

CUMPLICIDADES e FAMILIARIDADES

Vera San Payo de Lemos

O que aconteceu a duas peças de Conor McPherson quando foram traduzidas para dois espectáculos do Teatro Aberto, em Lisboa

>>

“Drama é duelo”, terá dito Heiner Müller para se reportar, por um lado, à caracterização da dramaturgia aristotélica, centrada na noção de conflito, e fundamental, por outro, a sua prática de escrita de duelo com essa mesma tradição, uma prática de desconstrução das concepções tradicionais do drama em textos que se opõem e se afastam da tradição, mas também a citam, convocam e recordam, sendo por isso, à falta de melhores epítetos, caracterizados como textos de um teatro pós-dramático ou de um teatro da memória. No espaço imaginado ou real do teatro, o autor, o tradutor, o dramaturgista, o encenador, o cenógrafo, o figurinista, o desenhador de luz e de som, o actor e o espectador participam, sob diversas formas e a diversos níveis, de uma série de duelos ou dualidades que caracteriza a realização de um espectáculo de teatro. Essas dualidades já se encontram marcadas, no caso dos espectáculos criados com base num texto, no ponto de partida que é o texto dramático. Reconhecem-se aí várias dualidades: entre os sinais verbais (diálogos, mas por vezes também poemas ou narrativas) e os sinais não verbais (as didascálias que preveem, por exemplo, o cenário e a movimentação dos corpos

dos actores em cena); entre as artes do espectáculo e a literatura, entre a oralidade das falas (inscrita, por exemplo, na sintaxe elíptica, indicadora de ritmos e pausas para a voz, no léxico coloquial, nos deícticos que pressupõem a existência de objectos em cena) e a elaboração literária (a polissemia, a estranheza, os momentos indefinidos, indeterminados, próprios da ficcionalidade e da estilização); entre dois sistemas de comunicação (um sistema de comunicação interno, ficcional, das personagens entre si, e um sistema de comunicação externo, real, com o espectador presente na sala).

192>193

Quando o texto de partida é em língua estrangeira, a transformação intersemiótica, pluridimensional, da tradução do texto em encenação, em texto do espectáculo (em movimento, cenário, figurinos, luz, som) no espaço do teatro, é precedida da transformação interlingual, logocêntrica, linear, da tradução do texto de uma língua para outra língua, de uma cultura para outra cultura, de um espaço-tempo para outro espaço-tempo. A questão de qual a estratégia a seguir, que se coloca a todo o trabalho de tradução, revela ainda uma outra dualidade: aquela que existe entre a estratégia considerada domesticadora ou nacionalizadora, em que se traduz o texto estrangeiro de forma a soar como um texto original, e a estratégia que opta por manter as marcas de estranheza que façam o texto soar precisamente estranho, oriundo de outras paragens. Entre as duas estratégias pode desenhar-se também um caminho intermédio que toma parte dessa dualidade sem a pretender resolver, procurando uma espécie de terreno próprio, de fronteiras fluidas, localizado na intersecção da situação de enunciação original com a situação de enunciação pretendida, sem traços de demasiada domesticação nem de demasiado estranhamento.

O texto dramático não é apenas um texto dual, mas também um texto mutante. Seja no original seja em tradução, quando entra no espaço do teatro, despoleta outras lingua-

gens, integra-se na nova rede de sentidos que se vai tecendo ao longo do processo de criação do espectáculo e transforma-se, de diversos modos, não previsíveis, suscitados pela dinâmica criativa desenvolvida numa determinada conjuntura por um determinado conjunto de pessoas, num determinado espaço, num determinado tempo. Para explicar a especificidade da tradução de teatro, Patrice Pavis esquematiza as diversas transformações por que passa o texto dramático, desde o momento que antecede a sua escrita pelo autor até ao momento em que é recebido pelo espectador. Definindo essas transformações sucessivas como uma série de concretizações inerente ao processo de construção do espectáculo, reconhece, depois do momento do "magma pré-verbal" em que o autor conjectura, mas ainda não passou à escrita do texto, os seguintes textos: T₀, o texto escrito pelo autor; T₁, o texto traduzido pelo tradutor; T₂, o texto revisto, trabalhado e adaptado ao projecto concreto de uma determinada encenação pelo dramaturgista e pelo encenador; T₃, o texto do espectáculo, estruturado pelo encenador, em que as palavras de T₂ surgem interligadas com as outras linguagens cénicas, a voz e a movimentação dos actores em palco, o cenário, os figurinos, a luz, a música e o som; e T₄, o texto do espectáculo recebido e interpretado pelo espectador (cf. Pavis 1992: 139).

Esta sequência de textos esquematizada por Patrice Pavis serve o meu propósito de relatar o que aconteceu a duas peças do autor irlandês Conor McPherson, *This Lime Tree Bower* (estreada no Crypt Arts Centre, em Dublin, em 1995) e a *The Weir* (estreada no Royal Court Theatre, em Londres, em 1997), quando foram traduzidas e trabalhadas para os espectáculos *Água salgada* e *Lucefécit*, respectivamente, apresentados em 1997 e 2000 no Teatro Aberto, em Lisboa. Foram duas experiências muito peculiares que se destacam de outras experiências de tradução que realizei para o teatro. Na tradução, no texto T₁ segundo Pavis, procuro seguir geralmente o

>>

caminho intermédio que conduz ao terreno de fronteiras fluidas, sem traços de demasiada domesticação nem de demasiado estranhamento. Na elaboração da versão dramaturgica, no texto T2 de Pavis, que serve de base aos ensaios e é quase sempre ainda alterado no processo de construção do espectáculo até à estreia, as práticas são tão diversas quanto as peças dos autores e as formas como estas podem ser interpretadas e concretizadas em diversas encenações. Para distinguir a variedade das práticas de elaboração da versão dramaturgica e caracterizar o género de transformações realizadas sobre o texto traduzido antes de entrar no teatro para o trabalho dos ensaios, costumo utilizar os termos tradução, versão e adaptação, sabendo, no entanto, que também aqui as fronteiras são fluidas e há muitos casos híbridos de traduções-versões e versões-adaptações.

Tradução é o texto que poucas transformações teve depois da tradução, ficou quase na íntegra, é quase idêntico ao texto traduzido que podia ser entregue para publicação, e em que, por exemplo, os nomes das personagens e dos lugares em que a acção se desenrola não são traduzidos. Versão é o texto em que a tradução foi objecto de várias transformações ao nível da estrutura e da forma de composição do texto: é o texto quase sempre cortado, mas por vezes também acrescentado com excertos de outros textos do autor; é o texto em que a sequência de cenas foi alterada ou uma cena transformada num poema para ser musicado. Versão é também o texto interpretado como parábola, a história concreta na sua abstracção, que pode ocorrer em qualquer espaço e tempo, em que os nomes das personagens são traduzidos, adaptados ou recriados e os dos lugares reduzidos à sua caracterização fundamental de ruas ou praças, pontes ou rios, Norte ou Sul. Adaptação é o texto em que a tradução é "domesticada" ou "nacionalizada" e as referências concretas do texto da cultura de origem substituídas por referências

equivalentes, igualmente concretas, da cultura de chegada: os nomes das personagens são traduzidos, adaptados ou recriados e os lugares e os acontecimentos históricos encontram-se nos mapas do país e da memória. Adaptação é também o texto em que o contexto original é substituído não necessariamente por um contexto da cultura de chegada, mas pelo contexto de um outro espaço ou de um outro tempo, diferente do contexto original.

Na elaboração da versão dramaturgica para os espectáculos em que tenho colaborado com o encenador João Lourenço, a prática mais frequente é sem dúvida aquela que apelidei de versão, ou seja, a transformação da forma de composição do texto original e do texto traduzido tendo em conta a sua articulação com as outras linguagens cénicas na composição do texto do espectáculo, do T3 segundo Pavis, a concretizar ao longo dos ensaios no trabalho de encenação. A transformação reside geralmente na supressão, nos chamados cortes, de partes do texto que serão “traduzidas” pela visualidade, plasticidade, fisicalidade e sonoridade das outras linguagens cénicas, pelos ritmos próprios da composição complexa e pluridimensional que é a encenação do texto do espectáculo.

As versões dramaturgicas de *This Lime Tree Bower* e *The Weir*, de Conor McPherson, distinguem-se de todas as outras que fizemos em conjunto por serem as únicas em que decidimos proceder a uma adaptação, substituindo o contexto original da peça por um contexto português. A decisão resultou da nossa leitura da poética teatral de Conor McPherson, da sua dramaturgia e estratégia de comunicação, do modo como os seus textos comunicaram connosco e como os imaginámos a comunicar com os espectadores. “Drama é contar histórias”, poderia dizer McPherson se, como Heiner Müller, quisesse sintetizar a sua concepção de escrita para teatro numa frase curta e incisiva. O gosto pela narração de histórias recheadas de peripécias, aspectos triviais, descrições pormenorizadas

>>

dos lugares, ambientes, atmosferas e sensações, que caracteriza as suas peças, traduz-se no predomínio da forma do monólogo, do alargado tempo e espaço concedido a uma personagem para contar a história que tem para contar às outras personagens e aos espectadores. Como monólogos narrativos que são, os monólogos das peças de McPherson assentam num pressuposto de diálogo e desenvolvem-se convocando os artifícios necessários para prender de forma quase hipnótica o interesse e a atenção de quem os escuta. Foi por nos parecer fundamental recriar essa estratégia de comunicação de aproximação e envolvimento dos espectadores nos ambientes das histórias e nas sensações das personagens narradoras que optámos por “jogar em casa” e substituir os elementos de estranheza que pudessem causar ruído no fio comunicativo lançado aos espectadores ouvintes, traduzindo os nomes, os lugares e os contextos irlandeses das duas peças por nomes, lugares e contextos portugueses que ressoassem num modo equivalente.

Em *This Lime Tree Bower*, três jovens narram os acontecimentos de um fim-de-semana rocambolesco em que praticam um assalto e um roubo. Cultivando a tradição dos contadores de histórias, McPherson estrutura todo o conjunto das suas primeiras peças (do qual esta faz parte) em forma de monólogo, afasta-se da convenção dramática do desenvolvimento da acção por meio do diálogo entre as personagens e opta por lhes atribuir o *gestus*, mais épico do que dramático, da narração feita olhos nos olhos com o espectador. Assim, em vez de replicar e interagir em cena, num sistema de comunicação interna, atrás de uma quarta parede que deixa o espectador na escuridão da sala a entrever o que se passa como quem espreita pelo buraco da fechadura, as três personagens de *This Lime Tree Bower* habitam a cena apenas com a consciência da presença umas das outras, trocam um único olhar, mas nem uma única palavra entre si. Cortando os fios

da comunicação interna, as três personagens derrubam também a tradicional quarta parede e empenham-se em desenvolver o sistema de comunicação com a sala. Deslocam o foco da atenção para o espectador, desenrolam à vez os fios da história que os une e vão enrolando e enredando o espectador, tornando-o cúmplice do conluio e do crime que praticaram.

Para McPherson, o lugar em que a peça se desenrola é assumidamente o teatro e as personagens principais são os actores e os espectadores. Sem a quarta parede a separar o palco e a plateia, o teatro é imaginado como em espaço de comunicação semelhante ao de um bar irlandês (ou de um café português) em que as pessoas se encostam ao balcão ou sentam à mesa, bebem, trocam olhares, dois ou mais dedos de conversa, silêncios e histórias, no ambiente de cumplicidade que se cria entre quem se encontra à mesma hora no mesmo lugar. Esta concepção do espaço do teatro como um lugar de encontro, semelhante ao de um bar ou café, implica uma concepção diferente do papel do actor e da arte de representar. Em vez de procurar explicitar a mensagem com recurso à expressividade teatral, aumentando o tom de voz na declamação e sublinhando o gesto na mímica, para McPherson, que costuma encenar também as suas peças, o actor deveria, antes de tudo o mais, confiar nas propriedades da história que tem para contar, optar por um tom simples de conversa e acreditar que a história fará por si o que há para fazer, ou seja, suscitar o interesse do espectador e estabelecer com ele um verdadeiro acto de comunicação. Para as situações referidas na narração se tornarem tão reais como a vida, o autor McPherson recheia as suas histórias de pormenores, descreve personagens, situações e lugares com minúcia, confiando que a magia associada ao culto antigo do gesto narrativo resulte e agarre o espectador.

Para envolver o espectador na aventura vivida pelos três amigos em *This Lime Tree Bower* e criar a cumplicidade ineren-

>>

te ao facto de estes estabelecerem um pacto de confiança ao lhe contarem uma história com pormenores íntimos e contornos criminosos, as personagens receberam nomes portugueses e a situação foi traduzida para um contexto português, semelhante ao evocado no texto original: o de uma pequena vila ou cidade junto ao mar, perto de uma universidade, com restaurantes junto à praia, escolas, discotecas e um cemitério. A ideia da Figueira da Foz concretizou-se com o levantamento de dados feito *in loco* e o estudo dos trajectos referidos na narração. Sendo a atenção ao pormenor fundamental para recriar o espírito do lugar, tão cara a McPherson, reproduzimos os nomes das ruas e dos estabelecimentos com exactidão, mas optámos por omitir a referência explícita à Figueira da Foz e considerar esta primeira incursão no terreno da adaptação ainda como uma versão. Em contraste com a integração do texto da versão dramaturgica numa realidade concreta, o texto do espectáculo avançou para o terreno da abstracção estética ao nível do cenário, das luzes, da música e da movimentação dos actores. Embora o espectador conhecedor da Figueira da Foz pudesse identificar o lugar a partir das referências que pontuavam a narração, o envolvimento cénico situavam-no no lugar fantástico da realidade imaginada.

A tradução do título levantou uma série de questões que se terá certamente levantado também a McPherson quando, depois do êxito alcançado pela peça em vários países, a adaptou ao cinema, num filme realizado por si, ao qual deu o título de *Saltwater*, não só mais sugestivo e simbólico, mas também mais adequado para galgar fronteiras e ser comercializado pela indústria cinematográfica. McPherson foi buscar o título *This Lime Tree Bower* (literalmente, "este caramanchão de tilia") a um poema de Coleridge de 1797, intitulado "This Lime Tree Bower My Prison", do qual cita também alguns versos em epígrafe. Embora presente, como na situação inicial descrita no poema, as suas personagens presas a situações de

que se querem libertar, McPherson omite no título da peça a referência à prisão, deixando ficar apenas um *topos* de uma natureza ausente no lugar da junto ao mar evocado na narração. Como citação de um poema de Coleridge, o título da peça dificilmente seria identificado num contexto português. Resolveu-se, assim, adoptar o título do filme para a peça em português, *Água salgada*, que podia sugerir um lugar junto ao mar, na costa irlandesa ou portuguesa, remetia para as águas amargas do oceano que, na Bíblia, designam a amargura do coração pela qual se tem de passar para chegar à alegria e assim, também no plano simbólico, englobava o trajecto interior das três personagens.

>>

A peça *The Weir* distingue-se do conjunto das primeiras peças de McPherson por ser a primeira estruturada em moldes tradicionais, com diálogo entre as personagens e unidade de tempo, lugar e acção, e apresentar uma nova experiência de envolvimento do espectador com a realidade em cena. Ao situar a acção num bar de uma pequena localidade rural em que as personagens bebem e conversam num ambiente de amigável descontração, McPherson cria para o sistema da comunicação interna desta peça em diálogo o tom de conversa simples e natural que, nas peças em forma de monólogo, desejava para o sistema de comunicação externa entre o palco e a plateia. Introduzindo o espectador nesse ambiente, na perspectiva da personagem da jovem mulher que começa por entrar como uma estranha, vinda do mundo da cidade, e se vai deixando envolver pela simpatia com que a acolhem e pelo clima das histórias que lhe contam até sentir familiaridade suficiente para contar a sua própria história, McPherson desenvolve a sua estratégia de aproximação face ao espectador diferente das outras peças. O culto do pormenor na descrição de personagens, acontecimentos e lugares mantém-se a par da concepção das personagens como contadores de histórias, mas desta vez as personagens não se diri-

gem directamente ao espectador, atravessando a fronteira entre o palco e a plateia. Em *The Weir*, os destinatários das histórias estão em cena e são as histórias, narradas à noite ao sabor da bebida, que se movem no terreno entre a realidade e a imaginação, entre o que se passou de facto e o que se poderia ter passado, misturando diversas camadas de realidade, certezas e incertezas, medos e sonhos, vida e morte, num estado em que se apagam as diferenças entre o mundo físico e sobrenatural, o material e o imaterial, e tudo se torna fluido como no princípio dos tempos.

200>201

A barragem a que o título alude é, à primeira leitura, a barragem próxima da pequena localidade rural em que acção da peça se desenrola. Sendo referida apenas uma vez (por aparecer numa fotografia pendurada no espaço do bar), o seu significado ganha profundidade quando interpretado no plano simbólico. A água, enquanto primeira forma da matéria, origem e fim de todas as coisas no universo, simboliza a Grande Mãe, o princípio feminino e a fonte de toda a vida. A única personagem feminina da peça é uma mãe cuja filha sempre viveu com receio no mundo manifesto e acabou por desaparecer no mundo indiferenciado das águas que sempre a atraiu. A entrada da personagem feminina no mundo masculino do bar desencadeia o fluir das histórias que se vão alargando em círculos e revelam o inconsciente. Simbolicamente, a personagem feminina vem restabelecer um equilíbrio natural, individual e social naquela comunidade ao criar a situação em que as comportas das barragens interiores se abrem, deixando correr rios de histórias estranhas e difusas, há muito tempo escondidas e quase esquecidas.

Desta vez, a estranheza do título da peça conduziu-nos para um lugar além do Tejo, onde o nome da barragem do Lucefécit, perto de Terena, desde há muito suscitara a nossa curiosidade na estrada de Reguengos para Vila Viçosa. A primeira ideia era recriar o espírito do lugar à semelhança da

experiência realizada com *Água salgada*, mas as informações e as histórias recolhidas no trabalho de campo feito na região revelaram um Alentejo mágico e esquecido que desconhecíamos e nos fascinou. Foi assim que decidimos trazer o fascínio desse mundo para o palco e contar, a partir das histórias irlandesas de McPherson, algumas histórias da História portuguesa. Começando por indagar o significado do nome da barragem, escrito de formas variadas (Lucefece, Lucefeci, Lucefecit e Lucefécit), fomos ouvindo e lendo uma série de explicações diferentes: Lucefécit é o nome de um afluente do Guadiana, a espinha dorsal do concelho do Alandroal; no fim do século XIII, Afonso X, o Sábio, liga-o às coisas do demo nas treze *Cantigas de Santa Maria* relativas a Santa Maria de Terena; outros relacionam-no com os mouros que habitaram a região e construíram o Castelo Velho nas margens desse rio que, em dialecto árabe, queria dizer “rio dos sussurros e murmúrios”; outros ainda traduzem-no como “luz se fez” e associam-no à lenda da origem do santuário da Boa Nova segundo a qual o templo teria sido mandado construir por D. Maria, filha do rei Afonso IV de Portugal e rainha de Castela por casamento com Afonso XI, em agradecimento pela vitória na Batalha do Salado em 1340.

Fotografámos a região do rio e da barragem, recolhemos informações na Junta de Agricultores do Lucefécit, na Junta de Freguesia e na Câmara do Alandroal, na Câmara de Vila Viçosa, nos cafés e junto ao santuário da Boa Nova. Estudámos a carta arqueológica do Alandroal, falámos com o arqueólogo Manuel Calado sobre a região, visitámos com ele o santuário da Fonte Santa e soubemos dos vestígios do santuário de Endovélico, um deus venerado desde o período pré-romano, com um nome tão estranho como Lucefécit. Ouvimos a descrição pormenorizada da romaria, as muitas histórias do “tempo da fome” no Alentejo, andámos à procura das ruínas do Castelo Velho e, nesses percursos, a ideia de traduzir a

>>

peça de McPherson de forma livre, adaptando-a à realidade de um Alentejo mágico e cheio de histórias estranhas, foi ganhando corpo.

Inserimos os dados do trabalho de campo na elaboração da versão dramatúrgica. As personagens e os lugares receberam nomes portugueses, utilizou-se mais o gerúndio e, ao longo dos ensaios, concretizou-se a adaptação também ao nível do cenário e dos adereços (com a ampliação de uma fotografia da barragem do Lucefécit ao fundo, as paredes das casas alentejanas em volta, o espaço do café aquecido com uma salamandra), dos figurinos (com as samarras e as botas) e da música (com os cantares alentejanos na abertura do espectáculo). O som do vento e da água e o cheiro a lenha e folhas de eucalipto viriam criar o ambiente para envolver os outros sentidos. Pontuando as histórias com elementos de irrealidade, a luz iria inundar no fim o espaço vazio numa alusão simbólica à barragem do Lucefécit e ao fluir das águas uma vez abertas as comportas.

De diversas formas e a diversos níveis, o texto do espectáculo (ao qual arriscámos chamar *Lucefécit*) procurou envolver o espectador no mundo misterioso conjurado pelas histórias contadas pelas personagens de McPherson. Foi assim que, mais do que noutros espectáculos, pudemos perceber o que Pavis designa por texto do espectador. No fim do espectáculo, era frequente os espectadores ficarem à porta do teatro ou irem ao encontro dos actores para lhes contar histórias semelhantes às que tinham ouvido, prolongando fora do teatro a comunhão que tinha sido criada durante o espectáculo, entre o palco e a plateia. Entre estes textos dos espectadores, guardo especialmente na memória um que chegou por escrito a Catarina Furtado, a actriz que desempenhava o papel da jovem mulher em trabalho de luto pela filha que tinha morrido afogada. Era a carta comovida e comovente de uma rapariga que, depois de a ouvir contar a

sua história, tinha compreendido, pela primeira vez, a dor da sua própria mãe pela morte de uma filha pequena, que ela, a outra filha, nunca chegara a conhecer. O alheamento e o desinteresse que sempre observara na mãe, e sentira como desaparecimento e falta de amor, tinham-lhe sido revelados como outras dimensões da dor que ela nunca tinha conseguido deixar de sofrer por aquela perda irreparável. McPherson nunca soube da história desta carta, mas deve ter imaginado que ela pudesse acontecer. <<

>>

BIBLIOGRAFIA √

Pavis, Patrice (1992), "Toward Specifying Theatre Translation", in *Theatre at the Crossroads of Culture*, London & New York, Routledge, pp. 136-159.

Licenciado em Filosofia pela Faculdade de Letras de Lisboa, **Francisco Luís Parreira** tem dividido a sua participação no teatro português dos últimos anos por múltiplas valências: dramaturgo, tradutor, actor e encenador. Tem sido na alternância ou combinação destas diferentes valências que tem colaborado com diversas estruturas, como o Pogo Teatro, os Artistas Unidos, os Primeiros Sintomas, o Teatromosca e o Teatrosfera. Tradutor de *As tribos de Danu: Escritos sobre mitologia e a tradição irlandesa*, de W. B. Yeats, é também autor ou co-autor de algumas peças, uma das quais, *Tristão e o aspecto da flor*, se apresenta como uma "reinvenção contemporânea da mitologia de fundo céltico". É autor igualmente de um livro de poemas com o título *Manual de jardinagem metafísica*. Embora Francisco Luís Parreira tenha já traduzido para o palco e para edição textos de diversos dramaturgos, como Joe Orton, Pier Paolo Pasolini e Harold Pinter, os mais merecidos elogios da crítica tiveram como objecto as suas traduções dos textos de Mark O'Rowe, um dramaturgo irlandês da mesma geração de Conor McPherson. Refiram-se os três textos já encenados entre nós: *Agá o Piolho (Howie the Rookie)*, 1999, em 2000; *Made in China* (2001), estreado em 2002, no quadro do Citemor, o Festival de Teatro Montemor-o-Velho, mas reposto no ano de 2004, no Teatro Taborda, em Lisboa; e, por último, *Ossário (Crestfall)*, 2003, produzido pela ASSÉDIO e encenado por João Cardoso. Igualmente elogiada foi a sua tradução de *Fin de partie* (1957) / *Endgame* (1958) ou *à procura do fim*, de Samuel Beckett, para um espectáculo estreado em 2003, com encenação de Bruno Bravo, e produzido pelo Teatro Meridional e a Primeiros Sintomas, que veio na sequência da co-tradução, em 2002, de *A última gravação de Krapp (Krapp's Last Tape)* (1958) / *La dernière bande* (1959), do mesmo Beckett.