

ÍNDICE

- 7 Prefácio: A conversa como forma utópica
Rui Pina Coelho
- 17 Não dá trabalho nenhum
- 59 Dois-pontos: *Os Maias*
Uma aula encenada
- 107 A.N.T.Í.G.O.N.A.
(Ainda não temos imagens de guerra
onde nasça o amor)

A CONVERSA COMO FORMA UTÓPICA

Rui Pina Coelho

O formato sócio-estrutural da conversa torna-se o principal meio para criar um drama utópico. Este teatro deixa de tentar retratar mundos utópicos, criando, em vez disso, conversas políticas que se esforçam por descobrir formas de manter futuros alternativos como genuinamente possíveis.

Siân Adiseshiah, *Utopian Drama: In Search of a Genre* (London: Methuen Drama, 2023: 10, tradução minha)

A epígrafe que tomo como mote para este prefácio é de uma obra que tenta encontrar os traços da literatura utópica num género – o dramático – em que esta, aparentemente, não tem muita presença. O trabalho de Siân Adiseshiah quer provar o contrário: que o drama utópico existe, e que está entre nós desde, pelo menos, Aristófanes. Porém, mais do que a putativa ancestralidade deste suposto drama utópico, interessa-me sobretudo a maneira como a autora posiciona o teatro como uma forma prima para a utopia. Assim, escreve:

A dimensão social do teatro – encontros colectivos afectivamente carregados com histórias e experiências – torna-o uma forma potencialmente adequada para encenar visões alternativas da vida humana, da sua

organização e práticas. A mistura particular que o teatro faz do sensual, do emocional, do filosófico e do político, das representações corporizadas das esperanças e dos medos do seu público, num encontro ao mesmo tempo francamente público e ternamente íntimo, torna-o uma forma de arte – pelo menos em teoria – especialmente adequada para explorar o desejo utópico e imaginar mundos alternativos. (2023: 1, t. m.)

Desta forma, a autora sublinha a importância da predisposição colaborativa do fazer teatral para a criação de um “potencial para um ensaio prático de um modelo social do tipo de trabalho em conjunto que sustenta processos utópicos de criação de mundos alternativos”, colocando o teatro como a “forma exemplar para a utopia” (2023: 1-2, t.m.). Não discordo. Pelo contrário. E, retomando o impulso da epígrafe que coloco a encabeçar este texto, também para a autora, o bom posicionamento do teatro para a estratégia utópica terá como base a “conversa”: “O formato socio-estrutural da conversa torna-se o principal meio para criar um drama utópico. Este teatro deixa de tentar retratar mundos utópicos, criando, em vez disso, conversas políticas que se esforçam por descobrir formas de manter futuros alternativos como genuinamente possíveis” (*ibidem*: 10, t.m.). Não discordo. Pelo contrário.

No TEP – Teatro Experimental do Porto, tropeçámos neste entendimento de “conversa” e de “drama utópico” de uma forma um pouco intuitiva. Nos primeiros anos da direcção artística do Gonçalo Amorim (desde 2012), para além de um fascínio pelo repertório anglo-saxónico de matriz realista dos anos cinquenta e pela forma como o víamos dialogar com a

crise financeira do início do milénio (John Osborne, John Whiting, Arthur Miller); para além de um interesse por materiais não dramáticos, nomeadamente na adaptação de romances – tais como *Os Negócios do Senhor Júlio César* (2013), de Bertolt Brecht; *Pantagruel* (2015), de François Rabelais; ou *Nunca Mates o Mandarim* (2016), de Eça de Queirós –; para além da escrita original de um autor intimamente comprometido com o projecto dramatúrgico (designadamente, o autor deste prefácio); nos primeiros anos da direcção artística do Gonçalo Amorim, dizia, uma das mais expressivas inclinações era os processos de escrita colaborativa.

O projecto artístico que colocámos em jogo desde 2010, nos primeiros anos, partia de uma inquietação e de uma militância cívica, política e dramatúrgica muito precisa: inquirir artisticamente a crise do capitalismo e perscrutar a relação triturante dos indivíduos com as forças sistémicas do modelo capitalista ocidental, averiguando quais as hipóteses de felicidade que ainda nos restam. Ou, dito de outra maneira, um projecto dramatúrgico que perseguia um teatro de matriz popular e política – um teatro “folclórico-filosófico”, na esteira do de Brecht. Portanto, abrir a sala de ensaios a processos de criação de responsabilidade horizontal era algo praticamente indeclinável. Estes processos foram começando a aparecer de diversas formas: na partilha da fixação das traduções (no caso dos espectáculos a partir de textos de reportório); na escrita e reescrita de cenas com o elenco (mesmo em textos de assinatura mais autoral); na reescrita e fixação do texto amplamente partilhada com a equipa artística (no caso das adaptações de romances). (Refiro-me, aqui, aos processos de criação que se prendem essencialmente com o texto, mas o mesmo poderá

ser entendido em relação a todos os outros elementos da cena, tais como a iluminação, o cenário ou os figurinos...).

Contudo, esta inclinação para processos de criação de responsabilidade horizontal e colectiva foi-nos criando uma série de rotinas de trabalho a que começámos a chamar, entre nós, “conversas em cena”. Muito sumariamente, esta “metodologia” consiste em quatro possíveis fases de trabalho: 1) uma fase prévia ao início dos ensaios, com um período longo de estudo e discussão de tópicos/temas previamente determinados. Estamos cada vez mais convencidos de que o estudo é componente indissociável da criação artística – e que urge contrariar a velocidade e a pressa nos processos de criação teatral. Nesta fase, cada elemento da equipa (ou pequenos grupos) estuda um tópico ou uma questão que gravite em torno do espectáculo. 2) Um período de conversa livre entre a equipa. Nesta fase, a equipa debate livremente o que estudou, num jogo tensionante entre aquilo em que cada um/a acredita e as leituras feitas. O interesse deste jogo é estabelecer uma fricção lúdica com os materiais estudados, nunca deixando cada um/a, de trazer para a sala de ensaios as suas próprias convicções políticas, estéticas, poéticas... 3) Um período de conversas guiadas entre a equipa. Nesta fase, é expectável que, durante as conversas entre a equipa, à mesa, sejam sugeridos cartões com frases ou indicações como “Está frio”, “Doem-me as pernas”, “Os teus olhos deixam-me...”, “Tenho um sinal na barriga que não desaparece” (uma maneira tosca de retirar o discurso de uma excessiva intelectualidade e de o trazer para o corpo...). Todas estas conversas (as livres e as guiadas) são gravadas e, posteriormente, transcritas. 4) Por fim, os textos transcritos são trabalhados do ponto de vista da escrita

(por um único “autor” ou de forma mais colectiva, em sala de ensaio). A reescrita dos materiais transcritos pode ser no sentido de lhes trazer alguma legibilidade ou maior clareza; ou pode ir no sentido de um comentário irónico. Trata-se, depois, de um trabalho de escrita.

Isto é o que acontece normalmente. Digo “normalmente” porque não cristalizámos ainda esta metodologia. Ainda a temos como coisa a experimentar. Até agora, muito provavelmente, o seu exemplo mais ambicioso – e cristalino – terão sido os textos produzidos para a *Trilogia da Juventude*¹. Mas é expressivo exemplo, também, o texto-espactáculo *Casa Vaga* (2015)²; ou todo o processo de criação do espectáculo *Verdade ou Consequência* (2018); ou o texto para a cena final do espectáculo *Estética, Resistência e Melancolia* (2022). Todos estes são exemplos de trabalhos que resultaram da aplicação desta metodologia que vamos chamando de “conversas em cena”. Mas, para ser totalmente honesto, em nenhum deles a utilizámos de forma muito rigorosa. São sempre variações do modelo, entre aproximações e recuos – sempre dependentes da arquitectura dramatúrgica de cada espectáculo e do próprio desenvolvimento dos trabalhos. E da poética de cada espectáculo.

¹ Publicados no volume anterior (003) desta colecção: Rui Pina Coelho (ed.), *Trilogia da Juventude (O Grande Tratado de Encenação / A Tecedeira Que Lia Zola / Maioria Absoluta)*. Prefácio de Sara Barros Leitão. Colecção Teatro não é literatura # 003. Guimarães: Húmus/Teatro Experimental do Porto, 2023.

² Publicado no número 002 desta colecção: Rui Pina Coelho, *Este Título Não Que É Muito Longo. Textos para Teatro (2011-2018)*. Prefácio de Magda Bizarro. Colecção Azulcobalto, n.º 30 / Colecção Teatro não é Literatura, # 002. Lajes: Companhia das Ilhas, 2020.

Os três textos reunidos neste volume dão exemplo disso mesmo. Em nenhum deles se pode testemunhar o exercício desta metodologia de forma cristalina. Mas, em todos eles, ela esteve presente, determinando a poética dos trabalhos, fazendo da sala de ensaios do TEP um laboratório de utopia criativa e de invenção de novos sonhos sociais.

Não Dá Trabalho Nenhum (2014) foi um espectáculo sobre as reais condições de vida e trabalho dos artistas em Portugal, concebido a quatro mãos (pelos actores João Miguel Mota e Inês Pereira, o encenador Gonçalo Amorim e o dramaturgo Rui Pina Coelho), a partir de histórias, memórias e vivências dos quatro intervenientes – mas muito em particular a partir das de João Miguel Mota –: um espectáculo que era uma espécie de consulta de psicanálise. *Não Dá Trabalho Nenhum* brincava, precisamente, com a ideia de que o teatro não dá trabalho nenhum. Por um lado, satirizava a ideia de que não dá trabalho nenhum construir espectáculos, que o trabalho dos actores é uma coisa quase lúdica; por outro lado, constatava que o teatro também já não dá trabalho nenhum, ou seja, que não dá emprego a ninguém. “Não dá trabalho nenhum”, portanto.

Dois-Pontos: Os Maias foi um espectáculo criado a partir do romance *Os Maias*, de Eça de Queirós, destinado ser apresentado, preferencialmente, a um público de natureza escolar. Visava ser “uma aula” sobre o romance de Eça de Queirós o mais poliédrica possível. A equipa de intérpretes original¹ foi

¹ Ao longo da carreira do espectáculo houve várias substituições no elenco.

constituída por dois actores, Carlos Marques e Sofia Dinger (que são também contadores de histórias, músicos e cantores) e por três professores do ensino secundário não colocados, Andreia Figueiredo, Michelle Domingos e Paulo Silveira. Assim, o espectáculo visava interpelar a difícil situação profissional de muitos professores em Portugal (e, por metónima, de muitas outras classes profissionais). O espectáculo, ao mesmo tempo que visava apresentar, discutir, comentar o texto de Eça de Queiroz e prolongar a discussão sobre as principais linhas temáticas da obra – querendo contribuir para o enriquecimento do estudo desta obra em contexto de sala de aula –, queria também desencadear uma análise sobre as condições de trabalho dos professores nas escolas portuguesas, inscrevendo alunos e professores numa discussão sobre as relações sociais e laborais existentes na Escola e sobre a importância que a responsabilidade individual tem na justa harmonia e regulação dessas relações. No mesmo sentido, este espectáculo desejava suscitar uma discussão sobre qual a melhor maneira de Teatro e Escola poderem trabalhar em conjunto, ambos ajudando a formar cidadãos capacitados para transformar o espaço público.

A.N.T.I.G.O.N.A., acrónimo de “Ainda Não Temos Imagens de Guerra Onde Nasça o Amor”, era, na peculiar utopia especulativa do espectáculo, um colectivo multidisciplinar de activistas que conseguiu acabar com o capitalismo. O espectáculo fazia-se do palimpsesto de vários textos sobre Antígona (de George Steiner, Judith Butler, Slavoj Žižek e María Zambrano, Sara Uribe, Eduarda Dionísio, Júlio Dantas, Jean Anouilh ou António Pedro). O mosaico textual,

reforçado pela colaboração criativa de uma equipa de artistas pluridisciplinares, vinha propor um olhar novo sobre a peça de Sófocles. “Num tempo em que as questões da democracia, da cidadania, da justiça e dos direitos humanos ressurgem, urgentes, na ordem do dia, o retorno a esta história universal é vital. E se a nossa empatia com Antígona é evidente, que estranho unanimismo este, a História revela que por diversas vezes decidimos apoiar Creonte. A polissemia de A.N.T.Í.G.O.N.A. oferece uma problematização ampla destes temas”, escrevia-se no programa do espectáculo.

Estes são três trabalhos assentes na convicção de que “a conversa” pode abrir modelos de funcionamento interpessoal que se podem tomar como prefigurações de modelos sociais; trabalhos em que “a conversa” tomou conta dos processos de criação, como uma “forma utópica” de colaboração, assente no pressuposto de que uma assembleia de dissensos, uma comuna de ideias, pode inspirar novas imaginações políticas; trabalhos a que nos vai apetecendo chamar “conversas em cena”.



Fotografias de Ana Maia