

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao meu orientador, Professor Arquitecto João Mendes Ribeiro, pela orientação científica, em particular pelo ensinamento dos fundamentos da análise cenográfica.

Ao querido Dr. José Baldaia, pelas preciosas informações que me transmitiu, através de conversas e da cedência de fotografias, e, também, pela disponibilidade, entusiasmo e emoção, que sempre me tributou ao longo destes dois últimos anos. Também a sua esposa, Maria João Delgado.

Aos Professores Doutor Fernando Matos Oliveira e Arquitecto José António Bandeirinha, pela disponibilidade e partilha de ideias, opiniões e memórias.

Aos amigos, que me ajudaram a manter a sanidade mental ao longo de todo o tempo de elaboração desta dissertação.

RESUMO

A presente dissertação trata da análise cenográfica da peça *O Grande Teatro do Mundo*, de Calderón de la Barca, lavada à cena pelo CITAC, um grupo de teatro universitário, durante os anos 60.

O pensamento cénico, não sendo ainda evidentemente expresso, encontrava-se englobado nas opções da encenação levada a cabo pelo argentino Victor Garcia, cujo trabalho se baseava numa arquitectura do espaço e numa permanente experimentação, privilegiando a procura de novas relações, tanto com a envolvente como com os espectadores.

Numa época em que as liberdades sociais e artísticas pareciam constantemente caucionadas e controladas pela censura, o teatro universitário surgia como espaço privilegiado de liberdade para a criação artística e para o contacto com outros tipos de pensamento, distinguindo-se do trabalho desenvolvido por outras companhias de teatro, tanto profissional como amador, e afastando-se definitivamente das práticas instituídas, a nível nacional.

ABSTRACT

The present dissertation deals with the scenographic analysis of the play *The Great Theater of the World*, by Calderón de la Barca, brought to scene by CITAC, a theater group at the university of Coimbra, during the sixty's.

The scenic thought, not yet made evident, was, nevertheless, present in the options of the staging created by the Argentine Victor Garcia, whose work was based on a spatial architecture and permanent experimentation, granting a privilege to the search of new relations, with both the performers and the audience.

In a period marked by the constant censure and control of the social and artistic practices, the Coimbra University's theater emerged as a privileged space of freedom for the artistic creation, as well as for the contacts with other ways of thinking, making itself prominent from the work developed by other theater companies, either professional or amateur, and going far away from the established national practices.

SUMÁRIO

Introdução	7
I. Contextualização do Caso de Estudo	
1.1 – Arquitectura, Sociedade e Cenografia.....	15
1.2 – A situação Política, Social e Cultural dos anos 60.....	18
1.3 – A situação particular da Academia de Coimbra.....	25
1.4 – O teatro Universitário.....	30
1.5 – O conceito de Cenografia, ou antes, Pensamento Cénico.....	41
II. Análise Cenográfica do Caso de Estudo	
2.1 – Ficha Técnica.....	44
2.1.1 - Breves considerações preliminares sobre a peça.....	45
2.2 – Tipologia do Edifício Teatral.....	47
2.3 – Concepção do Cenário.....	50
2.4 – Implantação da Cena.....	57
2.5 – Construção de Sentidos.....	64
2.6 – Transfiguração de Objectos do Quotidiano.....	68
2.7 – O Conceito de Lugar.....	71
2.8 – Consequências Cénicas do Pensamento de Encenação	
2.8.1 - Realidade e Ficção.....	76
2.8.2 - Unidade e Fragmentação.....	76
2.8.3 - Simetria e Assimetria.....	78
2.8.4 - Peso e Leveza.....	79
2.8.5 - Interior e Exterior.....	79
2.8.6 - Frente e Verso.....	80
Conclusão	81
Bibliografia	85
Imagografia	91
ANEXOS	93

INTRODUÇÃO

O presente trabalho trata da análise cenográfica de uma peça do CITAC (Círculo de Iniciação Teatral da Academia de Coimbra), portanto, de um grupo de teatro universitário, na Coimbra dos anos sessenta.

Pretende-se compreender, a partir de um caso de estudo concreto, como se operaram as transformações formais e conceptuais ao nível da cena, no âmbito da sua concepção e tendo em vista os pressupostos que levaram a uma renovação do teatro, das artes do espaço e do espectáculo. Procura-se reflectir sobre a produção particular que sempre acompanhou o teatro universitário, dentro dos valores específicos da época e entendendo-o como génese de uma experiência inovadora, em território nacional, que viria a colher frutos, sobretudo, depois do 25 de Abril de 1974, quando passou a haver liberdade para a experimentação e divulgação de novas formas de expressão.

Este trabalho pretende contribuir para um entendimento das revoluções artísticas, que se operaram durante os anos sessenta, em íntima relação com o contexto histórico, social e político que ditou as condições do seu desenvolvimento, e não apenas na sua relação com outros movimentos ou correntes artísticas.

Os anos sessenta foram um período marcado, por um lado, por uma ditadura fascista, que se mantinha no poder havia quase três décadas, e, por outro, pela mudança de paradigmas, a nível social, cultural e ideológico, que envolveu principalmente o sector juvenil e se reflectiu na revolução dos costumes e na recusa do convencionalismo como meio de afirmação de diferença e contemporaneidade, numa atitude que procurava romper com os sinais do passado.

A abordagem é feita através do exame das relações de complementaridade, de tensão e articulação entre as ciências sociais e a produção artística e, mesmo dentro do campo das artes, esta investigação orienta-se no sentido de reconhecer as relações de proximidade, as influências e os pontos de continuidade e ruptura entre os diferentes momentos da história, identificando os temas, os objectos e os métodos que conformam este campo de questionamento e de conhecimento da Cenografia.

A actividade teatral desenvolvida por estudantes universitários apresenta, de um modo geral, características próprias, diferentes das dos grupos de teatro profissional ou mesmo amador. Essas diferenças são ditadas por todo um conjunto de condições necessárias para a concretização dos espectáculos, como sejam os apoios financeiros, e, também, pela relação social e ideológica que estabelecem com as diferentes problemáticas ligadas ao seu

desenvolvimento, como seja a experimentação e a pesquisa, tanto no domínio plástico como no plano da comunicação de conceitos, mas, sobretudo, pela reflexão que oferece sobre a sua função específica.

A nível pessoal, este tema constitui um assunto de interesse por se tratar de uma actividade artística que se relaciona (mais directamente do que a arquitectura) com os desejos e as necessidades das populações, oferecendo uma possibilidade de intervenção social mais próxima da comunidade e mais facilmente direccionada, tanto para as questões sociais, como para a sensibilização em relação às questões da arte.

A vontade de realizar este estudo partiu de algumas lacunas sentidas ao nível dos programas leccionados em disciplinas como a História da Arquitectura ou Teoria da Arquitectura que, quase sempre, desvalorizam as componentes políticas e ideológicas em detrimento de um conhecimento formal exaustivo mas insuficiente.

A proposta inicial desta dissertação englobava três peças – o *Breve Sumário da História de Deus*, de Gil Vicente, encenado pelo Professor Paulo Quintela, com o TEUC, em 1962; *O Grande Teatro do Mundo*, de Calderón de la Barca, encenado por Victor Garcia, com o CITAC, em 1967; *A Ilha dos Escravos*, de Marivaux, encenada, também, por Paulo Quintela, com o TEUC, em 1969 – que seriam os casos de estudo para a análise do teatro universitário realizado no seio da academia de Coimbra.

As peças foram escolhidas tendo em conta o tema, que deveria ter uma relação evidente com a situação que o país enfrentava, e a opinião da crítica daquela altura, que deveria fazer referência a algum tipo de inovação, como a conquista de um nova linguagem ou técnica de palco, que evidenciasse o interesse pelo estudo da sua cenografia.

A fase inicial de pesquisa foi muito apoiada pela leitura do livro *Máscaras da Utopia*, do Professor José Oliveira Barata, que narra a história do teatro universitário em Portugal, entre 1938 e 1974, e representa uma valiosa recolha de dados e testemunhos, que vão dando a entender os vários pontos de vista que se foram moldando, nos termos das artes e do activismo estudantil, ao longo de toda a ditadura salazarista. Outras fontes de leitura para esta investigação foram jornais de circulação nacional, como *O Século*, *A Voz*, *O Tempo e o Modo* ou *Seara Nova*, e publicações regionais, principalmente, o *Diário de Coimbra* e as revistas culturais *Estudos e Vértice*.

No entanto, começaram a surgir algumas dificuldades em relação a informações mais específicas sobre os casos de estudo definidos: para a peça *A Ilha dos Escravos* não foi possível encontrar qualquer tipo de dados, notícias de jornais ou elementos gráficos, como desenhos

ou fotografias do espectáculo. O facto de a peça ter sido apresentada em 1969 teve, certamente, influência, do ponto de vista de que este foi o ano da crise académica, sendo que a PIDE (Polícia Internacional de Defesa do Estado), ao entrar na Associação Académica de Coimbra, destruiu grande parte dos registos dos vários Organismos Autónomos.

Deste modo, optou-se por cingir o trabalho aos outros dois casos de estudo, com o objectivo de comparar o TEUC e o CITAC, ao nível das abordagens e dos resultados obtidos.

Para o *Breve Sumário da História de Deus* foi possível reunir quatro fotografias a preto e branco, de entre as quais apenas uma mostrava uma vista geral do cenário, e também a separata do espectáculo, com alguns textos explicativos. Para *O Grande Teatro do Mundo*, existia o livro *Esta danada caixa preta só a murro é que funciona – CITAC 50 anos*, que continha seis fotografias da representação da peça em Alcobaça e uma geral de apresentação no Teatro Avenida, bem como um grande número de testemunhos de participantes nos espectáculos, que trabalharam ao lado do encenador Victor Garcia.

Foram ainda realizadas três entrevistas: ao Professor Arquitecto António Bandeirinha, docente do Departamento de Arquitectura da Universidade de Coimbra, acerca do teatro de estudantes, da sua experiência no CITAC e da sua visão de arquitecto, em relação ao conceito de cenografia que havia naquela altura; ao Doutor Fernando Matos Oliveira, Director do Curso de Estudos Artísticos, acerca da sua visão sobre a função do teatro universitário no panorama artístico da época; e ao Doutor José Baldaia, que fizera parte da equipa de montagem do CITAC, tendo participado na construção e montagem do cenário, com que foram abordadas questões mais específicas referentes ao caso de estudo e ao desenvolvimento da peça, na concepção espectacular do encenador. O apoio de José Baldaia constituiu uma constante e preciosa ajuda, ao longo de todo o tempo de elaboração deste trabalho, revelando-se fundamental para o conhecimento desenvolvido acerca das ideologias de concepção e do modo de trabalho de Victor Garcia.

No entanto, num dado momento da análise, começaram a surgir enormes discrepâncias entre as duas peças. Se, para *O Grande Teatro do Mundo*, se encontrara quem pudesse esclarecer as dúvidas que iam surgindo, para o *Breve Sumário da História de Deus* faltavam informações cruciais, como as cores do cenário, os materiais usados e o modo como os objectos estavam apoiados sobre o palco, ou seja, o processo construtivo dos objectos. Através das fotografias não era possível desvendar as respostas a estas questões, pelo que se tornou forçoso desistir de mais um caso de estudo. Ainda se procurou uma outra peça que pudesse substituir aquela do TEUC, mas continuaram a surgir dificuldades em relação ao material gráfico e, sobretudo, a fontes primárias que pudessem ajudar a elaborar uma análise cenográfica consistente.

Deste modo (e depois de um longo período de reflexão), foi necessário rever os objectivos do trabalho, para transformar este num estudo centrado numa única peça e realizar, a partir dela, as relações com o tempo e o espaço anteriormente definidos. Ou seja, em vez de usar a análise de três peças, três exemplos de cenografias, para avaliar as transformações operadas dentro do teatro universitário, no espaço particular da academia de Coimbra, com todas as relações e influências que se evidenciariam, optou-se por estudar um único caso exemplar, do ponto de vista dos contributos e das conquistas que advieram para todos aqueles que se interessavam pelo meio teatral em Coimbra, ligando as ideias específicas que deram origem à sua realização, com os outros factores e condicionantes que impulsionaram ou condicionaram esta prática.

Como refere Oliveira Barata, para quem pretende estudar o teatro universitário, surgem dificuldades como a dispersão e fragmentação das fontes de informação. O teatro realizado durante o Estado Novo constituiu, acima de tudo, o testemunho do pioneirismo de que se revestiu. O percurso do teatro universitário, ainda que possa ser considerado lateral na história do teatro português, ajuda a traçar o percurso deste e permite avaliar o quanto contribuiu para a sua renovação, dentro dos constrangimentos que se viveram durante o período da ditadura.

Para a realização da análise cenográfica utilizou-se, como fio condutor das questões a abordar, a Tese de Doutoramento do Arquitecto João Mendes Ribeiro e, para a compreensão e uso dos termos teatrais mais específicos, o *Dicionário de Teatro*, de Patrice Pavis.

A elaboração dos desenhos foi pautada por uma constante dificuldade em arranjar documentos originais, ou seja, matrizes fiáveis, nomeadamente em relação ao Teatro Avenida, para o qual foi necessário adaptar os desenhos do actual auditório, cortesia do Arq. João Mendes Ribeiro, orientador desta dissertação. Os balcões, adornados com gradins metálicos, foram aproveitados do antigo edifício, constituindo esse o ponto de partida e permitindo dar escala ao desenho. Recorreu-se, também, a fotografias da fachada do antigo edifício e do interior da sala (ver pág. 29 e Anexo), cedidas pela Imagoteca de Coimbra, e ao livro *Coimbra. Saudade da Boémia*, de Gonçalo dos Reis Torgal, onde constava um pequeno resumo da história do Teatro Avenida. Segundo as pesquisas efectuadas, não há qualquer desenho de plantas ou alçados do antigo edifício. Na Câmara Municipal referem-se unicamente ao edifício actual e o próprio Pedro Mendes Abreu, proprietário do Teatro Avenida, afirma desconhecer a existência destes registos.

Para o desenho do dispositivo cénico, José Baldaia disponibilizou três fotografias tiradas no Teatro Avenida - duas que mostram de perto partes do dispositivo cénico e uma frontal da representação, com boa definição, onde se vê o fundo e a configuração da máquina de cena.

Passado cerca de um ano, referindo que ainda possuía as noras que foram o cenário de *O Grande Teatro do Mundo*, José Baldaia veio a facultar as fotografias das mesmas, bem como as suas exactas medidas, permitindo que os desenhos fossem executados com o rigor desejado. A par destas fotografias enviou outras duas, uma do cenário em Liège e outra na Bienal de Paris. No entanto, os textos da análise estavam, nesta altura, praticamente terminados. As referências aos outros locais onde a peça foi apresentada foram, por isso, tratadas em termos gerais, pela insuficiência de fotografias e registos atempados, embora agora, no final do trabalho, a recolha de elementos gráficos seja bastante satisfatória.

Resta apenas referir que, para os desenhos relativos a Alcobaça, foi utilizada, como matriz do rigoroso, a planta da Igreja de Santa Maria de Alcobaça, que consta no Sistema de Informação para o Património Arquitectónico.

O trabalho está organizado em dois capítulos: o primeiro aborda diversas questões de contextualização do caso de estudo, para as quais o livro de Celso Cruzeiro, *Coimbra, 1969. A crise académica, o debate das ideias e a prática, ontem e hoje*, foi um guia fundamental, tal como as entrevistas realizadas; o segundo trata da análise, propriamente dita, do caso de estudo.

O **CAPÍTULO I** divide-se em cinco pontos, iniciando-se com um texto introdutório sobre **Arquitectura, Sociedade e Cenografia**, onde se procura fazer uma ligação entre os três temas e definir o conceito de cenografia, na abordagem deste trabalho. Segue-se uma visão geral da **Situação Política, Social e Cultural dos Anos 60**, onde se incluem, a par dos movimentos artísticos, cuja influência se fez sentir em território nacional, referências da sua ligação à expressão teatral. Em seguida foca-se **A Situação Particular da Academia de Coimbra**, abordando aproximadamente os mesmos aspectos, mas em relação às condicionantes específicas do meio coimbrão. Daí, parte-se para **O Teatro Universitário no Panorama Nacional**, terminando com **O conceito de Cenografia, ou antes, de Pensamento Cénico**, onde se explicitam as funções do encenador e do cenógrafo e se identifica o conceito que correspondia, na época, ao que entendemos hoje por Pensamento Cénico.

O **CAPÍTULO II** divide-se em oito pontos, começando por apresentar a **Ficha Técnica** do espectáculo em análise e **Breves considerações preliminares sobre o autor e o texto literário**. O segundo ponto trata da **Tipologia do Edifício Teatral**, abordando um pouco a evolução do edifício e a sua caracterização tipológica. O terceiro ponto explicita as questões da **Concepção do Cenário e Dispositivos Cénicos**, desde a formação das ideias para o espectáculo até à constituição do cenário e seus elementos, apresentando-se

desenhos que ilustram a proposta. Em seguida, abordam-se as questões de **Implantação da Cena**, que dizem respeito à organização do espaço da cena e à sua relação com o pré-existente, quer no Teatro Avenida, quer em Alcobaça. O texto é apoiado por desenhos que enquadram a proposta na sua envolvente, evidenciando as relações espaciais da proposta, em ambos os locais. O quinto ponto, **Construção de Sentidos**, trata da concepção do cenário e de todo o espectáculo, do ponto de vista dos pensamentos que transmite, das influências que vai buscar e das novidades que introduz no seio daquele grupo de teatro universitário. O sexto ponto, **Transfiguração de Objectos do Quotidiano**, aborda a utilização de objectos reais e quotidianos no espaço do teatro e a sua significância para o acto teatral. O sétimo ponto, **A noção de Lugar**, trata da capacidade da cenografia criar o seu próprio mundo, que é o espaço, o *lugar* da representação. O oitavo e último ponto analisa as **Consequências Cénicas do Pensamento da Encenação**, em estreita relação com o conceito de pensamento cénico, anteriormente descrito; subdivide-se em seis pontos: **Realidade e Ficção, Unidade e Fragmentação, Simetria e Assimetria, Peso e Leveza, Interior e Exterior e Frente e Verso.**

(...) o que a cultura nos fez perder, foi a nossa ideia ocidental da arte e o proveito que dela retirávamos. Arte e cultura não podem estar de acordo, contrariamente ao uso que universalmente se faz. A verdadeira cultura age pela sua exaltação, pela sua força, e o ideal europeu da arte visa lançar o espírito numa atitude separada da força que assiste à sua exaltação.

Antonin Artaud, *O Teatro e o seu Duplo*, 1964, pág. 456

CAPÍTULO I

1.1 – Arquitectura, Sociedade e Cenografia

Antes de arquitecto, arquitecto é homem, e homem que utiliza a sua profissão como um instrumento em benefício dos outros homens, da sociedade a que pertence.

Fernando Távora, *O Papel do Arquitecto na Sociedade*, 2008

A Arquitectura é uma arte do homem ao serviço do Homem e das suas necessidades. Diz respeito à técnica de projectar e edificar os ambientes que o ser humano habita, organizando o espaço e os seus elementos, desenhando a própria paisagem e envolvendo todas as escalas da vida. Destina-se a albergar inúmeras actividades humanas, servindo como instrumento de mediação da relação do homem com o espaço, consigo próprio e com a comunidade, influenciando e condicionando os seus modos de viver.

Segundo a definição de Vitruvius (séc.I a.C.), arquitecto e engenheiro romano, a arquitectura é uma ciência que se forma a partir de muitas outras e compreende desde a matemática e geometria, à antropologia, à política, à história, à filosofia, etc., disciplinas das quais retira muitos e variados ensinamentos.

Deste ponto de vista, é possível estabelecer uma relação de semelhança entre a arquitectura e o teatro. Embora a primeira diga respeito à vida real, e o segundo se foque na elaboração de um mundo de ficção – ou seja, na simulação de situações que se aproximam mais ou menos da realidade – ambos se baseiam num pensamento de multidisciplinaridade e exigem uma linguagem apropriada, que subentende uma ligação harmoniosa entre a arte e a técnica, entre o espaço concreto e o corpo (que se movimenta de forma dinâmica), entre os princípios estéticos e os funcionais, que dizem respeito a todas as suas componentes.

Ao teatro corresponde um tipo de arquitectura distinta da da vida real, a Cenografia, que determina a organização do espaço da cena, enquanto lugar onde se desenvolve a acção dramática, e combina e hierarquiza os diferentes elementos necessários à representação teatral. Assim, é fundamental perceber que, tanto a Arquitectura como a Cenografia, não podem escapar à influência da sociedade, enquanto realidade objectiva.

Desde a Antiguidade Clássica que se reconhece uma clara e forte relação entre a Arquitectura e a Cenografia, que advém do uso de uma linguagem semelhante, no que respeita aos cânones e à organização espaciais. Ambas estabelecem uma forte relação tanto com o homem como com o meio envolvente, e podem, por isso, retirar ensinamentos valiosos uma da outra.

A palavra de origem grega *skenographia* significa, literalmente, a arte de pintar (*graphia*) a cena (*skéne*). Para os gregos incluía a pintura e ornamentação do teatro; na época Barroca significava a arte de criar ilusão através de efeitos volumétricos; e no Renascimento era entendida como a técnica de pintar e representar o espaço em perspectiva, sobre uma tela de fundo.

A partir do século XIX, com a influência do Realismo, as telas começaram a dar lugar a montagens e construções tridimensionais – a organização do palco desenvolvia-se, agora, em profundidade – e com o Naturalismo houve uma grande evolução no estudo da iluminação e da sonoplastia. Foi nesta altura que o papel do cenógrafo ganhou maior importância e que o seu trabalho mais se aproximou da arquitectura, salvas as diferenças relativas à durabilidade de cada tipo de projecto.

Para Gianni Ratto (1916-2005), cenógrafo e teórico italiano e um dos fundadores do *Piccolo Teatro de Milano*, o conceito de espaço cénico deve ser considerado “como uma atmosfera que actua, no espectáculo, de forma sensorialmente dramática, colocando-se contra o decorativismo gratuito; e na qual a proposta visual do espectáculo não se deve impor mas, antes, ter um carácter sugestivo, que deixe espaço para a criatividade e interpretação do público.

Ao teatro, como espaço de simulação e reflexão do mundo real, corresponde a cenografia, construção temporária, cuja articulação orgânica com os diversos artistas intervenientes e as próprias condições de durabilidade, permitem soluções espaciais mais inventivas. A cenografia constitui-se, assim, como uma espécie de arquitectura da representação. O seu carácter é mais experimental que o da Arquitectura, resultando de um trabalho que, embora se inicie de forma semelhante, percorre, depois, um caminho divergente: o projecto de arquitectura é desenvolvido e totalmente definido no espaço do atelier, saindo dali pronto para ser executado segundo planos rigorosos; diferentemente, o processo de criação da cenografia só se completa no palco, na interacção com os restantes artistas e técnicos, que contribuem para o levantamento do espectáculo, aceitando correcções e modificações *in loco*, quase até ao momento em que os actores entram em cena.

A arquitectura em palco fornece ao espectador uma série de imagens, sensações e referências que este reconhece e que o conectam com as intenções desejadas. Ela varia conforme o tipo de espaço para o qual se destina, permitindo diferentes tipos de relação entre o público e os

actores. Podemos assistir a uma peça numa sala de teatro projectada e construída com esse fim, onde geralmente público e actores ficam organizados em espaços distintos e bem definidos, ou num café-teatro, onde palco e plateia ocupam o mesmo espaço e os actores se confundem com os espectadores, ou mesmo na rua, onde a organização da cena se desvia necessariamente da concepção tradicional, pois não existem pontos de vista privilegiados nem paredes a limitar a visão do espectador, multiplicando-se a experiência de observação e as possibilidades de interacção.

A exploração deste tipo de enquadramentos não convencionais tem contribuído para a renovação da função ideológica do teatro, abolindo a sacralidade do espaço cénico e abrindo portas a novas relações do corpo com o espaço e com os objectos.

Na visão de Vlastislav Hofman (1884-1964, artista e arquitecto checo), a verdadeira cenografia é determinada pela presença do actor (e seu traje), pelo seu movimento que altera constantemente o espaço e pelo movimento dos outros actores. É a soma destes factores que cria uma arquitectura cenográfica, invisível aos olhos, mas claramente perceptível no plano sensorial, pelo desenho e pela estrutura dramática do texto apresentado.

Desta forma, é necessário, ainda, compreender que a cenografia não é uma condição essencial à representação teatral. Ela é um elemento inútil, mas utilitário, que não deve perturbar a integridade do texto, mas pode ajudar a compreender os seus significados implícitos, pelo que deve ser projectada para estar em harmonia com as restantes componentes do espectáculo.

1.2 – A Situação Política, Social e Cultural dos anos 60

A década de sessenta foi um período marcado, a nível mundial, por grandes mudanças que levaram ao aparecimento de novos paradigmas da vida privada, artística e cultural e, também, ao desejo de transformação activa das sociedades. Foram tempos decisivos para a mudança dos valores ético-sociais, marcados pela rejeição da sociedade materialista, pela recusa da guerra e do militarismo, pela conquista de direitos (como a liberdade sexual) e pela aceitação de modos de vida tidos, até então, como impensáveis.

Alguns acontecimentos internacionais, particularmente os da Europa além-Pirinéus, influenciaram o desencadear dos movimentos culturais, artísticos e ideológicos, que se vieram a repercutir em Portugal, por um processo de contágio e posterior adaptação às especificidades da situação nacional. A importância atribuída aos intelectuais, na conquista da supremacia cultural, e às vanguardas, na exploração de novos meios de expressão, constituíam, na teoria e na prática, novas ideologias, que se reflectiam em iniciativas social e politicamente transformadoras.

Outros acontecimentos, exteriores à Europa, como a independência da Argélia (1954-1962), a Revolução Comunista Chinesa (1949) e a Revolução Cubana (1959), foram de primordial importância para o desenvolvimento do debate ideológico que caracterizou esta época. Rebuscaram-se princípios esquecidos, que se traduziam quer na adopção da força das massas contra as soluções burocráticas e administrativas, quer na defesa da primazia do plano político sobre o económico, quer, ainda, na oposição à alienação promovida pelos estados autoritários e, sobretudo, aos modos de produção capitalistas.

O universo singular das novas práticas juvenis deixava transparecer uma independência de outros círculos da sociedade. O questionamento das normas estabelecidas – que levou à crescente politização do sector juvenil, com tendência para comportamentos extremados, ideologicamente conotados com as políticas de esquerda – materializou-se em propostas de revalorização cultural e de transformação revolucionária, concebida como mudança integral da vida e do seu sentido.

Em Portugal, vivia-se uma ditadura contestada, à qual era preciso resistir e sobreviver. Os movimentos de crítica social, que surgiram à escala mundial, constituíam exemplos

de esclarecimento, motivação e inspiração para a criação de um movimento de vanguarda genuinamente português – de combate a um governo autoritário, que evitava, a todo o custo, qualquer tipo de mudança.

A construção do nacionalismo, operada pelo Estado Novo, foi elemento essencial na definição da sua forma de poder, através de uma intensa propaganda e de programas escolares cuidadosamente compostos e controlados, onde a indiscutibilidade da Pátria e da História, constituíam dois vectores fundamentais, no centro da sua matriz ideológica – componentes de um todo, aparentemente sem contradições, e dentro do qual se deveria fundamentar a verdadeira identidade portuguesa. O salazarismo constituiu-se como a expressão de componentes ideológicos recuperados do tradicionalismo do mundo rural, que encontravam eco nos fundamentos religiosos enraizados desde há muito. O apelo à ordem social e ao culto da autoridade era, muitas vezes, exercido por uma burguesia urbana que, na maior parte dos casos, ignorante, difundia a ideologia oficial e defendia os valores de um *nacionalismo balofo*. Acrescentava-se a isto uma situação delicada nas colónias portuguesas, em África. A tensão do pós-guerra fazia adivinhar as lutas pela independência que se seguiriam, sobretudo depois de Portugal definir a sua posição de neutralidade em relação às guerras exteriores ao território nacional. No entanto, assumindo a responsabilidade de manutenção da soberania sobre os territórios ultramarinos, o Estado Novo iniciou um período de confrontos entre as forças armadas portuguesas e as forças de libertação locais, organizadas em três frentes – Angola, Moçambique e Guiné-Bissau. A Guerra Colonial teve início em 1961 e prolongou-se até à revolução de Abril, em 1974.

A nível cultural e artístico, foi a cultura francófona, berço de grande parte dos movimentos e correntes de vanguarda que se desenvolveram, desde o início do século, tanto ao nível do pensamento filosófico humanista, como ao nível da exploração de novas formas plásticas e conceptuais, que maior influência exerceu no contexto português.

O pensamento existencialista, surgido em finais dos anos 40, teve grande repercussão no nosso país e, apesar das restrições à circulação de informação, a biblioteca essencial do universitário mais atento integrava livros de autores existencialistas,

como Jean-Paul Sartre¹, e seus comentadores. Encontrando, nesta doutrina, uma legitimação de natureza filosófica para se desviarem dos procedimentos sociais estereotipados e escaparem ao universo da ordem moral dominante, estes jovens praticavam uma consciente infracção das regras. No jornal universitário *Via Latina*, de Março de 1961, Fernando Vilela afirmava este interesse, dizendo que o *Existencialismo* se interessava pelo homem, não como um produto de abstracção, generalizado, mas pela sua vertente concreta, individual e pessoal, com todos os problemas que encontra, no seu quotidiano, e com os quais tem de aprender a lidar. No que respeita ao teatro, destacava-se a obra de Luigi Pirandello², considerado o expoente máximo desta expressão, que privilegiava a busca da personagem enquanto *sujeito de decisões morais*, em composições ousadas e valorizando a subjectividade como questão filosófica, a partir da qual se constituía uma relação conflituosa entre o homem e a sociedade.

A partir dos anos 40, a corrente neo-realista veio, também, a ter grande impacto no meio artístico português. Intimamente ligada à ideologia marxista e à prosa revolucionária de Gorki³, os neo-realistas eram verdadeiros activistas políticos, participando na luta de classes, contra as desigualdades sociais e a elitização da sociedade. Em Portugal, destacaram-se muitas figuras, ao nível das artes plásticas, da literatura, do cinema e do teatro. Existia, desde o início do século, o *Grupo dos Neo-realistas de Vila Franca de Xira*, de onde saíram autores como Alves Redol, Jorge de Sena e Bernardo Santareno.

Outras correntes, que se desenvolveram a nível internacional, vieram também a influenciar a prática e ideologia nacionais, assumindo-se como importante fonte de conhecimento de novas formas e conceitos, embora o seu contributo nem sempre seja tão claro como nas acima referidas.

¹ Jean-Paul Sartre (1905-1980) foi um filósofo, escritor e crítico francês que procurava explicar todos os aspectos da existência humana. Artista militante, ligado às ideologias de esquerda, a sua figura teve um papel preponderante, durante a crise do Maio de '68, em Paris.

² Luigi Pirandello (1867-1936) foi um dramaturgo, poeta e romancista siciliano que contribuiu grandemente, com as suas obras originais, para o movimento de renovação do teatro.

³ Máximo Gorki (1868-1936) foi um escritor, romancista, dramaturgo, contista e activista político russo.

O Expressionismo, surgido no primeiro quartel do século XX, desenvolveu-se, sobretudo, na Alemanha e baseava-se na valorização cénica como modo de reprodução das ideias, na mecanização da sociedade e no repensar da importância do subconsciente e da interioridade psíquica do indivíduo. Também o Simbolismo, representado pelo belga Maurice Maeterlink⁴, dava grande destaque às componentes materiais do espectáculo e a toda a concepção dos cenários. Iniciado pelo trabalho de investigação de Adolph Appia⁵, este movimento trouxe conceitos inovadores, no que respeita ao tratamento do espaço e às capacidades expressivas da luz, como meio de criação de ambientes poéticos. Entendendo a cena como espaço vazio, animado apenas pelo movimento do corpo do actor, por oposição às características inertes dos elementos cénicos, Appia procurava uma linguagem específica para o teatro (a arte máxima), onde todas as artes se encontram unidas no espaço e no tempo. Considerado o pai da cenografia, foi principalmente com Appia que se começaram a utilizar planos abstractos, volumes tridimensionais e elementos arquitectónicos na construção da cena. Estes, assumindo-se como elementos dramáticos, deveriam contribuir para a criação de emoções no espectador e para a elucidação dos sentidos expressos no texto.

O movimento surrealista, ligado também ao marxismo, veio ajudar a definir o modernismo do período entre-guerras, num movimento artístico e literário, profundamente ligado ao pensamento e à acção, com vocação construtiva e de valorização da liberdade. Enfatizando o papel do inconsciente na actividade criativa, afirmava-se contra o racionalismo excessivo e, considerando que a arte se deveria libertar das exigências da lógica e da razão, procurava expressar o mundo do inconsciente e do sonho. Antonin Artaud⁶ filiado, inicialmente, neste movimento, foi

⁴ Maurice Maeterlink (1862-1949) foi dramaturgo, poeta e ensaísta belga, considerado o principal expoente do teatro simbolista.

⁵ Adolph Appia (1862-1928) foi arquitecto e encenador de origem Suíça. Opondo-se à estética realista, desenvolveu uma vasta obra teórica e realizou inúmeras representações, onde utilizava elementos expressivos e simbólicos, conferindo uma ênfase especial ao papel da luz e às suas capacidades interpretativas. A sua obra constituiu um importante contributo para o teatro moderno, sendo considerado, por muitos, o primeiro cenógrafo da história.

⁶ Antonin Artaud (1896-1948) foi um poeta, actor, escritor, dramaturgo e director de teatro francês, de aspirações anarquistas. O seu trabalho teórico teve grandes repercussões em toda a prática teatral que lhe seguiu, defendendo um tipo de teatro (oposto ao existente) onde o grito, a respiração e o corpo do homem eram os elementos

expulso, passado pouco tempo, por ser “contrário” ao partido comunista. Na sua prática artística, foi, sobretudo, com os seus escritos teóricos, como *O Teatro e o seu Duplo* (1935), que alcançou as bases do que definiu como “teatro da crueldade”, que expunha um novo ideal de teatro e se afirmava abertamente contra o teatro “digestivo” que dava primazia à expressão falada, defendendo que se devia acabar com a distância entre actores e plateia, ou seja, todos deveriam fazer parte do processo teatral, simultaneamente. Artaud procurava encontrar, para o teatro, a sua verdadeira linguagem, feita de gestos, atitudes, gritos e onomatopeias, um verdadeiro espectáculo dos sentidos, onde tudo se transformava em sinal visual ou sonoro, cuja importância era ditada pela sensibilidade do espectador e não pelo seu intelecto.

Em Espanha e ligada, de certa forma, a esta ideologia, a actividade teatral ficou assinalada pela prática artística de Federico Garcia Lorca⁷ e do seu grupo de teatro, *A Barraca*, que se opunha ao conservadorismo do povo espanhol, vinculando-se aos movimentos socialistas e valorizando a realidade social e histórica, nas suas representações.

A vanguarda teatral que começou a surgir nos anos 50, com Harold Pinter⁸, Samuel Beckett⁹, Adamov¹⁰ e Ionesco¹¹, foi marcada por um sentido de grotesco, que misturava comédia com a exibição de imagens desagradáveis ou trágicas, representando as personagens presas em situações sem solução, forçadas a realizar acções repetitivas ou sem sentido, em enredos cíclicos ou absurdamente expansivos. Serviam-se de diálogos cheios de clichés ou jogos de palavras e *non-sense*, fazendo

primordiais. Associando a prática desta arte a manifestações mágicas e rituais comunitários, visava uma profunda transformação da sociedade e das mentalidades, aspirando a uma nova consciência humana.

⁷ Federico Garcia Lorca (1898-1936) foi um poeta e dramaturgo espanhol, vítima da ditadura e da guerra civil espanhola, não só devido ao seu alinhamento político, mas também por ser abertamente homossexual. No início da sua carreira conheceu, em Madrid, artistas como Salvador Dalí e Luis Buñuel, com quem privou e fez amizade.

⁸ Harold Pinter (1930-2008) foi um actor, director de teatro, poeta e dramaturgo britânico, destacado activista político e, em conjunto com Beckett e Ionesco, um dos principais representantes do “teatro do absurdo”.

⁹ Samuel Beckett (1906-1989) foi um dramaturgo e escritor irlandês, considerado um dos primeiros pós-modernistas, com obras de grande riqueza metafórica, que privilegiavam uma visão pessimista acerca do fenómeno humano.

¹⁰ Arthur Adamov (1908-1970), foi um dramaturgo francês, inicialmente influenciado por Strindberg e pelo surrealismo, que se virou, mais tarde, para um teatro político e social, na linha de Brecht.

¹¹ Eugène Ionesco (1909-1994) foi um dos maiores patafísicos e dramaturgo do teatro do absurdo, que retratou, de forma tangível, a solidão do ser humano e a insignificância da sua existência.

paródia da realidade ou desligando-se completamente dela. O conceito inerente ao *teatro do absurdo* reflectiu-se, sobretudo, numa completa subversão de todos os princípios formais e compositivos, desde o modo de ocupação do espaço, à expressão irracional dos actores ou, no outro extremo, à realização da *pièce bien faite* (peça bem feita), utilizada, também, como forma de sátira.

Um dos principais aspectos do teatro moderno e de vanguarda foi o emergir das figuras do encenador e, mais tarde, do cenógrafo, procurando-se acabar com os convencionalismos do repertório, da cenografia, da apresentação e do próprio acto de interpretar.

Até finais do século XX, artistas como Jean Genet¹² e Fernando Arrabal¹³ contribuiriam, em grande parte, para manter vivo o teatro de vanguarda, preocupando-se em definir modelos de experimentação que visavam uma renovação profunda e incessante da arte do teatro. As ideias de Artaud viriam a influenciar grande parte da actividade teatral que se lhe seguiu, nomeadamente no que respeita ao *teatro pânico*, criado por Arrabal, com quem o encenador argentino, Victor Garcia, chegou a trabalhar, em Paris. Em território americano, o *Living Theater*, fundado por Judith Malina (1926) e Julian Beck (1925-1985), (que chegaram a vir a Coimbra, precisamente na década de 60) foi um dos primeiros grupos de teatro experimental, que consideravam as suas criações teatrais como «momentos colectivos de expressão da comunidade». Lutavam pela abolição das fronteiras entre a arte e a vida, entre actores e público, focando-se no aspecto gestual e corporal, na sua linguagem. Lidavam com causas concretas, através de diversas formas de activismo, como as lutas pelos direitos cívicos das minorias étnicas, as crescentes reivindicações das organizações feministas, os protestos pacifistas, particularmente os movimentos de resistência à participação americana na guerra do Vietname, e o combate anticolonial e anti-imperialista.

A expansão dos modos de percepção, para maior apreensão do universo em redor, foi muito influenciada pela *Beat Generation*, pelos ideais de liberdade de escritores como

¹² Jean Genet (1910-1986) foi escritor, poeta e dramaturgo francês. De personalidade controversa, a sua vida ficou marcada por escândalos e rixas, chegando a conquistar, mais tarde, os círculos de intelectuais europeus.

¹³ Fernando Arrabal (1932) é um escritor, dramaturgo e cineasta espanhol, que fundou, em 1963, o grupo de “teatro pânico”, em conjunto com Alejandro Jodorowsky e Roland Torpor. Participou também no movimento surrealista, ao lado de inúmeras personalidades, vivendo um experiência que marcou definitivamente toda a sua produção atística posterior.

Jack Kerouac¹⁴ ou pelas visões alucinadas de William Burroughs¹⁵, que era buscada recorrendo, por vezes, ao uso de drogas e a ambientes musicais inicialmente minoritários, como o *rock n'roll* ou o *jazz*, ligando-se, também, à procura do *intangível*, introduzido pelas religiões orientais, que davam primazia ao lado espiritual. A esta *viagem interna* contrapunha-se a segurança material de uma multidão conformista, submissa às condições de trabalho e absorvida num quotidiano rotineiro e desinteressante, sem qualquer actividade criadora estimulante.

Na América Latina, nomeadamente no Brasil (mas, também, na Argentina), a produção dramática sofreu grandes transformações, tomando uma direcção cada vez mais política, que se assumia contra os regimes militares que se encontravam no poder. Um dos grupos mais proeminentes foi o *Teatro de Arena* de São Paulo, sob a direcção de Augusto Boal¹⁶, que criou e desenvolveu um modelo de prática cénico-pedagógica que se destinava à mobilização do público e se vinculava ao movimento do “teatro de resistência” brasileiro. Destacava-se, também, o *Grupo Opinião*, que centralizava o “teatro de protesto” e onde se criou um centro de estudos para a difusão da dramaturgia nacional e popular do Brasil.

¹⁴ Jack Kerouac (1922-1969), escritor norte-americano.

¹⁵ William Burroughs (1914-1997), escritor, pintor e crítico social norte-americano.

¹⁶ Augusto Boal (1931-2009) foi director de teatro, dramaturgo e ensaísta brasileiro, considerado uma das grandes figuras do teatro contemporâneo internacional.

1.3 – A Situação Particular da Academia de Coimbra

O ensino universitário era tradicionalmente frequentado por uma elite relativamente restrita, que constituía uma pequena percentagem da população – famílias com rendimentos médios, elevados ou muito elevados – e em que os jovens tinham um horizonte profissional presumivelmente estável.

Perante tal panorama, em que a instrução era um luxo, a população estudantil era ainda muito reduzida, quer em relação à população em geral, quer em comparação com os índices de frequência universitária noutros países da Europa. A política salazarista, promovendo, de certa forma, o atraso no crescimento das forças produtivas e no desenvolvimento das relações de produção capitalistas, tinha conduzido o país à situação de índices culturais muito baixos e taxas de analfabetismo muito elevadas.

Como refere Celso Cruzeiro no livro *Coimbra, 1969. A crise académica, o debate das ideias e a prática, ontem e hoje*, em Portugal, o ensino superior universitário concentrava-se nas cidades de Lisboa, Coimbra e Porto, respectivamente por ordem da percentagem de aglutinação habitacional dos estudantes. O elevado número de estudantes em Coimbra, devia-se, sobretudo, ao prestígio da Escola, às particularidades da sua vida académica de tradição secular, e a um custo de vida mais baixo. O índice etário de Coimbra registava-se, ainda, como o mais baixo de Portugal e a proporção de mulheres, entre os homens, como uma das mais altas da Europa.

A população estudantil vivia concentrada em pontos nevrálgicos da cidade, mantendo um contacto permanente entre si e promovendo o conhecimento mútuo, a par da vida associativa. No reduzido espaço geográfico que ocupavam, os estudantes hegemonizavam, de certo modo, a vida da urbe, que cada vez mais dependia da sua Academia e dela fazia o seu emblema. Muitos dos que chegavam a Coimbra eram oriundos da província e, vendo-se fora do círculo fechado e controlado das famílias, passando a dispor de uma liberdade que antes não tinham, sentiam-se motivados para a acção cultural, para a vida associativa e para as lutas académicas, que lhes possibilitavam, em troca, a afirmação de experiências de vida efectivamente autónomas e divergentes.

No meio desta população estudantil, havia jovens de origem africana que, vindos das colónias, se encontravam em Portugal, acabando por ter um papel importante no apoio aos primeiros movimentos independentistas e no lançamento de uma opinião interna estudantil de resistência à guerra. A evolução destas ideias introduzia novos elementos, que abriam caminho à discussão de novos conteúdos.

O espaço do café, onde o convívio possibilitava a opção mais ou menos informal da tertúlia, constituía-se como o local, por excelência, para a troca de informação cultural sobre filmes e leituras, sobre teatro ou pequenos tesouros de carácter intelectual, que se partilhavam apenas em determinados círculos, dentro deste segmento social instável e sedento de informação. Esta era uma maneira possível de contornar a dificuldade em chegar a esses bens culturais, que as instituições universitárias e as suas vetustas bibliotecas, de todo, ignoravam.

Desde 1962, faziam-se sentir as sucessivas medidas repressivas do governo contra os organismos académicos e as várias associações culturais estudantis por todo o país, acabando por conduzir a situação associativa a um beco sem saída, devido, em grande parte, à falta de apoio das massas universitárias. Contudo, estes acontecimentos abriram portas à tomada de consciência, por parte dos estudantes, da força social dos seus protestos.

A população universitária em geral encontrava-se, ainda, profundamente alheada da luta do movimento associativo, onde figurava apenas uma minoria combativa e politicamente informada, como o eram o Conselho de Repúblicas e alguns dos órgãos autónomos da Associação de Estudantes, entre os quais o TEUC e o CITAC, apoiados por alguns círculos intelectuais.

A acção destes, através da organização de debates, conferências e grupos de reflexão, a intervenção em clubes, grupos de teatro, jornais, actividades culturais e políticas, eram importantes formas de dinamização dos estudantes, estimulando a sua actividade intelectual, e constituía, para muitos – sobretudo, para aqueles que tinham abandonado o país por razões de natureza política – uma plataforma de relacionamento com povos e culturas diferentes, funcionando enquanto espaço de resistência activo.

Durante a segunda metade da década de sessenta, o universo estudantil estava dividido entre as vanguardas centradas na associação académica e as massas

estudantis despolitizadas, o que gerava, frequentemente, relações de distanciamento. Por um lado, as grandes massas estudantis começavam lentamente a politizar e radicalizar as suas opiniões, projectando o seu impacto para as gerações futuras, por outro, Coimbra continuava a cultivar as formas tradicionais de comportamento que a definiam, desde as serenatas à capa e batina, passando pelos festejos da queima das fitas e dos centenários das Repúblicas.

Para agravamento desta situação e, alargando cada vez mais a distância entre o *associativo* e o *estudante*, as Comissões Administrativas – com ideologia e quadros formados à pressa e «à imagem do que era para eles conhecido», constituídas por dirigentes *importados* e alheios à vida de Coimbra – revelavam uma visível desadaptação, em relação aos modos de estar e sentir do meio singular coimbrão, para onde tinham sido deslocadas.

A dissensão política perante o regime recusou o confinamento dos espaços, numa atitude que se tornou visível desde o início da década (aquando da proclamação do modelo isolacionista), passando a enfrentar um processo de contestação, sistematicamente silenciado. Nos últimos anos do regime, uma nova e forte vaga repressiva, orientada para o meio estudantil, surgiu como resposta ao medo da força crescente das reivindicações em torno da guerra colonial e das liberdades democráticas, num ambiente onde o regime perdera, praticamente, toda a capacidade de diálogo e resposta.

A partir de 1965, o governo de Salazar nomeou sucessivas Comissões Administrativas, como órgãos dirigentes da Associação Académica, que defendiam a ideologia oficial e faziam propaganda pro-ditadura. Esta situação manteve-se até 1968, ano em que se voltaram a realizar eleições na Associação Académica de Coimbra (AAC).

As propostas de mudança passavam, inevitavelmente, pela refuncionalização do ensino e da cultura, aprofundando a diagnose nas instituições onde o saber era ministrado, e procurando conceber novas formas sociais, adequadas à nova realidade e determinadas por intento democrático.

Entre 1966 e 1969, desenvolveu-se uma vanguarda estudantil, fomentada por intensos debates, que assentava no trabalho cultural desenvolvido ao longo do tempo pelos organismos autónomos e pelo Conselho de Repúblicas, que mostravam sempre uma posição firme e intransigente na defesa dos interesses dos estudantes. Eles mantinham

um contacto regular com outros estudantes que moravam em zonas mais degradadas da cidade, promovendo a descoberta das condições de miséria em que a generalidade das populações vivia, revelando a ineficácia dos serviços oficiais e incutindo nas pessoas a noção dos seus direitos e a vontade de os exigir e defender. Esta era uma situação que desagradava ao governo, o qual, embora no poder, se encontrava, neste campo, em absoluta desvantagem.

Em Janeiro de 1968, o Conselho de Repúblicas e os organismos autónomos, nomeadamente a Tuna, o TEUC, o CITAC e o Coro Misto, decidiram criar uma comissão encarregada de dirigir directamente a luta pela realização de eleições na AAC – a Comissão Pro-Eleições. A intervenção desta impunha-se na mira dos interesses imediatos dos estudantes, que tinham como prioridade não só libertar a Associação Académica do controlo das Comissões Administrativas e alargar a sua representatividade, com vista à defesa das liberdades de associação dos estudantes e das associações livres, mas também proceder à revisão e reformulação dos cursos, à revogação da legislação *circum-escolar*, à divulgação política e cultural e, finalmente, à formação de quadros representativos.

A Polícia Internacional de Defesa do Estado (PIDE) e as Comissões Administrativas reagiram de imediato, lamentando este tipo de acções inesperadas e ilegais. No entanto, comprometidos com a realização de eleições, conseguidos através da recolha de assinaturas e do apoio da massa estudantil, levaram à estruturação do movimento pro-eleições, que se deu, desde logo, a conhecer – divulgando o significado das Comissões Administrativas, a natureza e importância de uma direcção eleita e esclarecendo que só através de eleições se consegue atingir uma verdadeira representatividade.

Os estudantes começavam, agora, a erguer-se, não contra a Universidade mas contra as estruturas socioculturais da sociedade. Sectores importantes das populações estudantis tendiam a transferir-se das massas dispersas, e sem objectivos comuns, para grupos activos e organizados, que se assumiam como distintos das instituições que frequentavam. Começava, então, a criar-se um clima de grande tensão entre a massa académica e o poder dominante, que pairava em toda a cidade.

Preparando, desde logo, o plano de campanha, o Conselho de Repúblicas elaborou uma lista para se candidatar aos corpos gerentes da AAC. A grande distância a que

estavam das eleições suscitou reservas em relação ao eventual desgaste junto das massas estudantis, mas também permitiu estabelecer, desde muito cedo, um contacto regular e permanente com estas, estimulando a confiança e a representatividade dos candidatos. Em 1969, realizaram-se finalmente eleições livres na academia, onde o Conselho de Repúblicas conquistou uma vitória estrondosa. A lista do Conselho de Repúblicas tomou posse a 7 de Março de 1969, iniciando a sua actividade com uma operação de limpeza, que consistiu em expulsar o “ninho de fascistas” da sede de AAC. A 17 de Abril de 1969, durante a cerimónia de inauguração do edifício das Matemáticas, tiveram lugar os acontecimentos que desencadeariam a crise de 1969, com o mandado de prisão do recém-Presidente da Direcção da Associação Académica. As acções de reivindicação alargaram-se. Foram emitidos comunicados aos estudantes recomendando que não fossem às aulas, foram convocadas Assembleias Magnas para a determinação do plano de luta e foi realizado todo um conjunto de actividades, greves e protestos, da denominada Crise Académica de 1969, que se viria a prolongar até Setembro.

1.4 – O Teatro Universitário no Panorama Nacional

Em Portugal, o teatro estava condicionado por uma situação social e política, à qual não interessava a existência de uma actividade livre e contestatária. Segundo Carlos Porto¹⁷, as Companhias Profissionais dependiam do apoio do Estado e do gosto oficial (e estéril), para a sua sobrevivência e prática artística. No sistema de teatro comercial era imposta uma dialéctica que colocava o espectáculo contra o espectador, oprimindo um contra o outro, e dava, sobretudo, preferência a determinadas peças – as peças em um acto, por exemplo, eram simplesmente postas de parte por se considerarem anti-comerciais, sendo que um espectáculo devia demorar cerca de uma hora e meia e tudo o que fugisse a esta “regra” devia ser evitado – restando, apenas, a existência de alguns teatros (relativamente) independentes, onde se tentava lutar contra a maré de preconceitos, ideias feitas e “conformismos interesseiros”. No entanto, um teatro que não podia assumir a responsabilidade de se constituir como o lugar privilegiado de encontro da comunidade e a sua forma de revelação e autocrítica, só podia ser um teatro «amorfo e inconsequente: exercício mais ou menos gratuito para intelectuais bem ou mal intencionados; forma comercial de alienação; aproveitamento oportunista ao serviço de inconfessados intuítos propagandísticos»¹⁸.

Para Carlos Porto, a existência de uma censura condicionava, desde logo, a própria situação do espectáculo, impedindo a existência de um clima que possibilitasse o desenvolvimento, em liberdade, da capacidade criadora. Havia mais de trinta anos que o teatro estava condicionado por uma prática constante e minuciosa, debaixo de pressões e “lavagens ao cérebro”, que esterilizavam ou aniquilavam, pelo menos parcialmente, a espontaneidade e sinceridade das reacções e a capacidade de ser livres e, em liberdade, avaliar. Essa voz da consciência comunitária foi tão violentamente sufocada, quanto foi negado o próprio espírito de comunidade. No entanto, o teatro universitário constituía uma comunidade cada vez mais activa e bem definida, ainda que heterogénea, no seu conjunto.

¹⁷ Carlos Porto, pseudónimo de José Carlos da Silva Castro (1930-2008), crítico de teatro e dramaturgo, com obras publicadas desde poesia a traduções e “antologias” do teatro em Portugal. Foi co-fundador da *Associação Portuguesa de Críticos de Teatro* e, na opinião de Maria Helena Serôdio, foi «um dos principais fazedores de opinião pública em termos de teatro». (M.ª H. Serôdio à Agência Lusa, 29-10-2008, in *Diário Digital*).

¹⁸ PORTO, Carlos, *Em Busca do Teatro Perdido*, 1973, pág. 13.

Encarado o teatro como mais uma frente de resistência e oposição ao regime, dentro da frente universitária e vendo a sua participação na vida teatral como uma “militância cultural”, os estudantes exibiam como novidade os seus compromissos estéticos em ligação com as propostas éticas, demarcando a sua posição no extremo oposto ao do teatro com fins comerciais, que ignorava a importância e a qualidade estética deste tipo de realizações. No universo destes jovens, o sentimento de recusa perante os postulados estéticos e o manifesto desinteresse das massas pelas actividades culturais, reflectiu-se na procura de novas estratégias de intervenção, assumindo uma proposta de base comum contra o regime.

Esforçando-se por estar a par dos novos paradigmas estéticos e artísticos – e apesar das diferenças formais que se tornavam evidentes – geravam-se, muitas vezes, produtivas conversas, entre os jovens membros dos grupos de teatro universitário, e gentes de outros círculos intelectuais com mais experiência de vida, de que resultavam valiosas aprendizagens, sobretudo na relação entre o criador, a sua obra e a realidade. Assim, e atraídos pela novidade de linguagem das propostas mais arrojadas, vindas de outras companhias de teatro experimental ou amador, foram descobrindo as narrativas que davam voz às suas aspirações.

Entre o teatro profissional e o teatro universitário estabeleceram-se importantes diálogos, tornados possíveis através de interlocutores comuns, que partilhavam visões semelhantes sobre o *estado da arte* e a *função da arte*, ao nível do indivíduo e de toda a sociedade, no país amordaçado onde operavam.

Por um lado, o teatro, enquanto disciplina académica e como fenómeno de interacção social e cultural (não apenas como um evento destinado a entreter o público), era algo recente, uma novidade que só recentemente encontrara eco no pensamento português.

De acordo com o livro *Máscaras da Utopia*, de José Oliveira Barata, o percurso do teatro universitário foi pautado por descontinuidades, pois vivia em função dos ciclos académicos e geracionais, que nem sempre asseguravam a continuação de trabalhos já iniciados. Mas, se este itinerário faseado pode ser julgado por ter impedido, em certos momentos, a revitalização de um trabalho político e cultural que alguns dos Organismos podiam ter atingido, é preciso ter em conta as débeis estruturas em que assentavam, que os obrigavam a superar múltiplos obstáculos. No entanto, muitas

vezes valendo-se de meios escassos, os grupos de teatro universitário, em Coimbra, conseguiram momentos de grande impacto junto do público, surpreendendo, regra geral, pela positiva.

O grupo do Teatro dos Estudantes da Universidade de Coimbra (TEUC), fundado em 1939, foi o primeiro grupo de teatro universitário a surgir em Portugal, apoiado, desde sempre, pelo diplomático professor de Filologias Germânicas, Paulo Quintela, que foi durante muitos anos o seu director artístico. Fiel a uma linha original de encenação de autores clássicos – com especial dedicação a Gil Vicente que, enquanto autor português, sintonizava com o gosto e com o discurso patriótico do regime – ganhou, numa fase inicial, os apoios estatais que lhes garantiram a manutenção da sua actividade, em Coimbra. Estes apoios deveram-se, em grande parte, às apreciações positivas dos círculos intelectuais afectos ao regime.

Paulo Quintela desenvolveu um tipo de linguagem e representação que aclarava os sentidos da difícil linguagem vicentina, tanto no respeito pelo texto, como na concepção dos objectos e do espaço físico onde a acção se desenvolveria. Criou uma espécie de “espaço simbólico”, que levava a uma melhor compreensão do sentido do texto, tornando explícitos os múltiplos significados ocultos nele contidos, através do gesto, da modelação vocálica, dos jogos de actores e de todo o processo de encenação.

Mas a imagem do TEUC, embora fiel a paradigmas estéticos bem datados, ficara associada à redescoberta dos clássicos portugueses e à divulgação do legado trágico-grego. Para mais, no seu caminho inicial, o TEUC tinha estado associado às campanhas vicentinas promovidas pelo regime de Salazar e tuteladas por autoridades religiosas, tomando parte na “política do espírito”¹⁹, como exemplo de uma privilegiada vanguarda, desenvolvida por jovens estudantes, da qual o Estado soube tirar proveito. Dentro da Universidade, segundo o livro *Máscaras da Utopia*, de José Oliveira Barata, uma elite cultural apercebeu-se de que o Teatro dos Estudantes poderia actuar,

¹⁹ A “política do espírito” era um programa cultural e de propaganda do Estado Novo. Difundiu-se nas escolas com o objectivo de afirmar a importância do desafio criativo, mas agindo sempre, convictamente, dentro do terreno da ideologia e da vontade triunfantes do regime. Exteriormente, criava a ilusão de uma autonomia criadora, mas a opressão estava sempre presente na censura que, além de tudo, proibia muitos dos textos propostos.

também, politicamente e enveredar por um trajecto capaz de abanar o conservadorismo da classe teatral instalada, mas qualquer aventura mais perigosa era imediatamente caucionada por Paulo Quintela, cujo papel não lhe permitia assumir uma luta aberta contra o poder político instituído, preferindo manter as boas relações, tanto com o governo como com a administração da universidade. Porém, a persistência numa certa direcção estética começava a ser insuficiente para a mobilização do grupo.

O Círculo de Iniciação Teatral da Academia de Coimbra (CITAC) foi aceite, em 1956, em Assembleia Magna, como organismo autónomo da Associação Académica, passando a ser olhado, de certa forma, como rival do TEUC, cujo exemplo intimidava, tanto pelas provas dadas como pelo peso institucional que adquirira. No entanto, a caminhada de exploração que empreenderam deixara muitos caminhos por explorar, uma vez que as suas incursões iam, quase exclusivamente, no sentido das obras clássicas.

Assim, as novas propostas estéticas, que emergiam do CITAC, confrontavam-se abertamente com os cânones estabelecidos, questionando as ideias defendidas pelo primado estético personificado por Quintela. Não obstante, esta nova abordagem não pretendia afrontar pessoalmente aquele director artístico, apenas pretendia usar da sua liberdade de experimentação em sentido mais lato, ou seja, construindo a sua própria oficina teatral. Fascinados com o trabalho desenvolvido pelo Teatro Experimental do Porto (TEP), e familiarizados com as práticas do grupo neo-realista de Lisboa, retiravam deles o exemplo das lutas estéticas contra a censura e o compromisso ético de transformação social do mundo. Os objectivos do Círculo de Iniciação Teatral centravam-se em «fazer um trabalho de qualidade, apoiado em repertório moderno e experimental»²⁰ e prosseguir a aprendizagem interna, mas aberta a todos os interessados, através de colóquios, conferências e debates.

Inserindo-se rapidamente no meio estudantil, o CITAC acolhia muitos dos que tendo percorrido os caminhos do TEUC, se sentiam atraídos pelas práticas inovadoras do novo organismo, provando que este tinha o seu próprio lugar dentro da Academia.

Em 1959, o CITAC, em conjunto com a Associação Académica e subsidiado pela Fundação Calouste Gulbenkian (FCG), organizou o *I Ciclo de Teatro*, concretizando,

²⁰ BARATA, José Oliveira, *Máscars da Utopia*, 2009, pág. 20

assim, um dos seus objectivos maiores: o intercâmbio com grupos congéneres. O resultado foi uma enorme adesão dos estudantes e da cidade, em geral, pelo que a Comissão Administrativa em vigor não tardou a colher alguns louros, considerando a iniciativa do mais elevado interesse para os estudantes, para a *cultura moderna*, e para a Academia.

Na altura, encenava, no CITAC, António Pedro²¹, que dividia o seu tempo entre Coimbra e o TEP, alternando entre trabalhos de grande fertilidade criativa e períodos mais difíceis.

O início da década de sessenta caracterizou-se por um renascimento da vida académica e do compromisso estudantil que se deveu, em grande parte, às actividades extra-curriculares, como o teatro, a música, o cinema, a literatura e o jornalismo²².

Neste início de década, Paulo Quintela resolveu dar um sinal de abertura exterior, alargando o repertório do TEUC à encenação de textos contemporâneos, de autores como Tchekhov (1860-1904), Garcia Lorca, José Régio (1901-1969). As apresentações que resultaram destes trabalhos não foram, porém, um marco convincente, sendo fracamente recebidas pelo público e pela crítica. As marcas da tradição (inclusivamente a nível cenográfico) pareciam não apagar o rótulo a que a direcção artística de Quintela estava associada. O rompimento com a tradição não assegurou o que era necessário para que se fizesse sentir uma certa inovação na adaptação de novas linguagens e técnicas teatrais. O período difícil que o TEUC enfrentou contrastava com a explosão de iniciativas criativas que os “vizinhos” do CITAC mostravam (propondo cursos de mímica e peças de Tardieu (1903-1995), Adamov, Prista Monteiro (1922-1994)), mas revelou-se passageiro.

²¹ António Pedro (1909-1966) foi pintor, ceramista, poeta, dramaturgo e teatrólogo. Destacou-se na pintura – fez parte do Grupo Surrealista de Lisboa (1947) – e no teatro – como encenador do Teatro Experimental de Cascais. A sua prática artística alargava-se, no entanto, a muitos outros campos, tais como a poesia, o jornalismo, comentários radiofónicos, etc. Enquanto crítico de teatro, escreveu artigos para jornais como o Diário de Lisboa, que permitem dar uma noção acerca das problemáticas da época.

²² Este último, em particular, mereceu especial interesse por parte de vários membros do teatro universitário, o que contribuiu não só para o aumento do fluxo de informação, mas também para dar a conhecer com maior profundidade as experimentações levadas a cabo internacionalmente pelas mais diversas companhias. Davam, ainda, grande importância à divulgação de eventos, existindo, inclusivamente, na revista cultural *Via Latina*, uma coluna onde se divulgavam as actividades do CITAC e o que de mais importante acontecia no país a nível teatral.

Vendo, no regresso à sua linha original de encenação, as respostas para os novos confrontos estéticos, Paulo Quintela apresentou, em 1963, a peça *Breve Sumário da História de Deus*, de Gil Vicente, dando-se, assim, o reencontro com a linguagem e a simbologia vicentina, cujo domínio e aceitação tinham já provas dadas, no meio coimbrão, agora com o aprendizado acrescido das experiências de encenação de textos contemporâneos.

No CITAC, a vinda de Luis de Lima²³, em 1961, marcou um ponto de viragem na actividade do grupo, que ajudou a afirmar este organismo no espaço teatral de Coimbra, fortalecendo os quadros artísticos e promovendo a divulgação da sua *modernidade experimental*. No entanto, em 1963, surgiram problemas com a sua estadia em Portugal e, na impossibilidade de Lima continuar no CITAC, voltou a ser contactado António Pedro. Este, uma vez mais, por compromissos profissionais, não teve possibilidade de acompanhar o CITAC a tempo inteiro, o que acabou por se reflectir na montagem dos espetáculos, na dinamização de actividades e, sobretudo, no interior do grupo.

O interesse comum pelo *moderno* foi aproximando o CITAC de um *teatro independente*, virado para a abordagem de temas cada vez mais comprometidos com a realidade. Nesta perspectiva, nos dois anos que precederam a vinda de Victor Garcia para Coimbra, foi encenador o actor Jacinto Ramos (1917-2004), que manteve o CITAC numa linha de revelação de novos textos da dramaturgia mundial e, no ano seguinte, Carlos Avilez²⁴, que manteve a linha vanguardista, experimental e provocadora.

No final do período escolar de 1966, Victor Garcia, director teatral de origem argentina, transfere-se para a cidade, trazendo consigo Michel Lunay, seu colaborador e amigo do tempo da *Théâtre des Nations*. Garcia praticara teatro desde a adolescência, em San Miguel de Tucumán (sua cidade natal), e em Buenos Aires, onde

²³ Luis de Lima (1925-2002) foi um actor e director de teatro especializado em mímica. O seu trabalho projecta-se nos textos de Ionesco e do *teatro do absurdo*, sendo ele o responsável pela introdução deste tipo de linguagem no Brasil.

²⁴ Carlos Avilez, cujo verdadeiro nome é Carlos Vítor Machado (1935), foi um encenador português que se estreou no Teatro Experimental do Porto e trabalhou, durante quase uma década, no Teatro Nacional D. Maria II, com a Companhia Amélia Rey Colaço - Robles Monteiro. Os seus trabalhos eram considerados arrojados e provocavam alguma agitação no meio artístico de Lisboa.

chegou a dirigir o Mimo Teatro de Buenos Aires (1960)²⁵. O início da sua prática teatral na capital argentina coincidiu com uma intensa movimentação nas artes plásticas do país, integrando-se, desde esta altura, na família dos renovadores da cena teatral que, sobretudo nos anos subsequentes à Primeira Guerra Mundial, contribuíram para pôr em causa os valores éticos, políticos e estéticos em vigor.

Desde o início da sua carreira Víctor Garcia estabeleceu vínculos com Portugal (o que surge pouco citado nas suas biografias). Em 1965, chamou a atenção do compositor e pianista Alain Oulman²⁶, aquando do Festival Internacional de Teatro de Lisboa (FITEL), tendo sido Oulman a recomendá-lo ao CITAC, onde conhecia o então estudante de Direito, Adriano Correia de Oliveira.

Aqui chegado, propôs inicialmente um texto de Santareno que não foi aprovado pela censura, tendo escolhido, depois, um conjunto de textos que apresentou nesse mesmo ano: o *Auto de S. Martinho* e o *Auto das Ofertas*. Entretanto, começa a preparar *O Grande Teatro do Mundo*, de Calderón de la Barca, que constitui o caso de estudo desta dissertação. «Com Víctor Garcia o CITAC orientou-se no sentido do “teatro de pesquisa”, por ser esse o caminho que ele considerava mais adequado ao teatro universitário e, sobretudo, por ser esse o seu próprio caminho»²⁷.

Víctor Garcia considerava o teatro local cerebral, “kantiano”, seduzindo, com o seu modo muito prático de trabalho, aqueles jovens, até então acostumados apenas a discussões teóricas e tarefas políticas. João Rodrigues (do CITAC) definiu a experiência do grupo com o director argentino como “lições de liberdade estética”, referindo ainda que Garcia era um homem com uma linguagem diferente, que dirigia de forma instantânea e usava metáforas para as cenas e para a vida.

A peça estreou-se na comemoração do 10.º aniversário do CITAC, deixando o público deslumbrado com o espectáculo. A crítica foi unânime nos comentários em relação à harmonia entre o respeito ao texto e sua transposição para cena, louvando a dedicação de todos e a qualidade do trabalho atingida por esta “companhia” de teatro

²⁵ No *Correio da Manhã* do Rio de Janeiro de 3 de Fevereiro de 1960, apareceu, pela primeira vez, fora da Argentina, o nome de Víctor Garcia, numa reportagem que informava sobre os objectivos do encenador para o Mimo Teatro de Buenos Aires, que estava a dirigir naquele momento.

²⁶ Alain Oulman (1928-1990) foi um compositor e pianista francês que se radicou em Portugal e compôs músicas de fado para Amália Rodrigues.

²⁷ Eliana Gersão, *Esta danada caixa preta só a murro é que funciona: CITAC 50 anos*, 2006, pág. 61.

universitário. Vivendo um dos momentos mais altos da sua história, o CITAC apresentou-se, em Novembro, no Festival do Teatro das Nações, em Paris, com a trilogia *Mystères* (nome utilizado apenas nas apresentações internacionais por ser o nome genérico destes espetáculos medievais na cultura francesa), que constituía uma unificação dos três espetáculos: o *Auto de S. Martinho*, o *Auto das Ofertas* e *O Grande Teatro do Mundo*.

A sua projecção internacional não passou despercebida, recebendo um acolhimento entusiasmado da crítica, que lhes valeu um convite para outro prestigiado festival de teatro na Bélgica, o FITEL, que se realizaria em Março de 1968.

Ainda dentro da academia coimbrã, havia um outro grupo estudantil ligado à prática do teatro que, para além do TEUC e do CITAC, se torna importante mencionar, pela postura ideológica dos seus membros: a Oficina de Teatro dos Estudantes de Coimbra (OTEC), constituída por uma minoria de alunos fascistas, que pouco ou nenhum contributo trouxe para as problemáticas artísticas da época. Dirigida por Goulart Nogueira²⁸, pretendia constituir-se como escola de formação e frente de “oposição à oposição”, mas os seus pressupostos estéticos assentavam em bases pouco definidas e estavam associados a um repertório de carácter propagandístico. A fidelidade aos princípios originais do Estado Novo e a mitificação da figura de Salazar formavam os pilares do pensamento desta minoria da direita militante, convicta na luta contra qualquer tentativa de liberalização da Academia. A OTEC, além de se assumir como reduto legal de actividades de extrema-direita, funcionava, também, enquanto editora de textos apologéticos neofascistas.

Fora do meio académico de Coimbra desenvolveram-se, também, outros grupos de teatro universitário. Tanto Lisboa como o Porto eram grandes centros de actividade artística e, sobretudo, havia mais companhias de teatro (profissionais e amadoras), com as quais se podia estabelecer contacto e realizar trocas de experiências.

No Porto, o Teatro Clássico Universitário (incorporado na estrutura institucional do Centro de Estudos Humanísticos), que mais tarde se passaria a chamar TUP – Teatro Universitário do Porto – surgiu dez anos após o TEUC, em 1949. Tomando como “exemplo brilhante” as incursões do grupo de Coimbra, este projecto procurou encarar

²⁸ Goulart Nogueira (1924-1993), foi poeta, crítico de teatro, ensaísta e declamador, além de jornalista radiofónico e destacado membro de movimentos nacionalistas mais radicais.

o teatro universitário como elemento activo de pedagogia, que devia deixar as salas de aula para se estender às massas universitárias. Mais do que «promover alguns espectáculos, para simples divertimento de uma dúzia de estudantes com mais ou menos jeito para pisar o palco e para (...) distrair o público que pode acorrer ao teatro atraído pela curiosidade», os seus objectivos visavam estabelecer «laços afectivos, de boa amizade, entre os estudantes das várias Faculdades e entre eles e os professores»²⁹.

Em meados da década de cinquenta, assumiam um compromisso estético que se encontrava próximo das práticas teatrais de António Pedro, no TEP, bem como da tradição do TEUC, através de Correia Alves³⁰, que mantinha estreito contacto com Paulo Quintela. António Pedro chegou a colaborar com o TUP na montagem de algumas peças, aceitando o projecto na perspectiva do desafio pedagógico e como forma de continuar as suas experiências no campo da renovação estética.

Em Lisboa registava-se uma actividade teatral significativamente maior. O Grupo Cénico da Associação de Estudantes da Faculdade de Direito da Universidade de Lisboa vinculado, inicialmente, à Associação Académica, como forma de sobrevivência (atitude que representava, segundo os mais esclarecidos, um evidente compromisso político), procurava expressar as inquietudes estéticas dos estudantes universitários que viam na realidade do mundo, muito mais do que aquilo que as instituições lhes davam a conhecer.

O enriquecimento deste grupo deveu-se, em grande parte, a novos elementos vindos do CITAC – depois de terem sido expulsos da UC devido ao seu envolvimento na crise académica de 1962 – e que vieram estudar para Lisboa, trazendo a bagagem da sua experiência anterior.

Fernando Gusmão³¹, um dos actores do Teatro Moderno de Lisboa, veio a colaborar com este grupo, desenvolvendo um trabalho pautado pelos princípios de Dullin³² e da

²⁹ *Considerações acerca do Teatro Universitário do Porto*, MONTEIRO, Hernâni, Porto: Sep. Do Boletim Cultural da Câmara Municipal do Porto, 1949.

³⁰ Correia Alves (1922-1982) foi um Director de teatro universitário, cooperativo e televisivo. Na década de sessenta a sua produção evoluía (de um pendor neo-realista) para um certo experimentalismo.

³¹ Fernando Gusmão (1919-2002) foi um actor e encenador português, que se profissionalizou, em 1950, na Companhia Amélia Rey Colasso - Robles Monteiro. Em 1955 mudou-se para o Prto, trabalhando no Teatro Sá da Bandeira, em espectáculos de revista. Entre 1965 e 1966 dirigiu o Cénico de Direito, passando depois para o Teatro

sua Escola de Teatro. Ele pretendia «chamar a atenção do teatro numa perspectiva cultural», fazendo espectáculos que reflectissem os processos de pesquisa e experimentação, no sentido de uma evolução estética³³.

Seguiu-se a influência de Luis de Lima, que veio confrontar os jovens universitários com novas práticas no domínio da preparação do actor. Filiando-se, embora, num paradigma teatral tradicional, ensinava como o conhecimento da *gramática do corpo* pode ajudar os alunos a expressarem-se em cena, fornecendo-lhes modelos de representação que seriam explorados em vários exercícios, com o fim de lhes moldar o hábito dos gestos.

Outro grupo lisboeta, que merece referência neste capítulo, é o Grupo de Teatro da Faculdade de Letras da Universidade Clássica de Lisboa (GTFL), ligado ao ensino das humanidades e apadrinhado pelo Teatro Nacional. Sob a tutela de Fernando Amado³⁴, seguiu um caminho que não se revia em projectos semelhantes aos do teatro universitário, pela via de um experimentalismo formal, associado ao trabalho literário de autores como Eugène Ionesco ou Federico Garcia Lorca. Diversificando as frentes de luta cultural, em iniciativas como a projecção de documentários sobre temas como o teatro Nô³⁵, o Teatro Manheim³⁶, fragmentos de encenação de Schiller³⁷ e Erwin

Experimental do Porto. Prossegue o seu trabalho em diversos grupos de teatro, nomeadamente, ao nível do teatro universitário, no Teatro de Estudantes Universitários de Moçambique (1970) e no TEUC (1973).

³² Charles Dullin (1885-1949) foi um homem do teatro, onde exerceu papéis de actor e de direcção. Participou no movimento de renovação francesa que está na origem da descentralização popular do teatro. Fez parte do Teatro Odéon, dirigido por André Antoine, dividindo a cena com Jacques Copeau. Em 1921 fundou o *Atelier*, um laboratório de pesquisa dramática, onde desenvolveu exercícios de improvisação, com base na descoberta dos meios de expressão próprios de cada aluno, através da utilização dos cinco sentidos.

³³ BARATA, José Oliveira, *Máscars da Utopia*, 2009, pág. 221

³⁴ Fernando Amado (1899-1968) foi actor, encenador, dramaturgo, professor e director de teatro. Foi um dos fundadores da Casa da Comédia e a sua longa carreira de homem do teatro levou-o a trabalhar com os mais diversos grupos, um pouco por todo o país.

³⁵ O Teatro Nô é a arte teatral clássica do Japão. Cresceu como arte popular durante o período das guerras interfeudais (sécs. XV e XVI) e consiste num drama lírico que combina a música, a dança e a poesia. A interpretação dos papéis cabe unicamente aos homens, mesmos os papéis femininos, e a representação tem sempre como personagem principal um fantasma, um espírito ou uma criatura fantástica.

³⁶ O Teatro Manheim é um dos mais antigos edifícios teatrais da Alemanha. É uma companhia de ópera e teatro, que data de 1957 e possui uma grande variedade de espaços performativos.

³⁷ Friedrich Schiller (1759-1805) foi um poeta, filósofo e historiador alemão. Juntamente com Goethe é um representante do Romantismo alemão e do Classicismo de Weimar.

Piscator³⁸, mimodramas de Marcel Marceau³⁹ e a actividade do *Théâtre National Populaire*⁴⁰, que chamavam a atenção de todos aqueles que se interessavam pelos momentos de ruptura da estética teatral e, em meados de 60, sedimentavam já algum prestígio.

Luis Filipe Cintra⁴¹ e Maria de Lourdes Belchior⁴², ambos decisivos na manutenção do GTFL, assumiram, posteriormente um maior compromisso político-académico, investindo numa nova linha teatral onde as “iluminações expressionistas”, o “realismo fantástico dos cenários, adicionados à «força encantatória da banda sonora», concediam à representação «o valor espectacular de teatro total»⁴³.

³⁸ Erwin Piscator (1893-1966) foi um director e produtor teatral alemão que foi considerado, ao lado de Bertolt Brecht, um dos expoentes do *teatro épico*.

³⁹ Marcel Marceau, cujo verdadeiro nome é Marcel Mangel (1923-2007), foi o mímico mais conhecido do séc. XX. Inspirou-se inicialmente em comediantes como Charlie Chaplin, Buster Keaton, nos gestos estilizados da ópera chinesa ou do teatro Nô, nos “clowns” da *commedia dell’arte* e criou uma personagem – Bip – o palhaço de cara pintada, de casaco listrado, chapéu de seda da ópera e com uma flor na lapela, que simbolizava a fragilidade da vida. Esta personagem tornou-se o seu alter-ego, tal como o Vagabundo de Chaplin.

⁴⁰ O *Théâtre National Populaire* foi fundado em 1951, em Paris, por Jean Vilar (1912-1971), um actor e director teatral francês. Em 1959 atingiu uma grande popularidade, sendo-lhe dado um estatuto equivalente ao da *Comédie Française*, e teve um importante papel na formação do gosto e na formação de novos valores.

⁴¹ Luis Filipe Cintra (1925-1991) foi um importante filólogo (licenciado em Filologia Românica) e linguísta português.

⁴² Maria de Lourdes Belchior (1923-1999) destacou-se como docente na Faculdade de Letras de Lisboa, onde leccionou diversas disciplinas ligadas a Filologia Românica, sendo, também, grande conhecedora da Língua e da Cultura Portuguesas.

⁴³ Urbano Tavares Rodrigues (1923), a propósito da encenação de *O Alvejão* de Raul Brandão. A espectacularidade, austera e solene, servia de base a uma poética do corpo e da palavra que os empenhava na descoberta de um minimalismo expressivo, combinado com a simplicidade de processos, num universo povoado por uma *naïf* poeticidade. Luis Filipe Cintra seria, em 1973, um dos fundadores do teatro da Cornucópia, em Lisboa, que se tornaria, depois do 25 de Abril, uma das mais prestigiadas companhias nacionais, *in: O Século*, 27-7-1968: 9

1.5 - O Conceito de Cenografia, ou antes, de Pensamento Cénico

(...) o teatro moderno, aquele que é contemporâneo da emergência da figura do encenador, na viragem do séc. XIX para o séc. XX, surge historicamente marcado por diversos desenvolvimentos técnicos e mecânicos que, para os espectadores actuais, de já tão integrados na prática teatral, terão perdido por completo essa sua original condição.

RIBEIRO, João de Lima Mendes, *Arquitectura e Espaço Cénico: um percurso biográfico*, 2008, pág.38.

Na época em que se foca este estudo é importante perceber que não existia ainda, no nosso país, uma ideia de cenografia como existe hoje em dia, ou seja, enquanto disciplina autónoma e com pensamento específico. Em consequência, não existia, também, a figura do cenógrafo como criador e organizador do espaço teatral. Tudo estava dependente do trabalho do encenador.

O pensamento cénico, como refere Fernando Matos Oliveira, acabava por se constituir como uma consequência formal do trabalho de encenação. Fazia parte das preocupações do encenador, estava directamente ligado ao jogo de cena, à coreografia do movimento dos actores e correspondia à preocupação de que o ambiente criado estivesse em concordância com o conteúdo interpretativo do texto teatral. Mas este pensamento não se produzia de forma consciente, antes surgia envolvido em todo um conjunto de noções com que o encenador teria de trabalhar para montar o espectáculo.

No contexto do Teatro Nacional, o cenógrafo era essencialmente técnico e pintor. A sua tarefa consistia em montar e pintar os telões que serviriam de fundo às peças. O seu trabalho era segregado, apoiado no trabalho de encenação, e não lhe era conferido nenhum carácter criativo.

Nos seus *Escritos sobre Teatro*, refere António Pedro que mesmo «o encenador é um intruso nos palcos portugueses»⁴⁴, procurando afirmar-se, ainda, no universo teatral português da época.

Dentro do contexto do teatro universitário, segundo o arquitecto José António Bandeirinha⁴⁵, a noção que havia, entre os jovens estudantes, era sobretudo uma

⁴⁴ PEDRO, António, *Escritos sobre teatro*, 2001, pág. 255.

noção de «adereço». Não se pensava propriamente o espaço mas antes os objectos que nele se deveriam colocar a fim de caracterizar a cena, adaptando, muitas vezes, objectos ou materiais à disposição, que eram depois revestidos, pintados, ajustados a um determinado aspecto plástico.

No que respeita às linguagens, diz ainda António Bandeirinha, havia uma sensibilidade estética a que era dado muito valor, «porque as linguagens querem sempre dizer coisas» e os significados assumiam, nesta altura, uma importância que cumpria um papel não só de afirmação estética mas também de índole política e social.

Embora de forma ingénua, sabia-se que os elementos no seu conjunto deveriam formar um todo coerente – se um objecto ou adereço era realista o outro não podia ser expressionista. Havia essa sensibilidade. No entanto, não havia a ideia de “espectáculo total” do qual a cenografia faz parte. Esta era uma questão que, a nível internacional, estava já explorada na prática, mas que, em território nacional, ainda não passara do plano da teoria.

Não havendo um sentido crítico apurado nem um processo de reflexão mais elaborado, estas eram transpostas quase à letra, por vezes mesmo copiadas. Adaptando-se de uma imagem ou fotografia que considerassem interessante, não havia propriamente um processo criativo, mas antes uma aprendizagem feita às custas da imitação, principalmente quando não havia um encenador a ajudar nos trabalhos de concepção.

Os recursos materiais de que estes grupos dispunham eram escassos, levando a resultados, em geral pouco complexos ou vistosos, mas nem por isso de menor qualidade artística. Sobretudo dentro dos grupos que mais se deixavam influenciar pelas ideias das vanguardas europeias, procurava-se fazer sobressair a transmissão de mensagens, por recurso a meios simples mas inventivos, atingindo-se por vezes resultados impressionantes e com impacto entre o público, pela marcação da diferença.

Como refere Fernando Matos Oliveira, em entrevista, a grande ânsia de contemporaneidade, a vontade de fazer e de criar uma arte “actual”, que

⁴⁵ José António Bandeirinha (1958) é Professor Associado do Departamento de Arquitectura da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra. Enquanto estudante, em Coimbra, teve um grupo de teatro amador e participou no CITAC.

correspondesse às necessidades reais sentidas por estes estudantes – elite intelectual portuguesa ainda em formação – fez dos anos sessenta um reduto de consciencialização política e cívica, da qual é indissociável a renovação estética teatral, que se fez sentir.

Este é, talvez, o ponto mais importante de toda a prática de teatro universitário e vai, de certa forma, unificar toda uma produção, naturalmente heterogénea.

CAPÍTULO II

ANÁLISE DO CASO DE ESTUDO

2.1 – Ficha Técnica

Peça: *O Grande Teatro do Mundo*.

Autor: Pedro Calderón de la Barca.

Data original de publicação: julga-se ter sido em 1635.

Tradução/Adaptação do texto: Paulo Quintela, Deniz Jacinto e Arquimedes Silva Santos.

Palcos: Teatro Avenida (antigo edifício), Coimbra; Escadaria exterior da Igreja de Santa Maria de Alcobaça, Alcobaça; Teatro de S. João, Porto; Teatro Garcia de Resende, Évora; Musée d'Art Contemporaine, Paris (II Bienal de Paris); Liège, Bélgica.

Estreia da peça (pelo CITAC): 1 de Fevereiro de 1967 – aquando da celebração do 10º aniversário do CITAC – no palco do antigo Teatro Avenida.

Foram apresentadas na mesma ocasião mais dois autos: *O Auto de S. Martinho*, de Gil Vicente, e *O Auto das Ofertas*, de autor anónimo castelhano.

(As três peças formavam uma trilogia a que se deu o nome de *Mystères*, denominação utilizada apenas no estrangeiro, por ser o nome genérico desses espectáculos medievais, na cultura francesa.)

Encenação: Victor Garcia.

Assistente de encenação: Eliana Gersão.

Cenografia: Michel Launay.

Adereços e Figurinos: Victor Garcia.

Desenho de Luz: António Mendes Abreu (e Victor Garcia).

Som: selecção musical de Victor Garcia, assessorado por João Rodrigues, Joaquim Pais de Brito e Maria João Delgado.

Intérpretes: António Manuel Lopes Dias (Rei), Fernando Ribeiro da Cunha (Discrição), Germano de Sousa (Mundo), João Rodrigues (Autor), Joaquim França Martins (Rico), Joaquim Pais de Brito (Lavrador), Lobo Fernandes (Pobre), Margarida Ribeiro da Cunha (Menino) e Maria João Delgado (Formosura).

Montagem: José Baldaia e Joaquim Brandão.

Lugares da acção: *O globo celeste e um outro globo*, não especificado no texto, mas que é dado a entender, implicitamente, como o “globo terrestre”.

2.1.1 – Breves considerações preliminares sobre o autor e o texto literário:

O Grande Teatro do Mundo é um auto religioso, escrito por Pedro Calderón de la Barca, dramaturgo e poeta espanhol do século XVII e um dos mais ilustres representantes da Idade do Ouro da literatura espanhola. A sua obra constituiu o ponto culminante do modelo teatral barroco, que leva à perfeição a forma dramática criada por Lope de Vega. Depurada de elementos líricos menos funcionais, a cena transforma-se em pleno espectáculo, revelando uma sensibilidade especial na concepção da cenografia e da música.

Afirmando os valores da religião e da fé católicas, sob o ponto de vista da Contra-Reforma, o teatro de Calderón de la Barca teve implicações profundas a nível social, filosófico, religioso e político.

Os elementos da representação fazem parte do texto teatral, onde o autor faz ouvir a sua voz através dos diálogos entre as personagens e de indicações relativas à maneira como as personagens se devem movimentar e às referências espaciais da acção.

Esta peça está dividida em cinco momentos, nos quais as personagens passam por um processo de construção, próprio da representação teatral.

No primeiro momento, o *Autor*, que simboliza Deus, dialoga com o *Mundo*, e determina tudo o que ali se vai realizar. A sua intenção é fazer uma festa, definindo os papéis das diferentes personagens e ordenando o *Mundo*, no final do acto, a chamar os *mortais* à cena. O *Autor* é quem cria e ordena, enquanto o *Mundo* exerce a função de director do espectáculo, seguindo as ordens do primeiro.

No segundo momento, são chamadas as personagens uma a uma – a *Formosura*, a *Discrição*, o *Rico*, o *Lavrador*, o *Rei*, o *Pobre* e o *Menino* – e são-lhes distribuídos os respectivos papéis. Cada uma delas vai, então, falar ao *Mundo*, pedindo o que mais lhes convém para o desempenho do seu papel. São-lhes atribuídos objectos e vestuário apropriados, que permitem identificar as personagens e perceber o seu carácter – A *Formosura* recebe a beleza e as cores das flores, símbolos da vaidade feminina; o *Rico* recebe tesouros, a *Discrição* ganha a oração e o jejum, símbolos da religiosidade, o *Lavrador* recebe uma enxada para o seu ofício, o *Pobre* não recebe nada (pede apenas farrapos, mas a sua pobreza é tão grande que o *Mundo* o deixa desnudo).

No terceiro momento dá-se a representação da “comédia da vida”, onde o *Autor* observa o desenrolar da acção, enquanto as personagens vão indagando como devem proceder em relação aos seus bens e ao livre-arbítrio de que dispõem, sendo lembrados constantemente de que estão ali graças à vontade de um “Deus”, a quem devem agradar e obedecer, para conseguirem a salvação.

Abrem-se, então, dois mundos ao mesmo tempo: num está o *Autor* sentado num trono de glória e, no outro há apenas duas portas, que simbolizam, respectivamente, o berço (o nascimento), por onde se entra, e o túmulo (a morte), por onde se sai.

No quarto momento, o *Mundo* faz o papel de Morte e tira a todos o que lhes havia dado, pondo fim à “comédia da vida”.

No quinto momento, as personagens surgem todas diante do *Autor* para saber se cumpriram devidamente o seu papel na *representação da vida*, e tem lugar uma espécie de julgamento, onde aqueles que souberam usar bem o livre-arbítrio são recompensados, participando na ceia da Eucaristia (ficando sentados à mesa de Deus).

O *Grande Teatro do Mundo*, de Calderón de la Barca, dá uma visão da *vida* como sendo um grande teatro onde todos representam, desempenhando cada um o seu papel, que é determinado e dirigido por uma entidade superior, o *Autor*.

A aparente apologia das ideias defendidas pela Igreja Católica, que surge na exposição do texto dramático, configura, apesar de tudo, uma certa forma de crítica aproveitando os preceitos morais para satirizar os costumes, através do recurso a um discurso cómico e simultaneamente moralizador, que assenta no tema *ridendo castigat mores* (rindo, castigam-se a moral e os costumes).

As personagens criadas por Calderón de la Barca representam tipos sociais que funcionam como símbolos de classe. Ele expõe a visão do homem tipicamente barroco, profundamente dividido entre a ideia da submissão a Deus e os valores do Humanismo.

2.2 – Tipologia do Edifício Teatral

O antigo edifício do Teatro Avenida foi projectado no final do séc. XIX e inaugurado em 1893, como Teatro Circo, tendo-se consagrado como um exemplar modesto da arquitectura do ferro oitocentista, que se desenvolveu a nível local. Mais tarde foi chamado de Teatro do Príncipe Real.

A sua volumetria exterior reflectia a estrutura interna dos espaços, organizando-se em três corpos: o primeiro, de planta rectangular, correspondia ao átrio de entrada, tendo, do lado direito, um pequeno café e do lado esquerdo, os escritórios da administração; ao centro, de planta octogonal, situava-se a sala de espectáculos, com uma plateia central circular, com frisas e «dois anéis corridos de camarotes»⁴⁶, que se desenvolviam em forma de ferradura sobre o espaço central e eram suportados, a toda a volta, por finos pilares de sustentação; do lado oposto, de planta quadrangular, localizava-se a caixa de palco, que constituía o volume mais alto.

Com a chegada da República (1910) e a difusão do cinema, este edifício passou a ser usado como Cine Teatro (eram mais as manifestações cinematográficas do que as teatrais), e a chamar-se Teatro Avenida Sá da Bandeira (o que foi abreviado para Teatro Avenida).

Observando as fotografias do espaço interior da sala, datadas dos anos 50 e 60, a plateia parece já não ser circular, mas alongada no sentido do eixo longitudinal do edifício, talvez devido a uma alteração dos lugares, quando o espaço do Teatro Circo foi adaptado para sala de cinema. Assim, para a análise em curso, considera-se a plateia elíptica que existiria nesta altura, cingida por um corredor central e com outro, a toda a volta, que se desenvolvia sob os dois pisos de camarotes e balcões.

O palco era de dimensões relativamente reduzidas e a caixa cénica convencional era fechada em três lados e, com a quarta parede inexistente, aberta para o público através da boca de cena (12m de largura x 5m de altura), privilegiando uma relação frontal do espectador com a cena, a partir de um ponto de vista único e inerte, que originava e uma atitude essencialmente não-participativa.

⁴⁶ Pedro Mendes Abreu, em conversa informal.

Tendo em conta a definição de Louis Jouvet⁴⁷ acerca dos diferentes tipos de espaços teatrais, o edifício do Teatro Avenida inseria-se na *ordem italiana*⁴⁸. Reproduzindo as estruturas de uma sociedade hierarquizada, este tipo de espaço tendia a acentuar a separação entre o espaço dos actores e o do público, enfatizando a distância imposta entre a acção teatral e o espectador, levando este a identificar-se, mais facilmente, com a ilusão do espectáculo. Apenas o trabalho da encenação podia contrariar esta tendência, pela subversão do carácter rígido dos espaços construídos.

Nos anos 50/60 o Teatro Avenida constituía-se a principal sala de espectáculos de Coimbra, funcionando diariamente como sala de cinema e acolhendo, também, regularmente, outro tipo de espectáculos, tanto da Academia, como de iniciativa privada. Segundo o testemunho de José Baldaia, este era o verdadeiro teatro académico, onde os diversos Organismos Autónomos realizavam as suas apresentações, como era o caso dos Ciclos de Teatro realizados anualmente pelo CITAC, nos quais eram convidadas a participar diversas companhias de teatro, tanto universitário como amador ou profissional.

O Teatro Académico Gil Vicente (TAGV), que terá ficado pronto em 1963, tal como o edifício da Associação Académica, foi construído com esse fim; no entanto, o Ministério da Educação, por razões políticas, não o entregou à AAC. Assim, o TAGV continuou encerrado, sem espectáculos de qualquer natureza, até 1965, quando o governo decretou o encerramento de todas as secções culturais (mantendo-se apenas as desportivas e, naturalmente, os Organismos Autónomos) e nomeou uma Comissão administrativa que o abriu a uma programação comercial de cinema. Com isto, os estudantes decretaram um boicote ao novo teatro, continuando o Avenida a ser o centro das actividades estudantis, pelo menos a mais comprometida, tanto a nível político, como cultural.

⁴⁷ Louis Jouvet (1887-1951) foi um actor e director teatral de origem francesa, que colaborou com Jacques Coupeau no *Théâtre du Vieux-Colombier*, onde se iniciou, em 1913, e desenvolveu as suas habilidades e técnicas de palco.

⁴⁸ Para Jouvet existem quatro ordens, que correspondem a quatro tipos de espaços teatrais aos quais são associadas diferentes representações geométricas: a *greco-romana*, de forma concêntrica e circular; a *medieval*, sem edifício particular para a representação; a *shakespeariana*, entre o círculo e a forma elíptica e a *italiana*, de forma excêntrica e elíptica.



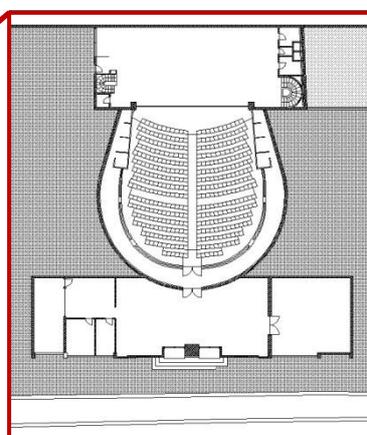
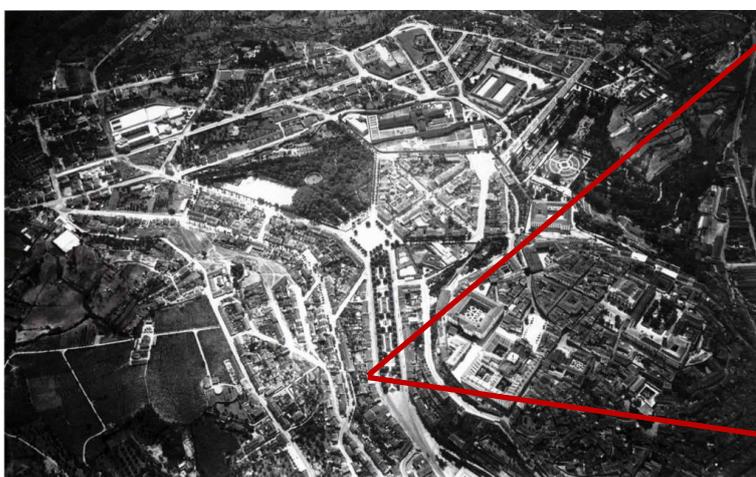
Fotografia 1 – Fachada principal do antigo Teatro Avenida.



Fotografia 2 – Interior da sala do antigo Teatro Avenida.



Fotografia 3 – Interior da sala do antigo Teatro Avenida.



Planta do Teatro Avenida.

Escala 1:500

Fotografia 4 – Fotografia aérea de Coimbra (anos 30-40).

2.3 – Concepção do Cenário e Dispositivos Cénicos

Victor Garcia veio para Coimbra em 1966, recém-chegado de Paris, onde frequentou o *Théâtre des Nations* e onde iniciou a sua carreira de encenador, com a peça *Ubu Roi (O Rei Ubu)*, de Alfred Jarry. Durante esse período ter-se-á familiarizado com o teatro do “Siglo de Oro” espanhol – modelo teatral barroco iniciado por Lope de Vega e aperfeiçoado por Calderón de la Barca, ao nível da estrutura dramática e, sobretudo, da capacidade e beleza poéticas – tendo partido dele a proposta inicial de junção de dois textos, o *Auto de S. Martinho*, de Gil Vicente, e o *Auto das Ofertas*, (sensivelmente da mesma época) de autor anónimo castelhano. Em conjunto com o Conselho Artístico e mais alguns membros do CITAC, começou a trabalhar na adaptação dos textos, aos quais veio a juntar, ainda nesse ano lectivo, *O Grande Teatro do Mundo*, auto sacramental de Calderón de la Barca.

A organização do espectáculo partiu da necessidade de montar uma sessão “consistente”, ou seja, que, por um lado, preenchesse as duas horas de duração normal de um espectáculo e, por outro lado, tivesse uma parte curta e destacável, para apresentação nas mostras colectivas, que se realizavam entre os diversos Organismos Culturais da Academia. Desta forma, a primeira parte juntava a representação do *Auto de S. Martinho* com o *Auto das Ofertas* e a segunda parte era reservada exclusivamente ao *Grande Teatro do Mundo*, que «preenchia a parte “nobre” da representação»⁴⁹.

Indo ao encontro dos objectivos do CITAC, que se viravam, sobretudo, para as novas áreas da produção teatral, *O Grande Teatro do Mundo* surgia como oportunidade de «revisitação»⁵⁰ daquele teatro, traduzido e reinventado numa nova linguagem, mais próxima das correntes estéticas que marcavam o teatro europeu.

Por outro lado, Victor Garcia «teve uma enorme preocupação de “sentir” o país, sendo incansável viajante na região de Coimbra e muito para além dela, sempre que, nos fins-de-semana, podia apanhar “boleia” para acompanhar os amigos às casas/terras deles, intuindo a “paisagem geográfica” – terra, gente, costumes, instrumentos de trabalho, etc. Aquilo que, retrotraindo, foi a construção do “caldo” de onde saíram

⁴⁹ Germano de Sousa, *Esta danada caixa preta só a murro é que funciona: CITAC 50 anos*, 2006, pág.63.

⁵⁰ Diz-se “revisitação” porque o TEUC, já tinha realizado esta mesma peça, em Maio de 1953, sob a direcção artística de Paulo Quintela, in *Máscaras da Utopia. História do Teatro Universitário em Portugal 1938/74*, p. 355.

cenários, imagens e toda a plástica que vestiu os seus espectáculos»⁵¹, e que constituía, sem dúvida, uma parte importante do seu percurso criativo.

Inicialmente, Victor Garcia queria realizar este espectáculo no interior de uma igreja medieval, como o Mosteiro de Santa Clara-a-Velha, o que chegou a tentar mas não lhe foi permitido por razões de segurança, «pôs-se, ainda, a hipótese de preparar o espectáculo para uma igreja abandonada na Rua da Sofia (situada do lado esquerdo, no sentido Norte, e que foi, mais tarde, transformada em centro comercial), mas o espaço estava muito degradado, era limitado e, também por razões de segurança, foi abandonado»⁵².

Assim, a peça acabou por ser preparada para a sala do Teatro Avenida, onde se deu a sua estreia. No entanto, durante o período de itinerância do espectáculo, houve muitas oportunidades de adaptação do projecto concebido a diferentes tipos de espaços, tanto interiores como exteriores, e, inclusivamente, a locais com características tipológicas muito diversas.

As «peregrinações geográficas» de Victor Garcia foram uma importante forma de contacto com a cultura popular e tradicional do nosso país, e constituíram uma busca de objectos e instrumentos que pudessem servir para a construção do cenário. Assim, a ideia de usar as peças de nora surgiu precisamente no momento em que o encenador as viu, conta José Baldaia, sendo, depois, «fácil integrar nos textos – ou aos textos – as noras de água absolutamente fantásticas, encontradas num lugarejo de Ceira»⁵³.

A transformação das rodas de nora teve lugar no antigo teatro de bolso do CITAC, situado no edifício da Faculdade de Direito (onde actualmente é o bar). A execução e construção, propriamente dita, dos dispositivos cénicos coube a Michel Launay e à equipa de montagem, que desenvolviam um trabalho de criação autónomo da encenação, mas sempre em diálogo próximo com Victor Garcia. Refere José Baldaia que tiveram, ainda, a ajuda do «senhor Luciano, um ferreiro ali da Sé Velha»⁵⁴, para os trabalhos de serralharia.

⁵¹ José Baldaia, em entrevista.

⁵² Idem.

⁵³ Ibidem.

⁵⁴ Ibidem.

O dispositivo principal, destinava-se a representar uma “máquina do mundo e da vida”, e constituía-se por «um elemento central, em pirâmide cónica, tendo na base a roda grande de nora de mergulho e um pilar em ferro, que era o seu eixo vertical central, onde se montavam mais duas rodas da mesma nora, até, sensivelmente, um pouco mais do que a altura de um homem. Ainda no pilar de ferro, era montada uma quarta roda de nora, dentada, e com os dentes para cima, suportando uma longa trave de madeira, na horizontal, que tinha, na extremidade direita, a roda maior da nora aérea e, na esquerda, uma roda (também dentada), mais pequena, que fazia contrapeso à da direita, (...). Esse eixo de ferro prolongava-se, mas em madeira fazendo um T invertido sobre a referida horizontal, que era, digamos, onde se apoiava “Deus”»⁵⁵.

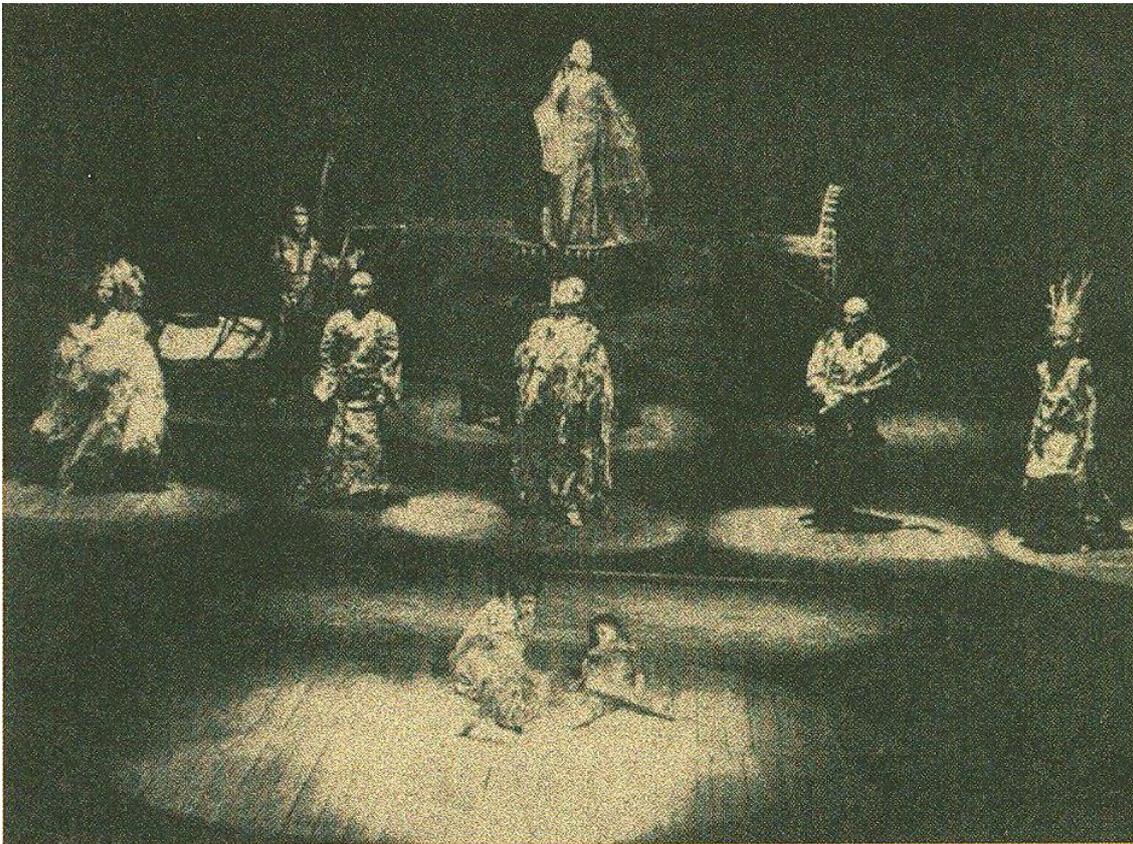
Esta peça, de grandes dimensões, era construída por módulos desmontáveis de modo a facilitar o seu transporte e montagem. Um dos módulos era composto pela pirâmide da base, onde estavam encaixadas, sucessivamente, as rodas de nora horizontais, sendo que tudo o resto estava solto - a trave tinha as rodas verticais fixas nos topos e ficava simplesmente apoiada na roda de cima do módulo da base. Para além deste dispositivo, havia apenas mais cinco caixões de madeira, de aspecto «tosco»⁵⁶, construídos de raiz pela equipa de montagem.

(...) num palco nu, uma nora era o fulcro da acção. Nela, o Mundo, encarnado por mim, fazia acontecer, a mando do Autor, todos os dramas e pequenas comédias da vida quotidiana, usando como actores o Pobre (encarnado pelo Tozé Lobo Fernandes), o Rico (a cuidado de Joaquim França), o Lavrador (tão a propósito representado pelo Joaquim Pais de Brito), a Discrição (levada a peito pelo Fernando Ribeiro da Cunha), a Formosura (a que Maria João Delgado, fazia jus, de boa actriz e bonita que era), o Rei (desempenhado a preceito pelo António Manuel Lopes Dias) e a então pequena Margarida Ribeiro da Cunha, encarnando muito bem o Menino. Todas estas personagens, o Mundo inclusive eram observadas e controladas por um benevolente Deus ex-máquina (o Autor) a que João Rodrigues dava uma vida e um sentido únicos.

Germano de Sousa, *Esta danada caixa preta só a murro é que funciona: CITAC 50 anos*, 2006, pág.63.

⁵⁵ José Baldaia, em entrevista.

⁵⁶ Idem.



Fotografia 5 – Fotografia de Apresentação do espectáculo. Não correspondia a nenhum momento da representação – os actores estavam a posar para o cartaz de apresentação da peça.

Segundo a explicação sumária de Maria João Delgado, acerca do desenvolvimento da encenação concebida por Victor Garcia, a acção iniciava-se com o *Autor* a falar do alto do balcão do terceiro piso, ou seja, fora do palco, no ponto mais alto da sala de teatro: «a peça começava connosco aqui [no centro do palco, mesmo em frente ao público] (...) todos enrolados como uma espécie de amálgama que está dentro do útero, e mexendo-se [suavemente], enquanto o *Autor* falava lá cima, do balcão. Depois começava a vir um foco a incidir sobre este amálgama, que se ia mexendo devagarinho, devagarinho e depois, aos poucos, é que nos íamos formando e nos íamos vestindo»⁵⁷.

Os actores começavam vestidos com uns fatos de oleado pintados, adaptados a partir dos fatos dos pescadores da Nazaré, expressão de um estado neutro das personagens, ainda sem quaisquer atributos. O *Autor*, já em palco, e sobre a grande peça de maquinaria, ia chamando as personagens, uma a uma, enquanto estas começavam a criar-se, recorrendo à sua expressão corporal, e a vestir-se, encarnando cada uma o seu papel. Em seguida, desenrolava-se a comédia da vida, onde todos entravam e interagiam. Apenas o Autor assumia uma postura de contemplação, encarnando um papel divino. *A Formosura*, *a Discrção*, *o Rico*, *o Lavrador* e *o Rei* formavam o conjunto das cinco personagens centrais da representação e comportavam-se quase como títeres, a mando do *Autor*. O Lavrador «era o que trabalhava mais»⁵⁸, a ele eram reservadas as tarefas mais pesadas, como fazer girar a grande maquinaria de palco, onde aparecia o *Mundo*, por diversas vezes, encaixado, tipo “Homem de Vitruvius”, na roda maior do topo da trave (a da esquerda, na fotografia 1). Ao contrário destes, o *Pobre* e a *Menina* agiam mais livremente e circulavam de forma mais autónoma sobre o palco.

Quando terminava a comédia da vida, as cinco personagens centrais entravam nos respectivos caixões, onde se despiam dos seus atributos de “vida” (que ali ficavam) e saíam, já só com os fatos de oleado que estavam por baixo. Depois, dirigiam-se para o fundo do espaço cénico, onde havia uma espécie de andaimes de madeira, por onde trepavam e se penduravam, como que no purgatório, à espera da sentença final.

⁵⁷ Maria João Delgado, em entrevista.

⁵⁸ Idem.



Fotografia 8 – Representação da peça *O Grande Teatro do Mundo*, na sala do antigo Teatro Avenida. Em primeiro plano encontram-se a Menina e o Pobre; por trás deles, o *Mundo* faz girar a peça central do dispositivo cénico, com o *Autor* no topo; no fundo, as cinco personagens restantes, trepam pelos andaimes de madeira. O momento corresponde ao término da “comédia da vida”.

A peça terminava tal como começava, com as personagens todas embrulhadas numa amálgama, no centro do palco, mesmo em frente ao público, como que retornando a um estado inicial e primário da matéria.

2.4 – Implantação da Cena

Na análise deste ponto, pelas razões anteriormente explicitadas de falta de material gráfico, cingir-me-ei apenas a dois dos locais onde a peça *O Grande Teatro do Mundo* foi apresentada: o Teatro Avenida, em Coimbra, e o espaço exterior ao lado nascente do Mosteiro de Alcobaça. Os locais escolhidos correspondiam a espaços de dois tipos, com características antagónicas, tornando-se interessante contrapor a tipologia da sala *à italiana* ao espaço público e não convencional da praça, em Alcobaça, onde o portal da Igreja de Santa Maria de Alcobaça fazia o plano de fundo da representação.

No Teatro Avenida, o palco vazio, despojado de qualquer elemento decorativo, ou seja, qualquer elemento desnecessário à acção dramática, era dominado pela presença de um grande objecto, uma espécie «de "máquina do mundo" que ia "governando" e "trucidando" as demais personagens»⁵⁹.

Constituindo a base cénica de toda a encenação, esta peça de maquinaria, com cerca de três metros de altura, estava fixa, pelo seu eixo vertical ao centro do palco, imobilizada pelo seu peso próprio, aproximando-se de uma construção escultórica dinâmica – mais do que de uma concepção arquitectónica – que girava completamente (360 graus), aproveitando o sistema de eixos das noras originais. Em frente dela encontravam-se distribuídos os caixões de madeira, alinhados de forma mais ou menos aleatória.

No seu conjunto, os dispositivos cénicos ocupavam praticamente toda a área de palco do Avenida, deixando pouco espaço para a movimentação dos actores. Deste modo, foi necessário construir um avançado que se projectava na direcção da plateia, ao mesmo nível do palco pré-existente, conformando um espaço que constituía o fulcro da acção das personagens, ou seja, era o "palco" da "comédia da vida".

A iluminação era feita com recurso a *spots* (sem cor) que incidiam verticalmente sobre o palco, recortando a silhueta das figuras. Assumindo-se como mecanismo fundamental, tanto no controlo, como na modelação do espaço e dos seus sentidos, a luz servia, ainda, como meio de criação de uma ambiência poética e sugestiva, sombria e misteriosa, que se coadunava perfeitamente com o carácter de mistério medieval da

⁵⁹ José Baldaia, em entrevista.

peça. Como refere Carles Dullin⁶⁰, «a luz é o único recurso exterior que pode agir sobre a imaginação do espectador sem distrair a sua atenção; a luz tem uma espécie de poder semelhante ao da música, toca outros sentidos, mas age como ela; a luz é um elemento vivo, um dos fluídos da imaginação».

À semelhança dos princípios elaborados por Gordon Criag⁶¹, a respeito do desenho e concepção da cena, o trabalho de Victor Garcia assentava numa rigorosa depuração do espaço, animado e em constante mutação, por acção da luz e de volumes em movimento. Criando um efeito de claro-escuro, que estabelecia com os objectos um jogo dinâmico no espaço, era possível controlar com precisão aquilo que se queria mostrar do cenário, mantendo ocultos, na penumbra, os elementos desnecessários a cada momento da acção. Isto possibilitava, por um lado, ter todos os objectos (e actores) em cena, desde o início até ao final da representação e, por outro lado, criar múltiplos centros de acção e operar mudanças no cenário com grande rapidez e facilidade.

Ao fundo do espaço cénico permanecia visível uma parede de pedra (do próprio edifício teatral) por onde escorria água de uma nascente próxima, devido a uma infiltração⁶². Este elemento, não fazendo parte do projecto, foi descoberto por acaso – já o cenário estava completamente construído – quando Victor Garcia mandou tirar os telões de fundo e todas as “tralhas” de outras peças ali acumuladas ao longo de anos, com o objectivo de limpar o palco de tudo o que fosse supérfluo. Com isto revelou-se-lhes a imagem inesperada da parede com uma “cascata”, que deixou o encenador e todos os jovens citaquianos maravilhados.

Assistir ao desnudamento da parede de fundo do “Teatro Avenida”, até ele ser apenas pedra, transformando assim o palco numa caverna, num espaço do princípio do mundo (para o “Grande Teatro do Mundo”), foi tão maravilhoso como assistir aos espectáculos que Victor Garcia inventava.

⁶⁰ Carles Dullin, in *Dicionário de Teatro*, 2003, pág. 202.

⁶¹ Edward Gordon Criag (1872-1966) foi um actor, cenógrafo, director e produtor de teatro inglês, com uma vasta obra teórica. O seu trabalho dirigia-se no sentido de uma interpretação teatral mais simbólica, assente em recursos materiais poéticos e sugestivos.

⁶² Pedro Mendes Abreu, em conversa informal.

António Lopes Dias, *Esta danada caixa preta só a murro é que funciona: CITAC 50 anos*, 2006, pág. 60.

Sobre a referida parede havia, ainda, «uma estrutura de madeira, com pilares e travessas, contra a qual estavam arrumados os painéis antigos»⁶³, que conformavam uma espécie de andaime de formas tortuosas e que Victor Garcia decidiu aproveitar para a «"subida" das personagens ao Criador»⁶⁴. Ou seja, no momento após a sua morte, as personagens elevar-se-iam, trepando pela estrutura e pendurando-se nela – ver *fotografia 6*. A presença da água pode ser vista, aqui, pertinentemente, como símbolo de purificação e de limpeza da alma das personagens, no momento em que estas se preparavam para o julgamento final.

O cenário construía-se como imagem de ilusão e fantasia, tirando partido da «flexibilidade quase milagrosa» da luz e da sua capacidade de «criar sombras»⁶⁵.

A ocupação da sala revelava um domínio do espaço teatral que, fugindo às abordagens mais tradicionais, superava as imposições do espaço construído pela subversão dos seus princípios estruturais, criando novas relações espaciais e visuais, e fundindo os territórios do público com o dos actores. O tecto e toda a caixa cénica pareciam anular-se sob a extensão das zonas escuras, que ocultavam tanto os limites físicos do espaço cénico como a própria arquitectura interior do edifício teatral, evitando o confronto entre a proposta cénica e o espaço onde ela se inseria. Trazendo o palco para fora dos limites da cena, o encenador aproximava a acção do público, amenizando o efeito de corte produzido pela moldura da boca de cena. Do mesmo modo, ao colocar o *Autor*, logo no início da peça, a falar do balcão, ou seja, fora do espaço de representação, no espaço destinado ao público, rompia com a separação funcional dos espaços, fazendo com que o espectador se sentisse no centro da acção dramática. No *Auto de S. Martinho*, por exemplo, é interessante verificar que a figura do pobre «cirandava entre a plateia, chorando, no meio dela, as agruras da sua mofina sorte»⁶⁶, enfatizando, mais uma vez, esta intenção.

⁶³ José Baldaia, em correcção aos textos.

⁶⁴ José Baldaia, em correcção aos textos.

⁶⁵ in *Dicionário de Teatro*, 2003, pág. 202

⁶⁶ Germano de Sousa, *Esta danada caixa preta só a murro é que funciona: CITAC 50 anos*, 2006, pág. 63.

No que respeita à apresentação realizada em Alcobaça, é interessante verificar como a mesma concepção de cena era susceptível de se adaptar a um espaço de características tão diferentes: o exterior, sem o apoio das infra-estruturas normalmente existentes numa sala de teatro, e o público, que, pela própria natureza do local, anulava a existência de espaço privado, opondo-se drasticamente ao modelo *à italiana*. Escolheu-se, criteriosamente, para a implantação do cenário, a escadaria de acesso à Igreja de Santa Maria de Alcobaça, ficando o portal da Igreja como plano de fundo do espaço cénico. O espectáculo decorria, assim, à maneira medieval⁶⁷, representando-se na rua e junto a uma igreja medieval, de acordo com a intenção inicial de Victor Garcia.

O “palco” era conformado pelo patamar intermédio da escadaria, um espaço amplo e sem quaisquer adereços, onde ficava colocada, ao centro, a maquinaria de cena. A escadaria superior e o patamar (de entrada para a igreja) integravam, também, o espaço de representação, mas a um nível secundário, sendo utilizados apenas em determinados momentos da acção. Em baixo, ao nível do público, encontrava-se o estrado que tinha sido utilizado como avançado de palco, na estreia da peça, no Teatro Avenida, e que servia igualmente para aumentar a área do espaço de representação, elevando as personagens ao mesmo nível do patamar principal – ver *fotografias 1, 3 e 5*. Segundo José Baldaia, tanto no Teatro Avenida como em Alcobaça, «o estrado, alto e robusto, era quase uma imitação da roda inferior da “máquina do mundo”, enquanto nas apresentações internacionais, em Paris e Liège, este seria bem mais transportável, muito leve e segmentado em quatro»⁶⁸.

As luzes mantinham o mesmo desenho concebido para o Avenida, sendo que a representação era feita de noite, facilitando a produção do efeito de claro-escuro, que definia os centros da acção e permitia, ao mesmo tempo, manipular os elementos visíveis e invisíveis do cenário. Este efeito era conseguido, apesar da ausência de uma caixa cénica, através da iluminação muito condicionada, para a qual foi necessário construir uma armação de suporte. A estrutura metálica que se vê na *fotografia 8*

⁶⁷ Louis Jouvet define a ordem *medieval*, para a qual não havia um edifício específico, destinado a albergar a actividade teatral, representando-se na rua, muitas vezes, junto de monumentos religiosos e, geralmente, temas religiosos, tal como acontece com o presente caso de estudo.

⁶⁸ José Baldaia, em entrevista.

constituía a estrutura onde ficavam colocados os projectores, iluminando verticalmente o espaço da representação (o patamar intermédio da escadaria).

Encostados às laterais da porta da igreja existiam, ainda, dois escadotes, colocados um de cada lado do portal, que substituíam o andaime de madeira, embora a sua presença visual fosse quase irrelevante.

A maquinaria de cena, da autoria de Michel Launay, não só articulava o tempo e o espaço da representação, ajudando a marcar-lhe o ritmo, como também se constituía como elemento essencial de caracterização do *lugar*. Assente na presença de objecto cénico central e mergulhada num ambiente de penumbra, a cenografia encerrava-se sobre si mesma, tornando-se autónoma, ou seja, gerando, ela própria, o *lugar*.

Toda esta produção espectacular fazia confluír a imaginação e o concreto, colocando-se na fronteira entre o espaço cénico e o espaço real e era marcada pelas características evocativas dos materiais. Encontrava-se muito próxima das realizações (posteriores) de João Brites e do seu colectivo de teatro, *O Bando*⁶⁹, cuja abordagem se centrava numa subversão do teatro tradicional e as representações eram feitas, na maioria das vezes, em espaços públicos e não convencionais – lugares não teatrais, mas culturais⁷⁰.

O essencial é encontrar uma arquitectura. Não gosto de falar em termos tradicionais: lado do pátio e lado do jardim, etc. Prefiro pensar em linhas horizontais ou diagonais, ldo norte, sul. Actualmente, creio que cheguei a dominar o espaço; assim posso oferecer em um segundo uma visão caleidoscópica sob diversos ângulos: uma cena de amor deve ser colocada no alto; uma situação bárbara deve passar-se nas pernas dos espectadores; pode refinar-se ao infinito sobre essas evidências. Hoje, é somente quando sou dono do espaço, quando tenho a arquitectura, que lhe coloco o texto.

Le Théâtre 1968-1: Cahiers Dirigés par Arrabal. 1968, Pág. 75.

⁶⁹ *O Bando*, grupo de teatro fundado por João Brites logo após o 25 de Abril de 1974, onde se valorizava, acima de tudo, o trabalho de criação colectiva, como opção política, estética e didáctica, colocando-se na vanguarda artística, contra o teatro comercial e “ilustrativo”.

⁷⁰ Destacam-se, no caso da peça *A Morte do Palhaço* (1991), o espaço da rua; *Gente Singular* (1993) foi realizada no comboio, contando com 40 apresentações, todas em Lisboa, entre as estações de Entrecampos e Alcântara; ou o *Borda de Água* (1992), que ocorreu no espaço insólito do lago da Fundação Calouste Gulbenkian.

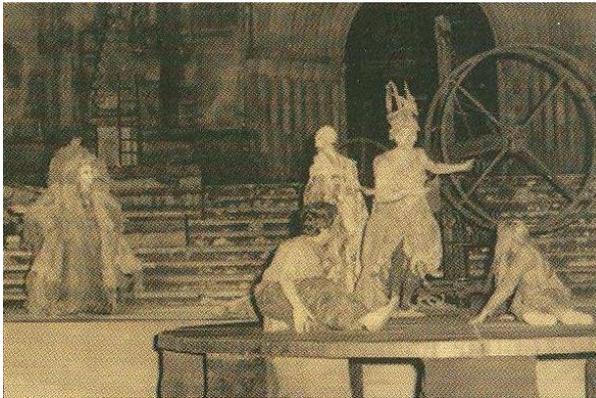
Os espaços utilizados correspondiam a uma arquitectura que lhes era estranha e o cenário assentava num objecto central escultórico, definidor, ele próprio, do lugar, e com o qual os actores interagiam, explorando as suas várias dimensões, volumes, matérias e possibilidades de associação ou desarticulação.

A importância evocacional, envolvente e marcante da máquina de cena provinha da relação de proximidade que estabelecia com o público. O objecto nascido do contexto rural e popular português, desconstruído e incorporado em formas re-criadoras, tornava-se capaz de uma provocação do ver, sentir, pensar e reagir renovados. A noção de espaço entre o teatro e a cenografia alimentava-se do espaço artístico, visual e psicológico, que, jogando com quadros mentais e memórias, potenciava novos significados.

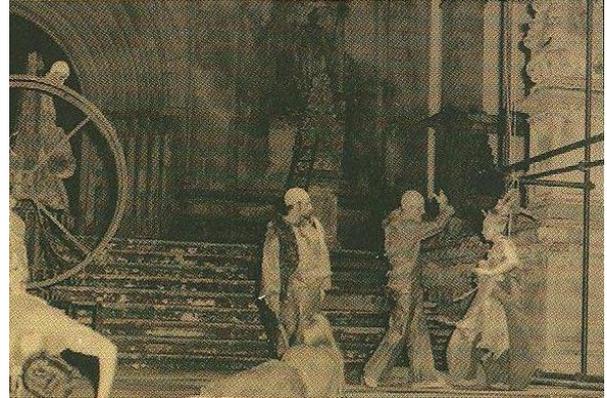
Se, por um lado, a cenografia de Victor Garcia e Michel Launay se descolava de qualquer referência exterior, a sua construção e implantação eram profundamente condicionadas pelo espaço onde se inseria, produzindo uma imagem única e intrinsecamente vinculada a esse local.

Como refere João Brites, «um espaço com memória é sempre um lugar apetecível para nos encontrarmos com o teatro»⁷¹. Para além disso, este tipo de espaços representava sempre um novo desafio, no sentido em que a sua adaptação implicava o desenho de novos caminhos e a colocação de novos obstáculos, que deixavam irreconhecível o lugar de todos os dias, para dar lugar a um novo mundo. Assim, apesar de incorporar pedaços do mundo real, o universo criado em cena afastava-se definitivamente da realidade.

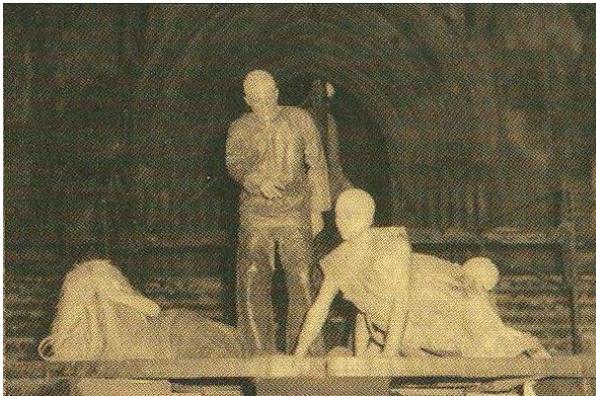
⁷¹ *Máquinas de Cena: O Bando*, 2005, pág. 34.



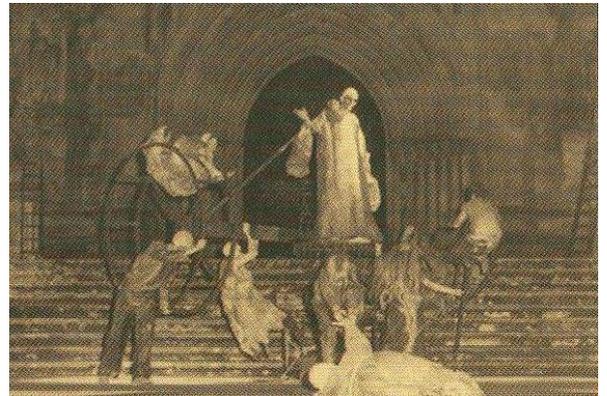
Fotografia 9



Fotografia 10



Fotografia 11



Fotografia 12



Fotografia 13



Fotografia 14

Fotografias 9 a 14 – Representação de *O Grande Teatro do Mundo* no patamar intermédio da escadaria de acesso à Igreja de Santa Maria de Alcobaça, em Alcobaça, tendo o portal da Igreja medieval como plano de fundo.

2.5 – Construção de Sentidos

Em matéria teatral, Victor Garcia era uma revolução. Para ele o teatro tinha morrido e era preciso inventar algo que o substituísse, recorrendo a outras fórmulas, a outros actores, visando outros públicos. Representar Garcia Lorca, Arrabal, Genet, Claudel, Gil Vicente ou Calderón era no fundo indiferente, pois o texto não constituía senão o ponto de partida para o “espectáculo total” que pretendia realizar. O que verdadeiramente importava eram os cenários, os figurinos, os sons e movimentos, as criaturas estranhas que deambulavam pelo palco, meio seres humanos, meio monstros. Nós não o entendíamos muito bem, mas seguíamos-lo um tanto deslumbrados, pressentindo que ele era único e que trabalhar com ele era uma oportunidade rara que a vida nos tinha proporcionado.

Eliana Gersão, *Esta danada caixa preta só a murro é que funciona: CITAC 50 anos*, 2006, pág. 61.

Durante o período em que viveu em Paris, Victor Garcia teve contacto com diversos artistas e correntes de vanguarda do teatro europeu, que marcaram indelevelmente o seu trabalho e prática teatrais. Inspirado por uma visão não dogmática do mundo, as suas criações denunciavam uma atracção pela confusão, pelo contraste e pela mistura entre o conhecido e o hipotético e aleatório, definindo, assim, um modelo de experimentação constante. Não se contentando nunca com uma forma acabada, continuava sempre aberto à pesquisa e ao improvisado de diferentes soluções, com vista a desenvolver uma totalidade de experiências.

Para o encenador argentino, o texto literário era um elemento secundário do espectáculo, constituía um mero pretexto para a realização de um “espectáculo total”, no sentido de um teatro colectivo, mas também de um teatro, tal como Artaud o definia, como uma «poesia no espaço», composta por todos os elementos que «existem para além do texto [e] são geralmente considerados a parte mais insignificante duma representação teatral; são designados, desdenhosamente, como artifício e identificados com o que se entende por encenação ou «realização»⁷².

⁷² ARTAUD, Antonin, *O Teatro e o seu Duplo*, 2006, pág. 39.

Através do pensamento da encenação, Victor Garcia combinava e harmonizava todos os recursos de que dispunha – a poesia, a dança, a música, a expressão corporal dos actores, o efeito plástico dos elementos em palco e o trabalho de todos os que intervinham na realização do espectáculo. Da sua combinação surgia uma nova linguagem que, não sendo mais a mesma de cada uma das artes anteriores individualmente, se manifestava por tudo o que ocupava materialmente o palco e comunicava visualmente com o público, ou seja, assumia-se como uma «linguagem solidificada, por cujo intermédio é possível ao teatro diferenciar-se do discurso»⁷³.

Baseando o seu trabalho criativo numa *arquitectura do espaço* (e não do construído), Victor Garcia concretizava um universo novo em cena, efémero e fantástico, à parte das regras e limitações do mundo real, e que se materializava segundo uma linguagem própria concreta, destinada a preencher o espaço físico e concreto do palco, em todas as suas dimensões, isto é, ocupando o espaço não só com elementos tridimensionais, mas também com a atmosfera veiculada pela luz, pela música e por todo o tipo de estímulos que se dirigiam, em primeiro lugar, «aos sentidos, em vez de se dirigir ao espírito, como a linguagem das palavras»⁷⁴.

O espectador, tal como na cerimónia religiosa ou no ritual do sacrifício, devia ser alvo de transformações e intervir directamente na acção teatral, mesmo que fosse apenas como indivíduo sujeito ao transe e ao encantamento colectivos, pois só através do choque e do confronto o homem podia acordar da alienação em que se encontrava para operar a sua evolução.

O tema da peça explorava o carácter de representação, tanto no teatro como na vida, introduzindo a ideia da vida como um grande teatro – noção que remonta ao tempo dos gregos – onde todos representam e têm uma máscara, adquirida e assimilada, atrás da qual se escondem. O uso de palavras como “actores”, “Autor”, “teatro do mundo”, “cenários”, “papel”, “adereços”, “representar”, etc. – todo um léxico do domínio exclusivo do teatro – evidenciava uma ambiguidade entre o teatro e a vida, que era acentuada cenicamente pela introdução de objectos reais do quotidiano no espaço onírico e efémero teatral. Além disso, estes objectos, e a forma como se apresentavam trabalhados, remetiam para a imagem de um mundo e de uma vivência

⁷³ ARTAUD, Antonin, *O Teatro e o seu Duplo*, 2006, pág. 37.

⁷⁴ Idem.

rurais e tradicionais, de raízes profundas, no nosso país, onde se nutria um gosto (e afecto) pelo artesanal e tradições do povo.

Deste modo, aproximando-se, mais uma vez, das realizações de João Brites, o texto foi trabalhado no sentido de integrar elementos que relacionavam a história encenada com a cultura do nosso país, atingindo-se um equilíbrio entre a matéria do texto e o seu peso histórico, que era imagem e referente da matéria mítica criada.

O tom irónico, evidenciado pela expressão “comédia da vida”, comportava, ainda, uma vertente de denúncia social, dando a entender as acções humanas como algo de risível e aparentemente sem sentido, gerando um conflito entre o livre-arbítrio das personagens e a sua impotência perante as “forças maiores” a que estavam sujeitas.

Esta tensão era representada através da grande maquinaria de cena, que encarnava essas forças veiculando a vontade suprema de um *Deus-todo-poderoso*, o *Autor*.

À semelhança de A. Artaud, Victor Garcia procurava um teatro que, mais do que oferecer uma imagem da vida e dos seus males, constituísse um meio de libertação das restrições impostas pela moral e pela razão, uma forma de expressão intensamente subjectiva, capaz de suscitar a nostalgia do que não era deste mundo. E, sendo o domínio do teatro não psicológico, mas plástico e físico, todas as opções foram tomadas em função do espaço e não do texto.

No entanto, o seu valor simbólico não se limitava ao plano social. Enquanto espaço de transgressão, de fusão entre o sagrado e o profano, era movido, também, por questões de ordem pessoal, aspirando a uma aceitação geral do indivíduo no seu total, multifacetado e dicotómico, de acordo com um pensamento que se ligava, por um lado, ao homem da época barroca (da qual data *O Grande Teatro do Mundo*) e, por outro, às correntes de vanguarda europeias.

(...) ele pretende não só emocionar os espectadores – e com que sucesso – mas também despertar a sua actividade intelectual, empenhando-se no domínio das opções e das decisões, que não são de todo coincidência em relação às que Calderón teria tomado. (...) A meu ver, atinge-se (...) a fusão de um teatro metafísico com um teatro do afastamento. Enquanto que a Calderón falta um o apontamento de Humanidade eterna, o encenador, sem prejuízo para o espectáculo, assinala essas “fatalidades”, insinuando a importância dos factores sociais e históricos.

Ao fazer uso da roda, das escadas e do fundo sonoro de detonações que coincidem, por vezes, com as orações de amor e de piedade, ao tirar partido dos projectores, colocados mesmo sobre a acção, (...) ele executa a ruptura que vai além da esfera literária, do símbolo e do carácter prefixo do mistério medieval, a que se filia o Auto de Calderón de la Barca. O mundo que ele nos põe diante dos olhos é um mundo novo, embora as palavras pronunciadas sejam as mesmas que escreveu o autor.

Urbano Tavares Rodrigues, *Esta danada caixa preta só a murro é que funciona: CITAC 50 anos*, 2006, pág. 48-49

A obra de Victor Garcia reunia um aglomerado intrincado de influências oriundas dos territórios da arquitectura, das artes plásticas, da literatura, da dança e do teatro, que faziam confluir técnicas do expressionismo, formas específicas ligadas aos programas do “teatro épico” e do “teatro da crueldade” e formas resultantes de uma experimentação e de um trabalho de auto-questionamento constantes. A sua linguagem cénica supunha uma subversão programática das convenções e implicava a abolição das barreiras entre o espaço cénico e o espaço teatral. Mais do que definir, procurava-se sugerir, dar a entender a natureza dos espaços representados, veiculando uma expressão metafórica, que tendia a estimular a imaginação do espectador, arrancando-o da sua rotina utilitária, pela evocação de forças metafísicas, e incitando-o a participar na acção teatral.

2.6 – Transfiguração de Objectos do Quotidiano

Qualquer objecto, ao ser retirado do seu contexto quotidiano, para ser transposto para o palco, sofre sempre um efeito de artificialização, de abstracção. O corte com o mundo real transforma-o em símbolo, encerrando-o num circuito de sentidos e equivalências que promovem o objecto ao nível de entidade «actante»⁷⁵, ou seja, de entidade não figurativa, mas com significado próprio e inequívoco.

A adaptação das rodas de nora na construção do dispositivo cénico propunha a sua reinvenção formal, através da montagem inesperada das suas peças, e funcional, através da atribuição de novas funções e significados para os objectos. Propondo combinações inovadoras, o desvio de sentido ajudava a ampliar a rede de conotações associadas aos objectos, dentro de um legado etnológico específico. A acção apoiava-se no uso de instrumentos quotidianos da vida rural (tão presente ainda na vivência do Portugal dos anos 60), enfatizando a materialidade das ideias presentes no texto e articulando-as numa forma e composição que procurava linhas de continuidade e ruptura. Por um lado, ia ao encontro das raízes tradicionais (de certa forma intemporais) da nossa cultura, mas, por outro, o modo como o fazia vinha romper com as práticas instaladas, mostrando-se contra as maneiras viciadas de fazer teatro e incentivando a procura de novos meios, para um novo teatro.

Este processo ia ao encontro do conceito de “verdade cénica”, preconizado por André Antoine, segundo o qual, através da utilização de objectos reais, com peso e materialidade concretos, se pretendia introduzir em cena a corporalidade do mundo, de modo a acentuar, neste caso concreto, a relação de ambiguidade entre o teatro e a vida.

A apreensão da realidade é marcada por interpretação ou simbolização da vivência.

SCHEFFLER, Ismael, *A hermenêutica simbólica como possibilidade epistemológica para o estudo do espaço teatral*, Periscope Magazine, Dezembro 2002.

A máquina de cena deixava transparecer o sistema de valores e práticas do grupo, onde o improvisado, a polivalência e o carácter artesanal das construções estabeleciam

⁷⁵ PAVIS, Patrice, *Dicionário de Teatro*, 2003, pág. 265.



Fotografia 15 – Representação do *Auto da Virgem*, em Alcobaça. A estrutura da nora, embora esteja sempre presente em palco, era exclusiva do *Grande Teatro do Mundo*, ficando oculta na penumbra, durante o *Auto da Virgem* e o *Auto de S. Martinho*. Na fotografia vê-se o carro de bois que se transformava numa cruz, onde era, então, crucificado Jesus.

uma relação muito próxima com o público, por se encontrarem próximas, também, da realidade social que se vivia. Todos os objectos, repletos de partículas, energias, tempos e memórias, em permanente transformação, estavam directamente ligados, tanto ao objecto em si como ao simbólico, transmitindo a sensação de que esse legado rural e popular se encontrava sempre presente.

A ligação à terra, expressa na escolha de instrumentos que remetiam para a vida rural, partiu de uma ideia específica da dramaturgia, colocada, aqui, a serviço da acção e era evidenciada, também, no *Auto da Virgem* (integrado na trilogia), onde o dispositivo cénico era composto por um antigo carro de bois, em madeira, que se transformava em cruz, no momento da crucificação de Cristo – ver fotografia 12. Colocando-se o puxador para cima e apoiando o lado oposto do carro no chão, desprendia-se uma tábua que formava uma cruz, no topo.

Como refere António Lopes Dias, «na utilização de objectos do quotidiano (nora, carro de bois, cama de hospital, barco de pesca), e a sua reconstrução como elementos cénicos (máquina do mundo e do tempo, instrumentos de tortura, casa e mar), ou a transformação dos fatos de oleado dos pescadores da Nazaré em figurinos das figuras de “O Grande Teatro do Mundo” (...), a que juntava o jogo corporal dos actores, e a abolição do espaço cénico tradicional, [Victor Garcia] conseguia produzir um efeito de estranheza, por vezes violência (física e psíquica), mas que era de uma extraordinária beleza plástica»⁷⁶.

A estrutura material do cenário adquiria uma preponderância visual que disfarçava, de certo modo, a estrutura espacial, mutante por natureza, e permitia, assim, a criação de um espaço autónomo em relação ao local de implantação.

Encarnando o papel de instrumento divino, causador de conflitos e sofrimentos, a grandiosa “máquina do mundo” representava essas “forças maiores” a que as personagens estavam vulneráveis e que surgiam expressas, visualmente, pela dificuldade que os actores demonstravam no manear do pesado dispositivo.

A percepção fixa e unitária do público era relativizada pelo movimento de rotação, que multiplicava os pontos de vista sobre o objecto, contornando, em certa medida, a imobilidade do espectador e dando-lhe a descobrir, ao longo da representação, as suas várias “facetas”.

⁷⁶ António Lopes Dias, *Esta danada caixa preta só a murro é que funciona: CITAC 50 anos*, 2006, pág. 59.

2.7 – A Noção de Lugar

É fundamental evocar o sentido de “lugar” para a definição do espaço cénico enquanto local onde se desenvolve a acção. A cenografia concebida para *O Grande Teatro do Mundo*, gerava-se a partir da proposta de estruturas espaciais e materiais, sendo os próprios objectos de cena os elementos conformadores do “lugar”. Com recurso à iluminação e ao efeito de claro-escuro apagavam-se (quase completamente) as marcas arquitectónicas e as referências do local, criando-se um universo autónomo e com sentido próprio, que se estabelecia de forma independente do edifício, ou de qualquer espaço onde se implantasse.

De carácter simbólico, o cenário adaptava-se e dialogava com o espaço envolvente num tipo de apelo que, superando o natural quotidiano, suscitava uma transmissão de autenticidade que contribuía, através da sua linguagem de investigação, para a construção de um teatro “contemporâneo” e “actual”.

Paradoxalmente, este teatro, com ligação profunda ao simbolismo, fundava-se na vida recolhendo dela as suas sugestões fundadoras – o quotidiano social e o imaginário colectivo – numa procura de entendimento do teatro e do mundo que ousava ser diferente e dinâmica, mostrando-se contra a uniformização que se via no teatro tradicional.

Desligando-se da realidade, o universo da acção teatral assumia-se mais como “paisagem mental” do que como espaço concreto. De carácter abstracto, os lugares da acção surgiam expressos, no texto, nos termos de dois “globos”:

Com música, abrem-se ao mesmo tempo dois globos: num deles, estará um trono de glória e nele o Autor sentado; no outro, haverá um cenário com duas portas: numa estará pintada um berço e na outra um caixão.

BARCA, Pedro Calderón de la, *O Grande Teatro do Mundo*, 1996, pág. 46

O primeiro “globo”, onde se encontrava o “Autor” surgia especificado, mais adiante, como sendo o “globo celeste”, deixando implícito que o outro, onde nascem, vivem e morrem as restantes personagens, seria o “globo terrestre”. Descartando as indicações

em didascália, Victor Garcia, em conjunto com Miche Launay e através do dispositivo cénico por ele concebido, inventou uma outra maneira de representar estes dois globos. Através da máquina de cena, distinguem-se dois níveis: um superior, sobre a roda mais alta da pirâmide da base do dispositivo, onde se instalava o “Autor”, e outro inferior, ao nível do chão do palco, onde circulavam as demais personagens. Assim, a “máquina do mundo” era, ao mesmo tempo, o elemento diferenciador e de ligação entre os dois globos, agregando-os e servindo como instrumento de mediação entre o mundo dos “mortais” e o do “Autor-Deus”.

O dispositivo cénico desenhava a paisagem (artificializava-a), evocando, através dos materiais utilizados, a memória da terra, não no sentido exclusivo da natureza, mas de uma terra com gentes, costumes, lendas e mitos, constatando, de facto, uma relação com a realidade. Por outro lado, o uso de uma linguagem simbólica e de expressão subjectiva fugia a qualquer constatação, criando um jogo duplo e dialéctico entre a ficção teatral e o mundo real.

O esvaziamento do espaço e a depuração da cena constituíam premissas fundamentais da elaboração dessa linguagem de símbolos, cujas potencialidades eram aumentadas durante a representação, pela sensibilidade e imaginação dos espectadores, a quem cumpria a tarefa de traduzir e completar mentalmente as informações “em falta”, tornando-se participantes activos e desenvolvendo o espírito crítico⁷⁷.

O significado dos elementos que constituem a cena não depende tanto do sentido que lhe é atribuído pelo cenógrafo, quanto do significado que adquirem quando contemplados ou desfrutados pelo espectador. Esta relação não é senão um lugar de mediação, produto do diálogo entre o objecto cénico e o espectador.

RIBEIRO, João de Lima Mendes, *Arquitectura e Espaço Cénico: um percurso biográfico*, 2008, pág. 253.

⁷⁷ Cfr. *O Espectador Emancipado*, de Jacques Rancière. O livro refere-se à emancipação do espectador, ou seja, ao momento em que este deixa de ser passivo para se tornar activo «quando se põe em questão a oposição entre olhar e agir, quando se compreende que as evidências que estruturam as relação do dizer, do ver e do fazer pertencem à estrutura da Dominação e da Sujeição». O conceito de *olhar* não é, efectivamente, o contrário do de *fazer*, a não ser por um preconceito em que «olhar significa com-prazer-se na imagem, ignorando a verdade que está por trás da imagem e a realidade exterior ao teatro» (p.21). Recusando, à partida, uma atitude passiva perante o espectáculo e procurando estimular o espírito crítico do público, o olhar deve ser a acção, a acção que confirma ou transforma a distribuição dessas posições hierárquicas.



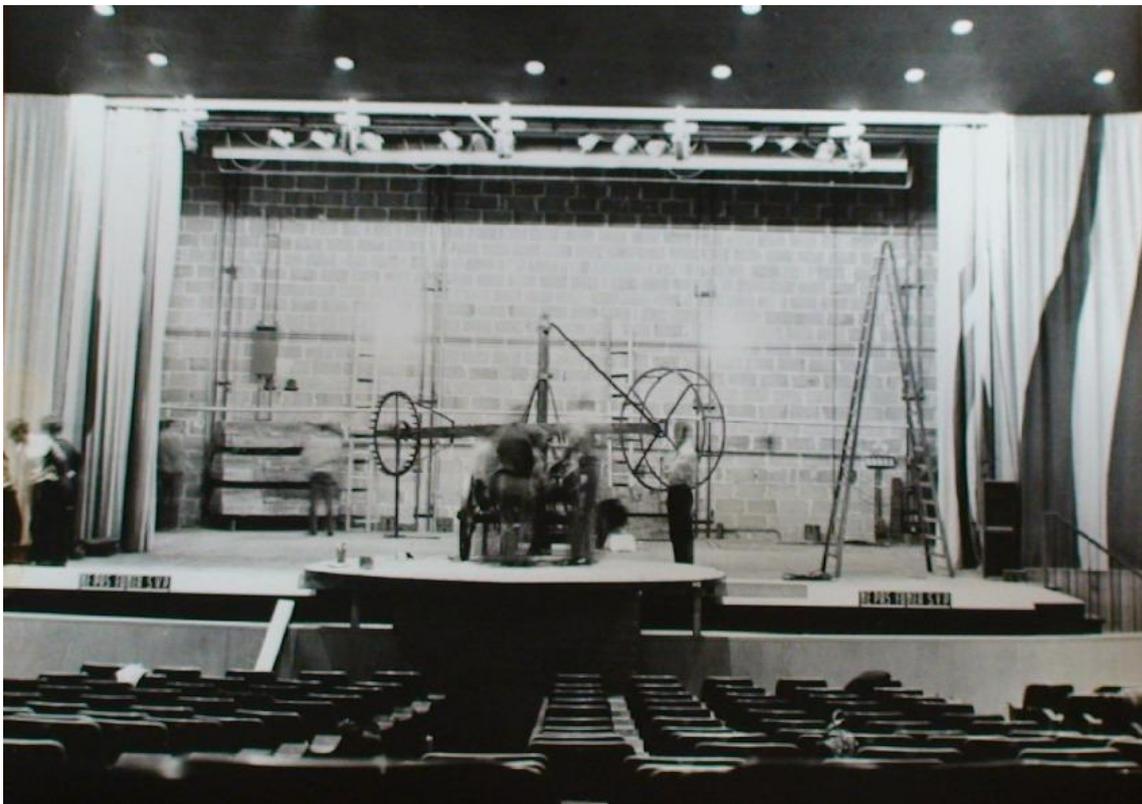
Fotografia 16 - Palco com todos os objectos cénicos da Trilogia *Mystères*: o escadote, para a subida das personagens ao Criador e a “Máquina do Mundo”, d’ *O Grande Teatro do Mundo*; e o Carro de Bois, do *Auto da Virgem*, na Bienal de Paris, em Novembro de 1967. Destaca-se a luz como elemento poético e criador do ambiente cénico.

Fazendo a ponte entre o tempo da acção e o “presente” do acto teatral, cada representação era o fruto das condições específicas de um lugar e de um momento. Sendo o teatro uma “arte ao vivo”, como refere João Brites, o seu mundo encontra-se intrinsecamente ligado à vida, relacionando-se sempre com a realidade, mas operando, neste caso, contra ela, pela criação de uma tensão que passava pela desconstrução da ideologia de recepção do real.

A cenografia abria as portas a um novo mundo, convidando o espectador a ser transportado pelos «labirintos da memória enquanto paisagem invisível, mas constantemente presente»⁷⁸, evidenciando, ainda, um vertente ligada à espiritualidade e à busca do sagrado, não no sentido do pensamento católico, mas como ritual comunitário, indo ao encontro dos ideais defendidos por A. Artaud, ou mesmo, dos princípios do “teatro pânico” de Arrabal.

Obedecendo a qualidades lógicas que ligavam as vertentes social, política e artística do grupo do CITAC, que se traduziam na forma de produção dos espaços cénicos, a construção do cenário correspondia a uma espécie de alegoria em que se fundiam evocações a diferentes linguagens teatrais – happening, mistério medieval, performance, teatro de rua ou, até, rituais sagrados e profanos – e em que se cruzavam cronologias, culturas e imaginários, fazendo confluir as formas simbólicas e os objectos reais, na construção do mundo da ficção teatral.

⁷⁸ RIBEIRO, João de Lima Mendes, *Arquitectura e Espaço Cénico: um percurso biográfico*, 2008, pág. 253.



Fotografia 17 – Montagem do cenário, em Liège, na Bélgica, aquando do Festival Internacional de Teatro de Estudantes (FITEL), em Março de 1968.

2.8 – Consequências Cénicas do Pensamento da Encenação

2.8.1 – Realidade e Ficção

Toda a actividade teatral se situa, por natureza, entre os domínios da realidade e da ficção. Os dispositivos cénicos eram o instrumento visível e de mediação entre o mundo real (a verdade) e a criação de situações (a simulação) com o objectivo de serem apresentadas perante uma comunidade, traduzindo as problemáticas do ser humano, em relação à vida e a tudo o que o rodeia.

No caso concreto da peça em análise, jogava-se com a diluição destas fronteiras, aproximando a cenografia, enquanto universo mental e assumidamente ilusório, e a realidade do mundo, presente em cena e evocada, através dos objectos cénicos.

O seu significado, alterado pelo processo de descontextualização, passava a ser determinado pelas exigências da dramaturgia, valorizando-se, acima de tudo, a construção de uma imagem ficcional, que não pretendia, de maneira nenhuma, ser representação da realidade, antes tendia a abolir as barreiras entre ambas.

Os espaços e monumentos que serviram de fundo ao cenário, nos diversos locais onde a peça foi apresentada, constituíam, igualmente, partes da realidade introduzidas no espaço cénico, alteradas apenas pelos efeitos da iluminação, durante o espectáculo. A coexistência de todos estes elementos, integrados na construção de um mundo efémero e onírico, explorava, material e plasticamente, a relação de ambiguidade entre o teatro e a vida, evidenciada no tema da peça.

Havia uma intenção clara, da parte de Victor Garcia, em misturar os dois mundos, enfatizando as relações de semelhança, sobretudo no que dizia respeito ao funcionamento metafísico de ambos. Através do efeito de estranhamento, abria-se espaço a um questionamento da sociedade (enquanto tema representado), assim como da função do teatro, dentro do próprio teatro.

2.8.2 – Unidade e Fragmentação

A nível temporal, a obra de Calderón dividia-se em cinco momentos, segundo uma sequência lógica de acontecimentos, que pode ser entendida como um ciclo, no movimento circular, infinito e ininterrupto, da vida, de acordo com a noção cristã. Representava-se um ciclo das vidas de um número limitado de personagens-tipo, que

ia desde a sua formação (uterina), até ao momento do julgamento da sua alma, depois da morte (e após a qual se poderia iniciar, ou não, um novo ciclo).

A acção decorria de forma ininterrupta, agrupando os vários momentos num todo contínuo, que se definia como uma unidade temporal, à qual não interessavam referências exteriores. Apagando as marcas da época, o tempo da acção surgia como um dado relativamente abstracto, um pouco como os espaços, e que servia uma certa noção de intemporalidade.

A nível espacial, a existência de um quadro cénico único que servia a representação do princípio ao fim, suscitava um entendimento uno e relativamente homogéneo do espaço. No entanto, a forma como este era dado a ver ao público contrariava esta impressão. O cenário ia sendo desvendado aos poucos, segundo um ponto de vista fraccionado, ditado tanto pelas exigências da encenação como pela vontade de Victor Garcia. Toda a construção cénica reforçava a ideia de que o teatro, como a vida, é constituído por partes dispersas e heterogéneas, mas que formam, no seu conjunto, uma unidade de sentido, ainda que dual e cheia de contradições.

O dispositivo cénico principal ajudava, não só a dividir e diferenciar os espaços da acção, mas também a evidenciar a hierarquia das personagens, através da sua relação com o espaço e com os objectos em cena: o *Autor* ficava colocado num nível superior, sobre a «máquina do mundo» – o seu posto de controlo e contemplação –, separado do restante espaço, onde circulavam todas as outras personagens; o *Mundo*, encontrava-se no mesmo plano que o *Autor*, mas em posição inferior, sendo seu servo; as personagens principais da «comédia da vida» eram a *Formosura*, a *Discrição*, o *Rico*, o *Lavrador* e o *Rei*, que recebiam títulos, atributos, poder; e, finalmente, o *Pobre* e o *Menino*, que não tinham direito a quaisquer atributos materiais e cujo lugar era, muitas vezes, sentados ou deitados no chão.

(...)[As] personagens na grandiosa maquinaria do palco, cujo eixo é uma nora concebida de maneira a permitir o contraste entre os ricos e os pobres – como quando o Lavrador cultiva a obediência aos mandamentos do Rico – e também [o contraste] entre as três hierarquias da vida eterna: paraíso, purgatório e inferno.

Urbano Tavares Rodrigues, *Esta danada caixa preta só a murro é que funciona: CITAC 50 anos*, 2006, pág. 49

A concepção do jogo de luzes acabava por ter um papel duplo: fragmentava, por um lado, o espaço em zonas iluminadas, que definiam o centro da acção, e zonas de sombra, que escondiam os elementos indesejados, e, por outro, constituía-se como elemento aglutinador, unindo as partes e uniformizando a imagem do conjunto.

2.8.3 – Simetria e Assimetria

A composição do espaço cénico era, aparentemente, simétrica, segundo o eixo de profundidade do palco. Contudo, observando mais atentamente, a configuração do dispositivo cénico central, percebe-se que esta não era perfeita – a pirâmide da base, constituída pelas rodas de nora horizontais era rigorosamente simétrica, mas as rodas verticais dos topos da trave eram diferentes, quer em dimensão quer em elementos construtivos. Também a colocação dos caixões sobre o palco mostrava um gesto orgânico e flexível, que contrariava a noção de rigidez e de um certo classicismo associado às composições simétricas.

Na sua posição inicial, a “máquina do mundo”, dividia o palco em duas partes iguais – à esquerda e à direita –, definindo-se, essa, como a sua posição neutra. No entanto, ao longo da representação, esta condição alterava-se e a conformação dos espaços variava e tornava-se dinâmica. O movimento de rotação da “máquina do mundo” introduzia assimetrias na composição espacial, rompendo com a estaticidade e rigidez aparentes do cenário.

A existência de múltiplos centros de acção, mesmo fora dos limites do espaço cénico, descentralizava a representação e subvertia a separação tipológica dos espaços, revelando a complexidade das relações espaciais criadas, segundo um conceito menos estanque e mais próximo da performance.

Mas, mais do que o dispositivo cénico, por si só, a acção dos actores em palco constituía o elemento dinamizador e animador do espaço, podendo-se, facilmente, imaginar o contraste que produzia entre os objectos cénicos e o movimento coreográfico das personagens, na construção de um todo dinâmico e mutável.

2.8.4 – Peso e Leveza

A análise deste ponto prende-se com a relação que se estabelecia entre a matéria e a forma, do ponto de vista das sensações que podiam despertar no espectador. O uso de objectos reais para a construção e caracterização do espaço cénico, trazia para o palco a materialidade, o peso do mundo real, quebrando as barreiras que separavam o cenário, enquanto espaço de simulação da realidade.

A escuridão, na qual se fundava o ambiente cénico, tornava-se densa e pesada, expressão de uma gravidade que era acentuada pelo aspecto usado e já gasto dos objectos, e onde sobressaía a presença de uma grande peça de maquinaria, composta por peças de nora, ou seja, por perfis de ferro quase sem espessura, e por alguns elementos de madeira, também de carácter laminar, que privilegiavam a percepção dos vazios. Apenas os caixões de madeira possuíam planos opacos, mas a sua presença era suprimida e secundarizada, durante quase todo o espectáculo.

Os temas construtivos, deixados visíveis, acentuavam o carácter de estrutura maquinal do objecto, transmitindo claramente a ideia daquilo que ele simbolizava. Não obstante, grande parte do *peso* que associamos à “máquina do mundo” estava, também, relacionado com o efeito psicológico, de reconhecimento do mundo rural e de uma vivência que se sabia sujeita a muitos sacrifícios e sofrimentos.

O palco, despido e sombrio, dava a entender o espaço como que ilimitado, infinito, evocando, simultaneamente, as trevas da alma, e acentuando o carácter trágico da representação. As ideias por detrás do texto de Calderón revelavam, ainda, o *peso* de um pensamento profundamente dividido entre os ideais católicos, de submissão a Deus, e os valores do Humanismo, que colocava o homem acima de todas as coisas e se regia pelo pensamento racional.

2.8.5 – Interior e Exterior

O tratamento desta questão parece, à partida, pouco evidente, uma vez que os espaços representados eram de carácter abstracto, excluindo a ideia de um espaço limitado, ou mesmo fechado, e em relação ao qual possa haver um estado de interioridade ou exterioridade.

Os lugares definidos por Calderón surgiam como dois mundos justapostos, tal como na ideia cristã de Céu e Terra, e segundo uma relação que não era directa, nem igual nos dois sentidos. Os dois globos eram representados cenicamente por dois níveis diferentes, o do palco (inferior) e o do trono do *Autor* (superior), diferenciando os territórios a que cada um pertencia e excluindo, automaticamente, os mortais, do *globo celeste*, e o *Autor*, do *globo terrestre*. Apenas o *Mundo* ficava numa posição ambígua, pois situava-se num nível intermédio ou, até mesmo, em ambos os globos (tendo o privilégio de, pelo menos, uma comunicação especial com o *Autor*). No entanto, se imaginarmos o seu lugar na roda grande da “máquina do mundo”, encaixado tipo “Homem de Vitruvius”, como acontecia em certas partes da representação, a sua posição surge-nos mais claramente definida.

A escuridão da sala isolava, ainda, estes dois mundos num espaço único, onde nada mais era visível, utilizando-se a caixa cénica como uma espécie de “caixa preta” que, embora representando um espaço de territorialidade mais ampla (ou ilimitada), tendia a encerrar a acção sobre si própria. O espaço da acção podia estender-se, através da imaginação, mas, ao mesmo tempo, recusava tudo o que fosse exterior a ele, fechando-se sobre si mesmo e virando-se para dentro, para a interioridade e envolvência do acto teatral.

2.8.6 – Frente e Verso

O dispositivo cénico que se constituía com a “máquina do mundo” apresentava-se como uma espécie de escultura dinâmica, que rodava e se mostrava ao público, de vários ângulos, anulando a existência de uma linha de limite entre as faces visíveis do objecto e as que deviam ser ocultadas. Todos os seus lados eram tratados como frentes e as diferentes posições que assumia serviam para expressar as tensões e o dinamismo próprios da obra encenada, ajudando a marcar o ritmo da representação, e acompanhando a sua evolução.

Esta característica da cenografia permitia, no limite, abdicar de um plano de fundo, para ter público a toda a volta.

CONCLUSÃO

A arquitectura de cena concebida para a representação da peça *O Grande Teatro do Mundo* e a encenação levada a cabo pelo argentino Victor Garcia, com o CITAC, constituiu uma experiência de valor incalculável num Organismo de Teatro Universitário, pelos conhecimentos que trouxe acerca da arte de levantar um espectáculo teatral, pelas aprendizagens levadas por muitos jovens actores, que as partilharam depois fora do meio universitário, e pela capacidade de resposta positiva às necessidades de todos aqueles que, por uma razão ou por outra, procuraram, no teatro, o complemento da sua formação académica.

O teatro universitário assumia-se como um espaço privilegiado, entendido como uma espécie de laboratório do complexo mundo teatral. Na década de sessenta, em Portugal, não havia no teatro, profissional ou amador, este tipo de disponibilidade ou liberdade para a experimentação. O que se devia, em grande parte, à inexistência de um público de teatro fixo que garantisse bilheteira – já não havia esse hábito, segundo António Pedro, devido à má qualidade que o teatro atingira no nosso país; se não havia um teatro de qualidade, não podia existir um público à altura, com interesse e o gosto educado – de modo que as incursões em fórmulas que fugissem ao *teatro de entretenimento* acabavam por não compensar artística ou financeiramente.

A lógica anti-comercial do teatro universitário e, sobretudo, a sua condição de relativa independência em relação aos caprichos formais e estéticos do gosto oficial eram factores que iam totalmente ao encontro dos princípios e objectivos de trabalho de Victor Garcia. A sua experiência prévia já o associara historicamente aos movimentos de vanguarda europeus e a espectáculos de grande exuberância visual.

Em Coimbra, o seu contributo foi aclamado por todos aqueles que com ele trabalharam e que fizeram a ponte entre o encenador, o meio académico e a cultura do nosso país.

A sua abordagem, em relação ao caso de estudo desta dissertação, visava estabelecer uma ligação entre o tempo da acção e a situação real que se vivia em Portugal. Essa ligação ia para além do texto e das falas dos actores, contaminando as componentes materiais que integravam a representação. Através da escolha de objectos reais e instrumentos do quotidiano, evocava-se uma paisagem rural, imaginária, com raízes na

verdadeira cultura popular portuguesa, por ele experienciada – e oposta à imagem ideal de cultura que Salazar inculcava.

Os diversos espaços onde *O Grande Teatro do Mundo* foi apresentado, também pedaços de uma realidade concreta e palpável, eram parcialmente incorporados no cenário, um pouco à semelhança dos objectos, sem nunca se sobreporem à criação do mundo da ficção teatral, estabelecendo sempre diferentes e complexas relações espaciais, conforme a natureza de cada local. Victor Garcia pretendia acabar com a separação instituída entre os actores e o público, adaptando, de cada vez, a colocação dos objectos no espaço, a coreografia dos actores e o plano de fundo, ou seja, reinventando a sua linguagem teatral a cada nova representação.

O dispositivo cénico baseava-se, então, no esvaziamento do espaço, dominado pela penumbra, onde a luz se assumia como elemento plástico fundamental, animando o espaço e definindo os diferentes centros da acção, e onde a máquina de cena, dinâmica e tridimensional, conformava diferentes áreas de actuação, de acordo com a acção representada, assumindo uma estrutura espacial variável, ao longo do espectáculo. O jogo criado entre a luz, os objectos cénicos e a acção dos intérpretes, demonstrava um entendimento do teatro que fugia aos padrões tradicionais do teatro que se produzia em Portugal. Os conceitos de tratamento do espaço, em conjunto com as componentes materiais e imateriais do espectáculo, podem ser identificados com os princípios de Artaud, pela forte presença de uma vertente metafísica inspirada pelo próprio tema; com Arrabal, pela plasticidade e pelo recurso a figuras grotescas, ligadas, de certa forma, ao culto religioso (não necessariamente cristão), tal como se encontram no teatro pânico; com Grotowski, pelo método de trabalho e de pesquisa teatral; ou mesmo com Brecht, por atingir um certo afastamento crítico em relação ao texto original da peça.

O carácter artesanal dos objectos e o conceito que presidiu à construção de uma máquina de cena central, que autonomizava toda a cenografia e definia, ela própria, o *lugar da representação*, são, ainda, características que aproximam este espectáculo das produções de João Brites e do colectivo de teatro *O Bando*, cujo trabalho se iniciou logo após a Revolução de 25 de Abril de 1974. Assim, este constitui o reflexo das influências que se espalharam, posteriormente, pela prática teatral portuguesa que, ao

nível da experimentação e investigação de soluções cénicas inventivas, conheceu um profícuo desenvolvimento, apenas depois desta data, em território nacional.

O trabalho de Victor Garcia encontra, de facto, muitas referências em João Brites, ao nível da concepção da cena, da utilização de uma máquina de cena e da preferência por espaços públicos e não convencionais, para a representação, permitindo uma maior liberdade de acção, não condicionada pelo edifício teatral.

Na opinião de António Lopes Dias, «foi principalmente com Victor Garcia, e este é um aspecto histórico e esteticamente fulcral da sua actividade, que o teatro contemporâneo inscreveu um outro artista na co-criação do espectáculo: o cenógrafo. Se, aliás, o teatro moderno começa também aí, no aparecimento do cenógrafo (com Appia), é muito mais tarde, porém, que este investe tão fortemente a sua personalidade e o seu talento no espectáculo teatral. Tudo se joga então entre dois criadores [o encenador e o cenógrafo] - da aceitação do trabalho em equipa nasce a obra»⁷⁹.

Fundiam-se evocações a diversas linguagens teatrais, ao mesmo tempo que se exploravam os caminhos da memória, enquanto paisagem invisível mas constantemente activada pelo carácter sugestivo do cenário e do ambiente criado - que era fruto de um dado momento e de condições específicas.

Assumindo-se como uma espécie de alegoria, onde os elementos da realidade e da fantasia se misturavam e confundiam, de forma muito consciente e cuidada, estes dois domínios, materializavam a ambiguidade entre o teatro e a vida, expressa na dramaturgia.

⁷⁹ António Lopes Dias, *Esta danada caixa preta só a murro é que funciona: CITAC 50 anos*, 2006, pág. 59.

BIBLIOGRAFIA

Livros e Catálogos Impressos:

ARTAUD, Antonin - *O Teatro e o seu Duplo*. Lisboa: Fenda, 1996.

ARTIS-GENER, A. - *La escenografía en el teatro y el cine*. México: Editorial Centauro, cop. 1947.

BARATA, José Oliveira - *Estética Teatral: antologia de textos*. Lisboa: Moraes, 1981.

BARATA, José Oliveira - *Máscaras da Utopia: História do Teatro Universitário em Portugal 1938/74*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2009. ISBN 978-972-31-1287-0

BARCA, Pedro Calderón de la - *O Grande Teatro do Mundo*. Lisboa: Cotovia, 1996. ISBN 972-8028-75-X

BARTHES, Roland - *Mitologias*. Lisboa: Edições 70, 2007. ISBN 978-972-44-1292-4

BEBIANO, Rui – *Juventude, rebeldia e resistência nos anos 60*. Coimbra: Angelus Novus, 2003. ISBN 972-8827-17-2

Caderno de teatro / CITAC - Círculo de Iniciação Teatral da Academia de Coimbra; ed. José Tomás Baganha; dir. Jorge Strecht Ribeiro, Manuel Alberto Valente. Coimbra: CITAC, [1965?].

COELHO, Rui Pina - *Casa da Comédia (1946-1975): Um palco para uma ideia de teatro*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 2009. ISBN 978-972-27-1658-1

CRUZ, Duarte Ivo – *Teatros em Portugal: espaços e arquitectura*. Lisboa: Medialivros, 2008. ISBN 978-972-797-170-1

CRUZEIRO, Celso - *Coimbra, 1969: A crise académica, o debate das ideias e a prática, ontem e hoje*. 3ª ed., Porto: Edições Afrontamento, 2010. ISBN 978-972-36-1082-6

CUNHAL, Álvaro - *A arte, o artista e a sociedade*. Lisboa: Caminho, 1996. ISBN 972-21-1083-7

DIAS, Manuel Graça - *João Mendes Ribeiro: arquitectura e cenografia*. Coimbra: XM, cop. 2003. ISBN 9729904200

DUARTE, Marco Daniel - *Do Estado Novo ao 25 de Abril: excuroso pela estética e ideologia dos painéis pintados da Cidade Universitária de Coimbra*. Coimbra: [s.n.], 2005.

ECO, Humberto - *A Definição da Arte*. Lisboa: Edições 70, 2004. ISBN 978-972-44-1266-5

ESPADA, José - *Manual de Cenografia*. Lisboa: INATEL, 2006. ISBN 972-9208-63-8

FERREIRA, Licínia Rodrigues - *Uma década de teatro em Coimbra: 1950-1959*. Coimbra: Arquivo Coimbrão, 2009.

FRANÇA, José Augusto - *História da Arte em Portugal: O Modernismo*. Lisboa: Editorial Presença, 2004. ISBN 972-23-3244-9

FURIGA, Alfredo - *Exposição Alfredo Furiga: trinta anos de cenografia teatral em Portugal: [catálogo da exposição]*. Figueira da Foz: Câmara Municipal: Centros de Artes e espectáculos, 2004.

GARCIA, Santiago - *Teoria e prática do teatro*. Tradução de Salvador de Freitas, São Paulo: Editora Hucitec, 1998. ISBN 85-271-0065-7

HADJINICOLAOU, Nicos – *História da Arte e movimentos sociais*. Lisboa: Edições 70, 1989.

Jornadas Científicas, Porto 2006 - *Teatro do mundo: o teatro na Universidade: ensaio e projecto.*, Porto, Faculdade de Letras da Universidade, 2007. ISBN 9789899531208

KANDINSKY, Wassily - *Do Espiritual na Arte*. 8ª ed., Alfragide: D. Quixote, 2001.

Le Théâtre 1968-1: Cahiers Dirigés par Arrabal. Paris: Christian Bourgois Editeurs, 1968.

MARCUSE, Herbert - *A Dimensão Estética*. Lisboa: Edições 70, 1999. ISBN 972-44-0194-4

MATOS, Luis de - *Manual de objectos de cena*. Lisboa: INATEL, 2008. ISBN 9789729208737

MUNARI, Bruno – *A Arte como Ofício*. 2ª ed., Lisboa: Editorial Presença, 1982.

MUNARI, Bruno – *Fantasia*. Lisboa: Edições 70, 2007. ISBN 978-972-44-1357-0

O Bando – *Monografia de um grupo de teatro no vigésimo aniversário da sua singularidade artística e independência política*. [Lisboa?]: Grupo de teatro O Bando, 1994. ISBN 9720648204

PAVIS, Patrice - *Dicionário de Teatro*. 2ª Edição, São Paulo: Perspectiva, 2003. ISBN 85-273-0205-5

PEDRO, António - *Escritos sobre teatro*. Lisboa: Angelus Novus e Cotovia, 2001. ISBN 9728115776

PORTO, Carlos - *Em Busca do Teatro Perdido: 1958-1971*. 1.º vol., Lisboa: Plátano Editora, 1973.

RATTO, Gianni - *Antitratado de Cenografia: Variações sobre o mesmo tema*. 2ª ed., São Paulo: SENAC, 2001. ISBN 85-7359-081-5

RANCIÈRE, Jacques - *O Espectador Emancipado*. Tradução de José Miranda Justo. Lisboa: Orfeu Negro, 2010. ISBN 978-989-8327-06-2

REBELLO, Luiz Francisco - *História do Teatro*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1991. ISBN 972-27-0429-X

RIBEIRO, António Pinto [et al.] Exposição “Máquinas de Cena”, Porto 2005 – *Máquinas de cena = scene machines* [catálogo da exposição...] / O Bando. Porto: Campo das Letras, 2005. ISBN 9716109531

SARRAZAC, Jean-Pierre - *A Invenção da Teatralidade: seguido de: Brecht em Processo, e: O Jogo dos Possíveis*. Tradução de Alexandra Moreira da Silva. Porto: Deriva Editores, 2009. ISBN 978-972-9250-61-3

SCHERER, Jacques [et al.] - *Estética Teatral: textos de Platão a Brecht*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1996. ISBN 9789723106855

SCHIAPPA, Bruno - *Fernando Arrabal. O Paradoxo da Teatralidade*. Lisboa: Coisas de Ler Edições, Lda., 2010. ISBN 978-989-8218-53-7

SCHUON, Frithjof - *A Unidade transcendente das Religiões*. Tradução de Pedro de Freitas Leal. Lisboa: Publicações D. Quixote, 1991. ISBN 972-20-0916-8

SIMÕES, J. Santos – *O Teatro dos estudantes de Coimbra no Brasil: 50 anos depois: 1951-2001*. Guimarães: Gráfica Covense, 2001. ISBN 972-98685-6-5

TORGAL, Luis Reis - *A Universidade e a Academia de Coimbra perante o Estado Novo: 1926-1961: entre a tradição e a inovação*. Porto, C.H.U.P., 1990.

TORGAL, Gonçalo dos Reis – *Coimbra. Boémia da Saudade*. Tomo I, Coimbra: [s.n.], 2003. ISBN 9729039879

VILAR, Emílio Rui [et al.] – *Esta danada caixa preta só a murro é que funciona: CITAC 50 anos*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 2006. ISBN 972-87-04-97-6

Provas e Teses Académicas:

ALMEIDA, Joana Fraga de (2008): *Arquitectura e Cenografia: Cenários Projectados*. Prova Final de Licenciatura, Dep. de Arquitectura da F.C.T. da Universidade de Coimbra.

CRISÓSTOMO, Pedro (2000): *A construção de metáforas ou O Fio de Ariadne*. Prova Final de Licenciatura, Dep. de Arquitectura da F.C.T. da Universidade de Coimbra.

GIRÃO, Paulo Alexandre Dias de Lemos (1999): *O arquitecto no teatro*. Prova Final de Licenciatura, Dep. de Arquitectura da F.C.T. da Universidade de Coimbra.

NUNES, Cláudia Patrícia Matias Lopes (2008): *Corpos entre muros*. Prova Final de Licenciatura, Dep. de Arquitectura da F.C.T. da Universidade de Coimbra.

RIBEIRO, João Mendes (2008): *Arquitectura e Espaço Cénico: um percurso biográfico*. Tese de Doutoramento em Arquitectura, apresentada à Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra, Coimbra.

RIBEIRO, João Mendes (1998): *O lugar do teatro*. Relatório para uma aula teórico-prática, realizada no âmbito das Provas de Aptidão Pedagógica e Capacidade Científica, do Departamento de Arquitectura da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra, Coimbra.

SANTOS, Ana Carolina Alves dos (2008): *O espaço entre*. Prova Final de Licenciatura, Dep. de Arquitectura da F.C.T. da Universidade de Coimbra.

SOBRAL, Sofia (2003): *Ver com os pés: experimentar o espaço (urbano) em diálogo com o corpo em movimento*. Prova Final de Licenciatura, Dep. de Arquitectura da F.C.T. da Universidade de Coimbra, Coimbra.

URSSI, Nelson José (2008) – [A linguagem cenográfica](http://www.iar.unicamp.br/lab/luz/ld/C%EAnica/Pesquisa/a_linguagem_cenografica.pdf) [Em linha]. Dissertação de Mestrado apresentada ao Departamento de Artes Cénicas da Escola de Comunicações e Artes de São Paulo. [Consult. 30-04-2012] Disponível em:
http://www.iar.unicamp.br/lab/luz/ld/C%EAnica/Pesquisa/a_linguagem_cenografica.pdf

Artigos da Internet:

ALFAIATE, Augusto Simões – Coimbra em datas: séc. XI a XX d.c.: de 1926 a 1949 [Em linha]. [Consult. 04-12-2012] Disponível em:
<https://sites.google.com/site/memoriadecoimbra/coimbra-em-datas/sec-xi-a-xx-d-c-1/de-1926-a-1949>

ALMEIDA, Lurdes – O velho café do Teatro Avenida [Em linha]. [Consult. 04-12-2012] Disponível em:
<http://questoesnacionais.blogspot.pt/2010/05/o-velho-cafe-do-teatro-avenida.html>

CASTRO, Morais e – Teatro: um espartilho chamado censura. [Em linha]. [consult. 15-09-2011] Disponível em: <http://www.pcp.pt/publica/militant/241/p49.html>

Debate na SMS – O Papel do Arquitecto na Sociedade [Em linha]. [Consult. 30-04-2013] Disponível em:
<http://pedraformosa.blogspot.pt/2008/09/debate-na-sms-o-papel-do-arquitecto-na.html>

DELMANTO, Armando Morais – Revolução cultural: Anos 60 [Em linha]. [Consult. 25-03-2013] Disponível em: <http://blogdodelmanto.blogspot.pt/2011/12/revolucao-cultural-anos-60.html>

História do Teatro [Em linha]. [Consult. 25-03-2012] Disponível em: <http://www.portalsaofrancisco.com.br/alfa/historia-do-teatro/historia-do-teatro-11.php>

LIRA, Messias Rocha – Década de 60 [Em linha]. [consult. 25-03-2013] Disponível em: <http://www.coladaweb.com/cultura/decada-de-60>

Monumentos desaparecidos: Teatro Circo do Príncipe Real ou Teatro Avenida [Em linha]. [Consult. 04-12-2012] Disponível em: <http://monumentosdesaparecidos.blogspot.pt/2012/08/teatro-circo-do-principe-real-ou-teatro.html>

Morreu o crítico de teatro e dramaturgo Carlos Porto Diário Digital (10 de Outubro, 2008) / Lusa [Em Linha]. [Consult. 06-10-2011] Disponível em: http://diariodigital.sapo.pt/news.asp?section_id=4&id_news=356322

NUNES, A. M. – Guitarra de Coimbra (Parte I) [Em linha]. [Consult. 04-12-2012] Disponível em: <http://guitarradecoimbra.blogspot.pt/2006/03/o-teatro-avenida-vista-geral-da.html>

SCHEFFLER, Ismael - A hermenêutica simbólica como possibilidade epistemológica para o estudo do espaço teatral. Periscope Magazine [Em linha] Dezembro, nº 4, ano 2 (2002). [Consult. 2011-09-02] Disponível em: <http://www.casthalia.com.br/periscope/casthaliamagazine4.htm>

SILVARES, Victor – Teatro Nô [Em linha]. [Consult. 12-05-2013] disponível em: <http://sadame.wordpress.com/2008/07/01/teatro-no>

VENDRAMINI, José Eduardo – A commedia dell’arte e sua reoperacionalização [Em linha]. [Consult. 29-03-2011] Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0101-31732001000100004&script=sci_arttext

Material Gráfico:

Planta e Alçado nascente da Igreja de Santa Maria de Alcobaça, Mosteiro de Alcobaça [Em linha]. [consultado em 29-09-2011] Disponível em: http://www.monumentos.pt/Site/APP_PagesUser/SIPAArchives.aspx?id=092910cf-8eaa-4aa2-96d9-994cc361eaf1

Fotografias do (antigo) Teatro Avenida, nos anos 50-60. Acessíveis na Imagoteca da Biblioteca Municipal de Coimbra.

Vista aérea da cidade de Coimbra, nos anos 30-40 [Em linha]. [Consult. 04-12-2012] Disponível em:

<http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=764154&page=6>

VILAR, Emílio Rui [et al.] – *Esta danada caixa preta só a murro é que funciona: CITAC 50 anos*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 2006. ISBN 972-87-04-97-6

Fotografias de representações d' *O Grande Teatro do Mundo* no Teatro Avenida, em Alcobaça, em Paris e em Liège: Cedidas por José Baldaia (2012-2013).

IMAGOGRAFIA

Fotografia 1

Fm_06153 - Teatro Avenida (antigo edifício), Fachada Principal. © Formidável. Pesquisa por “Teatro Avenida - anos 50-60”. Acessível na Imagoteca da Biblioteca Municipal de Coimbra.

Fotografia 2

Interior da sala de espectáculos do Teatro Avenida. © Formidável. Reproduzido a partir de: TORRAL, Gonçalo dos Reis, *Coimbra. Boémia da Saudade*, 2003, pág. 76.

Fotografia 3

Fm_06910 - Interior da sala de espectáculos do Teatro Avenida. © Formidável. Pesquisa por “Teatro Avenida - anos 50-60”. Acessível na Imagoteca da Biblioteca Municipal de Coimbra.

Fotografia 4

Vista aérea de Coimbra: anos 30-40. (Autor desconhecido) Pesquisa por “plantas e mapas de Coimbra” [Consult. 04-12-2012] Disponível em:

<http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=764154&page=6>

Fotografia 5

Fotografia de apresentação do Espectáculo no Teatro Avenida. (Autor desconhecido). Reproduzido a partir de: VILAR, Emílio Rui - *Esta danada caixa preta só a murro é que funciona: CITAC 50 anos*, 2006, pág. 47.

Fotografia 6

O Rico, França Martins, e vista parcial detalhada da máquina de cena. (Autor desconhecido). Cortesia de José Baldaia.

Fotografia 7

O Lavrador, Pais de Brito, e vista parcial da máquina de cena. (Autor desconhecido). Cortesia de José Baldaia.

Fotomontagem: Alçado Frontal do dispositivo cénico, em frente ao portal da Igreja de Santa Maria de Alcobça. © Silvana Guilhermino. Pesquisa por “Mosteiro de Alcobça” (imagens) [Consult. 27-03-2013] Disponível em:

<http://www.easyvoyage.co.uk/portugal/portugal/monuments>

Fotografia 8

Fotografia geral da representação de *O Grande Teatro do Mundo*, no palco do Teatro Avenida. (Autor desconhecido). Cortesia de José Baldaia.

Fotografia 9

Fotografia da representação da peça, na escadaria da Igreja de Santa Maria de Alcobaça. (Autor desconhecido). Reproduzido a partir de: VILAR, Emílio Rui - *Esta danada caixa preta só a murro é que funciona: CITAC 50 anos*, 2006, pág. 50.

Fotografia 10

Fotografia da representação de *O Grande Teatro do Mundo* na escadaria da Igreja de Santa Maria de Alcobaça. (Autor desconhecido). Reproduzido a partir de: VILAR, Emílio Rui - *Esta danada caixa preta só a murro é que funciona: CITAC 50 anos*, 2006, pág. 50.

Fotografia 11

Fotografia da representação de *O Grande Teatro do Mundo* na escadaria da Igreja de Santa Maria de Alcobaça. (Autor desconhecido). Reproduzido a partir de: VILAR, Emílio Rui - *Esta danada caixa preta só a murro é que funciona: CITAC 50 anos*, 2006, pág. 50.

Fotografia 12

Fotografia da representação de *O Grande Teatro do Mundo* na escadaria da Igreja de Santa Maria de Alcobaça. (Autor desconhecido). Reproduzido a partir de: VILAR, Emílio Rui - *Esta danada caixa preta só a murro é que funciona: CITAC 50 anos*, 2006, pág. 50.

Fotografia 13

Fotografia da representação de *O Grande Teatro do Mundo* na escadaria da Igreja de Santa Maria de Alcobaça. (Autor desconhecido). Reproduzido a partir de: VILAR, Emílio Rui - *Esta danada caixa preta só a murro é que funciona: CITAC 50 anos*, 2006, pág. 50.

Fotografia 14

Fotografia da representação de *O Grande Teatro do Mundo* na escadaria da Igreja de Santa Maria de Alcobaça. (Autor desconhecido). Reproduzido a partir de: VILAR, Emílio Rui - *Esta danada caixa preta só a murro é que funciona: CITAC 50 anos*, 2006, pág. 50.

Fotografia 15

Fotografia da representação do Auto da Virgem, de Gil Vicente, na escadaria da Igreja de Santa Maria de Alcobaça. (Autor desconhecido). Cortesia de José Baldaia.

Fotografia 16

Dispositivos cénicos da trilogia *Mystères*, na Bienal de Paris. (Autor desconhecido). Cortesia de José Baldaia.

Fotografia 17

Dispositivo cénico em montagem, em Liège, na Bélgica. (Autor desconhecido). Cortesia de José Baldaia.