

Salvar o país

O repertório nacional no FATAL de 2006 a 2010

Rui Pina Coelho

Uma daquelas afirmações que já nos habituámos a ouvir (e a que já nem sequer ligamos) é a de que não há autores dramáticos em Portugal. Facto compensado no deve e haver das letras pela intensa dramaticidade dos autores líricos. Não obstante este lugar-comum, no *Século Ilustrado* de 5 de Janeiro de 1911, afirmava-se, peremptoriamente: “cada português entra na vida com duas coisas: um projecto de salvação nacional e uma peça de teatro” (*apud* Rebello s/d: 7). Esta curiosa afirmação, que nos serve de mote, revela aquilo que pode ser descrito como uma bizarra relação do teatro português com a escrita teatral. Curioso será também reparar que, uns três anos antes da publicação desta afirmação, aparecia escrito, no mesmo periódico: “as aspirações do português, agora, são: a primeira livrar-se da vida militar; a segunda, fazer representar uma peça original” (*apud* Rebello s/d: 29).

A confirmar-se esta indomável índole dramática dos cidadãos nacionais, onde estão pois esses portugueses que almejavam fazer representar uma peça original mais que quase tudo na vida? E, subitamente, vem-nos de novo à memória o recorrente argumento de que não há autores dramáticos em Portugal. A explicação para este “estranho fenómeno”, num país com uma forte ligação às Letras, tem sido feita sob dois grandes pontos de vista: um que radica esta questão em aspectos de natureza intrínseca ao ser português; uma outra que identifica razões de natureza estética para o que se considera uma opção. Eduardo Lourenço, que no *Labirinto da Saudade* persegue o que apelida de “Destino Português”, afirma que em Portugal “tudo se passa como se não tivéssemos interlocutor. (E esta famosa ‘forma mentis’ reflecte-se na nossa criação literária, toda encharcada de monólogos, o que explica, ao mesmo tempo, a nossa antiga carência de fundo em matéria teatral e romanesca.)” (Lourenço 2000: 24). Almeida Garrett clamava: “imenso é o número de poesias, de que abundam todas as literaturas das nações modernas. A nenhuma delas deve a Portuguesa nada deste género. No épico, no lírico, no bucólico ninguém nos excede e poucos nos emparelharão; e se nos outros não somos tão fartos, a diversas e particulares circunstâncias políticas devemos tal escassez ou, porventura miséria. De prova, e exemplo sirva a pobreza do nosso teatro” (*apud* Coelho 1973: 11). Seguindo o trabalho de Eugénia Vasques, *Jorge de Sena: Uma ideia de Teatro* (1998), encontramos uma série de considerações sobre a dramaturgia portuguesa que nos dão uma ideia mais precisa do que aqui perseguimos. Assim, vemos como Teófilo Braga identifica causas muito concretas para a falência da dramaturgia nacional. De cariz civilizacional e cultural todas elas, seguindo a argumentação de Teófilo Braga, vemos como o português perdeu a alegria e ficou um povo soturno. Também Eça de Queiroz foi sensível a esta questão, alegando que “a primeira [razão para o fim do teatro em Portugal] é a própria literatura dramática. Os escritores retraíram-se inteiramente do teatro. [...] A principal razão está no feitio da nossa inteligência. O português não tem génio dramático; nunca o teve, mesmo entre as passadas gerações literárias, hoje clássicas. A nossa literatura de teatro toda se reduz ao *Frei Luiz de Souza*” (*apud* Vasques 1998). Nestas afirmações podemos ver como as reflexões sobre a dramaturgia nacional se debruçam sobre o valor monumental dos textos, sob critérios de qualidade ou variedade de reportórios. Ignoram, em última análise, o valor documental de um texto ou o texto teatral como hipótese de espectáculo.

Fialho de Almeida numa entrevista publicada em 1906, defendia que “os novelistas e dramaturgos portugueses, fora da concepção lírica, da tirada oratória e da

devaneação sentimental, poucas ou nenhuma qualidade têm de entrecadros de peças e romances”. Encontrava as suas justificações no facto do teatro requerer “uma concisão nervosa, uma intensidade de acção e um poder sintético e analítico que quase por completo faltam entre os predicados literários do Português” (*apud* Rebello 2000). Cunha Leão, perseguindo a mesma questão, afirmava que o português carece de propensão dramática, ao contrário do castelhano dado que para este povo “o dramatismo impregna tudo, literatura, arte, religião, coreografia. Extravasa do teatro para o mais. Aninha-se no cerne da alma espanhola a vis dramática. O idioma castelhano soa garboso, estalam as vogais abertas, nítido, propício à pergunta e à resposta cortantes” (*apud* Vasques 1998: 219). Gino Saviotti, questionando o carácter intrínseco do ser português para a produção de textos dramáticos que as posições acima citadas dão conta, invoca aspectos de natureza estético-filosóficos, mais do que especificamente culturais. Assim, afirma: “eu por mim estou convencido [...] que se há um motivo, uma causa daquela falta de teatro [...] essa causa consiste avultadamente na confusão teórica, na fraqueza do pensamento filosófico e, por conseguinte, das teorias sobre a arte em geral e o teatro em particular, com que os críticos portugueses do século passado [século XIX] julgaram os produtos cénicos, a encenação e o desempenho deles” (*ibidem*). Seguindo a mesma dúvida Luiz Francisco Rebello afirma não estar convencido da “incapacidade atávica do português para o teatro” reconhecendo porém que “a poesia dramática não é o modo natural de o génio português se exprimir artisticamente” (*ibidem*). Rebello coloca também em foco a ausência de hábitos de público. Assim, “[...] o teatro [...] não pode conceber-se sem o público ao qual se destina a obra que para ele um poeta imaginou, actores interpretaram e um encenador animou sobre as tábuas de um palco. E a presença actual, viva e actuante desse público [...] pressupõe toda uma série de nexos económico-sociais que não podem ser ignorados ou postos de parte se quisermos apreender o problema na sua essência mais profunda. É através dessa presença, e em função dela, que a obra do teatro abandona o estádio de projecto e passa a ter existência própria. Ora é precisamente a compreensão disto que falta entre nós” (*ibidem*).

Se isto é genericamente verdade para o teatro em Portugal, que se passa, em concreto, no teatro universitário? No primeiro número desta revista, olhando para o repertório do FATAL de 1999 a 2005, assinalava que praticamente todos os textos de autores portugueses apresentados (13) estavam editados. Os visados iam desde Gil Vicente, aos incontornáveis Almada Negreiros, Bernardo Santareno, Luís de Sttau Monteiro, António Gedeão, José Rodrigues Miguéis ou Vicente Sanches, passando por Luísa Costa Gomes, Yvette Centeno e António Vitorino d’Almeida; chegando a Abel Neves, Jacinto Lucas Pires ou Luís Assis. E, a esmagadora maioria era apresentada depois de ter sido alvo de estreia profissional, o que denunciava uma enorme dependência da dramaturgia editada. No mesmo artigo identificava também a presença de textos escritos colaborativamente, sendo que 4 em 5 destes casos o autor do texto era simultaneamente o encenador do espectáculo.

Olhando agora para as edições de 2006 a 2010, facilmente percebemos que esta realidade tem vindo a mudar. A presença de autores portugueses continua a ser minoritária em relação aos repertório internacional, embora a situação pareça começar a inverter-se. Assim (e não contabilizando adaptações, outros processos de intervenção dramática ou espectáculos apresentados por colectivos estrangeiros), para além da encenação de textos de autores portugueses (*15 Minutos de Glória*, de Jaime Rocha, Sin-cera, 2006; *Armazém*, de Vânia Cosme, TEB, 2007; *É urgente o amor*, de Luís Francisco Rebello, Cénico de Direito, 2008; *Seis mulheres sob escuta*, de Jaime Rocha, Máscara Solta, 2008; *O lado B de A*, de José Freixo; mISCuTEm, 2010; *Os Figurantes*,

de Jacinto Lucas Pires, *Ultimacto*, 2010; *O Crime da Aldeia Velha*, de Bernardo Santareno, Grupo de Teatro Miguel Torga, 2010), assistimos a um acréscimo de textos assinados pelos próprios encenadores (*Pinóquio & Capuchinho*, de David Silva, Rastilho, 2006; *O Gato*, de Joaquim Paulo Nogueira, Teatro Andamento, 2006; *Retratos Comuns*, de Rui Spranger, Sótão, 2006; *Silêncio*, de João Negreiros, TUM, 2007; *Corpo Presente*, de Lara Morgado, X-Acto, 2007; *Plagiai*, de António Abernú, TeatrUBI, 2007; *Aniquila*, de Susana Vidal, GTIST, 2008; *Ponto de fuga*, de João Fino, GrETUA, 2009; *A Culpa é da Galega!*, de Carlos Melo, Teatro da UITI, 2009; *Técnica / A perfeição do outro mundo*, de Simão Vieira, Piratautomático, 2010; *Sonâmbulos*, de Michel Simeão, GTUL, 2010; *Tartarugas Imigração*, de Sandra Hung, NNT, 2010); e, sobretudo, de criações colectivas (*crónico*, 2º A circular, 2006; *Instantâneos da Morte*, 2º A Circular2007; *A Água Dorme de Noite*, Gefac, 2007; *Fashion Store*, Rastilho, 2007; *Paisagens incompletas*, 2º A Circular, 2009; *Marca 'dor*, Teatr'UBI, 2009; *Reality show*, CITAC, 2009; *Buracos Negros*, dISPArteatro, 2009; *Você está aqui*, GEFAC, 2009; *Intervalo para Dançar*, GTIST, 2010; *Rouge*, Gretua, 2010; *The Hypnos Club*, CITAC, 2010; *Alan*, TUP, 2010; *Nós não queremos morrer!*, UITI, 2010).

Assim, o teatro universitário – ou, pelo menos, aquele que se tem apresentado no FATAL – tem-se aproximado das linguagens de escrita de palco, ganhando em risco, experimentação e desafio e afastando-se daquilo que parecia ser uma das mais estruturantes características das primeiras edições: uma dependência em relação ao repertório profissional, estreado ou publicado. Assim, agora, que as peças de teatro estão escritas e que o serviço militar já não é obrigatório, só nos falta salvar o país. Vamos a isso, pois.

Referências bibliográficas:

LOURENÇO, Eduardo, *O Labirinto da Saudade*. Lisboa: Gradiva, 2000.

REBELLO, Luiz Francisco, *100 Anos de Teatro Português(1880-1990)*. Porto: Brasília Editora, s/d.

--- *Breve História do Teatro Português*. Mem-Martins: Publicações Europa-América, 2000.

VASQUES, Eugénia, *Jorge de Sena. Uma Ideia de Teatro (1838/71)*. Lisboa: Edições Cosmos, 1998.