

AS ARTES DA LÍNGUA PORTUGUESA

COLÓQUIO

Preâmbulo

Para tentar cumprir a tarefa que, em ano de celebração do Cinquentenário da Fundação Calouste Gulbenkian de França (1965-2015), me foi gentilmente distribuída pelo seu director, Professor Doutor João Caraça e pelo Comissário deste Colóquio, Professor Doutor Paulo Filipe Monteiro¹, lancei o meu olhar sobre o teatro nosso contemporâneo à procura de alguma resposta à pergunta implícita no título “AS ARTES DA LÍNGUA PORTUGUESA”. Paulo Filipe Monteiro concretiza no seu texto de divulgação: “Vamos procurar a língua portuguesa não apenas na literatura: também no teatro, no cinema, na música, mesmo nas artes visuais. Vamos estar à escuta das vozes dos escritores, da escrita dos cantores, do som dos cineastas, do diafragma dos actores, da respiração dos que dançam. À escuta de diferentes artes, países, estéticas e gerações.”

Ora, postas as coisas nestes termos, voltei-me, então, para “o diafragma dos actores” e, repetindo um processo que me é caro, fiz um pequeno inquérito aos artistas nas redes sociais.

-- Nuno Pino Custódio (25 anos de profissão), actor, encenador e formador, com 46 espectáculos realizados, criador da estrutura ESTE (Fundão) e defensor de um teatro «da neutralidade», da «mascara neutral», defende um teatro sem texto escrito prévio,: “A cristalização de uma partitura [textual], sem o comprometimento de não estar registada em lado algum [publicação] que não nos corpos dos actores é a abordagem que cada vez mais abraço, pelo que não existe [no meu trabalho] a transposição da leitura de um objecto prévio directamente para a

¹ Com o suporte do Dr. Miguel Magalhães.

representação, por exemplo. Costumo dizer que não faço encenações de textos mas textos de encenações. Ou seja, o teatro é, antes de mais [para mim], uma arte de percepção visual.”

-- o Teatro Praga, colectivo fundado em 1995, com um traço distintivo maior, a não existência inicial de um director, afirma numa entrevista já antiga (2011): “Our performances are happenings which, whilst maintaining the physical form of theatre (fiction), search for the ‘utmost responsibility of the spectator,’ i.e. the chance to find a community amidst the fictional chaos.[...] We always say that we are info-maniacs (we try to absorb everything that is around us). In that way we can somehow manage what we call the sublime maneuver, that is, using everything that is available to us in fragments, condensed together in one time and one space (an Event).

--Tiago Rodrigues (17 anos de profissão), actor e encenador, actual director do Teatro Nacional D. Maria II (e, por isso, protagonista da uma dessacralização do Nacional a que nem o 25 de Abril procedera), discípulo e colaborador, desde 1998, dos STAN (fundados em Antuérpia, em 1989), afirma a influência da Companhia belga no seu modo de criar, por se rever no “trabalho em colectivo, [n]a recusa de uma hierarquia, [n]a ideia de manter o espectáculo em “aberto” de modo a que os actores possam tomar decisões em palco e continuar a inventar”. Os actores num espectáculo dos STAN, acrescenta, “procuram usar o debate dramático que desenvolveram à volta dum texto para, a cada noite e em colaboração com o público, inventar uma obra de teatro que continue o debate dramático, que continue a interrogar, que continue viva.[. . .] Tenho tentado entender como é que esta operação de criação colectiva pode também fazer parte da escrita do texto dramático e como é que essa escrita pode fazer parte integrante da concepção do jogo teatral ou dispositivo cénico. Também tenho trabalhado muito acerca da manipulação de documentos ou de elementos do real, para criar ficções e

propostas teatrais onde a nossa percepção do real seja desafiada. [. . .] libertário do trabalho do actor e como um nome essencial da criação contemporânea europeia.” (Entrevista a Marc Xavier, 2014).

Eu não procurava ainda, nessa 1ª fase da minha investigação, a língua portuguesa que somos no teatro, mas, mesmo assim, nas respostas que obtive fortaleci a minha prévia convicção de que as mais recentes gerações de artistas teatrais, constituídas por jovens na casa dos 20, 30 e 40 e poucos anos, não têm já uma preocupação linguístico-cultural. Mergulhados numa cultura intensa de globalização, os mais novos criadores do território do teatro que se faz no nosso país afirmam a criação descomplexada de uma geração poliglota, vivendo a internacionalização (T. Praga, Tiago Rodrigues, John Romão/Rodrigo Garcia, Nuno Pino Custódio, Miguel Moreira, etc.), procurando o cruzamento internacional, criando, desde muito cedo e às vezes até directamente (veja-se o caso do Teatro Praga, por exemplo), em inglês – a mais usual língua de comunicação --, em francês, alemão ou castelhano.

Estes autores globais reivindicam uma escrita global da cena – com escrita ou rescrita, tradução ou retradução, colagem ou mesmo interpelação do universo parcial ou global de um ou vários autores (ex: *Albertine, o Continente Celeste* apresentado como “uma criação com texto original de Gonçalo Waddington, tendo como ponto de partida a obra *Em Busca do Tempo Perdido* de Marcel Proust e os trabalhos de alguns dos mais destacados físicos teóricos e cosmólogos dos nossos dias”) -- e não demonstram preconceitos com a questão de apropriação de autorias. Damos, como exemplo, deste descomplexo a mais recente criação de Tiago Rodrigues, a trilogia *Ifigénia/Electra/Orestes*, três espectáculos e três textos publicados em nome pessoal do escritor-encenador.

Os espectáculos destes actores que dão prova de autonomia criativa desde, pelo menos meados ou finais dos anos 90/inícios de 2000, pertencem ou actualizam uma genealogia que se estabeleceu entre nós nesses anos 90 (Lúcia Sigalho, Mónica Calle, etc.), e que tinha já por base, de modos diferenciados, o conceito de *performance* e de presença e a atenção antropológica e política «ao real» social, com recolha directa ou indirecta de materiais de vida – de que o Teatro do Vestido (de Joana Craveiro) é expoente – e uma construção discursiva assente na responsabilização, em directo, do público.

Esta é a situação-base que marca e identifica com vincada personalidade a criação do teatro contemporâneo em Portugal, passados mais de 40 anos sobre o 25 de Abril.

I. A Língua como Veículo de Comunicação directa: O Caso da Tradução

Ainda que exista uma dramaturgia de dramaturgos, como é evidente, a maior parte do teatro que fazemos decorre da operação de tradução de textos estrangeiros, nos últimos anos preponderantemente textos de origem anglo-saxónica mas, ainda assim, com uma acentuada presença de autores francófonos e castelhanos. E, neste capítulo, há vários fenómenos que emergem. Sendo a tradução uma metalinguagem,² ela recobre processos que podem ser complexos e criativos ou descomplexificados até à inconsistência.

No teatro em Portugal que se traduz para a língua de comunicação, a que chamaremos, para simplificar, a língua portuguesa – que não é uma mas vária e que se encontra em rápida e profunda mutação --, encontramos processos que resumiríamos do seguinte modo: existe o teatro traduzido no interior dos

² Lembremos que a tradução pode ser directa ou indirecta (intermédia ou de 2º grau).

grupos, o teatro traduzido por encomenda e a reutilização, pelos artistas, de obras traduzidas previamente publicadas.

Os textos traduzidos no interior dos grupos pertencem a várias categorias opostas: ou ostentam fortes bases literárias e artísticas em pronunciado diálogo cultural (regra geral, em Companhias de orientação filológica, como é o caso do Teatro da Cornucópia, dos Artistas Unidos, etc.); ou seguem uma linha de continuidade reconhecível (o caso do Teatro Aberto, do CENDREV, etc., onde existem dramaturgiastas e tradutoras residentes); ou são, em mais do que um caso, produtos aleatórios, fruto, muitas vezes, de uma operação de colagem de traduções disponíveis, ou mesmo originais que dão a ouvir uma língua que eu venho designando, há muitos anos – atenção Bruno Tackels! – como “a 3ª língua do teatro”. O dramaturgo Miguel Castro Caldas chama-me igualmente a atenção para a impossibilidade de acedermos às línguas de partida em virtude da terraplanagem a que procedem as “traduções normalizadoras” (e dá o caso de Ibsen).

Este é o resultado do trabalho apressado de artistas ou de não-artistas impreparados, com pouca literacia de base na língua portuguesa, nas literaturas ou nas artes³, que têm como ferramenta maior a «tradução literal». Há, depois, toda a sorte de operações de adaptação e retradução e, com frequência, a utilização imponderada de traduções existentes no mercado livreiro português, datadas de antes de Abril de 1974, e que seriam úteis como documento mas são imprestáveis culturalmente por estarem profundamente marcadas pela Censura e pela autocensura.

As traduções encomendados ao exterior do contexto dos grupos são, muitas vezes, criações com forte marca autoral como foi o caso expoente da prática linguística de Vasco Graça Moura – poeta e tradutor sui-géneris de poetas como Shakespeare/Dante/ -,

³ Consequências de uma política de educação incongruente e da inexistência de uma actuante política da língua no ensino.

é o caso de Nuno Júdice, António Feijó ou entre, muitos outros, poetas e não poetas, o de Sophia de Mello Breyner cuja tradução muito pessoal de *Hamlet* Luis Miguel Cintra nos deu a conhecer no espectáculo recente que marcou o fim da sua carreira de actor. Porém, muitos destes textos, quer os internos das Companhias e grupos, quer os externos, raramente se encontram disponíveis em publicação (um dos problemas da edição em Portugal, um dos problemas da língua portuguesa).

O último caso que desejo referir neste ponto é o da tradução como método de análise dramaturgica (STAN) e a língua especial que este processo de trabalho teatral inventa, dependente, em muito, das meras ideossincrasias dos actores. Ouçamos, outra vez, Tiago Rodrigues:

Os STAN trabalham muito a partir da ideia de traduzir ou retraduzir os textos como método de análise dramaturgica e de invenção duma dramaturgia do espectáculo. Regra geral, passam-se algumas semanas à mesa com várias versões de um mesmo texto, em várias línguas, procurando uma versão final do texto, uma tradução que seja a nossa. Durante este período, desenvolve-se um vocabulário para conversar sobre o texto e um debate sobre as questões fundamentais da obra. Ficamos a saber como todos os actores se relacionam com o texto, os seus temas, as personagens. Quando o texto está traduzido, distribuem-se as personagens e começamos a decorar. A partir daí, tentamos fazer ensaios de texto à mesa que nos sirvam para continuar a debater as ideias do texto. E vamos tomando decisões sobre o lado plástico do espectáculo, partilhando ideias. Sempre à mesa. Uns dias antes da estreia, vamos ao teatro e tomamos decisões sobre o cenário, os figurinos, as luzes. Mas nunca se ensaia no palco. Apenas, na véspera da estreia, se decide um conjunto de regras muitos simples sobre como utilizar especialmente o palco. A estreia é o primeiro momento em que fazemos o texto fora da

mesa. É a primeira vez que descobrimos como cada actor faz a peça. E o objectivo é tentar que cada interpretação seja um contributo para que o debate que se começou à mesa, com discordâncias e opiniões diferentes, continue a acontecer em palco e agora com a colaboração do público. Não há marcações nem entoações e ritmos pré-definidos para cada cena. Trata-se de um jogo que vai evoluindo e ganhando formas novas a cada noite, porque o debate dramaturgico também continua a vivo. Acho que uma das características fundamentais do processo de trabalho dos STAN é que ele não termina no momento da estreia. A estreia é a inauguração de uma nova fase do processo criativo, talvez até a mais criativa de todas.

II. Não a Língua mas a Linguagem: Abaixo o Encenador! Vivam os Criadores!

Como fica patente em elementos que fui apresentando nesta reflexão, caracterizar a língua portuguesa do teatro contemporâneo em Portugal equivaleria ao retrair-lhe das variantes emergentes e estabelecidas através de uma análise que privilegiasse a investigação auditiva e escrita, já que esta arte que, com efeito, vem sendo cada vez menos visual, em virtude da falta de dinheiro para os faustos da cenoplastia, e volta a procurar a comunicação directa (popular?), na angústia da recuperação de auditório.

O teatro contemporâneo em Portugal é um teatro, aparentemente, já não de encenadores mas de actores, de criadores, de “criadores multidisciplinares” (Daani Rosado). Ao invés da língua – que se cultiva em redutos mínimos em vias de extinção --, vive-se a apoteose da linguagem, de cada actor, de cada estrutura, de cada imaginação à conquista de uma revigorante liberdade de cena. Como me disse uma jovem e cosmopolita actriz (Inês Lago), o “dramaturgo fundiu-se na

criação”. E propõe-me o seguinte diagnóstico que coincide com o meu:

Falta, parece-me. . .um tratamento do texto de cena enquanto texto independente e não somente como ferramenta do espectáculo. E de novo bato noutro problema: a tal estética do retalho (que creio recorrer mais vezes aos autores estrangeiros do que aos portugueses) inclui muitas vezes textos originais dos seus criadores. No entanto, como é retalho (e também há direitos de autor, e uma SPA chatinha e muita falta de dinheiro) e a palavra [é] mera ferramenta, não conta nem fica para a história. Há também a questão económica: encomendar um texto original custa dinheiro, publicá-los custa dinheiro. E de tanto não haver dinheiro um dia somos capazes de nos esquecer que em tempos havia gente que, no teatro, o escrevia de raiz. Mas isto pode ser uma falácia. Podemos simplesmente ter caído no problema geral das Letras: a malta perdeu o interesse na palavra, supostamente. Ou então de tanto nos dizerem isso começámos mesmo a acreditar. . . .E cada vez mais os actores, se fazem tanta coisa ao mesmo tempo e não se assumem como algo que lhes seria natural, agora que são tão mais criadores do que intérpretes: [são] também escritores. Mesmo com erros ortográficos e algumas confusões sintácticas, que há sempre quem [...]concerte. Não há nenhum criador que eu conheça que não escreva. Só não pensa é nas palavras como "escrita" e talvez alguém tenha que os lembrar disso. Por exemplo, e agora, sim, vou tentar responder à pergunta: temos esta nova onda da autoetnografia performativa. Tantos de nós que a partir das suas vidas traçam narrativas cénicas onde, claro, está a palavra. No entanto, quantos deles assumem o texto como uma força independente e o publicam? [. . .] Neste grupo de "autoetnógrafos" cabe tanta gente que me parece, definitivamente, que dão pano para mangas numa discussão sobre os novos trilhos. Para além deles, assim de

repente, a nível institucional e a criar "fora de si", ocorrem-me alguns exemplos do que tenho visto de textos originais, mas são poucos e tão diferentes entre si que não consigo ainda ver uma linha geral que os una no caminho. No entanto, posso dizer que se baseiam todos numa ideia de teatro, ao passo que os tais "autoetnógrafos" esbatem linhas de criação, e chamam mais depressa aos seus trabalhos "performance" precisamente para fugirem à aparente rigidez do teatro, ou da maneira como o público espera que o teatro seja. E acredito que sim, que chamar "performance" a uma criação faz com que o público seja um pouco mais aberto e generoso. E que, para falarmos em trilhos, ou seja, em linhas comuns de percurso dos nossos artistas e da sua relação com a palavra, não podemos deixar de passar por este grupo cada vez maior de performers [e] "escritores de si".

Martim Pedroso, actor e encenador desde 2005, refere-se assim ao teatro português contemporâneo:

A biografia ou auto-biografia do autor ou dos intérpretes está muito presente na linguagem de certos fazedores contemporâneos, nada de novo mas cada vez mais isso se perpetua como sendo a tendência ou a lógica de um teatro que se quer vivo, fresco e saudável. Eu coloco-me dentro de todas estas características mas também fujo delas quando quero, jogando com o contraste do que é moda e do que é clássico ou demodé. Uma coisa que não me larga é a poesia. Cresci a ler poesia, a ouvir música erudita, a olhar para a dança como um terreno estético de profunda magia. [. . .] Em [. . .] espectáculos que fiz como "After, um delírium fora d'Horas", ou "Consegues ver os teus pés", em que o texto foi construído com e sem os actores, a comunicação dava-se através de um português acessível escorreito que nunca perde a musicalidade nem a poesia, como a ideia de queixa psico-social. Os intérpretes nunca estão bem,

nunca estão totalmente felizes, há sempre uma ideia de conflito associada e por isso estão quase sempre em statement entre eles e com o público. Eu diria, tal como Jon Fosse diz dos seus textos, que tento “pôr a poesia em pé”, ou seja, dar-lhe vida com todas as pulsações orgânicas que eu considero profundamente necessárias para que possa existir teatro. O texto poético só por si não me diz nada. É bom lê-lo e basta. A poesia no palco tem de ir para além das palavras, obviamente, e tem de sair do corpo dos intérpretes. Até o suor pode ser poesia e misturar-se com uma bela frase. A mesma frase chega de maneira muito diferente com e sem suor. Uma das coisas que eu acho fundamentais também é a consciência que muito já foi escrito e representado e, como tal, [. . .] tenho sempre a sensação que tudo o que faço, escrevo, enceno, são citações de outros autores mais antigos ou mesmo contemporâneos[. . .]. Logo, a escrita é sempre filtrada por essa ideia. Apesar de não tentar na maior parte das vezes identificar de onde vêm essas citações, tenho a sensação que estou a copiar tudo mesmo que saiba que não estou. Isso confere à escrita um lado qualquer distanciado, brechtiano (do género, “a personagem agora deveria ir ali mas fica aqui e fica muito bem porque assim pode surpreender...”). Por isso, a ironia também me acompanha mesmo que eu queira fazer uma tragédia ou um drama. Ela está sempre lá porque o sentido crítico também. [. . .]Vivo numa constante esquizofrenia quando escrevo para cena: e o teatro dá-se na découpage de todos os elementos e artifícios para chegar a uma verdade que ficou bem escondida e que o público terá de identificar. Ou isso ou o contrário: na acumulação ou disfarce dessa mesma verdade que fica cada vez mais difícil de perceber. [. . .]Considero que o teatro contemporâneo (incluindo o português) [. . .]quer despregar-se, quer dissociar-se, desacorrentar-se. Quer ser livre. Quer ser sempre mais vida e a vida hoje é o resultado de um mash-up de referências e estilos. Vivemos na era Mash-Up. Qualquer coisa

que se produza vem com uma catrefada de referências atrás e de passado. Passado. Passado...

Bibliografia

Vasques, Eugénia, *Théâtre et Danse au Portugal: D'autres imaginaires*. N° especial de *Alternatives théâtrales* [Bruxelas] 39: 75 pp., 1991.

Vasques, Eugénia, “José Manuel Castanheira: un dramaturge de l'espace”. *José Manuel Castanheira: scénographies 1973-1993*. Catálogo. Paris: Centre Georges Pompidou, 1993. 35-38, 1993.

Vasques, Eugénia, *9 Considerações sobre os Anos 90 em Torno do Teatro em Portugal, Navegar é Preciso: Portugal/Brasil/África*, Lisboa, Ministério da Cultura, 1998.

“Le théâtre portugais des années 2000”, Coloque *Arts de la scène, scène des arts, Brouillage de frontières: une approche par la singularité*, Lovaina, Centre d'études théâtrales, Universidade de Lovaina, Bélgica, 17 de Maio, 2003.

«Quelques sites d'une géographie théâtrale sui generis au Portugal», *UBU Scènes d'Europe/European Stages*, n° 33, Le théâtre itinérant - le développement du dialogue international - du multiculturalisme à la transdisciplinarité, dossier: scènes portugaises, Paris, Outubro, pp. 7-10, 2004.

Paris, delegação da Fundação Calouste Gulbenkian, 22 de Outubro de 2015.