

## VERA SAN PAYO DE LEMOS

---

*Fernando Ribeiro*

Aceite Lhe agradeça, Professora e Dramaturgista Vera San Payo de Lemos, o ter acedido a conceder esta entrevista para gáudio de mulheres e homens escrevendo e lendo em «FACES DE EVA».

Honrados com recepção em Camarim Amarelo – onde decorreu a entrevista -, o mais distinto, porque guardião do espírito original de continuado culto em novo edifício do Teatro Aberto por seus fundadores, saudamos e agradecemos igualmente ao Anfitrião: o Encenador João Lourenço, de discrição e singularidade tão firmes quanto Obra sua por decénios consolidada.

### **I Recuperar o tempo perdido,**

*Depois de 1974, a mudança de paradigma social, económico e político encontra nas manifestações culturais a réplica respectiva. O Teatro Aberto é dos grupos de teatro independente empenhado em dar a conhecer ao público português obras dos mais marcantes dramaturgos do século XX, como aconteceu com a de Bertolt Brecht -dramaturgo matricial desta viragem...*

Bertolt Brecht era um autor proibido pela censura antes do 25 de Abril. Podia ser lido, mas não podia ser levado à cena. Entre as pessoas do teatro, a sua obra era conhecida sobretudo através da edição francesa. Em Portugal, nos anos 60, foram publicadas algumas peças, por uma ordem estranha, umas peças do Brecht maduro, depois umas peças do Brecht jovem... era conforme a censura as ia libertando. Também foi então publicada uma selecção de textos teóricos, em tradução assinada por Fiamma Hasse Pais Brandão. Acabar com a censura e levar Brecht à cena era o grande sonho. Daí ter sido, pós 25 de Abril, um autor muito representado por diversos grupos de teatro. O Teatro Aberto em '74 não existia ainda; existia o Grupo 4 que alugava vários teatros – Monumental, Tivoli, por exemplo – para apresentar peças contemporâneas não sem antes se submeter ao aval da censura. Mas o sonho do Grupo 4 era ter um teatro,

um espaço próprio, para apresentar uma programação regular, o que foi conseguido com a construção do Teatro Aberto: inaugurado apenas em 76, com a peça *O Círculo de Giz Caucasiano*, de Bertolt Brecht, encenada por João Lourenço. Nessa ocasião, posso dizer que já colaborava com o Teatro Aberto, de forma embora esporádica e acidental.

*Quando iniciou a Vera San Payo de Lemos a colaboração com o Teatro Aberto? Quem lhe endereçou o convite? O facto de ser germanista terá desempenhado algum papel nesse convite?*

Sempre fui espectadora de teatro; desde criança sempre gostei muito de teatro. Na Escola Alemã, que frequentei, também líamos sempre muito teatro. Li *A Boa Pessoa de Sé-Chuão*, *Mãe Coragem e os seus Filhos*, *Vida de Galileu*, os textos teóricos de Brecht, tudo isto no ensino secundário da Escola Alemã. No pós 25 de Abril, devido a este grande interesse da gente de teatro por este autor e, também, à abertura das relações diplomáticas com outros países, entre eles, a República Democrática Alemã – onde Brecht acabou por viver os seus últimos dias, onde morreu e onde havia um centro de Brecht situado em Berlim Leste – realizou-se um seminário sobre Brecht, dirigido a actores e encenadores, pessoas do teatro, numa colaboração entre a Fundação Gulbenkian e a Associação de Amizade Portugal-RDA. Haviam-me pedido, então, para traduzir alguns textos teóricos enviados pelo organizador do seminário, Werner Hecht, o director do Centro Brecht, também um dos editores das obras completas deste dramaturgo. Como tradutora e pessoa interessada em teatro, resolvi perguntar se também poderia ir lá, por um dia, só espreitar e ver como tudo correria. «Sim, pode ir.» Nesse dia, a tradutora intérprete não compareceu e acabei por fazer de intérprete por haverem reparado em mim, que me encontrava ali por acaso. Muito tímida, sem nunca ter feito de intérprete na minha vida, fui literalmente empurrada para o palco do auditório para traduzir Werner Hecht, para o seminário – assim, em tradução consecutiva. No fim da sessão, o João Lourenço, que estava nessa altura a ensaiar *O Círculo de Giz Caucasiano*, perguntou-me se não podia acompanhar Werner Hecht a um ensaio, pois gostariam que este fosse assistir a um ensaio, e traduzir os comentários que ele fizesse. E assim foi. Dois dias depois: com Werner Hecht no Teatro Aberto – ainda sem plateia, mas já com palco – sentados sobre blocos *ytong*. Muito admirado por os ensaios ocorrerem naquelas condições, Werner Hecht chegou a dizer: «Isto na RDA era impossível.» Os actores estavam todos com camisolões; era Fevereiro: falavam e saía fumo, tal era o frio. Werner Hecht gostou muito do ensaio; fez vários comentários, tomei nota e ... dias depois, o João veio buscar-me para reunir com as outras pessoas do Grupo 4 e lhes relatar os comentários de Werner Hecht. Isso foi em '76. O João disse logo na altura

que haveríamos de trabalhar uma outra vez em conjunto. Entretanto os anos foram passando, ele foi para a RDA – também a convite de Werner Hecht e do Berliner Ensemble – para integrar um colectivo de encenadores no trabalho de uma nova encenação de *Mãe Coragem* que iria substituir aquela mítica com Helene Weigel. O João esteve na RDA mais ou menos um ano. Tinha saído, por divergências estéticas, do Grupo 4, porque os outros membros do Grupo 4 queriam, talvez, fazer um teatro mais imediatamente político ou mais ligado às raízes do Teatro de Revista; o João não tinha essa visão tão imediatista do teatro, visto que privilegiava um teatro mais de reflexão. Nesse tempo em que esteve na RDA, estudando e vendo muito teatro, pensou, logo que regressasse, fazer uma das peças menos representadas de Brecht: *Baal*, a primeira peça, de um Brecht ainda não político – cá está esta ideia de recuperar o tempo perdido, posta pelo Fernando como tópico; buscar peças deste autor, levá-lo a cena ... – mas como vivíamos um tempo muito político e as pessoas estavam muito politizadas, interessavam mais aquelas peças de Brecht que poderiam ter na sua fábula essa componente política mais acentuada. Mas, depois de *O Círculo de Giz Caucasiano*, o João quis ir ao encontro daquele Brecht, talvez não tão conhecido, o jovem Brecht, que ainda não estava tão politizado: mais o anarquista, contra a sociedade, contra o sistema, ainda sem uma ideia muito concreta de como mudar esse sistema. Queria pôr essa peça em cena e deparou-se, no estudo que fez, com uma questão: sendo a primeira peça de Brecht, escrita em 1918, a edição disponível na maior parte das línguas era a da última versão da peça, a de 1955, escrita pelo Brecht tardio. Se formos estudar a génese e a evolução desta peça, vemos que ela existe em cinco versões, escritas em 1918, 1919, 1922, 1926 e 1955. Retrabalhar as peças, de acordo com os novos contextos, da situação política, da produção teatral, é característico de Brecht. O João queria saber: «O que terá ele escrito quando era mesmo jovem?» Ora isso só estava em alemão. Lembrou-se então de mim: a tradutora-intérprete. Perguntou-me: «Poderia ajudar-me a conhecer as primeiras versões desta peça que só há em alemão?» Nessa altura, eu tinha acabado de sair da maternidade. Estávamos em 1979. Foi quando a minha filha Rosa nasceu. O João aparecia em minha casa com o seu gravador e eu ia traduzindo directamente, de livro na mão, sem qualquer preocupação de tradução definitiva. O objectivo era fazer ele próprio uma versão, na qual, partindo da última, a que ele conhecia, iria «encaixar», digamos, cenas, falas, personagens, poemas, porque a peça também tem muitos poemas – uma vez que Baal era poeta – das primeiras versões. Um exemplo muito concreto: nas primeiras versões, de ‘18 e ‘19, há muitas cenas entre o Baal e a mãe, as quais desapareceram nas outras versões. E o João queria incluir o Baal e a mãe. Assim, depois de ele conhecer essas três versões, que traduzi pa-

ra o gravador, escolheu as cenas e réplicas que queria realmente enquadrar no espectáculo; e essas, então, já as traduzi para ficar. Nessa versão, colaborou também o José Fanha, poeta, sobretudo nos poemas da peça. Foi este o meu primeiro trabalho para o teatro.

*Mas o Baal foi estreado no Teatro da Trindade ...!*

Em '79, o João não tinha ainda um teatro para levar essa peça à cena. Depois houve a possibilidade de o fazer com o Teatro Nacional que, nessa altura, dispunha também do Teatro da Trindade para apresentar a programação e, então, foi no Teatro da Trindade que o *Baal* acabou depois por subir à cena, em 1980. Foi então que o João disse: «(...) mas tu podias vir também acompanhar os ensaios e fazer a dramaturgia do espectáculo.» Confesso que na altura não sabia exactamente o que é que isso significava: «a dramaturgia do espectáculo?» No fundo, foram as várias tarefas que me foram sendo pedidas para essa produção o que constituiu a minha iniciação na actividade da dramaturgia.

*(...) uma lança em África pois na Alemanha – Universidade de Osnabrück –, mesmo nos anos 80, me foi dito o quão admirados estavam por, em Portugal, existir a figura do dramaturgista, tão característica do teatro alemão, mas pouco usual noutros países. Pelo S. Martinho de 1983, respondi com naturalidade: «Sim, temos. Chama-se Vera San Payo de Lemos».*

O que é que eu fiz concretamente? Fui respondendo às solicitações do encenador: acompanhar os ensaios, dar a minha opinião sobre o trabalho que se ia desenvolvendo durante os ensaios, levando em conta o texto e a leitura do texto, Brecht e a época, na qual o texto foi escrito, uma vez que a intenção era ir ao encontro do jovem Brecht. Seguindo a ideia da encenação: colocar o Brecht num enquadramento do teatro de cabaret alemão dos anos 20 e fazer o cabaret contar a história de Baal – portanto, colaborar na concepção de uma sexta versão da peça, a do encenador João Lourenço, em 1980. O que significava, também, acompanhar todas as outras vertentes do espectáculo: a concepção do cenário, dos figurinos, do cartaz; e, paralelamente, ia lendo artigos, bibliografia sobre o *Baal*, na perspectiva de enriquecer o trabalho dos ensaios, mas também elaborar o programa do espectáculo. Documentava-me sobre a própria peça, sobre Brecht, sobre a época, sobre o teatro de cabaret alemão. Resumia um artigo especialmente interessante para os autores, tomava notas para o programa do espectáculo. Acabei por fazer um trabalho de dramaturgia sem saber exactamente, à partida, o que é que esse trabalho era.

*Mas sabia-o – a humildade no feminino – de tal modo ...*

O que é esse trabalho? É o de uma figura que se encontra sobretudo no teatro alemão, pode dizer-se que começou com Lessing [XVIII: Ilumi-

nista Alemão], e cujas valências se estendem também à escolha da programação. Inclui ler muitas peças, estar atenta aos espectáculos estreados um pouco por todo o lado. E depois da escolha da peça, há o trabalho sobre ela: traduzi-la, no caso de um autor estrangeiro; elaborar, talvez um dos momentos mais importantes, a versão, a partir dessa tradução, do texto-base dos ensaios, o texto que os actores vão decorar e vai ser posto em cena: a versão, que faço sempre em conjunto com o encenador, já denota o olhar da encenação, do espectáculo que depois vai ser construído. Acompanho os ensaios, a criação do chamado o texto do espectáculo, e elaboro o programa que tem a função de dar ao espectador a possibilidade de conhecer melhor o autor da peça, a época em que foi escrita e as próprias ideias das pessoas que fizeram o espectáculo, para o momento do agora. Esta também é uma das tarefas de um dramaturgista. A escolha da programação é determinada pela linha programática do Teatro Aberto: a apresentação de dramaturgia contemporânea. Se formos ver o repertório do Teatro Aberto, notamos que este assenta muito mais nos textos contemporâneos, acabados de escrever, e que são raras e esporádicas as incursões em textos mais antigos. Toda a nossa atenção e interesse vão realmente para textos de autores (...)

(...) do século XX. Recordo *A Rua*, de Jim Cartwright, com Francisco Pestana desempenhando o papel de professor, ao lado de muitas outras figuras:

(...) exatamente. A nossa pesquisa, a nossa atenção, está muito orientada para os textos que se vão escrevendo, para as novas e emergentes dramaturgias oriundas de vários países. E, claro, quando se começa a entrar dentro desse circuito de textos que se vão escrevendo, traduzindo, contacta-se com outros tradutores, outros dramaturgistas, há uma espécie de rede, há uma série de encontros, de festivais; estabelecem-se afinidades, com pessoas de teatro de outros países, das quais recebemos e às quais fazemos propostas também; alguém, um tradutor amigo, está a traduzir um texto e logo propõe: «Realmente, este texto é fabuloso, tens de lê-lo.» E eu leio e sugiro ao Teatro Aberto. E depois não há viagem cujo programa não incluía assistir a espectáculos de teatro.

## **II potenciar o tempo enriquecido e**

*Vera San Payo de Lemos está inexoravelmente associada à tradução de obras para teatro e sobretudo à actividade de «dramaturgista» – sendo igualmente professora de «Estética do Teatro», disciplina do Mestrado em Estudos de Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa: professora universitária fazendo a ponte entre universidade e companhia de teatro, respondendo ao desafio lançado pela conjuntura imposta em 1976 pela História...*

Terminada a Escola Alemã, frequentei a Faculdade de Letras de Lisboa, o curso de Filologia Germânica, mas depois interrompi o curso e fui estudar para a Alemanha, entre 1973 e 1975, com uma bolsa do DAAD. O que aconteceu foi que não me adaptei à Faculdade: foi, por assim dizer, um choque cultural; o meu grupo de finalistas na escola era muito pequeno, éramos só oito; ao entrar na Faculdade de Letras, resenti-me do ensino massificado e dos métodos de estudo completamente diferentes dos da Escola Alemã; não me adaptei; fui ficando cada vez mais silenciosa e quase incapaz de pensar e de escrever. Um professor, Hans Schemann, com quem eu colaborava à altura, num Dicionário Idiomático Português-Alemão, viu como me sentia desenquadrada e propôs-me para uma bolsa do DAAD, mesmo sem a licenciatura concluída. Ter podido sair de Portugal e ir estudar para a Alemanha foi muito bom para o meu percurso. Só aí, em Friburgo, a cidade para onde fui, vi o Brecht em cena. Ia ao teatro, porque eu sempre fui espectadora de teatro. Regressei a Portugal em '75 e acabei o curso. Aí sim, no pós 74, voltei a estudar Brecht, num seminário dirigido pela professora Fernanda Costa. Tinha sido criado o Departamento de Estudos Germanísticos, havia novos planos de estudo, procuravam-se professores para a área do alemão e ingressei na Faculdade de Letras, como leitora. Hoje em dia leciono muitas outras coisas que não só língua alemã, como sejam «Prática de Retroversão Português-Alemão», «Didáctica do Alemão», «Tópicos da Cultura para o Ensino do Alemão», dentro do Mestrado em Ensino e da formação de professores de alemão, e, dado o meu currículo de teatro, tenho também leccionado cadeiras no âmbito dos Estudos de Teatro. Comecei com «Dramaturgia e Tradução», depois leccionei «Teatro e Sociedade», «Sociologia das Artes do Espetáculo» e, agora, nos últimos anos, «Estética do Teatro», com um programa mais focado em autores de língua alemã, que continuam a ser a minha área de estudo.

### III encontrar o tempo sonhado

*E o Teatro Aberto, a cidade de Lisboa, esta geração, e quase meia, a ganhar com tamanha pujança feminina, esclarecida e discreta – que terá origem familiar também ...*

Na nossa família, não havia militância política, mas cultivava-se um espírito crítico, uma cultura democrática. E a ligação às artes. Há muitos artistas entre os descendentes do meu avô materno, o fotógrafo San Payo! Eu gosto de estar nos bastidores das coisas, de desenvolver um projecto em conjunto com outras pessoas – talvez isso seja uma característica feminina, mas não exclusivamente feminina. Gosto de ver o outro lado das coisas. Pode ser que seja um aspecto feminino, mas, para mim, é sobretudo

do uma questão de formação, ligada à Escola Alemã: quando se diz, uma coisa é assim, automaticamente digo: «Por um lado é assim, mas, por outro lado, é de outra forma» – isso é algo próprio da minha maneira de olhar o mundo, as pessoas, as coisas. Resisto a que seja visto como um traço exclusivamente feminino. Mas é, sem dúvida, uma competência muito boa para o trabalho no teatro que é sempre um processo de construção, no qual se vão experimentando coisas ao longo dos ensaios. O diálogo, o contraste das opiniões – talvez isso seja uma competência feminina – é construtivo; mesmo que se discorde, não se pretende magoar o outro. Não se trata de querer sobressair nem de querer levar “a nossa” avante: apenas levantar questões, propor uma forma diferente de olhar. Na construção de um espectáculo, caminha-se sobre um terreno delicado, há muitas emoções, experiências, partilha de opiniões, avanços e recuos. Trabalho sobretudo com o João Lourenço: o motor do espectáculo...

*...aquele que consolida o ...*

...que consolida o projecto: fazemos uma equipa muito boa, porque ele puxa as coisas para a frente, impulsiona os projectos, mas também gosta de ouvir este outro lado. E não sei se isso será um atributo feminino, ... acho que sim, embora muitas mulheres se destaquem como protagonistas em vários campos: mas a maior parte das mulheres age sobretudo nos bastidores. Nesse sentido, talvez seja feminino ...

*...uma coincidência,*

... uma coincidência.

#### **IV no tempo realizado.**

*... de sensibilidade delicada – minuciosa, perspicaz, – mãe, mulher, intelectual, cidadã com vida e cultura partilhadas ... interpretará compositores, apreciará artistas plásticos, escultores, gosta da sua cidade?*

*Lisboa. O rio: muito bonito. São Pedro da Alcântara, o Torel, o Jardim das Amoreiras, que relaciono com vivências de infância com a minha avó paterna. Lisboa: da História espalhada pela cidade, das sete colinas. É a cidade onde gosto de viver, estar, trabalhar. ... Debrucei-me mais sobre a pintura de Mark Rothko quando fizemos um espectáculo chamado Vermelho e li muito do que ele escreveu sobre o acto de pintar e sobre a pintura. E, dos pintores, alvez agora elegeisse Mark Rothko... também me interessa muito a escultura de Rui Chafes cujas peças, fortes na sua linguagem – porque muito concentradas e pensadas – me agradam especialmente.*

Sim, toquei piano, tive aulas particulares durante muitos anos, mas depois do 25 de Abril, com o piano deixado em casa dos meus pais, fui deixando de tocar; só toco episodicamente e para um fim muito específico

co, que é fazer tradução de canções para uma peça de teatro, a partir da partitura, como aconteceu, por exemplo, com várias peças de Brecht, *Ascensão e queda da cidade de Mahagonny* ou *A ópera de três vinténs*.

*... mulher tão prática, terá jardim?*

Eu, jardim...

*... suspenso?*

... suspenso, sim...

*... então qual é a flor que mais aprecia?*

... as flores campestres ...

*... pelo perfume ou pela cor?*

... pela cor.

*... muito obrigado.*

Ficha técnica:

F. Ribeiro: concepção, entrevista, co-edição.

A. Passarinho: transcrição e co-edição.

Ana Cotovia: © da foto.