

# **ANEXOS**

(Entrevistas:

Fotografias do Teatro Avenida

Fotografias das rodas de nora

Esboços de pesquisa para a elaboração dos desenhos do Dispositivo Cénico)



**Entrevista ao Professor Doutor Fernando Matos Oliveira, docente do curso de Estudos Artísticos e actual Director do Teatro Académico Gil Vicente.**

Coimbra, 2 de Fevereiro de 2012.

**Ana Almeida** – Nos anos 60, a experimentação e prática ao nível da encenação levou a que surgisse uma linguagem cénica mais definida, dentro do contexto do teatro universitário. Como entende a relação deste com outras companhias de teatro, quer amadoras, quer profissionais? Acha que o teatro universitário foi, de alguma maneira, responsável, ou teve um contributo significativo para a exploração de novos meios, técnicas e processos, provenientes do contacto com as vanguardas europeias?

**Fernando Matos Oliveira** – Em relação às companhias de teatro nacionais temos o contributo de António Pedro, no Porto, tanto ao nível da prática como da produção de escritos teóricos, que a aconselho a consultar. Há, também um livro, dessa época, de Francisco Luiz Rebello (do ano de 1957, portanto, num momento chave para o trabalho que está a fazer), que se chama *Teatro Moderno - Caminhos e Figuras* e é uma reunião ontológica de todas as grandes referências do pensamento de encenação e de cenografia até àquele momento. Este livro foi o manual desta geração de pessoas, teve um grande impacto. Sei disso por uma razão: passados três anos estava esgotado e teve uma segunda edição em 1964. Houve uma grande saída deste volume. É um livro interessante, porque é mesmo um manual de referências... Este livro acompanha o projecto formativo de todos os jovens que, nesta altura, vão fundar o teatro independente em Portugal. Tanto no pré, como no pós-25 de Abril. É um verdadeiro manual de geração. As pessoas aprenderam por ali, era um livro que passava pela escola de actores, mas tinha também uma grande divulgação entre os grupos universitários.

Tal como foi, justamente, o conjunto de escritos publicados pelo António Pedro, o *Breve Tratado de Encenação* era também um manual muito divulgado, na altura, e, portanto, esses dois instrumentos permitem-lhe inferir mais ou menos o lugar e a autonomia da encenação. Claro que muitos desses escritos estão acima das práticas do campo, mas não deixa de ser uma questão interessante...

Não quer dizer que os grupos trabalhassem tal e qual, até porque o teatro universitário vivia com concessões materiais e físicas muito concretas... Nos anos 60 já havia projectos a aparecer em Lisboa, na Faculdade de Letras, nos teatros de lá. No TEUC era fundamentalmente teatro universitário... e este teatro, foi visto como provavelmente político e estratégico. Obviamente havia questões como o caso da via do professor Paulo Quintela, que tinham uma relação via literatura dramática com o teatro. O TEUC, em geral, era muito conservador no modo como trabalhava as questões. O foco deles era um teatro da palavra, não era um teatro do corpo, nem um teatro do espaço, nem um teatro do movimento, era um teatro da palavra... esse paradigma parece-me interessante para si, no sentido em que tem de detectar o modo como os professores de literatura dramática e as pessoas de literatura, no início, têm o domínio e a autoridade na gestão dos projectos do teatro universitário e, depois, esse paradigma muda para outro em que entram pessoas com discursos novos e com uma percepção das questões da dinâmica corporal e espaço-temporal diferentes, mesmo dentro do domínio textualista. Isto, de facto, acontece nessa década, por influência de vários movimentos... Nos anos 60, no teatro internacional, está a haver uma forte inovação de movimentos experimentalistas e performativos, e, portanto, eles vêm mostrar que estavam a viver, de facto, num paradigma diferente... mais vinculados a um certo “site specific”, por exemplo, ao teatro de rua, a um teatro social, das questões sociais...

**A.A.** – Provavelmente sentiam a necessidade de abordar as pessoas mais próximas e directamente...

**F.M.O.** – Sim, e uma outra coisa, muito importante, que era um desejo tremendo de contemporaneidade! Este desejo acontece e manifesta-se nos repertórios tradicionais, nos textos, mas, também, nas práticas técnicas e cenográficas que, em muitos casos, não são muito elaboradas, de grande dimensão, nem de arquitectura complicada, mas, desde logo, o facto de se despedirem de um modelo e avançarem para um trabalho mais prático, às vezes muito quotidiano, muito simples, despido...

Quer dizer, um espaço vazio é um espaço cenográfico, ao mesmo tempo, claro! A influência desse tipo de pensamento é grande. Desde logo, a ideia de espaço vazio a razurar uma noção de cenografia como linguagem decorativa, digamos assim, que vinha de trás, desde os problemas do século XIX... Peter Brook aborda muito bem essa questão no livro *Espaço Vazio*.

**A.A.** – Essas características de que me está a falar, a maneira de encarar o espaço vazio, a ideia de cenografia... é um ponto que distingue o teatro universitário de qualquer outro?

**F.M.O.** – Distingue-se, sobretudo, porque não está viciado por uma escola muito herdada, que vinha da referência grande que era o teatro nacional e a Companhia Amélia Rey Colaço-Robles Monteiro, que dominou um paradigma teatral que congelou por meio século. Na verdade, a Companhia Nacional era ainda um Instituto de formação e reprodução de práticas relativamente conservadoras, embora tenha tido um papel importante, no sentido em que profissionalizava o trabalho teatral. Havia tempo para os ensaios e era um trabalho de respeito pelo texto, mas profissional, e isso já era bom...!

No século XIX o que é que existia? Práticas teatrais de grande improvisação, de grande amorismo. Esse aspecto também é importante considerar.

Mas, o teatro universitário, porque não havia, nesta década, capacidade do teatro mais normalizado, por razões de censura, trazer contemporaneidade. O teatro universitário era a porta aberta para isso tudo... A década de 60, no fundo, faz com que o teatro universitário seja um lugar de mudança e de contemporaneidade. Há aspectos muito interessantes, mesmo aqui, por exemplo, em Coimbra, que era um foco muito importante. Por lá passaram grandes personalidades mas, ao nível da censura, houve expulsão de pessoas, de encenadores, muitos foram postos na fronteira...era muito complicado!

**A.A.** – Sim, o Victor Garcia também chegou a ser expulso...

**F.M.O.** – O Victor Garcia, também...essa gente já fazia práticas sintonizadas com o que estava a acontecer na cena internacional e usavam o teatro universitário como o espaço de liberdade possível, para fazer isso. Em Portugal não havia outro. Havia experiências esporádicas, em pequenas iniciativas parcelares, naquilo que foram os movimentos modernistas e vanguardistas das décadas de 30, 40, pequenas coisinhas mas era tudo muito fechado.

Há um livro que eu gostaria de lhe referir, é um livro de Rui Pina Coelho, dedicado à Casa da Comédia. A Casa da Comédia foi uma iniciativa de Fernando Amado, importantíssima nalguns aspectos desses lados mais experimentais e abertos do teatro em Portugal e trabalharam entre 1946 e 1975. Chama-se *Casa da Comédia: um palco*

*para uma ideia de teatro*. Tem também algumas reflexões sobre essa caracterização do teatro em Portugal, do sistema teatral, das linguagens da encenação, das linguagens da cenografia e portanto aí pode encontrar muitos dados.

**A.A.** – Havia uma relação forte entre a política e os temas, os textos, que se escolhiam para realizar?

**F.M.O.** – Obviamente, no contexto da resistência política, nas estruturas universitárias mais desalinhas, digamos assim, os jovens praticavam a cultura da resistência e de questionamento do estado das coisas, que era de censura e de um certo modelo de negação do regime. Por outro lado, também é importante referir que a década de 60 coincide com factores muito importantes, como a Guerra do Vietname e toda essa polémica, as guerras coloniais em Portugal... Tudo isso gera um clima de pacifismo internacional. Temos, por exemplo, nos grupos de teatro americanos e ingleses, o “no more war”, era assim que diziam os *Living Theater*. Eles faziam trabalhos por esta altura e, se não me engano, vieram cá nos anos 60! Eu cheguei a encontrar os *Living Theater*, já nos anos 90, em Lisboa, e já me parecia desactualizado...Eles faziam um teatro de proximidade, um teatro físico...

Sim, o CAPC [Círculo de Artes Plásticas de Coimbra] recebeu o Meredith Monk, a Malina e o Julian Beck, dos *Living Theater*, nesta década! É um factor interessante, que mostra bem o papel de vanguarda, destas práticas teatrais vindas, neste caso, dos Estados Unidos...

**A.A.** – O que quer dizer com «teatro da proximidade»?

**F.M.O.** – Teatro da proximidade é um teatro em que aquela dimensão do palco à italiana, que cria uma separação ilusória entre quem vê e quem faz, é destruída em função de palcos alternativos, centrais, ou que proporcionam relações mais transparentes, que não quebram a transmissão da ideia...

**A.A.** – Permite uma relação mais próxima com o público...

**F.M.O.** – Claro, e isso tem a ver com questões de poder e, também, com questões de representação simbólica de espectador e actor.

**A.A.** – E em relação ao conceito de *modernidade* que se tinha, na altura...?

**F.M.O.** – Olhe, o conceito de *moderno* é um conceito que se encontra na história da arte, em geral, e que sofreu, também, um trabalho de reflexão e mudança, que a Universidade e a vanguarda vieram ajudar a definir. Mas não é um conceito muito

claro nem concensual... E há diferenças: *moderno* é uma coisa, *modernidade* é outra. Quando falamos em *teatro moderno* temos que estar a falar no teatro pós-Iluminismo, portanto, pós-Modernidade, ou podemos falar de um *teatro modernista*, pós-Movimento Modernista do séc. XX.

No fundo, *moderno* queria dizer um certo apelo do contemporâneo, era uma afirmação de contemporaneidade. Aí, é sintomático também que tenhamos tido um grupo de teatro como o *Teatro Moderno de Lisboa*. Chamava –se *Teatro Moderno de Lisboa* justamente para acentuar esta criação contemporânea do teatro.

O Porto, o teatro do Porto, também tem um «Teatro *Experimental* do Porto»... Porque é que isto acontece? Porque é que, a estes teatros emergentes, lhes chamam *teatro moderno* e *teatro experimental*? Justamente para marcar este traço de ruptura com linguagens *do passado*. Se formos a ver, de *experimental* o teatro do Porto não tinha muito... Só em certo sentido. Era, na verdade, um breve *update*, das práticas nacionais, em relação àquilo que se fazia fora. Mas lido no contexto internacional, não tinha nada de novo, absolutamente nada...

**A.A.** – Em relação ao carácter didáctico do teatro...: eu li que muitos dos estudantes que participaram nestes grupos e noutros círculos das actividades artísticas e culturais, o fizeram como forma de complementar a formação do ensino superior, que consideravam ter muitas falhas.

**F.M.O.** – Didáctico...? Se calhar, nesse caso, é um carácter mais pedagógico, formativo...o didáctico dá ideia de um certo tipo de teatro, para a infância ou adolescentes...

**A.A.** – Sim, neste caso formativo, adapta-se melhor àquilo que quero dizer. Parece-me interessante explorar esse lado do teatro, enquanto aprendizagem pessoal, de formação cívica...

**F.M.O.** – Sim, é evidente que uma das formas deste teatro universitário se legitimar internamente perante os poderes institucionais era essa e o teatro universitário usava esse argumento. Muitas vezes, instrumentalizava precisamente o argumento de ser importante para a formação plena do estudante, digamos que o teatro tinha ocasião de trabalhar os valores, porque o teatro tem essa dimensão pública e política. É uma arena pública. É um microcosmos da relação com o público e com a sociedade. Faz essas mediações, portanto, sempre foi muito usado em termos de politização da cena

e, nessa altura, isso acontece, obviamente. Também ao nível dos textos se produzia uma dramaturgia de contestação. De contestação deste módulo do capitalismo, do monetarismo, das desigualdades. Porque o marxismo estava pujante, em muitos países europeus, nas capitais de resistência e, também, em Portugal. Claro que os teatros universitários são atravessados por uma dimensão política muito forte, e não era uma dimensão política alinhada com a do regime português. Muitos destes orientadores, autores, encenadores estrangeiros que passavam pelos grupos, traziam uma cultura que ampliava muito a nossa e que dava uma expressão concreta àquilo que era um desejo, dos jovens, de intervenção política. Daí que o teatro universitário tenha adquirido uma centralidade simbólica que nunca mais teve. Nem nunca mais vai ter, porque, de repente, o teatro universitário fazia muitas coisas: era um espaço de liberdade, de formação em sintonia com as correntes e o pensamento internacionais, mesmo ao nível da crítica e da escrita acerca das práticas de encenação, que não existia no teatro nacional.

**A.A.** – E era difícil chegar a essa informação?

**F.M.O.** – Claro, porque não era permitido. E, também, pelo modo como as escolas de teatro mais formalizadas tendem a conservar e a reproduzir geracionalmente formas de trabalho... isso é muito difícil de mudar.

O teatro universitário tinha uma estrutura mais permeável, onde havia uma dimensão internacional importante. E não só...também havia o contacto com as dramaturgias internacionais. O teatro universitário tornou-se, de facto, um viveiro geracional e ocupou esse lugar decisivo na formação das pessoas que, em Portugal, estavam a pensar num teatro diferente daquele que havia. Essa mentalidade perdeu-se, eu diria, logo depois da revolução, quando houve liberdade para formar os colectivos de teatro de vanguarda, como a *Cornucópia*, a *Comuna*, o *Teatro Aberto*, etc. Quando isso aconteceu, o teatro universitário foi condicionado a um lugar mais interno às Universidades e perdeu essa dimensão pública nacional que teve. A importância enorme que teve. Depois sempre viveu com uma certa melancolia desse tempo áureo, em que o teatro universitário era o espaço central.

De resto, posso ainda dizer que a linguagem das artes performativas estava a inovar, muito, na década de 60, em contexto de espaço-tempo e de cenografia. Portanto, esta articulação entre artes plásticas, cenografia, teatro, era muito importante. A própria



dança contemporânea... Pina Bausch estava a fazer a carreira dela nesta década e estava, também, numa posição importante para a percepção das artes performativas. No fundo, a cenografia vai-se reestruturar completamente, nesta década. Passa a ter a dimensão de uma contingência muito maior do que as cenografias estabilizadas *clássicas*, digamos assim. O que eu acho que acontece é que elas vivem um processo de autonomia, de consciência maior, mas não há produção de pensamento em cenografia. Nestas décadas, é ainda muito débil. Há produção de pensamento sobre a encenação, mas ainda não sobre a cenografia. A cenografia é uma coisa que ainda não veio à superfície. Ela está lá, nós podemos chegar a ela através do pensamento do encenador e identificar as consequências cenográficas daquele pensamento, mas a cenografia, em si, não é, ainda, capaz de produzir um pensamento próprio. Os artesãos da cenografia não tinham dignidade própria. Só mais tarde... Eles eram pessoas da prática, que sabiam o fazer técnico...estou a lembrar-me de um senhor que montava e trabalhava nos cenários aqui no TAGV e na Escola da Noite... muitos deles, nem eram capazes de produzir pensamento cénico. Executavam apenas o que as pessoas lhes pediam. Há, aí, então, um défice muito interessante que é um desencontro entre certas práticas que já estavam fartas de ser anotadas e em sintonia com correntes internacionais mas elas não eram traduzidas em pensamento explícito, estavam implícitas nesta reformulação de práticas normativas. É preciso recuperar um lado testemunhal, um lado documental e prático e ir buscar as várias pontas soltas...

**Resumo da entrevista ao Arquitecto José António Bandeirinha – Professor no Departamento de Arquitectura da FCTUC e antigo membro do CITAC (meados dos anos 70).**

(Devido a um acidente, que me levou a ter de formatar o computador, houve partes deste trabalho que ficaram irremediavelmente perdidas, sendo uma delas a entrevista ao Professor António Bandeirinha, realizada no dia 2 de Fevereiro de 2012.

No seguimento do sucedido, elaborei um resumo dos conteúdos tratados durante a conversa, os quais, transcritos havia pouco tempo, estavam ainda bem presentes na minha memória.)

Entrando directamente no tema do teatro de estudantes, começou por se falar da experiência pessoal de António Bandeirinha, cujo contacto com o teatro se iniciou durante os tempos de estudante.

Durante o último ano secundário – que frequentou na Escola José Falcão – juntou-se com um grupo de amigos que tinham em comum o gosto e a vontade de fazer teatro. Sem encenador ou apoio de uma pessoa mais experiente, trabalhavam de forma muito amadora, retirando exemplos de companhias que admiravam, como o Teatro Experimental do Porto e outras que, por vezes, conheciam apenas por fotografia.

No ano seguinte, apanhando as reformas do ensino, entrou para o CITAC, onde cumpriu o primeiro ano do ensino superior que consistia em realizar algum tipo de “trabalho cívico social”. Aí teve contacto com uma prática teatral mais séria, que lhe ocupava praticamente todo o tempo livre. Foi uma experiência intensa e cheia de aprendizagens.

No que respeita ao conceito de cenografia que tinham os jovens daquela época, António Bandeirinha explicou que, tanto ele como os seus colegas, não tinham grande sensibilidade para as questões espaciais (pelo menos, não como passou a ter depois de se ter formado em Arquitectura), havendo sobretudo uma ideia de adereço. Usavam-se objectos que serviam os propósitos da representação. Não havia um pensamento cénico definido, não era autónomo.

As ideias destes jovens eram retiradas de fotografias e imagens relativas a práticas teatrais distantes, a que conseguiam, por vezes, aceder, e cujos ambientes procuravam recriar ou reproduzir. Havia, no entanto, uma atenção especial no que respeita à linguagem utilizada: se um objecto era de expressão *realista* o outro não podia ser *expressionista*. Havia uma clara noção, embora um pouco *naïf*, acerca da questão das linguagens e dos significados a que estão, necessariamente, associadas todas as formas.

Era uma juventude que demonstrava empenho político e comprometimento com a estética e a ideologia anti-salazarista. Evidenciavam um posicionamento e uma atitude de resistência em todas as práticas artísticas.

Abordando, depois, a contextualização mais generalizada do ensino e da Universidade, nos seus tempos de estudante, António Bandeirinha conta que a Universidade era frequentada por uma determinada elite, que se compunha como elite intelectual, com formação cultural, a qual, chegada a um novo meio – o universitário – sentia a necessidade de exprimir a sua cultura através das actividades artísticas, como era o caso do teatro universitário.

Hoje em dia já não é bem assim. António Bandeirinha refere que a função do teatro universitário já não é a de vanguarda, a expressão cultural daquela elite. Por outro lado, talvez agora possa ter um papel ainda mais importante, que é o de trazer os estudantes, os colegas, para dentro do teatro, dar-lhes oportunidade e incentivo para se exprimirem e participar de alguma maneira nesta actividade.

Esta questão foi bastante focada pelo professor e parece-me, de facto relevante, a diferença de papéis que teve lugar dentro do teatro universitário, após o regime de Salazar.

Chegada a este ponto, não me é possível reproduzir o resto da conversa, as histórias e os pequenos episódios da experiência universitária e teatral do professor António Bandeirinha. Acabando por escolher a Arquitectura, em detrimento do teatro, formou-se na Faculdade de Belas-Artes do Porto, pois, em Coimbra, o CITAC exigia-lhe muito tempo e dedicação, o que se tornava incompatível com os estudos universitários.

**Conjunto de entrevistas a José Baldaia – chefe da equipa de montagem do CITAC, em 1967.**

2012-2013

Entrevista por escrito:

**Ana Almeida** – O José Baldaia foi amigo próximo de Victor Garcia e ajudou-o na escolha, compra e montagem do cenário para o *Grande Teatro do Mundo*.

Como foi acompanhar de perto a concepção e realização deste espectáculo?

De onde partiu a ideia para o cenário e como se desenrolou, depois, o processo criativo de Victor Garcia?

**José Baldaia** – Fui de facto amigo muito próximo de Victor Garcia.

Eu integrava a direcção do CITAC e, porque era simultaneamente 2º Tesoureiro e chefe da equipa de montagem (ou seja, da "produção", na nomenclatura em uso no teatro profissional), cabia-me a responsabilidade da produção deste espectáculo – tarefa que me coube em todos os espectáculos do Victor Garcia – 1966, 1967, 1968, estes dois últimos sendo igualmente vice do presidente da Direcção, Jorge Strecht Ribeiro, que aliás substituí em 1969.

O CITAC, para além da Direcção ser a última responsável pela escolha dos espectáculos a produzir, tinha naturalmente propostas a fazer ao encenador, juntamente com outra estrutura, igualmente eleita, chamada "Conselho Artístico". A escolha do texto não me recorde de quem partiu. Não seria normal que tivesse sido proposta do Victor, embora ele tivesse feito em Paris, como bolseiro do Teatro das Nações, textos não distantes do "Siglo de Oro".

Não creio que, internamente, estivéssemos a pensar nessa época – o TEUC fazia nomeadamente teatro vicentino, muito longe, portanto, das perspectivas que estiveram na origem da fundação do CITAC, virado sobretudo para as novas áreas da produção teatral. Mas é possível que – posto ao par da prática do TEUC, com longa história naquela área, o próprio Victor Garcia possa ter proposto uma "revisitação" daquele teatro traduzido e reinventado nas correntes estéticas que marcavam o teatro europeu.

A verdade – e isso recordo-o perfeitamente – é que o Victor 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” donde saíram cenários, imagens e toda a plástica que vestiu os seus espectáculos – nomeadamente os de 1966 e 1968, de que falarei adiante. Esse foi, sem dúvida, o seu percurso criativo.

Portanto, em conjunto, chegámos ao *Grande Teatro do Mundo*.

Havia a necessidade de montar um espectáculo “consistente”, ou seja, uma sessão preenchesse, digamos, o tempo de um espectáculo “normal”, que, com intervalos, tivesse uma duração de cerca de duas horas; e, que por outro lado, pudesse ter uma parte curta e “destacável”, para participar na prática do tempo, que eram as “mostras” colectivas em espectáculos pontuais integrados pelo conjunto dos diversos organismos culturais da Academia – grupos de teatro, tuna, coros, os chamados “Organismos Autónomos”, leia-se, da Associação Académica de Coimbra, vocacionada para a intervenção pedagógica, sindical se quisermos, porque intervenção política – melhor dizendo, anti-regime – faziam-no a generalidade das organizações estudantis em Coimbra.

E daí que ao *Grande Teatro do Mundo* fosse acrescentado uma espécie de “intróito” que integrou o *Auto da Virgem* e o *Auto de S. Martinho*, de anónimos portugueses contemporâneos de Calderón, estes sim, pelo menos, sugeridos internamente e com textos recriados pelo “ Conselho Artístico” (ao tempo Eliana Gersão, João Rodrigues e, pelo menos, A. Lopes Dias).

Como resultado daquela “peregrinação geográfica” (ainda no sentido global do termo) de Victor Garcia e do cenarista Michel Launay, que acompanhei sempre, foi fácil integrar nos textos – ou os textos – as noras de água, absolutamente fantásticas, que tínhamos referenciado num lugarejo de Ceira e que lá fomos negociar, desmontar e transportar para o velhinho antigo teatro de bolso do CITAC, antiga cadeia da Universidade no edifício da Reitoria/Faculdade de Direito, hoje bar desta, onde se fez das noras a sua transformação na “roda do mundo” e, de um carro de bois da mesma

origem, um calvário do *Auto da Virgem*. Sítio onde, pela primeira vez e ao luar de Janeiro, ouvi, de Brel, o *Ne me quites pas*, cantado pelo Adriano Correia de Oliveira, que representava a figura do *S. Martinho*.

**A.A.** – Consegue descrever-me, ainda que sumariamente, o cenário? Os elementos que o compunham, as cores, as texturas, as sensações que despertavam... o modo como os actores se movimentavam sobre o palco?

**J.B.** – O cenário de *O Grande Teatro do Mundo* era constituído por dois elementos:

Um caixão tosco de madeira que servia de túmulo à “Beleza”;

Uma “máquina do mundo” que ia “governando” e “trucidando” os demais personagens: o *Autor/Deus*, o *Rei*, o *Rico*, o *Pobre*, a *Beleza*, a *Discrição* e a *Menina* e que era governada pelo *Mundo*, com a complacência de um “Deus” atento, mais elevado e que, aparentemente ausente, existia mais ou menos planando a um nível superior, junto ao eixo central da engrenagem descrita abaixo.

Todo o cenário, incluindo o caixão, estava em palco desde o princípio do espectáculo. O caixão era apenas aberto e logo fechado para dar guarida à “Beleza”, depois da “sentença” de “Deus”.

Quanto à “Máquina do Mundo” era construída do seguinte modo: um elemento central, em pirâmide cónica, tendo na base a roda grande de nora de mergulho e um pilar em ferro terminando em bengala, que era o seu eixo vertical central e 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 mais pequena que fazia contrapeso à da direita, que era o lugar do *Mundo* (sempre em pose do “Homem de Vitruvius”) . Esse eixo de ferro prolongava-se, mas em madeira fazendo um T invertido sobre a referida horizontal, que era, digamos, onde se apoiava “Deus” .

**A.A.** – Havia intenções políticas ou o desejo de transformação social na maneira como Victor Garcia concebia e expunha as suas criações artísticas?

**J.B.** – A ideologia – ou a política na obra de Victor Garcia – prende-se mais com o poder encantatório da palavra e dos cantos, do corpo e dos materiais; contém a sombra inevitável do francês Antonin Artaud, mais do que aquela coisa muito séria, quase científica das propostas de Brecht, por exemplo.

O próprio Victor Garcia se explicou de modo mais directo a Tavares Pinto: “Você já percebeu que no meu teatro há a transformação dos homens em deuses, perante os deuses ridículos e caquéticos. Agora, você é a parte que ajuda os homens a chegar aos céus.” Em Coimbra e região, nunca se havia visto nada assim. Espectáculos que transcendiam a religião, mesmo tendo como cenários templos católicos, como as escadarias do Mosteiro de Alcobaça. Diante de estátuas e portais de pedra do ano 1153, esse teatro chegou à beleza plena.

\* \* \*

Coimbra, 7 de janeiro de 2013.

Entrevista a José Baldaia e Maria João Delgado – a actriz que fazia o papel de *Beleza* em *O Grande Teatro do Mundo*:

**Ana Almeida** – O cenário para a peça *O Grande Teatro do Mundo* foi concebida para o palco do Teatro Avenida, ou seja, para uma sala de espectáculos fechada?

**José Baldaia** – Sim, quer dizer, na verdade isto foi concebido para ser apresentado no Mosteiro de Santa Clara a Velha, mas depois não deixaram, por razões de segurança, não foi por mais nada, mas foi concebida para lá.

**Maria João Delgado** – Inicialmente, na ideia do Victor, ele queria ali. Queria várias coisas! Queria aí, queria...

**J.B.** – ...na igreja velha da Rua da Sofia. Enfim, ele concebeu o cenário para uma igreja medieval, digamos.

**A. A.** – Mas o espectáculo chegou a ser apresentado em espaços exteriores, como no caso da representação em frente ao Mosteiro da Alcobaça.

**J.B.** – Sim e não só. Houve também outros sítios como o Teatro de S. João, no Porto, o Teatro Garcia de Resende, em Évora; o *Musée d'Art Contemporaine*, em Paris (II Bienal de Paris) e em Liège, na Bélgica.

**A. A.** – Em exterior, como funcionava o cenário, na sua relação com uma envolvente arquitectural e tendo em conta que a peça foi concebida para um ambiente escuro, de pouca luz?

**M.J.D.** – Sim. A parte de trás do palco estava completamente despida, portanto o fundo era a própria parede do teatro...

**A. A.** – O Doutor Pedro Mendes Abreu referiu que se tinha descoberto uma espécie de cascata, na parede do fundo, que foi aproveitada no cenário...

**M.J.D.** – Exactamente, havia uma cascata que fazia parte do cenário, havia uma espécie de andaimes por onde nós trepávamos... eu era esta! [apontando para a *Beleza*, na fotografia 5 deste trabalho]. Numa parte da peça, no final, nós trepávamos e ficávamos pendurados numa espécie de andaimes que havia lá atrás... mas era a parede, eram as pedras, era a cascata, era...super desagradável porque era muito húmido...e frio.

**A. A.** – E a ideia do cenário, esta ideia de pegar em peças de nora para construir uma máquina da vida, surgiu antes de se descobrir a cascata ou foi a cascata que levou ao desenvolvimento deste cenário?

**J.B.** – Não, não...quando se descobriu a cascata já a peça estava feita.

**A. A.** – Então foi uma sorte descobrir um elemento que se adaptava tão bem a todo o cenário e à simbologia...

**Ambos** – sim, sim!

**M.J.D.** – O cenário foi criado antes, a cascata não tinha nada a ver com o resto.

**A. A.** – A ideia das noras vem, então, de uma interpretação pessoal da leitura do auto?

**J.B.** – Ele passou cerca de um mês a correr tudo aqui à volta de Coimbra, desde Mira até a Ceira, a ver coisas rurais, a procurar instrumentos que tivessem alguma coisa... E a ideia da nora surgiu-lhe exactamente quando a viu!

**A. A.** – O conhecimento da realidade rural e da cultura popular portuguesa eram uma fonte de inspiração para ele?

**J.B.** – Sim, sim, sim, a ligação com a terra sobretudo...



**M.J.D.** – Sim, não está a falar dos outros autos, mas, por exemplo, no *Auto da Virgem*, o outro elemento cénico era um carro de bois que se transformava em cruz. O pau de puxar transformava-se numa cruz...portanto, como vê, ele procurava em tudo essa ligação à terra.

**A. A.** – Ainda em relação à sala de espectáculos do Avenida, também se faziam lá projecções de cinema...?

**M.J.D.** – Aquilo era um cinema. Era a grande sala de cinema de Coimbra,

**A. A.** – Que era também aproveitada para as apresentação de teatro...?

**M.J.D.** – Era aproveitada para os Ciclos de Teatro... tirava-se o ecrã e ficava aquele espaço do palco, por trás... havia companhias que vinham por aí ou que vinham exactamente para os festivais do CITAC, para o festival anual que nós fazíamos, com teatro português, universitário ou não, teatro profissional, até. E acolhia também outros festivais, mas era, diariamente, uma sala de cinema.

**A. A.** – E como funcionava o cenário nas apresentações exteriores, na rua? Como era possível criar aquela atmosfera sombria e controlar a luminosidade?

**J.B.** – Funcionava na mesma, porque a luz era de spots, era uma luz muito condicionada. Por outro lado, em Alcobaça e, geralmente, em exterior, as representações faziam-se à noite.

**M.J.D.** – E não se via nada, garanto-lhe. Eram focos verticais e incidiam directamente sobre as figuras. Inclusive, há uma coisa que eu não sei se sabe e é importante: é que a peça começava com uma das figuras, que é o João Rodrigues, o *Autor*, no balcão. Ele estava completamente fora do cenário e falava do alto, lá do mais alto possível do teatro, lá em cima, com um foco a apontar para ele. O *Mundo* costumava estar aqui, na roda maior.

**M.J.D.** – O *Lavrador* girava a roda do mundo... Enfim, o *Lavrador* era o que trabalhava mais, movimentava-se mais. E, portanto, pegava numa das rodas, girava o eixo e o *Mundo* ficava na roda grande...

**J.B.** – Parecia o “Homem de Vitruvius”.

**A. A.** – Então o objecto rodava completamente?

**M.J.D.** – Sim, rodava completamente

**A. A.** – Mas as rodas dos topos não giram?

**M.J.D.** – Não, não... Depois disto não havia mais nada a não ser os cinco caixões, cinco caixas de madeira.

**A. A.** – E essas caixas entravam e saíam do palco quando eram precisas?

**J.B.** – Não, elas estavam no palco, sempre.

**M.J.D.** – Mas não se viam...ao princípio...

**J.B.** – Não se viam porque não tinham luz, estavam lá sempre. No momento certo cada personagem entrava num caixão e despiam-se das suas roupas de “vida”.

**M.J.D.** – E esta parte aqui [referindo-se ainda à fotografia 5] era um avançado sobre a plateia. Para trás era o palco normal. A peça começava connosco aqui [no avançado do palco], ainda sem os tais fatos com que depois vamos para o caixão.

Estávamos todos enrolados aqui, como uma espécie de amálgama que está dentro do útero, e mexendo-se assim [suavemente], enquanto o *Autor* falava lá cima, do balcão, e depois começava a vir um foco a incidir sobre esta amálgama que se ia mexendo devagarinho, devagarinho e depois aos poucos é que nos íamos formando e nos íamos vestindo.

**J.B.** – O *Autor* é que chamava...

**M.J.D.** – Ele ia introduzindo as figuras, sim. Só estas duas figurinhas, o *Pobre* e a *Menina*, é que estavam mais autónomos, as outras figuras eram quase títeres.

**M.J.D.** – Michel Launay era o cenógrafo, o responsável pela cenografia. O Victor concebia a ideia e depois chamava o Michel Launay. Foi ele que acabou por executar o cenário a partir dos elementos escolhidos. Ele, com a montagem, claro! O José Baldaia... (risos)

**J.B.** – Ele, comigo e com o senhor Luciano, um ferreiro ali da Sé Velha.

**A. A.** – E toda a montagem da peça aconteceu in loco, no palco do Avenida?

**J.B.** – Era desmontado tudo...tudo, tudo...

**A. A.** – Mas, por exemplo, de cada vez que se ensaiava, montava-se e voltava-se a desmontar tudo?

**J.B.** – Tudo! Não... não se desmontava tudo, às tantas havia uns módulos que permaneciam, que era a pirâmide de baixo, tudo o resto era solto. A trave era solta, as rodas atrás do *Autor* estavam soltas, era tudo simplesmente apoiado.

**M.J.D.** – Mas os ensaios eram ainda lá em cima, na Faculdade de Direito, onde é agora o bar de Direito. Ainda não tínhamos a sede cá em baixo, era ao pé da reitoria. Entrava-se por uma janela (risos) e davam para as Farmácias. Era aí que o TEUC e o CITAC tinham o seu espaço. O espaço tinha uma espécie de anfiteatro com um palcozinho pequenino, em baixo.

**J.B.** – Aqui no Teatro Avenida era mais raro ensaiar... só mais próximo da estreia dos espectáculos...

**M.J.D.** – E o Teatro Gil Vicente não utilizávamos, porque havia um boicote! O CITAC recusava-se a trabalhar lá. Nunca trabalhámos no Gil Vicente.

**J.B.** – O CITAC e o TEUC! E o Coro Misto e a Tuna... mas nós também ensaiámos muito no Teatro Avenida... só que sempre depois do cinema, lá para as quatro, cinco da manhã!

\* \* \*

Pequenos esclarecimentos, respondidos, em diferentes datas, via e-mail, ao longo da realização desta dissertação:

**A.A.** – Lembra-se quem era o responsável do som em *O Grande Teatro do Mundo*?

**J.B.** – A selecção musical era de Victor Garcia, assessorado por João Rodrigues, Joaquim Pais de Brito e Maria João Delgado.

**A.A.** – Quem mais, para além de si, fazia parte da equipa de montagem do CITAC?

**J.B.** – Comigo estava mais o Joaquim Brandão.

**A.A.** – O dispositivo cénico que representava a "máquina do mundo" era usado também na representação dos outros dois Autos?

**J.B.** – A estrutura "nora", embora sempre presente na penumbra durante o *Auto da Virgem* e de o de *S. Martinho*, era exclusiva do *Grande Teatro do Mundo*; o *Auto da Virgem* passava-se sobre o carro de bois, cujo "malhal", salvo erro, acabava na vertical, em cruz com a canga, ficcionando a crucificação. O *Auto de S. Martinho* tinha como

único adereço uma trave de madeira com pernas na frente, que sugeria o cavalo montado por *S. Martinho* (Adriano Correia de Oliveira).

**A.A.** – No Teatro Avenida, a parede do fundo tinha iluminação directa?

**J.B.** – A parede do fundo era visível na penumbra, isto é, não tinha iluminação própria, excepto quando os actores subiam pela estrutura. Aí eram iluminados por focos "spot". De resto, apanhava apenas alguma luz indirecta. Os focos não tinham cor.

**A.A.** – Em Alcobaça, a escadaria onde se desenvolvia a representação era aproveitada, isto é, os actores utilizavam as escadas como palco também?

**J.B.** – sim. Penso que o pobre e o menino estavam inicialmente sentados ou semi-deitados de frente para o público nos degraus, com a luz reduzida, e mais tarde subiam ao palco, que era o patamar das escadas, sem qualquer adereço. Se bem me lembro, era um patamar amplo, a meio da escadaria.

**Fotografias utilizadas como elementos auxiliares para o desenho do antigo edifício do Teatro Avenida:**



Interior da sala teatral, vista para a boca de cena. [Fm\_02597 – cedida pela Imagoteca da Biblioteca Municipal de Coimbra].



Fachada Principal do Teatro Avenida. Vista desde a Avenida Sá da Bandeira. [Fm\_04951– cedida pela Imagoteca da Biblioteca Municipal de Coimbra].



Imagem do interior da sala teatral. Vê-se, do palco, a frisa, ao nível da plateia, que, tal como nos pisos de cima (camarotes e balcões), vinha encostar quase à boca de cena. [Fm\_06889 – cedida pela Imagoteca da Biblioteca Municipal de Coimbra].



**Fotografias das rodas de nora que constituíram o cenário do caso de estudo em análise. Fotografadas e cedidas, gentilmente, por José Baldaia:**



A roda do Mundo. A maior das que ficavam colocadas verticalmente, no topo trave de madeira.



A roda que fazia contrapeso à primeira, no outro topo trave de madeira.





As três rodas superiores, que ficavam em posição horizontal, na pirâmide da base.  
Destas, falta apenas a roda maior, que ficava na base e era a roda de alcatruzes de uma nora aérea.



**Esboços de processo e pesquisa  
para a elaboração dos desenhos  
do Dispositivo Cénico.**

**(2011-2012)**