar mais dramaturgos portugueses (entre eles Raul Brandão) e estrangeiros, mas não vale a pena.

Não estou interessado aqui em estabelecer comparações mas em procurar entender as linhas com que por vezes se coseu o reportório, os reportórios, do teatro em Portugal a partir de dois percursos significativos. Sem que deixe de estar presente a ideia de que esse reportório, esses reportórios foram condicionados por condições

políticas, condições de sobrevivência, condições sociais e culturais que não podemos deixar de ter em conta.

Além disso, devemos ter em consideração não apenas o que foi feito, bem ou mal, mas também o que deixou de se fazer. Vivemos num país europeu, embora periférico, onde o teatro existe há mais de quatro séculos. No entanto, continuamos a desconhecer obras que deviam fazer parte da nossa cultura teatral, do nosso património artístico. Acredite-se ou não, continuam por estrear em Portugal, obras como a *Oresteia* de Esquilo, *A Tempestade* e *Ricardo II* de Shakespeare, o *Cid* de Corneille, *Fausto* de Goethe, *Os Salteadores* de Schiller, *Lorenzaccio* de Musset, *Cirano de Bergerac* de Rostand, *Peer Gynt* de Ibsen, *Lulu* de Wedekind, *A Resistível Ascensão de Arturo Ui* de Brecht, *Luzes da Boémia* de Valle-Inclán, para citar apenas alguns exemplos óbvios.

E, no entanto, sem a representação destas e outras peças não é possível existir um reportório sério, a sério.

Continua a ser esta a situação do teatro em Portugal no que se refere à história do seu reportório teatral. Isto, apesar dos enormes esforços promovidos pelos grupos independentes depois do 25 de Abril, isto é, em liberdade.

Se o reportório português pós-25 de Abril dispôs de liberdades políticas e também de condições económicas menos asfixiantes, embora reduzidas, não esqueçamos que a dinâmica desse reportório e da actividade teatral foi prejudicada por se manterem condições sociais, culturais e mesmo estéticas adversas.

Apesar de tudo, o reportório abrangeu domínios impensáveis e teve, em frequentes ocasiões, uma originalidade que não se pode pôr em causa. Não me refiro especialmente à explosão de

autores proibidos, de que o caso de Brecht foi paradigmático, mas sim à criação de reportórios cíclicos que permitiram uma leitura mais produtiva dos respectivos autores. Lembro o projecto do teatro do quotidiano e do ciclo *Strindberg* no Teatro da Cornucópia, dos ciclos organizados por Carlos Fernando no Teatro Hoje, com peças de Joe Orton, Tennessee Williams, e mais recentemente de teatro russo. Podemos mesmo acrescentar, sem preconceitos, o ciclo organizado pela CULTURGEST à volta de *Esta Noite Improvisa-se* de Pirandello, infelizmente mutilado.

Não pretendi, nem podia, estabelecer parâmetros de uma história de um reportório do Teatro em Portugal. Limitei-me a tentar perceber algumas pistas que nos ajudassem a reconhecer uma parcela da realidade do Teatro em Portugal, num dos seus vectores menos estudados, o do reportório. ▼