

Da vida para a cultura

O repertório do Festival Anual de Teatro Académico de Lisboa (1999-2005)¹

Rui Pina Coelho

*Cabe, pois, a um teatro universitário dar o tom das ressurreições culturais, segundo os ventos mais actualizados da cultura; cabe-lhe, também, impor, com a sua autoridade, autores novos, julgando representativos, cujas peças podem até não ser, para nós, obras primas, desde que essas mesmas peças pareçam significativas de tendências artísticas que, no teatro e pelo teatro, urge esclarecer. Tudo isto o teatro universitário pode fazer, com outros resultados teóricos e práticos que o teatro de amadores não atingirá nunca – porque o teatro de amadores abre-se da cultura para a vida, e um teatro universitário abre-se da vida para a cultura.*²

Jorge de Sena

A citação é de Jorge de Sena e data de 1950. Cria-nos, de imediato, uma série de perguntas: pode ainda o teatro universitário desempenhar este papel? É ainda um espaço de intervenção cívica, artística e política? Que papel reservamos nós ao teatro universitário? Se estes grupos estão, em vários momentos da história do teatro em Portugal, associados a tentativas que vão tentando sincronizar o teatro português com o relógio europeu, que acontece hoje? É ainda ao teatro universitário que cabe «dar o tom das ressurreições culturais»? Está este teatro em consonância com o *tom* das «ressurreições culturais, segundo os ventos mais actualizados da cultura» ou é noutro local que teremos que as procurar? Tem ainda autoridade para impor autores novos? É-lhe reconhecida autoridade? Está o teatro universitário atento a peças que «pareçam significativas de tendências artísticas»? Está o restante teatro atento ao teatro universitário? Deverá estar?

Colocamos estas questões ao teatro universitário mas sabemos que não estaremos a ser totalmente justos se não as colocarmos de igual modo ao teatro profissional... de qualquer modo, avançamos...

Estas perguntas servem de mote para questionarmos as suas escolhas repertoriais. Tomaremos aqui como unidade de referência as programações das seis edições do FATAL (1999-2005), que, dada a sua abrangência, tomamos como representativas da realidade do teatro universitário em Portugal.

Mas, antes de entrarmos neste universo, talvez seja melhor tomar em linha de conta alguns aspectos que podem influenciar ou determinar a constituição do repertório de um grupo deste tipo.

Assim, o primeiro aspecto a ter em conta será a constante mutabilidade da constituição destes grupos, que se prende (e isto é constatar o óbvio) com o facto de que

¹ Comunicação apresentada no dia 20 de Maio de 2005, na *Culturgest*, no âmbito do debate “O repertório do teatro universitário”, integrado na programação “O Texto e os seus usos”, na 6ª edição do FATAL – Festival Anual de Teatro Académico de Lisboa.

² Jorge de Sena, *Do teatro em Portugal*. Lisboa: Edições 70, 1998, p.292 («Sobre teatro universitário» in *Seara Nova*, 13-20/5/1950).

os seus elementos vão acabando os cursos (a uma velocidade que a participação num grupo de teatro universitário pode ou não tornar mais lenta!).

A constituição dos grupos vai sendo constantemente alterada. Logo, os interesses e as preocupações dos elementos do grupo vão também eles mudando, não só porque o mundo se vai transformando, nem tão só porque os indivíduos vão evoluindo, mas tão simplesmente porque são outros os indivíduos.

Um outro aspecto a ter em conta será a maneira como os grupos de teatro universitário se estruturam. De entre uma vasta realidade, três modelos parecem ser os mais habituais. Primeiro, um grupo volátil em torno de apenas um encenador. É neste tipo de organização que a existência de um repertório se manifesta com mais evidência. Existe uma ideia de continuidade, determinada pelo encenador - ainda que possa ser meramente ilusória. Contudo, o facto de haver um denominador comum durante um longo período de tempo, leva à constituição de uma ideia teatral, que, claro está, pode ir sendo sublimada, alterada, revista...

Um segundo modo de organização é em torno de vários encenadores, que se vão sucedendo nesse papel: assim, teremos um grupo constituído por estudantes onde um encenador / formador não permanece associado à estrutura durante mais tempo do que aquele que a montagem de um espectáculo requer. As razões poderão ser estéticas (não querer que um grupo se enfeude na estética de um encenador), ou logísticas (poderá ser difícil encontrar um encenador que se mantenha fiel a um grupo durante muito tempo). A experiência teatral e estética a que os elementos do grupo estão expostos poderá ser mais ecléctica e variada, contudo, perde-se seguramente a continuidade e estabilidade do projecto.

Um terceiro modelo em que, geralmente, um grupo universitário se pode organizar é aquele em que predomina a “auto-suficiência”. Ou seja, em que são os estudantes que asseguram todas as valências da produção e formação do grupo.

Todas estas “maneiras de existir” vão forçosamente determinar a escolha e a apropriação dos textos, até porque vão implicar outras variáveis, tais como a disciplina de trabalho, a ideia de continuidade, a relação de grupo, as condições logísticas de produção, etc.

Se compreendermos repertório como algo que «compreende os clássicos, as criações contemporâneas e tudo o que o encenador julgar útil para a constituição de uma programação de qualidade organizada para vários anos» (PAVIS 1999: 338), teremos que entrar com algumas reservas no *universo FATAL*, dado que procuramos algo – o repertório do teatro universitário – que está diluído nas diferentes práticas cénicas de cada colectivo.

Não obstante esta reserva, nas seis edições deste festival, podemos encontrar uma ideia suficientemente precisa daquilo que é um “repertório universitário” em Portugal. Há desde logo, duas curiosidades a registar: a primeira é a não repetição dos textos que são apresentados. Ao longo de seis edições do FATAL, não há dois espectáculos que partam do mesmo texto. Não deixa de ser uma curiosidade, contudo, pode ser também um dado para percebermos a diversidade de interesses e abordagens que estes grupos preconizam.

A segunda curiosidade a registar é a pouca representatividade dos clássicos gregos- latinos – somente um espectáculo: *As bacantes*, de Eurípides (enc. Pedro Wilson, Cénico

de Direito, 1999³). Mais uma curiosidade... (se bem que no espectáculo *5!*, enc. Amadeu Neves, Teatro das Ciências, 2001, a montagem integre também excertos de Eurípides).

Mas não se pense que o repertório universitário não inclui este domínio. Há neste campo vários espectáculos que partem dos chamados “clássicos”. Referimo-nos a autores como: Christopher Marlowe, William Shakespeare, Molière, Anton Tchekov ou Henrik Ibsen. São cinco os espectáculos que contemplam este repertório.

Em relação ao que leva à escolha do material clássico em detrimento de textos contemporâneos, podem os grupos escusar-se, tal como Italo Calvino, afirmando: «a única razão que se pode aduzir é que ler os clássicos é melhor que não ler os clássicos»⁴, até porque, «um clássico é um livro que nunca acabou de dizer o que tem de dizer»⁵. E pronto.

A história trágica da vida e morte do Doutor Fausto, de Christopher Marlowe (enc. Amadeu Neves, Teatro de Ciências, 1999); *Tio Vânia*, de Tchekov (enc. Pedro Costa e Henrique Martins, Grupo de Teatro Miguel Torga, 2000); *A dama do mar*, Henrik Ibsen (enc. Pedro Wilson, Cénico de Direito, 2000); *Hamlet*, de W. Shakespeare (enc. Harvey Grossman, TeatrUBI, 2000); *O senhor de Pourceaugnac*, de Molière (enc. Ana Isabel Augusto, MISCUTEM, 2004); são textos que já sofreram traduções e edições em português.

Contudo, nem sempre a tradução aparece creditada. Destes cinco casos, só a tradução do texto de Marlowe é assinada: de João Ferreira Duarte e Valdemar Azevedo Ferreira (Lisboa : Ed. Inquérito, 1987). O facto da tradução não estar devidamente creditada nos materiais promocionais pode ser reflexo, obviamente, de uma realidade.

Assim, a tradução parece estar arredada do trabalho criativo na produção do espectáculo, socorrendo-se os grupos das traduções disponíveis no mercado editorial, reservando-se o papel criativo para a versão ou adaptação cénica, tal como no caso de *Tio Vânia* (Grupo de Teatro Miguel Torga, 2000), onde a adaptação vem assinada por J.P. Marvão.

Dadas as características do nosso meio editorial, a questão da tradução reveste-se de uma importância suplementar. Sobretudo no que diz respeito ao teatro, sabemos que raras vezes são publicadas traduções de textos dramáticos que não se integrem no contexto de produção de um espectáculo ou que não lhe sirvam de promoção.

Assim estas publicações são apanágio de estruturas com alguma estabilidade - o que não é o caso da maioria dos grupos de teatro universitário. Lembramo-nos da publicação dos textos apresentados pelo Teatro da Cornucópia na *Cotovia*, da extraordinária colecção *Livrinhos de Teatro* dos Artistas Unidos, ou das edições promovidas pela Cotovia / Teatro Nacional S. João, ou dos extintos *Cadernos Dramat*, pela Campo das Letras.

Assim, de uma maneira geral, as traduções que estão disponíveis no mercado, são aquelas que já foram encenadas e que já serviram de base a espectáculos de companhias profissionais. Para além de se perder aqui o factor novidade - e não entrando naquilo que é a especificidade da tradução para teatro - torna-se claro que uma tradução realizada

³ As datas aqui registadas referem-se à data de apresentação do espectáculo nas edições do FATAL e não da sua estreia.

⁴ In Italo Calvino, «Porquê ler os clássicos» in *Porquê ler os clássicos*. Lisboa: Teorema, 1991.

⁵ *Ibidem*

num contexto de produção de um espectáculo será sempre manietada ou conduzida pela ideia dramaturgica que preside à construção desse mesmo objecto artístico.

Claro que à regra escapa sempre a excepção e, no FATAL 2005, há mesmo um caso que contradiz tudo o que acabámos de constatar: Pedro Marques traduz e encena para o CITAC um original de Gregory Motton, *God's Island*.

A questão da tradução põe-se de igual modo para o bloco mais representativo do repertório do FATAL: os textos de autores estrangeiros (17).

O quadro de autores estrangeiros representados no FATAL por grupos universitários compreende nomes que se podiam enquadrar nos já referidos clássicos: Kafka, Tennessee Williams, Brecht, Kundera, Beckett, Miller, Fassbinder; autores mais contemporâneos - mas também já consagrados: Caryl Churchill, Martin Crimp, Edward Bond, Marius von Mayenburg, ou até mesmo Jean Jourdheuil; todos com títulos já estreados por colectivos profissionais.

De entre os 17 espectáculos de autores estrangeiros, apenas cinco correspondem a estreias desse mesmo texto em Portugal: *Agatha* de Marguerite Duras (João Paulo Costa, TUP, 2000), *As moscas*, de Sartre (Pedro Wilson, Sin-Cera, 2004); *Adão (Carta a uma criança que está para nascer)* de Oriana Fallaci (Alexandre Sampaio, GRETUA, 2000); e dois trabalhos onde a tradução é feita no contexto de produção do espectáculo: *No Smoking* do texano David W. Eddy (Rosa Mãe, Capitua, 1999), com tradução de Mafalda Talhinhos e Paulo Ramos (elementos do grupo), e *A ilha de Deus*, de Gregory Motton (Pedro Marques, CITAC, 2005). Estes dois últimos casos são a excepção que confirma a regra, sendo que esta é a utilização de textos já disponíveis em português.

Em relação aos textos de autores portugueses (13) um dado é logo de assinalar: todos os que são apresentados no FATAL estão já editados (a excepção é *O ventre de Jeremias*, do maestro António Vitorino d'Almeida). Desta constatação ressalta uma ideia: a presença física do autor teatral no processo de criação do espectáculo não é absolutamente necessária...

De entre os portugueses, são muito variados os autores que foram alvo de encenações. Desde “o mestre” 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 às novas vozes da dramaturgia nacional, tais como Abel Neves, Jacinto Lucas Pires ou Luís Assis.

De referir ainda que à excepção do texto de Yvette Centeno (*Será Deus o Dr. Freud*) e o de António Vitorino d'Almeida (*O ventre de Jeremias*), estreados por grupos de teatro universitário, todos os outros textos de autores portugueses são apresentados depois de terem sido já estreados por estruturas profissionais, o que também não deixa de ser significativo.

Deste exercício de contabilidade um dado fica: não é pelo arrojo na escolha do repertório que o teatro universitário se afirma. Estamos longe da ideia preconizada por Sena de que cabe ao teatro universitário «impor, com a sua autoridade, autores novos».

Mas, sabendo-se que os palcos universitários são excelentes laboratórios para testar a escrita dramática, não haverá autores que osem emprestar as suas palavras aos corpos dos estudantes /actores e actrizes?

Assim, nestas contas, deixámos de fora até agora aqueles espectáculos que partem de textos cujo autor está de alguma maneira afecto à estrutura de produção do

espectáculo, havendo aí uma íntima cumplicidade criativa entre os dramaturgos e os encenadores. Com efeito, na grande maioria dos exemplos a que nos referimos (4 em 5), o autor do texto é simultaneamente o encenador do espectáculo.

São cinco os casos onde esta situação se verifica: *A Besta*, de João Silva (GTUL, 1999); *Café Terrasse*, de Carolina Rodrigues e Mara Grazuna (GRETUA, 2003); *Morte de uma rapariga*, de Pedro Vaz Simões (GATUE/Teatro Cão, 2003); *O pastor*, de Karl G. & Matze (Teatron Magicxus, 2004); e *As aventuras extraordinárias do príncipe e do castor* (CITAC, 2004) onde sob a encenação de Tiago Faria, Ana Fernandes, Tiago Lança, Sílvia das Fadas, Fernando Silva e Carlos Alberto Machado são responsáveis pela concepção do texto, que é dirigido por Carlos Alberto Machado. É também o caso de *Talk the talk and the jay*, de Pedro Malacas (enc. colectiva, TEUC, 2003), onde o autor é um dos elementos do grupo, desempenhando funções de operador de imagem.

Os exemplos acima referidos referem-se a textos cuja autoria vem referida. Mas, como encarar as adaptações para teatro de outras obras, géneros ou linguagens estéticas? Não estaremos nós próximos desta mesma realidade, ou seja, de uma autoria cúmplice entre texto e cena?

Assim, assistimos à adaptação de uma banda desenhada (*Quando o jantar bate à porta*, adaptação e encenação de Pedro Górgia da banda desenhada *The Eaters* de Peter Milligam, 2º Circular/Tearte, 2004); de um filme (*Cães Danados*, adaptação livre de Luís Filipe Borges do filme de Quentin Tarantino, enc. Pedro Wilson, Cénico de Direito, 2001), de um conto tradicional (*A branca de neve e o anão esquizofrénico*, adaptação livre de Marcoantonio Del Carlo e José Fer da versão original dos Irmãos Grimm, enc. António Fonseca, ARTEC, 2001); de um romance (*A culpa*, baseado no *Processo*, de Kafka, em versão de Pedro Wilson e Henrique Gomes, enc. Pedro Wilson, Cénico de Direito, 2003); ou mesmo de um clássico como *A vida do grande D. Quixote de la Mancha e do gordo Sancho Pança* de António José da Silva, apresentado como *D. Quixote revisitado*, numa adaptação de Viriato Morais, que também encena (TeatrUBI, 2004).

Aqui, afastamo-nos de uma concepção textocêntrica do teatro para nos aproximarmos da cena e do espectáculo. Cremos que é a mesma circunstância que determina o âmbito das montagens, onde, ou utilizando vários textos de um mesmo autor (casos de: *Talvez Pessoa*; *Curtas*, de Tckekov; *Lembrar António Aleixo*, *Um pouco mais alto, por favor!*, textos de Woody Allen ou *Troikadilhos*, com textos de Gregory Motton); ou diferentes textos de diferentes autores (*5!*, adaptação sobre peças de Eurípidés, Tennessee Williams, Beckett, Ibsen, Molière; *Flatulências*, colagem de textos de Karl Valentin e Jaime Salazar Sampaio; *Errata: onde se lê sonho deve ler-se mata*, adaptação de Jorge Loureiro de textos de José Eduardo Agualusa, Ruy Belo, Magda Bandeira, Herberto Helder, Sandra Andrade, Marília Coutinho, Clara Alves de Sousa, Mia Couto, J.T. Leroy e Heiner Müller); repetimos, onde utilizando vários textos de um mesmo autor ou diferentes textos de diferentes autores, se constroem as várias traíções aos textos originais que a ideia dramaturgical do espectáculo reclame como necessárias.

Este ambiente de liberdade criativa e de diferentes maneiras de constituição de um repertório, para além de instaurar um clima de traição aos cânones, pode também motivar e despoletar em jovens autores uma vocação. E este campo - o das montagens e adaptações - parece ser o ideal para o exercitar da pena e para o desenvolver de uma voz dramática, tornando-se assim o teatro universitário um palco privilegiado para o

aparecimento e amadurecimento de autores. São os casos de Luís Filipe Borges (agora nas Produções Fictícias) e Jorge Loureiro, hoje já com créditos firmados na escrita dramática.

Se as traições no campo das adaptações e montagens são mais “detectáveis”, não podemos pôr de parte a hipótese da traição quando temos só um texto e um autor em particular, até porque falar de um texto não é falar de um espectáculo.

Contudo, a ideia de repertório no teatro universitário não se constrói somente em torno da palavra escrita fixada por um autor (...o que se compreende, já que a palavra escrita é sujeita a direitos de autor...). Um dos blocos mais representativos dos espectáculos apresentados ao longo das edições do FATAL é precisamente o das criações colectivas (11 espectáculos), definida por Patrice Pavis como um «espectáculo que não é assinado por uma só pessoa (dramaturgo ou encenador), mas elaborado pelo grupo envolvido na actividade teatral. Com frequência, o texto foi fixado após as improvisações durante os ensaios, com cada participante propondo modificações» (PAVIS 1999: 79).

Neste particular destaca-se um grupo: o GTIST, que com o seu trabalho com Susana Vidal (e antes com Pedro Matos) chega à criação de uma linguagem estética «assentando a sua dramaturgia na criação colectiva e original dos textos representados pelo próprio grupo», sendo que «o texto é, assim, construído progressivamente à medida que vai sendo ensaiado, improvisado, debatido»⁶.

São os casos de *Marte (e casas)* (enc. de Pedro Matos GTIST, 1999); (Saturno) ou *Amor aos bocadinhos* (Pedro Matos, GTIST, 2000); *A-corda no paraíso* (Susana Vidal, GTIST, 2003); *Olhos desafiados* (Susana Vidal, GTIST, 2004); *Vertigens* (Susana Vidal, GTIST, 2005).

Mas não são casos isolados. Juntam-se lhes *O voo mais longo da galinha dura 13 segundos* (Inês Nogueira, CTRIP, 2000); *A tua mãe não te grama* (João Meireles, Marcantonio del carlo, ARTEC, 2003); *Cadáver sem título* (enc. col. TUP, 2003); *O caleidoscópio* (enc. Paulo Vaz, Con-siso, 2003); *Quinze mulheres e um homem numa garagem à espera que o vento mude de direcção* (Diogo Bento, GTN, 2005); *Ao segundo* (Ana Lacerda, Ultimacto, 2005).

É neste campo, o da criação colectiva, que o repertório do teatro universitário ganha singularidade. É certo que toda a produção de um espectáculo de teatro resulta de um trabalho colectivo - porém, dadas algumas das especificidades de um grupo universitário, a criação colectiva surge aqui como uma consequência do papel de formação, quer de actores quer de indivíduos, que o teatro universitário desempenha.

Não é uma noção sociológica de criação colectiva que está aqui em questão. E mesmo uma noção estética ou ideológica daquilo que é o “colectivo de criação” parece não ser o cerne da questão. Nem se descobre aqui uma reacção contra a «tirania do autor e do encenador que tendem a concentrar todos os poderes e a tomar todas as decisões estéticas e ideológicas» (PAVIS 1999: 79).

É, antes de mais, o reflexo de uma actividade de formação, do poder regenerador da criação, da descoberta do prazer do teatro, de experimentação, de laboratório, de uma forma de ler o Mundo em que o estudante é um cidadão e um criador artístico através da linguagem teatral.

E aqui, neste exercício de criação, que vai muito além da constituição de um repertório - porque é também um pensar do espaço social, artístico, político e afectivo

⁶ Programa da 6ª Edição do FATAL.

que envolve o espectáculo - vemos que o teatro universitário se abre, frontalmente, tal como Jorge de Sena o afirma, «da vida para a cultura».

Referências bibliográficas:

PAVIS, Patrice (1999), *Dicionário de teatro*, tradução sob a direcção de J. Guinsburg & Maria Lúcia Pereira, S. Paulo, Editora Perspectiva.

SENA, Jorge de (1998), «Sobre teatro universitário», in *Do teatro em Portugal*, Lisboa, Edições 70, pp.291-293.

Para informações mais detalhadas sobre cada um dos espectáculos referidos, consulte-se a CETbase: <http://www.fl.ul.pt/centro-estudos-teatro.htm>.