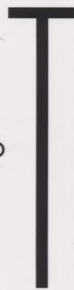




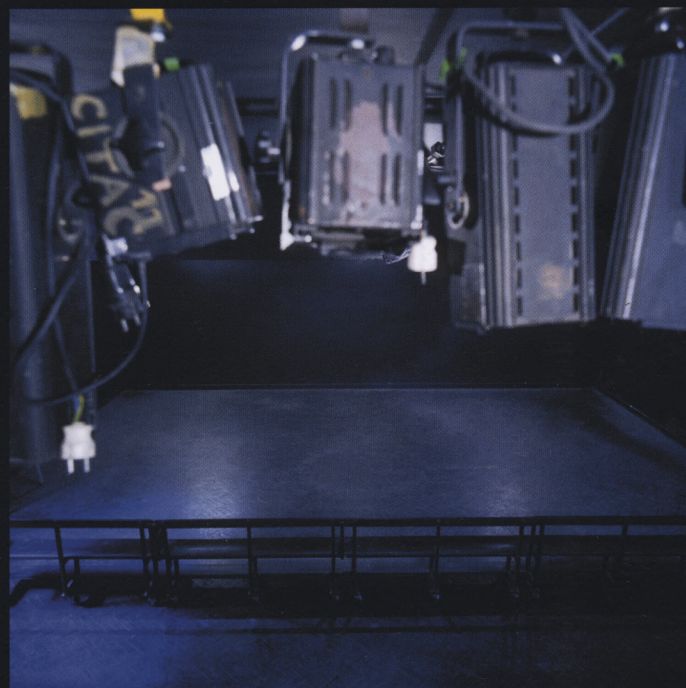
50 ANOS CÍRCULO DE INICIAÇÃO



E A TRALDA ACADEMIA DE COIMBRA

ALEXANDRE O'NEILL

ESTA DANADA CAIXA PRETA SÓ A MURRO É QUE FUNCIONA



Desde que D. João III restituiu a Universidade a Coimbra, os grupos de teatro universitário, criados por estudantes e professores, têm sido uma constante do meio coimbrão que ainda hoje pervive. Nas centúrias do Antigo Regime, a obrigatoriedade de alguns lentes fazerem representar, anualmente, uma comédia visava um duplo objectivo: o aperfeiçoamento da latinidade dos alunos e a edificação moral de participantes e auditório, por um lado, ao mesmo tempo que preservava os espectadores do contacto com as encenações profanas veiculadas por companhias ambulantes, cuja apresentação se procurava limitar ao tempo das férias escolares. Com o advento do Liberalismo, o surto de teatros trará a Coimbra um maior movimento teatral, sendo os estudantes e elementos do corpo docente, em conjugação com cidadãos provindos de certas agremiações, os principais animadores e protagonistas de uma experiência, agora vista como necessária, ao serviço da educação e da sociabilidade gerais, esbatendo-se o peso do quase monopólio teatral que a Universidade, anteriormente, detivera. O ponto de chegada do longo percurso da experiência dramática desta cidade será o privilegiar do princípio da autonomização, concretizado com a fundação de dois organismos: o Teatro dos Estudantes da Universidade de Coimbra, em 1938, e o Círculo de Iniciação Teatral da Academia de Coimbra, que apresentará os seus primeiros trabalhos em 1956, sob a coordenação de Vasco de Lima Couto. A criação do CITAC corresponde à necessidade de desenvolver um trabalho mais vanguardista e experimental, contemplando também um reportório de autores contemporâneos. Sob a direcção de Vasco de Lima Couto, Luís de Sousa Rebelo, José Sinde Filipe, António Pedro, Paulo Quintela, Jacinto Ramos ou Carlos Avilez, para citar apenas os encenadores nacionais que aí desenvolveram a sua actividade, foram representados, entre outros, António Patrício, Tchekov, Miguel Torga, António Pedro, Molière, Lorca, Brecht, Claudel e Shakespeare. Revestiram-se de particular significado os doze "Ciclos de Teatro", que trouxeram a Coimbra o que de melhor e mais inovador se fazia no país em matéria de teatro. Iniciados ainda em 1959, prolongar-se-iam até ao encerramento do organismo pela polícia política, em 1970. Depois do 25 de Abril de 1974, o CITAC retoma a sua linha interventiva, numa primeira fase ainda sem encenador, sendo depois convidados diversos nomes credenciados que vieram coordenar a sua formação e respectivo trabalho. Deve destacar-se que a estreia de cada peça é transformada num evento, que inclui colóquios, exposições e a publicação de um número alusivo da nova série dos Cadernos do CITAC. Devem, a este respeito, recordar-se os espectáculos "Jogo de Massacre" de Eugène Ionesco, "Gog" de Giovanni

Papini, os eventos "Kafka", "Vian", e, em data mais recente, "Sartre e Simone de Beauvoir". Realce merece também a preocupação do CITAC em produzir alguns espectáculos mais dirigidos a um público infanto-juvenil, como "Citacção", ou os "Citacloowns", assim como a iniciativa internacional "Projectos & Progestos". Juntamente com o TEUC, tem o CITAC, nos últimos anos, voltado a organizar, com alguma regularidade, o ACTUS, Encontros de Teatro Universitário. Em síntese, a história já meio centenária do CITAC constitui um património precioso da Universidade de Coimbra, do qual esta se orgulha e que quer continuar a acompanhar de muito perto. Ao longo destas cinco décadas, tem sido inestimável o papel desempenhado pelo CITAC na formação de actores e de novos públicos. Mas o resultado desta acção está longe de se materializar apenas nas suas próprias produções, uma vez que são inúmeras as actividades de dinamização teatral em que os jovens formados no CITAC se têm empenhado fora da academia e da própria cidade de Coimbra, enquanto encenadores e actores de companhias amadoras e profissionais, ou simplesmente como participantes destacados em projectos culturais inovadores, marcados pelo experimentalismo e pela aventura que, afinal, foram sempre a imagem de marca deste grupo – uma referência fundamental do teatro universitário português.

Fernando Seabra Santos

Reitor da Universidade de Coimbra

A PROPÓSITO DOS 50 ANOS DO CITAC

Assinalar a celebração dos 50 anos do CITAC é sublinhar o desenho de um movimento “circular” interventivo. Trata-se, pois, de pôr em evidência uma obra de tonalidade onde, a um tempo, se descobre o toque individual e a dimensão colectiva, onde a heterogeneidade de pessoas, ideias e ideais vivifica o comunitarismo assumido e este germina a identidade pessoal. Falamos de um grupo de teatro universitário que quis sempre ver, ir, fazer, mais além. Mais longe. Perceber o que é esse ver, esse ir, esse fazer, mais além e mais longe é dar a conhecer um projecto e uma atitude – e o que é o teatro senão a sucessiva reinterpretação e representação de projectos e de atitudes morais e espirituais com manifestação no espaço, no tempo, no corpo, nos gestos, com significação no momento teatral? – que, pela apologia da liberdade, representou e ainda hoje representa, uma marca de água, quer para os que foram “citaquianos” quer, também, para todos os outros que com eles puderam sonhar o drama, a tragédia ou a comédia enquanto os instantes sem fim da representação duravam. O CITAC encenou um permanente desafio

no negro das paredes pintadas do teatro-estúdio – a sua “casa” –, procurando encontrar a tónica colorida da ruptura, tendo a liberdade como pano de fundo. Deste modo, o CITAC tem-se afirmado como ponto inarredável do teatro universitário, participando em festivais nacionais e internacionais, levando o nome da Universidade de Coimbra além muros académicos, além cidade, além fronteiras. Mas se o CITAC saiu para ver mais longe e mais fundo também fez vir gentes do teatro. E fê-lo sabendo trazer a Coimbra – nomeadamente através dos extraordinários ciclos de teatro que organizou – a qualidade, a novidade e a *avant-garde* teatral. Com um critério de bom gosto e de modernidade que nem sempre foram, então, compreendidos. Mas até nisso o CITAC se mostrava como saudável elemento de transgressão e de procura de outras formas de representação teatral. O universo de valências plurais, a capacidade de atrair e de jogar com novos e velhos públicos, a criatividade na procura de conseguir espectáculos diferentes e, sublinhe-se a traço grosso, a permanente ousadia são, a meu ver, aquilo que justifica que estes 50 anos sejam assinalados. E assinalados não só porque passaram 50 anos mas antes e, por sobre tudo, porque esse meio século deixou rasto. Criou memórias. Mudou vidas. Desabrochou sonhos. Fez com que o teatro acontecesse. Gerações e gerações de “citaquianos” amaram o teatro. A elas e a eles o nosso profundo e sentido bem-haja. É, por isso, que tenho o maior gosto – como académico, como universitário, como beneficiário da asa e da raiz que o teatro me deu e, ora, como Director da Imprensa que edita esta obra – em escrever, em jeito de abertura, estas breves e singelas palavras. Em jeito de abertura de uma obra que pretende – criando – homenagear o Círculo de Iniciação Teatral da Academia de Coimbra e todos aqueles e aquelas que foram construindo um palco e uma cena onde o teatro – isto é, a vida em todo o seu esplendor – tem acontecido. Sempre de forma inovadora. Sempre assumindo os riscos de ir mais além. Mais fundo.

José de Faria Costa

Director da Imprensa da Universidade de Coimbra

O METEORO DA TRANSFIGURAÇÃO

No cinquentenário do CITAC, o que em primeiro lugar nos assalta é a surpresa: 50 anos, já? Não é de somenos, a estranheza. A idade, a caminho de vetusta, de 50 anos não rima – se me é permitido usar aqui esta palavra – com a marca de permanente erupção experimental que tem singularizado o percurso do Círculo de Iniciação Teatral da Academia de Coimbra. A presente obra esclarecerá certamente este ponto: a vida do CITAC, ou pelo menos o que de fora é possível identificar assim, não é tanto uma existência que desdobra um conjunto de premissas solidamente estabelecidas mas o resultado de um intenso diálogo com o momento e a circunstância. Isso não significa a ausência de substracto teórico-estético. Significa que o plano estável de um cânone, implícito ou explícito, nunca primou sobre a captação daquilo a que, no momento, se afigurou imperativo dar expressão. No CITAC, a palavra “teatro” parece ter sido sempre a nomeação de uma cena onde ocorrem dramas e transgressões, utopias e combates – e menos o lugar de uma representação. Aqui, “teatro” significa veneno, energia, afirmação. É claro que não pode esquecer-se o importante papel que o CITAC desempenhou e desempenha no âmbito do chamado “teatro universitário”, sejam quais forem as diferenças ocorridas neste meio século. Mas se, desde o início, a intervenção no teatro universitário teve uma configuração particular foi porque circulava no grupo fundador uma outra ideia de teatro a que estes cinquenta anos de vida, em continuidades e interrupções, parece terem-se mantido singularmente fiéis. O que são estes cinquenta anos, então? Um sonho ou um pesadelo que se passou na cabeça de Macbeth? Juan Carlos Oviedo? “O arranca corações”? Boris Vian com Sartre e Beauvoir num bar de Saint-Germain dès Près na Praça da República? Ricard Salvat? Faustos e Processos de Goethes melancólicos e Kafkas optimistas? Pessoa plural? Fassbinder? Paulo Castro? Passeios subversivos pelo grande teatro do mundo? Victor Garcia? Cantoras e carecas e rinocerontes que ajudam Ionesco a contar a nossa vida errante ou a encontrar a saída que não há na floresta da própria existência? Ciclos de Teatro, Programas de teatro, Cadernos de Teatro? Luís de Lima? Mergulhos em oceanos invisíveis na companhia de Italo Calvino? António Pedro? Mário Barradas? Performances, noites de poesia? Andrej Kowalski? Nós, no círculo da lua? Cinquenta anos são tudo isto. E muito mais: nomes, títulos, actividades – encontra-se neste livro. E muito mais ainda – tudo o que não pode estar neste livro e duas actuais citaquianas referiram assim: “o mais importante de tudo é o meteoro da transformação que só cada citaquiano viveu, o que só nós pudemos sentir. É o que o CITAC tem de intransmissível. O mais precioso”. E quando se comunica sob a forma do “intransmissível”, a herança cultural está, toda, na ordem cósmica ou poética.

António Pedro Pita

Delegado Regional da Cultura do Centro

ALGUMAS PALAVRAS...

Meio século de existência de uma Instituição Cultural, o CITAC, fortemente enraizada na área do teatro, é motivo de orgulho e testemunho evidente da validade do projecto inicial. Porque 50 anos de vida recolhem, naturalmente, desde a fundação, momentos felizes, horas de desânimo e dias de preocupação, designadas por crises de crescimento, situações que foram e são estímulo para continuar, com mais determinação e coragem. Os objectivos colocados à partida e alicerçados em bases estruturais de futuro, conferiram ao CITAC um espaço de respeito e admiração, provindo das entidades, das instituições e da população, em geral. O CITAC - Círculo de Iniciação Teatral da Academia de Coimbra, uma referência vanguardista no panorama do Teatro Português e credor dos maiores encómios pelo trabalho desenvolvido de intervenção cultural e social na cidade de Coimbra e no País, e como mensageiro pedagógico de Cidadania, está a festejar um ciclo vivencial de dez lustros de afirmação cultural / artística / social e de concludente capacidade individual e colectiva dos seus dirigentes, dos seus elementos e da Academia de Coimbra. Aliás, se se analisar o trajecto do CITAC conclui-se que dezenas de pessoas ligadas à Universidade (a maioria) apostaram em pôr em prática, ampliar e solidificar um projecto abraçado com amor e carinho. Uma obra relevante que passou as fronteiras citadinas e nacionais, dimensionando uma cultura que, muitas vezes, é difícil de se afirmar perante um público exigente e que aguarda sempre mais e melhor na especialidade em apreço. A Câmara Municipal de Coimbra que acarinha uma excelente relação de proximidade institucional e cultural com o CITAC, aproveita este aniversário e as comemorações em curso, para felicitar, vivamente, toda a comunidade citacense, quer os que deram vida à vida do CITAC, quer honrando a memória dos que possivelmente não pertencem já ao número dos vivos, e sobretudo, os responsáveis actuais que receberam a preciosa herança e que imbuídos dos valores que acompanham a instituição há cinquenta anos, lhe ampliam o respeito e o prestígio que desfruta. Homens e mulheres que oferecem, dia a dia, empenhada e devotadamente, a sua criatividade e saber para que o CITAC seja maior, e para que a mensagem que dele dimana, se prolongue no tempo e no espaço, por muitos e muitos anos. Por isso, e como homenagem, os parabéns da Autarquia Conimbricense representada nestas comemorações por Mário Nunes.

Mário Nunes

Vereador da Cultura da Câmara Municipal de Coimbra

Este livro foi roubado ao caos.
Um caos de ideias de pessoas de arquivos. Um caos herdado e fecundo.
Avizinhavam-se os 50 anos do nosso Círculo e importava pensá-lo,
aproximar todos os que o construíram, que foram CITAC.
E, sobretudo, urgia soterrarmo-nos nas histórias, nos programas, na correspondência,
nas fotografias, nos Cadernos de Teatro, nos recortes de jornais, nos vídeos e nas gravações,
para encontrar o fio trespassador e roubá-lo ao esquecimento.
Começou a desenhar-se em nós sob a forma de uma revista comemorativa,
desenho que foi crescendo até parecer que não nos cabia nas mãos.
Quando demos por nós a revista era um livro,
veio o designer e com ele o conceito de *objecto-livro*.
Haveria lugar para a música e para as imagens em movimento,
registos de ensaios e de espectáculos, as bandas sonoras criadas só para nós,
outra forma de memória que não a de papel. Mas por vezes não basta o desejo,
é preciso acreditar, e o desaparego de alguns prende os outros ao chão.
Não se perdeu totalmente o *objecto-livro* imaginado, mas adequou-se ao nosso possível,
não deixando nunca de ser o nosso espelho.
Do livro podemos dizer que o pensámos diviso em décadas, para o tornar simples,
mapa-guia de uma viagem circular; sabendo porém o quão artificial esta divisão possa parecer.
Cedo nos confrontámos com a dualidade intrínseca a todos os processos no CITAC,
onde o tortuoso e a alegria andam a par e par. O vazio de informação, a falta de pedaços e de contactos
correspondentes a determinadas alturas, eram portadores de impotência, assim como,
a descoberta de uma história, de uma intriga com trinta anos, de uns esboços impossíveis, ou de uma
voz surpreendida por o CITAC se ter lembrado dela, deixou-nos a vontade de ter vivido tudo isto.
Fica a mágoa de não termos podido chegar a todos.

Descobrimos que esta é uma casa grande, muito maior do que o Teatro-Estúdio,
mesmo quando se transforma em teatro-mundo.

Porque o CITAC é procura, incita-nos a continuar a procurar,
a perseguir algo que possa talvez até não existir,
mas do qual sabemos não poder abdicar.

Porque a liberdade é a matriz da Iniciação, o almejado fio trespassador.
Existe nos citaquianos, no estigma e no orgulho que cada um leva consigo.
Isto que queremos partilhar, tornar palpável com este livro.

Porque uma vez CITAC sempre CITAC, desejo ou teatro que não deixa de existir.

P R E F Á C I O

A criação do CITAC foi um sinal de inconformismo e de vontade de mudança. Até ao início dos anos cinquenta, o teatro universitário em Coimbra (e em Portugal) era o TEUC – Teatro dos Estudantes da Universidade de Coimbra. Dirigido pelo Professor Paulo Quintela, atingira grande prestígio com as encenações de Gil Vicente e dos clássicos gregos. O TEUC era reconhecido internacionalmente, realizando digressões e participando regularmente nas Delfiadas, o festival europeu de teatro universitário.

Mas entrar no TEUC não era fácil. Havia audições e Paulo Quintela não se coibia de despedir com aspereza os candidatos a quem não reconhecia as qualidades declamatórias requeridas pelos seus exigentes critérios. E não havia muitos capazes de ombrear com os “Diabos” de Deniz-Jacinto. Por outro lado, o teatro contemporâneo, com raras excepções, não estava nos planos do TEUC.

Assim, alguns estudantes que queriam fazer teatro mas não aceitavam as regras rígidas de Paulo Quintela e que ambicionavam divulgar a nova dramaturgia e experimentar técnicas de representação e encenação mais modernas, começaram a pensar na criação de uma alternativa.

Em 1954, um grupo constituído fundamentalmente por alunos do Liceu D. João III lançou o CAIT – Círculo Académico de Iniciação Teatral e seria este núcleo, a que entretanto se juntaram alguns universitários, que esteve na origem do CITAC.

No pós-guerra, o teatro conheceu um impulso extraordinário. A reconstrução dos países devastados pelo conflito e o confronto político-ideológico, simbolizado pelos acordos de Yalta, constituíam condições para a renovação e actualização da expressão artística, nomeadamente do teatro.

Camus e Sartre escrevem teatro e são representados. Surgem, logo em 47, os grandes festivais, Edimburgo e Avignon, que hoje continuam, cada um a seu modo, a ser acontecimentos marcantes.

Em França, na grande sala do Palais de Chaillot, Jean Vilar lança, no Théâtre National Populaire, um repertório de grande qualidade – clássico e contemporâneo – para o grande público. Gérard Philipe é um símbolo, quer no cinema quer no teatro. Jean-Louis Barrault e Madeleine Renaud estão no auge.

De um e de outro lado do Atlântico, o teatro de língua inglesa renova-se com Sean O’Casey, Samuel Beckett, Arthur Miller, Tennessee Williams...

Também em Portugal, a ânsia de renovação, apesar dos constrangimentos da censura e do peso do provincianismo e do isolamento, faz surgir iniciativas de mudança no teatro.

Gino Saviotti cria, em 46, o Teatro-Estúdio do Salitre, justamente considerado como a “primeira tentativa meditada e consequente de actualização do teatro português”. No mesmo ano, Fernando Amado abre a “Casa da Comédia” e, dois anos depois, António Pedro, Jorge de Sena e Costa Ferreira lançam os “Companheiros do Pátio das Comédias”. São tentativas frágeis, mas constituem uma lufada de ar fresco.

Em Dezembro de 1952 acontece um quase milagre: a peça “Jacob e o Anjo”, de José Régio, é estreada em Paris, no Studio des Champs-Élysées.

Em 1953, António Pedro deixa o “exílio” a que se remetera em Moledo do Minho e aceita dirigir a companhia do recém-criado Círculo de Cultura Teatral e nasce o TEP – Teatro Experimental do Porto, indiscutivelmente, o mais importante

acontecimento teatral da década, que revela os grandes nomes da dramaturgia moderna.

É um período rico entre a tradição naturalista, o realismo carregado de preocupações sociais e as tentativas de trazer ao teatro a problemática existencial. É também o tempo de desmontagem e de recriação dos mecanismos da convenção teatral até ao extremo, com o teatro vocabular de Ionesco, que “não é bem psicológico, nem simbolista, nem surrealista, nem social”. A sua primeira obra teatral, “A Cantora Careca”, de 1948, é designada “anti-peça”.

É neste caldo de cultura, em que se misturam a vontade de ser diferente, a busca de alternativas, a ânsia da modernidade e a rebeldia contra o *establishment* que surge o CITAC, modestamente auto-designado Círculo de Iniciação Teatral.

Oficialmente, o CITAC nasce a 26 de Fevereiro de 1956, quando a Assembleia Magna da Associação Académica de Coimbra aprova os seus estatutos como Organismo Autónomo.

Os primeiros tempos são mais balbuciantes do que verdadeiramente experimentais. O CITAC não tem director artístico permanente. Pede ajuda ao TEP e a Vasco de Lima Couto.

Em 1958/59, consolida-se. Recebe apoio da Fundação Calouste Gulbenkian, organiza o primeiro Ciclo de Teatro, com a vinda a Coimbra de várias companhias e leva à cena a peça de Miguel Torga, “Mar”, tendo Paulo Quintela como encenador. Não seria ainda a ruptura sonhada pelos fundadores mas permitiu criar estruturas mínimas e a indispensável disciplina de trabalho.

Depois seguem-se, como encenadores, António Pedro, Luís de Lima, volta António Pedro e sucedem-se Jacinto Ramos, Carlos Avilez, Victor Garcia (que levou o CITAC ao estrangeiro com assinalável sucesso), Ricardo Salvat ...

Em 1970, o CITAC é encerrado pela PIDE-DGS. Renasceu com o 25 de Abril e aqui está, vivo e dinâmico, a celebrar 50 anos.

Deve sublinhar-se o papel que as chamadas actividades circum-escolares desempenhavam na vida universitária.

Então – como infelizmente hoje, apesar de Bolonha – os *curricula* universitários não incluíam as actividades artísticas e o desporto como elementos necessários a uma formação completa para jovens adultos que procuravam a obtenção de um grau que lhes abrisse as portas para a vida profissional. Esse capítulo da experiência era deixado ao alatório das circunstâncias ou da inclinação pessoal de cada um. A Associação Académica e os chamados organismos autónomos, como o CITAC, desempenhavam assim uma acção formativa complementar da Universidade e eram um factor de convivência e de abertura de horizontes; também de debate e de confronto; e de experiência cívica com os seus sistemas de auto-governo.

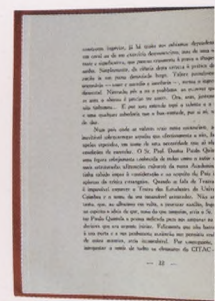
Este livro representa um notável trabalho de reunião de documentos, de testemunhos e de memórias. Todos sabemos o que são os arquivos de uma associação de estudantes, sobretudo com as vicissitudes dos últimos cinquenta anos. Este livro é também um desafio aos historiadores do teatro e, em particular, do teatro universitário em Portugal.

Finalmente, é uma homenagem a todos – e quantos nomes não somos capazes de recordar! – que deram generosamente o seu contributo e viveram esta extraordinária aventura.

Emílio Rui Vilar

Presidente do Conselho de Administração da Fundação Calouste Gulbenkian

50



1953/54 > *Código Penal, artigo...* • Texto: André Brun •

Encenação: Eduardo Soveral • Elenco: Eduardo Soveral, Yvette Centeno,

Feliciano David, Raúl Mendes Silva e Rui Polónio Sampaio.

1956/57 > Em 1956, um grupo de estudantes liceais da cidade de

Coimbra cria o Círculo Académico de Iniciação Teatral (CAIT). A 26 de

Fevereiro desse mesmo ano, em Assembleia Magna da AAC, é elevado à

categoria de organismo autónomo passando a denominar-se Círculo de

Iniciação Teatral da Academia de Coimbra (CITAC). Nele podiam ingressar

todos os estudantes universitários ou não > *Nau Catrineta* • Texto: Egipto

Gonçalves • Encenação: Vasco de Lima Couto > *Encontro* • Texto: Alexandre

Babo • Encenação: Vasco de Lima Couto > *O Doido e a Morte* • Texto:

Raúl Brandão • Encenação: Mário Braga Temido

1957/58 > *Mar* • Texto: Miguel Torga • Encenação: Paulo Quintela

1958/59 > *Judas* • Texto: António Patrício • Encenação: Luís Sousa

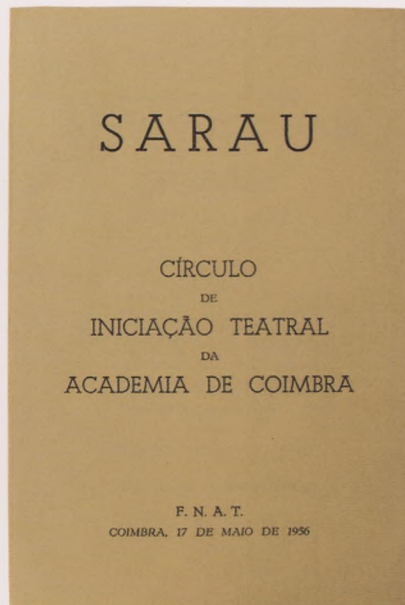
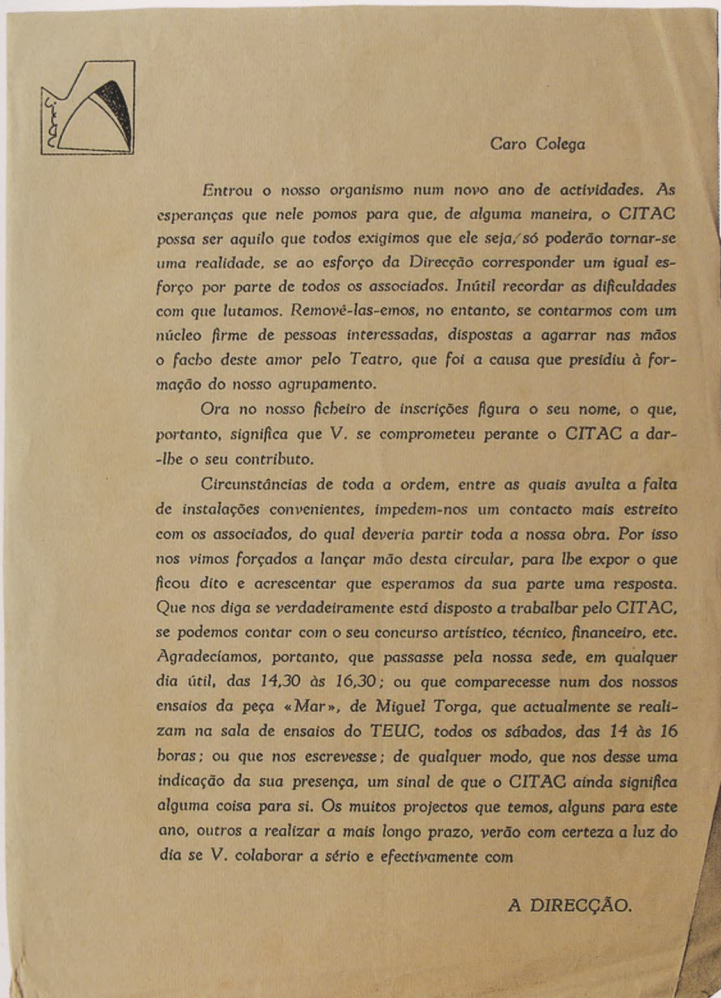
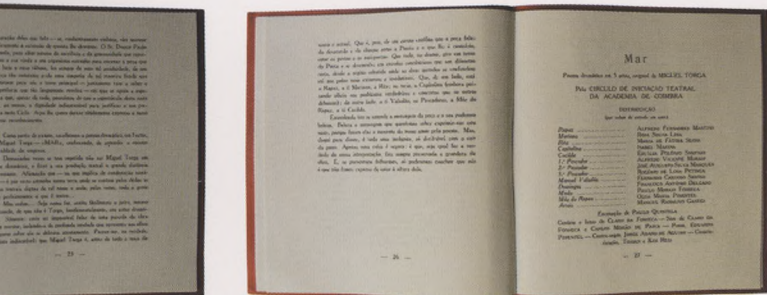
Rebello > *O Túnel* • Texto: Païr Lagerkwist • Encenação: Jorge Aguiar >

O Pequeno Passeio • Texto: Dino Buzzati • Encenação: Claro da Fonseca

1959 > *I Ciclo de Teatro* traz a Coimbra o que melhor se faz no país

1959/60 > *Dulcinéa ou a última aventura de D. Quixote* •

Texto: Carlos Selvagem • Encenação: António Pedro > *II Ciclo de Teatro*



Memórias > Nau

• *Catrineta*, Leitura

de João Apolinário

• *Mar* • Revista Via

Latina apresenta o

CITAC, Dez. 1959 •

CITAC! Ai... Eh!?!,

João Nazaré + José

T. Pinto • *António*

Pedro, Entrevista de

Emílio Rui Vilar •

Dulcinéa, Leitura de

Jorge Montes Claros

Testemunhos >

Feliciano David

Francisco Delgado

Sinde Filipe

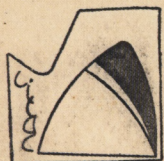
Yvette Centeno



Primeiro espectáculo do Círculo Académico de Iniciação Teatral (CAIT) que deu origem ao CITAC, e teve lugar em 1953 no Salão do ACE (Associação Cristã de Estudantes em Coimbra). Foi representada a peça de André Brun "Código Penal, artigo...".

Nela participaram, na foto (da esquerda para a direita) Rui Polónio Sampaio, Eduardo Soveral (que encenou), Yvette Centeno, Feliciano David, Raúl Mendes Silva.

Assistentes à representação da peça de André Brun (1953): Raul Mendes Silva (sócio n.º 1); Dr. Armando Lacerda; Dr. Leitão de Figueiredo; Dr. Feliciano David (sócio n.º 1); Fernando Assis Pacheco (sócio n.º 1); Paulo Morais Fonseca (sócio n.º 1); José Sinde Filipe (sócio n.º 1); Júlio Martins de Carvalho (sócio n.º 1); Adérito Guerra; Hugo Afonso dos Santos Lopes; Dr. Assis Pacheco; Francisco Raposo Vilaça; Henrique Loja; Adelino Fonseca.
[Refere-se a particularidade de todos os sócios fundadores do CITAC terem o n.º 1 como número de sócio.]



CÍRCULO DE INICIAÇÃO TEATRAL
DA ACADEMIA DE COIMBRA

(Organismo Cultural)

Associação Académica — COIMBRA

Sócio Fundador N.º I

Nome Feliciano M. Martins da Cruz David

Pel' O Presidente,

Francisco Ribeiro

O primeiro espectáculo do Círculo de Iniciação Teatral da Academia de Coimbra • Quando a juventude mete ombros a qualquer empreendimento há que estar de atalaia porque alguma coisa de importante pode acontecer. A sua saudável irreverência, tantas vezes condenada pelos mais velhos; a sua pujança admirável, tantas vezes explorada pelos mal intencionados; a sua espontânea sinceridade tantas vezes mal compreendida pelos mais maduros; o seu entusiasmo, a sua paixão, a sua audácia, são, no entanto, mau grado tudo e todos, as grandes virtudes, as bases, a pedra mestra das grandes realizações. Vem isto a propósito da oportunidade que tivemos – feliz oportunidade – de assistirmos ao primeiro espectáculo organizado pelo Círculo de Iniciação Teatral da Academia de Coimbra, integrado no Sarau da Bênção das Pastas, que teve lugar no passado domingo e decorreu no Teatro da Faculdade de Letras daquela Universidade. Fomos ali, movidos pela curiosidade de presenciarmos essa primeira tentativa de um grupo de jovens estudantes, profundamente interessados pelo Teatro Moderno e ao que nos diziam, devotados com o mais firme desejo de através dele se realizarem num meio que à primeira vista lhes pode ser adverso, dadas as tradições que já possui de fazer bom teatro, embora com a limitação – que o Citac parece querer ressaltar de ser especializado. Referimo-nos, é bom de ver, ao Teatro dos Estudantes de Coimbra dirigido pelo Professor Paulo Quintela, de grande e merecido prestígio. E, convenhamos, só por isto valia a pena tentar gastar tempo e dinheiro para assistirmos a este primeiro



espectáculo. Contudo, algo mais nos despertou ainda a curiosidade. É que, juntando-se à aliciante promessa que a existência desse grupo de jovens nos trouxe, outro facto também importante parecia dar-nos a garantia de que algo digno de registo se iria passar: Vasco de Lima Couto, o actor experimental do Círculo de Cultura Teatral do Porto, era o encenador e o ensaiador que apresentaria este primeiro trabalho do Citac. E, confessámo-lo sinceramente, quando acabou a

representação da *Nau Catrineta*, o nosso espanto, a surpreendente alegria que sentimos, a verdadeira admiração que nos tomou, os próprios aplausos vibrantes, incondicionais, de ritmo esfuziante e claramente demonstrativos da absoluta aderência daquele público exigente, deram-nos a certeza do êxito que, de facto, coroou o primeiro espectáculo do Citac. Êxito simples, como tudo quanto fizeram naquele palco difícil pouco próprio de um teatro

com o rótulo da Faculdade de Letras da mais prestigiada Universidade do País. Êxito merecido, justo, compensador – assim o julgamos – do esforço, da vontade, do amor daquele punhado de jovens tão desinteressadamente entregues a um sonho que, desde logo, tomou forma e promete dar-nos os frutos magníficos de tão belas sementes. • **João Apolinário**, Maio 1956
Texto • Egipto Gonçalves e Vasco de Lima Couto / **Encenação** • Vasco de Lima Couto / **Interpretação** • Manuel Alegre, Rosa de Jesus Lima, Yvette Centeno, Maria Isabel Resende, Aníbal Almeida, Adérito Guerra, Paulo Fonseca, Francisco Delgado e Hugo Lopes

M A R



Mar • Poema dramático em 3 actos. **Texto** • Miguel Torga / **Encenação** • Paulo Quintela / **Rapaz** • Alfredo Fernandes Martins / **Mariana** • Rosa Sousa Lima /

Rita • Maria de Fátima Serra / **Capitolina** • Isabel Marina / **Cacilda** • Ercília Polónio Sampaio / **1.º Pescador** • Alfredo Vicente Morais / **2.º Pescador** • José

Augusto Silva Marques / **3.º Pescador** • Rogério de Lima Petinga / **Manuel Valadão** • Fernando Cardoso Santos / **Domingos** • Francisco António

Delgado / **Mudo** • Paulo Morais Fonseca / **Mãe do Rapaz** • Olga Maria Pimentel / **Arrais** • Manuel Ramalho Gantes / **Cenário e Luzes** • Claro da

Fonseca / **Som** • Claro da Fonseca, Carlos Morão de Paiva / **Ponto** • Eduardo Pimentel / **Contra-regra** • Jorge Amado de Aguiar

CITAC: "Sente-se que trazemos algo de novo" • De criação recente – entrou no terceiro ano de laboração – o CITAC é um dos organismos culturais da nossa Academia com mais interesse, já pelo esforço que tem dispendido, já pelas realizações que tem levado a cabo. "Via Latina", que pretende apresentar aos seus leitores uma panorâmica interna dos diversos organismos académicos e sua problemática, decidiu, por isso mesmo, entrar em contacto com o Círculo de Iniciação Teatral. E lá fomos nós, numa noite de nevoeiro e chuviscos, bater à porta das instalações onde o CITAC trabalha: uma espécie de cave, nas traseiras dos Gerais, com um aspecto pobre e desconfortável, para onde se entra por uma janela. À chegada: – a luz apagada. Informou-nos o Carlos Morão que ela havia sido cortada. E lá estavam meia dúzia de colegas, de fósforo aceso em punho, procurando acender uma fogueira – "não há perigo! o chão é de pedra!" – que iluminasse o local e permitisse trabalhar. Lá estava o Heitor, um dos da velha guarda, justamente com quem pretendíamos falar; e com ele o Silva Pinto, o Lima Bastos, o Zé Luís, o Leite – e outros tantos, um grupo de novos, entrados este ano, mas já com o espírito do CITAC nas veias: trabalho-estudo-amizade-espírito de sacrifício. Espírito de sacrifício, sim, porque não é sem algo de sacrifício que um grupo de moças e rapazes vai trabalhar, completamente grátis, para uma cave daquelas, que não tem luz, nem ar, e que no inverno tem um ambiente gélido. Foi no meio dum ambiente de fumo dos papéis com que se tentava transmitir o fogo a uns pedaços de madeira que começámos a nossa troca de impressões. Mas porque a escuridão total nos não permitia tomar notas e a fogueira se não acendia, houve um do grupo, o Zé Gomes, que convidou a malta para o quarto, onde poderíamos estar mais à vontade e com melhores condições de luz. E lá vai tudo até à Couraça de Lisboa, onde, numa casa próxima do Centro Universitário, começámos a nossa troca de impressões. O Heitor, diga-se de passagem, já estava ao par do que dele pretendíamos: de maneira que logo começámos a conversar, pedindo-nos ele apenas um ponto de partida. – *Bem... poderás dizer-nos algo acerca do CITAC? Do que ele é em si, daquilo a que poderemos chamar o «espírito do CITAC»?* Sorrindo, o nosso interlocutor acendeu um cigarro. A malta, entretanto, porque eram todos dos novos – excepção feita ao Morão – aproximava-se para participar e ouvir. E o Heitor começou: – O CITAC é um organismo com algo de novo. Sente-se que nós trazemos algo de novo. Vocês reparem uma coisa: não temos deslocações de vulto, ao contrário da maioria dos outros organismos; não temos director artístico; não fizemos portentosas realizações. E, no entanto, querem crer que, em quinze dias, foram aprovadas as propostas de 110 novos sócios? Temos de convir que na realidade há algo de novo no nosso CITAC. Uma entrada de sócios nesta proporção tem de ter uma causa – e é essa causa a tal coisa nova que vamos tentar descobrir – e a que tu chamaste o "espírito do CITAC". Quer-me parecer que o que temos de novo é a representação de teatro dum certo tempo – do nosso tempo, para concretizar. Um teatro humano, um teatro próximo da Vida – poderei mesmo dizer um teatro-vida. Creio que é aí que bate o ponto. Aí – e no estudo. Trabalhamos, lá em cima, onde vocês estiveram. Sem condições. Sem um mínimo de objectos indispensáveis. Sem cenários, que reduzimos a um simples esquema. Com poucas luzes, e insuficientes para obter os efeitos que desejaríamos. Em péssimas instalações, numa autêntica pobreza franciscana. Não temos dinheiro. As quotizações dos sócios – que, aliás, ainda não começámos a cobrar – são insuficientes para os encargos que para nós traria a compra de tudo o que nos é indispensável. Apenas do indispensável, notem bem! E, no entanto, trabalha-se. Preencheu-se uma lacuna que se fazia sentir no nosso teatro universitário: a tal de teatro moderno. *E, a um gesto nosso:* – Eu sei que o TEUC tem representado teatro moderno. Mas não é o seu género. O TEUC é, essencialmente, o paladino do teatro clássico na nossa Academia. Por isso nós viemos – o CITAC veio preencher uma lacuna. Não há dúvida de que todos gostamos de terminar o jantar e ir tomar a clássica bica e dar dois dedos de conversa no café. No entanto, todas as noites temos reunido, fazendo variadíssimos exercícios e ensaios, por vezes até às duas e três horas da manhã. E, quanto ao facto de o estudo não ser tão profundo como seria de exigir, reparem que a nossa função não é fazer actores ou encenadores. Para isso existem os Conservatórios. O estudante universitário pode não representar qualquer papel, pode não escrever qualquer peça, pode não desenhar cenários nem figurinos, pode não encenar nada – e, todavia estudar validamente o teatro. Ele será – e isso é que se pretende – um espectador com conhecimentos de teatro. Um espectador que sabe o que quer, e distingue o bom teatro do mau teatro, e sabe o que se pretende com determinado gesto, com determinado tom de luz. Isso, sim, é que nos interessa. E que, no fim dos nossos respectivos cursos, saibamos algo sobre teatro. O que interessa a um Centro de Iniciação como o nosso é o estudo, a revelação

de obras, de autores novos, de movimentos de teatro, de novos tipos de encenação. Olha um exemplo: nunca repetimos um espectáculo em Coimbra. Sempre apresentámos coisas novas todos os anos. Sempre procurando estar em contacto com as novas experiências teatrais. Sempre ensaiando nós próprios essas experiências. E o teatro moderno, o nosso teatro, o dos nossos dias, como mais sentido pelo público, é mais sujeito a críticas, porque mais vivo, do que o que tem o nome feito. *O Heitor falara por muito tempo. Fez uma pausa indicando ter esgotado o assunto. E nós: – E que dizes tu acerca das dificuldades que vos têm vindo às mãos? –* Tem havido grandes dificuldades. Aparte as generalizadíssimas do tempo e da incompetência natural de cada um, põe-se-nos com maior acuidade o problema económico – até pelas razões: compra de material, de livros, de guarda-roupa – que acima apontámos. E este problema é ainda agravado pela maneira como o CITAC é tratado em comparação com os outros organismos culturais, no que respeita a questões de subsídios. Mas, apesar de tudo, estamos satisfeitos: conseguimos um ambiente académico, cem por cento académico, cheio de camaradagem sã, de espírito de trabalho, de mútua compreensão, de juventude – um ambiente em que todos somos mestres e todos alunos, que todos ensinamos e sugerimos e nos corrigimos uns aos outros. E depois – enfim – também já fizemos alguma coisa... conferências, o I Ciclo de Teatro, sessões de estudo... Enfim: é pouco – mas é alguma coisa. E, depois, há sempre qualquer coisa que nos dá motivo de alegria. Algo que não vem de nós, mas do próprio exterior. E recordo, a título de exemplo, as palavras do crítico Urbano Tavares Rodrigues que afirmou, no “Diário de Lisboa”, que havíamos sabido torrear as dificuldades d’“O Judas” e que havíamos conseguido uma obra perfeita. *E pensativo, olhando o fumo, o Heitor murmurou: – Sim... a coisa saiu bem... Mas logo o nosso entrevistado acordou. E então: – Mas temos feito qualquer coisa, não há dúvidas. Temos consciência disso. Olha, alguns exemplos, se vos interessam... – Claro! – Lá vai. Começámos a estudar Camus muito antes de haver a tradução portuguesa do “Calígula”. Estou mesmo em crer que a nossa tradução é a primeira que se fez da peça... Um espectáculo nosso e outro do TEUC deram a conhecer Brandão como dramaturgo antes de ser representado em Lisboa. E, com esses, muitos outros. Planeámos levar à cena Suassuna antes mesmo de Cacilda Becker chegar a Portugal. Representámos Buzzati, e creio que a nossa tradução de “Piccola Passeggiata” é a primeira em português; estudámos Maugham, Cocteau... Por agora, pensamos, segundo o desejo de alguns dos nossos encenadores, em Cocteau (cuja tradução terminámos há poucos dias), Brecht (de que fizemos uma edição policopiada), Wilde (ainda em estudo) e Almada (como breve esboço, pelo menos por enquanto). E é tudo. – E não é nada pouco. Outra coisa, Heitor: quais são os projectos, as perspectivas do CITAC para este ano? O mesmo sorriso, a mesma resposta calma de sempre: – Em primeiro lugar, o Ciclo de Teatro. Depois, melhorar. Melhorar sempre. Progredir. – Fala-nos do Ciclo. Datas, companhias, peça a representar pelo CITAC... – Sobre isso, serei um pouco mais discreto, até porque a coisa não está ainda totalmente delineada. Para já, o Ciclo decorrerá de Janeiro a Março. Abrirá com a companhia da nossa amiga Cacilda Becker. Virão também as de Ribeirinho, Maria Della Costa, Grupo de Teatro Moderno do Porto, com Luís de Lima, Gerifalto (de Couto Viana), Teatro Experimental do Porto, TEUC e o CITAC, evidentemente. Talvez a companhia do D. Maria venha também. Depende das possibilidades das datas. – Um bom elenco... – Sim... podemos fazer um Ciclo humana e teatralmente válido. Material temos. E vontade... não falta! – E qual será a vossa peça? – Isso, meu caro, é segredo. Pelo menos por enquanto. De certeza – e isto é já um grande furo para vocês – ela será encenada por António Pedro. A entrevista terminara, praticamente. Era quase meia-noite. No entanto, ainda trocámos impressões acerca de encenação, da “Via Latina” e da sua orientação actual e, sobretudo, da colaboração do CITAC na homenagem que se projecta ao Intelectual e Homem que é Almada Negreiros, por iniciativa da “Via Latina”, e que noutra local publicamos. Mas era tarde. Uns e outros estávamos com pressa. De maneira que pedimos ao Heitor o toque final (por esta vez, evidentemente!). – Meus caros; já vos disse o essencial sobre o CITAC. Temos um orgulho: o nosso Círculo não morreu ao fim dum ano, nem de dois e, apesar de todos os anos darmos um desbaste grande ao ficheiro, todos os anos há sócios novos que entram – e o número deles mantém-se – como se mantém o espírito. Temos uma aspiração: continuar – e progredir. Progredir sempre. E – estou certo – havemos de progredir. Até porque, para nosso grande orgulho, podemos apresentar um numeroso grupo de rapazes que estudam e sentem o teatro, a que não faltam autores, actores e encenadores. Por isso, meus caros, o CITAC permanecerá. • José Valle de Figueiredo, Carlos Pereira de Carvalho • Via Latina, Dezembro 1959*

-CITAC!AI...EH!?!-

Da responsabilidade de

- João Nazaré

- José Tavares Pinto

(Agradecemos que não risquem nem retirem)

EDITORyale (porquanto falamos de hermetismo)

A magnífica aceitação que o "CITAC!AI...AH!?!" encontrou, por parte da grande família citaquiana (até parece o paleio demagógico da direcção), leva-nos a prosseguir. É certo que houve algumas sogras que protestaram, não se limitando ao costumeiro hermetismo. Mas aí dos que não têm inimigos!!! E os nossos foram contundentes. Uns acusam-nos de infantilidade, outros mostram-se surpreendidos com o nosso talento, até há pouco, oculto. Aos primeiros, diremos que não contamos com eles para amas-sêcas, e aos segundos asseguramos que temos algumas coisas ocultas que, desde já, pomos à disposição.

E passemos adiante. Choveram cartas na nossa redacção. Transcrevemos uma, ao acaso:

" Queridos humoristas:

Sou uma leitora assídua da vossa e nossa revista e todos os números me agradaram imenso, sobretudo o último. Vocês são tão giros!... Mas parece-me que tenho sugestões a fazer. Porque é que vocês não fazem um concurso e um aprasível passatempo de palavras cruzadas? Era do caneco!!!

A vossa

Béu-Béu".

A leitora, e a todos em geral, dizemos que não haverá palavras cruzadas. Seria fazer concorrência às Assembleias Gerais do Organismo. Quanto ao concurso... o caso muda de figura. E, por falar em figura, iremos fazer um concurso de beleza. Portanto, leitoras amigas, mandem-nos duas fotografias (uma tipo-passe e outra onde passem o "tipo") e aguardem os nossos resultados. Os prémios são tentadores!

NOTA: Recebemos, de alguns indivíduos não focados no nosso primeiro número, ásperas reclamações por esse facto. Respondemos que nunca o nosso silêncio foi tão expressivo.

A bom entendedor...

É tudo.

OS EDITORES

SAUDAÇÃO DE ANTÓNIO PEDRO, DIRECTOR DO TEATRO EXPERIMENTAL DO PORTO, AOS ESTUDANTES DE COIMBRA

Pedem-me os organizadores deste festival que eu faça o contrário do que entendo dever fazer-se no início de qualquer espectáculo e o venha aqui perturbar com umas palavras de apresentação. A muita simpatia que me merecem os estudantes de Coimbra, e entre todos os estudantes os membros do CITAC, e as muitas e gentilíssimas deferências que deles tenho recebido, levaram-me a contrariar o princípio que defendo e que se pode formular com um dilema fácil: ou o espectáculo vale por si e o seu apresentador é um sujeito abusivo cuja presença é totalmente a mais, ou então, se esse sujeito é indispensável, o que deve estar a mais e abusivamente posto em cena é a peça que se vai representar a seguir e precisa das suas explicações. Como convictamente suponho não ser este o caso do REQUIEM de William Faulkner a que ides assistir seguidamente, desculpai o meu abuso de aqui vir a este proscénio. Agradeço a ocasião que assim tenho para saudar não só a direcção do CITAC pelas suas iniciativas civilizantes, como a organização deste festival, mas a Academia em geral, esta juventude que me comove com a sua juventude, esses olhos limpos que eu sei estarem a olhar-me como olham tudo a direito, olhos luminosos a que a sujidade da vida ainda não torceu a direitura do olhar e sabem banhar-se em claridade como os diamantes bem talhados que multiplicam a luz. Salvé rapazes! Tudo o que é bom, livre, puro, atrevido, herético e saudável tem o vosso aplauso e por isso o vosso aplauso vale como nenhum outro, pois nada será bom e justo e valerá a pena prosseguir sem a vossa adesão, sem pelo menos o concurso do vosso entusiasmo motor. Quanto mais me aproximo de ser velho, quanto mais me embranquecem as barbas e mais me rareia e se encanece o cabelo, mais creio em vós. E porque em vós creio, juventude, e porque em vós confio, e porque de vós tenho recebido aplauso e incitamento para as pobres coisas que faço sobre estas tábuas que quero altares de ilusão ao serviço da cultura viva, aras onde se sacrifica ao Homem, espelhos da sua angústia, das suas inquietações, dos seus sonhos e da sua alegria e não prostíbulos onde se trafica a cócega do riso nem secretarias onde se adormece de erudição pretenciosa, sei que me tem valido a pena viver e não é de fogo-fátuo a chama viva que me aquece o coração. Quando eu cheguei ao Teatro, e era rapaz, os rapazes já não acreditavam no teatro. Deste mistério formosíssimo que é a reencarnação quotidiana do actor na realidade inventada da cena, o verbo feito carne e adquirindo movimento, escultura que fala com a voz dos poetas, pintura que refaz momento a momento o arabesco significativo da sua composição, os vendilhões do templo tinham feito uma barraca de saltimbancos na feira franca das vaidades, quando não pior, quando não apenas vitrina e balcão dum negócio sujo de carne humana. As excepções, porque sempre as houve felizmente, eram excepções a esta regra. Os rapazes já não acreditavam no teatro porque não era teatro o que lhes davam para acreditar. Mas pelo esforço de alguns, entre os quais tenho a honra de me contar, pela luta, nem sempre incruenta, dum punhado de artistas que preferiu ao êxito fácil, embora precário, a reconstituição trabalhosa da sua verdade, volta agora o teatro ao seu lugar entre as artes maiores e, com essa volta, volta a mocidade a encontrar nele o que perdera na sua contrafacção: a possibilidade da euforia na evasão do real quotidiano para a transposição imagética da obra de arte, como todas as obras de arte recreando de cada vez o mundo – um mundo em que a imagem do nosso mundo se reflecte como nos espelhos deformantes, alargando-se, sintetizando-se, descobrindo-se, valorizando-se por essas deformações e levando-nos, por elas, a vir a entendê-lo melhor. Se outra coisa não significasse este festival e nele não acontecesse outra coisa além duma formal declaração de amor da juventude pelo teatro, bastava essa declaração, porque era de amor, para torná-la magnífica. Obrigado, rapazes, por me terdes dado a possibilidade de ouvi-la.

1.º Ponto • Gostaríamos de conhecer a sua posição como profissional, perante o Teatro Universitário.

Resposta • Há, ao que suponho, duas espécies possíveis de Teatro Universitário: o que deveria funcionar como aula prática numa cadeira de História do Teatro e o que poderia servir de laboratório experimental para uma cadeira de Estética. Só dentro destas duas categorias o teatro académico é, de facto, *universitário*. Prevejo ainda, como vê, a hipótese dum teatro académico não universitário, isto é, – ligado à vida social dos estudantes, embora desligado da sua vida escolar. Um normal teatro de amadores, neste caso, apenas mais obrigado do que os outros pela condição intelectual dos seus interventores. Nestas três variantes, elemento indispensável à vida numa Universidade e ao elevado nível cultural e artístico da nação que vai, justa e naturalmente, lá buscar as suas *elites* dirigentes de amanhã. Eu sei que isto não é exactamente uma resposta à pergunta que me fazem. Não estou, no entanto, a fugir a ela. Como profissional, dou 10 ou 12 horas por dia de trabalho ao teatro, manda a lei que dê qualquer profissional. O tempo para fazer um actor, actor, com esta média de trabalho, não é menor do que aquele que se leva para fazer um doutor. O teatro dos estudantes, ou universitário ou académico apenas é, e não pode deixar de ser um *teatro de inexperiência*. Nem se lhe pode exigir nem ele deve pretender outras características técnicas. E talvez, até seja esse um dos seus encantos. O teatro profissional, pelo contrário, ou é *experimental* (como já disse algures) ou a sua actuação ao des-gosto de uma exploração comercial sem outra finalidade. Num e noutro só há de comum o amor ao teatro que deve, para amadores e profissionais, ser a mola fundamental da sua razão de agir.

V. já trabalhou connosco

2.º Ponto • Apreciação da nossa produção dramática contemporânea.

Resposta • Não sei qual será exactamente a explicação do facto, se é que ele pode ter uma explicação exacta, mas acontece não haver, neste momento do mundo, grandes dramaturgos em parte nenhuma. O Shaw, cujo teatro envelhece mais rapidamente do que seria de supor há uns anos, passou ao Brecht um facto que se extinguiu com ele. Os Ionescos, os Adamovs, os Becketts, os Audibertis estão, para o teatro, como o cubismo esteve para a pintura. De, possivelmente abrir, as suas experiências, um ou vários caminhos novos. Nem uma “Santa Joana” nem uma “Ti’Coragem” saíram ainda deste laboratório. Por cá a situação é diferente. Como não tivémos nunca o génio teatral dum Strindberg, dum Pirandello ou dum Lorca, substituímos, sem prejuízo, a mediania de ontem pela mediania de hoje que lhe não é inferior. Um Santareno, por exemplo (embora a repetição obsediante dos seus motivos e das suas personagens diminua a promessa da sua “Promessa”) sobe o nível dessa mediania indubitavelmente. Cada geração portuguesa produz 4 ou 5 dramaturgos de levar à cena com prazer, embora sem êxtase, com modéstia, embora sem vergonha. Incitar, defender, representar, fazer conhecer esses autores, é obrigação de todos nós os que fazemos teatro em Portugal. Aplaudir, encorajar, comentar, proteger esses autores é dever de todos os que se interessam pelo teatro português, tomem ou não parte activa, ou interventiva na sua realização. Imaginem que destino teriam as artes plásticas cá na terra se, pelo facto de não termos nenhum pintor com a categoria de um Picasso, nenhum escultor com a nomeada dum Moore, não fizessemos exposições dos originais de ninguém e só admitíssemos nas paredes das galerias e nos jardins públicos as reproduções desses mestres. O pouco que há, acabaria em nada e a ninguém seria possível sair do seu anonimato inicial. Do seu anonimato e da sua inexperiência. Exigência de qualidade não quer dizer exclusiva aceitação da obra-prima. Sou, portanto, e continuarei a ser, um acérrimo defensor do teatro de autores portugueses, sem uma tola cegueira nacionalista e sem a provinciana pretensão de achar desprezível o que não for, pelo menos, superior ao Hamlet... Já pus em cena mais duma dezena de peças portuguesas de autores contemporâneos. É a forma que tive e tenho mais expressiva de afirmar e confirmar pela acção este ponto de vista.

V. lançou novos autores

3.º Ponto • Quais as possibilidades actuais do teatro de vanguarda em Portugal?
Resposta • Todo o teatro, em Portugal, não tem infelizmente, por ora, possibilidades. O teatro vive exclusivamente, ou quase exclusivamente, dos subsídios que recebe. Os quase 500 mil habitantes do Porto e dos seus próximos arredores dão 5.000 espectadores ao teatro. Um por cento só por um triz é percentagem... Em Lisboa, se descontarmos o teatro de revista, a proporção deve ser igual ou ainda menor. Na província, os números descem à dosagem da farmacopeia homeopática. O público de teatro é, em Portugal, neste momento, constituído apenas por uma minoria ínfima da população. Para essa minoria, o teatro chamado de *Vanguarda* tem tantos ou mais atrac-

tivos que qualquer outro teatro, seja de que época for. Parece até, por certas experiências, que, para o público que há, são mais as vantagens de bilheteira dum “À espera de Godot” que dum “Cucurucucu”. Valha-nos a santa indignação que alguns benefícios também tem. Para quem não faz teatro à procura do êxito comercial (e nem sequer pode tê-lo, actuando num teatrinho de 140 lugares) como o TEP, o teatro chamado de Vanguarda quando é bom e honestamente concebido, é, como o outro teatro bom, um dos elementos obrigatórios do seu reportório natural.

V. está apresentando

4.º Ponto • TEP – Presente e futuro.

um autor de vanguarda

Resposta • Continuar o passado, honrando-lhe as virtudes e minorando-lhe os defeitos, na medida do possível.

5.º Ponto • No binómio teatral actores-público, como aprecia a evolução recente do último termo?

Resposta • Parece-me que respondi mais ou menos a essa pergunta no terceiro ponto deste questionário. Há, nos últimos anos, um interesse indubitavelmente crescente da juventude pelo teatro. Esse interesse manifesta-se não só nas universidades e em outras escolas, como nas fábricas e nas associações de recreio. Quando estes interessados iniciais de agora se transformarem em público normal, é natural que ele aumente e que melhore. Aumente se as condições económicas permitirem continuar a satisfazer esse interesse como espectador, para além das experiências de intervenção; melhore, evidentemente, em consequência dessas experiências e do apuramento do gosto que elas promovem. Segundo uma estatística que já data de alguns anos, a Inglaterra tem cerca de 300.000 actores amadores distribuídos por cerca de 15.000 grupos. A França, 112.000 actores em 11.000 grupos. Este cômputo não foi feito em Portugal, mas suponho não me enganar se disser assim à toa que esse número deve andar, por cá, em cerca de 100 grupos. Na proporção entre a população desses países e o seu número de amadores teatrais, a nossa população e o número dos nossos interessados, devemos andar por um coeficiente vinte vezes menor. Desta verificação estatística até ao entusiasmo vai uma distância difícil a percorrer... Dei, propositadamente, números relativos aos amadores teatrais. No campo do teatro profissional a desproporção mantém-se. Em 1955, salvo erro, havia na Jugoslávia, que tem uma população semelhante à nossa (com a agravante de falar duas línguas) 50 companhias de teatro de declamação. Madrid, com pouco mais do dobro da população de Lisboa, tem, durante a época 20 e tantos teatros a funcionar, etc. Triste é dizê-lo, mas se não houvesse os subsídios do Fundo de Teatro e se o Ministério da Educação não mantivesse o Teatro Nacional, não haveria nenhuma companhia capaz de manter-se para além das de revista ou, quando muito, das mais baixas chanchadas destinadas apenas a ajudar a boa digestão dos mestres

de obras analfabetos. Destas verificações estatísticas até ao entusiasmo vai uma distância difícil de percorrer... e talvez até porque é difícil é que vale apenas persistir teimosa e calidamente em levar o teatro até onde seja possível que a semente do seu amor venha a dar frutos amanhã.

V. tem um longo contacto com o público

6.º Ponto • *Uma questão indiscreta:* Pode fazer balanço do que fez e daquilo que gostaria de ter feito?

Resposta • A questão não é indiscreta: – é amargurante. A minha primeira tentativa para um teatro renovado data de 1930. O primeiro espectáculo que consegui realizar foi 19 anos depois. Durante esses 19 anos, estudei e sofri. Há 11 anos que quase só faço teatro e a ele sujeito toda a minha vida artística e pessoal. Durante esses 11 anos tenho trabalhado até ao limite das minhas forças, tenho estudado e também tenho sofrido. No balanço do que fiz e do que gostaria de ter feito há um enorme déficite de possibilidades. O teatro é uma arte colectiva. Foi-me preciso criar os elementos dessa colectividade, para poder fazê-lo. O teatro é uma arte caríssima – foi-me preciso gastar o que não podia e mendigar o que não devia para poder fazê-lo. O teatro é uma arte de conjunto. Tive sempre de suprir o natural desequilíbrio dos conjuntos de que podia dispor com habilidades destinadas a cobri-lo na medida do possível. Dei, como diz, uma grande parte da minha vida ao teatro. Dou essa parte como a mais bem empregada da minha vida, apesar de tudo. Nunca realizei o que fui capaz de sonhar... mas vou sonhando e realizando o que posso. Poder realizar o que se sonha, mesmo em parte, mesmo precariamente é uma coisa que paga a pena, mesmo que se não chegue ao que se quer. O Almada escreveu um dia num auto-retrato esta legenda maravilhosa: “Nem optimista nem pessimista – não há mal-entendidos entre a vida e eu.” É assim, também, que eu tento olhar para o que fiz, sabendo que nunca desperdicei uma oportunidade ou um esforço para o fazer melhor, como queria.

V. dedicou grande parte da sua vida ao Teatro



D U L C I N É A O U A Ú L T I M A A V E N T U R A D E D . Q U I X O T E

Com o espectáculo levado a efeito pelo C.I.T.A.C. na noite de 5 de Abril e repetido na de 6, concluiu-se o *II Ciclo Teatral* que aquele Organismo Cultural da Academia de Coimbra e a Associação Académica realizaram com o patrocínio da Fundação Gulbenkian. Tencionamos escrever, ulteriormente, uma apreciação global do *Ciclo* por forma que, neste momento, depois de uma vez mais pôr em relevo o muito que a Academia e a própria Cidade estão a dever àqueles agrupamentos de estudantes pelos esforços persistentes em prol da Cultura Teatral, vamos só lançar ao papel algumas apreciações acerca do espectáculo do dia 5 do corrente, aquele a que assistimos, e em que se representou "*Dulcinéa ou a última aventura de D. Quixote*", de Carlos Selvagem, com encenação de António Pedro, sendo director de cena Heitor Gomes Teixeira, assistido por Baptista Fernandes. Não podemos, bem a contra-gosto, felicitar os componentes do C.I.T.A.C. pela obra escolhida para o seu espectáculo, pertencente a uma idade, como dizer?, talvez a uma idade política, digamos assim, felizmente já ultrapassada pelo seu Autor que, findo o espectáculo, foi muito aplaudido pela assistência, supomos que pela sua presença actual e não pela coeva da peça representada. Realmente qual é o tema da "*Dulcinéa*" editada em 1943? Indubitavelmente o da inutilidade de fazer esforços para modificar o que está errado, visto que da mudança só aproveitam os desonestos. Ora nós não cremos que seja tão derrotista a mentalidade da juventude – pelo menos quando é uma juventude... realmente jovem. E também por isso mesmo não julgamos que quando ela toma nas suas mãos as armas que os idealistas mais velhos deixaram cair, desanimados por uma luta árdua e superior às suas próprias forças, seja para proclamar, com maior realce, "*E quem disser que a minha alta senhora Rosicler não é a mais nobre e pura donzela do mundo...etc. etc. etc.*" Escrita como "*farsa heróica em 5 jornadas com 2 quadros e prólogo*" extraordinariamente longa e trabalhosa, o penosíssimo esforço que os jovens do C.I.T.A.C. devem ter desenvolvido para conseguirem pôr de pé e em condições de se poder ver essa "*última aventura de D. Quixote*" – acrescido ainda de múltiplas dificuldades que se lhe depararam, segundo é voz corrente – torna-os credores da maior admiração e boa vontade do público, torna-os dignos dos melhores elogios e encorajamentos, sobretudo para Heitor Gomes Teixeira, director de cena, que conseguiu manter coeso um numeroso grupo de jovens com irrecusável Amor pelo Teatro e suas possibilidades artísticas (que são indiscutivelmente grandes) mas com a sua inexperiência também. (...) Antes de terminar, porém, não queremos deixar de evidenciar, ainda outra vez, o enorme trabalho dos rapazes do C.I.T.A.C. para a consecução do *Ciclo* e do seu próprio espectáculo, trabalho revelando um verdadeiro Amor pelo Teatro e pela Cultura, e para o qual não são demais todos os louvores que possamos endereçar-lhes. **Jorge Montes Claros**

Texto • Carlos Selvagem / **Encenação** • António Pedro (na primeira fase) e H. Gomes Teixeira sob orientação de António Pedro assistido por Baptista Fernandes (na segunda fase) / **Actores** • A. Câmara Pires, A. Rocha de Andrade, António Alves, António Vilas, António Veloso, Câmara Pires, Emília Geada, Fernando Paiva, Gentil Marado, H. Gomes Teixeira, Helena Martinho, Isabel Resende, J. Augusto Marques, J. Carlos Santos, J. Gomes Teixeira, João Zarro, José Gomes, Leite da Costa, Manuel Alegria, Manuela Serra, Margarida de Almeida, Monteiro Vaz, N. N., Tavares da Silva / **Montagem** • Mário Alberto / **Figurinos** • Mário Alberto / **Maquetas** • Hernani Lopes / **Cenografia** • Mário Alberto e José Manuel / **Caracterização** • António Pimentel / **Luz** • Carlos Morão e Luís Nogueira / **Som** • Forjaz Sampaio e Rodrigues Braga / **Assistentes de Montagem** • Pires de Lima e Leandro Dinis / **Aderecista** • Ercília Sampaio e Maria José Matias / **Contra-Regra** • João Cabral

FELICIANO DAVID

Contributo para a

Reconstituição Histórica dos Primeiros Anos do CAIT/CITAC > 1 • Nota

introdutória: Pediu-me a Direcção do CITAC para dar um testemunho sobre a génese e os primeiros anos de vida deste grupo, dada a escassez de referências relativas à sua actividade na década de cinquenta.

Para tal falha de informação não deixará de ter contribuído o assalto da PIDE às instalações do CITAC, em 1970, que pode ter feito desaparecer os elementos que porventura existissem nos arquivos, relativos a estes anos.

Não dispondo de quase nenhuma documentação relativa ao período entre 1951 e 1956, que abordo em particular, fiz a sua reconstituição através de um esforço de memória.

Entre 1957 e 1958 limito-me a referenciar os acontecimentos mais importantes, pelo facto de ter estado ausente de Coimbra, em França, e no Porto a prestar serviço militar, só regressando a esta cidade e ao CITAC em 1960 onde então ocupei o cargo de Vice-Presidente.

Neste depoimento procuro também enquadrar o nascimento do CITAC no contexto cultural e político da Academia de Coimbra e a nível nacional, na década de cinquenta.

Termino com o que me parece ser mais relevante: um breve comentário sobre o contributo dado pelo CITAC para a formação cultural, cívica e política dos estudantes de Coimbra e para a luta contra a ditadura.

Mas, decorrido meio século, além do carácter subjectivo, e por isso controverso, das opiniões que expresso, o testemunho enferma seguramente de omissões e erros, sobretudo de natureza cronológica, que outros “citaquianos” desse tempo poderão completar ou corrigir.

2 • Génese do CITAC: O CITAC nasceu das preocupações de natureza cultural e da necessidade de convívio sentidas por um grupo de alunos dos 6.º e 7.º ano do Liceu D. João III (actual José Falcão) que nos anos lectivos de 1951/52 e 1952/53, começaram a reunir-se em casa uns dos outros para ouvir música erudita e conversar sobre literatura.

Um excelente professor de inglês, o Dr. Leitão de Figueiredo, democrata e homem culto, que exercia grande influência em alguns de nós, incentivou-nos a continuar essas reuniões, disponibilizando a sua casa para o efeito.

As reuniões prosseguiram e nelas foi crescendo a motivação para alargar a nossa formação cultural e política, já que o liceu não desenvolvia qualquer actividade cultural para os alunos. Por outro lado, aos estudantes de liceu estava vedado participarem nas actividades dos organismos académicos autónomos então existentes, nomeadamente o TEUC, o Orfeon e a Tuna Académica.

Entretanto, no Porto, em 1953, tinha sido criado, por António Pedro, o Teatro Experimental do Porto. Alguns de nós assistimos à representação da peça “A morte de um caixeiro viajante”, de Arthur Miller, e ficámos deslumbrados.

Nesse tempo não havia em Coimbra nenhum grupo a fazer este género de teatro, pois o TEUC dedicava-se, exclusivamente, ao teatro clássico, que apreciávamos, mas não nos motivava.

3 • Criação do CAIT (Círculo Académico de Iniciação Teatral): Surgiu então a ideia de fazer teatro moderno. Mas como? Não tínhamos dinheiro, nem encenador, nem local para ensaiar...

Apesar disso, alguém sugeriu que encenássemos a peça em um acto “Código Penal, art.º...” de André Brun, autor muito em voga nos anos

vinte, especialmente devido ao êxito da sua peça “A Maluquinha de Arroios”. Decidimos avançar.

Os ensaios começaram na casa do Eduardo Soveral, que foi também o encenador.

A primeira e única representação teve lugar no ano lectivo de 1953/54 na Sede da ACE (Associação Cristã de Estudantes), na Rua Alexandre Herculano, com a presença de cerca de duas dezenas e meia de estudantes e do Dr. Leitão de Figueiredo e do Dr. Armando Lacerda, professor de fonética da Faculdade de Letras, que também apoiava e patrocinava o nosso projecto. Participaram nessa representação Eduardo Soveral, Feliciano David, Yvette Kace Centeno (Maria do Ó), Raul Mendes Silva (escrivão) e Rui Polónio Sampaio.

Numa fotografia da assistência, além dos dois professores referidos e do médico Dr. Assis Pacheco, presidente da ACE, podem ver-se o seu filho, Fernando Assis Pacheco, José Sinde Filipe, Adelino Morais Fonseca, Júlio Martins de Carvalho, Raul Mendes Silva, Adérito Guerra, Francisco Raposo, Henrique Loja, Hugo Lopes, Igrejas Bastos, entre outros.

Entretanto foi decidido formalizar a constituição do grupo de teatro com o nome de Círculo Académico de Iniciação Teatral (CAIT), fazer estatutos, emitir cartões e cobrar quotas.

Pediu-se, também, à Direcção-Geral da Associação Académica uma sala onde pudéssemos ensaiar, que foi disponibilizada.

E apostámos em fazer teatro moderno e progressista.

Por indicação, ao que suponho, do Dr. Armando Lacerda, convidámos a Dra. André Crabé Rocha, mulher de Miguel Torga, que o regime de Salazar tinha demitido do ensino universitário, para encenar a peça “O dia seguinte”, de Luíz Francisco Rebello.

Aceitou. Os ensaios começaram no Palácio dos Grilos e quando foi formulado o pedido para a peça ser apresentada ao público, veio a nota da censura a proibir a sua representação.

Embora no início o grupo não tivesse claras motivações políticas, a leitura, o contacto com professores e amigos mais velhos que apoiavam o projecto, fizeram despertar alguns de nós para a realidade social e política que se vivia então em Portugal.

Assim, a notícia foi recebida com surpresa e revolta e contribuiu, ainda mais, para a nossa politização e para reforçar a vontade de fazer um teatro progressista e de intervenção.

4 • Contexto político da época: Deste modo, a criação do CAIT e a orientação que demos desde o início ao CITAC não podem ser dissociadas da situação repressiva que o regime de Salazar impunha ao país e que também se abatia sobre as Universidades e as Academias.

Ao longo da década de quarenta o regime demitiu muitos professores universitários opositores ao regime, anulou as eleições para a Associação Académica de Coimbra, nomeou Comissões Administrativas e suspendeu a representação dos estudantes nas Assembleias Gerais das Universidades. Só em 1949 se realizaram as primeiras eleições para a Direcção-Geral da Associação Académica de acordo com os estatutos aprovados, o que não acontecia desde 1936.

Os anos cinquenta foram marcados pela repressão que se abateu sobre muitos estudantes progressistas da Academia de Coimbra que se manifestavam politicamente, alguns dos quais sofreram duras prisões. Em 1950 o Governo proibiu a realização da Semana Universitária e o Congresso

Nacional dos Estudantes, programados pela Associação dos Estudantes Universitários.

Em 1951, a nível nacional, nas eleições para a Presidência da República, o Conselho de Estado considerou inelegível o candidato da oposição à Presidência, Rui Luís Gomes, excluindo-o do processo eleitoral.

Em 1952 o regime procede a uma vaga de prisões entre as quais a de Henrique Galvão, bem como muitos elementos da Comissão Central do MDN. Nesse ano, nas “eleições” para deputados, a oposição não concorre dada a falta de garantias mínimas de democraticidade.

Em 1954, os sucessivos movimentos grevistas no Alentejo assumem grandes proporções e no decorrer de um deles Catarina Eufémia é assassinada. Nesse ano o Governo reorganiza os Serviços da PIDE e aumenta os seus poderes de detenção, sem qualquer controle judicial, de três meses para 360 dias.

Em 1957 realiza-se em Aveiro o I Congresso Democrático.

Em 1958 a ditadura é abalada com a candidatura de Humberto Delgado, que gerou fortes movimentos de contestação ao regime, em todo o país e também na Academia de Coimbra, que o recebeu de forma apoteótica, cobrindo-o com as suas capas e ovacionando-o na sessão realizada no Teatro Avenida em 31 de Maio.

Neste ano, sob a coordenação das estruturas clandestinas do PCP, milhares de trabalhadores protestam contra a ditadura e pela instauração da democracia, o que desencadeou uma vaga de prisões efectuadas pela PIDE.

O Bispo do Porto, no regresso de Roma, é impedido pelo Governo de entrar em Portugal por ter remetido uma carta a Salazar formulando críticas à situação social e política existente no país.

Em 1959 o “Golpe da Sé”, uma tentativa militar para derrubar a ditadura, fracassa e muitos dos seus participantes são presos. O Governo altera a Constituição por forma a impedir que o Presidente da República seja eleito directamente, pelo povo, passando a ser designado por Colégio Eleitoral Restrito.

Em 1960, dez militantes do PCP, entre os quais Álvaro Cunhal, evadem-se do Forte de Peniche e este Partido divulga um documento em que “alerta o povo português para os perigos de uma guerra colonial”.

Agostinho Neto é preso em Angola e o MPLA reclama negociações conducentes à autodeterminação da Guiné e de Cabo Verde.

5 • O CITAC na luta contra o fascismo nos anos cinquenta: O CITAC, desde o início, teve um papel bastante activo na luta contra o regime, através das mais diversas formas.

Logo, no ano da sua fundação, participou na luta pela revogação do DL n.º 40900/56, legislação repressiva que visava aumentar ainda mais o controle das associações de estudantes pelo Governo, fazendo-se representar na grande manifestação de protesto da Academia realizada em 15 de Dezembro.

E, também, nas eleições para a Direcção-Geral da AAC através da sua participação activa na constituição das listas da oposição que concorreram às eleições (na década de cinquenta, foram sempre ganhas pelos estudantes afectos ao Governo).

Assim, desde os anos lectivos de 1954/55 até 1961/62, as listas da oposição foram integradas por representantes do CITAC: Feliciano David, em 1954/55; Fernando Assis Pacheco e Rui Polónio Sampaio em 1957/58; José Manuel Sampaio Cabral em 1958/59. Finalmente, em 1960/61, a lista

de esquerda, integrada por Jorge Aguiar, ganha as eleições e em 1961/62 de novo Jorge Aguiar e Feliciano David, em representação do CITAC, são também eleitos para a Direcção-Geral da AAC.

6 • Reconhecimento do CITAC como organismo autónomo: Entretanto no ano lectivo de 1954/55 a maioria dos membros do grupo ingressou na universidade.

E decidimos iniciar o processo para que o CAIT fosse reconhecido como organismo autónomo da academia, decisão que era da competência da Assembleia Magna.

Não foi tarefa fácil.

Primeiro, porque éramos “caloiros” e depois porque houve que vencer muitas resistências vindas do TEUC, criado em 1938 e que gozava de grande prestígio na Academia e considerava injustificada a criação de mais um grupo de teatro.

Foi necessário, pois, garantir o apoio de alguns “veteranos” progressistas a fim de ser convocada uma Assembleia Magna, expressamente para esse fim.

Na Assembleia houve um intenso debate e o Grupo só foi aprovado como Organismo Autónomo após terem sido ultrapassadas as objecções do representante do TEUC com a garantia de que a criação do CITAC não iria prejudicar aquele Organismo porque se iria dedicar ao teatro moderno. Foi ainda decidido alterar a designação de Círculo Académico de Iniciação Teatral (CAIT) para Círculo de Iniciação Teatral da Academia de Coimbra (CITAC), para que o nome fizesse referência à Academia de Coimbra.

A primeira direcção do CITAC integrava entre outros Rui Polónio Sampaio, Feliciano David, Fernando Assis Pacheco, Raul Mendes Silva.

Foram feitos os primeiros emblemas – de prata, com concepção gráfica do citaquiano Sampaio e talvez numa atitude reveladora de alguma imaturidade, desejo de protagonismo ou de afirmação pessoal, foi decidido atribuir a categoria de sócios fundadores apenas aos dez estudantes que lançaram a ideia do grupo de teatro e a concretizaram, ficando todos com o Cartão n.º 1.

Registam-se os seus nomes: António Reis Duarte, Eduardo Soveral, Feliciano David, Fernando Assis Pacheco, José Sinde Filipe, Júlio Martins de Carvalho, Paulo Morais Fonseca, Raul Mendes Silva, Rui Polónio Sampaio e Carlos Fuzeta da Ponte.

Nessa altura mais de duas dezenas de sócios já integravam o CITAC, entre os quais os primeiros foram: Yvette Centeno, Aníbal de Almeida, Jorge Aguiar, Manuel Alegre, Francisco David, Hugo Lopes, Adérito Guerra, Henrique Loja, Francisco Raposo, Adelino Fonseca, Isabel Resende de Oliveira, José Baptista, Francisco Delgado.

7 • Primeiro espectáculo do CITAC: Entretanto, virámo-nos para o TEP que tinha tido grande importância na nossa motivação de criar o CAIT.

Para dirigir o CITAC, decidimos convidar António Pedro, por quem nutríamos enorme admiração.

Deslocámo-nos ao Porto, recebeu-nos com a maior simpatia, mas declinou o convite sugerindo em alternativa um dos actores do TEP, Vasco de Lima Couto.

No entanto, como forma de manifestação do seu apoio, aceitou vir a Coimbra fazer uma Conferência sobre Teatro, que se realizou no Grémio dos Lojistas, na Av. Sá da Bandeira e teve a presença do Professor Paulo

Quintela e de elevado número de estudantes e intelectuais de esquerda de Coimbra.

Vasco de Lima Couto propôs-nos encenar gratuitamente as peças “Nau Catrineta”, numa versão sua e de Egito Gonçalves e a peça “Encontro” de Alexandre Babo, um texto com um conteúdo manifestamente antifascista. O espectáculo realizou-se no anfiteatro grande da Faculdade de Letras, tendo constituído a primeira apresentação pública do CITAC e obteve enorme êxito, com a sala a transbordar.

Na representação da “Nau Catrineta” participaram: Aníbal de Almeida, Manuel Alegre, Maria Isabel Resende de Oliveira, Yvette Kade Centeno, Paulo Fonseca, Rosa de Jesus Lima.

Na peça “Encontro” entraram: Francisco David, Fernando Cardoso dos Santos, Francisco Delgado e Hugo Lopes.

8 • **Período entre 1957 e 1960:** No ano lectivo de 1956/57 o CITAC continuava a depender exclusivamente da quotização dos sócios, enfrentando grandes dificuldades financeiras. As deslocações e estadia de Vasco de Lima Couto e a montagem das peças foram custeadas pelo nosso bolso.

O Grupo recorreu, então, ao médico Mário Braga Temido, que apoiou o CITAC, desde a sua formação, e possuía alguma experiência de encenação. Foi ele que encenou a peça “O Doido e a Morte” de Raul Brandão.

No ano lectivo de 1957/58, o Professor Paulo Quintela dispôs-se a colaborar com o CITAC dirigindo a peça “Mar” de Miguel Torga. Em 1958/59 não havia ensaiador. Mas não se desistiu. São encenadas quatro peças, sob a direcção dos próprios elementos do grupo que, de certo modo, constituíam exercícios de formação teatral, nomeadamente: “Judás” de António Patrício, encenada por Luís Sousa Rebelo; “O túnel” de Païr Lagerkwist, encenada por Jorge Aguiar, tendo como actores José Sinde Filipe e Paulo Fonseca e que foi à cena no teatro Avenida; “Os malefícios do tabaco” de Anton Tchekov e, ainda, “O passeio” de Dino Buzzati, que foram representadas em Amarante.

Entretanto, em 1956, tinha sido criada a Fundação Calouste Gulbenkian e nomeado seu administrador, para a área da cultura, um catedrático da Universidade de Coimbra, o Dr. Ferrer Correia. A este Professor, que era claramente um verdadeiro democrata, o CITAC, ficou a dever a sobrevivência económica. Com efeito, no primeiro contacto que com ele tivemos, manifestou desde logo inteira disponibilidade da Gulbenkian para apoiar financeiramente o CITAC, que pôde deste modo imprimir maior dinamismo ao desenvolvimento do seu projecto.

É assim que o CITAC, com o apoio desta Fundação e liberto de constrangimentos financeiros, leva a efeito um acontecimento cultural da maior importância para Coimbra, a realização dos Ciclos de Teatro: o primeiro em 1959, seguido de mais três, em 1960, 1961 e 1962, que trazem a Coimbra o que de melhor se fazia no País.

No ano lectivo de 1959/60, António Pedro colabora com o CITAC, encenando a peça “Dulcinea ou a Última Aventura de Dom Quixote”.

Mas só a partir do ano lectivo de 1960/61, o CITAC dá um grande salto em frente, graças à F. Gulbenkian.

Recordo o dia em que o Rui Vilar e eu nos deslocámos a Lisboa, às instalações provisórias da Fundação, para apresentar ao Dr. Sá Machado o projecto da vinda de Luís de Lima para o CITAC. Concedido o apoio indispensável para a sua concretização o grupo, sob a direcção desse grande homem de teatro, atinge o seu melhor momento, pela qualidade das suas

encenações. Gera, também, um movimento de entusiasmo na Academia, que leva a que um grande número de estudantes se inscreva no CITAC e frequente as aulas de iniciação teatral por ele ministradas. Assim, em 1960/61, Luís de Lima leva à cena três peças: “Conversação Sinfonieta”, de Jean Tardieu, “O Professor Taranne” de Adamov e “Rabeca” de Helder Prista Monteiro e em 1962, o “Tartufo” de Molière.

Porém, a sua colaboração foi, abruptamente, interrompida pela polícia política que lhe dá ordem de expulsão do país, considerando-o *persona non grata*.

9 • **Nota Final:** No “50 Aniversário do CITAC”, afigura-se-me que o relato da história “miúda” do seu percurso é o menos relevante. Importa sim, salientar o papel que teve na formação cultural, cívica e política da Academia de Coimbra e o contributo que deu na luta contra a ditadura.

A criação do CITAC correspondeu ao desejo de um grupo de jovens de romper com o conservadorismo de uma Universidade *anquilosada*, que primava pelo uso da “sebenta” e de uma Academia fechada, acéfala e conformista em que a praxe era um elemento estruturante, debaixo de um regime autoritário que reprimia os estudantes mais progressistas.

O balanço do percurso do CITAC, neste meio século de vida, não pode ser desligado do contexto das condições e dos meios que cada geração enfrentou para dar resposta aos problemas do seu tempo e aos seus próprios anseios e necessidades.

O CITAC dos anos sessenta deu continuidade ao projecto da década de cinquenta, embora o país tenha evoluído e com ele a Universidade e a Academia, a que não foi alheia a guerra colonial.

Mas aprofundou-o, tendo atingido alto nível de qualidade artística, e acentuou a sua contestação à ditadura. Esteve, também, na primeira linha da luta contra os preconceitos sociais e culturais ainda bastante arreigados na Academia. Esta década foi o período de ouro do CITAC.

Ele desempenhou um papel fundamental na formação teatral de muitos estudantes com os cursos de iniciação teatral, os ciclos de teatro e a publicação de Boletins.

Realizou excelentes espectáculos dirigidos pelos melhores encenadores desse tempo, começando por Luís de Lima, ao qual se seguiram António Pedro, Jacinto Ramos, Victor Garcia, Ricard Salvat e Carlos Oviedo.

Foi também o período em que o Grupo se internacionalizou, participando em vários eventos no estrangeiro, nomeadamente na Bienal de Paris, nos Festivais de Liège e no de Parma, no qual foi considerado, pela crítica, o melhor Grupo.

No pós 25 de Abril, o CITAC tinha de se renovar em face da evolução política e das profundas mudanças culturais e sociais do País. E foi o que fez, assumindo novas formas de intervenção.

Mas o que há de comum neste percurso de 50 anos é a coerência que manteve com o seu projecto de fazer um teatro de intervenção e de vanguarda, lutando através da cultura contra as mais diversas formas de obscurantismo e opressão.

Pelo CITAC passaram várias gerações de estudantes, maioritariamente de esquerda, que se uniram à volta deste projecto que propugnava por uma Universidade mais aberta, por uma Academia mais culta, por um Portugal democrático e uma sociedade mais justa.

E um dos maiores contributos do CITAC para a cultura em Portugal teve expressão no grande número de estudantes que nele se iniciaram no teatro

e depois a este continuaram ligados profissionalmente como actores e/ou encenadores ou ainda por tantos outros que, incentivados pelo seu exemplo, fundaram ou dirigiram grupos de teatro de amadores por todo o país. Outro legado que o CITAC deixa, não menos importante, foi o contributo dado por muitos estudantes que por lá passaram, na defesa da autonomia da Universidade e nos movimentos de contestação ao Governo que culminaram nas crises de 1962 e 1969 e abalaram o regime, e que prosseguiram até ao 25 de Abril.

Pelo CITAC passaram insígnies encenadores e homens de teatro, intelectuais e políticos, homens de todas as profissões, quase todos opositores da ditadura, muitos dos quais foram vítimas do regime, presos ou expulsos da Universidade, nos quais me incluo. Mas a repressão atingiu a expressão máxima quando o próprio CITAC foi encerrado pela PIDE e a sua sede saqueada, em 1970, sob a acusação de ser uma “escola de perversão”.

FRANCISCO DELGADO **A minha passagem pelo CITAC [1953-1962]** > Em Outubro de 1955 cheguei a Coimbra, vindo do Porto onde terminei o Liceu depois de um ano escolar interrompido por uma estadia na prisão da PIDE, por ser membro do MUD Juvenil (Movimento de Unidade Democrática).

Pouco depois, fui encontrar-me, no Café “PIOLHO”, com um grupo de moços que decidira, pouco tempo antes, formar um novo organismo académico dedicado ao teatro moderno que seria o complemento do TEUC. Pretendia eu continuar a actividade que começara no Teatro Experimental do Porto onde tivera cursos de teatro (dicção) com o António Pedro.

Destes tempos primordiais, dois nomes se destacam na minha memória: o Polónio Sampaio e o Heitor Gomes Teixeira.

Este período de existência bastante confidencial do CITAC terminou com o SARAU no Teatro da Faculdade de Letras, em 13 de Maio de 1956. Nessa data, o CITAC apresentou-se “oficialmente” ao público de Coimbra com “NAU CATRINETA”, numa encenação de Vasco de Lima Couto (poeta e actor do Teatro Experimental do Porto). E eu estive como capitão da Nau... Antes dos “fadós e guitarradas”, com o José Afonso (entre outros) ainda o CITAC apresentou a peça “Encontro” de Alexandre Babo, com o mesmo encenador.

Seguiu-se um período difícil onde o CITAC não conseguia ter um encenador titular durante o qual o Prof. Paulo Quintela aceitou ocupar-se do nosso grupo, para uma encenação de “O MAR” de Miguel Torga. (Aí, interpretei o personagem principal, acompanhado por vários colegas: Fernandes Martins (aluno do liceu), Rogério Petinga, Cardoso Santos, etc.).

Em 1961, para o 3.º ciclo de teatro organizado pelo CITAC, apareceu finalmente o homem de que precisavamos, na pessoa de Luís de Lima, chegado de Paris onde incorporara a companhia de Marcel Marceau. Para ele deve ir a nossa admiração e o nosso agradecimento por ter levado o CITAC ao seu apogeu, apesar do pequeno período que aí trabalhou.

No seu primeiro ano, em 1961, o CITAC apresentou 3 criações: “A RABECA” de Prista Monteiro, “CONVERSAÇÃO-SINFONIETA” de Jean Tardieu e “PROFESSOR TARANNE” de Arthur Adamov. Nesta última, interpretei o personagem do Professor, acompanhado pelo Jorge Fialho, pelo Carlos Nery e pelo Helder Costa que viria a ser o homem de teatro que todos conhecem em Portugal.

O sucesso deste espectáculo já foi bastante grande tendo o público reconhecido a audácia de Luís de Lima na escolha das peças. Ele próprio deu todo o seu talento ao desempenhar sozinho duas obras de Beckett: “Acto sem palavras – II” e “A última gravação”.

No ano seguinte, a 5 de Abril de 1962, mais uma vez no Teatro Avenida, dentro do IV Ciclo de Teatro, o CITAC atingiu o seu apogeu com “TARTUFO” de Molière encenado por Luís de Lima e com cenários de André Acquart, um dos maiores cenaristas franceses do século XX.

Nessa peça, tive a honra de interpretar o personagem de Tartufo e lembro-me que a crítica foi muito elogiosa para todos nós. Lembro-me especialmente da Maria da Conceição Oliveira, da Maria Hermínia Brandão e do António Rocha Andrade.

Foi com muito trabalho que esse grupo de estudantes apresentou um espectáculo de nível profissional (como disseram os jornais). Infelizmente, Tartufo foi levado à cena apenas três vezes (duas em Coimbra e uma em Lisboa, no Teatro Trindade) porque... o actor principal foi preso para Caxias, pela PIDE, e depois foi expulso de todas as Universidades Portuguesas...

Acontece que nesse ano de 1962, apesar do teatro nos palcos, havia também a luta académica nas ruas que marcou o princípio do fim do regime salazarista. Foi assim que, num belo dia desse mês de Abril, no pátio da velha Universidade, fiz um pequeno discurso aos colegas que aí se encontravam, depois do plenário, e os incitei e os chefieei na tomada da Associação Académica (Palácio dos Grilos) que tinha sido fechada e selada pela polícia.

Desalojados durante a noite pela polícia de choque e pela PIDE, esta escolheu 40 rapazes que foram presos para Caxias e 4 raparigas que ficaram presas na PIDE de Coimbra.

No meu caso, tendo sido durante sete anos elemento da República dos INKAS (donde saíram todos os movimentos políticos importantes das Repúblicas) e membro do CITAC, não podia escapar à expulsão das Universidades tanto mais que a PIDE me considerou como “mentor de consciencialização colectiva” (SIC).

A partir daí só me restava partir para o estrangeiro e foi o meu inesquecível amigo Miguel Torga que me ajudou a convencer o meu pai. Na Suíça, em Genebra, frequentei a Faculdade de Psicologia, com o grande professor Jean Piaget e depois de tirado o curso, fui Director de um Centro Oficial de Psicologia Escolar e de Orientação Profissional, durante vinte anos.

O CITAC e Coimbra, depois de passados 42 anos, estão sempre na minha saudade mas cada vez mais longe... A prova é que já nem sequer me convidam para as comemorações... Por isso tenho que agradecer ao meu amigo de sempre Pedro Mendes de Abreu por me ter enviado a circular que anuncia uma revista “retrospectiva dos 50 anos de existência” do nosso querido CITAC.

Deixo pois o meu depoimento nas mãos da actual presidente de nome citaquiano: Silvia das Fadas.

SINDE FILIPE **Uma Recordação do CITAC** > Pedem-me um breve depoimento para as comemorações do cinquentenário do CITAC – grupo do qual fui, como é sabido, um dos fundadores. Naturalmente, bastante poderia contar desde aquele dia em que um grupo de “iluminados” pensaram que seria interessante fazer-se em Coimbra teatro

moderno, portanto diferente do que praticava o TEUC, onde apenas se representavam peças vicentinas ou clássicas sob a prestigiada e competente batuta do Prof. Paulo Quintela. Mas essa história alguém, com certeza, a fará melhor do que eu, limitando-me apenas aqui, conforme me foi pedido, a um breve depoimento.

De resto, e embora eu tenha sido um dos raros que no futuro veio a fazer do Teatro, para o bem ou para o mal (em todo o caso, “até que a morte nos separe”) a sua profissão, apenas participei no CITAC em dois espectáculos, e nenhum deles, valha a verdade e pelo que me diz respeito, possa ser considerado glorioso! Refiro-me aos “Malefícios do Tabaco” de Tchekov e ao “Túnel” de Pair Lagerkwist.

Já não me recordo quem teve a peregrina ideia de escolher “O Túnel” – provavelmente teria sido eu, induzido talvez pela modernismo visto a peça ser nitidamente expressionista e também pela economia, por haver apenas dois actores e um cenário.

Tanto quanto me recordo, além do Paulo Fonseca Pimentel, um simpático rapaz de Murça no papel do Corcunda e de mim no do Homem de Casaca, a equipa alinhava com: Jorge Aguiar, na encenação, Carlos Mourão de Paiva – velho amigo, de Soure – nas luzes e suponho que o Claro da Fonseca, na sonoplastia, por ser, entre outros dotes, proprietário de um gravador que trouxera de Paris e nos deslumbrava pelas suas “performances”.

Os ensaios decorriam numa sala da Associação Académica – sala essa que não nos fora “gentilmente cedida”, como é usual dizer-se, mas antes conseguida quase à ponta de navalha e depois de vencidos grandes obstáculos. O Jorge Aguiar, sentado num pano ligeiramente superior ao nosso (como competia ao seu estatuto de encenador) era, simultaneamente o “ponto”. Mas, no final do ensaio, quando, ansiosos, nos voltávamos para ele, à espera de uma palavra, de um comentário, de uma indicação, o bom do Jorge, após um longuíssimo e meditativo silêncio, coçando o queixo, deixava cair esta frase verdadeiramente mortal: “Olha, na minha opinião, isto está uma merda!”

– Mas está uma merda, porquê? Perguntávamos.

E o Jorge, quase zangado: “Ó pá, não sei, não me perguntes. Só sei que está uma merda!”

Então seguiam-se aguerridas, intermináveis discussões até que, por fim, exaustos de tanta análise “intelectual”, eu e o Paulo lá retomávamos os nossos lugares, respectivamente de Corcunda e Homem de Casaca.

E assim, temerariamente estreámos durante os festejos da Queima das Fitas no velho Teatro Avenida, a abarrotar de uma juventude buliçosa e também, valha a verdade, com níveis de alcoolemia bastante acima do normal...

Nessa altura eu namorava uma menina das Letras, uma alentejana interessantíssima (do melhor que se criou por aquelas paragens), inteligente, culta e, como se diz agora, “toda mandada para a frentex!” pois além de outras “habilidades” que não vêm agora ao caso e a pudicícia me impede de referir, nadávamos ambos, completamente nus nas mansas, poéticas e camonianas águas do Mondego! Por isso, naturalmente, interessado em deslumbrar a menina, eu vivia momentos de doloroso nervosismo e foi com o coração apertado que vi, na estreia, subir o pano. Quanto ao Paulo, logo me apercebi às primeiras falas, de que a insegurança e o nervosismo dele, menos românticos, o levaram a emborcar copos a mais...

Apesar disso, lá íamos dizendo o texto que o público parecia ouvir com alguma atenção. O diabo foi que, a certa altura, o Paulo, ou seja o Corcunda deveria rir-se (era uma “deixa” para mim) e... não se ria. Eu bem lhe sus-

surrava: “Ri-te, ri-te” mas ele, nada! Olhava-me, com olhos muito abertos, esgazeados, e foi instalando-se entre nós um tal e tão prolongado silêncio que o público, apercebendo-se, (ele sim!) começou a rir... no que eu aproveitei o “brouhaha” para, desesperado, gritar ao Paulo: “Ri-te, meu sacana”! Então, o “milagre” deu-se, o Paulo riu-se e o espectáculo prosseguiu. Porém, o descalabro apenas começara porque a determinada altura, vimos (e toda a gente na sala viu!) o bom do Carlinhos Mourão que era, um rapaz enorme, entrar de gatas no palco para compor um projector (precisamente aquele que devia iluminar o túnel...) e as gargalhadas, claro, aumentaram, Mas o “must”, “foi quando, no final, entre mim, (o Homem de Casaca) que já estava morto, caído no chão e o Corcunda, empoleirado em cima de um escadote, se armou a meia voz uma tremenda discussão: ele que ordenava para bastidores que descessem o pano, eu que não descessem porque ainda faltava ouvir-se o vento (o efeito para criar um clima desolador), no final). Resultado: desce o pano, não desce o pano, por fim desceu, de facto, mas com ele desceu também a pesadíssima barra que o sustentava e que só não nos matou aos dois por milagre!

Tão pouco me recordo se, na sala, se ouviam mais risos ou mais aplausos. Sei apenas que fizémos uns rápidos agradecimentos e que, logo em seguida, fomos diluir a nossa mágoa em vários hectólitros de cerveja... Porém, segundo me contaram, parece que à saída do teatro e nos cafés, o CITAC era um dos motivos centrais das conversas e, mesmo para aquilo que falhara, os “inteligentes” sempre encontravam uma justificação. Que diabo, era ou não era uma peça expressionista? Então, por que não havia também de se desmornar o pano?!

Hoje, decorridos cinquenta anos, (e travadas por mim já tantas “batalhas” no campo profissional) ainda me divirto muito ao recordar esta história, apesar de, naquela noite, confesso, me ter sentido tão infeliz que tive vontade de atirar-me ao Mondego, mesmo vestido e sem a inspiradora companhia dos banhos anteriores!...

Contado assim, tudo isto parece ter um sabor a derrota, mas, na realidade, não o foi porque, melhor ou pior, tinha sido dado um determinante pontapé de saída no Teatro académico por um grupo que se manteve dinâmico durante tantos anos, pelo qual passaram tantas figuras hoje ilustres e ao qual, naturalmente, desejamos, de todo o coração, longa vida...

PARABÉNS CITAC!!!

YVETTE CENTENO (...) um dia farei o depoimento sobre como foi fundado o grupo. Fui a única mulher (jovem, claro, de 17 anos) junto com quatro rapazes. Íamos acabar o liceu e ao entrar na Universidade formalizou-se então o CITAC como grupo da Academia, complementar ao TEUC.

António Pedro foi o nosso primeiro grande mentor. Honrem a sua memória, de homem de grande cultura e carácter, algo raro nos nossos dias. Com ele aprendi a colocar bem a voz, o que facilita imenso o falar nas aulas... O segundo grande mentor foi já o Prof. Paulo Quintela, cuja memória honro sempre que posso. Todos lhe devemos muito, eram tempos outros, difíceis, e a sua generosidade fazia dele um amigo exemplar, além de Mestre reconhecido em variados domínios.

60

1960 > II Ciclo de Teatro do CITAC

1960/61 > *Conversação Sinfonieta* • Texto: Jean Tardieu • Encenação: Luís de Lima > *O professor Taranne* • Texto: Adamov • Encenação: Luís de Lima > *Rabeca* • Texto: Hélder Prista Monteiro • Encenação: Luís de Lima > III Ciclo de Teatro do CITAC

1961/62 > Publicação do 1.º Boletim de Teatro do CITAC > *Tartufo* • Texto: Molière • Encenação: Luís de Lima > Lançado o I Concurso de Originais Dramáticos > IV Ciclo de Teatro do CITAC > Lançamento do IV Boletim de Teatro [último número devido a bloqueamento financeiro]

1962/63 > *Manufactura Universal de Autómatos* • Texto: Karel Chapek • Encenação: António Pedro > Participação no I Ciclo de Teatro da Gulbenkian > V Ciclo de Teatro do CITAC

1963/64 > *A Nossa Cidade* • Texto: Thornton Wilder • Encenação: Jacinto Ramos > Participação no XIV Festival de Teatro Universitário de Erlanger (RFA) > VI Ciclo de Teatro do CITAC

1964/65 > *Bodas de Sangue* • Texto: Frederico Garcia Lorca •

Encenação: Carlos Avilez > Lançamento do 1.º número dos Cadernos de Teatro do CITAC > VII Ciclo de Teatro do CITAC

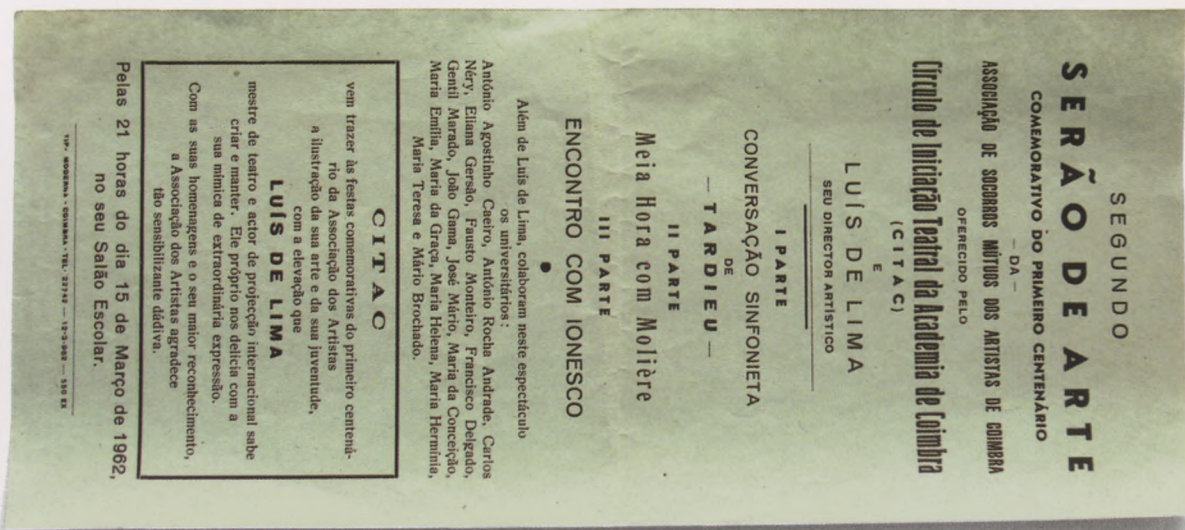
1965/66 > *Auto das Ofertas* • Texto: Anónimo Castelhana • Encenação: Victor Garcia > *Auto de S. Martinho* • Texto: Gil Vicente • Encenação: Victor Garcia > VIII Ciclo de Teatro do CITAC

1966/67 > *O Grande Teatro do Mundo* • Texto: Calderón de La Barca • Encenação: Victor Garcia • Participação na Bienal de Paris e no Festival de Teatro das Nações em Lisboa > IX Ciclo de Teatro do CITAC

1967/68 > *Assim que Passem Cinco Anos* • Texto: Federico Garcia Lorca • Encenação: Victor Garcia

1968 > *A Sabedoria ou a Parábola do Banquete* • Texto: Paul Claudel • Encenação: Victor Garcia

1969 > *Brecht + Brecht* • Texto: Bertolt Brecht • Encenação: Ricard Salvat > CITAC • Boletim de Teatro n.º 5, Abril, 1969. [Director e Editor: Maria Isabel Pinto • Redactor: Augusto Leitão • Direcção Gráfica: Miguel Terroso e João Botelho] > X Ciclo de Teatro do CITAC



Memórias > *Luís de Lima* numa entrevista de José Manuel Beza e Mário Brochado Coelho, Revista Via Latina • *Conversação Sinfonieta - O Professor Taranne - A Rabeca*, numa leitura de Mário Vilaça, Revista Vértice • *Tartufo*, numa leitura de M. A. • *Luís de Lima*, por Artur Ramos, Revista Seara Nova • *O Grande Teatro do Mundo*, programa CITAC • *A Sabedoria ou a Parábola do Banquete*, programa CITAC • *Victor Garcia*, por João Rodrigues, Jornal de Letras, Artes e Ideias • *Brecht + Brecht*, programa CITAC

Testemunhos >

António Barreto
António Lopes Dias
Carlos Avilez
Eliana Gersão
Emílio Rui Vilar
Germano Sousa
Hélder Costa
José Baldaia
Marcelo Ribeiro

P E R S O N A G E N S

Por ordem de entrada de ...

1.º Músico

C

om a representação de «Dolência ou A Última Aventura» de Di Cavalcanti, CITAC encontra-se no 1.º Ciclo de Teatro. Com um orgulho limitado ao humano, ao naturalismo, a consequência do valor da Cópia de Teatro, não se pode significar e projectar, mas também pela sua originalidade em ser portuguesa.

O 1.º e II Círculos de Teatro são uma consequência lógica dos princípios que determinaram a criação do próprio CITAC, no âmbito da vida académica de Coimbra.

Por que sentimos esse mesmo quotidiano, dum teatro que nos ajudasse a desintegrar o ordinário do estranhamento, que fosse uma obra de arte e não mundo humano das coisas, entre nós, uma necessidade imperiosa de um teatro que nos trouxesse consigo, com a vida e com os seus aspectos positivos e negativos desse mesmo quotidiano, dum teatro que nos ajudasse a desintegrar o ordinário do estranhamento, que fosse uma obra de arte e não denunciantemente da mentira e da violência, dum teatro que, não usando nem o recurso da linguagem dos Círculos, preocupados em trazer à Academia de Coimbra uma obra de arte autêntica progressiva — por mais completa identificação com o conhecimento que nos ajudasse a desintegrar o ordinário do estranhamento, que fosse uma obra de arte e não expressão directa de Arte pelo acesso fácil ao espectador comum e ao comum do espectador, que através dos seus aspectos positivos e negativos desse mesmo real. Estas as promessas dum Teatro Moderno, mas as suas que fizeram surgir o CITAC, estas as preocupações que o animam.

Neste sentido propuzemo-nos à realização dos Círculos, preocupados em trazer à Academia de Coimbra uma obra de arte e não representação do teatro praticado em Portugal, numa perspectiva em que o espectador tivesse o conhecimento da sua realidade em função do Teatro, ou procurasse caminhos desconhecidos ou lhe contrapuzasse a sua estruturação já definida. Em qualquer caso sempre uma função pedagógica nos determinou.

Libertos duma função pedagógica nos determinou.

A todos os colaboradores nos determinou.

Libertos duma função pedagógica nos determinou, com as nossas fraternas saudações, o CITAC que, identificado-se com o espírito humanista que sentou teatro que em particular distinguimos, nos determinou, com as nossas fraternas saudações, o CITAC que, identificado-se com o espírito humanista que ainda levou a realização deste II Ciclo, se apresentem com um programa de teatro moderno.

Finalmente reafirmando que, embora a realidade dos ciclos de teatro seja já irreversível, se a garantia da sua continuidade conseguirá realizar a gestante missão cultural que sempre lhe desejamos imprimir.

Luís de Lima está de novo em Coimbra para reger o II Curso de Teatro da A. A. e continuar a dirigir artisticamente o Círculo de Iniciação Teatral da Academia de Coimbra. No início de mais um ano de actividade Luís de Lima prontificou-se a conceder uma entrevista a “Via Latina” onde fala sobre o que foi a sua actividade profissional no Brasil depois de terminadas na passada temporada as suas funções no teatro brasileiro, no CITAC e dos projectos deste novo ano de trabalho.

P. • Durante estes meses em que permaneceu no Brasil em que consistiu a sua actividade de profissional de teatro?

R. • A minha actividade no Brasil foi simplesmente profissional e incidiu sobre uma actividade teatral que eu não tinha antes ainda experimentado. Refiro-me à montagem da peça “Armadilha para um Homem Só” que se pode definir como comédia de situações. É precisamente neste género de teatro – comédia de situações – que a minha actividade no Brasil nestes últimos meses constituiu a primeira experiência. Até aí, a minha actividade como profissional de teatro tinha estado baseada simplesmente na minha formação de actor moderno; os géneros que cultivei foram o teatro épico e a mímica. E se bem que dispensável e não necessário, achei proveitosa uma experiência minha neste campo já que todo o meu trabalho anterior – de construção predominante intelectual se dirigira somente no Brasil a uma elite relativamente reduzida. Donde um primeiro aspecto da minha nova experiência: o contacto com uma sala de público indeterminado, mas predominantemente burguês, em que não podia contar com uma assistência seleccionada que me tinha acompanhado nas anteriores experiências de teatro moderno. O segundo aspecto da experiência foi a tentativa minha de adaptação de uma técnica de representação moderna dentro de uma peça – comédia de situações – pertencente a outra época e que normalmente não costuma ser representada com a ajuda dos actuais recursos do actor. Uma comédia de situações, autêntico teatro tradicional de comportamento assenta na vulgarmente chamada naturalidade. Esta naturalidade, que costuma ser representada com o aspecto de displicência, só tem a lucrar na sua concretização com o uso de modernos métodos de mímica. A naturalidade, para ser verdadeiramente naturalidade em teatro necessita de uma rígida estruturação intelectual; é errado pensar que melhores resultados se obterão por uma improvisação momentânea da cena.

Não é a primeira vez que eu dirijo espectáculos deste género; mas é a primeira vez que eu participo como actor e que portanto posso pôr em prática os meus conhecimentos de técnica moderna de representação. O aproveitamento dos silêncios, o significado dos gestos, o poder do actor sobre os objectos que funcionam como instrumentais em relação a ele, etc., tudo isto são conquistas da moderna arte de representar e que, creio eu, têm pleno cabimento numa comédia de situações. Para esta peça fui tradutor, encenador e actor. É meu hábito aliás fazer, eu mesmo, as traduções das peças que pretendo montar. Só vejo vantagens numa tradução em que colabora um profissional de cena mais capaz de conferir ao texto as qualidades de plasticidade e maleabilidade necessárias.

Devo dizer que este espectáculo constitui e constituiu presentemente o maior êxito dramático em S. Paulo; posso mesmo dizer ter sido, o nosso teatro, o único a não sofrer as contingências de outros espectáculos, nem mesmo do futebol...

P. • Faz-se alguma divulgação, no Brasil, dos autores e do movimento teatral português?

R. • Pouco ou nada se sabe no Brasil do movimento teatral português, o que constitui sem dúvida uma importantíssima falta no panorama do intercâmbio cultural luso-brasileiro. Sabe-se da existência de subsídios do Estado, da actividade da Fundação Calouste Gulbenkian em prol das artes e letras, sabe-se de inúmeros entraves que surgem na actividade dos profissionais de teatro nesta terra, e sabe-se que é a segunda vez que eu venho para Portugal trabalhar no campo da cultura e não no plano comercial.

Quanto a autores a divulgação das suas obras é diminuta. Conhece-se Bernardo Santareno, mais propriamente “A Promessa”; eu mesmo levei na minha ida para o Brasil, os dois volumes de Teatro de Luís Francisco Rebello, e as peças infantis de Ilse Losa, que vão ser representadas pelo S. E. S. I.. Parece-me da maior urgência, que quem de direito tome sobre os seus ombros a tarefa de fomentar o intercâmbio cultural entre o Brasil e Portugal. Ambos estes países só teriam a lucrar com a informação mútua das respectivas actividades, e particularmente nós portugueses.

P. • Qual é o panorama do teatro brasileiro contemporâneo?

R. • No Brasil desenha-se um largo movimento de renovação teatral, não propriamente no plano das conquistas técnicas (cenografia, luz, som, etc.) mas mais particularmente no plano da própria dramaturgia. São os próprios intelectuais que no ambiente próprio do meio em que vivem, procuram tirar motivos para os seus textos. Este movimento, que sofre o impulso de outros anteriores como o de Suassuna e de Guarnieri, está representado por nomes novos na cena brasileira entre os quais é justo indicar Orman Lins, Jorge Andrade, Oduvaldo Viana Filho, Augusto Boal, etc. Este movimento foi da maior utilidade para chamar de novo às plateias dos teatros a gente do Brasil. Durante duas temporadas os autores brasileiros caíram no erro de não cuidarem verdadeiramente da essência do teatro e preferiram fazer dos textos dramáticos autênticos panfletos políticos. E a burguesia, a principal visada pelos textos, sentindo na cara a bofetada que lhe davam, desertou das salas. Todos estes autores deste teatro político esqueceram que a representação de teatro continua em primeira linha a ser um espectáculo e um divertimento, onde se pode ensinar e corrigir, onde se podem apontar e prevenir os erros, mas onde não é legítimo, sob pena de provocar tal efeito, confundir representação com política. Que se leiam os ensinamentos de Brecht e que se confirme o carácter que o teatro teve, tem e continua a ter de verdadeiro divertimento cénico.

Foi nesta limpeza salutar das cenas que de novo chamou às plateias inúmeros espectadores interessados, que está a grande obra do novo movimento a que me referi. Deste grupo de autores tenho no entanto que fazer ressalva dos nomes de

Suassuna e de Orman Lins que vindos do Norte e sem preocupação de apologia política desenharam antes nos seus textos o povo brasileiro das suas terras. Outra ressalva a fazer é respeitante a Jorge Andrade, que foi meu aluno de teatro e que desviando-se de um teatro de crítica social preferiu outro estilo com os mesmos resultados. Aliás, e que conheceu o sucesso no Brasil através da sua peça "A Escada".

Fora deste movimento é justo apontar o aparecimento de uma infinidade de jovens autores, e de jovens dedicados à representação cénica que tem atingido em muitos sítios um notável nível teatral. Tentam-se novas experiências cénicas, tendo-se constituído mesmo já, um teatro de mímica, dirigido por um meu antigo aluno.

Convém também assinalar o notável incremento que está a sofrer no Brasil o verdadeiro teatro amador.

P. • E que nos pode dizer acerca do movimento de teatro universitário brasileiro?
R. • A actividade universitária pelo teatro no Brasil é menos intensa que aqui em Portugal. Houve um grupo de teatro universitário que não cheguei a ver representar mas que pelas muitas informações que recebi posso afirmar ter sido notável. Refiro-me ao teatro da Universidade da Baía que muito ficou devendo à actividade incansável do seu antigo governador António Balbino e do antigo Reitor. A obra de António Balbino em prol do teatro universitário da Baía foi notável. Procedeu à construção de um teatro que servisse de sede ao movimento universitário de teatro e que por infelicidade ardeu poucos dias antes da inauguração. Este teatro teve a preciosa ajuda financeira da Fundação Rockefeller. A notícia da próxima investidura de António Balbino novamente no cargo de Governador do Estado da Baía, faz prever para um futuro breve um novo recrudescimento do teatro universitário naquele Estado.

Posso também citar o do Recife, dirigido por gente de nível e para onde eu mesmo fui convidado. São também de citar os grupos de teatro universitário de Minas Gerais e Rio de Janeiro.

P. • Quais são os seus planos quanto ao novo Curso de Teatro?

R. • Vou dar ao II Curso de Teatro uma feição predominantemente prática, pensando vir a insistir mais no capítulo da expressão corporal do que, como no ano passado, na interpretação vocal. Daqui eu ter em projecto a realização dum espectáculo-tentativa de mímica moderna.

P. • Como profissional de teatro reconhece algum valor ao movimento que na Academia de Coimbra se tem desenhado em favor de um verdadeiro teatro?

R. • A tomada de consciência da juventude de Coimbra em relação ao Teatro como forma de cultura entusiasmou-me ao ponto de interromper a minha actividade profissional no Brasil, para voltar para o CITAC e para a Academia de Coimbra. Penso porém que uma das tarefas principais dos estudantes que se interessam por teatro é a de contactarem directamente com os teatros amadores, ponto de partida de todos os movimentos teatrais, de forma a provocar o interesse pelo teatro onde ele não exista e a enriquecê-lo onde ele porventura já tenha criado raízes. Esta tarefa é muito mais importante do que fazer excursões extra-muros divulgando através de espectáculos comuns.

Felizmente que em Portugal há uma Fundação, a de Calouste Gulbenkian, que possibilita a concretização de todas estas obrigações culturais da juventude.

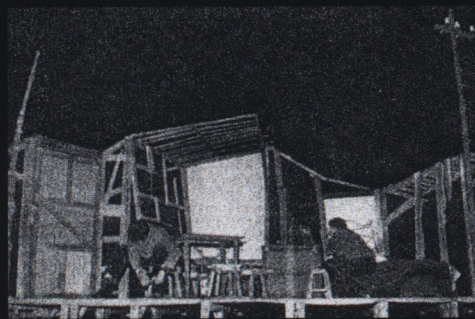
A minha ligação ao CITAC é tal que já adquiri um vício na minha vida profissional: ver tudo como um plano de trabalho futuro para o CITAC. Sinto-me como que responsável pela obra que o CITAC vai construindo porque me sinto absolutamente dentro dela. É o melhor que posso dizer. • **José Manuel Beleza e Mário Brochado Coelho**, *Via Latina*, n.º 135 – 16/12/1961

CONVERSAÇÃO SINFONIETA • O PROFESSOR TARANNE • A RABECA

Conversaço-Sinfonieta > **Tradução** • Luís de Lima e Emílio Rui Vilar / **Director de Cena** • José Manuel Cabral / **Locutor** • António Rocha Andrade / **Regente** • Mário Brochado Coelho / **Baixos 1** • Duval Pestana, Fausto Monteiro, Victor Fernandes / **Baixos 2** • Jorge Fialho, Carlos Nery / **Contraltos 1** • Maria Madalena, Maria Conceição Oliveira / **Contraltos 2** • Maria Teresa, Conceição Pereira / **Sopranos** • Maria Isabel Costa, Maria Helena Azevedo / **Tenores** • José Augusto Braga, Emílio Rui Vilar / **Assistente de Encenação** • Mário Brochado Coelho / **Luz** • Martins de Carvalho, Artur David, João Gama, colaboração da equipa técnica do TEUC / **Som** • Adelaide Valente, Forjaz de Sampaio / **Maquinista** • José Vidal / **Montagem** • Hugo Lopes, Artur Cutileiro, Mário Roldão / **Guarda-Roupa** • Graça Marinha de Campos, Maria Isabel / **Direcção de Cena** • Emílio Rui Vilar • **O Professor Taranne** > **Texto** • Arthur Adamovs / **Tradução** • Sampaio Cabral e Luís de Lima / **Professor Tranne** • Francisco Delgado / **Inspector Chefe** • Jorge Fialho / **Velha Funcionária** • Graça Marinha de Campos / **Gerente** • Graça Marinha de Campos / **Funcionário Subalterno** • Helder Costa / **Jornalista** • Maria Isabel / **Primeiro Cavalheiro** • Carlos Nery / **Primeiro Agente** • Carlos Nery / **Segundo Cavalheiro** • Duval Pestana / **Segundo Agente** • Duval Pestana / **Dama de Sociedade** • Maria Teresa / **Terceiro Cavalheiro** • José Luís Alçada / **Quarto Cavalheiro** • José Augusto Braga / **Jeanne** • Maria Emília Geada / **Assistente de Encenação** • José Manuel Cabral • **A Rabeca** > **Texto** • Prista Monteiro / **Direcção Geral e Encenação** • Luís de Lima / **Dono do Quarto** • António Barreto / **Amigo** • Virgolino Borges / **1.ª Visita** • Pedro Sá Carneiro / **2.ª Visita** • Lobo Fernandes / **Assistente de Encenação** • Emílio Rui Vilar / **Cenografia** • Baptista Fernandes / **Transparência** • CECAA Alfredo Tropa, Fernando Gaspar, Ângelo Reis

O CITAC, organizador deste ciclo, apresentou-se com *Conversação sinfonieta* de Jean Tardieu, *O Professor Taranne* de Arthur Adamov e *A rabeca* de Prista Monteiro, sob a direcção de Luís de Lima. Jean Tardieu pertence ao grupo dos neoconvencionais franceses e é, em confronto com Samuel Beckett, Arthur Adamov, Ionesco, Jean Vauthier e Henri Pichette, uma figura de menor relevo. O seu teatro de voo raso, curtos exercícios de duração limitada, está reunido no volume *Théâtre de chambre* (Gallimard, 1955)... “de chambre”, note-se. Houve um crítico que afirmou ser o teatro neoconvencional um teatro só de acessórios. Eu direi antes que é um teatro de virtuosos, adramático (“drama” significa acção cénica), formalista e artificioso, se excluir sobretudo Beckett e Adamov, e uma ou outra peça. Enquanto Ionesco procura esvaziar a palavra do seu sentido, conservando-lhe contudo uma certa carga e poder conceituosos, Tardieu vai mais longe e procura reduzi-la à simples sonoridade, vazia de toda a semântica. Estamos assim perante o puro abstraccionismo paralelo à pintura abstracta. Tardieu, com pulso dramaticamente débil, pretende que os actores joguem com o som e não com o sentido. Eis pois uma nova convenção que se opõe obviamente à realista. As suas conversações-concertos resultam estáticas e podem servir como exercício intra-muros. Sobre o palco, são a pura paródia, dissolvente sob o ponto de vista artístico-social. Experiência sim, mas experiência dissolvente. Para me apoiar noutros críticos, cito alguns passos de um dos livros de teatro mais notáveis destes últimos anos, a *Historia del teatro contemporaneo*, 1.º volume, de Juan Guerrero Zamora, de 1961: “Entre todos los autores neoconvencionales de Francia, Jean Tardieu se sitúa entre los de tono menor. Sus obras no sobrepasan frecuentemente la duración de una corta secuencia e son, en más de un caso, el pretexto del que el autor se vale para desplegar un virtuosismo que encubre la ausencia de otros valores más profundos”... “El ingenio es fácil e paródico. El humor no trasciende de la simples paródia basada en unos motivos particulares”... “Enfoca (o autor) la sociedad no en cuanto convivencia, no en cuanto mutua coacción, no respecto al ser e su libertad, ni en relación a sus muchos aspectos trascendentes; la enfoca como hecho fortuito”. O que disse antes a propósito de *A cantora careca* e da preferência de grupos de jovens por esta espécie de teatro, poderá repetir-se agora a respeito da escolha desta *Conversação Sinfonieta*. Dos neoconvencionais franceses, Adamov e Beckett são indubitavelmente os dramaturgos mais talentosos e conscientes. *O Professor Taranne* é dentro desta corrente uma das peças mais poderosas, porque dela está incomensuravelmente distanciada, e é também uma das melhores peças do autor de *A invasão* e de *A grande e a pequena manobra*. As obras de Arthur Adamov, editadas também pela Gallimard (1953, 1955 e 1957), estão unidas pelo mesmo conceito teatral, até à penúltima peça, *Ping-Pong*, a que se seguiu *Paolo Paoli*, nas quais o dramaturgo inicia um desvio das suas concepções precedentes, orientando-se no sentido duma visão socialista, que exclui esteticamente o convencional. Se aceitarmos uma relação do dramaturgo com o expressionismo, veremos então uma forte influência do seu máximo precursor – Strindberg. Tal como em Strindberg, particularmente em *Peça sonho* e *Sonata dos fantasmas*, o mundo artístico de Adamov, até às duas últimas peças referidas, mergulha na zona onírica, numa conquista de transladação do conteúdo dramático a um plano físico. “Je crois – diz Adamov, em citação de André Alter no ensaio *Claudiel dramaturge* – que la représentation n’est rien d’autre que la projection dans le monde sensible des états et des images qui en constituent les ressorts cachés. Une pièce de théâtre doit donc être le lieu où le monde visible et le monde invisible se touchent et se heurtent, autrement dit la mise en évidence, la manifestation du contenu caché, latent, qui recèle les germes du drame”. No drama *O Professor Taranne*, a acção decorre no mundo da irrealidade, o debate trava-se na consciência do professor, tudo à sua volta é sonho e ambiente onírico, numa transposição poética para o mundo visível. A encenação desta peça tem de se situar nesse plano e o intérprete de Taranne tem de entrar hábil e subtilmente no jogo. O próprio Adamov declara que em *O Professor Taranne* transcreveu um sonho sem para ele buscar significações segundas: “Tout ce que je veux dire, c’est qu’à cette époque je lisais beaucoup Strindberg – notamment *Le songe*, dont la grande ambition m’avait aussitôt séduit – et que, peut-être en partie grâce à Strindberg, je découvrais, dans les scènes les plus quotidiennes, en particulier celles de la rue, des scènes de théâtre” (cit. Juan Guerrero Zamora). Com mais este apoio em texto alheio, julgo deixar bem claro que o carácter onírico de várias obras adamovianas, particularmente em *O Professor Taranne*, se deve à influência exercida por *O sonho* de Strindberg e, efectivamente, a arbitrariedade das suas imagens, a deliberada falta em muitas ocasiões de uma casualidade suficiente, o absurdo cruel e sórdido das suas cenas, explicam-se com a compreensão

total e o estudo atento da obra do dramaturgo sueco e da sua influência sobre Adamov. Outra concepção pois desta peça é errada e desatenta. Para concluir a interpretação que venho defendendo, estes passos mais da crítica ao espectáculo do grupo universitário de Gotemburgo, Suécia, que vi em Bristol numa encenação perfeitíssima: "A peça é obviamente influenciada por Strindberg. As cenas são delineadas com a mesma clareza penetrante e misteriosa. O clima de sonho-pesadelo é o principal da peça". E mais adiante: "A peça é de facto um monólogo, a única personagem real é Taranne, todos os outros são somente os seus pensamentos e a sua imaginação" (Spotlight, Bristol, 1959). Dado que Adamov esteve em certa medida integrado na corrente neoconvencional, que não tenho vindo a aceitar na base de uma visão lata e plena da arte e da vida, há que explicar agora qual é a nova teoria dramática deste autor para que melhor vejamos a intenção do seu teatro como um todo. Nas duas últimas peças, *Ping-Pong* e *Paolo Paoli*, Adamov busca manter o espectador sempre em lucidez crítica. Consciente do tecnicismo e exterior formalismo convencional dos abstractos de Paris, ele confessa: "Je le répète: il ne s'agit pas de provoquer l'adhésion du spectateur à un spectacle positif, mais sa désolidarisation d'un spectacle négatif. Et ce résultat est particulièrement difficile à obtenir chaque fois qu'on est mis en présence d'un fait émouvant et révoltant". A coisa não é nova. Procura-se assim não a adesão emocional, mas sim a crítica do público, trilhando um caminho que nos leva ao famoso *Verfremdungseffekt* brechtiano (efeito de afastamento ou estranhamento), em busca de uma consciencialização crítica e objectiva do público sobre os problemas das peças e a sua relação com a realidade circundante. Quanto estamos longe agora do teatro dos Ionescos e dos Tardieus!... Com *A rabeca* pretendeu o CITAC lançar um novo autor português, como se enunciou. O que Prista Monteiro nos ofereceu é muito pouco para fazermos um juízo definitivo. Não se pode negar certas qualidades a esta peça, mas também não se pode afirmar peremptoriamente, por enquanto, que surgiu um novo grande dramaturgo em Portugal. *A rabeca* aborda o tema da incomunicabilidade do homem, que não é, para já, tal como foi posto, um tema altamente dramático. A peça desenvolve-se num estilo confuso e misturado de técnicas: – a realista da cena e figuras, a neoconvencional ionescuiana (a alusão ao tal "pai", os trocadilhos do "um e o outro", e os dois siameses que se separam) e, finalmente, a técnica brechtiana e piscatoriana das projecções cinematográficas, aliás mal compreendidas.



já vão longas e passemos agora a ver o que o CITAC fez para além das questões teóricas, mas fundamentais, acima discutidas. Penso que este espectáculo foi dos melhores que o grupo deu até hoje no que se refere à preparação do conjunto. Na verdade, o grupo universitário esteve quase sempre tecnicamente à altura das peças que quis escolher. Dentro da concepção errada de *O Professor Taranne*, os actores estiveram correctos conforme as instruções do seu director. Dada a interpretação deste no plano da realidade, sem jamais atingir o clima de sonho, o intérprete de Taranne, de resto já provado anteriormente, cumpriu com o seu papel difícil. Contudo, a caracterização deixou-o jovem demais para um professor que pretende dignidade e que anda há anos a burlar uma universidade. O texto é aliás explícito a esse respeito. Também a velha funcionária e a porteira ou encarregada (e não gerente) estiveram muito jovens. O segundo quadro mal recortado – nenhum espectador se poderia aperceber de que se tratava da antecâmara de um hotel. Música muito bem escolhida. Repito, fora estes senões, a peça teve boa actuação dentro da concepção que é fora de qualquer dúvida errada. A peça de Prista Monteiro foi, quanto a mim, a menos cuidada. As duas visitas, sobretudo, muito mal. Na peça de Tardieu, o grupo esteve impecável, revelando o trabalho apreciável do ensaiador Luís de Lima. O espectáculo do CITAC, para resumir, exibiu – afora a selecção de programa e a discordada concepção da peça de Adamov – um grupo afinado e bem trabalhado, com homogeneidade e segurança técnicas. Contudo, se quer fazer escola, o grupo tem de criar os seus próprios técnicos. É inexplicável o facto de continuar a entregar problemas técnicos a elementos estranhos ao grupo. Pela variedade de programa – o espectador menos preparado adere facilmente e por vezes sem rigor crítico objectivo ao que é novidade para ele – e pela razoável afinação do grupo no plano técnico, o CITAC deu nesse plano um espectáculo que marcou neste ciclo e que agradou à generalidade do público. E além de tudo o mais, o CITAC tem jus também a aplausos particulares como organizador incansável destes ciclos de teatro. • Mário Vilaça

Piscator e B. B. serviram-se, como se sabe, e além doutros também agora Adamov em *Paolo Paoli*, das projecções na tela para advertência, para corte emocional, para localização histórica, para um apelo, enfim, à consciência crítica do espectador. Aí as projecções não são nunca um sublinhar pleonástico de cenas audiovisuais. É cedo ainda para julgar um autor e, por isso, limito-me a dizer que não gostei da peça. Estas notas

T A R T U F O



[...] como ponto alto da sua actividade, o CITAC levou à cena, no Teatro Avenida de Coimbra, “O Tartufo” de Molière. E, quer pelo nível invulgar com que o espectáculo foi apresentado, quer pelo interesse que despertou, pode dizer-se sem exagero tratar-se de um acontecimento da maior importância e significado, nesta onda de entusiasmo e renovo que agita a gente nova e cria fundadas esperanças em melhores dias para a vida cultural portuguesa. E se o CITAC encontrou em Luís de Lima um mestre de teatro que alia a competência ao dinamismo e à devoção pela sua tarefa, este teve a auxiliá-lo na sua importante tarefa o entusiasmo e o interesse profundo dos seus colaboradores mais directos e do público – constituído principalmente por estudantes e gente nova. A apresentação do “Tartufo” é, antes do mais, uma realização que Luís de Lima e os estudantes do CITAC se podem, legitimamente orgulhar. Trabalho de três escassos meses, representa um esforço devotado e uma concretização do desejo de transcender o fácil, superando o nível habitual do amadorismo. Luís de Lima, com uma consciência e uma coragem dignas de todo o aplauso, não se contentou com o “razoável”. Embora o critério possa ser discutível, quis que desde a peça à representação, passando pelo cenário e pelos figurinos, tudo se fizesse com segurança e qualidade indiscutíveis, com a exigência que é própria do verdadeiro teatro. “Pelo menos, os estudantes que trabalharam na peça ou a viram não mais se contentarão com teatro improvisado e de má qualidade” – declarou-nos, como justificação do seu ponto de vista. E, assim, o cenário de “O Tartufo” bem como os figurinos, foram encomendados a André Acquart, um dos maiores cenógrafos do teatro francês. Por outro lado recorreu à tradução, em alexandrinos, do dramaturgo brasileiro Guilherme de Figueiredo que incluí um prólogo inspirado nas petições de Molière a Luís XIV. O texto, fiel ao essencial, aparenta certas variantes “mais adaptadas às plateias de hoje” no parecer do tradutor. Que essas variantes resultaram inteiramente, pode, pelo menos, provar-se pela reacção do público, que sentiu, de forma sensível, a actualidade dessa figura dúplice, símbolo dos hipócritas e falsos devotos, que procuram os favores do poder para todas as suas sórdidas ambições. Espectáculo, portanto, de inatacável dignidade artística, flagrante oportunidade e inexcusável apuro, “O Tartufo” revelou, ainda a consciência dos seus intérpretes, em que se destacam Francisco Delgado no protagonista, com uma interpretação de um actor consumado e magnífico de expressividade; Maria Hermínia Brandão, que nos deu uma “Dorina” exuberante, de intencionalidade e à-vontade exemplares; e Maria Emília Geada, que interpretou com assinalável acerto, a figura da mãe de “Orgonte”. É, porém, justo destacar o talento e a consciência com que interpretaram as restantes personagens, de Maria da Conceição Oliveira, Carlos Nery, Carlos Sérgio, Eliana Gersão, Fausto Monteiro, António Rocha Andrade, João Gama, António Barreto e Maria da Graça Marinho de Campos. Certo, não é um espectáculo de profissionais. Mas “O Tartufo” não é obra de “amadores”, no sentido pejorativo do termo. A profundidade, seriedade, bom gosto e consciência com que foi realizada esta peça tão significativa, é exemplo verdadeiramente digno do maior apreço, prova insofismável de que vale a pena crer na juventude, auxiliá-la e estimulá-la nos seus propósitos, ponto de partida para o futuro. Por isso, o CITAC, Luís de Lima e quantos com ele colaboraram, estão de parabéns. A obra realizada é um serviço inestimável, que dará seus frutos, sem dúvida. M. de A. Encenador • Luís de Lima / Cenógrafo e Figurinista • André Acquart

A partir deste número, deixa de estar a meu cargo a secção regular de crítica de teatro desta revista. Não é sem mágoa que desço da tribuna, mas a verdade é que as boas maneiras recomendam que não se seja ao mesmo tempo crítico e criticável como encenador. Se não me afastei mais cedo é porque me pareceu presunçoso classificar-me a mim próprio de “regularmente criticável”, tão espaçadas eram as encenações que ia fazendo. Este ano serão já mais numerosas, e farei todo o possível por que continuem a sê-lo. A situação do teatro em Portugal é de facto desanimadora, mas eu sou dos que entendem que é preciso ir mantendo o moinho a girar, à espera de melhores dias. Assim procurarei fazer. A actividade regular como encenador não é no entanto incompatível com uma colaboração especialmente interessada nos problemas do teatro em Portugal. Continuarei por isso a colaborar nestas colunas, procurando agitar nelas alguns dos problemas que preocupam os que procuram fazer teatro em Portugal. É arrepiante em Portugal a escassez daqueles artistas – em parte alguma, aliás, numerosos – que possuem o dom e o gosto de ensinar aos outros aquilo que a sua arte a eles próprios tem ensinado. E é por isso que a retirada para o estrangeiro dos raros que entre nós existem deve ser sempre estigmatizada como um desnecessário agravamento de condições já de si adversas às carreiras artísticas. Vem isto a propósito de Luís de Lima, actor e encenador português radicado no Brasil e que não tem encontrado entre nós as condições para o exercício duma actividade de que muito poderia vir a beneficiar o teatro português. Depois de ter cursado em Lisboa o Conservatório Nacional, Luís de Lima fixa-se em Paris, movido já pelo desejo de se integrar num meio cuja vitalidade correspondesse à sua própria. Participa na fundação da primeira Companhia de Mímica de Marcel Marceau (com ela irá em *tournee* até África e Estados Unidos) e conhece então a desconfortável exaltação de trabalhar nas pequenas companhias dum grande centro de teatro. É a fase dos pequenos papéis: o Poeta de “Jacob e o Anjo”, o suicida de “O Salário do Medo”. Põe fim a esse período, em 1953, um convite para ensinar – um dos muitos que há-de receber na sua carreira. Não vem do seu país esse convite, mas do Brasil: da Escola de Arte Dramática de S. Paulo. Durante seis anos, numa época de pioneirismo que haveria de conduzir à grande explosão teatral brasileira centrada em 1960, Luís de Lima afirma-se como mimo, actor e encenador especialmente ligado ao teatro europeu de vanguarda. Trabalho fascinante • Em 1959 volta a Lisboa para revelar Ionesco ao embaixado público de então: “*Sem transigir nem um momento com o luso pendor para a sentimentalidade (...) como se houvesse nascido para representar Ionesco*”, dirá Urbano Tavares Rodrigues. [...] Em 1960-61 e 61-62 é director artístico do CITAC (Círculo de Iniciação Teatral da Academia de Coimbra), e professor de arte dramática num curso organizado pelo grupo. Dois espectáculos durante este período: “Três Peças num Acto” no primeiro ano, e um memorável “Tartufo” no segundo. Fausto Monteiro, membro do Grupo Cénico da Faculdade de Direito, foi aluno de Luís de Lima em Coimbra: “*O meu conhecimento de teatro era então puramente livresco. Andava nessa altura a ler “A Preparação do Actor” de Stanislavsky e fiquei deslumbrado por encontrar no curso a materialização inteligente do célebre “Método”*. Luís de Lima transmitia a todos o seu entusiasmo pelo trabalho; nos seus ensaios não havia tempos mortos”. Luís de Lima deixa em Coimbra uma recordação inesquecível e todos os anos o CITAC tenta, baldadamente, fazê-lo voltar do Brasil. Até que, em 1964, a representação oficial do Governo português às comemorações do 4.º Centenário do Rio de Janeiro o convida a montar um espectáculo vicentino. Luís de Lima participa na concepção geral do espectáculo, escolhe os textos – não só de Gil Vicente mas também de Martins Pena, Suassuna e Brecht – encarrega-se da encenação e é um dos quatro intérpretes. [...]



A seguir à guerra de 1914-1918, desenvolveu-se, sobretudo na Alemanha e países da Europa Central, um movimento artístico que foi denominado de “expressionismo”. Karel Čapek, dramaturgo checoslovaco, é um dos mais representativos autores desse movimento com esta peça que tem no original o título de R. U. R., iniciais correspondentes ao título da tradução portuguesa “Manufactura Universal de Autómatos”. O expressionismo, movimento de revolta contra a situação de uma cultura e uma civilização que pode permitir uma guerra como a de 1914-1918, foi uma manifestação forte e generosa de protesto mas não alcançou constituir uma estética. Para lá da expressão da realidade aparente, ela pretendia desnudificar essa realidade, denunciá-la na sua mais íntima nudez, como, no dizer de um dos seus representantes, uma radiografia revela a interioridade de um corpo. Um dos aspectos de que o expressionismo mais se ocupou, foi a concepção maquinista e uniforme da humanidade, a redução do homem, que é um ser singular e único, a uma máquina, quer através das funções sociais que se lhe atribuem quer através da uniforme igualdade com que são considerados indivíduos e pessoas. É este o tema da peça de K. Čapek que hoje apresentamos aos espectadores. Em Portugal, o expressionismo deu origem à peça de Alfredo Cortez, “Os Gladiadores”, representada em 1934. Já nessa época, o expressionismo chegava porém, ao seu termo, esgotando o estilo e a técnica que utilizou.

Encenação • António Pedro / **Tradução** • Maria Hermínia Brandão e Mário Pinho / **Dr. Domin** • António Montez / **Sila** • Maria Auta / **Marius** • Manuel Valente / **Helena Glory** • Margarida Lucas / **1.º Autómato** • Calçada Carolino / **2.º Autómato** • Joaquim Ruas / **Dr. Gall** • Jorge Strecht / **Dr. Hallemeier** • Victor Carvalho / **Dr. Fabry** • José Tavares Pintor / **Alquist** • José Carlos Costa / **Consul Bussman** • Mário Pinho / **Náná** • Maria Hermínia Brandão / **Radius** • Fernandes de Freitas / **Helena** • Eliana Gersão / **Primus** • Batarda Fernandes / **Assistente de Encenação** • Margarida Losa / **Contra-Regra** • Carlos Dinis / **Montagem** • Cutileiro Ferreira, António Albergaria e Tomás Baganha / **Luz** • António Taborda, António Mendes de Abreu e F. Brito / **Som** • Forjaz Sampaio / **Guarda-Roupa** • Maria de Ludes Silva / **Ponto** • Ana Maria Summavielle / **Maquinista** • Armindo Ventura

Amador só é relacionável com bom, quando estes conceitos ocorrem ao indivíduo seu suporte a propósito dos Jogos Olímpicos, ou pouco mais e... não há precisamente "Olimpíadas" de Teatro, com medalhas de ouro, de prata e de cobre, com muitas pessoas de muitos países a disputá-las e muitos jornais com muitas notícias e até propaganda política com base em "records de representação"; logicamente, portanto, teatro amador – mau teatro (salvo raras exceções a confirmar a regra). Apesar disso e, talvez, em parte por isso mesmo, um "jovem de vinte e quatro anos", de nome Ateneu de Coimbra, resolve lançar-se numa "bizarria": nem mais – um Festival de Teatro AMADOR!!! Que loucura! numa cidade de "Doutores", vão uns "miseráveis operários" meter o nariz em "doutas cousas"!... e os Doutores são sábios!... não podem, de modo algum crer em "ignorantes operários"! estes são para operar e não para serem doutos!... E – quem sabe? – precisamente por serem para operar e não para doutamente dissertar do alto da secretária ou à mesa do café, lançaram mãos à obra e conseguiram; mal ou bem, importa pouco, porque nem mal nem bem o fizeram aqueles que se arrogam direitos e deveres (o que não implica que se calem os defeitos, mas sim que estes são facilmente compreensíveis e em nada afectam o real valor da organização). E podemos, agora, dizer que, com o Primeiro Festival de Teatro Amador, se conseguiu o primeiro, também, e mais difícil passo para a completa emancipação do teatro amador português, com as devidas ressalvas que lhe são próprias. Já, e principalmente por isto, os nossos parabéns para o Teatro do Ateneu de Coimbra. Por gostosa deferência dos organizadores, que nisso mostraram especial empenho, teve o CITAC a oportunidade de abrir o Festival de Teatro Amador, com a reposição de "A Nossa Cidade", de Thornton Wilder, no dia 24 de Novembro, do ano transacto. Embora fosse notada uma pequena baixa no nível do espectáculo, relativamente aos anteriores, dadas as condições de emergência em que a sua preparação e realização se processaram, (o CITAC foi, inclusivamente, forçado a recorrer a um adiamento), o público não deixou de manifestar o seu agrado e os comentários difundidos pela imprensa diária, aquando da estreia, foram novamente ouvidos. [...] • *João Manuel Almeida* • CITAC – *Caderno de Teatro*, 1965

Texto • Thornton Wilder / **Tradução** • João Oliveira Santos / **Encenação** • Jacinto Ramos / **Director de Cena** • António Taborda / **Dr. Gibbs** • Sousa Pereira / **Joe Crowel** • António Júlio Garcia / **Fred** • António Júlio Garcia / **Cangalheiro 1** • António Júlio Garcia / **Howie Newsome** • Vaz Velho / **Sr.ª Gibbs** • Margarida Sanches / **Jorge Gibbs** • José Tavares Pinto / **Rebeca Gibbs** • Maria de Lurdes / **Wally Webb** • Artur Marques / **Emília Webb** • Luiza Feijó / **Professor Willard** • Nestor de Sousa / **Sr. Webb** • Castro Soutinho / **Sra. Balcão** • Maria Ortélia / **Irmã** • Maria Ortélia / **Morta n.º 1** • Maria Ortélia / **Homem Plateia** • João Nazaré / **Hermuel Morto 1** • João Nazaré / **Sra. Camarote** • Maria Clara / **Morta n.º 2** • Maria Clara Simão / **Stimson** • Aldo Jorge / **Sra. Soames** • Fernando Sarmiento / **Bill Warren** • João Rodrigues / **Sr. Crowell** • João de Almeida / **Lemuel-Morto n.º 2** • Manuel Valente / **Mc Carthy n.º 3** • Mário Lecoq / **Sr.ª Webb** • Maria Teresa Alegre / **Sr. Carter n.º 4** • Adriano C. Oliveira / **Morto n.º 5** • Mário Pinho / **Samcraig** • Victor Carvalho / **Joe Sttodard** • Nestor de Sousa Ernestina / **Mulher do Howie** • Lúcia Gonçalves / **Cangalheiro n.º 2** • João Sequeira / **Cangalheiro n.º 3** • Victor Miragaia / **Cangalheiro n.º 4** • Jorge Strecht / **Figurante Funeral n.º 5** • Graça Cabeçadas / **Figurante Funeral n.º 6** • Rosa Silva / **Ajudante de Coveiro** • Fernando Mascarenhas / **Cenário** • Arquitecto Conceição Silva / **Figurinos** • Architecta Carmo Valente / **Director de Cena** • António Taborda / **Assistentes de Realização** • Maria Ortélia e Forjaz de Sampaio / **Luz** • António Taborda, Fernando Brito, António Mendes de Abreu, Carlos Dinis, António Portugal, João Nazaré / **Som** • Pina Cabral e Eduardo Temido / **Montagem** • Artur Cutileiro, Victor Miragaia, Lopes Dias, Celso Cruzeiro, Marcelo Ribeiro e Alberto Pinguinha / **Contra-Regra** • Ramos Salgueiro e Victor Miragaia / **Pontos** • Carlos Santarém e Fernando Mascarenhas / **Guarda-Roupa e Adereços** • Berta Figueiredo, Isabel Alegre, Lúcia Gonçalves e Maria Ortélia / **Caracterização** • J. Carlos Costa, Maria Auta, Graça Cabeçadas, Teresa N. Costa e Rosa Silva / **Colaboração** • Profs. Sousa Santos e Tobias Cardoso



Há já cinco anos outra geração, naquele entusiasmo que só à juventude pertence, quis suprir a lacuna vergonhosa da vida cultural portuguesa, criando uma tribuna aberta à discussão de todos os problemas ligados à arte cénica. Em Janeiro de 1961 veio a público o primeiro número do Boletim de Teatro do Citac, que a crítica saudou com simpatia e que honrou o Organismo pela projecção mais vasta que para ele alcançou. Demasiado ambicioso foi, talvez, esse empreendimento; após a publicação dos primeiros quatro números, fortes razões impediram a continuidade da iniciativa: as características do Boletim (no género de caderno de cultura teatral) determinaram um preço quase proibitivo à maioria do público interessado, do que resultou uma expansão limitada duma iniciativa merecedora de um acolhimento favorável; e um certo hermetismo verificado a partir de determinada altura, transformou, sem que se tenha dado por isso, uma iniciativa que a todos se queria aberta, em passatempo de uns poucos. Revistas as razões fundamentais que impuseram a suspensão do Boletim, eis-nos de novo, a tentar dar-lhe continuidade, agora adentro de uma perspectiva nova, que consiga manter de pé este nosso empreendimento. Atendendo ao facto de muito pouco ter sido publicado sobre teatro no nosso País, facto ainda agravado pelo alto preço das publicações tornadas inacessíveis à bolsa da maioria dos que por ele se interessam, surge-nos como imperativo necessário dar à nossa publicação um alto cunho divulgador do que de mais válido e actual se escreve sobre Teatro. Julgamos não ser meramente gratuita ou fruto de diletantismo esta nossa iniciativa, porque estamos certos de ser o Teatro a forma mais acabada de manifestação cultural. Estamos-nos a lembrar de que Eisenstein, um dos maiores realizadores de cinematográficos de sempre, comparando o Cinema e o Teatro como forças difusoras de cultura, reconhece que o Teatro, pela sua dinâmica intrínseca, sobreleva em vigor o próprio Cinema (não obstante este atingir milhões de pessoas, pela natureza dos recursos técnicos postos à sua disposição). E é confiados em que o Teatro tem algo a dizer entre nós, que nos lançamos vigorosamente na tentativa de contribuir para a tarefa de iniciação e valorização do padrão cultural de todos os que, ávidos de conhecer, não têm facilitado o acesso à Cultura.



Tardará mucho tiempo en nacer, si es que nace, un andaluz tan claro, tan rico de aventura. Yo canto su elegancia con palabras que gimen. [De: "Lianto por Ignacio Sanchez Mejias"]

Quando a dor atinge de improviso, são a incredulidade e o espanto as primeiras reacções. Assim foi quando da morte de Federico. Afirma-se e desmente-se de seguida, para ser certificada depois pelo silêncio de quem não tem coragem de confirmá-la. Já não se trata de incredulidade e de espanto, é indignação a voz que se levanta dos poetas da Espanha, é indignação a voz dos poetas da América, dos poetas de todo o mundo. Em vão, na ânsia de compreender, se procuram razões: Garcia Lorca não era um político e o facto dos seus amigos serem republicanos, liberais e avançados, como o apoio que manifestava às obras didácticas da República, a ninguém parecem razões suficientes. Um jornal falangista de San Sebastian chega a protestar: "mataram o melhor poeta da Espanha imperial". Mas logo um outro periódico proclama que ele "merecera a sua sorte". A morte não extingue porém a sua voz: é um símbolo que se cria, uma bandeira que se levanta beijada pelo canto de outros poetas seus irmãos, *Romance* que dedicam ao povo espanhol os Pablo Neruda e os António Machado, poetas de América e poetas de Espanha. À indignação sucede uma nova forma de angústia, a recordação das horas passadas na sua intimidade, que os seus amigos sentem necessidade de recordar, na imperiosa vontade de vê-lo sobreviver-se. Assim trazem até nós a sua mágica presença: os seus olhos não podem ter-se fechado para o mundo vivido com paixão; a inspiração não pode ter morrido sob a sua alta fronte, admiravelmente modelada; a sua boca não pode ter-se calado para sempre e o seu raro encanto haver-se gelado na morte. Somos como toda a gente atraídos pela sua magnética personalidade; electriza-nos como a Ugarte, o autor dramático, o seu entusiasmo impetuoso, correndo livre como um grande rio; leitor inesquecível, sofremos – assim sucedeu a Juan Vicens, o bibliotecário – a ilusão de ser uma obra prima o poema medíocre que nos lê; sentimos por ele a profunda simpatia que o torna, no dizer de Sanchez Ventura, o centro de todo o grupo em que se encontre. Conhecemos tão bem como Buñuel o egocentrismo que o não deixa sofrer a menor crítica, a mais pequena contradição, sem adoecer; a imensa necessidade de simpatia, de admiração, de encorajamento, que o faz cercar-se de uma corte onde os melhores dotados acamaradam com os medíocres; e compreendemos com Stéfán Priacel quanto nesta sensibilidade e susceptibilidade, na necessidade de ser encorajado, há de insatisfação consigo próprio, da inquietação do criador. Vemo-lo desdobrar-se solicitado por todas as formas de arte, ser o poeta admirável do *Romance gitano*, o dramaturgo de excepcional mérito, o realizador de *La Barraca*, onde é autor, actor, músico, cenarista, dançarino, cantor e hábil prestidigitador, ser o conferencista, o folclorista que reconstitui velhas canções populares andaluzas, castelhanas e galegas e o compositor cuja maneira de harmonizar surpreende inclusivamente a Manuel de Falla. É o desespero de sabê-lo morto que dita estes versos a esse outro grande poeta espanhol do nosso tempo, António Machado: *Se le vio caminando entre fusiles / por una calle larga, / salir al campo frío, / aún con estrellas, de la madrugada. / Mataron a Federico / cuando la luz asomaba. / El pelotón de verdugos / no osó mirarle a la cara. / Todos cerraron los ojos; / rezaron: ni Dios te salva! / Muerto cayó Federico / - sangre en la frente y plomo en las entrañas - / ...que fue el Granada el crimen / sabed - pobre Granada! -, en su Granada!* • **Joaquim Namorado Fizeram o espectáculo:** Adriano Correia de Oliveira, Alberto Pinguinha, Alda Maria Pato, Alda Maria Rebelo, Anabela Martins, António Garcia, António Mendes de Abreu, António Roque, António Taborda, Artur Cutileiro, Artur Marques, Braga Temido, Carlos Avilez, Carlos Paredes, Castro Soutinho, Celso Cruzeiro, Clara Sá-Carneiro, Conceição Faria, Correia de Campos, Coutinho de Almeida, Ema Pedro, Eva Bacelar, Fernando Cunha, Ferreira Mendes, Francisco Cachapuz, Francisco Relógio, Helder Gonçalves, Helena Aguiar, Henrique Vaz Velho, Irene Mateus, Isabel Filipe, João Nazaré, João Papoula, João Rodrigues, Joaquim Henriques, José Baldaia Moreira, José Tavares Pito, José Vieira, Lopes Dias, Luísa Feijó, Lygia Reis, Manuel Alberto Valente, Manuel José Borrallho, Marcelo Ribeiro, Margarida Lucas, Margarida Sanches, Maria João Delgado, Maria Manuel Azevedo, Mário Maia, Odete Guimarães, Paulo Gaspar, Paulo Santiago, Pina Cabral, Ramos Salgueiro, Ricardo Jorge, Rui Ferrão Lucas, Rui Torrinha, Selda Oliveira, Teresa Alegre, Teresa M. Furtado, Teresa Neto Costa, Vasco Caetano, Vitor Miragaia

A U T O D E S M A R T I N H O

Texto • Gil Vicente / Encenação • Victor Garcia / Cenários e Figurinos • Victor Garcia, Michel Launay / Intérpretes • Lobo Fernandes, Correia de Oliveira

AUTO DAS OFERTAS QUE ADÃO ENVIOU A NOSSA SENHORA POR INTERMÉDIO DE S. LÁZARO

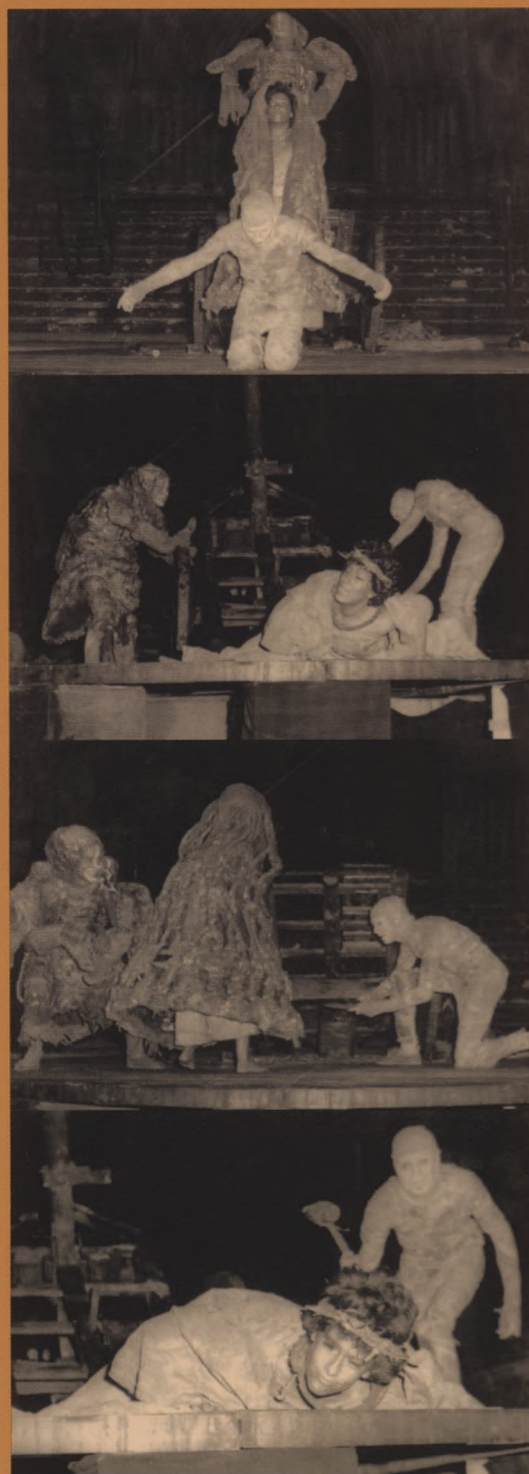
Texto • Anónimo Castelhana do Séc. XVI / Tradução e Adaptação • Conselho Artístico do CITAC • Encenação • Victor Garcia / Cenários e Figurinos • Victor Garcia, Michel Launay / Intérpretes • Helena Aguiar, Tavares Pinto, Artur Marques



Auto de S. Martinho – Gil Vicente
Teatro Avenida – Coimbra

Foto 1 • Lobo Fernandes e Adriano Correia de Oliveira
Foto 2 • Lobo Fernandes, Dias e Marcelo

Auto das Ofertas que Adão enviou a Nossa Senhora por intermédio de S. Lázaro. **Texto** • Anónimo Castelhana do Séc. XVI / **Tradução e Adaptação** • Conselho Artístico do CITAC • **Encenação** • Victor Garcia / **Cenários e Figurinos** • Victor Garcia, Michel Launay / **Intérpretes** • Helena Aguiar, Tavares Pinto, Artur Marques
Foto n.º 1 • “Lázaro” (José Tavares Pinto), “Virgem” (Maria Manuel Azevedo), “Humanidade” (Artur Marques) / Foto n.º 2 • “Lázaro” (José Tavares Pinto), “Virgem” (Maria Manuel Azevedo), “Humanidade” (Artur Marques) / Foto n.º 3 • “Lázaro” (José Tavares Pinto), “Virgem” (Maria Manuel Azevedo), “Humanidade” (Artur Marques) / Foto n.º 4 • “Virgem” (Maria Manuel Azevedo), “Lázaro” (José Tavares Pinto)



Le "Círculo de Iniciação Teatral da Academia de Coimbra" • Dès sa fondation en 1956, le Círculo de Iniciação Teatral da Academia de Coimbra (CITAC) s'est proposé d'étudier et divulguer le théâtre expérimental et de recherche. Après quelques années d'instabilité et inquiétude, le CITAC conquiert une place saillante dans le panorama du théâtre portugais sous la direction, en 1960/61 et 1961/62, de Luis de Lima qui a longtemps travaillé à côté du célèbre mime français Marcel Marceau. "Le Professeur Taranne" de Adamov (1961) et surtout "Tartufe" de Molière (1962), avec la collaboration de l'éminent scénographe français André Acquart, marquent le début d'une époque de succès artistiques, amplement confirmés pendant les saisons suivantes. Dès 1965/66, le CITAC est dirigé par l'argentin Victor Garcia. Issu des efforts et sacrifices d'une poignée de jeunes étudiants, le CITAC doit sa permanence dans la scène théâtrale du pays à l'intelligent et généreux soutien économique de la Fondation Calouste Gulbenkian, à laquelle le théâtre universitaire a toujours mérité un intérêt particulier. On peut même affirmer, sans exagération, que la Fondation Calouste Gulbenkian est le premier responsable du haut niveau artistique que le CITAC a atteint dans les dernières saisons théâtrales. En dehors de la représentation de pièces et d'autres activités culturelles et artistiques, le CITAC organise annuellement à Coimbra un Festival de Théâtre auquel collaborent les meilleures compagnies professionnelles et universitaires portugaises. En 1964, il participe au Festival d'Erlangen (Allemagne); pendant la saison 1966/67, le CITAC a été déjà invité à participer au Festival du Théâtre des Nations et à la Biennale de Paris.

Le Metteur en Scène • L'argentin Victor Garcia initia ses études à l'École des Beaux Arts de Tucumàn, fréquentant ensuite le Cours Dramatique de l'Institut d'Art Moderne de Buenos Aires et le cours de Danse Contemporaine selon le programme de Martha Graham. Il créa et dirigea le Mimo Théâtre de Buenos Aires et, en 1961, collabora au Rio de Janeiro à la formation d'une compagnie d'avant-garde, en travaillant en même temps à la télévision et au cinéma. En 1962, à Paris, il travailla comme auteur et interprète de mimo-danse dans la section de "recherche" da R.T.F.; en 1963, il fréquenta le cours de l'Université du Théâtre des Nations où il obtint les premiers prix pour le meilleur spectacle, le meilleur acteur, le meilleur garde robe et la meilleure scénographie avec la pièce "El Retablileo de D. Cristobal" de F. G. Lorca. Dans la même année il présenta à Paris le "Retablo de la Avaricia, la Lujuria y la Muerte", de Valle-Inclán et participa au Festival de la "Casa da Imprensa" à Lisbonne où il obtint le prix de "recherche" avec la pièce de Lorca. Il présenta la pièce "Ubu-Roi" de A. Jarry au Festival organisé à Paris par le



Ministère des Affaires Culturelles et aux Festivals de Bourgogne et Liège. Arrivé à Coimbra pour la saison 1965/66, grâce aux subventions de la Fondation Calouste Gulbenkian, Victor Garcia a mis en scène le spectacle auquel nous assisterons aujourd'hui et qui a été proposé par Jean-Louis Barrault pour le Festival du Théâtre des Nations à Paris. Après son retour en France, Victor Garcia organisa un spectacle tout à fait nouveau avec les pièces "Cemitière des Voitures", "Oraison", "Les deux Bourreaux" et "La Communion Solennelle" de Arrabal, au Festival de Bourgogne se rendant ensuite en Egypte et en Grèce. Arrivé une fois de plus à Coimbra – et grâce encore aux subventions de la Fondation Gulbenkian – Victor Garcia présenta "Asi que pasen cinco anos" de F. G. Lorca. Avec le CITAC, le jeune metteur en scène argentin, qui occupe aujourd'hui une place saillante dans le théâtre moderne européen, sera présent à la Biennale de Paris, le prochain mois de novembre.

Le Spectacle • Lors de sa présentation à Lisbonne, toutes les factions de la presse de la capitale ont accordé un unanime et très chaleureux accueil aux spectacles du CITAC. Parmi les critiques qui lui ont été dédiées et qui témoignent suffisamment la haute qualité actuelle de cette compagnie de théâtre d'étudiants de Coimbra, celle du journal "O Século", signée par l'écrivain Urbano Tavares Rodrigue, offre un intérêt très particulier: "Une énergie latente, un dynamisme explosif, dans un monde brueghelien de monstres, de fous, d'illuminés, créent l'élément terrible (ou cette "peur de la liberté" qui est le sentiment de l'individu séparé de la communauté ou de son être intégral) dans le spectacle extraordinairement beau et révolutionnaire que le CITAC, face à un parterre ébloui, sans exagération, nous a offert hier au Théâtre Tivoli. Naturellement, on se demande: Gil Vicente? Calderón? ou Victor Garcia? Car la force de la personnalité de ce jeune metteur en scène, qui cherche, à travers un théâtre de recherche, une conciliation du spectacle total qu'à idéalisé Artaud et du théâtre épique à la manière de Brecht, est telle qu'elle pourrait se superposer aux textes, s'en servir comme prétextes pour d'originales réalisations scéniques, où les valeurs plastiques prennent une rôle prépondérant et où un panique irrésistible naît moins des répliques en-soi que de la masse phonique du langage et surtout du geste, de l'occupation totale non seulement de la scène, mais encore de la musique, des cris, des courses, des ombres – en un mot, de l'organisation d'un "chaos merveilleux" [...] Mais en matière d'intentions du texte – et nous voilà arrivés à la plus longue et la plus vertébrée des trois pièces: "O Grande Teatro do Mundo" de Calderón de la Barca, avec une magnifique traduction de Paulo Quintela, Deniz Jacinto et Arquimedes da Silva Santos – il y a bien dire sur la mise en scène de Victor Garcia. Car on ne peut pas mettre en doute qu'elle vise non seulement à émouvoir le spectateur – et avec quel succès – mais aussi à éveiller son activité intellectuelle, à l'engager dans le domaine des options et des décisions qui ne seront pas peut-être tout à fait coincidentes avec celles de Calderón. Il suffit pour cela de faire attention au dessin critique et, par endroits, même satyrique des personnages de

l'auteur et du roi. À mon avis, on parvient à consommer ainsi (où l'on s'y efforce), dans ce spectacle si créateur, la fusion d'un théâtre méta-physique avec un théâtre d'éloignement. Tandis que Calderón frappe la note d'Humanité éternelle, le metteur en scène, sans préjudice du spectacle, signale la signification des "fatalités", insinuant l'importance des facteurs sociaux et historiques. Tout cela est, évidemment, subtil et peut même, pour le spectateur moins averti, se dissoudre dans le voltige bouillonnant des personnages, dans la machinerie grandiose du plateau, dont l'axe est une noria conçue de manière à permettre le contraste entre la richesse et la pauvreté (quand le laboureur la pousse obéissant aux commandements du riche) et aussi entre les trois hiérarchies de la vie éternelle: paradis, purgatoire et enfer – ou le néant, le "au ras du sol, où le fastueux usuraire se débat rageusement. Dès le début, le rampement des "mortels", qui exige du rythme et de l'effort musculaire impeccable, est d'une densité et d'un pathétique exceptionnels. L'idée transcendante de l'existence, qui est la base et le but du théâtre de D. Pedro Calderón de la Barca, se met au service d'une illustration rapide de la vie humaine depuis le berceau jusqu'à la tombe, dirigée par deux personnages "gigantesques" [...]: l'Auteur et le Monde. Les personnes, qui au début émergent du néant, acceptent les rôles qui, par choix divin, leur sont donnés et qui leur ouvriront ou fermeront les portes du ciel, selon qu'ils seront joués. Le Directeur du Théâtre, c'est évidemment Dieu: le théâtre embrasse le monde entier, mais s'enferme en même temps dans l'Eglise. Les autres personnages sont le Roi, la Beauté, le Laboureur, le Riche, la Discrétion (ou le Religieux), le Pauvre et l'Enfant. En dehors de suggestions qui se rapportent au sexe et à la mort et qui ont l'air d'être intimement liées à sa nature d'artiste, Victor Garcia arracha de cet univers métaphysique des effets d'inquiétude, agitateurs, d'un impact étonnant. En faisant usage de la roue, des escaliers et avec un fond sonore de détonations qui coïncident parfois avec des prières d'amour et de piété, en tirant parti des projecteurs placés à pic sur l'action et en mettant des personnages dans les derniers rangs de fauteuils, en dialogue permanent avec ceux de la scène, il accomplit la rupture de celle-ci va au-delà de la sphère littéraire du symbole et du caractère préfixe du "mystère" médiéval auquel rétrograde l'Auto de Calderón. Le monde qu'il vous met devant les yeux est un monde nouveau, quoique les paroles qu'on prononce soient les mêmes qu'à écrites l'auteur de "El Alcade de Zalaméa" [...]

Tradução • Paulo Quintela, Deniz Jacinto e Arquimedes Silva Santos / **Encenação** • Victor Garcia / **Cenografia** • Nestor de Arzadun / **Figurinos** • Michel Launay /

Adereços • Victor Garcia / **Colaboraram no Espectáculo** • Adriano Correia de Oliveira, Agostinho Gonçalves, Amélia Campos, Anna Maria Summavielle, Aníbal de Almeida, António Mendes de Abreu, António Portugal, Estrela Esteves, Fernando Cunha, Germano Sousa, Isabel Ferraz, Isabel Filipe, João Rodrigues, João Valente, Joaquim Brandão, Joaquim França, Jorge Aguiar, Jorge Strecht, José Baldaia, Lobo Fernandes, Lopes Dias, Marcelo Ribeiro, Margarida Cunha, Maria João Delgado, Maria Manuel, Natércia Lopes, Pais de Brito, Paulo Proença, Pedro Mendes de Abreu, Ricardo Jorge, Tavares Pinto.





A S S I M Q U E P A S S E M C I N C O A N O S

Assim que Passem Cinco Anos • Federico García Lorca • **Versão Portuguesa** • Anibal Almeida, Jorge Peixoto, Jorge Strecht, Orlando de Carvalho / **Encenação** • Victor Garcia / **Cenários e Figurinos** • Victor Garcia, Nestor de Arzadur / **Colaboram neste Espectáculo** • Adriano Eliseu, Agostinho Gonçalves, Alberto Pinguinha, Alda Rebelo, Alexandrino Rainha, Aníbal de Almeida, António Valente, Ema Pedro, Estrela Esteves, Fernando Cunha, França Martins, Germano Sousa, Gonçalo Vieira, Isabel Ferraz, Isabel Pinto, João Rodrigues, Jorge Aguiar, Jorge Strecht, José Baldaia, Lobo Fernandes, Lopes Dias, Manuel Borrvalho, Marcelo Ribeiro, Maria Emilia de Sá, Maria Helena Aguiar, Maria João Delgado, Maria Manuel Azevedo, Mendes de Abreu, Miguel Fonseca, Natércia Lopes, Nestor de Sousa, Pais de Brito, Paulo Proença, Paulo Santiago, Rui Pinho, Tavares Pinto e Trindade Constante.

A S A B E D O R I A O U A P A R Á B O L A D O B A N Q U E T E

Sabedoria, peça de Claudel que neste espectáculo é sobretudo encenação de Garcia. O discurso simbólico do texto, construção esquemática – acção que se indicia em pinceladas largas, serve ao gosto particular do encenador numa escolha que se oferece à amplitude da sua construção cénica. Victor Garcia recria-se na novidade duma linguagem multifacetada de efeitos de luzes, sons, sombras, movimentos. A palavra serve como comentário a uma forma poética de narração que se projecta fantasiosa em zonas de difícil inteligibilidade. O palco é desventrado: ausência de rampas, ciclorama, panos laterais... O actor surge, amiúde, despojado da sua condição psíquica na acessoriedade de elemento estático, manobrável qual marionette. O público é agora envolvido directamente no jogo numa acção que a espaços até ele se transporta. Claudel na “Sabedoria” foi ponto de apoio a que se juntaram extractos dos livros de Provérbios, da Sabedoria e Evangelho segundo S. Lucas. A nebulosidade do texto pretendeu-se afastada (sem o conseguir) nestes autênticos prólogos explicativos. A cena abre com o despontar do mundo: efeito rítmico de música e luz, sensação de força, sabor instintivo, contorções que levemente se vão suavizando já humanizadas. O provérbio do filho pródigo preludia Claudel: “pai quero partir dê-me a parte dos bens que me tocam”. O homem aliena-se na nova existência incapaz de se afirmar em si próprio. Perdida a vida dissoluta resta o guardar de porcos nos campos. A desumanização atinge o paroxismo (com V. Garcia): actores figurarão os animais e até o vitelo do banquete aquando do regresso. A Sabedoria, “possuída pelo Senhor no princípio de seus caminhos antes que criasse coisa alguma” movimenta-se para chamar à realidade os que desta se desligam vítimas do próprio egoísmo. A recusa é geral, todos se acomodam nos seus pequenos problemas incapazes de renúncia. “Vinde, vinde ao banquete” – o homem tem que ser forçado a entrar (a ir ao banquete) só assim resolvendo a contradição que lhe abre as portas, não já do deserto antigo, mas dum novo mundo humanizado. [...]

Montagem de Textos • Livro dos Provérbios, Livro da Sabedoria, Evangelho segundo S. Lucas om base dramática em: A Sabedoria ou a Parábola do Banquete de Paul Claudel / **Encenação** • Victor Garcia / **Figurinos e Espaço Cénico** • Victor Garcia e Jean Triféz / **Colaboram neste Espectáculo** • Alexandrino Rainha, Clara Boléo, Amélia Campos, Emídio Viegas, Ana Maria Summavielle, Fernanda da Bernarda, António Artur, Fernando Brito, António Lopes Dias, Fernando Cunha, António Lobo Fernandes, Hercílio Tinoco, António Mendes de Abreu, Helena Perdigão, António Travanca, Helena Noronha, Augusto Leitão, Henrique Nogueira, Cal Brandão, Inácio Vasconcelos, Carmona da Mota, Isabel Pinto, Castro Soutinho, Isabel Ferraz, Joaquim Brandão, Marcelo Ribeiro, Joaquim Pais de Brito, Manuel Borrvalho, João Pereira, Maria João Delgado, João Rodrigues, Maria Manuel, Jorge Costa, Mesquita, Jorge Strecht, Miguel Fonseca, José Baldaia, Miguel Novais, José Pereira, Natércia Lopes, José Teixeira, Portela Duarte, Leonor Figueiredo, Rodrigo Santiago, Lima, Sílvio, Luciano, Sónia Rodrigues, Luísa Seco, Madalena Lobo Fernandes

Tinha ganas de escrever com raiva. Dizer que li, com espanto que já não é novo, as notícias da imprensa portuguesa sobre a morte de Victor Garcia. Acusar os que, mais uma vez, esqueceram ou omitiram drasticamente os três anos em que Victor trabalhou em Coimbra, no CITAC. Gritar a importância desses anos para o Teatro Universitário português e para o próprio Victor Garcia. Mas, ao começar, eis-me desarmado pela saudade. Só arrisco este encargo de escrever porque vos escrevo a vós, queridos amigos comuns do Victor. Maneira de não recordar sozinho. Victor Garcia veio trabalhar para Coimbra no ano lectivo de 65/66. Estava há três anos em Paris e já então era senhor de certo êxito europeu com o "Retabillo de D. Cristóbal" de Lorca e a "Rosa de Papel" de Valle Inclán (premiados no Festival da Casa de Imprensa em Lisboa), ou "Ubu Roi" de Jarry e o "Cemitério de Voitures" de Arrabal. Se não erro, é depois de uma sugestão de Alain Oulman e do Adriano Correia de Oliveira que Victor Garcia é contratado para encenar no CITAC. Esta prática de importar encenadores era então usual no Teatro Universitário e usual era ser feita a expensas da felizmente-sempre-presente Fundação Gunbenkian. Victor veio e ficou. E gostou. Começou por gostar do velhinho "Hotel Astória", a sua casa de sempre em Coimbra, e acabou por amar o trabalho empenhado e sem horário daquelas dezenas de jovens, nos baixos dos "Gerais". Nós, por nosso lado, também adoptámos o Victor. Partilhámos alfaiate e sapateiro, partilhámos "O Mandarin" e "A Democrática". E fomos aprendendo com ele. Aprendemos o prazer da descoberta dos materiais palpando os campos do Mondego e as praias de Mira, da Leirosa e da Nazaré. Aprendemos o saudável da agressão, aprendemos a ser livres em cena. Aprendemos o gosto pela audácia formal, aprendemos a beleza paralela do grande barroco e do grande despojamento. Aprendemos que, no

Teatro, o que se faz com as mãos vale tanto quanto o que se diz. Foi bom. Nesses anos de invulgar comunhão, o CITAC realizou dois admiráveis espectáculos: o dos "Auto de S. Martinho/Auto das Ofertas/O Grande Teatro do Mundo" de Gil Vicente e Calderón de la Barca (premiado como melhor espectáculo da Bienal de Paris de 1967 e do Festival de Teatro Universitário de Liège de 1968) e o do "Assim que passem cinco anos" de Lorca. Ambos foram representados em Lisboa, no Porto, e em digressões pelo país que o CITAC realizava todos os anos. O terceiro espectáculo, realizado em 1968, foi "A Sabedoria / Parábola do Banquete" de Claudel. Padeceu de ser uma espécie de ensaio para uma montagem francesa que Victor Garcia queria apresentar no centenário do nascimento de Claudel.

Falhado, por diversas razões, no plano do conteúdo e da comunicação mantinha, no entanto, a beleza e o arrojo formais que caracterizam sempre as suas produções. Quatro anos depois fez-se uma tentativa para o Victor Garcia regressar ao CITAC e remontar o "Grande Teatro". Estava ele a encenar em Cascais o memorável espectáculo das "Criadas" de Genet. Aquela tentativa, que era associada a uma tentativa de reabrir o CITAC, não teve êxito. Pobre Victor que morreu só, disseram. Pobre Victor que viveu só, digo. Perdoem, amigos, a escassez desta memória.

Post Scriptum para o CITAC e para o Museu do Teatro: Ainda hoje existe em Coimbra o guarda-roupa do "Grande Teatro do Mundo", e dos "Autos" da autoria de Victor Garcia e de Michel Launay.

Parafraseando Nuria Espert na morte de Victor García Carta aos companheiros do CITAC

João Rodrigues

Tinha ganas de escrever com raiva. Dizer que li, com espanto que já não é novo, as notícias da imprensa portuguesa sobre a morte de Victor Garcia. Acusar os que, mais uma vez, esqueceram ou omitiram drasticamente os três anos em que Victor trabalhou em Coimbra, no CITAC. Gritar a importância desses anos para o Teatro Universitário português e para o próprio Victor Garcia. Mas, ao começar, eis-me desarmado pela saudade. Só arrisco este encargo de escrever porque vos escrevo a vós, queridos amigos comuns do Victor. Maneira de não recordar sozinho.



Victor Garcia durante a sua estada em Coimbra (1966).
mente-sempre-presente Fundação Gunbenkian.
Victor veio e ficou. E gostou. Começou por gostar do velhinho "Hotel Astória", a sua casa

de sempre em Coimbra, e acabou por amar o trabalho empenhado e sem horário daquelas dezenas de jovens, nos baixos dos "Gerais". Nós, por nosso lado, também adoptámos o Victor. Partilhámos alfaiate e sapateiro, partilhámos "O Mandarin" e "A Democrática". E fomos aprendendo com ele. Aprendemos o prazer da descoberta dos materiais palpando os campos do Mondego e as praias de Mira, da Leirosa e da Nazaré. Aprendemos o saudável da agressão, aprendemos a ser livres em cena. Aprendemos o gosto pela audácia formal, aprendemos a beleza paralela do grande barroco e do grande despojamento. Aprendemos que, no Teatro, o que se faz com as mãos vale tanto quanto o que se diz. Foi bom.

Nesses anos de invulgar comunhão, o CITAC realizou dois admiráveis espectáculos: o dos "Auto de S. Martinho/Auto das Ofertas/O Grande Teatro do Mundo" de Gil Vicente e Calderón de la Barca (premiado como melhor espectáculo da Bienal de Paris de 1967 e do Festival de Teatro Universitário de Liège de 1968) e o do "Assim que passem cinco anos" de Lorca. Ambos foram representados em Lisboa, no Porto, e em digressões pelo país que o CITAC realizava todos os anos. O terceiro espectáculo, realizado em 1968, foi "A Sabedoria / Parábola do Banquete" de Claudel. Padeceu de ser uma espécie de ensaio para uma montagem francesa que Victor

Garcia queria apresentar no centenário do nascimento de Claudel. Falhado, por diversas razões, no plano do conteúdo e da comunicação mantinha, no entanto, a beleza e o arrojo formais que caracterizam sempre as suas produções.

Quatro anos depois fez-se uma tentativa para o Victor Garcia regressar ao CITAC e remontar o "Grande Teatro". Estava ele a encenar em Cascais o memorável espectáculo das "Criadas" de Genet. Aquela tentativa, que era associada ao desejo de reabrir o CITAC, não teve êxito. Pobre Victor que morreu só, disseram. Pobre Victor que viveu só, digo. Perdoem, amigos, a escassez desta memória.

Post Scriptum para o CITAC e para o Museu do Teatro: Ainda hoje existe em Coimbra o guarda-roupa do "Grande Teatro do Mundo", e dos "Autos" da autoria de Victor Garcia e de Michel Launay.

Quem ainda está vivo nunca diga nunca. O que é seguro não é seguro. As coisas não continuarão a ser como são. Depois de falarem os dominantes. Falarão os dominados. Quem pois ousa dizer: nunca? De quem depende que a opressão prossiga? De nós. De quem depende que ela acabe? De nós. O que é esmagado, que se levante! O que está perdido, lute! O que sabe ao que se chegou, que há aí que o retenha? Porque os vencidos de hoje são os vencedores de amanhã. E nunca será; ainda hoje. *Bertolt Brecht*



Com esta montagem de Brecht, que não é um espectáculo mas apenas um ensaio, Ricard Salvat quis iniciar uma nova linguagem e forma de expressão teatrais, fugindo aos trâmites arcaicos do teatro burguês tradicional, com uma reconsideração absoluta das linhas básicas do espectáculo, construindo assim uma nova visão do texto teatral. Como fez com o seu espectáculo "Adrià Gual e sua época" Salvat tenta, nestas ilustrações sobre Bertolt Brecht, analisar criticamente a validade e a riqueza da época deste grande homem de teatro, montando os seus poemas numa linha cronológica e evolutiva do pensamento de Brecht, o que simultaneamente nos transmite uma ideia informativa sobre um momento fundamental da sua época, o mesmo será dizer sobre um momento fundamental da vida actual, da nossa própria vida. Esta tentativa, agora e pela primeira vez em Portugal, sobretudo com este autor, representa um grande passo em frente no desenvolvimento da arte teatral portuguesa, ainda sufocada por uma tradição difícil de superar, devendo ser tomado em conta o risco que este salto tão brusco implica, risco esse que alguém teria de correr e que a nós nos coube em primeira mão. Por este meio se pretende entrar no caminho que conduza a uma forma de expressão teatral, tanto quanto possível concordante com as exigências da sociedade da segunda metade do século vinte, e que tem como antecedente o Teatro Documental, o Living Newspapers, o Teatro objectivo em geral e o Teatro político de Piscator. Ricard Salvat concretizou já esta tentativa no seu país – Espanha – com as peças: "Gente de Sinera" e "Ronda de Mort a Sinera" sobre textos de Espriu, "Vinte cinco anos de poesia espanhola" e "Adrià Gual e sua época".

O encenador Ricard Salvat • Montagens: Tirso do Molina, "El burlador de Sevilla y convidado de piedra"; Molière, "o burguês gentilhomem"; Salvador Espriu, "La pell de brau"; Ricard Salvat, "Mort d'home"; William Shakespeare, "Trabajos de amor perdidos"; Ricard Salvat-Josep Maria Castellet, "Veinte años de poesia española"; Ricard Salvat, "A ninguna parte"; Lope de Vega, "La Doretea"; Salvador Espriu, "Primera história d'Ester"; Harold Pinter, "O Porteiro"; Boris Vian, "Los constructores de imperios"; José Bergamín, "Hamlet solista"; José Bergamin, "Medea la encantadora"; Bernard Shaw, "Santa Juana"; Salvador Espriu, "Antígona"; Frederico Garcia, "Yerma"; Salvador Espriu, "Ronda de Mort a Sinera"; Ricard Salvat-Castellet, "Vinte cinco anos de poesia espanhola"; Frederico Garcia Lorca, "Los títeres de cachiporra"; Rafael Alberti, "El adefesio"; Ricard Salvat, "Adrià Gual y su época"; Bertolt Brecht, "La bona persona de Sezuan".

Colaboram na Ilustração • Agostinho Gonçalves, Albuquerque, Ana Alvim Costa, Ângela Coelho, Artur Costa, Augusto Leitão, Cal Brandão, Carlos Valente, Clara Boléo, Cristina Horta, Emílio Viegas, Fernando Catorga, Fernando Cunha, Fernando da Bernarda, Fernando Tenreiro, Graça Nunes, Isabel Coutinho, Isabel Pinto, João Rodrigues, João Botelho, João Viegas, João Terrível, Joaquim Brandão, José Baldaia, José António, José Santos, José Alves, Leonor Dias, Luís Vasco Jorge, Luciano Vilhena, Margarida Lucas, Mariano Tralhão, Miguel Terroso, Marcelo Ribeiro, Maria João Delgado, Maria Helena, Maria Amélia Campos, Maria Isabel Ferraz, Pinto Santos, Pais Brito, Natércia Lopes, Sónia Rodrigues, Teresa Saraiva, Teresa Feijó, Tito Amorim, Trindade Constante, Vittor Pais

ANTÓNIO BARRETO CITAC, meio centenário >

Cheguei a Coimbra em 1960. Ia estudar direito na qualidade de estudante voluntário. Isto é, trabalhava durante o dia na Fábrica Triunfo e estudava à noite ou quando podia. A dispensa de aulas era compensada com a obrigatoriedade de ir às “frequências”, espécie de exercícios ou de exames a meio do ano.

Rapidamente me aproximei do CITAC. Por três razões simples. Gostava de teatro. Consta que aquele grupo era o mais “progressista”. E o meu amigo António Caeiro, da Régua, mais velho do que eu, levou-me pela mão. Com um argumento decisivo: nesse ano, começava a trabalhar com o nosso Círculo o Luís de Lima. Iria dar um Curso de Teatro aberto a todos os estudantes e encenar peças para o CITAC.

Passei a frequentar o CITAC ao fim da tarde e à noite, naquelas vetustas instalações nas caves da velha Universidade. Era um teatrinho pequeno, fantástico, talvez com 50 lugares. Ali passei o melhor do meu primeiro ano de Coimbra, com muito más consequências, pois claro, para os estudos.

Declamavam-se poemas, diziam-se partes de peças, o Luís de Lima ensinava um pouco de tudo: colocação de voz, presença em cena, movimentos, encenação, “acting” e mímica. Além disso, discutia-se tudo, teatro, política, cultura em geral e a vida associativa.

Logo no primeiro ano fui escolhido para representar uma peça, “A Rabeca”, de Prista Monteiro. Com outros três nos restantes papéis: o Pedro Sá Carneiro, o Virgolino Borges e Lobo Fernandes. Nesse ano, o CITAC apresentava mais duas peças em um acto: “O Professor Taranne”, do A. Adamov (na qual desempenhou um grande papel o Francisco Delgado) e a “Conversação Sinfonieta”, do J. Tardieu. Foi nesse ano que fizemos uma primeira deslocação a Lisboa, ao Teatro Trindade, num espectáculo muito bem recebido pela crítica.

Nunca mais deixei o CITAC, a não ser em 1963, quando tive de me exilar no estrangeiro. Numerosos foram os dias em que, literalmente, vivia lá, de manhã à noite. No ano seguinte, tivemos novamente o Luís de Lima, que fez uma prodigiosa encenação do “Tartufo”, de Molière, (novamente Francisco Delgado no protagonista), com cenografia e guarda-roupa de um grande artista francês, André Acquart.

Em 1962/63, a PIDE, a Reitoria e o Governo proibiram que Luís de Lima voltasse. Foi um duro golpe. Tínhamos conseguido, com ele, dois anos fabulosos de aprendizagem e de encenação quase profissional. Era um ano muito difícil, a direcção da Associação Académica tinha sido suspensa, em Coimbra vivia-se um verdadeiro ano de ansiedade. Muitos tinham sido suspensos ou expulsos da Universidade. À última hora, conseguimos que um outro grande homem de teatro, António Pedro, viesse encenar uma peça durante o ano. Ele escolheu a “Manufactura Universal de Autómatos”, do checoslovaco Karel Chapek. Também participei. Foi o fim da minha “carreira teatral”.

Recordo os presidentes do CITAC daquele meu período: o Emílio Rui Vilar, o Mário Brochado Coelho e o José Manuel Beleza dos Santos. Eu fiz parte da direcção no meu segundo ano e fui presidente no terceiro. A seguir a mim, foi presidente o Octávio Cunha, que já fazia parte da minha direcção. Recordo também alguns dos actores e restante pessoal de teatro com quem fiz amizade: o Hélder Costa, a Eliana Gersão, o Germano Ferreira da Costa, o Fernando Assis Pacheco, o António Montez, a Hermínia Brandão, o Pedro Mendes de Abreu, a Graça Sampaio Cabral, o José Mário Branco, a Margarida Lucas, o Marcelo Ribeiro, o Eduardo

Batarda, o Artur Cutileiro, o Mário Silva, o António Rocha, o António Lucena Sampaio e outros.

Naqueles três anos de Coimbra, aprendi política, fiz amigos, namorei muito e estudei pouco. Eu detestava a praxe, mas apreciava a vida associativa. O que de melhor ficou daquele período da minha vida foi o CITAC. Pelo teatro, com certeza, mas também por tudo o resto.

Foi através do CITAC que tive os primeiros contactos com a Censura e a PIDE. Nos nossos espectáculos (tanto aqueles em que representávamos nós, como nos integrados nos Ciclos de Teatro do CITAC que fazíamos todos os anos), era necessário reservar umas cadeiras para aqueles senhores. Quando queríamos encenar uma peça, era necessário enviar previamente várias cópias à Censura, que proibia ou autorizava com ou sem cortes. Por cada uma que autorizava, proibia três ou quatro. Assim foram proibidas, por exemplo, peças do Brecht, do Anouilh e do Luís Stau Monteiro, o “Godot” do Becket, ou “A bengala”, do Prista Monteiro. Quando os Censores desejavam ser velhacos, cortavam partes de frases, palavras apenas, a fim de impedir que se fizesse a peça, sem que tivesse sido formalmente proibida.

Recordo ainda o modo como a Fundação Gulbenkian apoiava as nossas actividades. É um facto de que guardo uma doce e grata impressão. Apesar da nossa má fama (“todos do reviralho”, “todos comunistas”, um “alfobre de esquerdistas”), que aliás não era injusta, a Fundação sempre nos apoiou com generosidade. Pagava os encenadores, subsidiava os Ciclos de Teatro, financiava os custos com maquinaria e equipamento (luzes, órgão de luzes, gravadores, material de cena, etc.) e atribuía-nos mesmo fundos de maneiço para despesas de todo o tipo, do guarda-roupa à caracterização. Pelo que recordo, as pessoas mais influentes nesse apoio eram, além de Azeredo Perdigão, Ferrer Correia e Vítor Sá Machado. As poucas vezes que vim a Lisboa, antes de regressar do exílio, era sempre por causa do CITAC e da necessidade de ir apresentar pedidos ou tratar de dossiers na Gulbenkian. Foi Sá Machado que sempre me recebeu.

Sabia na altura e confirmei mais tarde que a nossa boa reputação na Fundação provinha do facto de termos sempre feito trabalho com muita exigência, qualidade e seriedade. Parece que nos estou a dirigir elogios vaidosos, mas a verdade é que isso correspondia a uma atitude que o CITAC cultivava naquele tempo. Já era assim quando lá cheguei. E certamente que o Luís de Lima, trabalhador incansável, muito ajudou a desenvolver esse espírito. A boa arte e o bom teatro exigem trabalho, estudo, conhecimento e treino, não se compadecem com facilidades e improviso!

O CITAC foi uma verdadeira iniciação. Às artes e ao teatro, assim como à política. E aos costumes. No CITAC, cultivava-se o moderno, a vanguarda e o subversivo. Mesmo certas peças clássicas, como as de Gil Vicente ou de Molière, eram por nós representadas com uma tentativa de reinterpretação moderna. Vem a este propósito citar a “rivalidade” que existia entre o CITAC e o TEUC. Apesar de ambos estarem bem identificados com o que na altura se designava por “movimento associativo” (e que tinha também evidentes conotações políticas), as diferenças entre os dois grupos eram reais. O CITAC queria ser “moderno”, o TEUC era “clássico”. Além disso, nos bastidores, dizia-se descaradamente que o CITAC era realmente de esquerda e revolucionário, enquanto o TEUC era “só” democrático, eventualmente social-democrata. Estou convencido que estas últimas diferenças eram mais forjadas do que reais. A principal distinção era a do género de teatro que fazíamos. Mas nem sequer se pode dizer que o TEUC era

“conservador” e o CITAC “progressista”, epítetos utilizados na altura, mas que não eram realmente verdadeiros. Por outro lado, o TEUC vivia muito sob a direcção permanente e longa de Paulo Quintela, professor catedrático de Letras (e um grande intelectual, tal como um dos maiores tradutores de poesia e teatro para a língua portuguesa). Era, justamente, a sua figura tutelar. Nós não conhecíamos tal situação. O CITAC vivia em autogestão estudantil, pode dizer-se.

Estas actividades culturais (que eram sempre muito mais do que isso) tinham na altura uma designação oficial: actividades circum-escolares. Era assim que o regime lhes chamava. E, aliás, tentava controlar, com a famigerada legislação do Decreto-Lei 40.900 e outras que se lhe seguiram. Por via do estatuto da Associação Académica de Coimbra, os estudantes tinham conseguido uma escapatória: alguns grupos pertenciam à Associação Académica, mas eram os chamados “organismos autónomos”, o que nos dava toda a liberdade. As nossas direcções eleitas, por exemplo, não tinham de ser reconhecidas e aceites pelo governo, o que era uma grande vantagem. À distância, fica-me uma sensação indelével: o CITAC não era um intruso na vida académica. Não era uma “derivação”. Era simplesmente uma parte integrante e essencial da vida universitária. Infelizmente, hoje, pensa-se cada vez mais que as Universidades servem para fazer profissionais ou técnicos e que a sua missão é primordialmente a de ensinar e formar profissionais. Não é verdade. A função cultural das Universidades é pelo menos tão importante quanto a científica. Mas isso... são outros contos...

ANTÓNIO LOPES DIAS Peregrinação da memória sobre o CITAC > Nas comemorações do 50.º aniversário da fundação do CITAC, reservo uma especial saudade à memória dos seus elementos e meus amigos, já desaparecidos: Helena Aguiar, Adriano Correia de Oliveira, António Mendes de Abreu, José Tavares Pinto e Victor Garcia.

I - Percurso introdutório intimista > Não falarei da memória da cidade, dos seus jardins e dos seus cheiros: a terra, a jasmim, a tangerina e limão. Não falarei do rio de pouca água, lágrima de mágoa em tempos de escravidão.

Não falarei da Cabra nem dos Gerais, nem dos peripatéticos preliminares das orais.

Não falarei sobre os Mestres, os mortos e os vivos, os que fizeram a minha formação e os que também me formaram como cidadão.

Não falarei das estúrdias em ruelas tortas e direitas, nem das jeropigas com amendoins, ou das cervejas a mais em noites ruins de gritos de vaca prenhe.

Não falarei dos nocturnos silêncios nem dos sonoros avisos de “vai faltar a água!...”

Não falarei das serenatas improvisadas à janela do Lares, em bando saído da casa na rua junto ao Penedo da Saudade.

Não falarei do “Mandarim”, do “Piolho”, do “Moçambique”, do “Internacional”, da “Brasileira”, nem das pessoas amigas que os habitavam.

Não falarei da revista “Vértice”, nem do “Cine-Clube de Coimbra”, nem do “Sousa Bastos” e do cinema ao ar livre nos bombeiros da Avenida Fernão de Magalhães, a comer pevides, enquanto assistia a “E Tudo o Vento Levou”.

Não falarei dos sorrisos trocistas sobre gente amarelecida em gabardines, nem do refrão da cantilena entoado, a propósito, pela multidão.

Não falarei da “carta a uma jovem portuguesa”, nem do jornal “Via Latina”, e do mês de maio de mil novecentos e sessenta e dois; nem dos

“Poemas Livres”, da “Praça da Canção”, de Manuel Alegre (que interpretou Gil Vivente no TEUC – fazendo um “diabo” magnífico), do “Cuidar dos Vivos”, de F. Assis Pacheco, nem mesmo da Editora “Centelha” (e do Soveral Martins) ou da Cooperativa “Unitas”.

Não falarei sobre a rua de Antero de Quental e da casa perdida onde vivi aos oito anos, perto da outra (da que não falarei), e onde extasiado li as “Mil e Uma Noites”.

Não falarei sequer do quiosque na esquina da Praça da República, onde procurava os rebuçados com a colecção dos jogadores ou dos animais, e onde comecei a comprar e ler a revista “Tintim”.

Não falarei também da escola primária na Avenida Sá da Bandeira que frequentei tão brevemente na minha 2.ª classe, situada junto ao Cine-Teatro Avenida, onde vi os velhinhos “A Máscara de Ferro” e “Os Contos de Hoffman”.

Não falarei da quinta no Calhabé e do laranjal de onde se avistava o estádio, e do sabor das laranjas colhidas da árvore.

E não falarei de ti, nem dos teus olhos de onde sorvi todo o azul do mundo para o meu coração.

Não falarei sobre nada disso, porque vou falar do CITAC (Círculo de Iniciação Teatral da Academia de Coimbra). E do que ele representou, para a geração de estudantes que naquele organismo aprenderam, trabalharam e conviveram, num tempo em mudança de que muitos foram protagonistas. • **II - Percurso reflexivo sobre o Teatro, e não só (anos 60)** > Quando, nos idos de 60, o jovem estudante chegava a Coimbra encontrava um ambiente propício a uma rápida integração no círculo, então restrito, da elite universitária. Uma cidade pequena, uma Universidade concentrada, uma praxe inclusiva (mas já de alguma forma contestada), casas geridas por estudantes – as Repúblicas – uma associação de estudantes com prestígio e actividades diversificadas, a nível desportivo e cultural.

Mas também uma cidade que, embora dominada pela Universidade, era uma cidade viva, liberal, fermentada por outras associações (de teatro amador, de cinema, e de tertúlias de cafés: literárias – Joaquim Namorado, Miguel Torga, Paulo Quintela, Orlando de Carvalho, Femandes Martins, Mário Temido, Mário Braga, Mário Vilaça – mas também políticas).

Por isso, mal desemboquei no pátio da Universidade nos princípios de Outubro de 1961, vindo do Porto, mas «transladado» de Lisboa, e me preparava para um primeiro ano tão anódino e pacato quanto possível, fui interpelado pelo meu (desde então) amigo MCR, sobre o eventual interesse da minha pessoa por algumas “matérias” distintas das estritamente curriculares...

Entre outras destas actividades, porque o teatro como forma de arte e intervenção me era atractivo, e o CITAC reunia igualmente alguns dos meus colegas de Liceu, e depois do primeiro contacto com o Ciclo de Teatro (o IV) da série organizada pelo CITAC, entrei de cartão passado para este organismo da A.A.C. com o n.º 527, em Fevereiro de 1963.

As ideias que (nessa altura) nos orientavam sobre o Teatro em geral, e o Universitário em particular, tinham que ver com as questões sociais e o modo de as divulgar o mais amplamente possível, de uma forma esteticamente adequada.

E aqui colocava-se o problema da inexistência de uma área curricular de Teatro na Universidade, pelo que também considerávamos fundamental a formação sobre aquela matéria, e o debate de ideias, organizando “Cursos de Teatro” (o último dos quais dirigido pelo encenador catalão Ricard

Salvat), bem como colóquios e debates, muitas vezes a seguir aos espectáculos que decorriam nos “Ciclos de Teatro” organizados pelo CITAC.

De facto, entendíamos que o Teatro era uma forma de expressão artística que não podia ficar reduzida ao “teatro literário” (ou seja, ao Teatro que não podia ser transposto para o palco) por um lado, mas que também não poderia ficar espartilhado na fórmula burguesa da “pièce bien faite”. Esta obedeceria, esquematicamente, aos parâmetros de unidade – de lugar, tempo e acção; a um esquema dramático – com exposição, desenvolvimento e desenlace; e a uma temática – triângulo amoroso, reflexões sobre outros problemas morais.

Mesmo com as evoluções entretanto introduzidas quer por românticos como Musset ou Victor Hugo, por simbolistas como Maeterlink, ou modernistas como Oscar Wilde, e apesar das críticas à sociedade burguesa, exemplificadas por autores como Ibsen (e pelo seu seguidor, Bernard Shaw), ou por Strindberg.

Críticas que, esteticamente, vão encontrar no realismo (com Pirandello depois), no naturalismo e no impressionismo (sobretudo com Tchekov), formas diferentes de encarar o Teatro (Balzac, Zola) e o papel do encenador (André Antoine e o “Théâtre Libre”), e o projecto de “teatro total”, de Walter Gropius à frente do “Bauhaus”, em Weimar.

Mas também éramos contra um teatro de consumo, literariamente pobre, pois a palavra seria o objecto último da função do Teatro (Valle Inclán, Claudel, Lorca, Yeats).

A palavra, esteticamente veiculada pelo “teatro representável” seria a alavanca da nossa acção: “(...) levar a cabo uma tarefa de elucidação junto do nosso Povo, a fim de lhe facilitar um perfeito juízo de valor sobre a orgânica social, na qual, com uma imposta ignorância, vai vegetando (...)” – como escrevia Jorge Strecht Ribeiro, então Vice-Presidente da Direcção, no seu artigo intitulado precisamente “teatro universitário”, e publicado no “Caderno de Teatro” editado pelo CITAC em 1965.

Igualmente os organizadores do “1.º Festival de Teatro Universitário” realizado em Lisboa, em Abril de 1965, escreviam: “Erro em que frequentemente se cai é afirmar-se que o T. U. deve ser de características experimentais. Julgamos que não. Que isso não é necessariamente característica do T. U. Julgamos que a única preocupação a determinar a actividade cénica universitária deve ser a de criar, primeiro no seu próprio meio, o académico, depois mesmo na própria população não universitária, o gosto e a disponibilidade em relação ao Teatro. Deve ser a de levar o Teatro e a sua maravilhosa gama de mundos e sensações à descoberta pelas camadas sociais que, por uma razão ou por outra, o não conhecem ainda”.

Mas deveria o teatro ser um “teatro político”, um “teatro épico”, à maneira de Erwin Piscator? Segundo ele o teatro não seria uma mera distração, ou um fenómeno estético, mas sim uma forma de construção da sociedade, da sua transformação; o Teatro não é magia, não é mistério, mas a realidade nos seus múltiplos aspectos, e todos relacionados com o homem e a sociedade. Ideias a que Brecht dá forma e sistematização estética: o realismo épico.

E que terá em França um grupo que marca os anos 30 do século XX: o grupo “Octobre”, em que Prévert e Jean Louis Barrault assumirão um papel importante.

E mais tarde, sobretudo com Armand Gatti, o mais coerente desta corrente do “teatro político”, com as encenações de “V como Vietnam”, e “Canto público sobre duas cadeiras eléctricas”, inspirado no episódio de Sacco e Vanzetti.

Ou deveria o Teatro, apesar do tom crítico, continuar a representação do homem como “sujeito” (o teatro de absurdo, metafísico, de Becket ou Ionesco e até de sátira social de Adamov), mas mantendo incólume a burguesia como classe? Ou, pelo contrário, o homem devia ser apresentado como “objecto”, tal como Sartre defendia, pese embora a utilização da fórmula de “pièce bien faite” na sua obra teatral?

Também não podíamos esquecer a dramaturgia americana (particularmente Tennessee Williams, Eugene O’Neill, Thornton Wilder ou Arthur Miller e Edward Albee, com “Quem tem medo de Virgínia Woolf?”). E também Peter Brook, com o seu “US”, sobre a guerra do Vietnam.

E depois encontramos as fases do “teatro pânico, ritual e cerimonial” de Arrabal, o “teatro da crueldade”, com Artaud: “Um teatro de sangue. Um Teatro que em cada representação faça ganhar corporalmente qualquer coisa não só a quem representa, mas também a quem vem representar. Aliás, não se representa, actua-se. O Teatro é na realidade a génese da criação” (Artaud).

E a possibilidade, ou não, de criar um “Teatro Popular” (“Berliner Ensemble”, “Piccolo Teatro” de Milão), Peter Weiss e o seu “Marat-Sad”, ou “Die Ermittlung” (“A Instrução”), levado à cena precisamente pelo “Piccolo Teatro” de Milão, em 1966/67.

Eram marcantes, ainda, as experiências teatrais de Grotowski, com o seu “Teatro-Laboratório” em Wroclav (Polónia), em que o actor exprimia livremente todos os seus impulsos e reacções, psíquicas e físicas, corporais, respiratórias e vocais; e em que o espaço cénico se resumia a este conjunto de gestos corporais e sonoros.

Concepções que, juntamente com Artaud, influenciaram os espectáculos do “Living Theatre”, fundado por Julian Beck, com os espectáculos “Mysteries and Smaller Pieces” (1964) “The Brig”, no Teatro das Nações, em 1966, a versão de “Antígona”, Bruxelas, 1968 e “Paradise Now”, Avignon, 1968.

E aconteciam os “happening”, ou acontecimentos espectaculares, como continuidade de outras formas artísticas (pintura, escultura), especialmente da *Pop Art*, que tinha em Andy Warhol o expoente máximo.

E esta discussão sobre o “tipo de teatro” que se deveria fazer: um teatro de autor, um teatro de actor, ou um teatro de director, consoante a prevalência que fosse dada a cada um desses elementos integrantes do teatro.

Claro que os clássicos estavam sempre presentes, e os autores portugueses também, nestas diferentes concepções sobre os objectivos do Teatro, a sua forma e modo de o pôr em palco.

Embora nem sempre conscientemente assumida nas acções desenvolvidas, e frequentemente contraditórias entre si, toda esta problemática do que deveria ser o Teatro, em especial o Teatro Universitário (TU), qual a sua forma estética e o seu destinatário, e as questões que as diversas opções levantavam, produziam uma efervescência ideológica, e por vezes rivalidades (saudáveis), mas também troca de experiências e colaborações institucionais, nomeadamente através dos Festivais de Teatro (universitário e amador, em Portugal e no estrangeiro), enriquecedores para os grupos pela vivência de experiências alheias, impossíveis de obter no nosso país, e para os espectadores, pela desconcentração geográfica na apresentação de espectáculos, e pela diversidade do público a que se chegava.

De facto, nesta altura eram vários os grupos de TU, e para além do CITAC, tinham uma sólida existência outros como o TEUC em Coimbra, o TUP no Porto, o Grupo Cénico da Faculdade de Direito de Lisboa, e o Grupo Cénico da Faculdade de Letras de Lisboa, o Grupo Cénico da Faculdade de

Medicina de Lisboa, e ainda Grupos de Teatro Amador, entre os quais indicaremos apenas alguns da zona centro do país: “Sociedade de Instrução Taveredense”, o “Círculo Experimental de Teatro de Aveiro – CETA” (com Manuel Lerenó), o “Ateneu de Coimbra” (com Mário Temido), etc.

De resto, respigamos do programa do I Festival de Teatro Amador, organizado pelo “Ateneu” e realizado em Coimbra, em 1964: “A finalidade do Teatro Amador não é (não deve ser) competir com o Profissional ou mesmo preparar elementos que o vão integrar mas consciencializar o Público – esclarecê-lo e mentalizá-lo – para que ele possa aplaudir (por seu próprio alvedrio) o que realmente for bom, e repelir (sem ser por estranhas influências) o que de mera fancia não passar”.

E sobre as consequências deste cenário, leia-se o crítico Carlos Porto, em artigo publicado no “Diário de Lisboa”, datado de 11 de Setembro de 1982:“(…) Não nos esqueçamos que foi do teatro universitário dos fins dos anos 60 e início dos anos 70, e dos amadores da mesma época que saiu o mais importante movimento do teatro português dos últimos vinte anos: o teatro independente.

Na realidade, entre os nomes que brotaram destes agrupamentos, nomearemos apenas alguns: Hélder Costa, Luís Miguel Cintra, Ricardo Pais, Jorge Silva Meilo, Maria do Céu Guerra, António Montez, sem esquecer a enriquecedora passagem (do teatro profissional para o teatro universitário, e vice-versa) de grandes nomes de directores de teatro, como António Pedro, Luís de Lima, Fernando Gusmão, Jacinto Ramos, Carlos Avilez, Correia Alves, Victor Garcia, Adolfo Gutkin e Ricard Salvat, para não falar de Paulo Quintela, que se manteve sempre no TEUC.

Como referi atrás, o percurso do teatro universitário não foi simples nem linear, quer por razões políticas (de censura), quer económicas (salvaguardando o benemérito apoio da Fundação C. Gulbenkian), mas também pelas alterações ideológicas e culturais que os conturbados tempos propiciavam.

Em nossa opinião, é principalmente com Victor Garcia que o teatro universitário em geral, e o CITAC em particular, dão um salto qualitativo importante, “fracturando” o anterior discurso e as concepções mais tradicionais da realização de um espectáculo de teatro; assim, enquanto o TEUC se mantinha na clássica fórmula de um teatro de autor e de “pièce bien faite”, o CITAC abalava o meio estudantil e teatral com três anos consecutivos de criações daquele encenador, “esse extraordinário argentino, formado na escola do *Théâtre des Nations*, como escrevia Urbano Tavares Rodrigues (“Diário de Lisboa”, 8 de Fevereiro de 1969).

E em artigo do crítico Carlos Porto (in Suplemento Sete Ponto Sete, do “Diário de Lisboa”, de 11 de Setembro de 1982) pode ler-se: “Foi principalmente com Victor Garcia, e este é um aspecto histórico e esteticamente crucial 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, da aceitação do trabalho em equipa nasce a obra. Refiro-me, claro, ao encenador e ao cenógrafo. Texto e actor são minorizados, são trabalhados como material relativamente secundário, embora a qualidade final dependa muito da força desse material!”.

Esta transcrição, embora longa, mostra bem a diferença de concepção do espectáculo teatral, em relação ao que era habitual.

É verdade que já Carlos Avilez, com “Bodas de Sangue” (CITAC, 1965) fizera um trabalho de colaboração com o cenógrafo (e pintor) Francisco Relógio, e introduziu no espectáculo música composta propositadamente para o efeito por Carlos Paredes, embora mantendo o equilíbrio dos restantes elementos.

Deixem-me fazer aqui um parêntesis, a propósito desse outro génio da guitarra portuguesa que foi Carlos Paredes. Na estreia das “Bodas de Sangue”, com Carlos Paredes convidado para assistir ao espectáculo, eis que acontece um colapso da aparelhagem sonora (de banda magnética), a qual se mostrou insensível às tentativas de ressurreição administradas pelos “técnicos de som” Toninho Mendes de Abreu e Eduardo Braga Temido. Em cima do início do espectáculo, casa cheia, só havia uma solução: pedir a Carlos Paredes (que nunca abandonava a sua guitarra!) que por detrás do cenário e de acordo com o sinal dos homens do som interpretasse, ao vivo, a música que compusera. E Carlos Paredes, com a humildade e simplicidade do seu génio, assim fez...

Mas voltemos a Victor Garcia. Era um homem frágil, franzino, face quase de rapazito, mas com uma força interior enorme e de uma actividade vulcânica quando trabalhava. Com génio, artístico e não só...

Lembro a sua chegada a Coimbra, Outubro de 1966, e a apresentação da proposta de trabalho ao CITAC, a qual deveria ter o acordo do “Conselho Artístico” (na altura constituído por António Taborda e Margarida Lucas, para além do autor destas memórias).

Postos perante a hipótese de uma colagem de textos de Gil Vicente e outros autores, os membros do CA torceram o nariz, e argumentaram: “enfim, fazer isso ao Gil Vicente não era nada adequado, brincar com os seus textos não estava na tradição cultural e teatral, tínhamos ali ao lado o exemplo do TEUC, etc, etc”.

Victor Garcia ouviu e saiu disparado para o “Hotel Astória”, com a afirmação que, sendo assim, não estava ali a fazer nada e se ia embora de Coimbra...

Passada a momentânea estupefacção geral, acordamos rapidamente no envio de uma “delegação” ao hotel, para convencer o Homem a ficar. O que, felizmente, foi conseguido; e até colaborámos na adaptação dos textos!

Victor Garcia era um sonhador, um criador do espaço teatral, um construtor de máquinas fantásticas, um inventor de figuras espantosas, monstros ou seres brilhantes e efémeros. Como escreveu Teresa Alegre Portugal, no programa de homenagem a Victor Garcia (Casa Municipal de Coimbra, 15 de Novembro de 1996): “Em tudo sempre o desejo de ir mais longe, atingir o imprescritível, chegar aos deuses que nunca perdoam e que, por vingança, levaram consigo a virgem dourada da peça: e o sofrimento que a sua coroa de espinhos simbolizava foi também o nosso”.

De facto, a 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 oleados dos pescadores da Nazaré em figurinos das figuras de “O Grande Teatro do Mundo” (exceptuados o Pobre e a Formosura), a que juntava o jogo corporal dos actores, e a abolição do espaço cénico tradicional, conseguia produzir um efeito de estranheza, por vezes de violência (física e psíquica), mas de uma extraordinária beleza plástica.

Marcado pelas teorias de Antonin Artaud, juntando elementos do teatro épico e das experiências de Grotowski, Victor Garcia conseguia um equi-

líbrio entre todas as componentes do espectáculo, em que a simbiose encenador – cenógrafo atingia o seu expoente máximo.

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.

E no “Relatório e Contas” do CITAC (gerência de 1965/66) podia ler-se: “Experiências destas são raras e, quando aproveitadas, de um valor incalculável num Organismo de Teatro Universitário que deverá ser, em grande parte, uma espécie de laboratório desse complexo mundo teatral”.

Mas interessante, por contrariar esta visão e demonstrativo das diversas e por vezes contraditórias opções sobre o TU, é o que vem escrito no “Boletim de Teatro” do CITAC, n.º 5 de Abril de 1969: “Em 1966, Victor Garcia vem para o CITAC. Inicia-se um período rico, sem dúvida, mas limitado à construção de espectáculos revolucionários sob diversos pontos de vista.” E mais adiante: “Foi um CITAC talvez demasiado virado para o estrangeiro¹, onde, aliás, consegui êxitos, como por exemplo na *Vème Biennale* de Paris. No entanto, todo este trabalho de montagem de espectáculos não foi acompanhado de uma actividade de base, que preparasse pelo menos a massa associativa do CITAC a levá-lo conscientemente”. (sic) Todavia, Ricard Salvat que era nesta altura o novo encenador respondia no mesmo Boletim à pergunta sobre o que tencionava fazer no CITAC da seguinte forma: “Neste espectáculo², procuro superar alguns aspectos do teatro de Brecht, ou melhor, sensibilizá-lo através das lições do *Living Theatre* e das lições de humildade do *Bread and Puppet* e de “La Mamma” teatros experimentais dos E.U.A.” E mais adiante: “Estou a escrever este espectáculo³ com a colaboração de todos os elementos do CITAC, numa tentativa de teatro total e de trabalho autenticamente colectivo.”

Victor Garcia – que encenou ainda para o “Teatro Experimental de Cascais” a peça de Genet, “As Criadas” (com Eunice Muñoz, Glicínia Quartim e Lurdes Norberto), bem como “Cemitério de Automóveis”, de Arrabal, para o TEC/Companhia Ruth Escobar (1972, 1973 e 1977) – morre precocemente em Paris, a 28 de Agosto de 1982.

Esta foi, pois, uma década de uma geração muito marcada (e não apenas relativamente ao Teatro), nacional e internacionalmente. Por um lado, a repressão política, social e cultural, a que se junta a guerra colonial e a onda da emigração “a salto” (mais de um milhão de portugueses, nestes dez anos). Por outro lado, todos os acontecimentos ocorridos a nível internacional, com a guerra-fria como pano de fundo.

Lembremos, neste período, episódios internacionais tão importantes como o lançamento do 1.º homem para o espaço, o início da construção do muro de Berlim, as independências do Congo (ex-Belga) e da Argélia, o assassinato de Patrice Lumumba, a luta pelos direitos cívicos dos negros norte-americanos, a crise dos mísseis em Cuba, o assassinato dos Kennedy (John e Robert) e de Martin Luther King (“I have a dream!”), o *apartheid* na África do Sul, a Revolução Cultural na China, a guerra israelo-árabe (a “guerra dos seis dias”), o início das ditaduras militares no Brasil e na Argentina, a queda do mito de Estaline, a guerra do Biafra (Nigéria), o assassinato de Che Guevara, o Maio de 68 em Paris e a ocupação da Sorbonne (“a imaginação ao poder”), a “Primavera de Praga”, com Alexandre Dubcek e a intervenção soviética na Checoslováquia, o massacre dos estudantes na Praça de Tlatelolco no México, o movimento dos “Panteras Negras” na América, a guerra do Vietnam e o massacre de My Lai, a guerra do

Ulster (Londonderry) na Irlanda do Norte, e a 1.ª aterragem do homem na Lua.

A nível nacional ocorreram episódios como o dos sequestros do avião da TAP (Herminio da Palma Inácio), e do pacote “Santa Maria” (por Henrique Galvão), a invasão de Goa, Damão e Diu pela Índia, o início da guerra colonial em Angola, a crise académica de 62 (e a prisão de dezenas de estudantes de Coimbra e Lisboa), seguida de nova crise em 1964/65 (de que resulta a expulsão da UC de muitos estudantes e a subsequente imposição de uma Comissão Administrativa na AAC), a extinção da Associação Portuguesa de Escritores (pela atribuição do prémio literário a Luandino Vieira), o assassinato do General Humberto Delgado, a queda da cadeira de Salazar e a sua substituição por Marcelo Caetano, a morte de Salazar.

Mas há um acontecimento que teve um enorme impacto na tomada de consciência dos estudantes em relação às reais condições sociais, económicas e políticas do povo português. Refiro-me à intempérie que na noite de 25 para 26 de Novembro de 1967 se abateu sobre o país, provocando inundações e estragos e colocando em risco as populações, em especial na zona de Lisboa e Vale do Tejo. Estudantes católicos activistas, seguidos de imediato por outras associações de estudantes (incluindo a de Coimbra), são os que primeiro prestam assistência e socorro às populações atingidas (com víveres, mantas, medicamentos e assistência médica), perante a inacção e incapacidade do governo e das autoridades locais.

Em 17 de Março de 1969 desencadeia-se a crise académica em Coimbra.

Em Outubro do mesmo ano, as expulsões e a incorporação forçada no serviço militar de inúmeros estudantes calam, por muito tempo, a Academia.

1 - O que não correspondia à realidade, conforme se mostra pelo número de espectáculos que, nesse período foram apresentados em todo o país – (Ver “percurso cronológico”).

2 “Brecht+ Brecht”.

3 “Castelao e a sua época”, que nunca chegou a ser apresentado publicamente.

CARLOS AVILEZ A minha passagem pelo CITAC foi e é uma das experiências mais importantes como artista e como pessoa. Conheci alguns dos meus grandes amigos e exemplos e, ainda hoje, quando vou a Coimbra volto a encontrar alguns deles.

O CITAC representou uma nova linguagem e uma forma de estar rebelde e coerente.

Ser do CITAC era uma referência quer em Coimbra quer em todo o Teatro Português.

Foi no CITAC que conheci o Adriano, o Manuel, a Guida, a Luiza, o Ricardo, o Artur, a Helena e tantos outros.

Foi na sua sala que Carlos Paredes acompanhado pelo Fernando Alvim improvisou em pleno ensaio a música para “As Bodas de Sangue” e foi aí também que Francisco Relógio pintou os cenários para aquela peça.

Foi no CITAC que vivi alguns dos momentos mais importantes e fascinantes da minha juventude.

Eu fui, sou e serei sempre do CITAC.

ELIANA GERSÃO O CITAC – Que memórias, 40 anos passados? > Entrei para o CITAC em 1959/60, no meu 2.º ano da Faculdade de Direito. O pedido de inscrição surgiu de uma forma natural.

Gostava de representar (participava habitualmente nas peças encenadas no liceu) e o TEUC, virado para o teatro grego e de Gil Vicente, não me seduzia. Foi o CITAC que me atraiu, como a outras colegas do liceu – a Ercília, irmã do Rui Polónio Sampaio, um dos fundadores do organismo, a Olga Pimentel, a Helena Martinho (que depois viria a ser conhecida pelo apelido do marido, o Jorge Aguiar) – que participaram logo nos seus primeiros espectáculos, como o “Mar” ou a “Dulcineia”. A minha primeira passagem pelo CITAC foi bem mais discreta e para mim pouco significativa.

No ano lectivo seguinte, 1960/61, como presidente do conselho feminino da AAC, estive tão envolvida nas lutas estudantis que deram início à crise académica, que se prolongaria pelos anos seguintes, que andei afastada do CITAC. Conhecia, da AAC ou da Faculdade de Direito, muitos dos seus dirigentes e actores, vistos como uma elite intelectual – o Rui Vilar, o Vasco Airão Marques, o Mário Brochado Coelho, o José Manuel Sampaio Cabral, o José Manuel Beleza, o António Caeiro, o Francisco Delgado, o Hélder Costa. Mas nesse ano o meu caminho não passava pelo CITAC.

Tudo mudou em Abril, quando assisti ao espectáculo encenado pelo Luís de Lima. As “Três peças em um acto” (“Conversação Sinfonietta”, de Tardieu, “O Professor Taranne”, de Adamov, e sobretudo “A Rabeca”, de Prista Monteiro) foram para mim a chamada para o regresso ao CITAC. Queria trabalhar com Luís de Lima.

Havia uma aura em torno deste encenador. Português de nascimento, mas impedido por razões políticas de trabalhar em Portugal, Luís de Lima era conhecido pelo trabalho desenvolvido em França e no Brasil. Sabia-se que tinha feito coisas que nós, perdidos neste canto do mundo, considerávamos quase inatingíveis. Tinha participado num filme francês (“O salário do medo”, de Clouzot), feito parte da companhia de mímica de Marcel Marceau, trabalhado no Brasil com Cacilda Becker, que nos tinha deslumbrado com a representação, no Teatro Avenida, do “Auto da Compadecida”. Para além disso, era um actor fabuloso (vimo-lo no “Arlequim, servidor de dois amos”, de Goldoni, e na “Última gravação”, de Beckett) e um espantoso director de actores, que conseguia pôr a representar jovens sem experiência de palco e valorizar as especiais capacidades de alguns (lembro o Francisco Delgado, a Hermínia Brandão, o António Rocha Andrade).

Nesse ano, trabalhando a um ritmo muito intenso (ensaiávamos à tarde e à noite), pusemos em cena o “Tartufo”, de Molière (eu fazia a Mariana, a jovem que o pai queria casar com o Tartufo contra a sua vontade), que foi considerado um dos melhores espectáculos de teatro do ano. Encenámos ainda, mais para formação interna do que para apresentação pública, “A lição”, de Ionesco, fazendo eu o papel da aluna e Luís de Lima o do professor.

Nessa época, o CITAC, embora atraído pelos autores “de vanguarda”, como o Ionesco, não pretendia ser um grupo de teatro experimental, visando públicos restritos. Via-se antes como um teatro popular (um pouco à imagem do *Théâtre National Populaire*, de Jean Vilar, com quem aliás trabalhara o cenógrafo e figurinista do “Tartufo”, André Acquart), considerando “ponto de honra” que os seus espectáculos, constassem de peças clássicas ou modernas, fossem acessíveis a todos os públicos.

Aprendemos muito com Luís de Lima. Ensinava-nos a representar, mas falava-nos também de outras coisas: do teatro, de Paris, da vida. Com ele, para além das técnicas teatrais, aprendemos a exigência e o rigor no trabalho, a recusa do amadorismo e das soluções improvisadas, a perseverança na procura da perfeição. E, através dele, antevimos um outro mundo pos-

sível, para além da realidade medíocre, soturna e opressiva do nosso país de então.

No ano seguinte, 1962/63 – frequentava então o último ano da Faculdade – fui eleita para a direcção do CITAC e fiquei vice-presidente. O presidente era o António Barreto e da direcção faziam ainda parte o Octávio Cunha, o Artur Cutileiro, o Pedro Mendes de Abreu, o António Lucena Sampaio e o Jorge Peixoto.

Luís de Lima foi proibido pela PIDE de regressar a Portugal e tivemos como encenador António Pedro, director do Teatro Experimental do Porto. Mas, apesar dos muitos sucessos que António Pedro tinha conseguido com o TEP, as coisas connosco não correram particularmente bem. Com a mudança inesperada do encenador, começámos a trabalhar tarde e a peça que António Pedro nos propôs – “Manufatura Universal de Autómatos”, de Karel Chapek, um autor checo dos princípios do século XX – não terá sido a melhor opção. A escolha da peça levantava sempre grandes dificuldades, pois muitos textos não eram autorizados pela censura. É possível que António Pedro, sem margem de tempo para tentar outra solução, tenha optado por um texto cuja encenação já tinha em vista. O espectáculo, embora tenha sido bem aceite, esteve longe do sucesso conseguido nos dois anos anteriores com Luís de Lima.

Voltei a trabalhar no CITAC em 1965/66, quando, depois de ter estado durante quase dois anos em Berlim como bolsista, frequentava o Curso Complementar de Ciências Jurídicas. Era então director artístico Victor Garcia, argentino, com experiência de trabalho também no Rio de Janeiro e em Paris, que no ano anterior tinha já encenado no CITAC “Antes que passem cinco anos”, de Garcia Lorca. Nesse ano, levou à cena dois autos (o “Auto de S. Martinho”, de Gil Vicente, e o “Auto das Ofertas”, de autor anónimo castelhano) e o “Grande Teatro do Mundo”, de Calderón de la Barca, e fui sua assistente de encenação. Com Victor 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. Em matéria teatral, Victor Garcia era uma revolução. Para ele, o teatro tinha morrido e era preciso inventar outra coisa 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. Em cima do palco, Victor Garcia – de pequena estatura, caracóis negros, colete às flores – como que se transfigurava, quase sentíamos a inspiração e o poder criador descender sobre ele, como algo de sobrenatural e inexplicável.

Foi esse o último ano em que trabalhei no CITAC. Nos anos seguintes, ainda acompanhei a sua actividade (o Claudel encenado pelo Victor Garcia na época seguinte, o trabalho, mais tarde, de Ricard Salvat), mas fui depois perdendo o contacto. Mas, anos mais tarde, quando soube que o organismo tinha sido encerrado pela PIDE e que grande parte do seu património e dos arquivos tinha sido apreendido e destruído, senti que me tinham roubado também um pouco de mim mesma.

Hoje, neste refazer da memória do CITAC por ocasião dos 50 anos do início das suas actividades, relembro que, na sociedade cinzenta e bloqueada dessa época, o CITAC foi um espaço de inovação e criatividade, de descoberta, de liberdade e autenticidade, de amizade e companheirismo. Por isso gostamos de lá regressar e de reencontrar aqueles que conosco viveram esses anos. É certo que alguns já não podem vir. Outros não querem. Envolveram-se noutros percursos, cortaram todas as amarras e recusam-se a recordar. Mas são poucos. Somos muito mais os que gostamos de regressar. Não por nostalgia do passado, não por o decorrer do tempo nos levar a ver os anos em que por lá passámos como a época dourada das nossas vidas. Esses anos nada tinham de dourados, eram, sim, tempos duros e sombrios, de que não vale a pena ter saudade. Vimos por fidelidade a nós próprios e por gratidão. Porque reconhecemos que o CITAC foi o nosso porto de abrigo de uma sociedade fechada e sufocante, nos deu a conhecer novos horizontes de vida, nos abriu portas que individualmente não conseguiríamos transpor. Porque reconhecemos que, sem o CITAC, teríamos sido provavelmente pessoas diferentes das que somos.

EMÍLIO RUI VILAR CITAC – Um Testemunho >

A primeira vez que entrei na Fundação Calouste Gulbenkian, ainda num edifício pré-fabricado junto à Avenida de Berna, foi em Outubro de 1960 quando, como presidente do CITAC, vim pedir um subsídio ao então Administrador com o pelouro da Educação, Prof. Doutor Ferrer Correia.

No ano em que o CITAC e a Fundação Gulbenkian completam 50 anos escrevo este testemunho como antigo citaquiano e como presidente da Fundação.

Cheguei a Coimbra em Outubro de 1956, poucos meses depois de a Assembleia Magna de 26 de Fevereiro desse mesmo ano ter aprovado a criação de um novo organismo autónomo, o Círculo de Iniciação Teatral da Academia de Coimbra – CITAC. Mas só em 1958, no meu terceiro ano, entrei para o CITAC pela mão do António Pimentel (Topi). Na altura interessava-me mais pela pintura – tinha exposto um óleo na exposição de artes plásticas da Queima das Fitas desse ano e fundara, entre outros, com o Mário Silva, o António Mota e o António Pimentel, o Círculo de Artes Plásticas. Porque presumia que sabia alguma coisa de luz e de cor, fui ajudar nos cenários e na caracterização.

No ano lectivo 58-59, o CITAC vivia o seu terceiro ano de existência, era seu presidente o quintanista de Direito e poeta Rui Polónio Sampaio e realizou-se, no teatro Avenida, o I Ciclo de Teatro, com grupos universitários e companhias independentes. Nesse ano, o CITAC levou à cena a peça de Miguel Torga “Mar”, encenada por Paulo Quintela. Foi um tempo de reconciliação. Entre o poeta de “A Criação do Mundo” e o tradutor de “Rilke” e entre o CITAC – criado como espaço de abertura à modernidade face ao classicismo do Teatro Universitário de Coimbra – e o TEUC, fundado e dirigido por Paulo Quintela, e que ganhara notoriedade com a representação dos autores gregos e de Gil Vicente. Além de Paulo Quintela, alguns membros do TEUC como Manuel Alegre e Maria Hermínia Brandão vieram trabalhar na peça do CITAC.

No ano seguinte, foi presidente o Heitor Gomes Teixeira e a peça escolhida foi a farsa alegórica “Dulcineia ou a Última Aventura de D. Quixote”,

de Carlos Selvagem, dirigida por António Pedro, do TEP – Teatro Experimental do Porto. Tinha muitos actores e muito pouco a ver com a feição inovadora e moderna que era a razão de ser do CITAC. Recordo a interpretação do José Augusto Silva Marques, que tinha uma longa tirada começando: “Desde os tempos do sábio rei Salomão, não há nada de novo debaixo da roda do sol...”

Nesse ano, graças ao Silva Marques, foi publicado um opúsculo “Primeiro Acto – Cadernos de Teatro” que incluía, além de uma farsa em um acto, do Heitor Gomes Teixeira, “Os homens dividem-se em dois grupos” e traduções de vários textos sobre teatro, alguns de inspiração marxista, tanto quanto era possível publicar então.

Em 1960, foi eleita a direcção que vim a presidir. Uma das primeiras decisões foi conseguir a colaboração de Luís de Lima como director artístico. Luís de Lima tinha trazido a Lisboa o teatro de Ionesco (“A Cantora Careca”, “A Lição” e “As Cadeiras”) e encenado no Porto, em 1959, com o grupo de teatro do Clube Fenianos, um magnífico “Arlequim, Servidor de Dois Amos”, de Goldoni. Tinha já uma vasta experiência, em França e no Brasil, como professor de arte dramática, actor (no teatro e no cinema, vg., “O Salário do Medo”, de Clouzot) e mimo (trabalhara com Marcel Marceau).

A vinda de Luís de Lima para Coimbra foi possível graças ao apoio generoso (120 contos!) da Fundação Gulbenkian. Além de director artístico do CITAC, Luís de Lima deu um curso de teatro na Faculdade de Letras, com aulas teóricas e práticas.

O ano lectivo 1960-61 foi um ano intenso na vida política com vários acontecimentos que marcaram uma nova fase para a ditadura: a ocupação de Goa, o caso Santa Maria, o início da rebelião em Angola e as primeiras grandes mobilizações para o serviço militar. Para quem tinha acompanhado o debate sobre a guerra da Argélia – o *L'Express* e o *Le Nouvel Observateur* iam chegando a Coimbra, apesar de alguns números apreendidos – os conflitos na África Portuguesa significavam que, a seguir à Universidade, tínhamos de enfrentar três anos ou mais de serviço militar. Mas o entusiasmo pelas actividades circum-escolares não esmoreceu: ao contrário, era uma forma de expressão, uma alternativa às limitações da época.

O III Ciclo de Teatro foi uma das tarefas dominantes e, naturalmente, a programação do espectáculo do CITAC. Luís de Lima foi procurando encontrar o formato para o novo espectáculo, treinar os candidatos a actores que tinha à disposição, reunir os meios técnicos, ultrapassar os cortes da censura... O que faltava em talento era superado pelo entusiasmo de todos e pela capacidade didáctica de Luís de Lima.

“O Crime na Catedral”, de T. S. Eliot e “A descoberta do Novo Mundo”, de Morvan Lebesque foram as primeiras tentativas e chegámos a ensaiar todo o primeiro acto desta última peça que é a reescrita de Lope de Vega, sobre o mesmo tema.

Finalmente, Luís de Lima optou por três peças em um acto, que constituíam primeiras apresentações em Portugal: “Conversação Sinfonieta” de Jean Tardieu, “O Professor Taranne”, de Arthur Adamov e “A Rabeca”, de Prista

Monteiro, que assim era também como autor representado em palco pela primeira vez.

Assim se divulgavam autores e géneros diferentes, aumentava-se a possibilidade de participação de mais estudantes interessados no teatro e – com “O Professor Taranne” – agitavam-se as águas numa cidade dominada pela instituição universitária.

Além do espectáculo em Coimbra, viemos a Lisboa, ao Teatro da Trindade, e as críticas foram muito elogiosas.

Luís de Lima teve o seu próprio espectáculo no Ciclo de Teatro: uma inesquecível interpretação de “A Última Gravação”, de Beckett.

Publiquei três números da revista “Boletim de Teatro”, somando mais de 360 páginas com artigos inéditos, traduções, peças de teatro, críticas, entrevistas e noticiário. Tive o privilégio de fazer a António Pedro a última entrevista que concedeu.

Ainda pude ver, pouco tempo antes de ser chamado para a tropa, o espectáculo de Maio de 62, o “Tartufo”, de Molière, onde o António Barreto confirmou os dotes de actor que tinha já mostrado em “A Rabeca”.

E as memórias poderiam continuar...

Aprendemos teatro e ensaiámos a vida. Fizeram-se amizades que resistem ao tempo e às mudanças. Discutimos e discordámos, mas ficou o gosto da convivência e o exercício da liberdade possível. Alguns deixaram o curso na Universidade e escolheram o teatro (como o Hélder Costa). Outros guardam a recordação de experiências irrepetíveis.

Recordo o que disse no palco do Teatro Avenida, na abertura do III Ciclo de Teatro: “...O teatro é também lugar de solidariedade e de justiça: vereis os actores de mãos dadas para receber o vosso *veredictum*, os aplausos ou os apupos”.

Nos cinquenta anos do CITAC, os meus calorosos citaquianos aplausos. •
JUL. 2006

GERMANO DE SOUSA O CITAC “In Illo Tempore” – 1967 > Num instantâneo mal tirado, tremido, esmaecido pelo tempo e manchado pela humidade, em que sobressai a Torre Eiffel ao fundo, um grupo vestindo capa e batina, deixa-se fixar para a posteridade. À margem uma nota: “CITAC em Paris, 1967”. Infelizmente o estado de deterioração da fotografia não permite identificar os fotografados. Não os esqueci porém e a minha memória vem em socorro da falha documental. Estarão ali ou, se não estiverem, deveriam estar o Prof. Orlando de Carvalho, o Aníbal Almeida, a Maria João Delgado, a Amélia Correia de Campos, o João Rodrigues, o Strecht, o Fernando Ribeiro da Cunha, o Joaquim Pais de Brito, o António Manuel Lopes Dias, a Isabel Pinto, a Natércia, o Tavares Pinto, o Joaquim França, a Guida Ribeiro da Cunha, o Pinguinhas, o Zé Baldaya, o Marcelo Ribeiro, o Tó-Zé Lobo Fernandes, o Ricardo Pais, o Manuel Valente, o Pedro e o Tó Mendes de Abreu, o Tó Rocha, o Jorge Aguiar, eu mesmo e muitos outros que no seu conjunto e com a sua dedicação e entu-

siasmo fizeram do CITAC um dos organismos académicos mais intervenientes na vida cultural do cinzento Portugal de então.

Mas... estávamos em Paris para participar na V Biennale d'Art Moderne de Paris que, sob patrocínio do *Ministère d'Etat aux Affaires Culturelles* de França, decorria entre 30 de Setembro e 5 de Novembro de 1967 e reunia no Museu de Arte Moderna de Paris (*Palais Chaillot*), tudo o que de mais avançado se fazia em teatro, pintura, cinema, escultura, etc., por essa Europa fora. O CITAC, o Círculo de Iniciação Teatral da Academia de Coimbra, fora convidado a participar. Senão por mérito próprio, pelo menos por mérito do encenador, Victor Garcia, um argentino, uma das promessas europeias do teatro *d'avant-garde*, recente Prémio da Universidade do Teatro das Nações e que a Fundação Gulbenkian decidira, em boa hora, subsidiar nas suas funções como encenador e director teatral do Círculo. Tinha sido uma revolução em Portugal a sua encenação do “Retablillo de D. Cristóbal” de Lorca e o espectáculo que ora levava a Paris tinha feito sucesso quer em Coimbra, quer em Lisboa onde, no Teatro D. Luís, fomos aplaudidos de pé durante mais de meia hora, por uma plateia exigente e conhecedora, mas também ávida de novidades, num meio onde ainda pontificava o teatro realista. O espectáculo inaugural tinha tido lugar, naturalmente, em Coimbra, no Teatro Avenida, em 1967, tendo sido repetido em 12 de Setembro de 1967, a propósito do “Colóquio Comemorativo do Centenário da Abolição da Pena de Morte”. Era a primeira encenação de Victor Garcia durante o período em que foi o Director artístico do CITAC. Os cenários e os figurinos eram do próprio Victor Garcia e de Michel Launay. Composta a primeira parte de dois autos: um Vicentino, o “Auto de S. Martinho”, onde eu fora substituir o Adriano Correia de Oliveira, por razões de que me não recordo já, e fazia o papel do Santo, representando e cantando uma pequena quadra musicada pelo António Portugal: “Meu irmão, meu bom irmão/tão modesto e desgraçado/Vem comer deste meu pão/Vem sentar-te a meu lado”(a maior parte dos espectáculos mais preocupado em não me estatelar no chão, tombando do alto das andas que era obrigado a usar, pois vestia um fato que era meio cavalo, meio cavaleiro, do que em dar ao texto a significância e força necessárias) e o Lobo Fernandes fazia um magnífico e sentido pobre que convencia e cirandava entre a plateia chorando, no meio dela, as agruras da sua mofina sorte, só des-cansando quando lhe dava metade da minha capa; outro de autor desconhecido, mas da mesma época do anterior, completava essa primeira parte. Chamava-se o “Auto da Virgem” e ainda hoje me pergunto como conseguia o Ricardo Pais encarnar uma das personagens encaixado numa carapaça de repugnante escaravelho, tão tortuosa que o pobre acabava sempre o Auto feito num oito, e recordo o Tavares Pinto enfaixado num fato de múmia que faria inveja aos filmes da dita. Tudo se passava à volta de um carro de bois que por milagre dos cenógrafos se transformava numa cruz, onde no final resplandecia belíssima a Helena Aguiar fazendo uma Virgem Maria inesquecível pelo modo como dizia as suas falas, pela sua beleza e, infelizmente, mais tarde, pela morte inesperada que a todos deixou de luto doloroso e sentido, sendo depois substituída pela Maria João Delgado.

“O Grande Teatro do Mundo”, de Pedro Calderón de La Barca, preenchia a parte “nobre” da representação. 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 (de novo encarnado pelo Tó-Zé Lobo Fernandes), o

Rico (a cuidado do 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 a Maria João Delgado, fazia jus, de boa actriz e bonita que era) e 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 o João Rodrigues dava uma vida e um sentido únicos. Foi esse o espectáculo, que levámos a Paris, com o título "Mystères". Depois de longas negociações com a PIDE. O CITAC e os seus membros eram, na opinião daquela polícia, um coio de perigosos esquerdistas (esquerdistas sim, perigosos só na imaginação doentia daqueles senhores) que à primeira oportunidade se aproveitariam para se exilarem, fugindo à guerra colonial. A muito custo conseguiu-se um passaporte colectivo que nos permitia ir e voltar em grupo, a fuga de um podendo comprometer todos. O *Sud-Express* levou-nos direitinhos e maravilhados a Paris. Uma Paris que já cheirava a Maio de 68, onde nos encontrámos com colegas e amigos aqui exilados e fugidos à ditadura. Após nos alojarmos num albergue de estudantes no *Boulevard de S. Michel*, iniciámos a montagem do espectáculo no espaço que nos fora reservado no *Palais Chaillot*. O *Palais* fervilhava de muitas e variadas gentes vestindo os trajes mais inimagináveis (que pensariam eles da capa e batina que o grupo português usava?!), falando as mais desiguais línguas. Nos diversos palcos, os vários grupos convidados montavam cenários ou faziam já os ensaios últimos, Grotowsky e os seus polacos acotovelavam-se com um grupo dirigido por um então desconhecido Jérôme Savary, que encenava "Le Radeau de la Meduse" em que os actores nus, em cima de uma jangada se comiam mútua e quase literalmente. Artistas plásticos entravam e saíam carregando as suas obras. Era um mundo de loucos onde depressa os portugueses se integraram e por pouco se perdiam. O Victor Garcia, após ter o palco montado, pretendeu iniciar de imediato o primeiro ensaio. Foi uma dificuldade para conseguir encontrar todos os membros do grupo. Alguns tinham-se metido nas salas onde passava cinema também obviamente *d'avant garde*. Fui um deles e ainda hoje me recordo de um filme interminável que num único plano mostrava durante duas horas a lentíssima aproximação da câmara a uma janela aberta sobre o nada. Após termos ouvido uma descompostura irada e gritada, no seu habitual e arrevesado portunhol, do Victor Garcia que estava nervosíssimo, o ensaio começou e tudo correu mal. Começar de novo, foi o santo remédio que o encenador utilizou e então tudo começou a fluir. Na plateia, para além dos restantes Citaquianos não actores, três desconhecidos, dois homens e uma mulher, prestavam a maior das atenções ao ensaio. Quando eu (o Mundo) disse a última deixa do "Grande Teatro do Mundo" (E uma vez que esta vida/é só representação/quer de uma, quer de outra/mereça alcançar perdão), os três romperam o silêncio aplaudindo entusiasticamente. Victor Garcia não cabia em si de contente com tão clara aprovação. Depois apresentou-os à companhia. E aí tivemos a oportunidade de conhecer três figuras já míticas do teatro e do cinema francês: Jean-Louis Barrault, Arrabal e Maria Casarés. Tal como mais tarde conheceríamos Copi, também "cartoonista" de origem argentina, cuja página de banda desenhada publicada semanalmente no *Le Nouvel Observateur* fazia então furor em França. Ofereceu-nos, em sua casa, uma memorável e "très folle fête" que ficou, por várias razões, na memória de todos, designadamente pela peça que representou, com a mu-

lher, a nós dedicada e na qual interpretavam, duas patas, principais personagens dos seus "cartoons" satíricos.

Dois dias depois, a estreia foi um estrondoso sucesso. O *Le Monde* encimando uma longa notícia sobre o festival titulava "Les portugais sont bien des amateurs comme les américains dans les Olympiades", e dias mais tarde o *Le Nouvel Observateur* tinha, sobre a nossa "performance", na página dos espectáculos, um pequeno mas altamente significativo comentário: "Le meilleur spectacle de la saison. Vous ne le verrez pas. Il est parti hier pour le Portugal". E tínhamos realmente partido para Portugal. Com muita mágoa e vociferando contra a mesquinhez do ditador Salazar, do seu Ministro da Educação, Inocêncio Galvão Telles, do seu Ministro dos Negócios Estrangeiros, Franco Nogueira e do seu Ministro do Interior, Santos Júnior, pau mandado da PIDE que, apesar dos esforços feitos, junto da Universidade, do Embaixador e do apoio da Gulbenkian, nos não deixaram aceitar uma invulgar iniciativa de Jean-Louis Barrault. Este, Director Geral dos Teatros de França, impressionado com a qualidade do espectáculo, convidou-nos, em nome do governo francês (era Presidente o General Charles de Gaulle e Ministro da Cultura o intelectual e escritor André Malraux) a fazer durante trinta dias uma *tournee* pelos principais teatros de França. Teria sido extraordinário, mas a cegueira daqueles governantes e a política de sacristia do "Botas", frustrou uma página de glória para o CITAC e impediu que a imagem colectiva de Portugal, em França, feita de deprimidos "clichés" melhorasse um pouco.

Mas a vida continuou e depressa em Portugal levantámos a cabeça e no ano seguinte estávamos na Bélgica onde fomos considerados o melhor grupo de teatro do Festival Internacional de *Théâtre Etudiant* que decorreu em Liège entre 18 e 26 de Março de 1968.

Muito haveria que contar sobre o CITAC daquele tempo. Outros o farão melhor do que eu. Outros, como o Victor Garcia, o Prof. Orlando de Carvalho, a Helena Aguiar, o Jorge Aguiar, o António Portugal, o Adriano Correia de Oliveira, o Tó Mendes de Abreu e o Tavares Pinto, não poderão fazê-lo pois não estão, infelizmente, já entre nós. Que esta breve memória desses tempos inesquecíveis sirva também para os recordar.

HÉLDER COSTA O CITAC de boa memória > O início dos anos 60 marcou o renascimento da vida Académica e do compromisso cívico estudantil em Coimbra. Para isso muito contribuíram as actividades extra-escolares, com particular importância para as de incidência cultural: teatro, música, cinema, literatura e jornalismo através da "Via Latina".

Entre os organismos autónomos da Associação Académica de Coimbra, havia o Círculo de Iniciação Teatral da Academia de Coimbra, o CITAC. Fundado por oposição ao TEUC, julgado muito clássico, pouco inovador e divorciado das correntes artísticas mais em voga na Europa da época, teve uma gestação difícil até à chegada de Luís de Lima em 1961, actor e encenador português há muito radicado no Brasil. Com o habitual apoio da Fundação Gulbenkian, o verdadeiro Ministério da Cultura desses tempos, o trabalho de L.L. constituiu uma verdadeira pedrada no charco no marasmo da vida artística Coimbrã.

Ministrou um curso de formação e iniciação na Faculdade de Letras, seguido por muitas dezenas de estudantes, e assumiu a direcção artística do CITAC. Eu fui dos que se entusiasmaram com as novas linhas de trabalho teatral baseadas na improvisação e na descoberta.

No primeiro ano o grupo apresentou “Conversação Sinfonietta” de Jean Tardieu e “O professor Taranne” de Adamov, colocando-nos assim a par das mais recentes experiências dramáticas francesas, e estreou de um autor português, Prista Monteiro, “A Rabeca”. O espectáculo foi um êxito e apresentámo-nos num mini encontro de Teatro Universitário em Lisboa onde recebemos elogios da crítica. Esse ambiente foi criando laços fortes entre os participantes, e todos começámos a perceber que essa linha de trabalho estava a criar o nosso desenvolvimento cívico e inteligência crítica. A amizade crescia entre nós, e os planos de acção apontavam para o infinito.

Até criámos um grupo de amigos dentro do CITAC, os “Pequenos Prazeres” que, com jantares, copos e risadas, ia desenvolvendo ideias e pensando em várias formas de acção contra a Censura, “bufos” e Pides. Recordo que, entre outros, faziam parte do grupo Fausto Monteiro, Xico Delgado, Lena Azevedo, Duval Pestana, Fausto Monteiro, António Barreto, Eduardo Guerra Carneiro, Artur David, Germano Ferreira da Costa, Cutileiro, Egídio Santos, Mendonça Neves (o Allah), etc.

Na acta de constituição escrita na ementa da tasca onde se realizava o repasto, reza: “Foi fundado o agrupamento boémio que recebe de baptismo o nome de Pequenos Prazeres, e constituem-no”...seguem as dignas assinaturas da malta, mais uns estatutos que terminam com a palavra de ordem *Te Deum Laudamus* e “Saia um Fino!”, e até tínhamos um hino: “Prazer, Prazer / Pequeno Prazer / Em toda a tasca / Vamos beber (Refrão a ser bisado) / Se alguém me convidar / Para beber uma cachaça / Digo que sim, digo que sim / Para manter a velha da linhaça / Refrão / Se o Victor me torturar / E me espancar até à dor / Digo que não, digo que não / Para não ser chamado de traidor (Refrão)”. Claro que este “Victor” era a referência a um dos elementos do CITAC que descobrimos ser um “bufo” infiltrado.

No ano seguinte, em 1962, o projecto de trabalho era ambicioso, e começou a ser boicotado pela Censura. A indignação atingiu o máximo quando o “Auto da Índia” de Gil Vicente foi proibido. Para mim, então, foi uma tristeza porque eu fazia o papel do Lemos e a camarada que fazia a Ama era giríssima! Adiante. Nessa altura, muitos de nós percebemos que só havia uma resposta contra o regime fascista e colonialista: lutar até que ele fosse derrotado.

Mesmo assim, foi possível montar “Tartufo” de Molière em que eu já não participei porque tinha sido destacado para a honrosa missão de ir inaugurar a componente estudantil da Companhia Disciplinar de Penamacor – um presídio militar que albergava ladrões, assassinos, e dizia-se, homossexuais. Para aquilo ser completo só faltávamos nós, os “políticos”, a verdadeira escória da sociedade.

Nesse ano a luta estudantil abrasava o país, tinha começado a guerra colonial, Caxias e Peniche estavam cheias de presos. Os tempos não estavam para acções culturais nem para experiências modernistas e Luís de Lima foi recambiado para o Brasil. Eu estive preso em Penamacor e depois, por ordens expressas da Pide, tive de abandonar Coimbra. Segui para Lisboa e, como a paixão pelo teatro tinha ficado cá dentro, acabei por refundar o Cénico de Direito que dirigi até 1967, ano em que tive que zarpar para Paris para não sobrecarregar os encargos da cadeia de Peniche.

E a vida continuou com o teatro a perseguir-me (ou eu a perseguir-lo, vá-se lá saber), fundando o Teatro Operário em Paris, trabalhando no texto e encenação de “Liberdade, Liberdade”, o primeiro espectáculo pós-25 de

Abril, colaborando com grupos amadores, com estudantes, escrevendo e dirigindo “A Barraca” e vários grupos noutros países.

Devo muito ao CITAC. Descobrir uma forma de vida que alia o útil e o agradável, e principalmente perceber que o Teatro não passa de uma extraordinária escola de cidadania.

JOSÉ BALDAIA Na Coimbra dos Anos Sessenta > 1. Na Coimbra do início dos anos sessenta a “modernidade” era já alguma coisa visível frente ao ambiente estudantil tradicional, “académico” e praxista onde, com maior ou menor consciência, com maior, menor, alguma ou nenhuma intervenção política, os estudantes paulatinamente aprendiam as regras que lhes permitiriam aceder à nomenclatura do regime ou, melhor dizendo, integrar-se na sua classe dirigente, política, administrativa e técnica. O CITAC nasceu nessa “modernidade” cultural que questionava de uma forma absolutamente frontal as bases do regime político e a sua manutenção. Foi, seguramente, o grupo que se colocou fora do regime – não propriamente por lhe ser mais adverso que outras formas organizativas de intervenção cultural e/ou política, mas porque actuava à sua margem, como se ignorasse a sua existência e não tivesse em conta a sua perigosidade – como se, digamos, ele não existisse. Não terá sido por acaso que a “Carta a uma jovem portuguesa” teve origem em elementos actuantes nos primeiros anos do CITAC. Talvez a cultura mais “presente” fosse a da Presença; não era seguramente o neo-realismo.

A prática comum das organizações culturais estudantis respondia duplamente à necessidade lúdica e cultural, normalmente fechadas sobre si mesmas, produzindo “saraus” académicos mais do que espectáculos públicos; saraus que tinham lugar fosse em sessões académicas dentro da Universidade, fosse mesmo quando actuavam extramuros, normalmente promovidos por entidades regionais que, cumprindo embora uma atitude cultural (do grupo e do promotor) esgotavam sobretudo a vontade de mostrar localmente a tradição académica, os seus meninos estudantes agora em função artística, amadrinhados normalmente pelas senhoras locais ou suas filhas, tudo devidamente trajadinho de capa e batina, com banquete, baile, etc. E esta postura nada tinha que ver – nem contrariava sequer a posição política individual ou dominante no grupo actuante. O CITAC nunca teve nada a ver com esta postura. O CITAC nunca se mostrou através de “récitas”.

Tanto quanto é possível recuar até à memória e história dos seus primeiros anos, o CITAC assumiu-se como grupo de teatro primordialmente virado para a intervenção cultural pública ao lado dos muitos e importantes grupos de teatro amador que existiam no país, em Aveiro, Évora, Porto, Lisboa, Águeda, Caldas, entre muitos outros que a memória já não abrange, para além dos de Coimbra (Ateneu e Fábrica da Cerveja), com eles mantendo contactos muito estreitos de troca de experiências, de informação, de organização e até de apoio. Até ao fim dos anos sessenta o CITAC não foi um “grupo de estudantes”, antes se assumindo como grupo de criação artística, integrado, mais do que na “academia”, no movimento cultural e de intervenção que era possível manter então¹. Os seus associados, naturalmente, não visavam a criação de qualquer escola, nem buscavam formação artística especializada ou que fosse para além do enriquecimento cultural

complementar da formação universitária. Sem embargo, alguns acabaram por enveredar por actividades artísticas ou, mais genericamente, de intervenção cultural, de que os exemplos mais notáveis serão, cronologicamente: Sinde Filipe, Fernando Assis Pacheco, Helder Costa², José Gomes, António Barreto, Eduardo Batará, Adriano Correia de Oliveira, Manuel Valente, João Rodrigues, Ricardo Pais, Pais de Brito, João Viegas e João Botelho, para quem a licenciatura não teve qualquer seguimento profissional.

2. É claro que as coisas não nascem do nada; e o CITAC teve a acompanhá-lo e a definir a sua atitude e circunstância:

- as eleições gerais em que interveio Humberto Delgado, concomitantemente com a emergência de novas correntes políticas que, mais do que políticas, se impuseram como culturais e que, por isso, coexistiram transversalmente na sociedade e nos partidos políticos;
- a emergência da televisão e da rádio permitindo um considerável acesso à informação cultural, social e política;
- a explosão da questão colonial e a fortíssima emigração que quebrou arcaísmos nos mais recônditos sítios deste país;
- a crise primordial de 62;
- a emergência da guerra colonial.

Tudo isso tornou, de uma forma brutal e evidente, a impossibilidade cultural de convivência com o regime. Decerto que o regime podia continuar a ser combatido – e era-o; podia ser objecto de revoluções, de sabotagens – e foi-o –, mas o que era definitivamente novo era a consciência social do seu absurdo, a consciência da inevitabilidade do seu fim e da indignidade da sua existência. É neste sentido que deve entender-se a afirmação de que o CITAC se colocou “fora do regime”. Não se tratava já de “fazer, ou ser” da oposição; de o ser e o fazer a partir de organizações políticas, mas sê-lo de uma perspectiva existencial, cultural, inquestionável.

Talvez por isso nunca ninguém, internamente, teve em conta – pelo menos de forma notória – qual o posicionamento político dos seus associados ou dirigentes. E talvez por isso nunca ninguém se terá lembrado de propor ou pensar em expulsar um proeminente militante da direita académica e do regime político de então como o era Lucas Pires. Além de “moderno” (coexistindo embora com o neo-realismo) o CITAC foi, durante esses anos de brasa, um grupo de gente civilizada, com posições políticas de grupo intransigentemente antifascistas, assumindo-as de forma pública e clara fossem quais fossem os lugares e as circunstâncias em que tivesse que as afirmar. Era, também, uma consequência da forma brutal como lhe era evidente – como grupo – a impossibilidade cultural de convivência com o regime...

Deve notar-se que os restantes organismos autónomos mantiveram, genericamente, uma postura independente. E que tiveram, em maior ou menor número, elementos activos nas lutas estudantis, culturais e políticas que ascenderam mais tarde a lugares de topo nas direcções de partidos de esquerda. O CITAC não era independente: era, diferentemente dos outros organismos autónomos – militante como grupo; independentes eram genericamente os seus associados, apesar das afinidades, ou mais do que isso, a correntes partidárias em que os seus associados se integravam. E este património é justo que seja realçado.

3. E deve-se a quê? Claramente ao nível cultural dos seus fundadores. Sendo o colectivo o seu caldo, é justo recordar que os Emílio Rui Vilar, José

Pizarro Beleza, Eliana Gersão, António Caeiro, J. M. Sampaio Cabral, Marinhos de Campos, Artur Santos Silva, Vasco Airão, Aníbal Almeida, Hermínia Brandão, Margarida Losa, António Barreto, Hélder Costa, Jorge Aguiar, Lucena Sampaio, Mendes de Abreu, Feliciano David, Adriano Correia de Oliveira, Jorge Strecht, Octávio Cunha, etc e etc, sem esquecer os amigos de sempre como Orlando de Carvalho e Joaquim Namorado – e que me desculpem a memória para não citar os muitos outros que deram coesão ao grupo – foram um excelente tempero.

Tudo isto, porém, não seria seguramente possível sem a colaboração e cooperação total de Ferrer Correia e os apoios recebidos da Fundação Gulbenkian. Sempre tivemos no CITAC a consciência de lhe merecermos privilégios e prioridades. Pela sua parte, o Prof. Ferrer Correia sempre terá tido a consciência de que a qualidade artística e cultural do nosso trabalho, e a qualidade humana e a probidade da nossa intervenção cultural enquanto grupo, o respaldariam na defesa intransigente de que as posições políticas do grupo – que eram globalmente as suas – não deveriam bloquear os apoios de que o trabalho do CITAC era merecedor. O CITAC nunca deve deixar de ter presente esta circunstância “geracional”.

4. Com este lastro é possível compreender que o CITAC – após o forte impulso que lhe trouxe, no dealbar de 60, a colaboração de Luís de Lima³, pudesse contar com a colaboração de profissionais como Jacinto Ramos e Carlos Avilez e que, entre 65 e 68, garantisse a colaboração de Victor Garcia⁴, um pouco menos ou um pouco mais do que um génio, uma verdadeira revolução estética e cultural na criação e produção do espectáculo teatral, tornando obsoletos esquemas tradicionais da representação e criação. O fulgor criativo de Victor Garcia, a sua maestria dos ritmos, da cor do som e do movimento como figuração dos conceitos do texto, produziu sempre espectáculos de uma pungente beleza plástica e de um envolvimento total onde a palavra, o texto em si próprio perdia importância, deixando lugar à expressão estética do seu sentido filosófico (e é isto o teatro, não é?) e à mensagem que o autor pretende transmitir (ainda que “actualizada” pelo encenador), e esta transmissão utiliza todas as artes do espectáculo onde a palavra não é necessariamente dominante. A “representação”, ou “récita”, como que não existe, o espectáculo explode no palco.

Durante os anos de Victor Garcia, a Associação Académica de Coimbra (AAC) esteve encerrada⁵, ou melhor, foi ocupada pelo regime através da nomeação de comissões administrativas contra as quais os organismos autónomos e em geral os estudantes à sombra do informal Conselho de Repúblicas se bateram reivindicando a realização de eleições livres. Naturalmente que o êxito público da produção do CITAC lhe carregou a inscrição de um sem número de associados cujo objectivo não era necessariamente a produção de espectáculos – aliás produzia-os praticamente em moldes profissionais dada a limitação de tempo do encenador – mas a participação, à sua sombra, na luta pela libertação da AAC e noutras que então se travavam pelo associativismo em geral (criação da União dos Estudantes Portugueses – de que os três eleitos eram dirigentes ou associados do CITAC), pela luta política contra o regime, pelo fim da guerra colonial e pela independência das colónias. E sempre por um ensino livre numa Universidade esclerosada, retrógrada e verdadeiramente fascizante apesar da abertura,

colaboração e empenhamento de alguns (não tão poucos como se possa pensar) professores e assistentes.

Tudo isto absorvia o CITAC até ao limite. De tal modo que, após a conquista de eleições livres na AAC, o tradicional discurso de abertura do Ciclo de Teatro de 69 fez notar que, liberto dessa áspera e esgotante luta, haveria agora tempo para (o CITAC) se debruçar sobre si mesmo, estruturando a sua actividade em moldes mais abertos e mais directamente empenhada em actuar no panorama teatral português...

Só que, entretanto – é correcto repetir que se tinha tornado evidente a impossibilidade cultural de convivência com o regime – foram quebrados muitos diques; a comunidade estudantil assumiu-se como dona dos seus actos, ou seja: tomou o poder. Quanto se deve ao Maio 68, a Praga, a Woodstock, aos espectáculos do CITAC na transgressão implícita que significava a redução do texto a... palavras só... explodindo no palco a força das ideias embrulhadas em imagens telúricas de uma beleza apaziguadora que ao mesmo tempo transmitiam a certeza de que o futuro existe, que o passado existe e que tudo está ao alcance da consciência e vontade de cada um – e mais: de que cada um é dono num mundo que simultaneamente só pode avançar na solidariedade. Vivia-se em clima de contestação permanente, jorrando sem diques numa cidade, universidade e país sem saberem como reagir, perplexos com a morte do grande ditador e sem respostas para quem o substituiu.

O CITAC tinha contactado Jack Lang para seu encenador que, num primeiro momento, aceitou. Posteriormente lamentou não poder, recomendando vivamente Ricard Salvat, que iniciou a sua colaboração ainda no Outono de 68 com um curso de teatro – recordo que era projecto do CITAC, e de outros, a criação de uma escola de teatro em Coimbra, – que registou a inscrição de mais de cinquenta alunos, na sua maioria novos sócios recém chegados à Universidade. Como tema de trabalho interno trabalhou-se Bertolt Brecht (uma compilação de poemas seus e “A Excepção e a Regra”) de que resultou um espectáculo fortíssimo, onde a palavra readquiriu o seu tradicional exclusivo no palco.

O CITAC, naturalmente, não podia deixar de colaborar numa homenagem promovida pela Universidade (se quisermos, uma sua sessão de angariação de fundos...) a Azeredo Perdigão, Presidente da Fundação Gulbenkian e não teve outro remédio se não apresentar o seu Brecht ao lado dos demais conteúdos dos organismos autónomos, no Teatro das Letras. Calcula-se a verdadeira fúria do *establishment*, transmitido logo no intervalo do espectáculo pelo Vice-Reitor a Azeredo Perdigão que pura e simplesmente lhe respondeu que imaginava estar numa Universidade onde supostamente se ensinavam humanidades e cultura e não conseguia imaginar qualquer razão que limitasse a cultura às opiniões de quem quer que fosse. No dia seguinte (nessa noite houve um terramoto que abalou Coimbra...) comentou connosco que quando o CITAC actuava até a terra tremia! Também lhe era clara a impossibilidade cultural de convivência com o regime. Honra lhe seja feita, porque muito lhe deve a história do CITAC.

A história precipita-se – ou há que precipitá-la para abreviar o texto. Brecht foi exibido – o voluntarismo e aventureirismo deram sempre para o torto

– em três ou quatro locais mais ou menos públicos com riscos que o CITAC não estaria em condições de correr⁶; contra uma proposta de trabalho sobre Almeida Garrett, foi escolhido outro sobre o ícone galego Castela, proposto pelo encenador, supostamente buscando uma aproximação Portugal-Espanha (mais concretamente visando uma ponte entre partidos espanhol e português); finalmente, e “adoçadas” por este não desprezível impulso, forças que até então tinham convivido no grupo acharam que era tempo de “intervir” no CITAC! Compreende-se que o momento político e o fervilhante ambiente estudantil suscitasse, vá lá, a responsabilidade de quem se assumia como único guardador do rebanho que ameaçava tresmalhar. Fizeram-no apoiadas na diversidade de ismos que acabavam de invadir o léxico político-social de então.

No que respeita ao CITAC, o campo estava virgem para ser colhido. A massa imensa (para o que era habitual) que se inscrevera no grupo, que nele e através dele descobriu novas formas de acção, novos horizontes culturais, em suma, uma diferente visão do mundo que, sobretudo no campus coimbrão, muito rapidamente se adquire quando se chega à Universidade, estava disponível para actuar, intervir fosse qual fosse a palavra de ordem. Só que, entretanto, a crise tomou conta da academia e da cidade, foram meses espantosos, Ricard Salvat é preso e expulso, os quadros dirigentes são compulsivamente incorporados no exército, e assim acabam os gloriosos anos sessenta.

O ano 70 vê chegar um tal Oviedo. Daquilo que se pôde ver, produziu um espectáculo sem sumo, sem fio condutor que não fosse forçar a libertação de instintos mais do que sentimentos ou ideias que o texto macbethiano aliás possibilitava, devidamente expurgado e recriado através da expressão das emoções que naquele momento cada um era conduzido a exprimir - e isso transformou-se, para aquele grupo, num modo permanente e grupal de estar na vida - na contestação sempre mais radicalizada porque cada vez mais urgente.

Sem quadros, incapaz de controlar os danos e sem possibilidade de recuo, o grupo assiste a comportamentos inconsequentes mesmo, permitindo ao Governo, ao fim de uma longa espera de mais de dez anos, ter finalmente força para intervir no CITAC, dissolvendo-o.

Mas valeu a pena.

¹ Isso deve explicar a irresponsável “boutade” de ilustre personalidade académica que, sobre o aparecimento do CITAC, apenas soube dizer, mais ou menos, que se trataria de um grupo que tinha mais interesse noutras áreas do que em teatro!...

² Transferiu-se de Coimbra para Lisboa onde fundou, juntamente com outros ex-citac, o Grupo Cénico da Faculdade de Direito que, em 1968 e através do CITAC, conseguiu a colaboração de Adolfo Gutkin, autor de alguns dos melhores espectáculos que passaram na cena portuguesa.

³ Felizmente portador de passaporte brasileiro e, portanto, expulso do país em vez de preso.

⁴ Alain Oulman, filho do então embaixador francês em Lisboa, amigo do Adriano Correia de Oliveira e autor da música do (possivelmente) melhor disco de Amália Rodrigues (“Com que voz”, ed. Valentim de Carvalho, ed. 1968) foi quem possibilitou ao CITAC a contratação de Victor Garcia.

⁵ Na sequência da tomada de posse da direcção – tacitamente homologada pelo silêncio do ministro de então – presidida pelo Octávio Ribeiro da Cunha, presidente eleito do CITAC a que renunciou para assumir a AAC.

⁶ A proposta de que risco por risco mais valeria corrê-lo nos meios sindicais, aliás muito activos à data, em vez de associações da pequena burguesia local, não obteve vencimento.

MARCELO RIBEIRO **Modernos, dizíamos** > O meu caro amigo António Lopes Dias, companheiro de CITAC e de tantas outras coisas, libertou-me de várias dificuldades. Ao escrever um texto extenso sobre os nossos anos teatrais, o que queríamos, o que vivíamos e, acaso, o que éramos libertou-me de tarefa idêntica e seguramente fastidiosa. É que, vejam, jovens companheiros desta aventura ao cimo das tábuas, nada me espantaria mais, a mim, que seguramente tenho a idade dos pais dos mais velhos dentre vocês, que os actuais “citaquianos” se nos assemelhassem.

Ou melhor: tenho a impressão que à vista dum palco nu, nos percorre a todos (a Vocês e a mim) um frémito de alegria, de gula, de excitação temperado por essa estranhíssima sensação a que os franceses chamam “trac”, aquela insidiosa angústia que nos revolve a tripa no exacto momento de entrar em cena. Ora aqui está algo que não muda, Molière seja louvado! Molière e essas pancadas que marcavam o ritmo aos rapazes e raparigas que no fim dos anos cinquenta se atreveram a montar uma peça de Torga. Modernos, diziam, queremos fazer um teatro moderno. Gil Vicente e os gregos são óptimos mas nós vamos por outro lado. E vamos sozinhos, ou quase, numa cidade que, legitimamente, prestava há anos homenagem ao TEUC e a Paulo Quintela. Mas não nos enganemos! Sem o TEUC, sem Quintela, o CITAC não existiria. Porque o gosto do teatro apanha-se a ver teatro. E nesses anos era o TEUC que víamos. E ao vê-lo, víamos do melhor, do mais inteligente e do mais rigoroso! E por isso mesmo adivinhávamos que sobre a crua realidade das tábuas poderia haver outra linguagem, outro modo de estar, outros e mais próximos autores.

Eu disto lembro-me mal. Andava no liceu D. João III, vivia numa “Pensão Alentejana”, ao alto da Lourenço de Almeida Azevedo e tinha a má sorte de ser “bicho” em terra de universitários. Valeu-me o João Cabral de Andrade, que já ia no 5.º de Medicina e me protegia nas saídas. O João era do CITAC e foi por isso que consegui ver uns ensaios (quando o espectáculo subiu à cena, já a família me enfiara num colégio lá para os lados de Braga, para ver se ainda salvava o ano. Salvei mas com que tristeza!).

Os rapazes e raparigas do CITAC além de poucos, navegavam naquela Coimbra a contra-corrente: não eram praxistas, frequentavam a Brasileira, discutiam autores estrangeiros e não usavam capa e batina. Ousaram até, oh sacrilégio, editar uma revista de teatro, obviamente chamada “CITAC, boletim de teatro”. E querem saber mais? Cinquenta anos depois ainda se consegue ler!!! Poupo-vos às críticas que os críticos já instalados na praça, crocitaram.

E afinal onde estava o escândalo? Pois na furiosa afirmação de modernidade que aquele percurso já indiciava. Os do CITAC liam Ionesco, Adamov, Beckett, Artaud e alvoraçavam-se com o surrealismo, com o teatro do absurdo e politicamente estavam firmemente à esquerda, uma esquerda onde cabia mais gente do que o costume desde os católicos aos sociais-democratas com passagem por alguma gente do PC e descomprometidos variados.

E também isto, esta alegre confusão era novidade numa cidade onde os sobreviventes do MUD Juvenil afrontavam uma direita monárquica e integrista. E também houve quem tentasse trazer o CITAC para posições “mais correctas” mais “linha geral”, mais “realismo socialista”. Baldado esforço: aquele punhado de jovens mostrava-se irreductível.

E isto, acreditem-me, para um miúdo de 16/17 anos que começava a ler Rilke, os franceses da nova geração (Vaillant e companhia) e os realistas italianos, era o máximo... sobretudo numa Coimbra, muito embiocada em capas e batinas, relentos de garrafão, lares para meninas obrigatoriamente bem comportadas, com uma universidade autoritária num país autoritário e beato onde até para se usar isqueiro era preciso licença camarária. O CITAC era uma ilha, um espaço de liberdade, anarquês às vezes, mas exigente e rigoroso quando se tratava de pôr de pé um espectáculo.

É claro que uma peça que se monta acaba por ter sempre, sobretudo a vinte, trinta, quarenta anos de distância, um frustrante aroma que depressa se desvanece: a magia do teatro é o efémero duma noite irrepetível porque nas tábuas, na viva respiração das palavras que se perdem contra o quente escuro duma plateia, nada se repete, tudo é novo e diferente.

Isto dura há já cinquenta e tal anos? Chiça que velho estou, que velhos estamos!!! Todavia, pensando bem, quando à pressa escrevo estas linhas, sinto-me absurdamente de novo com os mesmos maravilhados dezoito, vinte, vinte e dois anos a mexer no órgão de luzes, a recitar baixinho e para mim a peça que sei de cor, a peça que estou a viver, ali em frente num palco vestido de esperança, de palavras, de palavras vivas, ou seja, o teatro em todo o seu esplendor.

Os próximos cinquenta anos vão ser ainda melhores!

Permitam-me que relembre: João Cabral de Andrade, morto em Angola, João Quintela, Isabel Mota, António Caeiro, Vasco Airão, Helena Aguiar, José Tavares Pinto, Fernando Assis Pacheco, meu compadre, António Mendes de Abreu, meu quase irmão. E o Victor, o Victor Garcia, argentino duma figa e encenador de mão cheia. Eles gostariam de estar connosco.

70

1969/70 > *O Sonho de Uma Noite de Verão* • Texto: William Shakespeare • Encenação: Juan Carlos Oviedo > *Macbeth - Que Se Passa na Tua Cabeça* • Uma adaptação livre de Juan Carlos Oviedo > **XII Ciclo de Teatro**

1970 > Encerramento pela Pide após uma digressão efectuada ao Porto. O CITAC é acusado de “escola de perversão” e os seus arquivos e instalações são vandalizadas.

1974 > Abril traz a mudança da conjuntura política e social e a vontade férrea de fazer coisas novas, contribuindo para a construção de um novo país. Reabrem as instalações do CITAC e o trabalho prossegue, intenso e inovador, onde, trabalhando em conjunto, cada um desenvolve as suas potencialidades. Mesmo sem encenador divulgam-se autores silenciados até então: Brecht, Sartre, Aleixo, Gorki, Fiama e Maltz. Procuram-se novas formas de ocupar o espaço. Fazem-se experiências de teatro de rua e de intervenção, nomeadamente no Alentejo, junto das populações rurais durante o Verão Quente de 1975.

1975 > *O Museu* • Texto e Encenação colectiva - CITAC > *Resistência* • Texto e Encenação colectiva - CITAC.

1976 > *Guilherme Tell tem os Olhos Tristes* • Texto: Alfonso Sastre.

1977 > *Living Theatre* em Coimbra, extensão de *Alternativa Zero* • Co-organização: CITAC, CAPC, Museu Nacional de Machado de Castro.

1978 > *Viva o 25 de Abril, Abaixo o Azar* • Criação e Encenação colectiva > *O Nosso Capital Vosso de Cada Dia* • A partir de textos de Oswald de Andrade • Encenação colectiva • Participação no I Festival Internacional de Teatro de Expressão Ibérica > **XIII Ciclo de Teatro** > Abertura ao público do **Teatro-Estúdio**, enquanto espaço não comercial para divulgação de manifestações culturais.

1979 > *Multi/Ecos•happening* • Colectivo Internacional com Mineo Aayamaguchi [Japão]; Manoel Duran [Espanha]; Aldo Brizzi [Itália]; Jorge Lima Barreto [Portugal] entre outros. Evento comissariado por: António Barros > *O Império do Oriente* • Texto: Jorge de Sena • Encenação: Geraldo Tuchê > *Epitemeu ou o Homem que Pensava Depois* • Texto: Jorge de Sena • Encenação: Geraldo Tuchê > **XIV Ciclo de Teatro** > *Viagem para um Navio Triste* • Texto: Jorge de Sousa Braga • Encenação colectiva > **XV Ciclo de Teatro**

Memórias > Macbeth
 - *Que se Passa na Tua Cabeça*, Carlos Porto, in
 "Em busca do Tempo Perdido", Edição
 Plátano Editora •
O CITAC/Esclarece,
 comunicado • *Esclare-
 cimento*, CITAC, 28 de
 Maio 1970 • *Sintomas*,
 Correio de Coimbra •
O Museu, programa
 CITAC • *Guilherme Tell
 tem os Olhos Tristes*,
 circular CITAC •
O Império do Oriente,
 Geraldo Tuchê,
 programa CITAC

Testemunhos >

Aníbal Abrantes

António Cardona

Henrique Vaz Duarte

João Viegas

José António Bandeirinha

Paulo Archer

Vasco Queiroz



O CITAC apresentou numa sala do Teatro Universitário do Porto o seu espectáculo, baseado na peça de Shakespeare. "Macbeth - que se passa na tua cabeça?", numa encenação do argentino Juan Carlos Oviedo.

Peço desculpa por ter falado em espectáculo: devia ter falado em "função socio-teatral" que é como se apresenta esta realização do CITAC, o que desde logo nos coloca perante a proclamada necessidade de transformar o teatro numa arma anti-teatro.

A porta da sala onde a "função" deverá decorrer está ainda fechada. Somos informados de que os actores estão na fase de concentração mental indispensável (parece) a este tipo de teatro. Quando entramos, encontro o que já esperava depois desta "mise-en-scène": um ambiente de penumbra (cá estão as velas do costume) propiciatória das libertações místicas que aqui (ao fim e ao cabo) se proporão.

4.º Apontamento

[...] A primeira cena é a cena inevitável do homem encontrando-se a si próprio, libertando-se de si próprio; do homem ainda parte do magma e, depois, aprendendo a conhecer o seu próprio corpo, a explorar as suas fontes de prazer. A segunda cena é a também inevitável cena do homem escravo do homem; do escravo que se revolta contra o seu "amo e senhor".

Todavia, parece-me haver, indiscutivelmente, neste espectáculo a coragem de levar as coisas (quase) às suas últimas consequências; uma capacidade de expressão corporal e vocal; uma clareza de intenções (o contrário de ambiguidade); um efectivo romper com o tradicional, com o académico (a ruptura com o efeito, com o belo, aliás, não totalmente conseguida); um impacto, que escasseavam no espectáculo de Gutkin. Aqui a violência é de facto violenta; o erotismo é de facto erótico; a agressividade é de facto agressiva. A indiferença não é possível.

6.º Apontamento

[...] Mas, afinal, que se passa na cabeça de Macbeth? O espectáculo tenta visualizar, através de movimentos, de tensões corporais, de expressões vocais, por vezes repetitivas, os sentimentos que se escondem atrás dos actos e das reacções de Macbeth (medos, ódios, remorsos, paixões). É assim que encontramos Lady Macbeth multiplicada por cinco, numa, aliás, inteligente forma de traduzir a importância da influência daquela nos actos do marido. Os diálogos de Shakespeare eram dados em voz "off", misturando-se-lhes por vezes outras vozes e outros textos numa amálgama normalmente indiscernível.

7.º Apontamento

[...] A figura de Macbeth é constantemente assimilada a outras figuras históricas, vagas ou rigorosamente definidas (por vezes essa identificação é discutí-

vel), e o "espectáculo" oscila constantemente entre duas tensões ("matarás", "não matarás") que com frequência se interpenetram totalmente: uma tensão política, uma tensão sagrada. Por vezes, assiste-se a uma demonstração, de tipo trágico, do "diabolismo" de Macbeth - o que há de chacal dentro da sua cabeça (houve um ou dois momentos em que a marcação deu esse carácter de "chacalismo" de forma admirável, como houve um ou dois momentos em que se conseguiu atingir a fusão absoluta do interior com o exterior, o que não é dizer pouco), para imediatamente se passar a uma demonstração de carácter irónico do "diabolismo" de outras manifestações do homem - ou dos deuses! - ao longo da história. Essa passagem, essa simbiose de contrários é dada de forma genial (passe o exagero) pela banda sonora, num momento em que aos acordes de uma marcha militar se seguem cantos religiosos e assim sucessivamente, em rápidos "flashes".

11.º Apontamento

[...] Parece-me importante assinalar a participação do encenador no espectáculo, participação que, a meu ver, implica alguns equívocos que não vi desfeitos. Oviedo está no estrado de onde dirige as operações através de um apito e de ordens dadas por um megafone. (Esta concepção parece-me altamente perigosa. A manipulação do actor, que pressupõe, parece-me inteiramente contrária às propostas que o espectáculo nos quer transmitir). Colabora através da leitura de textos quase sempre ininteligíveis. Da sua autoria é lido um texto razoavelmente longo, texto que constitui uma defesa do espectáculo (era uma maçada se ninguém o atacava) e uma ilustração dos objectivos a que aquele visa. Este texto não deixa de ser um amontoado de lugares-comuns (já que vão desde a procura de destruição do teatro tradicional (daquela maneira!?) até à negação dos cânones de beleza (para lugar-comum, lugar-comum e meio), a "morras aos intelectuais". Coisas velhas, como se vê. Também esta leitura de um texto preconcebido me pareceu nos antípodas do que se pretendia. No final, Oviedo passeia-se por entre os espectadores: exhibe-se. Este tipo de exibicionismo provocatório, igualmente datado, parece-me de uma evidente ingenuidade.

12.º Apontamento

[...] A agressividade dos actores esgota-se a si própria e, o que é mais grave, esgota as suas capacidades de indignação e de resposta. A desalienação proposta parece-me altamente alienante.

Assim, esta "função sócio-teatral" não passa, a meu ver, de literatura.

Carlos Porto, *Em Busca do Teatro Perdido* (1.º Volume). Coleção Movimento n.º 1. Edição Plátano Editora, Lisboa, 1973.



Operação Balão, no Largo da Portagem (Coimbra) no âmbito da Crise Académica de 1969

SINTOMAS

★ MACBET DO CITAC

MACBET é o poema mais trágico de Shakespeare, onde não há amor e só ambição de poder. Se o amor aparece, a sua única função é empedernir a vontade de sangue. Sangue para arredar obstáculos ou sangue para suprimir os vestígios da tirania, personalizada em Macbet. Sua mulher, Lady Macbet, encarna a potência mais diabólica que mora no interior dos homens para não consentir que seu marido se deixe parar diante de quais-

quer ponderações de humanidade: se para subir ao trono é necessário matar, pois que mate quantos forem necessários. A estratégia poderá resumir-se: «Sê a inocente flor na aparência; e no íntimo — serpente».

Porém, Shakespeare fazendo esta desapiedada psicanálise dos conquistadores do poder, embora utilizando a mentalidade da sua época onde há bruxas e espectros, deixou-nos na peça — voragem de combates e violências, de traições e assassinios — uma genial defesa dos valores humanos: o bem e a maldade têm a sanção que merecem! Lady Macbet morre louca, a querer lavar as mãos sujas de sangue; e Macbet, ao pressentir o fim do seu reinado, deseja que

a morte se apresse: «Breve candeia, apaga-te! Que a vida é uma sombra ambulante; um pobre actor que gesticula em cena uma hora ou duas, depois não se ouve mais; um conto cheio de bulha e fúria, dito por um louco, significando nada.»

Em contraste, os protagonistas da justiça ou as vítimas da violência — Macduff e Malcolm — triunfam.

Estamos, portanto, diante de uma peça que respeita a dignidade humana e os valores sobre os quais ela progride.

As peças de Shakespeare, observou Gordon Craig, apresentam-se tão perfeitas que são mais para ler do que para representar. O CITAC, sob a orientação do encenador Oviedo, que é artista, ensaiou Macbet e ofereceu o espectáculo ao público de Coimbra. Causou escândalo, e muitos amigos e leitores do «Correio de Coimbra» concitaram todos os coadjuvantes do arcanjo S. Miguel para despedaçar as hostes infernais. Nessa altura a nossa resposta não podia ser senão esta: «Escrevam, amigos; vós que vistes e ouvistes, porque não passais à caneta o trabalho da língua? Escrevam e assinem, que a vossa reacção será publicada! Sois testemunhas — por que não utilizais o direito e

(Continuado da pág. 1)

o dever da crítica? Entrar no barulho, pelo barulho, sem pontos objectivos de argumentação, é atitude que a consciência do jornalista não pode coonestar. Pedradas, às escondidas, é que não.»

NA passada quinta-feira, foi possível, graças a uma senha de convite, presenciar o espectáculo do CITAC, realizado numa sala de ensaios, sem cadeiras e com um friso de assistentes ao longo das quatro paredes. Sem palco, sem cenário, sem jogo de luzes, sem distância entre intérpretes e espectadores — num esforço de participação imediata e de compromisso global.

Em vez de actores-vedetas, em diálogos parcelares, ganha proeminência absoluta o ritmo e a dinâmica do grupo. Acabou o anfiteatro grego ou romano, com lugar de honra para a literatura; parece buscar-se agora um teatro de incandescência que faz lembrar uma cratera em actividade cuja lava (artistas) se irá estratificando nas vertentes da montanha (assistência).

A nós, pouco alimentados ainda da beleza e da força do Teatro, é oferecida já, como aos saturados dele, a superpilhula do anti-teatro. Fica-nos a impressão que a mudança de regime alimentar não está de acordo com as condições reais do organismo: há qualquer coisa de antinatural.

Com isto, de forma alguma queremos dizer que os rapazes e raparigas que ensaiaram Macbet não revelem um invulgar nível de expressão artística: pelo ritmo, pela música, pela intensidade mimo-coreográfica, pela dádiva quase mística que transparece do rosto e dos músculos de todos os intervenientes empenhados na mesma ideia como se fossem marinheiros atados ao mesmo bote e de olhos no mesmo ponto do horizonte.

ESTAS palavras de justiça são tanto mais necessárias quanto temos de discordar abertamente daquele grupo de ideias marteladas com violência e despudor sobre a possível receptividade do público. Para o CITAC, não existe a peça de Shakespeare chamada Macbet; só existe uma figura hedionda com o nome de Macbet. É que ninguém respeita o texto, nem a sua mensagem humana e moral. Shakespeare é o grande morto; só serve para sobre o seu cadáver se queimar tudo aquilo que, na hora actual, se julga como alienante para o jovem de hoje, tal como, o sexo, o respeito pela família, a consideração pelos valores morais e pátrios, as convicções religiosas.

Ora o autor, apesar da sua genial lucidez, nada escreveu onde possa inferir-se que o domínio racional do sexo seja um mal ou que as virtudes familiares contrariem, por si, a autonomia da pessoa, ou que o Cristianismo se identifique com certo anacronismo milagreiro e supersticioso.

Sob este aspecto, é com profunda pena que deparámos com jovens universitários a enfrentar, com uma superficialidade que em adolescentes teria desculpa, problemas que radicam no mais íntimo da natureza humana e cuja solução não pode encontrar-se por meio de «slogans» de propaganda tecnicizada. Eles que, em nome da autenticidade, reagem contra os malefícios da «sociedade de consumo», não podem, dentro da coerência, aparecer-nos agora, em face da interioridade humana, a utilizar esses mesmos processos condenáveis, pelo exacerbamento da afectividade e da sugestão.

Neste plano, toda a peça Macbet do CITAC, como mensagem, é um pecado contra a inteligência e o bom-senso, porque se resume a

uma explosão de fanatismo radical. Compreende-se, pois, a indignação do público.

Será por tal caminho que avançaremos para a terra mais habitável?

ESCLARECIMENTO

1 • Sábado, dia 23 de Maio, pelas 13 horas, o CITAC tomou conhecimento de que o encenador argentino Juan Carlos Oviedo, que durante 4 meses trabalhara em Coimbra como seu encenador contratado, teria sido expulso do país pela PIDE – DGS.

As diligências imediatamente efectuadas no sentido de uma informação precisa sobre o assunto só vieram a obter resposta na passada 2ª feira – 25: segundo o declarado pela PIDE – DGS a alguns elementos do CITAC, Juan Carlos Oviedo fora efectivamente expulso, com a justificação de um comportamento ofensivo dos “bons costumes”.

2 • Este facto e o inquérito agora levantado pelo Senado Universitário coroam a campanha de difamação movida ao CITAC (e não só) por um sector de opinião (?) perfeitamente localizável e comandado por indivíduos e organizações da extrema-direita.

É significativo que este movimento caluniador tenha seu tabernáculo em “periódicos representativos”: A Voz, Novidades, A Ordem, Diário do Minho, em declarações da OTEC, em panfletos da ANSA.

É significativa a tentativa de ligação confusa entre o trabalho concreto efectuado pelo CITAC este ano – o espectáculo “Macbeth, o que se passa na tua cabeça?” – e certas visões onírico-demenciais de provocações a peregrinos, promiscuidade sexual e tráfico de drogas a que o CITAC é alheio.

É significativo também o facto de se utilizar, como único ponto de referência daquele trabalho, uma crítica (?) aparecida no Correio de Coimbra em 14 de Maio.

3 • É que não existe qualquer identidade entre uma campanha movida nestes termos e uma divergência fundamentável em relação a determinada experiência teatral.

De facto, não somos alheios a uma opinião mais ou menos generalizada em Coimbra, que colide com o nosso trabalho deste ano.

De facto, a experiência levada a cabo pelo CITAC, como qualquer experiência teatral, é susceptível de discordância crítica: neste caso, Carlos Porto, no Diário de Lisboa em 17 de Maio. Ou de uma concordância crítica: neste caso as referências da Imprensa italiana à participação do CITAC no Festival de Parma de 1970.

4 • O CITAC, como associação de estudantes e como organismo de teatro, é um dos alvos habituais da acção repressiva do governo. Os intérpretes normais dessa repressão são as autoridades académicas, a PIDE – DGS e a comissão de censura, sob as formas de imposição de estatutos, necessidade de homologação de corpos gerentes eleitos, inquéritos, expulsão de encenadores e interdição da sua entrada no país, proibição de espectáculos, etc. Estas medidas são vulgarmente de tal modo claras na sua discricionariedade, de tal modo evidentes nos objectivos que visam prosseguir (destruição de um grupo que através da sua actividade e métodos de trabalho pode pôr em causa uma cultura classista, alienante e estática) que provoca o seu imediato repúdio público.

5 • Hoje, a PIDE – DGS e o Senado Universitário estão interessados em aproveitar habilmente a existência simultânea de um ambiente de crítica e de uma campanha difamadora para acobertarem a sua acção, para obterem um apoio tácito a medidas repressivas. Apoio que não pode ser concedido por quem de qualquer modo se encontra solidário com o CITAC nos objectivos que sempre se propôs e dos quais não abdicou. Divergência crítica e repressão cultural não podem confundir-se.

6 • O CITAC não se demite da prática de um teatro historicamente necessário, socialmente actuante e esteticamente livre. É sobre esta prática que incide a repressão.

A Reunião de Sócios do CITAC, em 28 de Maio de 1970

I:

- As notícias (?) que regularmente têm vindo a público em certos órgãos de imprensa (“Voz”, “Novidades”, etc...) sobre **“factos decorridos durante uma viagem do CITAC ao Porto”**, vieram culminar com a imposição de um inquérito promovido pelo SENADO UNIVERSITÁRIO a este organismo teatral de Coimbra, sobre esses mesmos “factos”.
- Da existência deste inquérito, teve o CITAC notícia através de nota da Reitoria da Universidade, tornada pública nos órgãos normais de informação (jornais diários, noticiário radiofónico), no passado dia 28 de Maio.
- A partir do momento em que se viu materializada, num inquérito **dirigido ao CITAC**, a campanha de difamação largamente divulgada nos periódicos acima mencionados, viu-se este organismo na necessidade de tomar posição pública face a algo que **directa e efectivamente** passava a lesá-lo, sendo embora o resultado de uma falsa (e capciosa) identificação.
- Com efeito, no passado dia 9 de Maio, deslocou-se ao Porto um grupo de cerca de 20 pessoas, com a finalidade de aí levar a cabo um espectáculo particular que efectivamente veio a realizar-se.
- O grupo era constituído por alguns sócios do CITAC, por indivíduos que não faziam parte deste organismo e por Juan Carlos Oviedo, responsável pela encenação do referido espectáculo.
- Se bem que, em substância, esse espectáculo tenha continuado a linha de representações em que se materializou a actuação externa do CITAC, no corrente ano lectivo, a oportunidade da sua realização, nessa data, não pôde ser subscrita pelo CITAC, dado que, em reunião de sócios realizada em 2 de Maio, tinha sido deliberado, por larga maioria, não levar a efeito mais representações congéneres, por se ter considerado, a partir de então, que a concepção que lhes presidia, não servia os interesses do organismo, nem as finalidades que o CITAC desde sempre se propôs.
- O espectáculo em questão, foi, portanto, realizado e promovido, inteiramente à margem do âmbito do organismo, por iniciativa e sob a exclusiva responsabilidade individual dos elementos que o promoveram e nele participaram.

II:

- A repressão de que hoje é alvo o CITAC **não é de modo algum inédita** (a não ser talvez, pela inépcia e inverosimilhança das formas e acusações que assume):
 - 1. • 63/64; 64/65: O Senado Universitário (*ne varietur*) proíbe a vinda de Luís de Lima como director artístico do CITAC.
 - 2. • 66/67: A Censura proíbe o aparecimento da palavra “CITAC” em todos os órgãos de informação.
 - 3. • 68/69: Expulsão do País, pela PIDE, do encenador do CITAC, Ricard Salvat.
 - 4. • 68/69; 69/70: Proibição, pela Comissão de Censura, de espectáculos já montados pelo CITAC.
- Já para não referir a sistemática recusa de publicação de esclarecimentos, informações ou comunicados do CITAC na imprensa diária.
- Por que será que no momento em que o CITAC **revê a sua linha de actuação, no sentido de uma maior coerência futura com as suas finalidades de actuação social e cultural**, a ex-PIDE expulsa o que tinha sido seu encenador em 1970 e o Senado Universitário abre um inquérito sobre factos caluniadoramente atribuídos ao organismo e aos quais este é inteiramente alheio?
 - A ofensiva contra o CITAC, insere-se numa mais vasta ofensiva contra o movimento Associativo Estudantil (é clarificador o discurso do Ministro do Interior a 21 de Maio de 1970).
- Os processos utilizados** – que vão desde a **interpretação governamental** de certos factos, à **calúnia** e ao **forjar de provas** (“legitimado” tudo pelo **monopólio da informação**) –, e **os motivos alegados** – ofensas à “moral” e “bons costumes”, cuja definição “autêntica” e “irrefutável” pertence também em monopólio ao governo –, tornaram-se vulgares pela sua frequência e ninguém pode, lucidamente, ignorar o seu verdadeiro significado: Coimbra e Lisboa em 1962, Lisboa em 1968, Coimbra em 1969, Coimbra e Lisboa em 1970, etc, etc,...

III:

- O CITAC como as demais AAEE, é um organismo autogerido, qualidade que o governo procura por todos os meios coarctar: imposição de estatutos e demais legislação circum-escolar, necessidade de homologação dos corpos gerentes democraticamente eleitos, controlo de encenadores, censura de actividade artística, etc...
- O CITAC e as demais AAEE reivindicam e sempre reivindicaram, apesar disso, uma integral responsabilização em matéria da sua gerência, na base de que **os assuntos dos estudantes devem ser resolvidos pelos estudantes**.
 - O CITAC (através da sua Assembleia Geral de Sócios) reivindica a iniciativa de apreciar e eventualmente sancionar as actividades dos seus associados que porventura infrinjam um valor fundamental de disciplina ou da própria razão de ser do grupo, reserva-se o direito de condenar publicamente quaisquer pessoas que, identificando-se falsamente com o CITAC, incorram em actos de que possa resultar um prejuízo para o organismo.

Círculo de Iniciação Teatral da Academia de Coimbra • C.I.T.A.C.



1970 • Encerramento pela Pide após uma digressão efectuada ao Porto. O CITAC é acusado de “escola de perversão” e os seus arquivos e instalações são vandalizadas.

“O Teatro deve violar as estereotipações da nossa visão do mundo, os sentimentos convencionais, os esquemas de valor; deve violar brutalmente essas estereotipações enquanto são modeladas no organismo humano (no corpo, na respiração, nas reacções interiores), deve portanto violar certas espécies de tabús” (Jerzy Grotowsky).

1974 • Abril traz a mudança da conjuntura política e social e a vontade férrea de fazer coisas novas, contribuindo para a construção de um novo país. Reabrem as instalações do CITAC e o trabalho prossegue, intenso e inovador, onde, trabalhando em conjunto, cada um desenvolve as suas potencialidades. Mesmo sem encenador divulgam-se autores silenciados até então: Brecht, Sartre, Aleixo, Gorki, Fiamma e Maltz. Procuram-se novas formas de ocupar o espaço.

Fazem-se experiências de teatro de rua e de intervenção, nomeadamente no Alentejo, junto das populações rurais durante o Verão Quente de 1975.

O M U S E U

Escrita nos anos negros do fascismo (e por isso envolta numa linguagem que retirámos) esta peça é um grito de revolta, que continua a ter toda a actualidade política. A autoridade balofa, o cinismo legalista, o quotidiano daqueles que vivem felizes agarrados à miséria da sua existência burguesa, são ridicularizados em esgares concretos e directos. O palco é um museu onde vai ser feito um espectáculo que é constituído por flashes do espectáculo da vida real e de todos os contrastes e ambiguidades das classes que detêm o poder. Triste espectáculo este, onde ainda se permite a exploração do homem pelo homem a todos os níveis. Isto porque há os “fortes” que mandam e detêm o controlo das suas instituições prontas a esmagarem qualquer acto de sublevação dos “fracos” contra o seu sistema injusto e anti-natural. Este aspecto de autoritarismo é encarnado no vampirismo do Alto Magistrado. A tecnocracia moderna é mordazmente criticada em toda a sua arte de destruição, no cenário feito com cadáveres embalsamados, que mais não são que o flashe deste mundo onde o preço do desejo de uma vida justa e feliz é a morte dada pelos abutres. Outro aspecto que convém referir é que as pessoas são coisas neste museu-sociedade, que os donos das instituições utilizam para alcançarem os seus fins, mudando-as como dados no tabuleiro do jogo social construído com o suor dos assalariados que são obrigados a lutar pela sua sobrevivência. O Museu consta de três quadros. Depois da visão macabra do Alto Magistrado nos dois primeiros, vemos o banquete onde dez visitantes do Museu se entretêm numa conversa sem nexos, acabando por ficar fartos e fugirem. Mostram-nos a sua prática de vida vazia, alicerçados num sistema que os enjoa, mas a que não têm coragem de renegar. Dois pais não conseguem compreender porque é que um filho seu os abandonou e, ridiculamente, mais tristes ficam porque isso aconteceu num dia de sol! Os visitantes quando sentem que estão a ser manobrados, quando dão conta da sua situação de marionetes, fogem. Mas não é uma fuga radical, porque irão continuar o espectáculo noutro lugar, porque a sua própria miséria é morfina que os viciou. Queremos a abolição da velha ordem, da velha sociedade. O combate artístico (embora não seja o mais importante) tem várias frentes. Esta é uma delas: criar um nojo dos exploradores presentes pela sua existência, pelas suas instituições, pela sua ordem; criar neles a náusea que nos dará o prazer de os vermos auto-destruírem-se, ou serem batidos pelas nossas mãos. Dizia Glauber Rocha em 1965: “A mais autêntica manifestação cultural da fome é a violência! A nossa violência insubordinável permitirá que o espectáculo da exploração continue?”



R E S I S T Ê N C I A

1 • Esta peça, à qual demos o nome de “Resistência”, é fruto de alguns meses de trabalho colectivo do grupo. Esta peça distingue-se das outras a que nós nos habituámos a ver, porque o seu texto não conta uma história tradicional, isto é, não tem um enredo com princípio, meio e fim. O texto da peça foi elaborado a partir de notícias de jornais, de revistas, da televisão, de citações de homens que se distinguiram pela sua actuação política, extractos de discursos, etc. Se analisarmos bem, veremos ainda que todos os factos históricos a que a peça se refere têm algo de comum. Todos eles dizem respeito às lutas que os trabalhadores e os povos oprimidos travam contra o sistema que os explora. De entre a grande quantidade de lutas e recontros, que se travam por todo o mundo entre estas duas forças que se opõem, nós escolhemos algumas delas, por acharmos que mereciam ser destacadas, ou pela sua importância, ou pela sua actualidade, ou então pela sua representatividade. Assim, o nosso espectáculo consta de vários quadros: O primeiro, ao qual nós poderemos chamar de introdução, é aquele que nos vai apresentar as personagens principais intervenientes nesta peça, os explorados e os exploradores. O segundo quadro é dedicado à luta que os camponeses alentejanos de Montemor-o-Novo travaram em 1958 contra os grandes latifundiários proprietários da terra. Durante esse embate, a GNR carregou sobre a multidão que se manifestava. Foi morto um trabalhador. Este quadro é uma homenagem ao campesinato alentejano e a todas as suas lutas. Noutro dos quadros, o assunto tratado é a luta que os povos das colónias portuguesas travaram e travam pela conquista da sua independência nacional. Para além de um pequeno historial, é-nos dada uma imagem do que é o sistema colonialista através de um expressivo poema de Agostinho Neto. Dedicámos também um quadro ao Vietname. Problema actual, nele procura-se dar uma imagem do que representa o neocolonialismo e das formas que pode assumir por vezes. É preciso desmascarmos os crimes cometidos pelo imperialismo das grandes potências, não só no Vietname, mas também na América Latina, na Ásia, em todo o mundo. Outro dos assuntos tratados na nossa peça é um facto bem conhecido de todos nós, “a evolução na continuidade”, ou seja, a substituição de Salazar por Marcello Caetano. O discurso que é proferido por M. Caetano foi feito à base de extractos de discursos seus, feitos ou nas “conversas em família” ou nas “inaugurações” que se foram fazendo por esse Portugal fora. Escolheram-se as partes que melhor representariam os princípios que defendia o regime fascista. A defesa intransigente do colonialismo e do império colonial português e do corporativismo, doutrina económica em que assenta o fascismo, que nega a existência de luta de classes, dizendo que operários e patrões estão unidos por interesses comuns. Reservámos, também, um espaço para o problema chileno; nele procura-se fazer um breve relato histórico do processo que se desencadeou a partir do dia 4 de Setembro de 1970, quando a esquerda chilena ganhou as eleições, procurando-se realçar as diversas forças que a partir dessa data entraram no jogo político chileno, que terminou em 11 de Setembro de 1973 com um golpe militar fascista.

2 • Fundamentalmente, o que pretendemos mostrar com esta peça é que o processo histórico é irreversível, e que de dia para dia são cada vez mais os povos que se levantam contra o imperialismo, são cada vez mais os trabalhadores que lutam contra o capitalismo. Assim, como a revolução francesa dá início a um determinado período histórico (o da burguesia e do capitalismo), também a revolução bolchevique de Outubro, na Rússia, abriu a etapa histórica do proletariado e do socialismo, e por mais reveses que possam sofrer os povos oprimidos, a história não parará.

3 • Procurámos também que esta peça não fosse um produto acabado, no qual o espectador não possa participar, fazendo críticas, sugestões, discutindo, etc. Assim, procuraremos que, nesse quadro, haja uma viva troca de impressões com o público, para que o espectáculo possa resultar e atingir os fins para que foi criado.

Componentes do grupo: Osório, Artur, Aires, Jerónimo, Linda, Lai, Jorge, Carlos Magno, Henrique, Rui, João Viegas, Antero, Gino, São, Paulo, Isabel, Joaquim, António, Mica, Maria João, Diniz, Tó Zé, Carlos Alberto, António Silva e Zé Manel.



Ex.mos Senhores

Os nossos melhores cumprimentos.

Agradecemos a publicação da seguinte notícia no vosso prezado jornal:

" CITAC, INTERVENÇÃO CULTURAL PELO PODER POPULAR

O CITAC, Circulo de Intervenção Teatral da Academia de Coimbra, informa que tem em cena, a partir de 1 de Fevereiro deste ano, a peça de teatro "GUILHERME TELL TEM OS OLHOS TRISTES", trabalho colectivo do grupo, adaptada da homónima do anti-fascista espanhol Alfonso Sastre. Todas as comissões de moradores, trabalhadores, cooperativas e demais associações em luta pelo Poder Popular, que estejam interessadas na nossa presença, devem contactar com o CITAC, Associação "académica de Coimbra.

Pelo Poder Popular "

Desde já muito gratos, renovamos as saudações iniciadas.

Pelo CITAC

Esta peça, "Guilherme Tell tem os Olhos Tristes", agora apresentada pelo CITAC, nasceu de uma discussão colectiva sobre a homónima de

Alfonso Sastre, dramaturgo anti-fascista espanhol. Membros do Grupo • Artur, Branco, Luís, Paulo, Bandeirinha, Jerónimo, Wanna,

Parada, Peixoto, Diniz, Henrique, Lai, Antero, Olga, Humberto, Manuela, Jorge Vasques, Mané, Tozé, Amorim, Aires, João Viegas.



Texto • Oswaldo de Andrade / **Encenação** • Geraldo Tuchê / **Elenco** • Antero Braga, Geraldo Tuchê, Fernando Marques, José Peixoto, Amélia Filipe, Isabel Rodrigues, Licastro, Paulo Archer, Aníbal Abrantes, José Bandeirinha, Jorge Vasques, Aires Viriato, Eugénio Chicória, José Oliveira, Rui Parada, Tó Zé Cardona / **Equipa Técnica** • Tó Zé Cardona, Rui Parada, José Bandeirinha, Aníbal Abrantes, Fernando Marques / **Colaboraram** • Carlos Teixeira de Figueiredo (carpintaria e montagem de cena), Victor Álvaro (cenografia e figurinos), Fernando Assunção (adereços, figurinos), Isabel Canelhas (guarda-roupa e figurinos), Joaquim Castro Caldas (texto sobre Oswaldo de Andrade) / **Estreia** • Teatro Académico de Gil Vicente, dia 13 de Julho de 1978





“Dominar o mundo, ter tudo quanto quero e não quero, e nem a estas horas o marido vem para a cama, quando eu chamo... Às vezes penso em depô-lo, fazer uma Revolução... ou, um golpe de Estado, que é mais barato...”. Baseada numa passagem verídica da História e escrita por Jorge de Sena, em 1964, no Brasil, inspirada nos acontecimentos que ali se passaram (Golpe-militar) “O Império do Oriente” revela-se, no entanto, como temática universal ao abraçar na sua estrutura crítica a mentalidade de dominação imperialista; “Quando a conheci, vendia couves no mercado e dormia com o pessoal do circo... Podia ser profissional de tudo e eu resolvi que haveria de sê-lo de esposa... E casei com ela... Foi um inferno!... E sou eu, quem, às escondidas dela, fica lavando a louça...”. Jorge de Sena localiza esta mentalidade no seu mais directo representante: a burguesia culturalmente estúpida e pobre de espírito mas suficientemente desvairada e doentia, na sua ânsia de Poder. Esse Poder e essa necessidade de poder dessa classe, são transpostos para o palco com saudável inteligência. O autor dissocia imagens e intenções nos personagens, dando-nos uma visão perturbadora e cruel através de uma história verídica de há mil e quinhentos anos, mesclada com a veracidade dos nossos dias, numa carpintaria cénica que, – quer nas imagens que se justapõem em crítica directa, quer na linguagem verbal e de atitudes, atinge com surpreendente eficácia o humor satírico e reflexivo. No que respeita à encenação, julgo conveniente informar que ela respeitou praticamente todas as indicações do autor e o texto original foi mantido na íntegra, sem a menor modificação. Quanto ao seu valor poético e teatral, penso que esta peça representa uma pequena pincelada da vastíssima obra literária de um dos mais importantes representantes da cultura portuguesa contemporânea. Encenar uma peça com as características do texto que nos apresenta Jorge de Sena em “O Império do Oriente” pode parecer, à primeira vista, uma tarefa fácil – foi a minha ideia, ao aceitar o desafio, incluindo-a como um dos trabalhos resultantes do Curso de Formação de actores do CITAC, em 78. A direcção de actores era aqui a pedra-chave que me seduzia e, da ilusão teatral cujo confronto com a realidade compõe Brecht na loucura de Sófocles, numa mini-barca didáctica do tempo, que leva à prôa os comediantes da tragédia intemporal dos conflitos entre moral e paixão, leis e direito natural, medida e



orgulho, da hipertrofia do “eu” e das vontades insatisfeitas; de contrários, duros e inexoráveis, do drama shakespereano ao humor quente e gostoso dos latinos do século XX; esta, a trajectória dos actores. Entrei na barca e, juntos, fizemos a viagem. A cenografia e adereços juntaram-se, escolhidas como peças fundamentais para a construção. O trabalho que hoje apresentamos é resultado de uma primeira montagem, há um ano, a que se seguiram uma curta série de representações. Agora, a distância do tempo nos dá a satisfação de revê-la com novos olhos, com olhos de quem está na barca e já conhece a tempestade. Teodora e Justiniano não produziram a bomba atómica mas tem muito a ver com a loucura. A fábrica e a polícia tocam diferentes apitos. E como aquilo tem a ver com isso! • **Geraldo Tuchê**

Autor • Jorge de Sena / **Encenação** • Geraldo Tuchê / **Historiador** • Vasco Queirós / **Justiniano** • Aníbal Abrantes / **Teodora** • Helena Gonçalves / **Casal na Mesa do Chá** • Filomena Teixeira, Rui Parada / **Corte** • José Bandeirinha, Filomena Teixeira, Rui Parada, Graça Pina Monteiro / **Demetrius** • Eugénio Chicória / **Centuriões** • Fernando Marques, Rui Damasceno / **Carrasco** • Humberto Frias / **Basílio** • Mota Lopes / **Organização do Caderno** • Fernando Marques, Geraldo Tuchê / **Estreia** • 30 Março 1979 no Teatro de Bolso do CITAC

Jorge de Sena nasceu em Lisboa, a 2 de Novembro de 1919. Começou os estudos no antigo colégio Vasco da Gama. Foi aluno do Liceu de Camões, da Escola Naval, da Faculdade de Ciências de Lisboa e da Faculdade de Engenharia do Porto; onde em 1944, completou o Curso. Convidado em 1959 a tomar parte no IV Colóquio Internacional de Estudos Luso Brasileiros, pela Universidade da Bahia e pelo Governo Brasileiro, partiu para o Brasil onde aceitou ficar como catedrático contratado da Teoria da Literatura, na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis, no Estado de S. Paulo. Naturalizado brasileiro em 1961, transferiu-se para a Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Araraquara, como catedrático contratado de Literatura Portuguesa, cargo de que se licenciou em Outubro de 1965. Convidado pela Universidade norte-americana de Wisconsin, ali regeu cursos avançados de Literatura Portuguesa e Brasileira. Após dois anos, foi nomeado catedrático do Departamento de Espanhol e Português daquela Universidade. De 1970 a Julho de 1978 – data da sua morte – foi catedrático de Português e de Literatura Comparada, na Universidade da Califórnia em S. Bárbara. Perseguido pela estupidez que cá reinava, educada em inventar dragões atrás da porta ou debaixo da cama, e de amarrar-lhes a boca com um fio selado, Jorge de Sena, depois de participar, com vários intelectuais portugueses, em 1959, na famosa “Conspiração da Sé”, Movimento Militar e Civil Abortado, haveria de desenvolver noutros lugares, aquilo que por estas bandas não deixavam fazer. Assim, fazendo escárnio com os fantoches da simpatia dos poderes mais ou menos públicos, empenhada em transformar Camões numa indústria rentosa, tornar-se-ia um dos inovadores mais profundos e respeitadores da obra Camoniana. Disso são prova os vários estudos realizados, destacando-se em 1951 a Poesia de Camões, em 1961 a Estrutura dos Lusíadas e em 1972 Camões: novas observações acerca da sua epopeia e do seu pensamento. Seria no entanto, através da sua intensa obra poética, plurifacetada, possuidora de um prazer malicioso, irónico e licencioso, que a sua agressividade e violência – reflexo da condição de andarilho em que sempre se encontrou – condenaria a atmosfera que se respirava de “dolce vita” e de guerras africanas. A sua palavra fina, o seu raciocínio subtil, não perdoavam a conjuntivite anal das bestas, adornadas de *visions* da menopausa, importantes colecionadoras de medalhas da Senhora de Fátima e porta-chaves com a efigie de Salazar, arrotando solenemente o bacalhau temperado com padres-nossos nacionalistas. Jorge de Sena, considerado como a súpula e a síntese mais perfeitas e harmoniosas de que a cultura portuguesa possui de universal, viria a morrer na solidão mais absurda e na incompreensão mais escandalosa. E nem as goivas do luto, nem as palavras laudatórias e pesarosas são suficientes para remover esse escândalo e conferir à marcha do inevitável, outra dimensão menos revoltante. • **Fernando Moreira Marques**

ANÍBAL ABRANTES

Talvez o Melhor Grupo de Teatro do Mundo >

Há dias fui contactado para escrever umas linhas acerca do CITAC, à laia de testemunho dos onze anos que por lá passei, entre 1975 e 1986, e onde se fizeram eventos do melhor que se podia fazer, à época, com as melhores pessoas que existiam, não só pelo voluntarismo e qualidade, mas também por termos sido pioneiros de autores e de peças até ao momento proscritas ou votadas ao esquecimento. Foi assim que fomos os primeiros, em Portugal, a representar uma colectânea de textos de três peças de Oswald de Andrade, sob a designação de "O Nosso Capital Vosso de Cada Dia, Variações em 1978 Rotações Dedicadas aos Abelardos – Pão-Nosso de Cada Dia", Jorge de Sena – "O Império do Oriente" e "Epitemeu" ou "O Homem Que Pensava Depois", R.W. Fassbinder – "Katzelmacher", T. S. Eliot – "O Crime na Catedral", Rafael Alberti – "Noite de Guerra no Museu do Prado", entremeados com peças e *sketches* de rua e de intervenção, adequados a determinados momentos da vida da Academia e da Sociedade, e ainda "D. Duardos" de Gil Vicente, um belo Romance de Cavalaria. Além de Cursos de Iniciação Teatral, e não só, presenteámos, enquanto foi possível, a Cidade de Coimbra com os famosos Ciclos de Teatro, onde eram apresentadas as melhores Companhias profissionais de Lisboa e do Porto, de onde destaco *A Barraca*, o *Teatro Experimental de Cascais* e o *Seiva Trupe*, (os mais assíduos). O Teatro de Bolso sempre teve as suas representações abertas a outros grupos, que nos apresentaram com as suas representações, como o *Theâtre en Poudre*, de Paris.

No CITAC, fiz de tudo, fui actor, técnico, administrativo, tesoureiro e até fui eleito à revelia presidente da direcção, cargo que exerci durante meia hora, que foi o tempo necessário e suficiente para o extinguir, durante um período um pouco conturbado em que ensaiávamos "O Percevejo" de Mayakovsky, que, com muita pena minha, não chegou a ser levado à cena. Trabalhámos com encenadores, cenógrafos e técnicos do mais alto gabarito, alguns por momentos curtos mas inesquecíveis, outros por vários anos, e que deixaram marca, não só em nós como neles, e destaco o Augusto Boal, o Geraldo Tuchê, o Caldas Neto, a Águeda Sena, o Ricardo Pais – ele próprio um Citaquiano – o Nuno Carinhas, o Mário Barradas, porque, o CITAC era, e é uma marca, e ser citaquiano é, não só um Orgulho, como uma Responsabilidade, que deve ser assumida, para sempre. Não há ninguém que tenha passado por lá, que tenha participado em algum evento, e muitos foram, que não tenha o estigma dessa marca! Mesmo os que saíram em ruptura ou foram expulsos. Eu tenho um valioso testemunho disso, que é a minha correspondência. Há vinte e cinco anos atrás, como o tempo passa!, com o então Secretário de Estado da Cultura, o falecido Prof. Dr. Francisco Lucas Pires, que, por razões de ordem política e cultural tivera desaguisados com os Citaquianos do seu tempo, e fora posto fora, mas que, nas Comemorações dos 25 anos, me escreveu, pessoalmente (pois eu fui um dos que mais directamente colaborou na organização desse evento) a pedir que lhe enviasse um Emblema de prata, o que, cumpri. Eis o valor da Marca.

Nos tempos em que por lá andei, desde que entrei pela mão do Henrique Vaz Duarte, até que saí, já licenciado em Medicina e a residir e trabalhar em Braga, e a actuar como actor profissional, em *part-time*, na Companhia de Teatro de Braga, o CITAC, sempre prestou colaboração a outros grupos da cidade e arredores, não só em termos técnicos como em termos logísticos e de todo o tipo de apoios que se pudessem dar. Mas, à volta do CITAC, pairava uma pequena multidão de para-citaquianos, que sem nunca terem

sido do CITAC, colaboravam, apoiavam, suportavam os citaquianos, sem nada pedir em troca, num gesto de louvável voluntarismo e muitas vezes de amor, que ainda hoje me causa uma das mais pungentes impressões, de onde se destacam a malta dos Incas, dos Galifões, dos Kágados, da Prakis-tão, entre muitos outros.

Não posso deixar de referir que muito do que aprendi, na Arte de Representar e na preparação para isso, ainda hoje me é extremamente útil no meu mister de Médico Psiquiatra.

Vai ainda uma palavra de recordação para os que partiram desta vida e para os que, a seu tempo, por qualquer razão, se terão arrependido de lá ter estado – vocês sabem bem a quem me refiro – pois eu sei que no fundo, bem lá no fundo, alguma chama ainda alumia o espírito citaquiano, pois sou testemunho de ter visto um deles, parcialmente disfarçado a visitar a exposição de fotografias e cartazes nas Comemorações dos 25 anos.

Aos fundadores do CITAC, o meu muito obrigado por o terem feito, aos actuais citaquianos, o meu muito obrigado por se terem lembrado de mim e por terem preparado esta comemoração das Bodas de Ouro, e que o CITAC, exista eternamente.

A todos, antigos e actuais, que em breve serão antigos, proponho, que se funde uma Associação dos Antigos Citaquianos, com sede no próprio CITAC. • JUL. 2006

ANTÓNIO CARDONA

Ingressei no CITAC em

finais de 1974 onde, devido à minha apetência pela coisa eléctrica, era então estudante de Engenharia Electrotécnica na FCTUC, de imediato assumi a responsabilidade de cuidar da luminotécnica do grupo.

Com certeza saberão, o CITAC foi «encerrado» em 1970 pelo Senado Universitário tendo sido então o seu equipamento, ou parte dele, delapidado. Em contacto com elementos do TEUC soube então que parte do equipamento do CITAC teria sido «resguardado» no saudoso Teatro Avenida anos mais tarde destruído por um incêndio. Descobrimos então um velho piano de luzes de reóstatos que pesava mais de 160Kg e nove projectores (5 Fresneis e 4 Spots) dos quais consegui reconstruir 7 projectores e um velho (e óptimo) amplificador de som que ainda funcionava a válvulas. Não poderei esquecer a prestimosa e eficiente ajuda da FCTUC nas pessoas de dois jovens assistentes de Engenharia Electrotécnica de quem infelizmente não recordo os nomes, na sua reconstrução.

Com a reentrada no CITAC do João Viegas o grupo readquiriu um gravador de som a fita magnética de marca SONY que o referido elemento tinha guardado aquando do processo de 1970.

Recordo as peripécias que tal piano de luzes nos obrigou a viver, pois em todas as digressões do CITAC o referido piano, devido às suas dimensões viajava sempre no tejadilho dos autocarros que nos transportavam. Penso que em todas as representações do grupo era sabido que, depois de tudo montado (concretamente a luminotecnia) o piano recusava-se a funcionar, pois devido à trepidação própria do autocarro no tejadilho, as ligações eléctricas dos reóstatos avariavam sendo então necessário reajustá-las, reóstato a reóstato, o que normalmente provocava atrasos no começo das representações. Lembro o processo engenhoso inventado pelo grupo para «montar» o monstro inestético e pesado no tejadilho dos autocarros e posteriormente «desmontá-lo» de tal posição. Nunca poderei esquecer um episódio passado em finais de Abril de 1980, no aeroporto da Portela, aquando da viagem

do grupo rumo à Madeira a convite do Governo Regional da Madeira para representar no Funchal a peça de Jorge de Sena.

O cenário principal de tal representação teatral era composto por uma cama redonda cuja cabeceira era um espelho circular com cerca de 2 metros de diâmetro, o qual montado numa estrutura própria pesava cerca de 150Kg. Para o controlo do transporte do cenário e equipamentos foram então destacados o impagável Sr. Carlos Figueiredo, funcionário da Reitoria por demais conhecido dos diversos Organismos Autónomos, pelo Aníbal Abrantes (o Bolas) e penso que por mais um ou outro elemento do grupo. Depressa constataram que o referido espelho não entrava no porão do avião que nos transportaria à Madeira. Não podem imaginar o que o Sr. Carlos Figueiredo tentou negociar e com que diplomacia, com o Comandante de voo, para poder transportar o referido espelho no interior do avião, pois, como iam alguns lugares vagos, ia convencendo o Comandante de voo que o espelho viajaria tão seguro preso a alguns bancos de passageiros que não poderia haver qualquer problema na viagem. Isto porque o espelho era uma peça essencial para a representação da peça teatral. Digamos que não foi suficientemente convincente para demover a recusa do Comandante de voo e lá tiveram que viajar no voo seguinte pois antes tinham de guardar nas instalações do aeroporto de forma segura o referido espelho até ao re-gresso do grupo da digressão à Madeira. Peço imensa desculpa por não expressar aqui muitas outras recordações, pois algumas delas não deverão ser escritas.

HENRIQUE VAZ DUARTE CITAC Saltimbanco

> **Coimbra, anos 70** • Nos inícios da década de 70, o movimento estudantil em Coimbra era uma manta de retalhos, dispersa por uma infinidade de rivalidades ideológicas e culturais a reivindicar todas elas o caminho certo do antagonismo, da verdadeira oposição. Catalogava-se tudo em termos políticos e o simples estudante não fugia à regra. E havia de tudo: marxistas, marxistas-leninistas, maoístas, anarquistas, marxistas-estalinistas, internacionais-situacionistas, trotsquistas, lambertistas, revisionistas, neo-revisionistas, etc. Mas, mau grado esta “tutti-frutti” ideológica e o conhecimento de que a repressão era um facto assente, não deixa de ser verdade que Coimbra era por vezes sobressaltada com pixagens de parede, distribuição de comunicados e manifestações de rua. Correrias desenfreadas com panfletos atirados ao ar, que terminavam no labirinto da Sé Velha, no aconchego das repúblicas sobreviventes ou numa cerveja clandestina do café Tropical ou do café Oásis. Com a Associação Académica fechada e a maioria dos organismos autónomos proibidos, respirava-se mesmo assim o quotidiano do “não”, resposta rebelde ao *establishment* dum cultura oficial, que, aos poucos e poucos, ia perdendo terreno. Por isso Coimbra já não cantava o fado de Coimbra. A balada era a voz de Zeca Afonso, de Sérgio Godinho, de José Mário Branco, entre muitos. As típicas capas e batinas eram roupagem de propaganda e foram arredadas para o baú do obsoleto. Ao invés da paisagem do choupal, as paredes receberam o poster de Che Guevara. A sebeta do estudante confundia-se no materialismo dialéctico das matemáticas gerais e da anatomia ou no materialismo histórico do direito constitucional. A praxe tradicional do caloiro e quejandos foi banida e substituída pelo protocolo de esquerda, do punho erguido e da voz incómoda.

Naquele tempo Coimbra era assim. Todos os dias pulsava a atmosfera do contrário, dum contra-cultura que corroía a tradição dum boémia

académica e folclórica, que o regime acarinhava como propaganda turística e que se entristecia por saber que, na cidade dos estudantes, já nem sequer Queima das Fitas havia.

CITAC • Em Abril de 1974 a diferença vê a luz do dia. Coimbra modificava-se. A AAC abre as portas e os organismos académicos malditos, recebem os habitantes da cultura ostracizada e clandestina. E o CITAC foi um deles. Depressa recebe no seu seio uma horda de personagens dos mais diversos quadrantes políticos, mas apostados em fazer teatro, em criar teatro, em discutir, em romper, em trazer as ideias subterrâneas pra fora, prá rua. E o CITAC renasce. Devora-se Brecht, Artaud, Stanislavsky e Grotowsky. Aposta-se nas encenações colectivas e, de discussão em discussão, nasce a primeira peça intitulada “Resistência”, fruto duma colagem de textos políticos. Logo de seguida, “Gare-Austerlitz” e mais tarde encenam-se *sketchs* revolucionários de autores mexicanos e um drama de Fiama Hasse Pais Brandão. “Guilherme Tell tem os olhos tristes” de Alfonse Sastre é devidamente trabalhado e modificado, de forma a adequar-se ao projecto do grupo. (Sem dúvida, se o autor chegasse a ver a sua peça, teria naturalmente um colapso). Mas, e o que importa referir, é que em tempo recorde é tudo miraculosamente levado à cena. CITAC sai do teatro de bolso e passa a representar em todo o lado. Em Évora, Aljustrel, Barcoço, Montemor, Coimbra. Em cooperativas, barracões, praças públicas, salões de baile e até... em palcos. CITAC saltimbanco, que ia a todo o lado, montava os cenários e equipamento, representava, voltava a desmontar e ainda fazia sessões de esclarecimento no fim das peças.

Teatro? Teatro Universitário? Talvez mais *agitprop*. Se poucos sabiam o que se passava na cabeça de Macbeth, também poucos compreenderiam o projecto do CITAC deste tempo: a revolução todos os dias. Transportada por uns quantos estudantes, muitos já com o ano chumbado, mas que acreditavam que o actor em palco era também um aviso, uma mensagem, um poema, um grito. Destinado a outros caminhantes, a outros companheiros de rua, que, no meio da utopia dum tempo diferente, não sabiam que podiam cantar e sonhar, com a nossa força e com a mesma voz.

JOÃO VIEGAS Depois da crise académica de 1969, com a quase ocupação militar da cidade e centenas de prisões de estudantes, o sonho do impossível invadiu o espírito irrequieto de milhares de jovens e espalhou-se como fogo em capim...

A imagem do Che Guevara fazia-nos sorrir o coração e percebemos que a idade da inocência tinha ficado partida em cacos, às mãos dum regime bolorento. Nada voltaria a ser como antes...

Fui para o CITAC em finais de 1969 e tive o privilégio de fazer parte duma plêiade excepcional. Nessa altura entrou como encenador o catalão Ricard Salvat, uma personagem que respirava teatro. Deu-nos um Curso de Iniciação Teatral e revelou-nos Bertolt Brecht. Fizemos um espectáculo com os poemas de Brecht e, depois, “A Excepção e a Regra”.

Quando preparávamos outro espectáculo, “Castelão e a sua época”, no velho Teatro Avenida, vieram os esbirros do regime, pela calada da noite e levaram-nos o encenador.

No ano de 1970/71 chegou o encenador Juan Carlos Oviedo, um seguidor da escola do *Living Theatre*. Montámos o espectáculo “Macbeth, o que se passa na tua cabeça”. Tantas descobertas e tamanha loucura. Partimos rumo à Itália para o Festival Internacional de Teatro Universitário de Monti-

celli. Invadimos as ruas de Parma, quais Garibaldinos, lenços vermelhos ao pescoço. Ganhámos prémios vários enquanto viajámos pelo país. Ainda recordo uma italiana que conheci numa viagem de comboio para Rimini, Renata seu nome, olhos verdes, "amore mio", vou ficar a olhar o mar, sentado no sonho do teu colo. "Não te vás embora" vamos viver para Capri... O dinheiro acabou! Voltámos tristes ao meu país cinzento onde a guerra colonial nos aguardava com o seu sorriso sacana...

Demos ainda vários espectáculos nos jardins da Associação.

Após uma ida ao Porto a imprensa oficial descobriu que éramos uma "Escola de Perversão". Mais um encenador a caminho da fronteira e o CITAC encerrado pela Pide. O espólio acumulado por gerações de resistentes foi saqueado selvaticamente. Segui direitinho para a Escola de Autómatos de Mafra e embarquei para a Guiné, ainda atordoado pelo medo de haver algures, uma bala com o meu nome, à espreita para acabar com o sonho.

Em 1974 o meu povo acordou, os abutres voaram para longe, e eu voltei a Coimbra onde o então Reitor Prof. Dr. Teixeira Ribeiro, me convocou para reabrir o CITAC. Não esqueço a sensação que me invadiu quando abri as portas da nossa casa saqueada. Reequipámos a biblioteca e todo o material técnico. Uma nova geração respondeu ao apelo do teatro, voltaram-se a ouvir os risos da Juventude que queria construir o novo país que despon-tava. Fizemos várias peças de teatro de intervenção, participámos na imensa onda de esperança, soubemos então que o fascismo teria que assassinar as novas gerações para refrescar das profundezas do inferno onde se acoitava à espera de nova oportunidade.

O CITAC é imortal, eu não sou... • ABR. 2005

JOSÉ ANTÓNIO BANDEIRINHA A Tatuagem Mental

> Fui do CITAC, ou sou do CITAC, não sei bem. Ser do CITAC é uma espécie de estado emocional que se continua a manifestar ao longo de muitos anos. Não, não é um estado obsessivo, intenso, que nos mantém em permanente inquietação ou ansiedade, manifesta-se com naturalidade, em situações específicas, de um modo débil mas oportuno e, sobretudo, consequente. É uma espécie de tatuagem, indelével, mas em tons suaves, que só se vislumbra em circunstâncias específicas.

O CITAC, como sabemos, foi fechado em 1970 e depois reaberto em 1974. Nos finais deste ano talvez houvesse mais malta que transitava dos tempos de repressão e de luta, mas eu só me lembro do João Viegas. Era ele que encenava o nosso grupo de Liceu, foi ele que nos levou para o CITAC.

Foi a melhor altura para entrar, aliás, foi a melhor altura para se viver, para se estar no mundo, que me desculpem as outras gerações. Foram os amotinados anos da nossa ingenuidade - minha e do país. Foram os tempos das peças de rua, dos textos de intervenção, das deslocações pelo país, ora em Berliet do MFA, com o nosso fiel amigo Alferes ao volante, ora nos autocarros da PSP, os mesmos que, poucos anos antes... e poucos anos depois, serviam para transportar os verdugos do bastão. Foram os tempos das discussões ridículas e estereis em volta das opções plásticas da dramaturgia e das suas implicações ideológicas. Foram os anos das digressões pelo país que hoje se diz profundo e que, nessa altura, estava todinho à superfície. Fizemos a primeira parte do Zeca, em Chelo, éramos "o Povo do CITAC". Foram tempos de cena-panfleto, de peças que tinham nomes como *Viva o 25 de Abril*, *Abaixo o Azar*, ou *Guilherme Tell tem os Olhos Tristes*, ou *Resistência...*

Vieram depois tempos mais pesados, "anos de chumbo", como alguém disse. Entretanto a ingenuidade consumiu-se, mais depressa a do país do que a minha. O rigor necessário à sobrevivência nestes outros tempos tentou desesperadamente carregar a consciência do pecado daquela estouvada atitude. É ver como entre alguma crítica contemporânea, talvez não tanto a das artes plásticas como, por exemplo a do cinema, do teatro ou, mesmo, a da música, a excomunhão do panfletismo é feroz e inapelável. A conotação vagamente negativa que sempre acompanhou o conceito, quando afastado do(s) contexto(s) *Agit-Prop*, reveste-se agora de um significado profundamente obscuro.

Com muitas interrupções, saí do CITAC dez anos depois, em 1984. Fizemos *Katzelmacher*, de Rainer Werner Fassbinder, com encenação e direcção de actores repartidas entre Mário Barradas e António Barros. Dez anos foi o tempo que esta tatuagem demorou a ser gravada. • AGO. 2006

PAULO ARCHER Memória do Teatro Invisível • 1975-82

> Montar andaimes, transportar os estrados (eram quase três toneladas de ferro, madeiras e caixotes no GUILHERME TELL), apertar braçadeiras e porcas, instalar luzes, cruzar fios, montar a cena, verificar pianos, os camarins improvisam-se no meio da campina, algures, os panos, os adereços dispostos pelo vento, junto a estrelas noctívagas. A operação começava de manhãzinha, para o espectáculo da Noite. E outra vez assim, da noite para o dia. Os artistas, mais sensíveis ao problema da voz, podiam ficar na cama até tarde, a curtir as vésperas na pensão ou no armazém do feno, onde depunham os longos cachecóis e os óculos escuros. Os operários não, punham filosofia nas mãos, embora também tivessem óculos e escuros (era a autodenominada célula proletária do CITAC: o Peixoto, o Parada, o Bandeirinha, eu e, por vezes, o Cardona). O sr. Figueira, perdão, o camarada Figueira ao volante, a contabilizar as multas. "Hum, senhor Figueira... muito bem, duas bejecas", "sr. doutor? Isso dá três". A célula de Infiltrados num mundo ilusório desmontava a cena e vinha por cima dos andaimes e do resto, tudo sonho e entulho duma noite de Verão, fuzilando estrelas cadentes do alto da camioneta (*bandiera niera, bandiera niera*). O velho Xico (não tinha farda nova, penso, desde 1944) e o velho cão abriam as aldrabas da Associação, numa vozearia dos infernos ritmada por latidos. Acabados de chegar do derradeiro paraíso, aquela cena sabia-nos a neo-realismo desbotado. Depois, alguns de nós, até a madrugada fugir, dispersavam-se pela escuridão, pelas repúblicas (Inkas, Prá-kistão, Galifões, o 40), ou caíam no cinzeiro. Apócrifo monumento erecto ao destino dos cigarros e às beatas (das que se consomem em cinza e solidão), ali, na Praça da República. Quando não a simulação suicida (nas calhas da linha do eléctrico, que àquelas horas não rolava). Ou na Cruz de Celas, dissertando, a interrogar o Futuro, que nunca mais saberemos se chegou, "O Nosso Capital Vosso de Cada Dia".

O CITAC começava assim: sensibilidade e voz treinavam-se no ritual da montagem, sacrifício em oferenda aos deuses do Teatro (chamam-lhe arte de Talma, mas tem tantos deuses, Dionísios, Nietzsche, Eurípedes, Calderón), procissão heteronímica em busca do antedestino colectivo (Abaixo o Azar!). Ou promessa do mundo ilusório, encenação dos dias que passam. A memória solidária vai percorrendo esses caminhos. Espectáculos feitos em estrados de tractores nas cooperativas de produção agrícola, associações de moradores cheios de coragem de viver, auto-aprendizagem e

experiências que deram o belo Epimeteu de Sena, que acabara exausto de incompreensão, castelos que deram D. Duardos, concessão surreal à ortodoxia, *happenings* no meio do estudantariado, com cenas de confronto à mistura (não ensaiadas) das primeiras capas, *performances* (de teatro invisível) nas carruagens do comboio em pânico porque um de nós, de pijama listrado e barrete, simulara um louco, dos oficiais, e desatara a correr – não à *Living Theater*, mas na lata de sardinhas. Ou essa secreta *Alice no País das Maravilhas* que nunca estreou, mas foi vista com Pessoa em 1980.

Porquê tudo isso? Porque o CITAC era o nome comum para um pretexto. O texto ninguém o sabia de cor (no sentido não metafórico, em Évora, no Garcia de Resende, quase que ficámos sem peça). Mas o pré-texto, esse verdadeiro teatro invisível, era comum: arte solidária com a vida, porque os deserdados também vivem e os excluídos (foi tão difícil aquela cena no Sobral Cid), ao que me dizem, também conseguem sobreviver. Pretexto para descobrir o corpo como superestrutura do mundo (como se aprendia com Grotowski). Pretexto para interpretar esteticamente a explosão libertária, porque era mesmo disso que se tratava (embora num cortejo de diferenças, com Lao-Tsé e outros fumos Orientais como Zédong, os trotskas e os “social-fascistas” in-filtrados, os situacionistas – pequeno batalhão crítico do post-espectáculo –, os da FAI, e os outros). “Escola” estética da tolerância, não da tolerância legalmente imposta, mas da prática da tolerância estética; por isso, espaço público, também, de práticas e atitudes anti-escolásticas (eram infundáveis discussões teóricas, sobre, por exemplo, o significado dum copo de vidro em cena, ou sobre o uso de máscaras, *personae* para dissimular pessoas). O CITAC era antes de mais o simultâneo movimento, iconoclasta e iconográfico, de uma estética libertária (onde se pudessem expandir as fronteiras tão novas e precárias da liberdade inventada e onde os mestres nem se reconheciam). A liberdade era o nosso Nome. E em nome dela escrevíamos poemas, dizíamos os ditirambos indizíveis, pintávamos cenários (ou o Teatro de Bolso) e encenávamos textos. Representávamos liberdade, isto é, presentificámo-la numa história do quotidiano. É [e era] projecto impossível, mas o mundo era [e é] demasiado composto e certinho para nós.

Tudo isto se vivia num explosivo caldeirão de diversidade que temperava a solidez – e a flexibilidade – da própria Associação. Do venerando e respeitável vizinho (firmáramos sólido pacto de não-agressão com o TEUC no Conselho Cultural de 1979 e partilhámos a torrente das águas) descia só uma sombra, embora já não o fosse, desse grande Paulo Quintela e da temporalidade épica que eu não conheci. Tinha-se dedicado o vizinho à divulgação científica e panfletária da crise de 1383. Nós tínhamo-nos dedicado, em boa hora, ao apoio dos grupos de teatro popular e aos ciclos de teatro. No balanço entre o confronto e o consenso, existia naquele corredor de luz intensa e submersa – que dava acesso às artificiais luzes do Gil Vicente – um caldeirão de amizades. E do CELUC, do GEFAC, ecoavam os cânticos e o movimento, as danças, de um povo que não desistiu de cantar, e do CAP (que ajudáramos a fundar, embora os actuais fundadores nem se lembrem disso nas efemérides fundacionais) vinham novos artistas e as primeiras instalações: de todos esses organismos chegava um sopro solidário, vento cúmplice num projecto cultural autónomo, emancipador e descentralizador. Se a cultura for, na ordem dos possíveis, o alcançável poder popular. Solidário também, e amigo, foi sempre o professor Ferrer Correia, mais do que reitor duma Universidade, reitor da Academia. E, claro, para a mãe das artes – heterodoxia ou heresia numa sociedade que mal

espreitava a imensa fissura da liberdade –, a Gulbenkian, habituada a ser o verdadeiro ministério do teatro de então, iam e vinham negociações, pedidos, cheques, despesas, convites, palavras de incentivo, projectores, telefonemas, encenadores. E mais outra vez, para se fazer teatro na pacata cidade invadida por uns bandos de sonhadores, num mundo hipotético, certinho. Mas nesse mundo nós representávamos a Incerteza. E fazíamos-lo em cima dum estrado, na possibilidade dum palco precário (como é a vida), no meio de gente de carne e osso, que respira. A essa apaixonada respiração chamava-se teatro. Mesmo invisível, penso que ainda assim se chama.

VASCO QUEIROZ **O Terror do Palco** > O Teatro sempre exerceu um fascínio enorme em mim. E perdoem-me (se quiserem, de resto estou-me nas tintas) os teóricos da coisa mas teatro para mim ainda é acima de tudo a arte de representar, mais do que de encenar, cenografar, dramatizar, conceber, dirigir, musicar ou sei lá que mais. Bem sei que as coisas evoluíram e não faltam exemplos em que as artes cénicas se confundem com as artes performativas e ainda estou para ver o aparecimento, se é que não existe já, de teatro sem actores. Jamais. Never. Nem pensar. Bons, maus, assim-assim, mais fera, menos canastrão, mas gente a “fazer de conta”, a representar, senão não é teatro coisa nenhuma por melhor que seja. Desde muito pequenino, para além de torcer o pepino, que me habituei a ir ao teatro. Primeiro sem sair de casa ouvindo o maravilhoso Teatro Tide com extraordinárias versões radiofónicas de obras de Júlio Diniz e em que os actores tinham todos vozes graves e másculas (mesmo que fosse a fingir) e as actrizes vozes sensuais de virgens deslumbradas tipo Judy Garland a olhar para o arco íris excepto a Eunice Muñoz que já na altura tinha voz de “Mãe”. E as dicções eram irrepreensíveis, juro que era capaz de passar dias a fio sentado no penico a ouvir aquilo. E as rádio-novelas...E a semanal “Noite de Teatro” na TV onde eram exibidas assépticas e inofensivas peças que o regime tolerava mas que eu não perdia porque me deliciava com os Artistas.

Mais tarde comecei a ver teatro ao vivo no Ateneu de Coimbra cujo grupo cénico dirigido pelo saudoso Raul de Sousa levou ao palco entre outros inolvidáveis êxitos a famosa Farsa de Mestre Pathelin que nunca vi na totalidade por se me inundarem os olhos de lágrimas e os calções de mijó de rebentar a rir nalgumas cenas muito por culpa do Sr. Borges e do Sr. Zé Duarte (o “Letra”), dois enormes actores sem menosprezo dos restantes, todos de gabarito acima da média. E a companhia itinerante Rafael de Oliveira que anualmente animava as noites de verão da Figueira da Foz em que os poucos e excelentes actores se desdobravam em inúmeros papéis em peças de 3 e 4 actos e em que o ponto (esse inacreditável e em vias de extinção elemento) se ouvia claramente nas primeiras filas da plateia conferindo uma misteriosa e algo patética auréola à acção. Anos depois foi o contacto com o Teatro Universitário em Coimbra, nomeadamente o TEUC já que o CITAC havia sido encerrado pelos esbirros do fascismo não propriamente por falta de qualidade e era sempre o desempenho dos actores o que mais me seduzia destacando aqui o talento do José Barata (Chapeau!). Finalmente e já com outras possibilidades comecei a ver tudo o que podia em Coimbra, em Lisboa e no Porto e toda a explosão de liberdade que se seguiu ao 25 de Abril me embriagou também de teatro e de talentos. Tive o privilégio de ver inúmeras vezes (dias seguidos nalguns casos) o genial Mário Viegas em relação ao qual todos os outros por melhores que fossem

pareciam banais quando não cabotinos. Admirava profundamente os actores e roía-me de curiosidade e de inveja de não ser um deles e fazer parte do seu mundo. Palpitava-me no entanto que nunca poderia ser grande coisa (como tive ocasião de constatar) e pior do que isso, tinha a certeza que se algum dia estivesse num palco me havia de esquecer do texto e morreria de vergonha pela barracada. Tinha algumas dificuldades em me expor por manifesta falta de "lata" e a ideia de enfrentar um público aterrorizava-me. Tive então a sorte de conhecer alguns elementos do CITAC com os quais rapidamente estabeleci relações de franca amizade posteriormente sedimentada em inconfessáveis cumplicidades e persistentemente regada com hectolitros de cerveja não fosse murchar a coisa. O ambiente CITACiano tinha algo de transgressor com uma pitada anárquica que muito me agradava e com o andar da carruagem comecei a sentir-me como fazendo parte do grupo. Um dia, em 1977, o CITAC foi derramar classe e talento ao Porto abrilhantando uma edição do FITEI (Festival Internacional de Teatro de Expressão Ibérica) com o espectáculo "O Nosso Capital Vosso de Cada Dia" e juntamente com outro amigo, colega e igualmente elemento da claque fui também. Dessa peça faziam parte alguns figurantes que vestidos de soldados romanos se encarregavam de mobilizar o público para dentro da sala do espectáculo e no final para o olho da rua permanecendo de pé, austeros, quietos e mudos de ambos os lados do palco e ao nível das cadeiras virados de costas para a cena durante todo o espectáculo. Nessa noite alguém se lembrou de nos fazer o amável convite de participar activamente na representação em agradecimento pela fidelidade ao grupo atribuindo-nos os difíceis papéis da citada figuração. Foi uma estreia auspiciosa facilitada como é bom de ver pelo facto de não arriscar nenhuma "branca" e de poder corar à vontade porque as faces estavam quase completamente ocultas pelos capacetes.

Estava decidido a entrar ainda mais no barco. Os meus receios viraram um desafio. Em 1978 inscrevi-me no Curso de Teatro do CITAC a ser orientado pelo então encenador da casa Geraldo Tuchê com a colaboração do pessoal mais velho. Foi o máximo. Éramos 30 e tal debutantes cada qual com as suas motivações e foi um período de grande aprendizagem teórica sempre sustentada em preciosos textos policopiados em stencil que borravam as mãos de uma suave cor azulada e cheiravam a tinta fresca, da descoberta dos corpos incluindo para fins artísticos, de trepidantes exercícios de exploração da voz e de reforço da confiança e imensos exercícios livres ou dirigidos de exploração de situações dramáticas preparando o elenco para a construção de um espectáculo final a apresentar ao grande público. Essa dinâmica trouxe resultados imprevistos nomeadamente alguns acasalamientos que perduraram incluindo o meu com a minha futura ex-mulher e mãe da minha filha, a lindíssima e talentosa Helena Gonçalves.

Após entusiásticas e aguerridas discussões escolheu-se Jorge de Sena como autor e "O Império do Oriente" como texto a levar ao palco em absolutíssima estreia mundial. Tratava-se (e trata) de um divertido e sarcástico texto que baseado na relação do Imperador Justiniano com a Imperatriz Teodora parodiava ao ridículo a moral burguesa e a hipocrisia do poder. Um dos personagens da peça é um historiador, personagem conspícuo e magistral, que começando por fazer uma preleção sobre a corte vai a pouco e pouco interagindo com a acção que entretanto decorre acabando por se integrar nela. Era o meu papel.

Chegou finalmente o dia 30 e Março de 1979 e o mundo parou para a estreia. Tinha passado a tarde no teatro de bolso com os outros elementos a

ultimar pormenores e as inúmeras idas à sanita não pressagiavam nada de bom. Apesar de conseguir reproduzir mentalmente o texto (todo) da peça em poucos minutos sem falhas sabia que me havia de acontecer aquilo. Pelas 21.30 e depois dos habituais votos de muita merda de uns para os outros e do encenador (que disfarçava subtilmente uma ansiedade quiçá maior que a nossa) para todos nós tomarmos posição, uns atrás do cenário e eu no camarim por baixo das escadas de onde apareceria para iniciar a primeira cena. As portas abriram e o público encheu literalmente o Teatro de Bolso num ápice. Uma inquietante vontade de urinar sobressaltou-me e alguns pingos chegaram a molhar-me as cuecas mas já nada podia fazer. O meu coração parecia a bateria do Ginger Baker. Lembrei-me do Tuchê, fechei os olhos e respirei fundo. Começaram a ouvir-se os primeiros acordes da "Carmina Burana", sinal para o arranque do espectáculo e eu também arranquei para o palco. Logo nos primeiros passos deixei cair os calhamaços que trazia debaixo dos braços o que não ficou mal porque estava previsto na encenação mas nunca tinha saído com a devida espontaneidade que a atrapalhação real induziu. Compus a cena, passei os olhos pela assistência sem ver absolutamente nada e comecei a falar "Minhas Senhoras e meus senhores, a nossa preleção de hoje versará..." e o texto saía fluido, os gestos também até que... tinha que ser. De súbito foi como se os miolos implodissem e nada mais restasse do que o vazio. Não fazia a mínima ideia do resto do texto. Aquilo que eu estava farto de saber que ia acontecer estava a acontecer mas não podia acontecer. Gelei instantaneamente e pareceu-me que ficaria assim para toda a eternidade. Imaginei-me internado no Sobral Cid em rigidez catatónica perante o desespero dos psiquiatras, da família, dos amigos e do CITAC. Olhei para o encenador que ao cimo das escadas do público, junto à régie de som e luz, me olhava com um giocondesco sorriso e uma breve náusea colocou-me à beira do desfalecimento. De repente tive uma ideia mais luminosa do que os *spots* que iluminavam o palco e a minha vergonha. Como o texto naquele momento era baseado em conhecimentos históricos comecei a improvisar abandonando a marcação prevista e ensaiada milhares de vezes e deambulei pelo espaço cénico debitando datas, nomes e acontecimentos com o ar mais solene e dramático do mundo um pouco ao jeito de José Hermano Saraiva na esperança de um milagre me fazer retomar o texto da peça. O pior é que todos os outros elementos que estavam atrás do cenário começaram a tentar ajudar-me dizendo frases que misturadas e a várias vozes formavam um arrazoado incompreensível agravador do trágico momento. Tive que fugir para a boca de cena continuando a improvisar até que finalmente o milagre aconteceu e voltei ao texto. Passei de novo o olhar pelo encenador que continuava com o mesmo sorriso mas com a sobrancelha esquerda arqueada num jeito muito dele e totalmente encostado para trás.

O resto do espectáculo correu muito bem e foi um retumbante êxito como só o CITAC consegue. Nunca mais me voltou a acontecer a mesma coisa, o destino estava cumprido.

Ainda hoje devo ao Teatro e em particular ao CITAC a capacidade que ganhei em enfrentar públicos o que na minha profissão me é particularmente útil para dizer a verdade ou mentir aos doentes com o mesmo à vontade, esconder a ignorância, fazer palestras em congressos ou animar reuniões. Também na minha vida pessoal a comunicação com os outros ganhou uma agilidade surpreendente.

Obrigado CITAC. • AGO. 2006



80





**FLUXUS
INTERNATIONAL
& C°**

Memórias > *Arlequim
e Pierrot* • *Citaclowns*

• *Dom Duardos*,
programa CITAC •

*Noite de Guerra no
Museu do Prado*,

Programa CITAC •

Katzelmacher,

apresentação de

António Duarte Bento,

circular CITAC •

Murder in Cathedral,

Paulo Filipe, programa

CITAC • *Procurando* •

Projectos & Progestos,

uma leitura de António

Barros

Testemunhos >

Fernando Moreira Marques

Filipe Nunes Vicente

Isabel Carlos

Jorge Vasques

José Geraldo

Paulo Filipe

Paulo Vaz de Carvalho





ARLEQUIM E PIERROT

Texto • José de Almada Negreiros / Encenação •

Jorge Humberto e Fernando Marques / Lumino-

tecnia • Aníbal Abrantes / Operador de Som

e Slides • José Louro / Assistente de Monta-

gem • Joca / Carpintaria de Cena • Carlos

Figueiredo / Serralheiro • Justiniano Justo



Gustavo Cardoso e Celeste Dias contam-nos como apareceram os *Citacloowns*: "A ideia surgiu de um atelier no CITAC sobre a técnica do Clown (palhaço), ministrado pelo Manuel Guerra. A experiência entusiasmou-nos e quisemos mostrar em público o que tínhamos aprendido". Estes elementos, que juntamente com José Ribeiro, José Geraldo, António Duarte Bento e Lena Faria, fundaram o grupo, salientam que a sua criação se deve também à solicitação das pessoas. Gustavo Cardoso recorda que "houve um sarau no Teatro Gil Vicente para o qual foi pedida a presença do CITAC. Foi enviado ao espectáculo o grupo de palhaços, e verificou-se uma boa aceitação por parte do público". "Era um trabalho de rua não habitual, e a população mostrou-se agradavelmente surpreendida" – lembra também Celeste Dias, que adianta: "as pessoas começaram a pedir a nossa presença e vimos que tinha razão de ser a existência de um grupo de palhaços". Seguiram-se então os espectáculos. Curia, Redinha, Penela, Vila Verde, Águeda, Cernache, Hospital Psiquiátrico do Lorvão, Escola Secundária José Falcão, Penitenciária, e intervenções na IV Semana Internacional de Teatro Universitário e Dia Mundial da Criança (na Feira do Livro de Coimbra), foram alguns dos cerca de 20 locais onde os *Citacloowns*, durante ano e meio, apresentaram o seu espectáculo.

Aprestado para comemorar 25 anos de uma existência que indiscritivelmente influenciou, por vezes de forma poderosa, nos baralhados caminhos do Teatro Português, o CITAC procurava ao mesmo tempo ensaiar uma reflexão que pudesse ajudar o grupo a emergir da situação tanto ou quanto pantanosa em que durante uns tempos se tinha andado a comprazer. A própria vocação "experimentalista", sempre confessadamente afixada, uma vez perdida a clareza da finalidade, confundido o modo de estar de cada um com o objectivo que constroem todos, operada a redução do acto criador a uma espécie de terapia de charlatões, havia ajudado a que a saída do coma forçado em que a PIDE mantivera o CITAC se tivesse feito pelas margens pouco solidificadas dos atoleiros tribais e "psiquiátricos", coisas de que toda a gente já se fartou mas que por cá ainda pegam. Só que aqueles que hoje continuavam e continuam o CITAC, tinham cada vez mais e cada vez mais claramente, a percepção de tudo isto e começavam a ser capazes de desenhar um outro quadro em que, por fases e a médio prazo, se tornasse viável provocar o reencontro de uma actividade que acolha e desenvolva a tradição afirmada por um grupo com o peso e a importância do CITAC. A primeira fase (até ao fim do ano escolar) desenrola-se em torno de objectivos concretos e simples: abrir o grupo, organizar o que é administrativo e directivo, interessar novos quadros, inventariar materiais, tornar operacional o aparelho técnico. E, simultaneamente, como suporte de tudo isto, iniciar dois tipos de trabalho, convergentes, centrado um na preparação efectiva de um primeiro espectáculo e centrado outro no desenvolvimento e formação dos elementos do grupo abrindo o caminho para novas realizações. É aqui que aparece o DOM DUARDOS, de Gil Vicente, como aparecerão as primeiras formas organizadas do indispensável exercitar dos componentes do grupo mostradas em espectáculo que é exercício, e que por ser exercício se entende dever atingir um momento de exclusão de toda a privacidade. Nem um nem outro destes caminhos (convergentes, repete-se) carecem de justificação, que se contém de modo suficiente no próprio facto de serem realizados. Mas interessa talvez notar que o Dom Duardos, e Gil Vicente, foi neste momento o melhor corte radical com uma prática que só podia enredar-se mais. Para além da que, tratando-se de devolver ao CITAC a continuidade da sua própria tradição, bom seria (e com laivos programáticos) retomar também uma tradição que é universitária e é de Coimbra, desses



estudantes de Coimbra que, como escreveu o Professor Paulo Quintela em 1965, "em 1938, tomam à sua conta e guarda, literalmente, o culto de Gil Vicente...". O culto afinal de um teatro nosso, português, que se não renega, se não mumifica, se não fixa, e se sabe que é moderno pelo que nos revela e pelo que contém, e se sabe que pode ser moderno pelo modo como for tratado. Esta primeira Tragicomédia é sobre os amores de D. Duardos, Príncipe de Inglaterra, com Flérida, filha do Imperador Palmeirim de Constantinopla. Foi representada ao Digníssimo Príncipe e poderoso Rei D. João III.

D O M D U A R D O S

Encenação e Organização do Texto • Mário Barradas / **Cenografia e Figurinos** • João Vieira / **Ária do Romance** • Paulo Vaz de Carvalho / **Filmes** • Alexandre Ramires / **Sonoplastia** • Jorge Humberto / **Iluminação** • Paulo Abrantes, João Damasceno / **Adereços** • Jorge Humberto, Humberto Frias, Nuno Porto / **Mestra de Costura** • Olívia Linhares / **Carpinteiro de Cena** • Carlos Figueiredo / **Organização do Guarda-roupa** • Celeste Dias / **Administração** • Fernando Marques, Aníbal Abrantes / **Colaboração** • João Carlos Marques e Banda de Barcoço / **Elenco** • Paulo Archer, Humberto Frias, Helena Gonçalves, Cristina David, Isabel Bernardino, Eugénio Chicória, Vasco Queiroz, Rui Damasceno, Maria José Teixeira, Adelaide Seabra, José Peixoto, Filomena Teixeira, Nuno Porto, José Manuel Oliveira, Celeste Dias, Emília Nunes Pereira, Aníbal Abrantes, Carlos Manuel Leal, Fernando Marques, Xico

NOITE DE GUERRA NO MUSEU DO PRADO

Em 1956, Rafael Alberti, evoca “uma noite de guerra em Madrid, durante os dias mais graves do mês de Novembro de 1936”, e particularmente o episódio de salvamento do tesouro artístico do Museu do Prado, em que ele próprio, então adolescente, participou. E evocando a luta dos milicianos, homens e mulheres do povo, introduz diversos e outros planos: O da guerra da Independência contra os invasores de Napoleão – 1808 através das obras



destina a segregar o núcleo que há-de construir os futuros espectáculos do CITAC nos próximos anos. Só o corpo, a voz, o gesto sem nenhuma muleta, numa tentativa completamente despojada, de criar climas, situações, personagens, sinais. Continuação do trabalho encetado no ano anterior, acreditamos nos seus resultados que irão desembocar na constituição de um grupo de actores e técnicos, e numa estrutura administrativa, garantia de continuação do CITAC e da sua transformação qualitativa.

imortais de Goya – e várias outras personagens das telas de Ticiano, Velasquez, Fra Angélico, do Retábulo anónimo de Arguis. Tudo isto, que é a história, que é um peso, que é a esperança e continua a ser de hoje (Angola, S. Salvador, por esse mundo fora) constituía um excelente pretexto para pôr em comum um grupo na sua grande maioria novo, fazendo participar todos, sem nenhuma escolha inicial, num exercício que, com outras acções, se

O Autor • (Rafael Alberti) Alberti jovem / **Dos quadros, desenhos e águas-fortes de Goya** • Maneta, Fuzilado, Amolador, Estudante, Maja, Toureiro, Frade, Cego, Velhas 1, 2 e 3, Decapitado, Burro, Povo de Madrid / **De um quadro de Ticiano** • Vénus, Adónis, Marte / **De Velasquez** • Anão, Rei / **De um quadro de Fra Angélico** • Arcanjo S. Gabriel / **Do Retábulo de Arguis** • Arcanjo S. Miguel / **Personagens de 1936** • Milicianos, homens e mulheres. / Muitas das frases ditas pelas personagens são as mesmas que Goya escreveu nos seus desenhos e águas-fortes / **Participaram no espectáculo todos os elementos do CITAC** • Alexandra Silva, Aníbal Abrantes, António Duarte Bento, Carlos Mendonça, Celeste Dias, Elisabete Carlos, Elvira Gonçalves, Eugénio Chicória, Fernanda Monteiro, Fernando Marques, Gastão C. Moncada, Gustavo Cardoso, Helena Faria, João Manuel Damasceno, Jorge Maria, José Filipe N. Vicente, José Geraldo, José Manuel Oliveira, José Peixoto, José Ribeiro, Luís Albuquerque, Manuel Silva, M.^a José Vale, Nuno Porto, Paulo Abrantes e Wilma Fonseca/ **Direcção Artística** • Mário Barradas



As flutuações sempre acompanharam o Homem na sua procura do desconhecido. Como um Marinheiro orientando-se pelo sinal das vagas, sofrendo no seu barco o embate das forças contrárias. Ele, no alto mar, descobre as ilhas ao correr do vento, quando é uma corrente que possui o próprio saber geográfico: aquele que é desconhecido ao marinheiro. Fassbinder foi um marinheiro materializando as Terras da sua imaginação. Terras que a corrente da História lhas havia apontado, mesmo antes do barco da História as atingir. Assim é que um Marinheiro pode falar das terras onde nunca esteve, onde nunca pernoitou nem de lá olhou para o seu barco. Fassbinder anunciou das gáveas o colorido e a morfologia desses Lugares: armado de lentes e projectores emanados dos seus sentidos. Por isso o CITAC teria que ser um receptor desses gritos e dessas exclamações. O CITAC teria que receber ele próprio os sinais da ventania que se fez sentir em Fassbinder. No meio da turbulência, teria que receber o sextante fabricado com os olhos de quem vê do alto dos mastros: um rumo definido no meio da tempestade. É uma história de marinheiros, a trajectória do CITAC. Eu, tendo entrado nesse barco quando ele deitava água por alguns rombos, cedo fui obrigado a usar o meu corpo para impedir que ele se afundasse. E já Fassbinder gritava há muito que os marinheiros não remavam todos para o mesmo lado. No entanto, a sua voz, apesar de vir do mastro mais alto, conseguiu chegar ao convés e amainar as águas. Numa atitude de síntese, assim convergiram: os marinheiros de Projectos & Progestos, com os marinheiros de Noite de Guerra no Museu do Prado. Foi Fassbinder o grande sintetizador. Com António Barros e Mário Barradas, com a interpretação de texto de Christine Zurbach, os marinheiros do CITAC tentam pôr o seu barco em andamento; agora com um sextante apontado para a diferença: para a polémica. É aliada a experiência plástica, poético-visual, de António Barros com a experiência teatral, neo-clássica, de Mário Barradas. Depois da experiência frustrada de "Noite de Guerra no Museu do Prado", o CITAC agiganta-se agora com a diferença de "Katzelmacher", uma peça onde é aliada uma nova estética visual, oriunda da experiência de Projectos & Progestos, com Uma Guerra psicológica entre as personagens dos nossos dias: personagens que pululam os cafés que frequentamos, os bares e os comboios onde sobrevivemos. Katzelmacher é a tentativa de reencontro do velho CITAC: aquele que ousou erguer a voz da irreverência aliada ao apontamento estético. Ver Katzelmacher é encontrarmo-nos com as nossas imagens em pleno espaço cénico; é sermos nós espectadores e participantes na Peça do Nosso Tempo. Não será de estranhar que a certo ponto não saibamos se somos nós os actores, não saibamos se também somos abelhas dentro da mesma colmeia. Assim, Katzelmacher pode funcionar como o mar que nos agita, como a vaga que nos atrai para a ilha que ansiamos. Que o barco do CITAC saiba colher todos esses ventos! • António Duarte Bento

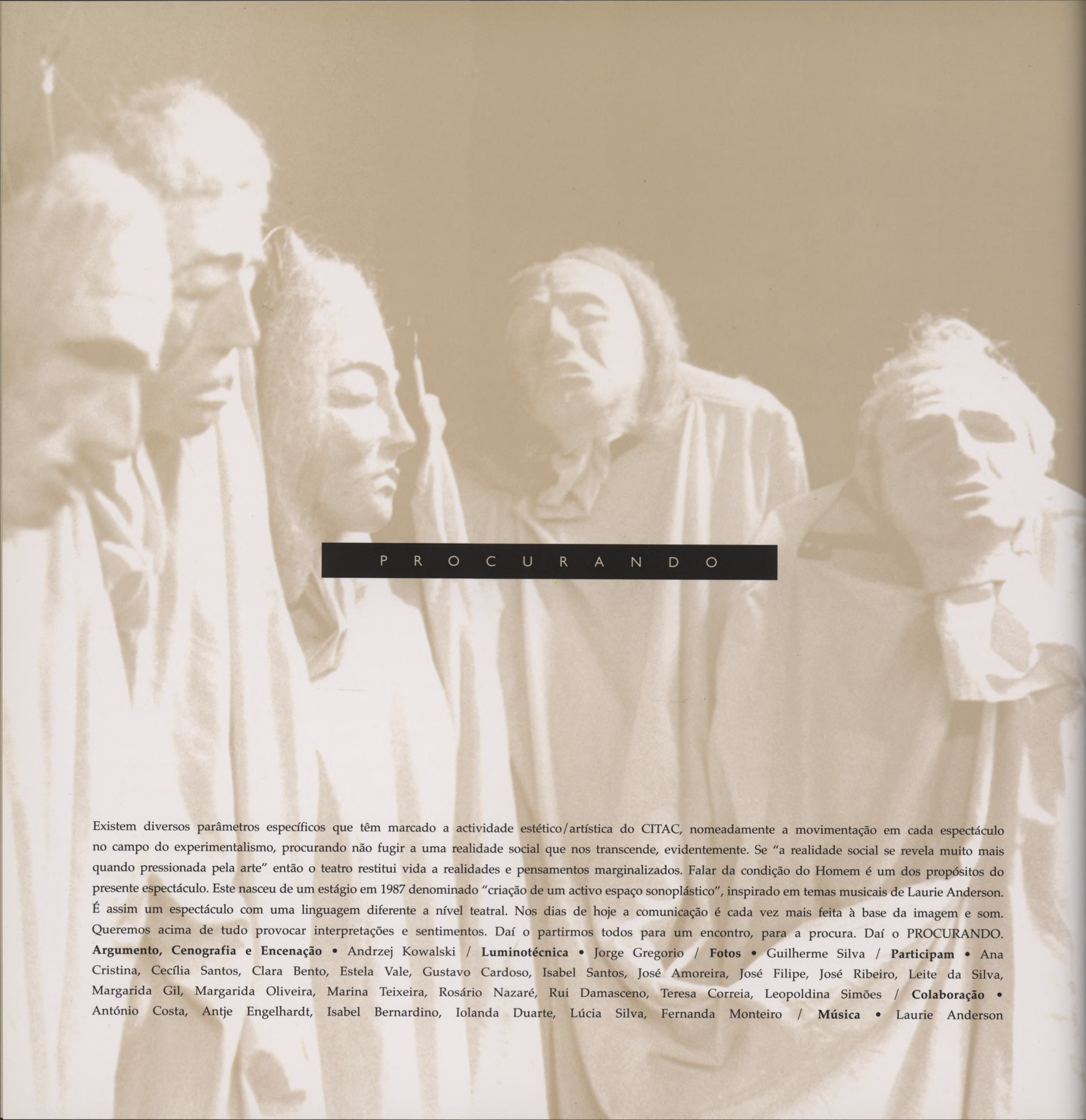
Texto • Rainer Werner Fassbinder / **Encenação** • Mário Barradas / **Dramaturgia e Tradução** • Christine Zurbach / **Direcção de Ensaios** • Luís Varela / **Assistente de Encenação** • José Geraldo / **Intérpretes** • Alexandra Silva, Aníbal Abrantes, Conceição Matos, Eugénio Chicória, Helena Faria, José António Bandeirinha, José Ribeiro, Maria João Teles, Rui Damasceno, Susana Gonçalves / **Direcção Plástica** • António Barros / **Atelier de Cenografia** • Arminda Mota, Iolanda Duarte, Lisete Vidal, Lúcia Marto, Pedro Reis, Jorge Monteiro / **Cabelos** • Guilherme Duarte Pais / **Luminotecnia** • Carlos Gama, João Damasceno, Paulo Abrantes / **Assistência à Produção** • António Duarte Bento / **Montagem** • Carlos Figueiredo, Olívia Linhares, A. Margalho, Neolux, Lda.



Notas da encenação • Num espectáculo, há sempre as lutas do texto (da história) e as lutas com o texto. O que nos dava Eliot? Uma grande peça quase toda em verso, composta de vários fragmentos, quase sempre monólogos alternados das mulheres, dos cavaleiros, dos padres, de cada um dos padres, de um arcebispo. • Há já bastante tempo que me convenci: um texto escrito é um contributo decisivo para um espectáculo, e a passagem pelos grandes textos é a melhor escola de teatro. O que não obriga, nem à submissão convencional ao que está escrito, nem à afectação de qualquer grandiloquência. Pelo contrário, um grande texto torna-nos inventivos e humildes. Há que actualizá-lo com precisão. Como dizia Eliot, “vale mais ser um bom poeta do que um grande poeta”; da mesma maneira, vale mais tentar construir um bom espectáculo do que a fachada de um grande. Tem havido nos nossos palcos demasiada pedagogia para com os espectadores: é tempo de haver alguma pedagogia com os próprios actores e homens de teatro (o espaço universitário sendo bom para a começar). Eliot fá ao ponto de dizer: “o meu interesse pela poesia é primariamente um interesse técnico”. • Sobre a admirável poesia de Milton, Eliot escreve textos fortemente críticos: condena-lhe a criação de meras figuras gerais, onde deviam destacar-se personagens individuais. Isto, que ele considera importante na poesia, é, por maioria de razão, um ponto decisivo no drama: no palco não podemos representar símbolos vagos – só as personagens bem encarnadas fazem verdadeiro teatro. Eliot critica também a Milton a esterilidade da sua música verbal, o poeta procurar apenas o efeito na orelha, sem sentido, sem precisão, sem sequer dar vida nova à palavra, e sem visualização das imagens. São outras tantas advertências a reter para qualquer peça, e muito mais para uma peça de Eliot. E ele pretende na poesia a mínima alteração da língua vulgar, conversada, não babilónica, uma prosa comum, uma fala contemporânea (elevada pelo génio), uma língua ligada à vida dos homens e mulheres modernos. Como será o equivalente na linguagem da encenação? Lá está, há que experimentar, não para isolar o teatro, mas para encontrar as expressões que hoje toquem mais esses homens e mulheres. • No entanto, em *Murder in the Cathedral* há muita artificialidade, que resulta do facto de as personagens falarem em verso, ainda que livre, e de viverem no século XII. Há aqui uma tensão. Se começarmos a reparar nas intenções mais gerais, políticas, culturais, poéticas, e na sua concretização nas obras, vemos que há entre todos estes elementos contradições, não só em Eliot ou em Milton como em muitos outros autores (Magrite, já agora). Somos assim colocados no seio de uma tensão entre conservadorismo e ruptura, entre classicismo e modernidade. Em Eliot essa tensão está muito presente: pretende por um lado dar à sua poesia vozes coloquiais, “every word at home”, mas por outro lado pretende que a poesia não seja uma voz pessoal, privada, e por isso que seja, de alguma maneira, oficial. Experimenta: mas experimenta uma depuração que é também retorno, classicismo. Tenta uma síntese de culturas passadas, recorre à Bíblia e a Conan Doyle: aparece como um primeiro clássico na modernidade. A concretização de tudo isto no *Murder in the Cathedral* usa um alibi muito evidente: o próprio argumento, ao situar-se tão longe na história, obriga a uma linguagem não contemporânea, não coloquial, estilizada poeticamente, clássica. O alibi é tão descarado que a própria intenção é posta em causa: modernidade? classicismo? experimentação? • Então, ao pormos em cena a peça somos também colocados na tensão entre o que nós próprios tenhamos de classicismo e de modernidade, nessa própria luta com o texto e a partir do texto. Em Eliot, cada um dos pólos nos reenvia sempre para o outro, e os seus processos preferidos são aqueles que permitem esta ambiguidade: com destaque para as repetições (de letras, de frases, de estrofes), com tudo o que têm de experimental e de “bíblico”, de clássico. O mesmo para a intertextualidade, sintetizadora mas irónica. Não sei: nós, homens de teatro, quando pegamos nesta peça (e tantas vezes ela é representada!) somos tentados pelo classicismo ou pela modernidade? Pela mimesis ou pela ruptura? Queremos ser nós: mas clássicos ou novos (ou neo-clássicos)? • Estas lutas com a peça não podem abafar nem sobrepor-se às lutas da peça. A entidade dramática deve ser absoluta, primária: o drama não deve ser a representação de qualquer outra coisa, deve representar-se a si mesmo, ser ele mesmo. Deve ser uma pura relação de personagens, de fortes individualizações como queria Eliot, que vão tomando decisões no decorrer do tempo dramático (e pondo em evidência esse tempo). Mas, neste caso do *Murder*, onde estão as decisões? Como resumia o próprio Eliot, trata-se da história

de um arcebispo que chega à catedral para ser assassinado – e é assassinado. Não parece haver aqui grande mudança, muitas decisões, nem do arcebispo nem das outras personagens. O próprio coro das mulheres, ao contrário, por exemplo, do coro da Antígona, mantém a mesma opinião desde o início da peça: faz cálculos mas sabe (calcula porque sabe). Então é a encenação que tem de ir explorar ou criar as várias linhas de conflito e as decisões que constroem o drama. Conflitos de lealdades e conflitos homens/mulheres, paz/podridão, sobrenatural/quotidiano. Decisões porque a encenação assume que, ao regressar, o arcebispo não vem claramente para morrer. A morte é uma hipótese que ele põe, evidentemente, desde que o rei não lhe deu o beijo da paz: mas, segundo ele, ainda não está decidido. A sentença vai sendo feita no primeiro acto; ou, quando muito, se à partida já estava escrita, vai sendo revelada, tal como para Édipo-rei, que julga ter-se salvo, vai pouco a pouco ficando clara, na peça de Sófocles, a sua horrível verdade, através de mensagens sucessivas. Tal como Édipo, o arcebispo é o centro vazio de um mundo que, mais do que ele, conhece a necessidade da sua tragédia; um mundo que lhe vai mostrando, no presente, no decorrer da acção que se passa toda nos dias a seguir ao seu regresso, que é necessário que ele morra. O 1.º acto termina com a assumpção clara deste destino (“agora o meu caminho está claro, o sentido óbvio”). A partir daqui o arcebispo terá de puxar a sua vocação de mártir, a sua sensibilidade mais sofredora e orgulhosa, reorganizar a sua imagem na fantasia do santo. Assistimos então à fabricação de um santo: é isto que caracteriza o 2.º acto, com menos decisões e mais desenvolvimentos formais. Há um gozo que é quase o da álgebra (logo no sermão): sem mais suspense do que o suspense de uma equação – é sobretudo o gozo das formas, na sua derivação e na sua ironia. Mas acentua-se também, com o sacrifício final do Arcebispo, o lado trágico do 1.º acto, com tudo o que ele acaba por ter de expiação numa vítima. Há a necessidade de uma redenção, de uma lavagem geral e total, que permita começar tudo de novo. Este é um mito da época de Eliot mas também uma tentação sempre recorrente na história: acentua-se assim a opção “durkheimiana” de Eliot pelo todo social, pela totalidade que impõe claramente a morte do arcebispo. E é com o objectivo de, muito embora sem trair Eliot, não carregar no entanto nesta nota unanimista e religiosa, que a encenação não põe em cena o texto até ao fim. Nada obriga a seguir um texto da primeira à última página: tudo depende da intenção, das condições práticas e da coerência das opções. No texto (e embora ele seja sempre composto de fragmentos) os discursos finais dos cavaleiros são ainda por cima, em termos formais, completamente dissonantes em relação à estrutura da peça - a qualquer estruturação da peça. Podem resultar radiofonicamente, num episódio muito separado de um folhetim: dificilmente em cena. Mas talvez com esses discursos em que os cavaleiros prosaicamente falam do assassinio, Eliot visasse justamente, voltar do religioso ao político, do ritual ao histórico (para ainda voltar, no coro do fim, ao ritual...). Pareceu-me então que a melhor maneira de corresponder neste palco a essa intenção seria deixar a peça num estado suficiente de conflito (não individual, mas entre forças colectivas), antes desses discursos e do coro final das mulheres, redemptor e redutor (de que apenas são ditas algumas frases ao abrir o espectáculo). Assim, quando no fim se fala em lavagem, é um dos grupos que fala em lavagem. Como sempre.

• A encenação não deve precisar de explicar-se por muitas palavras, porque fala através do espectáculo. • **Paulo Filipe Texto** • T. S. Eliot / **Tradução** • Paulo Filipe e Graça Abranches / **Encenação** • Paulo Filipe / **Concepção Plástica** • António Barros / **Música Original** • Paulo Vaz de Carvalho / **Direcção Musical** • Virgílio Caseiro / **Coro de Mulheres** • Isabel Carlos, Cristina Mouta, Susana Gonçalves, Helena Faria, Clara Bento, Alexandra Silva, Maria João Teles, Pilar Mosquera, Guida Félix / **1.º Padre** • Abel Campos / **2.º Padre** • José Horácio / **3.º Padre** • José Alberto / **Mensageiro** • Helena Queirós / **Arcebispo Thomas Becket** • Joaquim Manuel (Quiné) / **1.º Tentador - Cavaleiro** • João Damasceno / **2.º Tentador - Cavaleiro** • José Ribeiro e Gustavo Cardoso / **3.º Tentador - Cavaleiro** • Jorge Portela / **4.º Tentador - Cavaleiro** • Rui Damasceno / **Assassino** • José Filipe / **Músicos** • Adérito Pereira, trompete; Fernando Vidal, trompete; Francisco Pereira, trombone de varas; Manel Veiga, percussão; Graciano Pinto, alaúde / **Canto** • Carla Cruz, Ilda Rodrigues, António Silva, António Santos, António José Simões, Cristina Moutinho, Rosário Feijó, Manuela Branco, Sandra Fonseca, João Pinheiro, Pedro Pinheiro / **Penteados** • Guilherme Duarte • **Luminotecnia** • João Manuel Damasceno, José Manuel Oliveira / **Assistência Técnica** • Iolanda Duarte, Carlos Leite, Luís Baio, Vito / **Agradece-se a colaboração** • Carlos Amaral Dias, Maria Helena Rocha Pereira, José Antunes, Dulce Brás, José Daniel Ribeiro, João José Figueira, Jorge Gregório, Eneida Nunes, Pedro Daniel, João Barbosa, Manuel Fernandes, Jorge Mendes, Mendes Silva, Irtel - Lda, FAOJ, Bombeiros Municipais, e dos participantes no colóquio realizado a 17 de Abril: Steve Wilson, João Gouveia Monteiro, Martin Kayman, Graça Abranches. Estreado no Convento de Santa Clara-a-Velha a 29 de Abril de 1986



P R O C U R A N D O

Existem diversos parâmetros específicos que têm marcado a actividade estético/artística do CITAC, nomeadamente a movimentação em cada espectáculo no campo do experimentalismo, procurando não fugir a uma realidade social que nos transcende, evidentemente. Se “a realidade social se revela muito mais quando pressionada pela arte” então o teatro restitui vida a realidades e pensamentos marginalizados. Falar da condição do Homem é um dos propósitos do presente espectáculo. Este nasceu de um estágio em 1987 denominado “criação de um activo espaço sonoplástico”, inspirado em temas musicais de Laurie Anderson. É assim um espectáculo com uma linguagem diferente a nível teatral. Nos dias de hoje a comunicação é cada vez mais feita à base da imagem e som. Queremos acima de tudo provocar interpretações e sentimentos. Daí o partirmos todos para um encontro, para a procura. Daí o PROCURANDO.

Argumento, Cenografia e Encenação • Andrzej Kowalski / **Luminotécnica** • Jorge Gregorio / **Fotos** • Guilherme Silva / **Participam** • Ana Cristina, Cecília Santos, Clara Bento, Estela Vale, Gustavo Cardoso, Isabel Santos, José Amoreira, José Filipe, José Ribeiro, Leite da Silva, Margarida Gil, Margarida Oliveira, Marina Teixeira, Rosário Nazaré, Rui Damasceno, Teresa Correia, Leopoldina Simões / **Colaboração** • António Costa, Antje Engelhardt, Isabel Bernardino, Iolanda Duarte, Lúcia Silva, Fernanda Monteiro / **Música** • Laurie Anderson



Aceitei o desafio de trazer um pouco do que é já história no CITAC. De um CITAC que reflecte a ebulição social *resistente* inscrita nas fronteiras do arco temporal envolvente: de Guy Debord (*La Société du Spectacle*, 1967) a Naomi Klein (*No Logo: Taking Aim at The Brand Bullies*, 2000). Um arco que se fecha em círculo. Um círculo que é desígnio da insurreição contra a hegemonia das vontades impostas.

Projectos & Progestos surge como um segmento-face da quadratura desse círculo aberto. Nesse oceano de utopias.

Esboço assim, aqui, um cortejo de memórias, apenas algumas, que este espaço e tempo permitem. E dentro da navegação que me coube cumprir norte.

Uma Desmaterialização da Arte

Para Alexandre Cirici (Professor de Sociologia da Arte, na Universitat de Barcelona, 1979) o *happening* ficará na história com uma linguagem artística produzida no contexto das descolonizações dos anos sessenta, a crise do petróleo, o Maio de 68 em Paris e a chegada do homem à Lua.

Esta cúmplice identidade conduz-nos para a consciência de que o *happening* é uma arte comprometida com uma vertical socialização, e uma manifesta necessidade de liberdade. De libertar até a própria arte.

Uma reflexão sobre o *happening* obriga portanto a um balanço sobre a história mundial dos anos 60 e 70, até porque a então actividade artística está intimamente ligada a feitos e correntes gerais da maior importância na época.

Os anos marcantes desta primeira década, iniciados com os Gallots e o teatro urbano ou as acções de Vostell em Paris, culminaram no grande teatro na rua que foi o Maio de 1968. Foi este o tempo da luta pelos direitos civis, as reivindicações do poder negro, as insurreições dos estudantes de Berlim e de Berkeley, da “Caputxinada” de Barcelona, e da crise académica de 1969 em Coimbra (onde o CITAC vigorosamente se contextualiza).

Um tempo da denúncia da alienação por Marcuse, abrindo assim caminho a uma *desmaterialização da arte*.

É Alloway e Paolozzi que desde 1952 surgem a propor o estudo da relação entre arte e realidade. E este

estado de espírito conduziu a que logo no início de 1960 surgissem acções como as de Yves Klein em França e dos Gallots na Catalunha, consagrando uma nova realidade em que a arte não está nos *objectos mas nos actos*.

A principal realidade que o *happening* colocou então a descoberto foi a denúncia do carácter ditatorial e absolutista que tinha a arte anterior, ditada por automeados donos da inspiração, e aceite com reverência pelos espectadores. Reivindicou-se, assim, a necessidade (urgente) de descolonizar o público dando-lhe lugar à iniciativa.

O *happening* surge assim no âmbito de uma corrente de desmistificação substituindo o que a arte tinha de linguagem refém, de um conjunto de signos em consequência directa de uma civilização puritana, de uma cultura fundada em manter distância com a realidade, substituindo-a por uma outra linguagem. Por uma nova atitude, esta sim, imersa no real, e que em vez de limitar-se a agrupar signos, agruparia feitos. E, em alter. ativa ao trabalhar à distância, sujaria as mãos, e até o corpo inteiro (Cirici).

É na ousadia deste espírito, e nesta disponibilização total para uma acção zelosa de inovação (*happening*), que nasce uma nova área de trabalho no CITAC em Novembro de 1978: o Teatro-Estúdio, Te.CITAC. “Surge enquanto espaço não comercial para divulgação de manifestações culturais”, CITAC. O Te.CITAC inscreve o modelo *Black Cube* no seu espaço, versão (em negativo formal) do *White Cube*, mas com idêntica soltura conceptual enquanto abertura e isenção do *suporte* reservado à mostra. *White Cube* designa a sala de exposição branca, neutra, que na arte moderna substitui as formas mais antigas de apresentação, como por exemplo pendurar os quadros muito perto uns dos outros sobre papel de parede colorido. O *White Cube* propõe uma percepção concentrada e sem distracção da obra de arte. É nesta *concentração* que o Teatro-Estúdio começa a solidificar a sua *afirmação*, em Março de 1979, com “Souvenirs des Nuits Blanches” pelo “Teatr'En Poudre”, Paris, inscrito no 13.º *Ciclo de Teatro do Citac*. Segue-se *Multi/Ecos*, ESABP, logo no mês seguinte. Evento galvanizador de *Projectos & Progestos*, e um voto na necessidade de uma contínua internacionalização; do fazer cumprir a dimensão cosmopolita do espaço eleito.

Multi/Ecos, colectivo, internacional [*happening*] P&P, Abril, 1979.

Parte-se de uma frase-chave de John C. Ranson¹ – “As imagens são nuvens de glória para o homem que descobriu que as ideias são uma espécie de escuridão”, e confronta-se o *extrému* da reflexão afirmada, com a experiência activa de um conjunto de comunicadores pela *imagem* (leia-se: artistas visuais) sinalizados por uma temporalidade particular – uma arte socialmente *comprometida*. Energizantemente Fluxus².

No vídeo: Abel Mendes, Paulo Maria e Manuel Duran [Espanha]; nas artes performativas: Mineo Aayamaguchi [Japão], Rui Órfão e Silvestre Pestana (com Borges Brinquinho e Fernando Ribeiro); no texto visual: António Barros (também comissário do evento); e na música electroacústica: Aldo Brizzi [Itália] e Jorge Lima Barreto. Tudo com a cumplicidade e apoio da, então, Escola Superior de Belas Artes do Porto, ESABP.

O desafio foi revelador. As propostas expostas pluri-disciplinares [*Multi*], mas tendencialmente diversas [*Ecos*]: um *happening*. O primeiro trabalho de um ciclo onde viriam a surgir vectores catárticos de uma nova atitude na arte parateatral, com grande cumplicidade com a plástica (Acto artístico que resultaria incentivo de programação para um espaço laboratorial com actividade continuada, para, e no CITAC). Em suma: um *lugar* para uma acção sinérgica, e logo galvanizadora da contaminação entre diferentes áreas vocacionais da arte.

Obrigou o *perfil* do projecto a um programa específico, a uma *identidade*, pois aqui o importante era contrariar a orientação comum aos anos oitenta, e fazer com que não fossem as personalidades a emergir, mas sim ideias federadoras. Advogar até a vocação pós-moderna de dar vez à expressão de certas minorias que utilizam a arte como uma luta contra uma cultura hegemónica, ou seja: toda uma dinâmica de autónoma socialização que resultasse enquadradora do Teatro-Estúdio nos *Artist-run spaces*.

Desenharam-se assim as linhas norteadoras do que viria a ser, a partir de 1980, o modelo *Projectos & Progestos*, P&P.

A iniciativa³ começou por inscrever (de modo retro-activo) o evento *Multi/Ecos*, mas esta *operação* teve logo outros efeitos consequentes, e esses já fora de

Coimbra. É exemplo o grupo VideOporto, 1981, sediado na cidade do Porto, mas com uma actividade sempre dialogante com o *P&P* [Te.CITAC]. Foi o projecto promotor da obra em vídeo (e para além dos inscritos em *Multi/Ecos*) de artistas como José Ernesto de Sousa, Helena Almeida, Julião Sarmento, Leonel Moura, Cerveira Pinto, Silvestre Pestana, José Barrias, José Conduto, José de Carvalho, Joana Rosa e Henrique Silva. Grupo cuja actividade antes apresentada em Coimbra foi revisitada vinte anos depois (como testemunho de reconhecimento do mérito e singularidade das obras) no *Porto, Capital Europeia da Cultura em 2001*, no âmbito da iniciativa [+ de] 20 grupos e episódios no Porto do Século XX^a. Consultando a revista *Arte Opinião, AO* (publicação criada por Pedro Cabrita Reis, ESBAL, Lisboa) e que atentamente referiu *Multi/Ecos*, podemos aí reencontrar memória do que foi esse élan. Neste segmento de texto (colhido à revista *AO*), e no que nos enuncia o contexto formal do programa, sentimos já a importância da *espacialidade liberta*; do que viria a afirmar-se também como uma arte *environment*⁵.

"*Multi/Ecos* foi uma proposta de integração audiovisual com o espaço cénico. A tecnologia vídeo – além do seu aspecto de registo documental – oferece principalmente ao artista laboratório um suporte, ou *écran*, onde os problemas intrínsecos das artes visuais se vêem confrontados com noções espaço-temporais que até agora estavam limitadas ao pesquisador cinematográfico. [...] *Multi/Ecos* apresenta assim aspectos diversos desta nova maneira de ver e agir, sob, e com o espectador. A forma híbrida foi apresentada e deixou raízes. Vamos continuar na pesquisa e formulação. Os anos 80 exigem respostas adequadas de superação tecnológica e sensorial [...] (Pestana, Silvestre, *Arte Opinião*, n.º 15, Lisboa, 1981).

Projectos & Progestos, uma iniciativa que envolveu mais de 60 participantes, cerca de 50 trabalhos em 200 apresentações, para se fazer acreditar em texto obrigaria um testemunho vasto, e esse não cabe nesta publicação certamente.

Elegi contudo (e numa leitura sempre breve e insuficiente) três exemplos que, por diferentes razões, contribuem para ilustrar a identidade do programa: *The Basement*, *MacLennan* e *Schouten*. Resultam as suas acções contributivas de uma tipologia do então pretensão conceito de *progesto*. Dos restantes momentos proporciono uma abordagem sumária enunciando a singularidade das presenças.

Presume-se o *Progesto* como um acto performativo em que a ideia *operativa* ganha vivenciação partici-

pada e o produto da acção permite um efeito consequente testemunhado. Resulta aqui um exercício da iniciação do facto artístico, o qual, não se obriga conclusivo, ou encerrado em si próprio, mas sinérgico e galvanizador de novas buscas e ganhos [*work in progress*]. É um processo dinâmico e exploratório da condição sensorial do corpo habitando o espaço socialmente comprometido. Intervencionando-o. Transfigurando-o. E onde o acto comunicacional eleito pretende afirmar uma dimensão da transcendência dos seus limites – o ser poético – o *artor*.

Em suma: o *progesto* coloca o *acto artístico* no sentido da *desconstrução* (modo de interpretação que não considera a obra como uma unidade acabada, mas como um conjunto dos mais diversos elementos formais e significantes, e que põe em evidência as suas funções e as suas contradições). Que advoga uma atitude *pós-estruturalista* onde se supõe que os sistemas de signos são sempre dinâmicos e sujeitos a modificações.

Progesto – estereótipo (que ganhou força de conceito no seu tempo), remonta ao início dos anos oitenta no contexto da actividade do grupo *Artitude: 01*, em Coimbra, e tituló a iniciativa *Projectos & Progestos, Novas Tendências nas Linguagens Artísticas Contemporâneas*, Teatro-Estúdio, CITAC, Universidade de Coimbra, 1980-85.

ARTIST-RUN SPACES

O dinamismo que animou a cena artística do Reino Unido nas últimas décadas não existiria, certamente, sem o papel preponderante que representaram os *Ars* (*Artist-run spaces*, espaços colectivos dirigidos por artistas) onde foi pioneiro *The Basement Group*, a partir de Newcastle, desde os anos 80.

Com a tendência crescente para a homogeneização que o mercado, os museus e as galerias propunham, os artistas foram frequentemente limitados pelos lugares em que as suas obras e actividades eram expostas. Assim, aqueles que pretendiam libertar-se deste impedimento criavam os seus espaços experimentais, espaços alternativos e sinérgicos – “um museu salvaguarda os valores e as verdades externas. O novo tipo de estrutura parece-se mais com uma central energética, com um criador de novas energias” Enunciava-nos, então, Alexander Dörner “*Die Überwindung der Kunst*”⁶.

Surgiam, assim, lugares de energias galvanizadoras, energias que o corpo colhe ao espaço que se resolve como o da sua identidade, e onde opera as suas

dinâmicas (o corpo *versus* espaço comprometido). Eram, portanto, assim, lugares onde a organização do *espaço* tornava-se participativa resultando numa administração colectiva pelos próprios artistas (*do it yourself*). Este não foi, contudo, um fenómeno novo em si, nem especificamente do Reino Unido.

Restringindo-nos ao século XX, desde os Dadaístas ou os Fluxus até aos nossos dias com o CAYC de Buenos Aires nos anos setenta (com Jorge Glusberg), ou mais perto de nós, o CAPC (das décadas de setenta e oitenta), a Diferença (a partir de uma ideia de José Ernesto de Sousa), ou o *Artitude: 01*, algumas manifestações mais marcantes foram organizadas pelos próprios artistas, e em lugares inéditos. Como nos diz Robert Musil “se ainda há arte, ela está onde menos se espera”⁷.

De Dezembro de 1979 a Novembro de 1983, *The Basement* (A cave, o primeiro espaço, e que deu nome ao grupo), programou mais de 236 acontecimentos apresentando, na dominante, criações de artistas que trabalhavam no Nordeste da Grã-Bretanha. Uma exposição bibliográfico-documental com materiais fornecidos pelo *The Basement Group* fez a primeira apresentação deste projecto em Portugal. Protagonizou-a o Teatro-Estúdio CITAC – Academia de Coimbra, e o contexto (dada a grande proximidade de identidades), foi o fórum *Projectos & Progestos, P&P* (Nov. 1983). Ilustrava a apresentação, a profícua produção desta operação, que continuou no tempo com a *Projects UK* (onde, de Março de 1983 a Maio de 1992, foram programadas outras 248 intervenções artísticas). Culminou a acção *The Basement em Locus +* (a partir de Abril de 1993), iniciativa peculiar que o *P&P* apresentou, então, ainda em fase de projecto.

Locus + é um símbolo de um espaço cultural dinamizado pelo *The Basement Group*, aberto à criação de obras inovadoras que apresentem um desafio tanto na sua forma, como na sua concepção. A dominante das organizações de arte visual, respondem a necessidades guiadas pelos modelos políticos e teóricos ortodoxos. A *Locus +* é diferente, não é uma estrutura que favoreça os interesses de um certo tipo de prática, os objectivos particulares de uma exposição, ou uma metodologia específica de uma produção



James Coleman observa a exposição *The Basement Group*, Te.CITAC

condicionante, mas antes um serviço que se abre em estreita colaboração com os artistas, e com as organizações, para criar oportunidades e espaços adaptados às iniciativas dos artistas.

Locus + coloca o artista no centro da produção, proporcionando um serviço de ajuda à criação visual, oferecendo um apoio logístico e financeiro a todos os que pretendam explorar diferentes contextos, ou experimentar diferentes formatos (Obrist, L. Bossé). Em Coimbra a *Mostra [P&P]*, que anunciou *Locus +*, e toda a actividade do grupo, mereceu a presença interventiva de Ken Gill, elemento do *The Basement Group* que complementou a sua apresentação (*life project*) com uma operação artística performativa – *one man show* – com um vídeo-documento anexo.

Locus + [The Basement Group] voltaram a ser apresentados em Portugal (quinze anos mais tarde) inscrevendo a iniciativa “*Life/Live, A cena artística no Reino Unido em 1996, novas aventuras*”, exposição comissariada por Hans-Ulrich Obrist e Laurance Bossé, produzida pela Associação Paris-Musées e concebida e realizada pelo Musée d'Art Moderne de la ville de Paris, e apresentada no Centro de Exposições/Centro Cultural de Belém, de 23 de Janeiro a 21 de Abril de 1997, em Lisboa⁸.

Se os *Artist-run spaces* tiveram uma acção singular no Reino Unido e no mundo nos anos oitenta, a sua acção consequente, e que ainda perdura, não foi menor. Disso são exemplo os *YBA-Young British Artists* e artistas como Coleman, cuja obra exímia ganhou no panorama mundial da arte uma presença incontornável. Contudo, não teria essa *expansão* atingido uma dimensão internacionalmente tão segura, se não fosse o existir de *pólos sintonizadores* onde, com singularidade, se inscreveu o Teatro-Estúdio com o *P&P* em Portugal.

YBA refere o grupo de artistas ingleses que, a partir dos anos noventa, ganha grande visibilidade com a sua *Arte do Objecto*, e os seus vídeos inspirados no *Pop Art*, ou mesmo na obra *performativa* de artistas da década anterior que haviam ganho uma força simbólica como *ícones* desse tempo.

É essa a geração de artistas, símbolo do fulgor dos anos oitenta no Reino Unido e na vizinha Irlanda, a quem o Teatro-Estúdio vai, então, procurar *objecto* de

demonstração (o qual inscreveu dos *Ars Britânicos* e da Eire, 23 acontecimentos artísticos). Foi nesse panorama que o *P&P*, além dos *The Basement* (Ken Gill, John Adams, Jon Bowley, Richard Grayson, Jhon Kippin e Belinda Williams) elegeu oito artistas: de Londres, o *Station House Opera* com Julian Maynard Smith e Isabel Miranda, e Mineo Aayamaguchi, artista japonês a residir na Grã-Bretanha. De Dublin, James Coleman, Alistair MacLennan e Nigel Rolfe, também director do *Project Arts Centre* (Cooperativa de artistas iniciada em 1967 por um grupo que trabalhava em diferentes media, e numa identidade enquadradora dos *Artist-run spaces* da Irlanda).

Alistair MacLennan, Irlanda, *Second Cycle* [Performance and drawing installation], *P&P*, Outubro, 1982, Coimbra.

Imaginemos o espaço todo em negro. Uma explosão de ramos em coroa *desenhada* no pavimento. É uma árvore que se insinua buscando mestria à natureza. Depois tudo sucede nesta instalação (*Environment*). Mas, performativa lição de vida dá-nos o Teixo [*Taxus baccata*]. Em forma de arbusto, ou pequena árvore da família das Taxáceas, tem a semente envolvida por um arilo polposo, escarlate na maturação dando um fruto carnudo. As suas folhas dísticas por torção, lineares e acuminadas, são muito venenosas. A sua madeira é apreciada para fabricar pequenas peças, muitas vezes artísticas. Mas lição, é a sua determinação em resistir, chegando os ramos a inverter o sentido do seu crescimento transformando-se em novas raízes quando o coração da árvore apodrece. Assim, rejuvenesce e chega a ter uma vida milenar.

Em Portugal, a árvore é espontânea nas montanhas do Norte. Árvore de devoção para quem clama sentimentos duradouros, resulta como aura simbólica de uma vontade persistente.

Este enunciado, colhido ao perfil botânico do Teixo, conduz-nos a uma memória isolada. Refiro-me a Alistair MacLennan em *Second Cycle* [performance and drawing installation].

Foi nesta convulsão circulante que Alistair desenhou o culto das horas. Dos crucificantes testemunhos do tempo. Horas sem pausa, tempos segui-

dos. Uma volta em cada hora (*24 hours – non stop performance*).

Os passos em volta. A cabeça anulada pela graxa negra, e o ventre. Crânio de bode e dentaduras avulsas suspensas do pescoço. Uma navegação para a morte. Os peixes em cruz sobre os *diários*. O sangue anula a palavra escrita. Os ramos em coroa definindo fragmentos do tempo. O eixo. Ser como o (T)eixo (Eixo: cruz, sangue, peixe, horas, tempo, negro, ramos, silêncio, palavra, sacrifício, escrita, morte, vida – uma segunda vida; outra). Quatro paredes nuas. Avulto negro infinito. Os *passos em volta* – se eu quisesse, enlouquecia. Sei uma quantidade de histórias terríveis. Vi muita coisa, contaram-me casos extraordinários, eu próprio... Enfim, às vezes já não consigo arrumar tudo isso. Porquê, sabe?

Acorda-se às quatro da manhã num quarto vazio, acende-se um cigarro... Está a ver? A pequena luz do fósforo levanta de repente a massa das sombras, a camisa caída sobre a cadeira ganha um volume impossível, a nossa vida... Compreende?... a nossa vida, a vida inteira, está ali como... como um acontecimento excessivo... Tem de se arrumar muito depressa. Há felizmente o estilo. Não calcula o que seja? Vejamos: o estilo é um modo subtil de transferir a confusão e violência da vida para o plano mental de uma unidade de significação. Faço-me entender? Não? Bem, não aguentamos a desordem estuporada da vida. E então pegamos nela, reduzimo-la a dois ou três tópicos que se equacionam. Depois, por meio de uma operação intelectual, dizemos que esses tópicos se encontram no tópico comum, suponhamos, do Amor ou da Morte” (Herberto Hélder, 2001)⁹.

Neste limbo, e ficcionando até uma visitação ao quadro descrito, poderíamos encontrar lugar para *Second Cycle*. Simulacro onde MacLennan nos conduz à transcendência de um *memento mori* (acontecimento ou objecto que evoca a morte), ou como um até lugar idílico afirmado com grande força formal – *drawing installation*.

Configura-se nesta envolveria, ainda, um entrosamento crítico nos plurais *modus* da comunicação *compro/metida no erro* (a *verdade* escrita, cúmplice, veiculada pelos jornais constantes do dia. E a *verdade* verbal fisicamente anulada pela queda das *palavras circulantes* sustentadas num risível simbolismo de avulsas *próteses*). Todo um silêncio, numa lutuosa coreografia esvaziada na letal desventura do texto, que, como afirmação, já não se cumpre – um *estádio* em que o dizer obriga ao *acto*, agora vestido por uma nova dimensão semântica – sacralizando-o... revigorado em si (tal como o Teixo).





Esta introspecção crítica do erro resulta num diálogo exorcizante e regenerador, até porque, “nós sabemos que somos um erro, mas a consciência disso isola-nos do erro alheio” (António Maria Lisboa).

Reserva-se, enfim, o ritual de MacLennan a um cenário da lucidez perigosa onde a arte se resume e legitima, onde o pensamento de Nietzsche oferece, de novo, força de sentido - “Temos a arte para não morrer da verdade”.

Station House Opera, Inglaterra, “Suspense/Slow Life”, performance, P&P, Coimbra, Lisboa, Porto, Março 1983.

“Performance is about making the body vulnerable” – é Julian Maynard Smith, director do Station House Opera de Londres, quem o afirma.

Julian muda-se para Coimbra durante um tempo determinado. Segue o quotidiano da cidade (das letárgicas tardes no Café Tropical... à ceia ao fim da noite na República “Spreita-o-Furo”, e aí constrói uma escultura sociológica do *modus vivendi* local. Ao texto chamou-lhe *Slow Life*. Ao objecto performativo *Suspense*.

Suspense/Slow Life titulóu a obra interpretada por Julian Maynard Smith e Isabel Miranda cuja edição P&P teve extensão a Lisboa e Porto. Foi apresentada no Teatro da Graça, e nas instalações da Cooperativa Artística *Árvore*.

James Coleman, Irlanda, *Ignotum per Ignotius*, performance, P&P, Coimbra, Lisboa, Novembro 1983. Considerada também uma Play Opera, nas palavras do autor, *Ignotum per Ignotius*, com direcção artística de James Coleman e interpretação de Isabel Carlos e Rui Órfão, foi apresentada na sala negra do Teatro-Estúdio. No programa de extensão do P&P, foi ainda adaptado para mostra no Auditório de Arquitectura da Escola Superior de Belas Artes de Lisboa.

So Different... and yet é a primeira obra produzida por Coleman que emprega imagens de vídeo, e teve apresentação, no âmbito do P&P, na galeria do CAPC, em Coimbra.

James Coleman volta a Portugal em 2005, onde um significativo percurso da sua obra recente é apresentada no Museu do Chiado, Museu de Arte Contemporânea (28 Out.-20 Fev.). O livro, publicado por ocasião da exposição *James Coleman*, com textos de Benjamim H. D. Buchloh, Jacinto Lageiro, Pedro Lapa e Kaja Silverman, são um excelente contributo para um maior conhecimento da obra deste artista incontornável, nas palavras de Isabel Carlos (*Rua Larga* n.º 10, Revista da Reitoria da Universidade de Coimbra).

Nigel Rolfe, Irlanda, *The Red Drawing*. P&P, Coimbra, Abril, 1982.

Podemos, sem esforço, contextualizar a obra de Nigel nos *Political Correctness* – Atitude sociopolítica particularmente influente nos Estados Unidos, mas com múltiplas consequências operativas na Europa, e que tem por objectivo elevar os padrões morais da vida pública. Entre as principais reivindicações estão o tratamento mais justo das minorias sociais e a anulação de conflitos entre comunidades de diferentes credos. Todo um princípio de que Nigel Rolfe surge como convicto sintonizador disponibilizando a sua própria obra.

“o singular artista que fez a ruptura da barreira da acção para dar condução real à representação da arte, é significativamente um jovem artista inglês Nigel Rolfe, que tem vivido na Irlanda desde alguns anos, e que lecciona no National College of Art and Design, e é também director do Project of Art Centre. Assim, na obra de Nigel, tudo é-nos justificado, tomando como ponto de partida o livro do imperialismo cultural britânico que reclama continuamente os artistas e escritores irlandeses como britânicos, contudo Nigel Rolfe reclama com firmeza fazer parte da cena artística irlandesa.

A grande parte dos seus trabalhos em performance foram feitos no *Project Arts Centre*, [...] Rolfe não é um artista articulado e é possivelmente por isso que as suas performances são particularmente movimentadas e expressivas, simples rituais, muitas vezes violentos que provocam uma arcaica tensão densa e silenciosa”. (Dorothy Walker, 1979)¹⁰.

Mineo Aayamaguchi, Japão, *Here and There*, performance, Coimbra, Outubro, 1981.

Com obra exímia e continuada, e depois de uma passagem por Portugal com intervenção empenhada em Coimbra, no P&P, (com extensão ao CAPC), Aayamaguchi vem a integrar em 1998 o ACME – Housing Association em Londres, centro de produção artística fundado pelo Reading University Fine Art Department, e onde, na Robinson Rd., Mineo vem a instalar o seu estúdio.

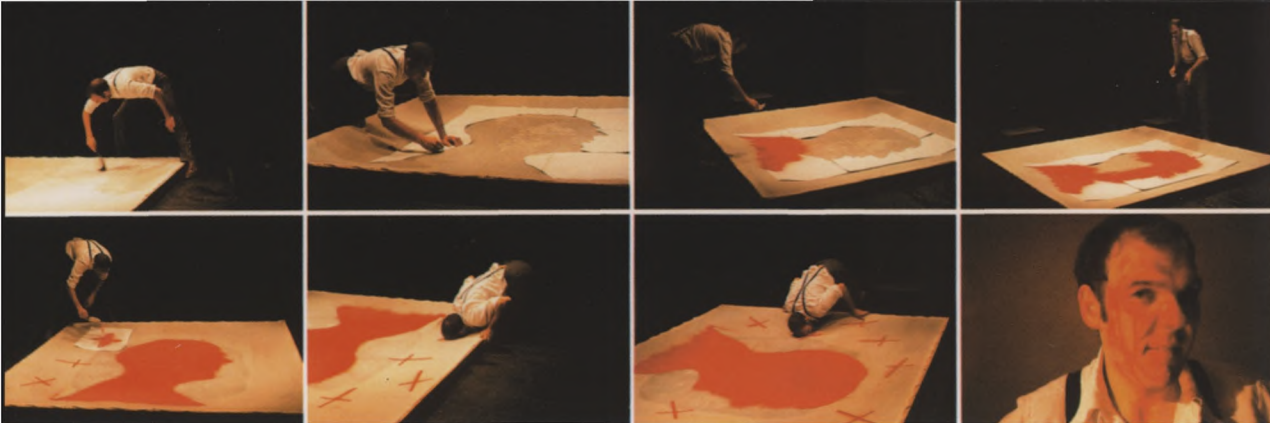
“Casos há como o de Mineo, que utilizando meios mais primitivos, articula as suas performances na dialéctica corpo orgânico/matéria inerte.

Se o nosso corpo na relação com os outros estabelece trocas energéticas aos mais diversos níveis, o estado seguinte é o de compromisso com o corpo a quem cedemos a nossa intimidade – daí que as solicitações sobre a matéria para a organização de um espaço, não dependa somente da resistência dos corpos envolvidos nas estruturas em que Mineo é o vértice, aresta, face, mas também da vontade articulada com as leis do equilíbrio, da segurança, do movimento, da harmonia, da simetria, da analogia, entre as matrizes humana e divina, tão obsessivamente representada por Mineo sobre a forma triangular a que presta homenagem, pelo rigor e precisão dos gestos e trajectos, pelas situações de *suspense* em que envolve o espectador (Rui Órfão, P&P, Catálogo, Coimbra, Outubro, 1989).

P E R F O R M A B L E A R T S

Lydia Schouten, Holanda. *Lone Ranger Lost in the Jungle of Erotic Desire*, 1982, 17'11" (Vídeo-art) P & P, Dezembro, 1982, Coimbra.

Esta obra particular de Schouten “O ranger solitário perdido na selva de um desejo erótico”, ainda que tenha uma grande semelhança com uma performance, não é, nem tão pouco surge como um mero registo performativo, mas como um trabalho específico para o vídeo-arte, e explora os seus referentes narrativos, a sua condição operativa. É uma peça que surge em torno de dois dos seus desenhos



Nigel Rolfe, *The Red Drawing*

de cenas da selva, em cores luminosas, vivas, onde as múltiplas mutações nos dão uma noção de destruição progressiva. Ambos os desenhos são em pastel, e a natureza destas tintas em pó torna-os perecíveis.

Schouten reforça todo este efeito ao friccionar o seu corpo sobre as pinturas, levando (nesta exploração *dinâmica*) a que no fim mais nada reste para além de uma negra mancha, e o pigmento que se cola ao corpo acaba também por transfigurá-la alterando toda a sua imagem.

Se esta maquinação giestáltica de Schouten convida as *Antropometrias* de Klein, enuncia-nos ainda novos ganhos: a evocação de uma identidade regressada da phoenix – ela solta a mulher ícone. Uma outra. Sem moldura. Liberta.

Assim, o corpo nu de Schouten começa por se deslocar lentamente sobre os desenhos em movimentos delicados e circulares, balanceando harmoniosamente toda uma coreografia do *desempenho* do corpo. Nesta obra, os desenhos antigos de Lydia feitos em tons de leite queimado (1978), são substituídos por outros mais recentes (1980), agora em cores fortes e tons eróticos.

A peça segue, o processo desenvolve-se, e entretanto os seus movimentos tornam-se mais rápidos e mais crus. Tudo acolhe uma nova dimensão cénica e rítmica, e à medida que o corpo vai rolando, ganha as cores sombrias dos desenhos, e todo o erotismo muda para a agressão. Esta metamorfose busca uma tensão, e por fim é a câmara de vídeo que circula em volta, centrando-se nos *territórios* que definem a sua sexualidade explícita. Mas não temos [nunca] aqui uma mulher submissa aos desejos dos homens, e sem o mínimo de auto-estima. Pelo contrário: Schouten aceita a ideia de que o homem admire apenas o seu corpo (*Living Sculpture* – “Eu sinto como o leite fervendo”, 1980). É assumidamente que Schouten nos apresenta a nudez do seu corpo, a sua ebulição feminina, com orgulho, provocatoriamente, e até com belos movimentos de uma poética sedução (Body-Art). *O jogo do desejo pode começar.*

[Temas abordados: Música. Narrativa. Performance. Berlioz. Hector. Emigração. Erotismo. Cinema. Pintura. Mulher. Destruição. Feminismo. Imagem. Terceiro Mundo/Cultura não Ocidental. Espaço, Difusão: Teatro-Estúdio CITAC, Academia de Coimbra]. Lydia Schouten (1948), Leiden, Netherlands, com uma obra vasta envolvendo os domínios da *Fotografia e os novos Media, Environment, Arte do comportamento e da Vídeo-Art*, desde 1975 (*How does it feel to be a sex-object, 25'00"*), é uma referência na arte contemporânea. Pesquisa continuada em torno do corpo como objecto-sexual, da mulher sensorial, gerando uma nova escrita – pois é no feminino afirmante que se situa a dimensão vigorosa da sua obra. O seu trabalho *Een Verhaal Van Veel Verhalen*, 2003, é mais um testemunho da vitalidade e excelência do percurso de Schouten que, logo em 1982, Coimbra teve oportunidade de começar a conhecer.

Erna Nijman, Holanda, *Performance-Situation*, P&P, Coimbra, Fevereiro, 1982.

“Trabalhar e criar para nada, esculpir a argila, saber que a sua criação não tem futuro, ver a sua obra destruída num dia tendo consciência de que, profundamente, isso não teve mais importância que construir durante séculos, é essa a sabedoria difícil que o pensamento absurdo autoriza (Camus, *Le Mythe de Sisyphé*, 1942).

“Esta pá em que o mar deixou marcas, encontrei-a trazida por ele numa praia perto de Amsterdão [Zandvoort] em 20 de Janeiro de 1982. Trouxe-a comigo para Coimbra. Hoje, 13 de Fevereiro de 1982, levei a pá de Coimbra para a praia mais próxima e lancei-a no mar de novo”. Referia Nijman no texto que enunciava a sua acção num ritualizado elogio à *matéria*.

“Submeter a matéria a uma ideia, é primeiro submeter a ideia a uma matéria, iniciando uma luta com a matéria a fim de a conduzir onde se deseja. Todo o artista se interessa mais pela matéria que pelas ideias. E o seu gesto consiste, para dizer a verdade, tanto em entrar na matéria, como em sair dela.

A matéria, que ao resistir ao espírito dá corpo ao espírito. E a particularidade da arte é revelá-lo mostrando que, na matéria tão aparentemente desprovida de arte, há matéria com arte”, diz o filósofo Bertrand Vergely, e diz também Nijman na sua atitude performativa.

Peter Trachsel + Ernst Thoma, Suíça, *Jogos de Inverno*, P&P, Coimbra, Novembro, 1981.

Nas folhas avulsas dispensadas pela organização do evento [folha de sala, em formato 33x33 cm, modelo capa de disco vinil, colecionável, a resultar num livro-testemunho] Paul Marie [Out. 1981, Gent] proporciona uma primeira leitura de *Jogos de Inverno* – “Uma performance de Peter Trachsel e Ernst Thoma permite-nos um momento privilegiado sem álibi. Nós não saberemos dar-lhe um futuro, pois ele é um intervalo ímpar, medido sobre um quadrante do relógio. Assim, enquanto o ponteiro roda, a espera, a repetição, o *suspense*, desenham um espírito ébrio, donde o ritmo motiva os gestos. O organismo transforma-se em balanceamentos conforme desenha a imagem de fundo (projectada no ciclorama), e expõe um corpo submisso ao desenrolar rigoroso dos sentidos. Lentamente, um estranho carrocel dita as suas leis na aparência. Este é um momento indemonstrável, é uma provocação, uma intriga, um juízo. Ele é subtraído do tempo, separado do fio da história. Não posso estabelecer juízos com a realidade que ele propõe. Apenas um pensamento liberto à invenção habita”.

Peter Trachsel + Ernst Thoma foram representantes da Suíça no 3^{me} *Symposium International d'Art Performance de Lyon*, no ELAC e Trachsel na *XIe Biennale de Paris*, 1981. Foi também em Lyon que os fomos conhecer e convidá-los a integrar a iniciativa *Projectos & Progestos, Novas Tendências nas Linguagens Artísticas Contemporâneas*.

Com trabalho continuado, Trachsel participou na *Bex & Arts, Triennale de Sculpture Contemporaine en plein air, Sculpture & Nature*, Dichasena, Suíça, 2005.

Frank Na, França, *Lumière Droite*, performance, P&P, Coimbra, Setembro 1981.

Frank Na apresentou-nos um trabalho em que as linhas de perspectiva fictícias dos raios luminosos, reflectidos nos espectadores, não dependiam do potencial do foco incidente, mas do comportamento das superfícies reflectoras. Frank Na explora a desmaterialização como processo suporte de comunicação.

Plassum Harel, França, *Luminiscência*, performance, P&P, Coimbra, Setembro 1981.

Performance que recorre ao estado objectual da tridimensionalidade cinética.

Dominique Labaume, França, performance, P&P, Coimbra, Setembro 1981.

Gzregorz Sztabinsky, Polónia, *This is the Game*, P&P, Lodz – Coimbra, Novembro 1983.

Instalação-performance dirigida de Lodz por Sztabinsky que, em sintonia com os elementos do *Artitude: 01* em Coimbra, operacionalizaram a acção simultânea.

José de Carvalho, pintura, P&P, Coimbra, Outubro 1982.

Foi um dos mais paradigmáticos exemplos da *Bad Painting* em Portugal.

Com uma carreira reduzida, de missionário a pintor antes de ser colhido pela morte, no *Black Cube* (Teatro-Estúdio) apresentou uma exposição inédita.

Ricardo Pais, *Porque é que eu te estou a contar isto, mas eu já não estou a contar isso*, comunicação, teatro, P&P, Coimbra, Janeiro 1984.

Tendo-se iniciado no teatro como membro do CITAC, entre 1968 e 1971, frequentou o Curso Superior de Encenação do Drama Centre London, onde obteve o *Director's Course Diploma*, tendo apresentado como prova de fim de curso *The Two Executioners*, de Arrabal.

Na sua comunicação para o P&P apresentou registos visuais comentados das suas experiências desenvolvidas em Londres.

Foi comissário geral para Coimbra - *Capital do Teatro* (1992-93).

João Vieira, *Mamografias*, vídeo, performance, P&P, Coimbra, Dezembro 1982.

Integrou o grupo KKY em Paris (com Christo, René Bertholo, Lurdes de Castro, Costa Pinheiro, Gonçalo Duarte e José Escada).

Mamografias foi apresentado em Coimbra ao P&P em colaboração com o CAPC.

J. Vieira volta a Coimbra em 2006 para apresentar no Pavilhão Centro de Portugal *Mar e Abêcê*.

Para o teatro encenou *Quem tem medo de Virgínia Wolff?*, de Edward Albee, Companhia Vasco Morgado, Lisboa, 1976, tendo recebido o Prémio Nacional de Teatro, e *Traições* de Harold Pinter, *Teatro de Actor*, RTP, Lisboa, 1984.

Rui Órfão, *Extracção*, performance, P&P, Coimbra, Novembro 1981.

Referindo a peça *Extracção*, alerta-nos o crítico Joaquim Matos Chaves – “As relações entre o artista, a obra e o público. As relações entre o artista e a realidade motivadora da obra vêm integrar-se num conjunto, [numa] reflexão de imagens sobre a natureza real ou virtual da imagem artística. E, como tal, constituem-se numa meta-linguagem deixando claro que a produção da obra de arte não é um processo mecânico”.

Rui Órfão, performer e arquitecto, tem obra publicada pela *Ellipsis London Limited* e *Könemann*, Köln [*Lisbon, a Guide to Recent Architecture*, Santos, P., 1998].

Fila K, colectivo, *Novos Quadros de Uma História Trágico-Marítima*, performance, P&P, Coimbra, Outubro 1982.

Grupo criado e dirigido por Rui Órfão, integrando Paulo Fonseca, Rui Mendes, Mário Jorge e Luís Fonseca. Às suas situacionistas acções urbanas, chamavam de *New Performance*.

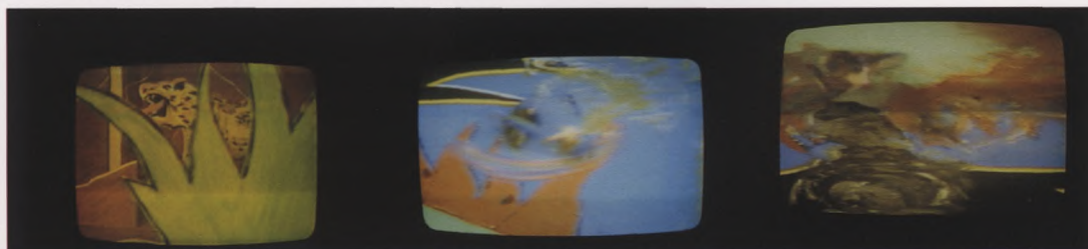
Anos depois o colectivo reencontrou-se para dinamizar o projecto, *Califa • Tempo de Cultura*. Hoje *Fila K* dá nome à associação *Fila K Cineclube*, uma das estruturas culturais mais activas no domínio do cinema na cidade de Coimbra.

Salomé + Castelli, *Japanese Bith on a walk with her dog*, Comunicação, P&P, Coimbra, Novembro 1983.

Mostra audiovisual comentada, registada no ELAC – Lyon onde dois artistas da *Bad Painting* transportam para o corpo como suporte e para a acção performativa as suas atitudes simulacro do social urbano.

Rolf Lobeck, Sabine Hartmann, Spotnic, *Experiências de Estúdio de Bairro da Academia de Artes de Kassel*, vídeo-instalação, P&P, Coimbra, Maio 1983. [Em colaboração com o Goethe Institut e CAPC, Edifício Chiado].

Lydia Schouten, *Lone Ranger Lost in the Jungle of Erotic Desire*



ELAC, 3^{me} *Symposium International d'Art Performance de Lyon*, França. Comunicação, P&P, Coimbra, 1981.

Apresentação audiovisual comentada por Rui Órfão, performer representante de Portugal no simpósio.

O S A R T O R E S

Com o termo *artor* temos uma forma de designar, de modo mais cómodo, aqueles para quem o sentido da actividade artística sofreu uma mutação tão completa que já não os podemos considerar como artistas no restrito sentido do termo.

Até então, (entenda-se anos sessenta), os artistas, ambicionavam, geralmente, produzir obras de arte que se inscreviam numa esfera bem definida. Uma esfera que comunicava de certo modo com o quotidiano, conforme o artista estivesse mais ou menos consciente da sua pertença a um momento histórico, um movimento de ideias, ou a um grupo social. (Jean Clarence Lambert). Obrigava tal condição, portanto, encontrar novos meios que ultrapassassem a velha oposição entre a arte e a vida, entre a obra e o objecto.

É Robert Rauschenberg quem nos afirma – “O que me interessa é o que existe entre a arte e a vida”. Assim como os seus *objectos* com os seus *happenings*, Rauschenberg e muitos outros criadores do seu tempo passaram a instalar entre a arte e a vida paisagens, estabelecendo pontes, provocando curto-circuitos, desafiando o possível.

É isso um *artor*, o novo herói do nosso tempo: buscando meios inéditos de intervenção e de decisão no mundo. É um homem fora das leis e das categorias, um obscurantista, disse John Cage. Um verdadeiro guerrilheiro da liberdade imediata e da sensibilidade ao vivo (J. C. Lambert).

São então premissas do *artor*: Libertar a arte do artístico e libertar os objectos do quotidiano. Colocar os objectos sob a luz da paixão, fazendo com que se evadam da sua situação *real-paixão*. Propor aos objectos uma vida nova, fazendo-os passar do reino da



Artitude 01, 1982-85. Foto: António Costa

necessidade para o reino da liberdade (liberdade = o imaginário no acto).

Para Stendhal ou para Baudelaire, a beleza é apenas promessa de felicidade. A actividade *artoral* é uma tentativa directa de felicidade sem mais mediações. Um teatro do imediato. Pois hoje "já não é mais um tempo de ideias, mas sim de feitos e de actos" (Bakunin).

Se o colectivo (em forma de revista) *Artitude: 01* bem procurou partilhar esta consciência *artoral*, julgo que no contexto da constelação *Projectos & Progestos* poderemos formular outras muitas interacções que desenharam um enquadramento possível nesta causa. Neste modo de vivenciar-se em arte.

ARTITUDE: 01, Progestos Visuais Multimédia¹¹, P&P, Coimbra, Lisboa, Porto, 1982-85.

Artitude 0 • *Revista Objecto*, Coimbra 1981; Artitude 01 • *Revista ambiente* espaço exploratório proporcionado pela Galeria Diferença, Lisboa 1982. Artitude 01 • *Revista Operação* – número temático que conduziu um estudo sobre a cidade *Black=Black*, Imagens e Sensações da Personalidade Coimbra. Teatro-Estúdio • CITAC, Coimbra 1983; Artitude 01 • *Revista Multimédia* – a escrita sobre as margens e leito do Rio-Minho - *Acquaplanning* / algumas meditações sobre a geração do vazio, *IV Bienal Internacional de Vila Nova de Cerveira*, 1984; Artitude: 01 • *Revista Urbana*, a aplicação da escrita surge sobre a cidade, no seu território, Coimbra 1984; Artitude 01 • *Revis-*

ta Comportamento, o suporte é o fogo e seus instrumentos de relação ("Fahrenheit 451, a temperatura a que um livro se inflama e consome", diz Ray Bradbury). Foi tema: *Novos Silêncios*, ou o *Elogio da Pantera*, para a *Perform'arte - 1.º Encontro Nacional de Performance*, Torres Vedras, 1985.

José Ernesto de Sousa, *The Promised Land*, Vídeo-Sculpture, P&P, Coimbra, Dezembro 1982.

Participaram nesta escultura humana elementos do CITAC, do P&P e do CAPC com Túlia Saldanha. J. E. S. foi delegado em Portugal da revista francesa *Théâtre Populaire* (uma das mais prestigiadas do seu tempo). Encenou *O Gebo* e *A Sombra* de Paul Brandão para o TEP com música de Jorge Peixinho.

E. M. de Melo e Castro, *One Man Show*, operação poético-visual, *P&P*, Coimbra, Outubro 1982.

Complementou a performance *One Man Show* uma atitude poético-comportamental com a participação de José Almeida e Pedro Vasconcelos.

O Caminho do Leve, exposição retrospectiva da obra de E. M. de Melo e Castro no *Museu Serralves* em 2006 testemunha o incontornável mérito da obra do poeta. Do performer.

Jorge Lima Barreto, *O Rock na Música Contemporânea*, comunicação. *P&P*, Coimbra, Outubro 1982.

JLB, com o compositor Vítor Rua, criou os *TELECTU*, (nomação criada a partir de um poema concreto de E. M. de Melo e Castro). O grupo criou música para teatro e dança.

Musa Lusa, *Música & Mass Media* e *Nova Muzika Viva* são alguns dos livros do musicólogo.

António Barros, *Mais Exaltadamente Mil Máscaras*. *P&P*, Coimbra, 1983.

Escultura (*Living Sculpture* – participação de Isabel Pinto). Visualismo, com obra representada em coleções internacionais como: *Museu Serralves* – Museu de Arte Contemporânea do Porto e *Museu Fluxus* – *Museu Vostell de Malpartida*, Espanha. Trabalhou com Wolf Vostell [*Fluxus*] no *Vostell Fluxus Zug*, Das Mobile Museum Vostell, 7 Environments Über Liebe Tod Arbeit, Leverkusen, 1981.

Artitude: 01; *Projectos & Progestos*; *CAPC*; *Alquimias*, *Dos Pensamentos das Artes* e *ARExploratóriodasartes*, foram alguns dos projectos que conduziu.

Desenhou o *Prémio de Estudos Fílmicos Universidade de Coimbra* com que foram laureados Alain Resnais, Manoel Oliveira, Paulo Rocha e João Bénard da Costa.

Alberto Pimenta, *Conductus*, teatro experimental, *P&P*, Coimbra Setembro 1982. Texto e direcção de A. Pimenta com interpretação de: Isabel Carlos, Jorge Vasques e José António Bandeirinha. As Edições *& Etc e Tal*, em Lisboa, 1983, publicaram o texto, inscrito no livro *Tríptico*.

Silvestre Pestana, *Radiologias*, performance, *P&P*, Coimbra, Novembro 1981.

Integrou a comunidade *Living Theatre* na Inglaterra. Fundou, em 1977, com o encenador brasileiro Seme Lutfi, o grupo de teatro *ANIMA*, em Lisboa.

Master in Arts pela Montford University Leicester.

PosiAcção, colectivo, Poesia Visual, *P&P*, Coimbra, Setembro 1982.

PoesiAcção integrou a participação de Alberto Pimenta [*Poesia para a CEE* – instalação], Fernando Aguiar [*Letrismos*], Silvestre Pestana [*Radioideologias*], António Aragão [*Ovo/Povo*], Maria Laranjeira [*Textos Visuais*] e António Campos Rosado [*Joaninha*].

Jorge Vasques, *Nos Fer Actus*, teatro, *P&P*, Coimbra, Setembro 1982. [Colectivo *Nosferactus* – Jorge Vasques, João Torres e José Louro].

Trabalho continuado no âmbito do teatro [Teatro Nacional de S. João].

José Louro, *Feras*, performance, *P&P*, Coimbra, Setembro 1982.

A sua pesquisa vem a desenvolver-se posteriormente nos domínios performativos e da Vídeo-Arte.

João Torres, *Limite/Dinamite*, performance, *P&P*, Coimbra, Setembro 1982.

O trabalho apresentado explorou componentes da escrita visual e da escultura recorrente à incursão do corpo no espaço expositivo.

Museu Fluxus Int. & Comp, *Concerto Fluxus*, *P&P*, Coimbra, Fevereiro 1984.

Participação de elementos do *Artitude: 01*. Rui Órfão, João Torres e José Louro.

Este concerto teve várias reedições sempre no âmbito do *P&P*.

Museu Vostell de Malpartida, *Um Museu Fluxus*. Comunicação, António Barros, *P&P*, Cáceres, Coimbra, Porto, Novembro 1983.

Apresentação da obra de Vostell, Fluxus, Joan Brossa, MVM e SACOM – *Semana de Arte Contemporânea de Malpartida*.

Pina Bausch, *Keuschheitslegende*, *Ein Stück von Pina Bausch*, – Comunicação, António Barros, *P&P*, Coimbra, 1983

Apresentação da obra de teatro-dança do *Wuppertaler Tanztheater*.

Mostra fotodocumental, registo de Udo-Bárbara e António Barros. Material recolhido em Wuppertal.

Acquaplanning, colectivo, performance, *P&P*, Coimbra, Agosto 1984.

Operação plástica, à memória de Julian Beck após a sua morte, realizada nas instalações do CAPC, e explorando a sua fachada como suporte da acção. Participaram: José Troya [*Living Theatre*], Silvestre Pestana, Rui Mendes, José Louro e António Barros.

P&P • Precedentes motivações

Volvemos agora ao *P&P* em procura dos seus precedentes, das suas catarses...

Existem sim elementos que resultaram predadores de uma vontade particular e condutora. Essas sinergias colheram-se na Academia também, e na vitalidade de um tempo de grande densidade onírica (tempo com um *karma* vivencial a que Jung chamaria ainda de “inconsciente colectivo”), mas de grande potencial gerador, e de uma vasta disponibilidade passional. Por isso, logo portador dos seus perigos sempre que se descontextualiza do motivo motor. De um tempo que foi o seu. De uma razão que só a condição poética admite.

Galvanizaram então o evento, os estímulos encontrados, e uma convulsiva visitação a objectos nevrálgicos que então estavam a suceder na Europa no domínio das artes. Uma vontade sempre presente – a de edificar um lugar exploratório. Uma necessidade de vivenciar os “manifestos” da cultura de um tempo severamente particular. Em suma: José Ernesto de Sousa a fazer bandeira do Fluxus, e a oficialidade do CAPC foram acesos norteadores dessa pesquisa.

Vale portanto referir o José Ernesto e as suas conversas vadias no CAPC em torno da *Plástica Social* de Joseph Beuys e os seus manifestos da ULI (Universidade Livre Internacional) que a *Revista Artitude: 01* inscreveu no seu número zero (uma revista em forma de sapato em que as suas páginas eram as palmilhas. Carlos Oliveira Santos, “Portugal em Revistas”, *Jornal de Letras Artes e Ideias*).

Robert Filliou e o “1.000.011 Aniversário da Arte”, Vostell com o seu *Museu Fluxus* em Malpartida, Juan Hidalgo na *SACOM II* em Cáceres, Serge III Oldenbourg sintonizador da Poesia Visual [“Arte Sociológica”, AB] na *Revista “Ici & Là”*, em Nice. Isto se nos referirmos apenas à sensibilidade Fluxus. A *Alternativa Zero* com as intervenções (esculturas vivas *arco-íris*) do CAPC que culminaram no surgir do *Grupo Cores* (Gicapc) e da OIC – Oficina de Interação Criativa [Actividade pedagógico-laboratorial do CAPC, dirigida por Alberto Carneiro e desenvolvida com a colaboração do CITAC no espaço do Teatro-Estúdio]. Os ciclos “Novas Tendências na Arte Portuguesa” e “Poesia Visual Portuguesa” [CAPC, comissariados por Alberto Carneiro e António Barros, 1979-80]. A “PO.EX.80”, conduzida por Ernesto Melo e Castro [GNAM, Lisboa 1980], o 3^{me} *Symposium International d’Art Performance de Lyon-ELAC* e os *Rencontres Internationales de Poésie Contemporaine*, Cogolin, 1985, dirigido por Julian Blaine.

Mas genialmente contributivo, e perturbador até, foi o Living Theatre em Coimbra, Pátio da Universidade, com “Sete Meditações Políticas Sado-Masquistas” [Retrato performativo da tortura, em paude-arara, de presos políticos no Brasil]. Inscrevem-se numa extensão itinerante realizada no âmbito da iniciativa *Alternativa Zero* comissariada por José Ernesto de Sousa, GNAM, Lisboa, 1977. No CAPC, complementaram a acção teatral, dirigida por Julian Beck e Judite Malina, seminários com elementos do grupo e um Ritual da Páscoa Judia numa moldura de ceia. Receberam o Living Theatre em Coimbra a co-organização CITAC – CAPC – Museu Nacional de Machado de Castro (tendo, então, por director Adriano de Gusmão) e em resposta a um convite da *Alternativa Zero*. As forças policiais tentaram impedir o espectáculo, mas a verticalidade do Reitor da Universidade garantiu a apresentação. Vale revisitar, portanto, as memórias escritas por Ernesto de Sousa.

Realce aqui para o Ritual-Festa, humanizador e poético – catarse comportamental de arte-vida: “Sete Meditações...” Esta mesma peça seria executada ao ar livre no dia seguinte, no Pátio da Universidade de Coimbra. O encontro de duas nobrezas autênticas. Como disse Adriano de Gusmão: “encontro histórico”. Seguiu-se depois um dos actos sociais mais emocionantes em que me tem sido possível participar. O Círculo de Artes Plásticas de Coimbra cederá as suas instalações para a celebração, no dia seguinte, de uma Festa circunscrita ao Grupo e seus convidados, ao todo umas cinquenta pessoas. Tratava-se de um Jantar Ritual da Páscoa Judia, numa versão moderna que incluía cânticos da Joan Baez, poemas de Ginsberg, etc. O dia inteiro durou a preparação do jantar com imensos recipientes, montanhas de legumes, excelências vegetarianas e regulando tudo, Julien Beck, cozinheiro sereno e rigoroso, inspirador e inspirado, tão sério, infantil e emocionante como na execução de uma peça teatral ou qualquer outro acto de intervenção estática. Cabe falar aqui de religião. Metade dos componentes do Living são hebreus, mas em geral não crentes no sentido vulgar. Guardam da religião tradicional aquilo que lhes permite exaltar um certo quotidiano insubmisso à história anedótica e afirmativo de princípios inalteráveis: a libertação do povo, dos oprimidos; a não-violência; o primado da infância... Os ritos de passagem pontuam um quotidiano inteiramente recuperado para o sentido, renovando na infância a volta incessante à origem, à verdade simples do Paraíso, já. E assim a partici-

pação dos não-hebreus à Festa (componentes do Grupo ou convidados) não punha qualquer problema. O Outro é incluído numa mesma assunção. Como a Festa era evidentemente limitada aos componentes de uma Ceia, decorriam noutra sala do CAPC sucessivos seminários com componentes do Living, e vagas sucessivas de pessoas, que vinham informar-se sobre “o que se passava”. Tudo nesta acção foi anti-espectacular e simples, ungido no entanto de entusiasmo e rigor. Quando um dos actores recitou quase religiosamente Ginsberg soaram irreprimíveis e prolongados aplausos espontâneos. Com esta acção tivemos do Living a felicidade de um exemplo vivido do que este Grupo é: muito mais uma mini-sociedade de convívio do que uma companhia teatral; uma proposta de constante eliminação das diferenças muito mais do que uma fábrica de espectáculos. E isto dirigido a todos os públicos: “todos os públicos são interessantes... todos testemunham uma diversa necessidade de comunicação”. Esta apetência para exorcisar todo-o-mundo está porém patente em todos os actos do Living; e explica (além de outras razões já apontadas) a decepção dos que vinham à espera de um espectáculo. De choque, mas que se conservasse verdadeiramente um espectáculo: exactamente como quando vemos filmes de grande “suspense”. “O Tubarão” ou “A Torre”: somos terrificados por empréstimo”. in *Colóquio Artes*, n.º 33, Lisboa, Junho de 1977

P&P • Consequentes efeitos

Para concluir esta visitação aos anos oitenta (em *Projectos e Progestos*, P&P), julgo oportuno cumprir agora o enunciar de algumas situações artísticas que sofreram ressonâncias, e sentido opcional, da identidade criada pelo P&P/CITAC, ou do que deste resultou, de certo modo, combustível. Acções artísticas e colaterais que de forma mutualista, ou por sintonização, colheram sinergias desta temporalidade e causa artística.

É exemplo primeiro *Katzelmacher*, de Rainer Werner Fassbinder (e como testemunha a revista *Via Latina* no seu número centenário da AAC), revelou *Katzelmacher* como sendo uma convergência de experiências e sensibilidades artísticas das duas áreas de trabalho do CITAC nos anos oitenta – A Produção Teatral com a então direcção artística de Mário Baradas, e o Teatro-Estúdio dinamizado pelo colectivo da Revista *Artitude: 01*. “Uma das melhores produções teatrais do ano”, sublinharam várias vezes da crítica teatral nacional.

A revista *Via Latina* de então [dirigida por António Barros e Francisco Silvestre], foi também um profí-

cuo fórum de análise, difusão e mesmo reflexão das actividades artísticas dinamizadas no âmbito dos *Projectos & Progestos*. O interessante artigo de Isabel Carlos “As duas ordens da performatividade” é disso exemplo [VL, Inverno, 1989-90, P&P].

Foi também no âmbito da *Via Latina* (e da sensibilidade P&P) que surge a obra artística de Pedro Cabrita Reis, *Silêncio e Vertigem*, instalação inédita apresentada no corpo interior do Convento de St.ª Clara-à-Velha, em co-edição com a iniciativa do CAPC *A Arte das Ideias, As ideias da Arte*.

Inscreveu este ciclo de exposições e atitudes artísticas, entre outros, a participação de Leonel Moura e Rui Chafes que volta a Coimbra para afirmar presença em novos contributos na Arte Pública [*Alquimias*].

Conduz-nos esta arte de intervenção urbana para a memória de outra, anterior, operação artística (resultante de uma consultadoria ao P&P), que foi a instalação *Mar Azul* do escultor XANA, na Praça da República, no âmbito do aniversário da Secção de Remo da AAC.

É também na conjugação destas sinergias entre as diferentes valências da cultura da Academia de Coimbra que surge (assessorado pela *Via Latina /P&P*) a edificação de uma das mais singulares obras contemporâneas de Arte Pública, em Coimbra – a escultura *Cogito* de Pedro Cabrita Reis, edição da Direcção Geral da Associação Académica na Alameda Júlio Henriques.

Califa, Tempo de Cultura, foi outra iniciativa que poderá, sem esforço, ser considerada um acto cultural consequente da experiência e identidade germinada na comunidade que deu corpo e vida aos *Projectos & Progestos*. As noites temáticas (Música [Seg.], Poesia [Ter.], Arquitectura [Qui.], Teatro [Sex.], e Artes Plásticas [Sáb.]) desenvolvidas ao longo da semana, e durante um ano, enunciaram valores significativos da arte então em ebulição. E, nessa incandescência, surge a sequente geração CITAC com inesquecíveis intervenções performativas como foram as de Nuno Cardoso e Alberto Lopes.

Foi ainda do colectivo dinamizador do projecto *Califa, Tempo de Cultura* (elementos oriundos da *Fila K* e do *Artitude: 01, Progestos Visuais Multimédia*) que anos mais tarde vem a ressurgir uma associação de cinéfilos em Coimbra: *Fila K Cineclub*, e poderá também entender-se esta associação como uma ressonância da força anímica dos tempos P&P, que hoje (o então performer da *Fila K*) Paulo Fonseca tão vigorosamente conduz.

Provavelmente se não tivesse sido desenhado o caminho *Projectos & Progestos* não teriam sido

construídos, em Coimbra, muitos dos projectos (ao menos com esta particular identidade) como a *Companhia da Lua* – projecto editorial alternativo [dirigido por António Barros na identidade *Ars, Artist-run spaces*] que lança nos anos noventa Cidália Fachada. Escritora revelação, coloca pela primeira vez Coimbra na lista de contemplados pelo prémio Bolsa de Criação Literária da Secretaria de Estado da Cultura graças ao seu texto dramaturgico “Entrevista com Melville”.

Não me parece excessivo sentir que as dinâmicas que proliferaram em torno do Teatro-Estúdio do CITAC, nos tempos em que viveu o programa *P&P*, tenham formulado incentivos de percurso únicos. Casos particulares como o de Rui Monteiro que, chegando em 1979 ao CITAC pela porta de *Multi/Ecos (P&P)*, descobre uma alternativa cultural (Julian Beck, Jerzy Grotowsky) a que adere, e resulta hoje como Director de um projecto singular – o *Indvandrer TV* em Aarhus, na Dinamarca.

Noutra dimensão, mas com idêntica força de empenho, poderemos aqui sublinhar o projecto *ACTO*. Instituto de Arte Dramática criado e dirigido por José Filipe Pereira e Christine de Villepoix em 1992.

Filipe Pereira que integrou o CITAC, foi estagiário no Workcenter of Jerzy Grotowsky Pontedera, em Itália.

“O Pescador e a Alma” a partir de Óscar Wilde, “Claridade dada pelo Tempo”, de Mário Henrique Leiria, “Os Hinos à Noite” de Novalis foram algumas das criações do *ACTO* em interacção com a experiência oriunda do CITAC-*P&P* (António Barros, Direcção Plástica do *ACTO* em 1995-96).

Nesta leitura, julgo enquadrável também a OIC – Oficina de Interação Criativa, com actividade desenvolvida no Teatro-Estúdio do CITAC (e no âmbito das actividades do CAPC), laboratório por onde, curiosamente, passaram Isabel Carlos, Delfim Sardo, Carlos Perdiz, entre muitos outros promotores das artes, hoje. Coincidência, ou talvez não, são hoje os seus territórios de interesse objectos de valor reconhecido. É exemplo o estudo “Performance ou a Arte num lugar incómodo”, de Isabel Carlos, dissertação de Mestrado em Comunicação Social para a Universidade Nova de Lisboa.

Pelo que aqui se infere, e num entendimento da vivenciação académica, em *Projectos & Progestos* dinamizaram-se, com colegialidade, situações circunstanciais e eventos enquadráveis em atitudes artísticas: *artitudes* – tudo numa consciência enunciada por Vostell (que recordo) quando afirmava que “o artista hoje é um criador e um educador, sobretudo um educador [um promotor em excelên-

cia na comunhão com o comunicador, e imune à crítica, pois] a crítica da arte no sentido historiográfico quase não existe porque é inútil. O que faltam hoje [1979] são especialistas de comunicação que possam traduzir a mensagem da obra artística às massas”.

Mais de vinte anos volvidos, o CITAC pede-me um acto tão próximo do impossível. O de reduzir a texto uma cassiopeia de emoções. É obra para escritor. Não para um encenador de imagens. Fica, contudo, na memória dos 50 anos do CITAC, este modesto contributo que, espero, resulte como incentivo para futuros estudos. • António Barros

¹ John Crowe Ranson (1888-1974): poeta americano, crítico e homem das letras, proponente do Criticism e membro do grupo *Fugitive*.

² Fluxus – Movimento artístico internacional que se vem a afirmar pela exploração de novas atitudes artísticas.

Performance – Trabalho artístico apresentado ao público sob a forma de uma acção (teatral). As primeiras performances foram apresentadas durante os anos 60 no quadro do movimento Fluxus, que visava o alargamento do conceito de arte.

³ A dinamização da iniciativa inscrita na primeira temporalidade do Teatro-Estúdio obrigou a uma convocatória dirigida a uma condução pluridisciplinar do espaço. O CITAC (Antero Braga, Vítor Álvaro, Fernando Marques) formulou-me o desafio de o comissariar desenhando uma programação inédita. Comecei então por criar o projecto-revista *Artitude: 01* (como corpo dinamizador) que

inscreveu, entre outros, o performer Rui Órfão, passando Órfão a surgir também como co-coordenador da iniciativa *P&P* [Te.CITAC]. Culminou o programa, na co-edição plástica de *Katzelmacher* [António Barros, 1980-83].

⁴ J. António Barros, “O Vídeo como forma de Arte”, [*+ de*] *20 grupos e episódios no Porto do Século XX*, Galeria do Palácio, Porto, P220,221, ISBN - 972-8022-19-0.

⁵ Instalação (Environment) – define a arte que integra o espaço de exposição como uma componente estética. Na arte contemporânea, substitui a noção de “obra” e designa o conjunto de objectos e de intervenções concebidas em estreita relação com o espaço expositivo ou com o ambiente. O termo inglês *environment* deriva do francês *environs*, “arredores”, “proximidades”, e corresponde parcialmente ao nosso “ambiente”. Exprime a necessidade, teorizada pelas vanguardas, de libertação dos limites da obra como objecto, e portanto da “virtualidade” da linguagem, para alargar a acção criativa ao espaço circundante, ou para se obter uma interpenetração da obra e da realidade. Em suma: instalação (Environment/Ambiente) resulta como o espaço interior ou exterior totalmente formado pelo artista e que integra o espectador no acontecimento estético.

⁶ *Life/Live*, Edition Paris-Musées, 1996.

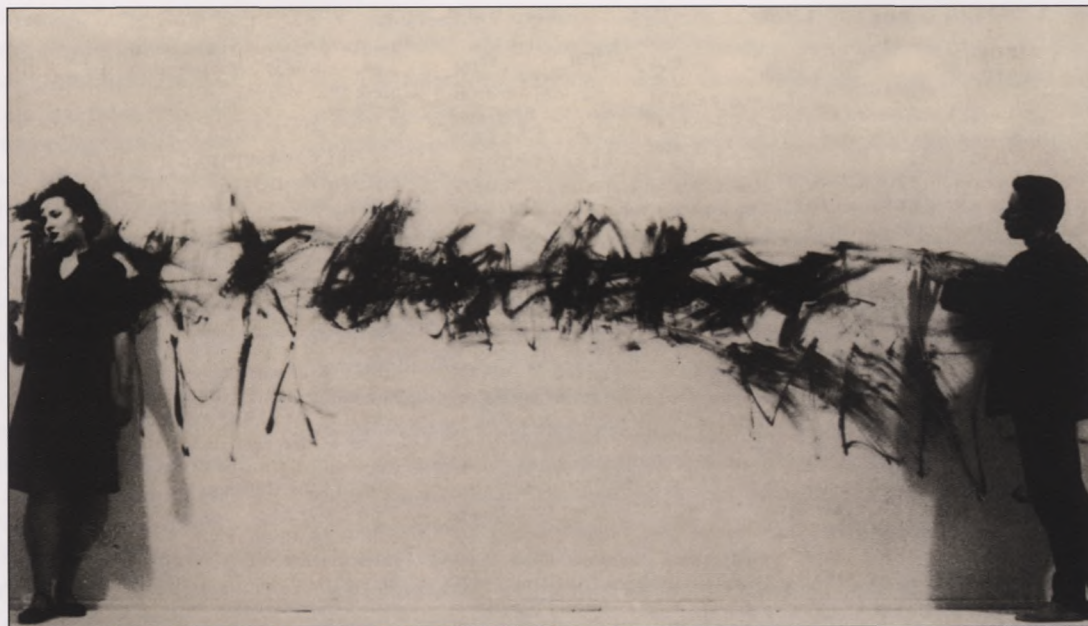
⁷ *Idem*.

⁸ *Locus +*. Room 17. 3rd Floor. Wards Building. 31-39 High Bridge. Newcastle upon Tyne. NE 1 1ew.

⁹ HÉLDER, Herberto, *Os Paços em Volta*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2001.

¹⁰ WALKER, Dorothy, *Flash Art*, n.º 92-93, 1979.

¹¹ Integraram o corpo permanente do *Artitude: 01*: António Barros (que criou e dirigiu), Rui Órfão, Isabel Carlos, Isabel Pinto, José Louro e João Torres.



James Coleman, *Ignotum per Ignotius*.
Música de Roger Doyle.
Interpretação de Isabel Carlos e Rui Órfão, P&P.

FERNANDO MOREIRA MARQUES CITAC –

Quando o Teatro é uma Festa > De mãos dadas com a utopia de Abril, no rescaldo de uma aventura política avassaladora, dirigi a minha força anímica para a criação de uma Frente de Acção Cultural no Bairro de Celas. Nela formámos um grupo de teatro com o apoio do CITAC. Desta colaboração resultou a transformação em acto da peça *O Soldado Raso de Valdez* encenada por José Branco, um Citaquiano. Com a representação desta peça sobre a guerra do Vietname procurávamos estabelecer um paralelo com a memória social da guerra colonial. O projecto resultou e saldou-se por uma experiência significativa ao nível teatral e de animação comunitária. Recordo com intensidade o espectáculo que realizámos na Cooperativa de Barcouço, num atrelado de tractor a servir de palco, antes de uma sessão de música popular com o Zeca Afonso, o Vitorino e o Fausto, que também acompanhámos noutros lugares.

Este apoio que o CITAC prestava a grupos de teatro amador e a iniciativas de cultura popular, constitui uma das particularidades mais fecundas e inovadoras na história do Teatro Universitário. A partir daqui se fixaram redes de colaboração cultural e se abriram caminhos para a renovação do CITAC enquanto projecto. Foi por esta via, ainda antes de ser estudante universitário, que entrei no CITAC e aprendi a estimar a sua identidade.

Nesse ano de 1977, o país rende-se à telenovela brasileira Gabriela no único canal da RTP, ainda a preto e branco. É uma das grandes vitórias da televisão que marcará os hábitos culturais daí para a frente. O teatro e a produção cultural independente, crítica e alternativa, ganha aqui um poderoso adversário. Face ao poder atractivo das narrativas televisivas, o debate político de rua entra em refluxo, os desejos buscam outras vivências e outras formas de sociabilidade. A Praça da República, fórum da cidade nos anos setenta, ressentia-se disto. Era neste território público fervilhante que os Citaquianos investiam uma grande parte do tempo. Aqui se faziam e refaziam os encontros, se conversava, bebia, amava, lutava, manifestava e fazia teatro. Lugar de cumplicidades e confrontos sociais, a Praça da República era também um palco privilegiado de manifestações culturais e teatrais de intervenção. Os *sketchs* do CITAC introduziam na rotina de uma cidade cansada, por vezes suspensa do nada, uma página escrita com palavras, gestos e objectos irreverentes, imaginativos e portadores de um gozo profundo e contagiante. Nestes mágicos anos setenta, o CITAC e os Citaquianos desenharam na Praça da República um mapa de trajectos teatrais com episódios incontornáveis.

Os últimos anos da absorvente década de setenta instauram o que eu chamo de paradoxo democrático. Se por um lado, com a Constituição de 1976, institucionalizam os direitos, liberdades e garantias dos cidadãos, por outro, desencadeiam a abertura de um parêntesis sobre as utopias de Abril. De facto, o início do processo de normalização das liberdades traz consigo a conformação político-social com as democracias reguladas pelo consumo. É neste contexto que surge a criação colectiva “Viva o 25 de Abril Abaixo o Azar”, concluída já com a colaboração de Geraldo Tuchê e Caldas Neto. Nela se satirizavam os dispositivos de controle dos indivíduos e as técnicas de governamentalidade postas em jogo pelo poder mitificador da sociedade de consumo que, lentamente, vai infiltrando o quotidiano. Vejo-o ainda hoje como um apelo à resistência cultural, à participação colectiva na polis e à valorização das dimensões poética e estética da vida urbana.

“O Nosso Capital Vosso de Cada Dia” fecha com chave de ouro os “anos loucos” do CITAC. Espectáculo subversivo sobre a alienação e miséria do

capitalismo anunciado como futuro colectivo, estreia com casa cheia no Teatro Académico de Gil Vicente - o nosso Olympia - e não deixa ninguém indiferente. O público, que queríamos também personagem nas nossas rupturas teatrais, é chamado a reagir à sucessão imprevisível de cenas hilariantes que envolvem a plateia, o balcão e o palco, investido de uma nova visualidade espacial conseguida pela utilização de partes amovíveis. Com a participação no primeiro FITEI, no Porto, o CITAC regressa aos festivais internacionais de teatro e recebe as (des)honras da crítica teatral estabelecida. O contacto com grupos estrangeiros gera novas empatias tornadas realidade com a realização de uma pequena extensão do Festival em Coimbra e faz sonhar novos projectos teatrais. Era um tempo forte do Teatro. E, por isso, o CITAC fazia chegar a Coimbra espectáculos de grupos de teatro independente, nacionais e internacionais. Os vários Ciclos de Teatro do CITAC (em grande parte organizados pelo Aires, Licastro e Antero) foram, durante a década de 70, outras tantas oportunidades inesquecíveis de fruição da cultura para grande parte da população da cidade. No TAGV, única sala com capacidade para receber grandes espectáculos - tal como acontece ainda hoje, passados cerca de trinta anos! - e no seu Teatro de Bolso, o CITAC cumpriu uma função cultural insubstituível na divulgação de projectos teatrais e musicais (lembre-se o Jazz e a música popular portuguesa) e na criação e formação de públicos para o teatro. Ao olhar hoje para a agenda cultural institucional de Coimbra e apesar da existência de vários grupos profissionais, não posso deixar de lamentar o facto da cidade não se afirmar como lugar de paragem obrigatória nas rotas do teatro contemporâneo.

A aventura Jorge de Sena vive-se intensamente na transição da década e marca a primeira digressão do CITAC ao Portugal Insular, com a participação do “Império do Oriente” no festival de Teatro do Cine-Forum do Funchal. Juntamente com o maldito “Epimeteu ou o Homem que Pensava Depois”, estas duas peças corporificam uma renovação geracional tornada possível com mais um curso de teatro - outra das marcas fortes do CITAC. A problemática da sexualidade e das questões de género retratada em pormenores de outras intervenções teatrais é aqui continuada e assumida com novos gestos, provocando a tão necessária revolução das mentalidades. Mas os tempos da história são agora outros. A cidade adere ao crescimento urbanístico desordenado - do qual infelizmente, nunca mais saiu -, junto à Associação Académica emerge o primeiro centro comercial (o Golden), os estudantes aumentam e dispersam-se, os hábitos de sociabilidade mudam, a televisão emite a cores, a sociedade torna-se mais consumista e hedonista, olhando cada vez com mais indiferença para o que é diferente. E o CITAC quer-se diferente. E por isso, entra em crise. Crise de identidade. Crise de crescimento. É a altura de olhar para os actos fundacionais, para os primeiros (es)paços, para os momentos de afirmação. 25 anos são 25 anos! Junta-ram-se vontades e fez-se a comemoração. Foi surpreendente. O CITAC tinha sentido como projecto. Tinha rostos de satisfação e tinha festa. Era preciso continuar.

Depois de uma curta experiência com Ricardo Pais (que deveria ter ido mais longe!) e da encenação com recursos locais da peça de Almada Negreiros “Arlequim e Pierrot”, apresentada na Mostra de Teatro Universitário do Porto, o CITAC regressa aos projectos teatrais com encenadores de marca. No Café Tropical, sede de tantos actos, Mário Barradas aceita colaborar com o CITAC e monta o irreverente espectáculo “D. Duardos” de Gil Vicente seguido de “Noite de Guerra no Museu do Prado” de Rafael

Alberti. Há ainda tempo para homenagear no TAGV a figura amiga e tutelar do reitor Ferrer Correia, eleito pela academia, com a peça "Auto do Magnífico Reitor" escrita pelo punho do encenador.

Neste escrito corrido quero ainda lembrar, entre tantas outras, pelo seu significado e importância, a iniciativa conjunta do CITAC e do CAP, na pessoa do António Barros, baptizada de Projectos & Progestos e a apresentação do livro de Jorge de Sousa Braga "Plano para Salvar Veneza no Café Santa Cruz", transformado pela primeira vez em Café Teatro.

Creio não ser possível, a partir de qualquer memória pessoal, reconstituir a riqueza do fluxo humano, teatral e artístico que marcou o CITAC. Os produtos foram sempre o resultado de uma vivência grupal envolvente, divertida, criativa, dramática, conflitual, surpreendente, tantas vezes em percursos limite, onde os momentos de fascínio, crise e superação pessoal não tinham fronteiras. O CITAC nunca foi um grupo com marcações definidas. O jogo teatral não tinha os palcos como balizas. Transbordava para o quotidiano e inseria-se no viver da polis como festa e como ruptura. Se é verdade que o acto de escrever põe o sujeito em citação, incluindo o seu imaginário de escrita (Barthes), então nada melhor do que partilharmos e actualizar um imaginário que se quer de esquerda, libertário, festivo, resistente e alternativo.

FILIPPE NUNES VICENTE Pequenos Mundos >

Entre para o CITAC com 16 anos. Foi a melhor decisão da minha vida (juntamente com a de usar *boxers* em vez de *slips*) porque vinha de uma família onde era superprotegido embora no último ano já estivesse a aprender a safar-me. Descia as escadas do jardim do Liceu José Falcão e o mundo era meu. Ou assim pensava. Com o decorrer dos ensaios da *Noite de Guerra no Museu do Prado*, sob orientação do treinador Mário Barradas, homem de vozeirão fácil, aprendi que não: o mundo é uma ficção.

O grupo da altura era uma amostra do Portugal de então: anarcas, betos, ganzados, obsessivos, narcisistas, místicos, urbano-depressivos, havia de tudo um pouco. Senti-me evidentemente em casa, mas numa casa escolhida. Recordo-me de certa vez termos gasto metade de um subsídio anual da Secretaria de Estado da Cultura num sumptuoso jantar em Évora. Voltei a sentir-me em casa: o dinheiro dado é para gastar no que quisermos.

Numa cidade geograficamente provinciana, estar no CITAC permitia cumprir ultrapassar a profecia de Ortega y Gasset: o provinciano é aquele que, viva onde viver (e até pode ser em Lisboa ou Paris), se julga no centro do mundo. O teatro, as deslocações, o conhecimento de coisas diferentes da vidinha de todo os dias, fez-me muito bem. Um grupo heterogéneo como o que descrevi – acrescentado de uma suculenta variedade de idades – é um antídoto para as doenças da alma. O torpor *animi* não entrava em palco.

Coimbra devia ter um pequeno CITAC em cada faculdade. Os alunos que escapassem à ditadura das novelas e dos telemóveis podiam brincar à Antígona ou parodiar Gil Vicente pela noite dentro. A empáfia de alguns lentes que ainda exigem vénia ou destruição de mitos como o da pedagogia participativa também dariam bons temas de palco.

ISABEL CARLOS Revelações numa Sala Negra >

Uma sala negra. Esta é a primeira memória física que guardo do Teatro-Estúdio do CITAC.

Mas há outras memórias bem mais complexas e interpelantes, nomeadamente todo o ciclo do Projectos & Progestos que permitiu que se visse em Coimbra alguns nomes que o tempo confirmaria como figuras incontornáveis da contemporaneidade, não só nacional como internacional.

Limitar-me-ei a falar das duas obras em que estive mais directamente envolvida, ou seja, aquelas a "que dei corpo": *Ignotum per Ignotius* de James Coleman e *Conductus* de Alberto Pimenta.

Do primeiro, ainda hoje falo com James Coleman, artista irlandês cuja obra é considerada entre as maiores da actualidade e com quem em 2004 tive novamente a oportunidade de trabalhar. Agora com um estatuto – e um orçamento... - completamente diferente: eu, como directora artística da Bienal de Sydney e ele como artista que integrava a exposição.

Mas, nesse remoto ano de 1983, a obra de Coleman exigia que eu, como performer-actriz, cantasse. Cantar, um dom humano que, para quem esteve por esses dias no CITAC sabe que a natureza não me concedeu, e a razão pela qual ainda hoje rimos tanto quando falamos desse "teatro pequeno e pobre de Coimbra" – tradução livre do comentário em inglês de James Coleman – palavras que não são, no entanto, ditas com nenhuma amargura, mas com um sorriso de quem sabe que esse *Ignotum per Ignotius* foi algo de extraordinário, dadas todas as circunstâncias e que nos tornou cúmplices para sempre.

O Rui Orfão – para além do primeiro responsável, dado que tinha sido ele que tinha visto a obra e conhecido Coleman em França e, conseqüentemente, o tinha convidado para o ciclo – era o elemento masculino de uma dupla que desenvolvia o que foi definido mais tarde por Jean Fisher como: "Although it is not a play – indeed it transgresses many of the codes of Western naturalistic theater and performance and seems closer to pantomime – it is nevertheless a drama of recitations, actions, and music performed by two players" – in *October Files 5*, James Coleman, MIT Press, 2003, pág. 49: nesta mesma página é reproduzida uma fotografia do trabalho no CITAC, uma prova de que o crime aconteceu mesmo, apesar da dificuldade, na altura, de encher a sala...

Passemos então à outra memória e com as palavras do próprio Alberto Pimenta (A.P.), seu criador: "O público (cerca de 200 pessoas) entrou com o espaço do palco e das bancadas totalmente às escuras. Porém não se assombrou demasiado, graças sobretudo ao feixe de luz de uma lâmpada de pilhas. Manejada por Rui Orfão. Fechada a porta, iluminou-se vagamente um canto ao fundo (e eliminou-se a lâmpada de pilhas). António Barros anunciou o espectáculo. A.P. entrou e deteve-se um pouco junto aos espectadores da primeira fila, ajoelhando, procurando as mãos com as mãos, as caras, acariciando-as, beijando-as (ou tentando) e repetindo insistentemente as palavras "Dantes... Dantes..."; depois dirigiu-se para o canto do fundo já iluminado. A luz abriu e permitiu ver um grande saco de plástico com dois bonecos dentro: de tamanho natural e completamente recobertos de papel de jornal e revista. A.P. voltou-se de novo para as bancadas e disse: "Hoje as coisas são diferentes!".

Seguidamente passou para o lado de trás do saco, a luz tornou a baixar, começou a ouvir-se uma montagem de música com texto de filme trivial, e as quatro lâmpadas de cor montadas na boca e sexo dos bonecos começaram a piscar (efeito sonoro-visual que se repetiu várias vezes ao longo do espectáculo).

Cortado o som e este jogo de lâmpadas, iluminou-se lentamente o centro do palco. A azul. Ao meio, um caixão, com I.C. dentro, vestida com um

vestido lilás, comprido. Entram, muito encostados um ao outro, J.B. e J.V.; trazem malmequeres que depõem entre os cabelos e aos pés de I.C.;" Este foi o início de Conductus no teatro-estúdio do CITAC, tal como está publicado no livro "Triptico" de Alberto Pimenta, editado pela &etc e tal, Lisboa 1983.

Quem era I.C. já adivinharam, J.V. - Jorge Vasques, o actor; e J.B. - José Bandeirinha, o arquitecto; o resto da acção podem-na ler no livro.

Como facilmente se depreende por este "testemunho", a sala negra revelava muito e espero que hoje e no futuro continue a revelar.

JORGE VASQUES A Nossa Casa na Árvore > Será que vou conseguir lembrar-me ou a memória é... curta?

Talvez fossem os tempos, a rápida mudança, a juventude ou mesmo só vida, aquela que corre na seiva das árvores, apenas muito vermelho, das bandeiras num jardim à beira do Rio Mondego, sangue novo, novas ideias. Talvez eu tenha mergulhado nesse sangue vermelho, novo, cheio de bandeiras desfraldadas, desfiles loucos, de palavras de ordem surrealistas, de noites vigilantes, de perguntas, de muitas perguntas, como a criança que aprende a dar os primeiros passos, esses da dita Liberdade. Mas sempre foi a palavra, a que se ouve, a que se diz, o fascínio pelas suas conjugações, a variedade de sentidos, a sua harmonia, a liberdade dos sons, toda essa variedade me fascinou. E por assim sentir, o teatro foi a descoberta desse meio, essa voz, a voz dos que não eram ouvidos, os oprimidos. Ora bolas, já não há oprimidos só há excluídos. Enfim, tempos em que para quem nascera em Coimbra, e apesar da cidade ser a dos estudantes, a minha cidade era a dos que queriam essa mudança, a união dessas duas vozes. E essa voz encontrei-a no CITAC, ideias que voavam pelas estradas, pelas Cooperativas Alentejanas, pelas aldeias mais esquecidas, pelos bairros mais pobres. Mas sem fronteiras, novas correntes, outros sentires, a palavra Estrangeiro a ficar cada vez mais próxima, e tudo a mudar, os governos os Presidentes, um tsunami de cultura, de sentimentos uns pelos outros. Da raiva ao amor, da amizade à desilusão, esse turbilhão de acontecimentos urgentes, faziam de nós seres mais atentos, mais responsáveis pela nossa alma, não dar o corpo pela alma (como na canção). O meu primeiro grupo de Teatro tinha um nome adequado aos momentos que se viviam, GIT (Grupo de Intervenção Teatral), e que mais tarde todo o grupo se viria a unir ao CITAC. E qual bando de argonautas nos atirámos à viagem de fazer Teatro, de experimentar a alma dos personagens, viajar com elas na bagagem, sonhar outros destinos. A minha geração está agora à frente do nosso Portugal, mas esta geração de amigos de que me lembro, esta de que vos falo, provavelmente não é a mesma, mas a geração que continua a acreditar que, a essa mesma utopia de juventude, essa alma vive, e ainda bate nos nossos pobres corações rebeldes, e esse sangue das bandeiras continua desfraldado, contra a injustiça, contra a mentira, contra a discriminação, e com a mesma alegria e com a mesma ingenuidade com que cantávamos e tocávamos sem instrumentos, como os Concertos ao Vivo 100 Instrumentos, que fazíamos de Bandas a nosso gosto, na Sala Estúdio CITAC. Os meus pensamentos, a minha memória leva-me a todos estes homens e mulheres, que algures na nossa vida contibuíram para que fossemos aquilo que somos hoje. Vivam sempre, argonautas da memória, sem porto onde aportar, com memórias de velho marinheiro, e com muito amor para dar. Olha rimei. E claro, os Poetas. A Coimbra dos... Será que, todos

nós, todos os que como eu viveram a juventude nesses anos, se lembram de tudo o que vivemos? E que o poeta nunca conseguiu escrever? CITAC? A nossa casa de sonhos, a nossa casa na árvore, o nosso palco, o nosso ninho teatral. E depois, e depois... Os que foram contaminados pela beleza desta arte e o privilégio de fazer dela profissão, esses continuam essa viagem como actores, como cenógrafos, como escritores, como encenadores, e que não esquecem... ou esquecem?!

JOSÉ GERALDO O Século xx > No CITAC conheci o teatro. O CITAC mudou a minha vida – não fui advogado. O CITAC foi o meu ritual de passagem. No CITAC fiz-me encenador, dramaturgo, actor e, por vezes até, músico. Como para muitos outros que passaram no CITAC, é o teatro que paga as minhas despesas de viver. O CITAC é uma escola de oportunidades. O CITAC iniciou-me na dramaturgia do século XX. Ao CITAC dedico o pequeno texto que se segue.

Quando o público entra a sala e o palco estão iluminados e a cortina de boca, alemã ou de guilhotina, subida. O palco está vazio. Um ruído longínquo de um motor. Depois de todo o público ter entrado, escuro. O ruído de fundo do motor mantém-se. Escuro até ao silêncio do público.

Luz forte sobre a cena. Tempo. O motor pára. Escuro. Tempo.

Luz forte sobre a cena. Sinos de igreja. Tempo. Os sinos param de tocar. Escuro.

Silêncio. Ouvem-se passos que se aproximam. Luz sobre a cena. Uma mulher cruza a cena da direita para a esquerda. Os passos afastam-se. Escuro. Ruído longínquo do motor. Passos que se aproximam. Luz. A mulher entra pela esquerda, vai até meio da cena, pára, dirige-se à boca de cena, olha em frente, regressa ao centro da cena e sai pela direita. Os passos afastam-se. Tempo. Ouvem-se passos que se aproximam. Um homem entra pela esquerda. Escuro. Tempo.

Luz. O homem entra novamente em cena pela esquerda, desta vez carregando um sino de igreja. Cruza a cena e sai pela direita. Escuro. O motor continua a trabalhar. Tempo.

Luz. O homem entra novamente em cena pela esquerda, carregando outro sino de igreja. Cruza a cena e sai pela direita. Escuro. Motor. Tempo.

Luz. O homem entra novamente em cena pela esquerda, carregando um terceiro sino de igreja. Cruza a cena e sai pela direita. Escuro. Motor. Tempo.

Luz. O homem entra, sem sino, pela direita, vai até ao meio da cena, pára, fica a ouvir o motor, pede silêncio ao público, se necessitar. Tempo. Dirige-se ao fundo, sai. Tempo. O motor cala-se. Tempo. O homem reentra do fundo da cena, vai ao centro e sai pela esquerda. Escuro. Silêncio.

Luz. A mulher entra pela direita com uma cadeira. Coloca-a no centro da cena. Sobe para cima dela e principia a saltar, como se quisesse agarrar alguma coisa que está alta, mas que o público não vê. A cortina da boca de cena cai. Tempo. A cortina volta a subir. A mulher que desceu da cadeira para ver o que tinha acontecido, regressa à cadeira depois da cortina estar toda subida. Sobe e salta. Pára, desce da cadeira e sai pela direita. A cadeira fica em cena. Tempo. O homem entra pela esquerda, vê a cadeira, pega nela e sai pelo fundo. Escuro.

Luz. A mulher entra em cena pela direita com outra cadeira, procura a cadeira que lá tinha deixado, pousa ao centro a cadeira que trouxe desta vez e sai pela esquerda. O homem sai do fundo com a cadeira que levou, vê a

outra cadeira e pousa a que traz ao lado da que lá está. Volta a sair pelo fundo. A mulher regressa, pela esquerda. Vê as duas cadeiras. Pesquisa toda a cena, intrigada. O homem reentra do fundo carregando um motor bastante grande. Vêem-se.

Homem: (Apontando as cadeiras.) Permite?

Mulher: Faça favor. (Ele pousa o motor em cima das cadeiras.)

Homem: São umas belas cadeiras. Feitas de madeira. São suas?

Mulher: São. E esse motor?

Homem: Estava lá dentro a fazer barulho; também o deve ter ouvido.

Mulher: Sim. Ouvi.

Homem: Agora já não faz mais barulho. (Pega no motor.) Bom, vou andando.

Ele sai pela direita com o motor. Ela cai sentada nas cadeiras. Escuro. Luz. A mulher cai novamente sentada nas cadeiras. Tempo. Levanta-se e corre até ao lado direito da cena, pára, olha para fora de cena. Tempo. Regressa em passo lento e torna a sentar-se nas cadeiras. Escuro. Luz. O homem entra pela direita, dirige-se ao centro da cena onde estão as cadeiras e a mulher sentada.

Homem: Dá licença? (Tira uma das cadeiras. A mulher fica sentada na outra.)

O homem sai, com a cadeira, pela direita. A mulher levanta-se e vai espreitar a saída de cena da direita. Pára. Tempo. Regressa em passo lento ao centro da cena e senta-se na cadeira que lá está.

Principia a ouvir-se uma caixinha de música. "The Jitterbug Waltz" de Fats Waller. A cortina de boca começa a descer lentamente, de modo a que no final, e só no final, esteja totalmente em baixo e apenas se ouçam as vozes e as acções por trás. Também a música se manterá até ao final.

O homem entra em cena pela direita, com a cadeira que levou. Coloca-a ao lado da outra, no local de onde a levou.

Homem: Muito obrigado. (Fica de pé a ouvir a música.) Bonita música. Eu gosto. (Aponta a cadeira livre.) Posso? (Senta-se.) Bonita música, não acha? Eu cá gosto.

Mulher: (Que se manteve estática.) Posso perguntar-lhe uma coisa?

Homem: Se eu souber responder, responderei. Se não souber, também lho direi.

Mulher: Como é que se sai daqui?

Homem: Daqui?

Mulher: Daqui! O que é que você está aqui a fazer? Como é que veio cá parar?

Homem: Eu gosto disto aqui. Estou bem. A música é boa. Onde é que arranjou essas cadeiras de pau?

Mulher: Onde é que você vive?

Homem: Aqui. Olhe, agora estou vivo aqui.

Mulher: Não é possível falar consigo!

Homem: Gosta da música? Gosta da música, ou não?

Mulher: Da música gosto, ao menos isso.

Homem: Quer vir dançar comigo? Se vier, eu digo-lhe um segredo.

Mulher: Quem é que você é? O que é que você quer?

Homem: Que venha agora dançar comigo, se quiser que eu lhe diga onde é que você está.

Mulher: Não! Vai dizer-me, e é já!

Homem: E depois vem dançar comigo?

Mulher: Onde é que nós estamos? O que é que é isto aqui?

Homem: Só lhe respondo, se me prometer que depois vem dançar comigo. A música não pára. Gosto de si. Você é boa pessoa, não é?

Mulher: Está bem. Eu prometo que depois danço consigo. Agora, responda-me.

Homem: Estamos no século 20 e isto aqui é uma representação do teatro desse tempo. Eu sou um personagem e você é outro personagem.

Mulher: Século 20?

Homem: Você prometeu dançar.

Mulher: Meu deus, isso foi há séculos.

Homem: Há algum tempo, é verdade. Venha dançar.

Mulher: Tirem-me daqui! Eu quero sair do século 20! Não gosto de aqui estar!

Homem: Mas é teatro, é só teatro.

Mulher: Como é que se sai do século 20?

Homem: Dançando, estou farto de lho dizer. Venha dançar comigo.

Mulher: Você não está a brincar comigo?

Homem: Venha.

Mulher: Está bem. (Dançam.)

Homem: Diga-me uma coisa. Você já alguma vez foi ao teatro? Sabe o que é o teatro, não sabe?

A cortina está agora em baixo. A música termina. A sala deve estar quase às escuras, pois a luz é só de cena. De qualquer modo, escuro, quando a cortina pousa no chão. Tempo. Luz forte à sala.

FIM

PAULO FILIPE Foi em Coimbra que me apaixonei pelo teatro, nas Semanas Internacionais de Teatro Universitário, de boa memória; foi no TEUC que fiz o meu curso de iniciação.

O CITAC era o vizinho do lado, nesse corredor da Associação Académica. Contíguo mas não gémeo. Talvez sobretudo pelas memórias de profunda subversão dos tempos de Victor Garcia, tinha pelo menos a aura da irreverência, do *outro* do comportamento correcto e do teatro estruturado nas suas tão antigas linguagens.

Em 1986, foi justamente o CITAC quem me desafiou para encenar um espectáculo. Discutimos várias possibilidades e acabámos por optar por uma proposta que me entusiasmava, a peça *Crime na Catedral*, de T. S. Eliot – não só porque na época eu trabalhava sobretudo com textos poéticos, como porque permitia fazer uma experiência *site-specific*, nesse extraordinário décor coimbrão que é o convento de Santa Clara a Velha. Uma grande peça quase toda em verso mas composta de vários fragmentos, quase sempre monólogos alternados das mulheres, dos cavaleiros, dos padres, de cada um dos padres, de um arcebispo.

Na altura, escrevi no programa do espectáculo: "a passagem pelos grandes textos é a melhor escola de teatro. O que não obriga, nem à submissão convencional ao que está escrito, nem à afectação de qualquer grandiloquência.

Pelo contrário, um grande texto torna-nos inventivos e humildes. (...) Tem havido nos nossos palcos demasiada pedagogia para com os espectadores: é tempo de haver alguma pedagogia com os próprios actores e homens de teatro.”

Organizámos um colóquio e fiz uma tradução de raiz, com a colaboração da Graça Abranches. O António Barros encarregou-se da concepção plástica e dos excelentes figurinos inspirados em Magritte, com penteados fabulosos do Guilherme Duarte. Propus um espectáculo *impuro*, a partir desse texto que é todo ele uma tensão entre conservadorismo e ruptura, entre classicismo e modernidade, que recorre à Bíblia e a Conan Doyle. Com música original do Paulo Vaz de Carvalho (como ele sabe criar climas dramáticos!) e direcção musical do Virgílio Caseiro, havia 5 músicos de uma banda, creio, militar e onze cantores do Orfeon Académico, que geralmente estavam no andar de baixo do convento (às vezes, em dias de cheias, em botes dos bombeiros!) mas também iam subindo e entrando como figurantes. O coro da peça, esse subia e descia pelas fendas do chão, pelos processos mais artesanais. Um gigantesco telão preto fechava o fundo do convento e caía no momento do assassinio, deixando então a ver que não há parede do fundo – descobriam-se então os laranjais e um ou outro carro que passava longe. O assassino levava o arcebispo para essa nova distância. Quem eram os actores? Também aí fomos impuros. Esse assassino (José Filipe) estava pela primeira vez em palco mas tanto lhe ficou o gosto que foi para Itália trabalhar com Grotovski, de quem é hoje, em Portugal, um dos melhores especialistas. O Arcebispo, porque exigia um peso inimitável da idade, fomos buscá-lo ao orfeão de Leiria – o Joaquim Manuel (Quiné). Assim como fomos buscar a um grupo de Coimbra o João Damasceno, que assim contracenava com o filho, o Rui Damasceno, o melhor actor que o CITAC tinha. Esse diálogo de experiências e tradições foi outro desafio enriquecedor para todos e, por vezes, comovente. Os actores trabalharam arduamente e havia presenças marcantes, como a da Helena Faria, que depois se profissionalizou, ou a da Isabel Carlos, que é hoje curadora de artes visuais, e vários outros (eram vinte ao todo). O espectáculo estreou a 29 de Abril de 1986. Depois ainda fez digressão, que, com pena minha, não pude acompanhar, porque entretanto fui para os Estados Unidos. Doze anos mais tarde, fui desafiado para ir dar um curso ao CITAC. Tinha entretanto reforçado a minha convicção de que, ao contrário do que tantas vezes se apregoa, o modernismo não inventou nem esgotou a experimentação, e que a ortodoxia e o folclore que lhe andam associados não me convinham,

por achar que não convêm à criação. O que procurei, nesse curso a que chamei “Técnicas para um actor livre”, foi explorar, sem dogmatismos, vários caminhos que permitissem que cada participante, formatado pela família, pela sua escola e também, pelos clichés do vanguardismo, encontrasse realmente a sua voz própria – a única que vale a pena. Porque o actor precisa de um treino persistente para diariamente ir quebrando as barreiras do seu corpo, da sua fala, mas também do seu pensamento, das suas emoções, da sua psicologia.

Essa dimensão psicológica foi talvez a que mais surpreendeu, porque faz parte dos preguiçosos dogmas dizer hoje em dia que o teatro já não é psicológico. Não sei como, recalçando a psicologia, se pode centrar corpo e mente para a criação. Seria tão errado como centrar tudo nela.

Ao longo de uns meses, nesse ritmo enérgico mas ocasional que marca estruturalmente o teatro universitário, creio que se foram abrindo portas e janelas para aquilo que Manoel de Oliveira disse ser o mais difícil para todos nós: assumir-se em plenitude. Senti os participantes mais livres. Depois, o que terão feito? Não sei. Nestas formações, sinto-me como a ensinar a nadar: depois se verá se, conforme as suas circunstâncias e o que souber fazer delas, o peixe vai viver num aquário, num lago, num charco, num rio. Alguns no mar. Sonhando com o oceano.

PAULO VAZ DE CARVALHO Contribuí pouco para a vida do CITAC, mas vi que cada experiência que lá corria, tinha ou criava uma doutrina sôfrega de momentos, sem as sombras da História nem a solenidade do registo – todos os dias eram hoje e nunca mais.

Foi para mim um campo de caos iluminado por trocas de música improvisada com a voz marginal do Castro Caldas em palavras do Jorge Sousa Braga, sobre fragmentos de restos de cenários do Bandeirinha que ainda só tinha talento. Lá me aconteceram todas as diferenças, com o galifão Eduardo Pousada que falava por um clarinete feito de matéria africana e lá toquei também, sem saber como, um contrabaixo atropelado por uma bateria evadida de uma banda rock e, mais tarde, sobre as águas de Santa Clara-a-Velha rendida ao CITAC do Paulo Filipe, fiz soar trombones da GNR contra crime de T. S. Eliot. No estúdio, o ar enchia-se de fumo e assobios sem destino, soprados com aparas dispersas de sabedoria. Hoje, à hora da aula, continuo a ir buscar lições à sala preta desse tempo, àquela desordem nova ou, talvez, ordem mais larga e distante da que então podíamos entender.

90

1990 > **Fausto** • Adaptação de textos a partir da obra "Fausto" de Goethe • Encenação: Andrezj Kowalski 1991 > **Persona Pessoa** • Texto: Leo Speckreijse • Encenação: Dato de Weerd

1992 > **Curso de Iniciação ao Teatro 92/93** • Preparação de Actor I: Paulo Lisboa • Preparação de Actor II e Voz: João Grosso • Expressão Corporal: Romi Sonneman • Improvisação: Dato de Weerd • Encenação e Cenografia: A. Kowalski • História do Teatro: vários > **Recreações** • Peça de teatro infantil pelos Citaclowns • Encenação: Pedro Oliveira > **Os Olhos** • Texto: A partir da banda desenhada de Moébius "Les yeux du chat" • Encenação: Paulo Lisboa • Co-produção com a Companhia Absurda (Belo-Horizonte – Brasil) • Participação no Festival de Inverno da Universidade Federal de Minas Gerais e no I Encontro Internacional de Investigação Teatral de Salvador da Baía > **O Lorpa e Outras Histórias** • A partir do texto de António Pedro • Encenação: José Geraldo • Peça de teatro infantil pelos Citaclowns > **Pontapés e Chaminés** • A partir de textos de Jorge de Sena e de Alberto Caeiro • Encenação: António Carvalho • Peça de teatro infantil

1993/94 > Lançamento do número 0 dos *Cadernos de Teatro* > **Sombras Vermelhas** • Encenação: Dato de Weerd • Exercício final do Curso de Iniciação 92/93 > **Evento Kafka** • Exposição de fotografias, bibliografia e ilustrações • Projecção de documentários, colóquios e debates > **Um Processo** • A partir da obra de Franz Kafka • Encenação: Paulo Lisboa • Participação no Festival Internacional de Teatro de Expressão Ibérica; Bienal de Jovens Criadores da Europa e Mediterrâneo > Temporada no Teatro da Trindade (Lisboa)

1994 > **Curso de Iniciação ao Teatro 94/95** • Preparação de Actor I: Paulo Lisboa • Dramaturgia: José Geraldo • Yoga: Amândio Figueiredo • Voz: Cristina Faria • Improvisação: Kênia Rocha • *Mini-ateliês* de malabarismo, sonoplastia, luminotecnia, cenografia e produção orientados pelo CITAC > **Longos Prelúdios em Moles Antenas – performance** • Encenação: Kênia Rocha

1995 > **Evento Vian** • Exposição de fotografias, bibliografia e ilustrações • Projecção de documentários, colóquios e debates • Concerto "Luís Madureira canta Boris Vian" > **3000 Verecunnia** • A partir do romance "Arranca Corações" de Boris Vian • Encenação: Carlos Curto • Participação no CITEMOR (Montemor-o-Velho), na Festa do Teatro de Setúbal e no II Encontro Nacional de Teatro Universitário do Algarve • Organização conjunta com o TEUC do ACTUS I – Encontros de Teatro Universitário

1996 > **Jogo de Massacre** • Texto: Eugène Ionesco • Encenação: Dato de Weerd • Participação no Simpósio de Culturas e Literaturas de Viseu e no Festival Fazer a Festa do Porto • Apresentação no Cinearte (Lisboa) > **Actus II**

1997 > **Gog** • A partir do "Livro da Revelação" de S. João de Patmos e de "Gog" de Giovanni Pappinni • Encenação: Carlos Curto > **Actus III**

1998 > **Os Oceanos Invisíveis** • Encenação: Nuno Coelho > **A Inauguração** • Criação e Encenação: Colectiva • Performance apresentada no âmbito da Expo'98 > **Retratos e Identidades** • Criação e Encenação: Colectiva • Performance apresentada nas ruínas de S. Paulo em Macau, a convite do Organismo Autónomo de Futebol da AAC – Associação Académica de Coimbra > **Curso de Iniciação ao Teatro 98/99** • Preparação de Actor I: Nuno Coelho • Pantomima: Rui Quinteiro • Preparação de Actor II: Teresa Faria • Expressão Corporal: Ludger Lamers • Voz: João Grosso • Luz: Chico • Som: Tiago Hespanha e Ricardo Trindade

1999 > **Genet: Anjo Caído** • A partir de textos de Jean Genet • Encenação: Bruno Schiappa > **Ciclo Pessoas Reais: Um Imbróglío** • Texto: Lewis Trondheim • Encenação: Carlos Reis • **Infidelidades** • Texto: Luís Assis • Encenação: Nicolau Lima Antunes • **Círculo de Poesia em Noites de Lua Cheia** • Textos: "Palavras de Alberto"; "Mobiliário"; "Amor Puro e Casto"; "Com Paixão"; "Vozes" • **Resíduos** • Encenação: Tiago Hespanha

Memórias > *Fausto* • *Persona*

Pessoa, programa CITAC • *Os*

Olhos, Ricardo Carísio, excerto •

Sombras Vermelhas, programa

CITAC • *Evento Kafka*, programa

CITAC, calendário • *Um Processo*,

Paulo Lisboa • *Pontapés e*

Chaminés, António Carvalho, dossiê

de produção • *Longos Prelúdios em*

Moles Antenas • *Evento Vian*,

calendário • *3000 Verecunnia*, excer-

to • *Jogo de Massacre*, Dato de

Weerd, excerto • *GOG*, Carlos Curto

• *Os Oceanos Invisíveis*, dossiê de

produção • *Genet-Anjo Caído*,

excerto, Bruno Schiappa • *Ciclo*

Pessoas Reais: Infidelidades, Luís

Assis, Nicolau dos Mares •

Resíduos, Tiago Hespanha

Testemunhos >

Ana Vitorino

David Bastos

David Cruz

Ilda Teixeira

Isabel Nogueira

Nicolau dos Mares

Paulo Lima

Raquel Romero Magalhães

Ricardo Seiça

Ruy Malheiro

P E R C U R S O • A N O S • 9 0





F A U S T O



Adaptação de textos a partir da obra "Fausto" de Goethe
• Encenação • Andrzej Kowalski / Ano • 1990 /
Fotografia • Andrzej Kowalski / Local • Teatro-Estúdio

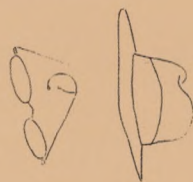
Fernando Pessoa • Ricardo Gonçalo / **Alberto Caeiro** • Carlos Nicolau, Sofia Jardim, Sandra Borba, Ana Craveiro, Margarida Guerreiro, Pedro

Barreiros / **Ricardo Reis** • Nuno Coelho, Vasco Rodrigues, Leopoldina de Almeida, Isabel Abreu / **Álvaro de Campos** • F. Anabela Mira, M. Miguel Marçal /

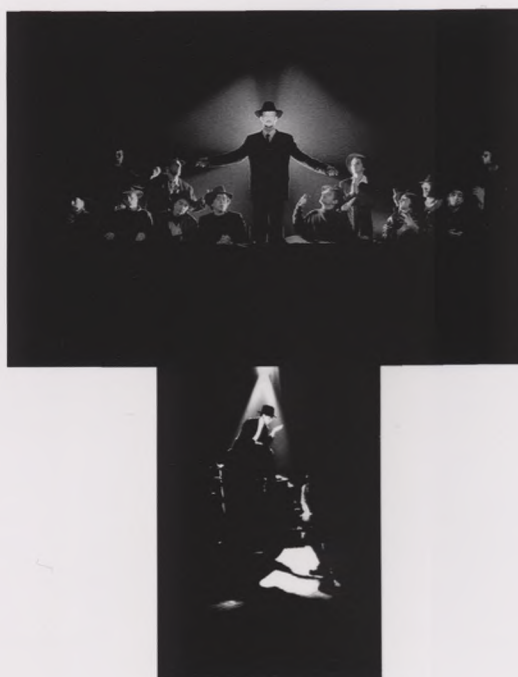
Barman • Lucinda Gomes / **Músicos** • Alberto Lopes, David Cruz / **Encenador** • Dato de Weerd / **Voz dos Anúncios** • Mafalda Costa

/ **Luminotécnia e Sonoplastia** • Dino Costa, Nuno Duro / **Banda Sonora** • Alberto Lopes, David Cruz / **Gravação do Som** • Carlos Moreira /

Colaboradores • Patrícia Pascoal, Rui Guerra / **Expressão Corporal** • Romy Sonneman / **Fotografia** • Paulo Ramos / **Cartaz** • João Fonseca



P E R S O N A P E S S O A



31 de Novembro de 1935. / Um dia que nunca existiu. / O dia depois da morte de Fernando Pessoa. / Uma sala de espera numa estação fantasma. /

Abandonado aqui, no atravessar da morte para o seu destino definitivo. / Cercado por pares, partes da sua memória, partes da sua criação, partes

da sua existência partida, ele revive o seu / «drama em gente em vez de actos». / Mas qual o destino a escolher... «A concorrência entre

os mortos é mais terrível / do que a concorrência entre os vivos. / Os mortos são em maior número.» • *Fernando Pessoa*

«Há tanta coisa a fazer, Meu Deus! e esta gente distraída com guerras!» (*)
 O começo ou o fim? / O começo do fim ou o fim do começo? / Não importa.
 Importam os fins. / É o começo de uma grande aventura. É o fim de um marasmo no intercâmbio cultural luso-brasileiro. / Um muro cai, levantam-se outros. Além mar, ultramar. Dentro de nós. / De cada um de nós. Nascem esperanças, morrem desilusões. E... / Intercambiar – ideias, emoções, sentimentos e culturas tão próximas. / Distantes. / O avesso do avesso, do avesso do avesso. / Exportar paixões, importar emoções. Certezas e incertezas do quotidiano. / Coimbra, Belo Horizonte, colinas, serras; mais subidas que descidas. Um círculo. De Iniciação Teatral. Uma Companhia. Absurda. O resultado OS OLHOS. / Era Verão, um Workshop – o começo de tudo. No Outono idem. No Inverno o início dos trabalhos. Fechando o ciclo, na Primavera o espectáculo. / Um convento quase esquecido – o cenário perfeito (São Francisco olhai por nós!). / Os nossos OLHOS buscam ver mais além. Mostram a cegueira humana. Analogias ao poder constituído. / Coimbra tem um Belo Horizonte. / «A arte não combate nenhuma política, resume-se a colaborar ou não colaborar com ela. E neste caso ficarão imediatamente prejudicadas ambas: a política e a arte.»(*) / (*) Almada Negreiros • Ricardo Carisio

Puto • O Puto não vê, nunca viu. Sonha com o já visto, memória perdida do tempo. Concentra em si a civilização... De que cor é a terra? Há cores? É tudo cinzento, ou azul? Ele reúne toda a carga histórica do ser humano, esse ser pensante e animalesco, educado e recrutado. Por ele passa a vida já vivida, rastros de um tempo... Nele a cegueira, a necessidade do vício e da visão. Seus buracos abertos captam ou derramam a inconstância da própria existência. Um dia o canto, noutro o verso, noutro a língua perdida e noutro o gesto repetidamente executado ao longo de centenas de anos... Tudo incompleto..., a memória já não existe, apenas sintomas ou anseios de atitudes armazenadas. Seu grau de separatividade é violado pela sua eterna dicotomia... é criança, é decrépito na sua velhice. Tudo é sentido no sentido da fusão... tudo se funde e mistura. Um Deus, um Diabo... talvez um Anjo de olhos rotos... A consciência é, existe... a consciência persiste... ele é duro, é frágil, é corrupto, é inocente, é dono, é escravo. O mundo à sua volta torna-se reduzido, redundante na sua esfera repetitiva. Há frio, há gelo, há calores insuportáveis... (des)equilíbrio natural... O objectivo é ter, possuir, conseguir, roubar... o sonho é sem limites, o delírio é parte necessária e efémera... tudo vai e vem... tudo é infinito na sua finitude. Há fumo de fogo constante... O seu ódio é um trampolim para a grande paixão. Paixão, pensamento e ordem! O seu fim é a criança, ou seus olhos... mescla de frescura e inocência... pura limpa...

Águia • A águia é um instrumento, é uma mescla assumida de homem e ave... ja não pensa como homem, age pelo instinto... Agride porque lhe ordenam. Permite-se parecer um anjo quando lhe convém. É a única que vê e que caça... é companheira, é dependente... já não pode voar além da esfera controlada por seu dono. Mistura seu som próprio a palavras distorcidas, vindas da sua memória gasta... é esplêndida e fiel.

Gato • O gato é a presa... o único que vê de maneira sã. É a inocência felina, leve, flexível... Aparece para servir, serve e desaparece. Permanece apenas como um resto utilizado, já desprezível... vive por viver e justifica-se pelo próprio acto de existir. Uma vez morto já não interessa, serviu, já não vê mais... Perdura no entanto por todo espectáculo como um fogo fátuo... na sua imagem... na sua fragilidade e intensa androginia.

Cegos • Os cegos são cegos, guiados por outro cego... A visão nunca lhes foi permitida, por isso caminham, caminham, infinitamente à procura do nada... ou de tudo... Para eles o sentido da progressão é cíclico, um infinito em forma de oito. Perderam o sentido da lógica, da regra, são guiados... Matam-se quando querem, voltam a viver... pelo simples facto de lhes não ser permitido morrer. Comem os seus próprios corações, falos, pés e tudo se regenera (analogia ao mito de Prometeu). Fazem sexo à luz do sol ou quando lhes convém. Para eles não existe o impedimento, o pecado, o factor repressor... Masturbam-se, ferem-se, beijam-se, invocam Deuses e Demónios... tudo lhes foge da consciência, da razão absoluta. Desejam olhos... porquê? não sabem. Abarcam em si a humanidade em seu esplendor estéril... sempre bruta, cega... nefasta e estúpida... São guiados, são divinos, absurdos, obscenos... Falam na mudez que os invade!

Anjo • Mistura de Anjo da guarda e contra-regra. Interfere, pensa, age, assiste e comenta o caos. É uma quimera, caída do céu, ou do inferno, não importa. Seria um ser ideal se suas asas não estivessem rotas; pontua o espectáculo, como vírgula, aspas, reticências..., interrogações. Sua queda para aquele ambiente, traduz a queda de Lúcifer, de Adão, o sol posto que se levantará de novo, a queda de Roma, a queda do dólar, a queda da maçã de Newton, a queda do homem contemporâneo. Ele provoca uma libertação de energia que mantém o universo a girar, como um redemoinho.

Movimento 1 • Luz nascida no meio do lixo... Fumo... Roncos... Sons inusitados... Respiração... Som vocal... Voz... melodia. Luz nos laterais... paredes, carros, janelas, água que pinga ininterruptamente... Luz na águia... Música. Imagem é projectada (Slide). Buracos dos olhos... Música febril, intensa... prevendo a narração... Corte para a narração...

Movimento 2 • Narração... Corte para a águia: emite sua voz... relacionar a voz do actor com a voz do instrumento... Corte... Música para os cegos (cíclica) e televisões acesas e poltergeist... os cegos também entoam uma melodia (indefinida – tipo oração). Som de ondas do mar... altas, bravas...

Movimento 3 • Texto do putto... paralelo a uma música suave para os cegos e seus actos obscenos... Raio de sol... abrir uma música com o surgimento do sol! Coração arrancado do peito (dos cegos) – tensão musical, paralelo ao pirolito que é chupado e lançado aos ares...

Movimento 4 • Som, Música para a entrada do gato... – som longe. Música paralela relacionando a aproximação do gato e sua luz e seus buracos... tudo é azul... música do gato... Preparação da águia, música do voo da águia. Confronto entre a águia e o gato (melodia). Resolução (pós guerra)... objectivo alcançado... Projecção de imagens de buracos de olhos... (intensa imagem – música contínua (Vox)...

Movimento 5 • Música de arrancar os olhos do gato – agressão... Euforia do putto à espera dos olhos... Cantiga que ele entoa levemente... incompleta... Televisões acesas... programas semanais!! Voo da águia no seu retorno, música aberta-leve

Movimento 6 • Chegada dos olhos às mãos do putto – música gozo intenso. Ondas do mar... Silêncio... Introduce os olhos nos seus buracos... Visão fantasiosa... Salta... Baila... É maravilhoso brincar de ver!!!

Movimento 7 • Os olhos saltam-lhe dos buracos... Música de tensão... A águia grita... agita-se. Decepção...

Movimento 8 • Música de intenção dos próximos olhos... da... criança... Música final... Fade out

OS OLHOS



Dramaturgia • Paulo Lisboa, Nuno Cardoso / **Banda Sonora** • Deadly Gas / **Sonoplastia** • Alberto Lopes / **Cenografia** • Vasco Rodrigues / **Figurinos** • Tobias / **Execução de Figurinos** • Anabela Lopes / **Desenho de Luz** • Paulo Lisboa / **Luminotecnica** • Ricardo Carísio / **Vídeo** • Teresa Ramos / **Fotografia** • Patricia Pascoal / **Elenco** • Ana Vitorino, Carlos Costa, Catarina Martins, Nicolau Antunes, Nuno Cardoso, Vasco Rodrigues, Xana Fonseca / **Produção** • Ricardo Carísio / **Encenação** • Paulo Lisboa





“Sombras Vermelhas” é um projecto de improvisação resultante dos trabalhos

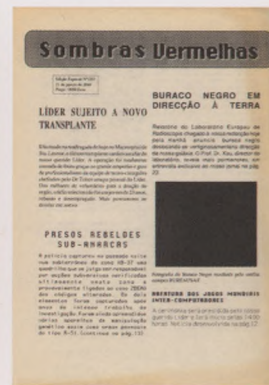
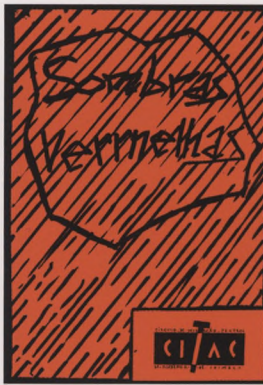
do curso de iniciação do CITAC. Servem de base a este projecto os livros

de Banda Desenhada do jugoslavo Enki Bilal. O universo de Bilal é

composto por personagens perdidos num futuro próximo, dominado pelo

fascismo, pelo escapismo e onde pontua a luta absurda do indivíduo pela

vida, entre extraterrestres, e uma tecnologia vacilante, mas mortal.



Encenação • Dato de Weerd / **Cenografia** • Jan de Weerd / **Coreografia** • Teresa Ramos / **Luminotecnia** • Pedro Carreira, João Silva / **Sonoplastia** • Alberto Lopes / **Elenco** • Alexandra Silva, Amândio Figueiredo, António José Gonzalez, António Neves, Catarina Martins, Lara Severino, Lucinda Gomes, Margarida Guerreiro, Maria D. Grácio, Maria J. Teles, Orquídia Carvalheiro, Patrícia Pascoal, Raquel Magalhães, Samuel Sender, Sandra Lopes, Teresa Ramos, Vasco Rodrigues, Victor Gomes

Na adaptação do CITAC deste mundo de fantasia, acompanhamos

um grupo de pessoas na sua tentativa para criar a “cidade perfeita”

isolada do resto do mundo, onde a natureza e a criatividade

deverão dominar. Como em quase todas as utopias, os sonhos dos

habitantes de um futuro melhor são praticamente destruídos

pelas dificuldades a enfrentar nesta tentativa.



Em 1994 assinalam-se 70 anos sobre a morte de Franz Kafka. O CITAC comemora o seu 40.º aniversário e estreia "Um Processo", adaptação teatral de "O Processo" de Kafka.

Motivos não faltam para este evento. Para o CITAC ir além da produção teatral e, assumindo-se como veículo cultural, divulgar a obra deste autor tão actual e pertinente pelas mais diversas formas de arte.

Durante duas semanas o CITAC propõe-se dinamizar a cidade de Coimbra com

as leituras que fotógrafos, escritores, estudiosos, cineastas e actores fazem da obra e universo de Franz Kafka. E mostrar a obra de Kafka, claro!

Este projecto é unicamente possível graças à colaboração do Goethe-Institut de Coimbra e da Câmara Municipal de Coimbra, e ao apoio da Embaixada da República Checa e do Instituto Português da Juventude. Ao CITAC coube o papel de reunir os esforços e organizar as actividades que fazem este "Evento Kafka", mesmo porque a produção de um projecto desta dimensão ultrapassa as possibilidades de qualquer grupo de teatro universitário. Por isso mesmo, a todas as entidades que nos apoiam, o nosso mais sincero agradecimento.

Sobre Kafka...

Franz Kafka nasceu a 3 de Julho de 1883, na cidade de Praga, então pertencente ao Império Austro-Húngaro. Era o filho mais velho de Hermann Kafka, comerciante judeu, e de sua esposa Julie Löwy Kafka. Estudou naquela capital, primeiro no Liceu Alemão, mais tarde na velha universidade, onde se formou em Direito em 1906. Trabalhou como advogado, a princípio na companhia particular "Assicurazioni Generali" e depois no semi-estatal Instituto contra acidentes de Trabalho.

Noivo duas vezes de uma mesma mulher – Felice Bauer – não se casou, nem com ela, nem com as outras figuras femininas que marcaram a sua vida, tais como Milena Jesenka, Julie Wohyzek e Dora Diamant. Em 1917, aos 34 anos de idade, sofreu a primeira Hemoprise de uma tuberculose pulmonar que deveria matá-lo 7 anos mais tarde. Alternando temporadas em sanatórios com um trabalho burocrático, nunca deixou de escrever ("Tudo o que não é literatura me aborrece"), embora tenha publicado pouco e, já no fim da vida pedido ao amigo Max Brod que queimasse os seus escritos – no que evidentemente não foi atendido.

Viveu praticamente a vida inteira em Praga, excepção feita ao período final, Novembro de 1923 a Março de 1924, passado em Berlim, onde ficou longe da presença esmagadora do pai, que não reconhecia a legitimidade da sua carreira como escritor. Em Novembro de 1919, aos 36 anos, decidiu fazer um acerto de contas com o pai despótico, escrevendo-lhe uma carta que nunca foi entregue. A maior parte da sua obra – contos, novelas, romances, cartas e diários, todos escritos em Alemão – foi publicada postumamente.

Falecido no sanatório de Kierling, perto de Viena, Áustria, no dia 3 de Junho de 1924, um mês antes de completar 41 anos de idade, Franz Kafka está enterrado no cemitério judaico de Praga.

Quase desconhecido em vida, o autor de "O processo", "O castelo", "A metamorfose" e "Carta ao pai", é hoje considerado ao lado de Proust e de Joyce um dos maiores escritores deste século.

Calendário do Evento Kafka

04 de Março/94 • Casa Municipal da Cultura • 21h00 - Abertura oficial. • Depoimentos de representantes das entidades envolvidas na organização do "Evento Kafka". • Performance por Kênia Rocha *IMAGO: Kafka, uma metamorfose*. • Cocktail

05 de Março/94 • Casa Municipal da Cultura • 15h00 - Abertura das exposições • 21h00 - *Kafka*, de Steven Soderberg

06 de Março/94 • Anfiteatro do Instituto da Juventude • 21h30 - Espectáculo *Diálogo com a Sombra* por Stephan Stroux

07 de Março/94 • Casa Municipal da Cultura • 09h00 - Abertura das exposições • 18h00 - Colóquio por Miranda Santos: *O processo em processo* / Auditório do Instituto da Juventude • 21h30 - Espectáculo *Fragmentos Kafkianos* pela Companhia Absurda

08 de Março/94 • Casa Municipal da Cultura • 09h00 - Abertura das exposições • 18h00 - Colóquio por Ludwigscheidl: *A Parábola em Kafka*

09 de Março/94 • Casa Municipal da Cultura • 09h00 - Abertura das exposições • 21h00 - *O Processo* de Orson Welles

10 de Março/94 • Casa Municipal da Cultura • 09h00 - Abertura das exposições

11 de Março/94 • Casa Municipal da Cultura • 09h00 - Abertura das exposições • 18h00 - Colóquio por Jorge Listopad: *Processo de Milena* / Teatro Avenida • 21h30 - Estreia de *Um Processo*

12 de Março/94 • Casa Municipal da Cultura • 15h00 - Abertura das exposições / Teatro Avenida • 17h00 - *Um Processo* • 21h30 - *Um Processo*

13 de Março/94 • Teatro Avenida • 17h00 - *Um Processo* • 21h30 - *Um Processo*

14 de Março/94 • Casa Municipal da Cultura • 09h00 - Abertura das exposições

15 de Março/94 • Casa Municipal da Cultura • 09h00 - Abertura das exposições • 18h00 - Colóquio por Gonçalo Vilas-Boas: *O processo dos processos kafkianos* / Teatro Avenida • 21h30 - *Um Processo*

16 de Março/94 • Casa Municipal da Cultura • 09h00 - Abertura das exposições • 18h00 - Colóquio por Maria Manuela Gouveia Delille: *Kafka, Ulisses e as Sereias* / Teatro Avenida • 21h30 - *Um Processo*

17 de Março/94 • Casa Municipal da Cultura • 09h00 - Abertura das exposições / Teatro Avenida • 21h30 - *Um Processo*

18 de Março/94 • Casa Municipal da Cultura • 09h00 - Abertura das exposições • 18h00 - Colóquio por Pedro Caeiro: *A segurança, a informação e a comunicação no Processo Penal* • 21h00 - Mostra de filmes documentais: *Kafka em Berlim* do Colóquio Literário de Berlim e *Um Fratricídio* baseado no conto homónimo de Franz Kafka.

19 de Março/94 • Casa Municipal da Cultura • 15h00 - Abertura das exposições







Organicidade! Possibilite o acto teatral, o movimento, o gestual... torne-os orgânicos... Atenção à tensão... Busque, exercite a tensão no espaço – a tensão na relação entre os personagens... Ritmo... oposição entre ritmo corporal e voz. Relaxe o corpo... não represente... interprete as acções. Actor e personagem (duplo) Consciência... Consciência na execução... Energia... Foram estas as palavras e direccionamentos básicos utilizados durante todo “o processo” criativo do espectáculo, para chegarmos a algum lugar determinado, determinante, essencial! Encenar “UM PROCESSO”, passou e passa por um revisionamento do acto teatral, por uma ideia de desconstrução do realismo conhecido, acentuando instantes de atmosferas pulsantes, visuais, circulares e silenciosas... Procurei neste “processo” interpretar a obra Kafkiana, sem perder as suas ideias básicas no que respeita ao processar das ilusões, à desmistificação da ordem estabelecida, assim como o despertar de cada indivíduo para o desejo de uma lei viva. O lugar de Kafka na literatura contemporânea é tão excepcional como perfeitamente definido e a acção estimulante da sua escrita é sempre um fenómeno a explorar. Apesar de não ter escrito para teatro, sua obra está recheada de uma certa teatralidade, que acaba por nos seduzir e desafiar. Como fazemos teatro e não literatura, a nossa interpretação levou-nos a optar por cortes, misturas, abordagens de novos elementos e personagens, imagens paradas e ironia, muita ironia diante do caos que nos circula. A fé em Kafka é a esperança, a certeza de que o Homem deve e pode ultrapassar a duração da sua vida, mesmo se não vê claramente onde conduz este “passar além”. Com nosso “UM PROCESSO” o foco é o centro de gravidade, que a nosso ver, é sempre o Homem, a vida do Homem!... Alguém devia ter caluniado Josef K... De quem é a culpa? De que me acusam? Por quem sou acusado?... Não há resposta, e a culpa permanece! • **Paulo Lisboa**

Autor • Franz Kafka / **Adaptação do Texto, Desenho de Luzes e Encenação** • Paulo Lisboa / **Assistente de Encenação** • João Silva / **Caracterização** • Romy Sonneman
Sonoplastia e Técnico de Tom • Alberto Lopes / **Luminotécnica** • Nuno Duro / **Elenco** • Composto por oito actores do CITAC que se desdobrarão em 20 personagens

P O N T A P É S & C H A M I N É S

É uma peça para todas as idades que surge na continuidade do projecto

“CITACLOWNS”, concebida a partir dos textos “A razão do Pai Natal ter bar-

bas brancas” de Jorge de Sena e “O guardador de rebanhos” de Alberto Caeiro.

A história transfere para a actualidade o mito do Pai Natal, a história do Menino

Jesus e a maldade do Diabo, estabelecendo uma relação entre eles.

Este ambiente é colorido pela presença de um arco-íris constituído

por seis elementos femininos. Apesar da cor e o movimento serem

componentes marcantes neste espectáculo, salienta-se ainda uma

componente musical que é interpretada pelos actores. “Para os

filósofos, como meditação demonológica acerca do VIII poema

de “O guardador de rebanhos” de Alberto Caeiro. Para as cri-

anças grandes, como apólogo humorístico. Para os meninos

pequenos, como verdadeiro conto de Natal.” • **Jorge de Sena**

Pontes e Chás • As pontes servem para ir de um lugar para outro. / Tal como

os pontapés! / Com a ponta do pé dá-se um pontapé que muda tudo. / Tal como

ir de uma margem para outra! / Levaste-o?! / Dói-te o rabo? / Toma um chá! /

A única semelhança que existe entre chá e chaminé são as três primeiras letras,

e o facto dos “atrás citados” largarem fumo para cima! / Fumo esse

que vai ter com o Sr. Jesus. / Eu conheço-o! / Nunca conversámos,

mas conhecemo-nos! / Tento conversar com ele, aproveitando o riso

do Beto, a ironia do Barbeiro e o “savoir faire” do Vasco. / E elas?

/ Lindas. / Todas. / A todos os “atrás citados” o agradecimento por

irmos juntos procurar o menino Jesus “verdadeiro” e, se não o

encontrarmos, tocamos bateria. / Mesmo com o cheiro a enxofre

que vem do poder. / Porquê! / Porquê?! / Moramos juntos na mes-

ma casa e temos um segredo comum. / Que é... • **António Carvalho**



Adaptação e Encenação • António Carvalho

Actores • Alberto Lopes, Catarina Martins, Lara Severino, Lucinda Gomes, Luís Barbeiro, Patrícia Pascoal, Paula Teixeira, Sandra Borba, Vasco Rodrigues

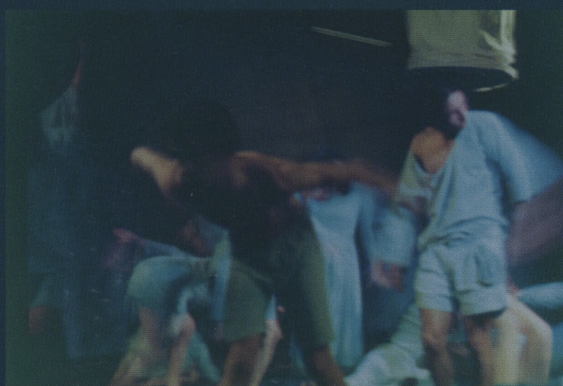
Luminotecnia • Pedro Carreira / **Sonoplastia** •

Alexandra Silva / **Concepção Gráfica** • Inês Ruivo, Vasco Rodrigues

/ **Produção** • Lucinda Gomes, Sandra Borba

L O N G O S P R E L Ú D I O S E M M O L E S A N T E N A S

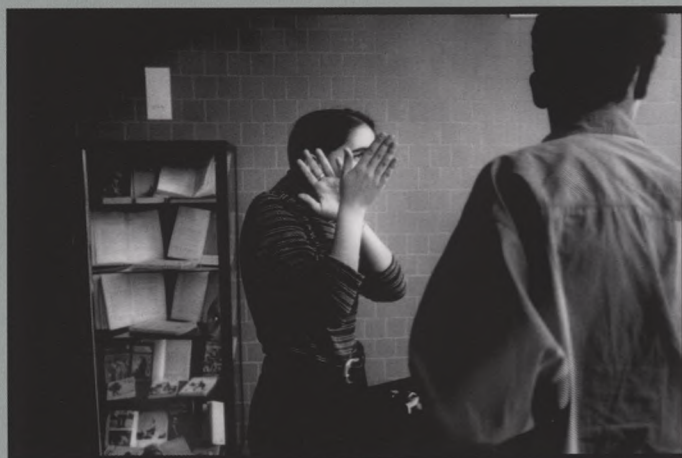
Exercício de espetáculo, performativo, usamos como suporte literário os textos: "Alice 1 - Down the Rabbite-Hole" de Nuno Ambrósio; "O Estilo" de Herberto Helder; "Aneurisma" de Tiago Rodrigues; "Alucinações de um Drogado" de William S. Burroughs; "O Sentido da Vida" de Ricardo S. Salgado; "O Meu Mundo" de Ferro; "Textos Secretos", de Marguerite Duras e um Press Release de Elsa Aleluia. Encenação de Kênia Rocha [Brasil] • Teatro-Estúdio CITAC.



E V E N T O V I A N



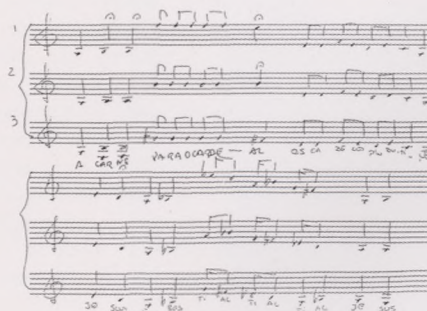
DIA 15: Abertura do Evento, às 18.00 horas no *foyer* do Teatro Académico de Gil Vicente (TAGV) • **Exposição "Boris Vian"** – constituída por fotografias feitas a partir de documentos da época relatando a vida de Boris Vian, cedidas pela Fundação Boris Vian (Paris), no *foyer* do TAGV • **Mostra de livros, revistas e discos**, na Sala de Exposições do TAGV • **Lançamento do n.º 1 dos Cadernos de Teatro** do CITAC, no *foyer* do TAGV • **Espectáculo "Luís Madureira Canta Boris Vian"** por Luís Madureira e o pianista Jeff Cohen, no TAGV, às 21.45 horas. **DIA 16: Exposição "Boris Vian"** • **Mostra de livros, revistas e discos**. **DIA 17: Exposição "Boris Vian"** • **Mostra de livros, revistas e discos** • **Conferência pela Dra. Cristina Robalo Cordeiro** (Directora do Instituto Francês da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra): "A Marginalidade Inventiva de Boris Vian: da provocação à fantasia poética", no *foyer* do TAGV, às 18.30 horas • **Exibição do documentário em vídeo: "Le Désordre a Vingt Ans"** de Jack Baratier, no Mini-Auditório da Associação Académica de Coimbra às 16.00 horas. **DIA 18: Exposição "Boris Vian"** • **Mostra de livros, revistas e discos**. **DIA 19: Exposição "Boris Vian"** • **Mostra de livros, revistas e discos** • **Conferência por José Duarte: "O Jazz e Viana"**, no *foyer* do TAGV, às 16.00 horas • **Estreia da peça do CITAC "3000 Verecunnia"** a partir do romance "O Arranca-Corações" de Boris Vian, encenada por Carlos Curto, no TAGV pelas 21.45 horas. **DIA 20: Exposição "Boris Vian"** • **Mostra de livros, revistas e discos** • **Espectáculo "3000 Verecunnia"**, às 21.45 horas no TAGV. **DIA 21: Exposição "Boris Vian"** • **Mostra de livros, revistas e discos** • **Espectáculo "3000 Verecunnia"**, às 16.00 e 21.45 horas no TAGV **DIA 22: Exposição "Boris Vian"** • **Mostra de livros, revistas e discos** • **Espectáculo "3000 Verecunnia"**, às 21.45 horas no TAGV • **Exibição do documentário em vídeo: "Le Désordre a Vingt Ans"** de Jack Baratier, no Mini-Auditório da Associação Académica de Coimbra, às 18.00 horas. **DIA 23: Exposição "Boris Vian"** • **Mostra de livros, revistas e discos** • **Espectáculo de "3000 Verecunnia"**, às 21.45 horas no TAGV • **Encerramento**.



E v e n t o
V i a n
E x p o s i ç ã o
B o r i s
V i a n
T A G V
F o t o
S u s a n a
P a i v a
1 9 9 5



55 de Jambril • “Vai para quatro anos e alguns dias que aqui estou”, disse para consigo Jaimemorto. Tinha a barba mais comprida. **347 de Julhembro** • “Há precisamente seis anos, três dias e duas horas que vim enterrar-me neste diabo desta terra”, disse para consigo Jaimemorto, mirando o seu reflexo no vidro. A barba conservava um tamanho razoável. **98 de Abrilosto** • “Cada vez tenho mais horror a esta aldeia”, disse Jaimemorto para consigo mesmo, enquanto se olhava ao espelho. Acabava de cortar a barba.



Adaptação e Encenação • Carlos Curto / **Assistência de Encenação** • Albrecht Loops / **Cenografia** • Vasco Rodrigues, Cândido Terlim, João Carlos / **Figurinos** • Clara Bento, Nani, Lúcia Amado / **Banda Sonora** • DaBelio-C / **Sonoplastia** • Albrecht Loops / **Desenho de Luz** • Carlos Curto / **Luminotecnia** • Gilberto Pereira, Luís Brandão / **Concepção Gráfica** • Inês Secca Ruivo / **Fotografia** • Susana Paiva / **Elenco** • Alexei Filipov, António Ferro, Elsa Aleluia, Margarida Mateus, Marta Campos, Mr. Orange Pallanuotto, Nuno d'Almeida Pedro, Raquel Magalhães, Ricardo Seça, Sílvia Guerra, Sofia Amaral, Tiago Rodrigues, Xana Fonseca / **Equipa de Produção** • Alexandre Ferreira, Carlos Monteiro, Elsa Aleluia, Francisco Lopes / **Dir. Produção** • Lucinda Gomes

Cena 1 • Cena na Rua • 1.ª doméstica: Só os macacos é que apanham esta doença. • **2.ª doméstica:** Felizmente temos cães. • **1.ª doméstica:** E gatos. • **2.ª doméstica:** Daí, as pessoas são portadoras do vírus. • **1.ª doméstica:** Pelas mãos? E se calhar sem o fazerem de propósito. / **Elas saem • 3.ª doméstica:** O meu marido dizia-me que a maior parte dessas pessoas vivem de uma forma... Não têm hábitos certos. E morrem disso. • **4.ª doméstica:** É necessário tomar providências. / **Elas saem • 5.ª doméstica:** Antigamente, era necessário lavar as cenouras com cuidado. Senão, apanhava-se lepra. • **6.ª doméstica:** Agora são as batatas que provocam diabetes e fazem engordar. Os espinafres são maus, fazem aumentar a quantidade de sangue. As lentilhas têm amido em demasia. As frutas, as saladas, todas as cruezas dão colites; e se as cozermos deixam de ter vitaminas, deixam de ter enzimas, matam-nos. O álcool faz mal, ficas alcoolizada. A água não é boa, nem sequer nas botas. Faz inchar o estômago. Enche-o de rãs. • **5.ª doméstica:** A carne é péssima. É do ácido úrico. O peixe irrita. • **6.ª doméstica:** O peixe irrita? • **5.ª doméstica:** É por causa do fósforo. Fá-lo rebentar. • **6.ª doméstica:** Onde? Na cabeça? • **5.ª doméstica:** O mexilhão pode provocar a peste! As ostras e o marisco também. • **6.ª doméstica:** Os espargos, o meu marido não os quer, provocam-lhe dores nos rins. Ele sabe disso. É médico. Tem pacientes com asparquite. • **5.ª doméstica:** As beringelas, só provocam constipações. • **6.ª doméstica:** Não é tão giro quanto a peste. • **5.ª doméstica:** Ui! As beringelas são cancerígenas. / **Elas saem**



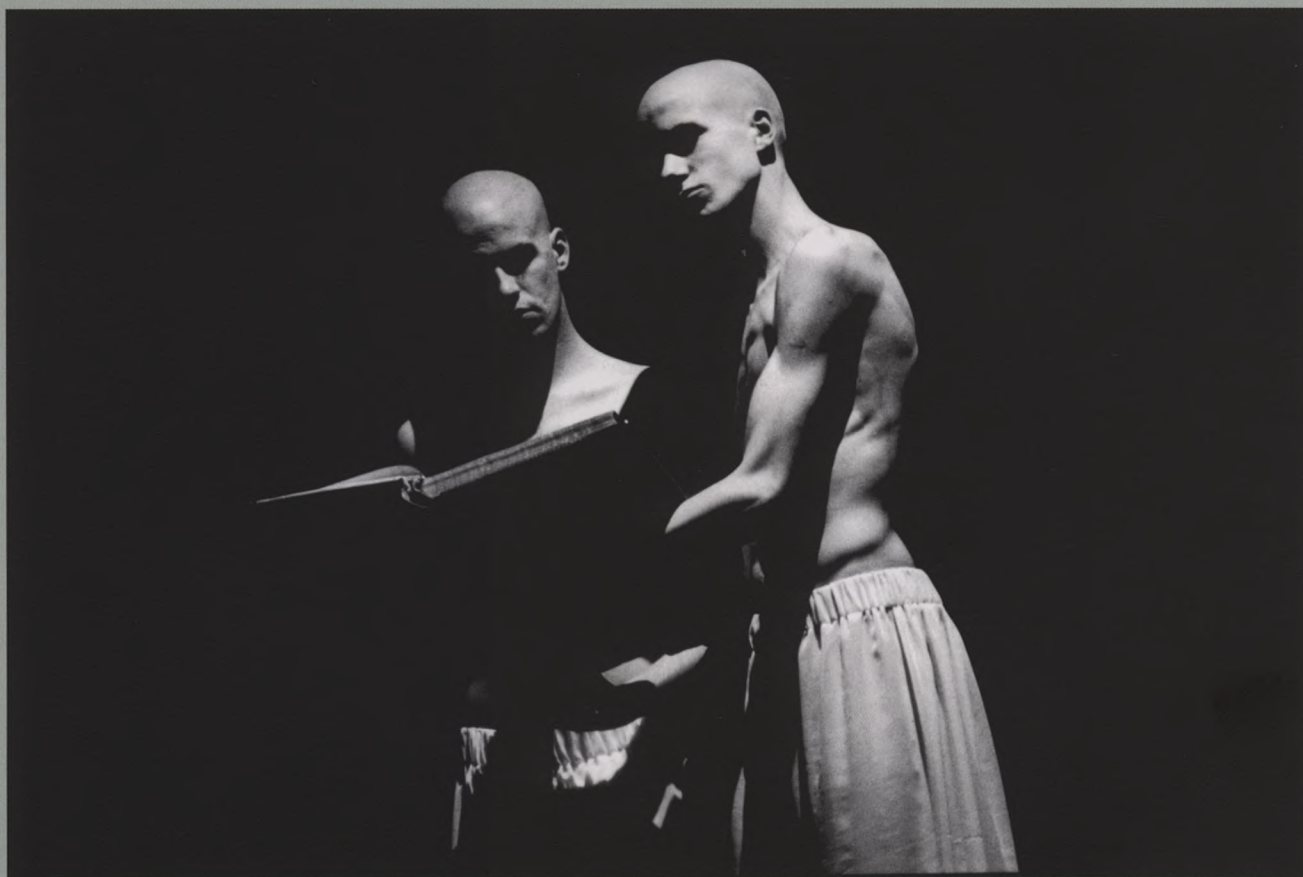
“Jogo de Massacre” foi editado em 1970, época posterior à revolta estudantil de 1968. Surge em Paris um movimento poderoso que denuncia o Teatro tradicional. No campo da filosofia, como na vida cultural, verifica-se uma politização geral. Apesar das grandes inovações que Eugène Ionesco operara com o seu trabalho anterior, o autor era agora visto como parte do “velho” teatro e, portanto, rejeitado. Considerava-se então que “Jogo de Massacre” era totalmente irrelevante para a sociedade, sendo a peça duramente criticada, condenada como uma das suas obras mais fracas, e rapidamente esquecida. Foi grande a minha surpresa quando descobri a peça acidentalmente, enquanto procurava outro material. A sua história seduziu-me imediatamente: uma cidade não especificada é subitamente confrontada com o surto de um vírus misterioso. Com ironia e humor negro, Ionesco desenha os diferentes estados de espírito que atravessam os habitantes no confronto com a doença: descrença, rejeição, pânico, indiferença. Ao descobrirem que a sua cidade se encontra rodeada pelo exército, verificam que não têm qualquer hipótese de fuga: a histeria, o oportunismo, a violência, o canibalismo e a aceitação, apoderam-se das personagens. Os paralelismos com a SIDA e Sarajevo são quase óbvios. O que mais me fascinou foi o facto da peça ter sido escrita contra todas as leis teatrais. É a própria morte, ou melhor, a luta humana travada com a Morte que representa o papel principal. As cenas individuais são frequentemente caricaturais, com tendência para o absurdo. Contudo, o texto como um todo exhibe, com um discernimento agudo, a impotência humana no confronto com a Morte. Sem falhas, a obra mostra como é vulnerável a fina camada de verniz a que chamamos cultura quando a opomos às forças da natureza. É isto que Ionesco descreve com grande ironia, por vezes com amargura, mas sempre com compaixão. Cor e ritmo são a base da adaptação da peça. O cenário e os figurinos evitam dar uma localização espaço-temporal específica, porque infelizmente esta é uma história de todos os tempos. O ritmo é essencial em teatro. Por este motivo trabalhámos projecções que nos permitem operar rápidas mudanças, multicolores, com um recurso mínimo aos black-outs, garantindo assim o fluir da acção dramática. • **Dato de Weerd**

Adaptação e direcção • Dato de Weerd / **Assistência de direcção** • Vasco Rodrigues / **Tradução livre** • Lurdes Faneca / **Plástica** • Dato de Weerd, Rui Raposo, Vasco Rodrigues / **Figurinos** • **concepção** - colectivo, **execução** - Lúcia Amado / **Adereços** • António Ferro / **Direcção de voz** • Leo Spekreijse / **Música** • Albrecht Loops / **Sonoplastia** • Mafalda Costa / **Desenho de luz** • Dato de Weerd, Rui Raposo / **Luminotécnica** • Rui Raposo / **Luminografia** • Inês de Castro, Rui Raposo, Vasco Rodrigues / **Grafismo** • Carlos Monteiro / **Documentação fotográfica** • Jorge Torres, Teresa Amaro / **Preparação física** • Xana Fonseca / **Elenco** • Alexei Filipov, Carlos Monteiro, Chico Lopes, Elsa Aleluia, Margarida Mateus, Marta Campos, Nelson Mota, Pedro de Oliveira, Raquel Magalhães, Ricardo S. Salgado, Sílvia Guerra, Sofia Amaral / **Produção** • Alexandre Ferreira, Elsa Aleluia, Mafalda Costa, Pedro de Oliveira, Raquel Magalhães



"On admire une mer
bleu, superbe et on se dit
que deux mètres en
dessous se perpétue une
guerre sans merci, les
poissons s'entredévorent.
Je ne peux pas compren-
dre pourquoi a-t-il été fait
de cette façon? D'où ma
question, mon unique
question: Dieu, existe-t-il?
(...) et s'il n'existe pas, il
y a quelqu'un qui a fait
ce monde?" (Ionesco)





Reflexões manifestas • Procuo uma definição estética para o meu trabalho. Teorizo. Tudo me soa pueril. Não é imprescindível, mas às vezes dava jeito; sobretudo quando me perguntam coisas do tipo – que género de trabalho é o meu, qual o teatro que produzo e por aí fora. Fico sempre um pouco desconcertado, hesitante, e respondo – “plausível no éter”. O que vem a dar em nada, mas dá para galhofar um bocado, dizer disparates sobre o inexistente o que resulta em mais galhofa. Depois tento, um tanto atabalhoadamente, descrever as cenas ou pedaços de texto, o que piora a situação, pois tenho sempre o impulso de fazer de mimo. Enfim, faço papel de tolo e possivelmente desacredito o meu trabalho. E tudo isto porque não consigo sujeitar a imaginação à tipificação, a criatividade à rotulagem, a ética ao mundanismo frívolo do consumo, e falha-me a postura de encenador-sério-de-“O Teatro”. Devo ser eu. Eu que não gosto de “O Teatro” – entedia-me. Às tantas nem encenador sou, porque o encenador é o que faz “O Teatro”. “O Teatro” não só para o público/povo, mas igualmente “O Teatro” dito sério-intelectual com provas dadas e selo de garantia: *este é para o público em geral, ou é para rir, ou é acessível, ou intelectual-ó-elitista para minorias*, e outras adjectivações que pouco ou mesmo nada querem dizer, pelo simples facto que ninguém pode/deve condicionar, ou emitir pareceres em nome de quem quer que seja.

Concepção e Encenação • Carlos Curto / **Assistência de Encenação** • Nuno Couceiro, Sílvia Guerra, Margarida Mateus / **Música** • Carlos Curto / **Figurinos** • Concepção: Ruy Malheiro • Execução: Adelaide Bizarro, Alexandra Brito, Clara Simões, Isaura Palrriilha, Ruy Malheiro / **Adereços** • Carlos Curto, Carlos Reis,



G O G

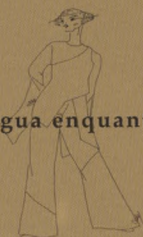
Não sei quantas peças escreveu o Labiche, ou o Sheppard, nem quais os textos escritos em Nova Iorque o ano passado, nem quero saber, ou melhor nem quero preocupar-me com essas tretas. Faltam-me neurónios disponíveis.

As coscuvilhices sobre Brecht agoniam-me, assim como os fiéis seguidores de métodos e tradições. Não basta saber, o espírito é livre e progressista e a linguagem renova-se. Rejeito o Mestre Gil, pai do nacional-teatrismo e o primeiro grande exemplo de submissão ao poder. Bardamerda para as “verdades” e “denúncias” que enchiam de galhofa lisongeira os Paços Reais. O arrependimento de pés para a cova não me comove. Se pudesse fazia de cozeiro zeloso do seu ofício. Os actores parecem-se com funcionários públicos pela sua atitude e entrega, independentemente do seu talento. Os encenadores e directores agem como deputados regionais ou nacionais. Pagam-se dívidas e favores. Discute-se o teatro tão à margem de conceitos artísticos que a própria arte é ostracizada, prescrevendo-se os intelectuais a seres ignóbeis. Rejeita-se a experiência em nome da preservação de memórias. Reduz-se o acto criador à mera excentricidade (como se não fosse um direito!), e pune-se como delito a marginalidade aos critérios e iluminações. Exultam-se os seguidores de ocasião. Somos um país geograficamente pequeno-corpo, mas não passamos de um corpo microcéfalo. E o pior de tudo é o voluntarismo. • **Carlos Curto**

Elsa Aleluia, Nuno Couceiro, Paulo Ricardo, Raquel Magalhães, Ricardo Seiça, Ricardo Trindade, Ruy Malheiro, Sandrine Santos, Sílvia Sousa, Tiago Hespanha / **Concepção Plástica** • Carlos Curto / **Equipa Técnica** • Chico Lopes, Gil Carvalho, Mafalda Oliveira / **Grafismo** • Tiago Hespanha / **Postais** • Isabel Nogueira, Ricardo, Tiago Hespanha / **Fotografia** • Pedro Crisóstomo / **Produção** • Elsa Aleluia, Ilda Teixeira, Isabel Nogueira, Nuno Couceiro, Paulo Ricardo J., Rosa Mayunga, Rui Madeira, Sónia Gonçalves / **Produção do Programa** • Carlos Monteiro, Ilda Teixeira, Margarida Mateus, Maria

Simões, Mona Lisa, Nuno Couceiro, Ruy Malheiro / **Elenco** • Carlos Silva, Carlos Monteiro, Catarina Cortesão Terra, Elsa Aleluia, Filipa Branco, Ilda Teixeira, Isabel Castiajo, Isabel Nogueira, K. Reis, Margarida Mateus, Mayunga Kiese, Nuno Couceiro, Paulo Ricardo J., Raquel Magalhães, Ricardo, Ricardo de Seiça Salgado, Ruy Malheiro, Sandrine Santos, Sílvia Guerra, Sofia Figueiredo, Sónia Gonçalves, Susana da Fonseca, Tiago Hespanha / **Participação especial** • Carlos Curto, Francisco Baudouin. A partir do “Livro da Revelação” de S. João de Palmos e de “Gog” de Giovanni Pappinni

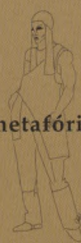
Da personificação da água enquanto limite do mundo, os



O S O C E A N O S
I N V I S Í V E I S



oceanos passam ao palco metafórico da passagem dos tempos



O sonho de ir mais longe levou o homem a espaços, noutras épocas longínquos. Agora o Mundo conquistado para a humanidade permanece desconhecido para os homens, isto é, o homem já foi à lua mas eu não... A par das vontades grandiosas e megalómanas permanecem os sentimentos básicos e os instintos humanos, por mais que o homem queira afastar-se dos seus próprios limites, a sua condição humana continua inerente. Esta dualidade é o que queremos explorar, sendo os oceanos a metáfora.

• *Citac*, Maio de 1997. Os Oceanos Invisíveis surgem desta vontade de reflectir sobre o homem partindo da humanidade. A peça

que estreámos a 6 de Março de 1998 é produto de uma criação colectiva dirigida por N. Baseou-se numa procura preferencialmente física no universo da memória de alguns conflitos, que nos parecem dominar o caminho da humanidade e o curso da história (exp. ser/poder, querer/conseguir,...). A todos os níveis, apostámos em criar um universo próprio onde caminham incansavelmente as personagens, repetindo histórias, perguntas e acções e relacionando-se umas com as outras na medida certa das suas condições, dos seus desejos e dos seus objectivos. Ao entrar na sala, o espectador espreita um "planeta" já em movimento, em que não interfere embora seja chamado a participar. No final, ao sair da sala, tudo pode começar outra vez. • *Citac*, 20 Julho 1998.

"... e por mais longe que nos levem as nossas atribuladas empresas, ambos guardamos dentro de nós, esta sombra silenciosa, esta conversa sempre igual." • in "As Cidades Invisíveis" de Italo Calvino, ed. Teorema.

Direcção • N. / **Dramaturgia** • José Geraldo, N. / **Concepção Espaço Cénico** • José Geraldo, N. **Cenografia** • N., Ricardo Trindade, Tiago Hespanha / **Figurinos** • **Concepção**: Ruy Malheiro • **Execução**: Alexandra Brito, Ruy Malheiro, Sónia Teixeira / **Banda Sonora** • Paulo Furtado, Sérgio Cardoso / **Grafismo** • Tiago Hespanha / **Sonoplastia** • António Gouveia / **Desenho de Luz** • Nuno Patinho / **Luminotecnia** • Tiago André / **Fotografia** • Susana Paiva / **Elenco** • 2.º Mar M. Cachucho, Catarina Cortesão, Dalton, Isabel Nogueira, K, Nuno Couceiro, Paulo Ricardo, Raquel Magalhães, Sílvia Guerra, Tiago Hespanha / **Direcção de Produção** • Ilda Teixeira / **Produção Executiva** • Carlos Monteiro, Margarida Mateus, Ruy Malheiro, Sílvia Guerra





ANJO CAÍDO

Música • Voz off • o que faço para passar o tempo? Espero pela morte / *Cais, docas, um homem está encostado, fuma um cigarro. Outro passa, entreolham-se, o outro hesita, continua, olha para trás, aproxima-se, afastam-se os dois / Café, mesa, som, uma mulher canta "todo o homem mata o que ama, todo o homem mata o que ama, dárará dárará, uns mentem e matam a verdade, uns sorriem sem seriedade, dárará dárará, todo o homem mata... uns juram sem qualquer fidelidade, uns fogem e matam de saudade, dárará dárará" repete / Mulher •* na tua obra reconhecemos como imagem de marca, se assim lhe podemos chamar, as palavras "ladrão, traidor, pederasta". Podemos chamar-lhe truque publicitário? / **Genet •** a publicidade sabe descobrir os motivos profundos e explorá-los. Se eu quisesse que isso fosse um *slogan* publicitário talvez tivesse êxito, mas não, na altura em que os meus livros saíram isso é impossível. Dei relevo a tudo isso que acabas de dizer e por razões nem sempre muito puras, quer dizer, de ordem poética. Embora a publicidade interviesse eu não tinha perfeita consciência disso. Anunciar-me publicamente como pederasta, ladrão, traidor e covarde, punha-me a descoberto, numa situação que era de molde a não me deixar dormir sossegado ou fazer uma obra facilmente assimilável pela sociedade. Numa palavra, eu colocava-me numa posição em que a sociedade deixava de poder alcançar-me...

Jean Genet, homem corrupto, homem solitário, homem contraditório, homem inovador. Acusado de erótico e erotizante, é essa mesma atitude que vamos reconhecer nos seus textos. Genet transformou uma geração; Genet criou a beleza do mal, a beleza do crime na arte. Jogos de palavras, de ideias, de acções, de *Gestis*... todos nós utilizamos, ou utilizámos o conhecimento deste ou daquele autor, de forma mais superficial ou mais profunda, para ilustrar esta ou aquela acção... esse mesmo tipo de utilização do "conhecimento" ou do "saber", também já o usámos, ou vimos usar, em jogos de sedução... é esse tipo de comportamento humano que vamos encontrar neste espectáculo... vamos conhecer Genet através de pessoas que o leram, que sabem o seu percurso, "fantasmas" desse percurso. Claro que também vamos conhecer o próprio Genet, ou vários, ou o reflexo do mesmo noutros, ou em si... claro que ele vai habitar o espaço cénico, preenchê-lo, de forma quase cinematográfica... e claro, também, que ele vai morrer em palco, não como Molière, não como actor, mas como pessoa que inspirou este espectáculo e cujas teorias teatrais não deixam de ser marcadamente importantes para o jogo emotivo do actor... Genet também acreditava que uma acção não é o seu texto, vamos tentar que não seja... No cinema, em algum cinema, surgem-nos, por vezes, imagens oníricas, imagens que não participam da acção principal mas que sublinham o conteúdo da mesma... também nem sempre a acção principal tem um desfecho, ou, pelo menos, não tem um de grande importância ou interesse, passando a acção onírica a ter o protagonismo... gostava que este espectáculo tivesse uma forte carga cinematográfica, imagética, em que cada fragmento fala de si, sem a responsabilidade de solução da fábula. Incluí dois poemas de Pablo Neruda, que reflectem ideias de amor exclusivista e possessivo, que não participam do imaginário de Genet mas que ilustram a necessidade de se sentir amado incondicional e totalmente, o que, do meu ponto de vista, era a busca de Genet. Espero que gostem do espectáculo.

Autoria, Encenação • Bruno Schiappa [BS] / **Assistente de Encenação** • Tiago Hespanha / **Figurinos** • Alexandra Santos, Ruy Malheiro, Mónica Campanhã / **Cenografia** • BS, Joana Monteiro, Nair Malheiros, Tiago Lança / **Banda Sonora** • Win Mertens, Smashing Pumpkins, Handel / **Sonoplastia** • BS, David Pereira Bastos, Hugo Gama, Luís Filipe Rocha / **Grafismo** • Joana Monteiro / **Fotografia** • Tiago Hespanha / **Desenho de Luz** • BS, Nuno Couceiro, Tiago Hespanha / **Eq. Técnica** • Nuno Couceiro, Tiago Hespanha / **Elenco** • Alexandra Santos, Alvaro Cúria, Anatureza, David P. Bastos, Gamaleão Barroso, Inês Ponte, Joana Monteiro, Luís Filipe Rocha, Lucília Raimundo, Mónica Campanhã, Nair Malheiros, Nuno André, Pedro Faria, Sun M'horas, Tiago Lança, Tiago M. Bento / **Produção** • CITAC / **Direcção de Produção** • Ilda Teixeira, Ruy Malheiro / **Produção Executiva** • Alvaro Cúria, Ana T. Santos, Lucília Raimundo, Sónia Ribeiro, Tiago M. Bento



Esta é uma experiência nova. Sempre escrevi para mim próprio.

Sempre escrevi para eu próprio encenar. Com *Infidelidades* arrisco uma estreia. A amizade cúmplice que me liga ao Nicolau levou-me a mostrar-lhe alguns diálogos que tinha alinhavado para me entreter, numa altura em que ele procurava textos para esta encenação no CITAC. Ousei dizer-lhe que, se ele achasse piada, eu poderia desenvolver aqueles esboços de cena. Pois é, ele achou mesmo piada e o resultado está aí. Um texto que desafiou a um corte umbilical que nunca experimentara.

Em troca, o prazer de me ver surpreendido por corpos e ideias que ousam ultrapassar o que imaginei. • **luís assis**

I N F I D E L I D A D E S



acto único apresenta IN.FIDELIDADES

Uma viagem na irrealidade do quotidiano. Depois de "Um Imbróglio" sobre a encenação de Carlos Reis, para o CITAC • pessoas reais, mais um acto contínuo do projecto concebido por António Pires, Nuno Patinho, António Martins e Paulo Mora.

Esta é a minha primeira experiência de encenação.

Por coincidência – ou não – no mesmo grupo onde comecei a despertar os sentidos para o teatro há oito anos atrás. É também uma forma de agradecer a oportunidade de redescobrir a vida, que o CITAC na altura me proporcionou, alterando por completo o rumo da minha.

É ainda um processo de reflexão sobre o que tenho aprendido, nestes últimos anos, sobre teatro, mais particularmente sobre o trabalho de actor antes e durante a representação propriamente dita.

Agrada-me a opção estética por uma economia significativa,

acentuando a incerteza e a ambiguidade dos conteúdos transmissíveis, tanto a nível verbal, como não verbal.

Dar assim ao receptor um papel mais activo, induzindo-o a “escrever” aquilo que o espectáculo deixa na penumbra, permitindo-lhe preencher vazios de significação e requerendo, portanto, a sua participação criativa.

Privilegia-se, neste espectáculo, o actor, a sua presença em cena, a simplicidade, a depuração.

Aborda-se a sexualidade como pretexto, a propósito das relações entre indivíduos e para com eles próprios.

Explora-se o diálogo nas suas subtilezas;

se existe algum terreno movediço que um indivíduo não pode percorrer sem perigo é o da troca verbal com todas as suas armadilhas e incertezas. É também o lugar onde nos arriscamos literalmente a estar “na mão” do outro: numa conversa tudo mexe e tudo flutua, nada nunca é totalmente jogado e os equilíbrios que aí se encontram são sempre precários e provisórios.

Qualquer manifestação da palavra é baseada em pressupostos,

leis não escritas que regulam as relações verbais entre os indivíduos e por vezes se assemelham a verdadeiros rituais.

A manifestação dessas regras, o modo como são respeitadas ou transgredidas,

fornece informações sobre as relações que se estabelecem entre os sujeitos falantes e com eles próprios.

“O processo de expressão no teatro, porém,

não é constituído por palavras mas por pessoas que se movem no palco utilizando palavras.” *Ezra Pound*

Esta é a minha proposta sobre o quotidiano para o projecto “Pessoas Reais” a realizar pelo CITAC.

Espero que gostem.

nicolau dos mares

“Pessoas Reais” é uma proposta sobre o quotidiano nas suas mais variadas vertentes.

Longe de uma abordagem apocalíptica do fim do milénio

pretende-se dar lugar a uma reflexão sobre o lado mais humano do quotidiano.

“Pessoas Reais” somos todos,

cruzamo-nos na rua todos os dias, tomamos café frente a frente,

cumprimentamo-nos à porta do elevador, encontramos-nos na memória

e passeamo-nos nos sonhos uns dos outros.

Qual é a distância entre mim e o outro? O que é que nos une?

Qual é a matéria dos nossos olhares e qual é a forma dos nossos diálogos?

São estas pessoas reais que queremos ver nos teatros.

Levá-las acima do palco

e reconstruir todas as subtilezas das acções quotidianas,

reinventar o olhar,

redescobrir o prazer da dúvida e da incerteza,

do tremer de medo e da vontade de rir;

sentá-las na plateia e mostrar os teatros pelo país,

trazê-las à nossa sala de trabalho e em cada lua cheia visitar o círculo da lua em noites de poesia,

entrar pelas escolas secundárias e ao toque da campainha mostrar o círculo do meio dia,

sair à rua e tropeçar nas nossas citações

e sem saber como encontrar as instalações e exposições

que num acto único vamos lançando pelo espaço.

Queremos sentir o teatro como quotidiano,

à imagem das notícias de jornal

ou de um qualquer endereço electrónico.

citac • pessoas reais

cozinha • caldo verde,
comida, esquadra
cozinhado • comida,
cozinhada, iguaria
cozinheira • formosa,
rascoa, sopeira, loura
cozinheiro • coque,
cuco, tacho, vatel

cozinhar • arranjar,
cozer, dispor, guisar,
manipular, ordenar,
preparar, temperar,
tramar, urdir

nada • bagatela,
droga, fragilidade,
germo, inanidade,
insignificância,
inutilidade, jota, na,
nanal, não, não-ser,
nemigalha, nente,
nentes, neta, nicles,
ninharia, nonada,
patavina, peva,
pisca, rem, zero

residual • residuário,
residuário • residual

resíduos • borras,
fezes, lia, pó,
radical, relíquia,
remanescente,
resquício, restante,
resto, sedimento,
sobejo, sobra

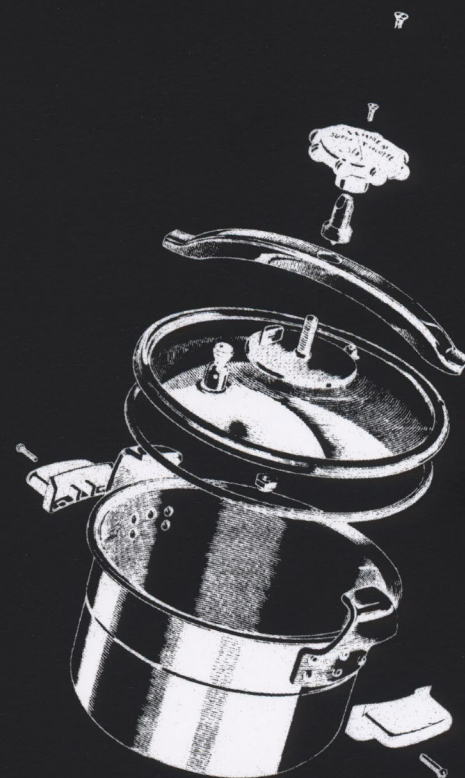
viagem • derrota,
ferro, ida, itinerário,
jornada, longada,
navegação, percurso,
peregrinação,
puxada, romaria,
rota, travessia,
viage, viagrada

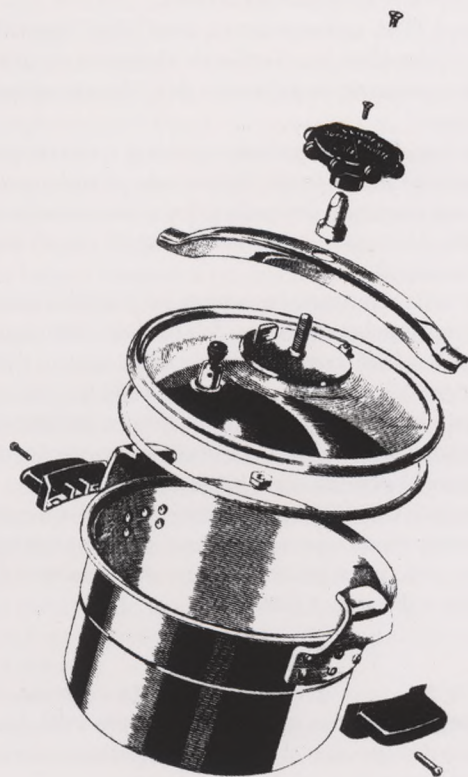
zero • batata,
cifra, nada,
nulidade

in: "Dicionário
de Sinónimos"

pouco de espectáculo
e muito de nada.
resíduos de quê?

tiago hespanha





Encenação

Tiago Hespanha

Texto

Tiago Hespanha

Desenho de Luz

Tiago André

Sonoplastia

Luís Filipe Rocha

Figurinos

Criação Colectiva

Cenografia

Criação Colectiva

Produção

Margarida Mateus

Grafismo

Pedro Góis

Fotografia

Acto Único

Elenco

Ana Santos

Carlos Reis

Isabel Nogueira

Luís Filipe Rocha

Ricardo Trindade

Luz

Tiago André

Som

Tiago Hespanha

ANA VITORINO **Daqui para a frente ou de como no CITAC surgiram umas *Visões Úteis*** > Estávamos em cena no Cine-Teatro Avenida com a peça “Um Processo”, encenação de Paulo Lisboa da obra de Franz Kafka, quando o CITAC comemorou os seus quarenta anos de vida. Nas semanas anteriores tinham-se recolhido contactos, procurado nomes em antigos programas de espectáculos, consultado listas telefónicas – o objectivo era convidar o maior número possível de antigos citaquianos a virem assistir a “Um Processo” e comemorarem depois o aniversário com aqueles que na altura faziam o CITAC.

A propósito desse reencontro fomos inevitavelmente levados a pensar um pouco no que acontecia às pessoas depois de saírem do CITAC, terminarem os seus cursos, partirem de Coimbra. Na maioria dos casos isso significava também deixar o teatro.

É claro que o CITAC não é um mero ponto de passagem para uma actividade profissional na área do teatro; não é sequer uma escola de teatro. O que a passagem pelo teatro universitário permite e oferece está muito para além do “experimentar ser actor por um bocadinho”. O (inevitável) trabalho em grupo, o testar das nossas inibições mais obstinadas, o desafio às capacidades (físicas, intelectuais, emocionais) que muitas vezes nem sabíamos que tínhamos, têm um peso, por menor que seja, na vida futura. Mesmo que essa vida se venha a organizar em torno de uma actividade que nada tenha de artística.

Mas para quem está no momento “mergulhado” no CITAC, empenhado em fazer a melhor peça que a cidade já viu, rendido ao apelo diário da sala negra, é difícil acreditar que dentro de poucos anos o teatro já não fará parte do quotidiano daquele grupo de pessoas que hoje ali está “a dar o litro” para, numa estrutura tão essencialmente frágil, fazer acontecer um espectáculo de teatro. Uma questão recorrente, enquanto se procurava a pista daqueles ex-citaquianos, era “Porque é que do CITAC nunca surgiu uma companhia profissional de teatro?”. A aparente impossibilidade de organizar, a partir desse laboratório tão enérgico como caótico que é o teatro universitário, uma estrutura profissional “com pernas para andar” era na altura contestada pela formação da *Escola da Noite*, companhia originada no TEUC que estava nos seus primeiros anos de actividade. Pouco tempo depois nascia no Porto o *Visões Úteis*, companhia que tinha (e tem) no seu núcleo central um grupo de ex-citaquianos. Ambas estão vivas e de saúde.

Muito do que define o “*Visões Úteis*” está, sem dúvida, radicado nessa experiência primeira. A companhia surgiu precisamente porque um grupo de pessoas, que entretanto concluíram “é isto que eu quero para a minha vida”, foi-se apercebendo durante a permanência no CITAC que era possível fazer teatro de um modo de que não havia reflexo nas estruturas profissionais existentes. A definição desse modo de fazer veio, em primeira análise, da influência dos artistas profissionais com que nos cruzámos no CITAC (com Paulo Lisboa indubitavelmente à cabeça da lista), mas também da própria essência do CITAC.

Afinal o *Visões Úteis* foi criado por um conjunto de pessoas muito diferentes (nas proveniências, nas formações, nas personalidades, nos gostos pessoais, até nas matérias que estudavam) mas que naquele espaço da sala de ensaios, das oito à meia-noite de segunda a sexta-feira, descobriram no teatro um laço avassalador. E essa é até hoje uma característica central da companhia: independente das afinidades e divergências pessoais, dos gostos individuais, dos desejos não partilhados, há em cada momento um espectáculo comum que tem de ser feito, há a força dessa entidade invisível (que era “a nossa maneira de ver o teatro” mas que hoje se chama apenas “o *Visões*”) que avança sem nos pedir licença e que temos apenas de almentar e proteger continuamente.

Foi a experiência no CITAC que nos fez intuir que era possível criar em conjunto encontrando o desejo comum, essa área de interesses que partilhámos, sem sentir que se está a trabalhar para uma ideia que é de outro mas também sem fazer apenas e indistintamente as ideias de todos. É por isso que o *Visões Úteis* é hoje uma companhia com uma forte direcção artística, sendo essa direcção um grupo de quatro pessoas.

Foi também a experiência no CITAC que nos deu a ideia base do modo como vemos a criação artística e a criação teatral em particular: um processo de criação partilhada com o que isso implica de responsabilidade artística partilhada. Hoje, quando fazemos um espectáculo ele é nosso, e este nosso inclui todos os responsáveis das diferentes áreas envolvidas na criação do espectáculo. Nesse sentido não há dúvida de que no CITAC aprendemos a ser artistas muito mais do que a ser actores.

Mas acima de tudo foi no CITAC que nos deram uma “dica” essencial, que é talvez a razão para o *Visões Úteis* ter já mais de dez anos de actividade e para nós estarmos hoje a projectar os próximos dez: “Se não estiver a dar prazer não vale a pena fazer”.

Talvez seja *contra-natura* que de um organismo instável e eléctrico como o CITAC surja uma companhia profissional. Talvez seja só uma questão de acaso, o acaso que leva um grupo de desconhecidos a encontrar-se no sítio certo e no momento certo. Um acaso que acontece de 40 em 40 anos? Ou será que se pode forçar o acaso?

O CITAC continua a ser uma referência recorrente no trabalho quotidiano do *Visões Úteis*. Nem sempre pelas melhores das razões: “Isto aqui não é o CITAC” é a frase emblemática com que lembramos que o *Visões* não pode ser a gaveta das diferentes vontades e ideias de cada um, ou com que tentamos travar uma certa anarquia que intuimos estar a instalar-se (o tal caos que no CITAC é característica inevitável e sinal de renovação, mas que numa companhia profissional poderia ser o início do fim).

Mas “Isto agora até parecia o CITAC” é geralmente referência a uma energia criadora que em certos momentos se exprime sem preocupações de orçamento ou calendário, pelo puro prazer do jogo, pelo prazer – às vezes maravilhosamente caótico – de criar. • JUN. 2005

DAVID BASTOS **Onde tudo começa – pensar o Teatro Universitário 50 anos depois** > Para mim, foi assim, em 1998. Larguei o curso; fazia-me um pouco de espécie o ar afectado de pessoas que sabia do CITAC, mas já não aguentava mais – queria fazer teatro.

Ainda hoje costumo dizer que o melhor período da minha vida foi quando tive a meu cargo a organização do Curso de Iniciação (2000/2001), seguido da encenação da peça escrita por mim. O peso da responsabilidade, tomar decisões difíceis porque as sabemos determinantes para o percurso de outros e a alegria de sentir que ajudámos a fazer continuar algo que começou por ser o sonho de alguém e que agora é condimentado pelos nossos próprios ideais. O prazer da participação. Efectiva.

A passagem pelo teatro universitário pode ser inconsequente ou determinante. Se por um lado inicia profissionais do teatro, por outro lado, para outros é um hobby, um lamiré, o satisfazer de uma curiosidade. A mim, confesso, irrita-me ouvir falar no bichinho, esse termo que é tão utilizado por quem timidamente se aproxima da arte dos palcos sem a certeza de perceber bem porquê ou para quê. Radical, talvez, a minha visão. O CITAC, de facto, para mim, foi onde tudo começou. O actor não tem o bichinho, o actor é o bicho. Quando penso na conjugação dos conceitos teatro e bichinhos, lembro-me sempre das pulgas, bichinho frequente nos teatros mais coçados pelos anos com os quais o actor se vai vendo obrigado a conviver...

Na edição do FATAL (festival de teatro universitário, ou académico de Lisboa) de 2005, houve uma conversa sobre o teatro universitário, sobre o seu papel na vida de quem passou pela experiência, a que assisti, a convite do Gama, na altura membro da direcção do CITAC, que era uma das pessoas que faziam parte da mesa dessa discussão. Falou-se do modelo espanhol, em que o teatro universitário é uma dependência directa das universidades, por estas regido e onde por vezes companhias profissionais vão buscar actores. Depois percebeu-se que, em Portugal, há duas maneiras de passar pelo teatro universitário: como uma experiência académica, onde o estudante vai conhecer coisas sobre si próprio e enriquecer-se enquanto ser humano através da arte do teatro, ou como uma experiência... como dizê-lo, total, plena; decisiva, "desviante". Uma passagem, ou um início.

É óbvio que o teatro universitário não pode ser fundamentalista, mas seria bom que continuasse a fazer perceber às pessoas que passam pela experiência a Arte do teatro. Outro dia estava a colar cartazes em bares do Bairro Alto e um jovem instigado por me ter visto nessa acção, veio perguntar-me sobre o espectáculo. Depois, de cerveja na mão, explicava-me como ele não considera o que o actor faz como arte. Se o teatro universitário conseguir fazer por algumas pessoas o que eu não consegui fazer por este desgraçado – e, sinceramente, achei que nem me devia ter dado ao trabalho de tentar explicar a minha visão – já vou ficando mais consolado. O teatro terá sempre uma função formativa no âmbito sócio-cultural. O diálogo, a partilha, comunicação entre *scena* e *teatron* são eternos. Um molda o outro e molda-se ao outro. Mas será que o teatro universitário se deve moldar aos valores de todos os estudantes que são capazes de levantar um copo de cerveja? Qual é afinal o nosso (não consigo evitar este ainda me sentir estar no teatro universitário, ser do CITAC) papel na Academia e na sociedade em geral? Formar, iniciar futuros profissionais do teatro? Permitir aos estudantes brincar aos teatros como actividade extracurricular? Oferecer aos curiosos um complemento na sua formação como pessoas através das propriedades psicagógicas da arte e da especificidade do teatro como arte colectiva?

Penso que a minha resposta já a tenho e, de qualquer forma, a minha intenção é mais a de lançar as perguntas do que defender pontos de vista. Uma coisa que aprendi no CITAC é que da diversidade de visões vem a abertura pessoal.

Sou o David Pereira Bastos, Curso de Iniciação 98/99, onde conheci dos meus maiores e mais queridos amigos e a Lucília, que também é actriz e a minha companheira desde então. Como diz Nina Zarechnaya: "e depois, acho que uma peça deve incluir sempre o amor".

DAVID CRUZ **CITAC: um grupo maravilhoso de gente num ambiente de perfeita harmonia** > Em 1990, vim para Coimbra onde ingressei no curso de Francês/Inglês da Universidade de Coimbra. Como tocava guitarra já há alguns anos, um dos meus objectivos na nova cidade foi desde logo, o de desenvolver as minhas aptidões na área da música, e como tal, procurei conhecer pessoas com os mesmos interesses. Comecei a conviver com o Carlos Ramos, um colega de curso que já tinha sido vocalista de algumas bandas e tinha feito rádio em Ílhavo, e tornámo-nos inseparáveis ao cabo de alguns meses. Muitas foram as noites que passámos em branco, no Grupo Ecológico, no Jardim da Sereia, nas escadas do TAGV, a tocar guitarra e a compor novas canções. Numa destas noites, viria a nascer uma banda mítica da nossa lusa-atenas, os Joane e o Amendoim Saltitante. Foi também numa destas noites, que eu viria a conhecer um dos meus melhores amigos, o Nuno Coelho. O Nuno também tocava guitarra e sentimos desde logo uma empatia especial um pelo outro. Começámos a tocar

muitas vezes juntos, em noites intermináveis. Ele estava a fazer o curso de iniciação no CITAC e, como eu tinha entrado em duas peças de teatro no Liceu, fiquei curioso em conhecer o teatro universitário. O Nuno resolveu então convidar-me a acompanhá-lo até ao CITAC, e foi assim que pela primeira vez entrei no Teatro-Estúdio, onde travei de imediato conhecimento com um montão de pessoas interessantes. Gostei desde logo do ambiente que se vivia na sala, da alegria das pessoas, da sua entrega descomplexada e genuína, e regresssei, sempre a convite do Nuno, e fui assistindo aos primeiros ensaios da montagem do espectáculo *Recreações*, encenado pelo Pedro Oliveira. Até que um belo dia, um actor cujo nome infelizmente não me recordo, teve de se ausentar permanentemente de Coimbra, deixando vago o seu papel no espectáculo. Logo, o Pedro Oliveira se dirigiu a mim, desafiando-me para o substituir. Não me fiz rogado, e aceitei prontamente o convite, até porque após ter assistido a alguns ensaios, tinha criado o apetite necessário para entrar em cena.

A minha entrada no CITAC não podia ter começado melhor: um espectáculo de *clown*, uma área que sempre me atraiu, um papel que me cabia que nem uma luva, em que para além do trabalho de actor tinha a oportunidade de tocar um instrumento musical que nunca tinha tocado, o trompete, uma animada digressão ao Algarve num autocarro cedido pela Câmara, e acima de tudo um grupo de gente maravilhoso num ambiente de grande harmonia.

De seguida veio o *Lorpa e Outras Histórias*, mais um espectáculo dos *Citacloowns*, desta feita encenado pelo José Geraldo. Neste caso tive a sorte de interpretar o papel principal, o do Lorpa, digo sorte porque este papel me obrigou a entrar mais intensamente no mundo da interpretação, e foi precisamente graças a este processo de trabalho que adquiri as primeiras noções básicas do trabalho de actor. Como sabia que eu era músico, o Zé Geraldo convidou-me também para compor uma canção para o espectáculo, e criei desta forma a minha primeira partitura para um espectáculo. Aliás, *O Lorpa* foi uma experiência magnífica para todos nós, éramos um grupo muito unido e dedicado, composto por nove actores e uma técnica. No Natal de 1992 fizemos uma digressão alargada pelo centro do país, com cerca de 20 apresentações, o que é notável para um grupo de teatro não profissional. Foi também durante este processo que conheci o José Geraldo, com quem tive a minha primeira experiência profissional no campo das artes do espectáculo, como compositor da música para espectáculos produzidos pelo *Efêmero*, de Aveiro, encenador com quem eu viria a desenvolver muitos outros projectos.

Em 1992, fiz o curso de iniciação do CITAC, orientado por Dato de Weerd e entrei também, como músico e compositor da banda sonora, em parceria com o Beto (Alberto Lopes/Albrecht Loops) no espectáculo *Persona Pessoa*, igualmente encenado pelo Dato. Foi um processo em que tive oportunidade de desenvolver uma ideia mais concreta daquilo que representa criar música para um espectáculo, porque neste caso não se tratava apenas de uma canção, mas de um conjunto de canções e temas instrumentais que acompanhavam toda a peça.

Em 1993, e após a formação dos Joane e o Amendoim Saltitante, comecei a desenvolver actividade profissional na área da música (aulas de guitarra, café-concertos, música para teatro) pelo que me afastei um pouco da actividade do CITAC, mas o bichinho do teatro nunca mais me abandonou. Continuei a trabalhar com o José Geraldo, criando a música para algumas das suas encenações na *Efêmero*. Continuei também a trabalhar com o Nuno Coelho, com quem criei uma banda que ensaiava precisamente no CITAC, as Alfices Interstelares. Foi com estes dois amigos, que em 1995, criámos uma nova companhia de teatro em Coimbra, a *Encerrado*

para *Obras*, grupo com o qual abracei a profissão de actor e encenador, e onde trabalho permanentemente hoje em dia e exerço o cargo de director artístico.

No meu caso, tal como para muitos outros, o CITAC funcionou como incubadora de artistas; das pessoas que passaram pelo CITAC no meu tempo, uma boa parte delas continuou a sua carreira artística, tornando-se profissional das artes do espectáculo: é o caso da Anabela Mira, do Nuno Coelho, do Albrecht Loops, do Nuno Cardoso, do Pedro Carreira, da Catarina Martins, da Ana Vitorino, do Carlos Costa, enfim penso não esquecer ninguém... Mas o CITAC foi também uma segunda casa, uma outra família, onde aprendemos a viver com o outro, pois o teatro é antes de mais uma actividade colectiva. Uma segunda casa onde tivemos oportunidade de florescer e de despertar para a realidade absurda que nos rodeia, indicando-nos um caminho possível para dar um motivo válido à nossa estranha existência. • JUL. 2006

ILDA TEIXEIRA Gastei-me nos encantos da ilha e rumei à península em busca de um mundo novo. Desemboquei em Coimbra para procurar revoluções e entrei no outro lado do espelho. CITAC era o seu nome e era a minha casa. Aí fizemos a revolução da amizade com teatro universitário, emoções, sentimentos, percorremos caminhos de olhos vendados para podermos ver melhor de olhos abertos, percorremos encenadores, formadores apaixonantes e apaixonados, muitas noites a viver, tantas tantas *Inquietudes*, *Gogs e Oceanos Invisíveis*, que às vezes "sinto que sou um cavaleiro andante" na voz da Castiajo.

ISABEL NOGUEIRA **Análise do processo dramático de *Os oceanos invisíveis* (1998)** > Nota introdutória: A propósito das comemorações dos 50 anos do Círculo de Iniciação Teatral da Academia de Coimbra (CITAC), escolhi um espectáculo no qual também participei – *Os oceanos invisíveis* (1998) – com o intuito de analisar o seu processo dramático, o qual podemos inserir no modo de "colagem" de algum do teatro contemporâneo, mas também num certo espírito de acção próprio do CITAC. Efectivamente, uma das tendências do teatro das últimas décadas é aquela que se prende com uma nova visão dramática, o chamado teatro pós-dramático ou pós-moderno. Trata-se de um conceito que corta com a visão clássica de dramaturgia, no sentido de não se utilizar somente um texto de um autor específico – com a própria inscrição da peça no texto, isto é, indicações cénicas, didascálias, etc. –, mas de se recorrer a um variado rol de componentes.

Estas componentes prendem-se, por um lado, e no âmbito textual, com uma colagem de textos díspares – dramáticos ou não –, inclusivamente criados pelos próprios actores e, por outro, com um conjunto dinâmico e interagente de elementos que vão desde a música à dança, da cenografia aos figurinos, do canto ao improvisado e ao próprio contacto com o espectador. A coerência é conferida pela unidade do próprio espectáculo. Como salienta Bernard Dort: «Antigamente, um curso de dramaturgia teria por tema a escrita dramática e por objectivo a composição de peças. Não a sua representação. Mas o centro da gravidade teatral deslocou-se da composição do texto para a sua representação. Por isso, a dramaturgia, hoje, diz menos respeito à escrita da peça – mais exactamente, de um texto, o qual pode não ser uma peça de teatro – do que à sua passagem à cena, à mutação de um texto em espectáculo: à sua representação, no sentido mais lato do termo. Diz respeito a tudo o que implica essa passagem»¹.

No teatro de hoje, a actividade do dramaturgo pauta-se, em larga medida, pela busca de uma coerência, de um sentido, entre os vários textos e a própria prática cénica². Como escreve Michael Vanden Heuvel: «O nosso teatro assume a aparência de constante inovação e diversidade por dois motivos. Primeiro, como reflexo do espírito modernista face à tradição, os artistas modernistas insistiram na sua separação radical face ao passado. Mais recentemente, (...) a tendência na arte contemporânea é reciclar conscientemente uma grande variedade de tradições no intuito de as reconstituir como formas híbridas»³. Estamos perante o fenómeno artístico pós-moderno na sua relação com o modernismo⁴.

No que respeita à compreensão das fases pelas quais passa o texto dramático, primeiro escrito, depois adaptado ao palco e, finalmente, recebido pelo público no espectáculo, torna-se necessário reconstruir estas sucessivas concretizações. Neste sentido, servir-me-ei do esquema de análise proposto por Patrice Pavis. Trata-se de uma sucessão de cinco etapas, iniciando-se no T0 e terminando no T4, as quais permitem apreender a evolução de um espectáculo teatral desde o texto original até à sua recepção crítica⁵. A questão que, de imediato, se me coloca é a de saber se é possível aplicar integralmente este esquema a um espectáculo de índole pós-dramática/pós-moderna, tendo em consideração as suas características, acima enunciadas. Julgo que sim, considerando que a ideia de texto proposta por Pavis terá uma abrangência que não se limitará ao texto escrito, mas percorrerá os domínios do movimento, da música e da imagem. Parece-me que, também o autor, privilegia a noção de representação teatral no seu todo.

1 • A situação inicial antes do texto (pré-verbal): A fim de concretizar esta situação, Patrice Pavis afirma que se trata de um estado global de hipóteses, de possibilidades de acção ainda não estruturadas⁶. No caso de *Os oceanos invisíveis* esta situação correspondeu, fundamentalmente, a uma ideia/conceito que se pretendeu levar à cena. Vejamos. Nos *Cadernos de Teatro III*, editados pelo CITAC em Março de 1998, escreveu-se o seguinte a respeito da proposta *Os oceanos invisíveis*: «A proposta do CITAC para a realização de *Os oceanos invisíveis* foi formulada em Janeiro de 1997. A ideia original consistia em convidar o encenador Luís de Lima, que já tinha trabalhado com o grupo em 1960-62, e realizar uma peça cujo guião fosse concebido pelo grupo. Luís de Lima aceitou a proposta, congratulando-se por voltar a trabalhar no CITAC. No entanto, as contingências da vida levaram à impossibilidade de Luís de Lima, residente no Brasil, se deslocar a Portugal, por motivos de saúde. Como o projecto tinha de avançar (já nos encontrávamos em Setembro de 97), reunimos para proceder à escolha de um encenador. Foi aí que apareceu N. [Nuno Coelho]. Enviámos a nossa proposta – uma história ainda incompleta. A ideia geral, do que se pretendia fazer, consistia nas seguintes linhas: os oceanos são mais do que os mares⁷. Os oceanos são algo que se pretende alcançar. E o azul é a cor. Mais do que uma cor, o azul é uma inspiração abstracta. O azul do mar, o azul do céu... (...) A par das vontades grandiosas e megalómanas permanecem os sentimentos básicos e os instintos humanos»⁸.

Convidou-se então N.⁹ para encenar os "nossos" oceanos, ao que o mesmo respondeu afirmativamente. Procurando definir o ponto de partida do seu trabalho, N. afirmou: «Curioso e cativante para mim, nesta proposta, é a palavra "olhar", visto que, no que me diz respeito, tudo começou aí. Corria o mês de Novembro ou de Dezembro, já não me lembro, havia terminado um processo de trabalho (Ah! Ah! Ah!). O vazio habitual, o recomeçar, também habitual. Reflecto, penso. Uma fotografia dá-me um olhar que me leva a querer trabalhar, trabalhá-lo¹⁰. Reuno fundamentos, recolho informação,

peço opiniões, enumero tópicos. Vou assim acumulando resíduos, restos. (...) Um telefonema, uma proposta de trabalho com o CITAC, grupo onde comecei a fazer teatro. Um guião que me é enviado. A sua leitura, uma viagem a Coimbra, uma conversa sobre os motivos e as ideias que estão na origem do referido guião¹¹. (...) No material recolhido sobre o olhar, a afeição que me falta em relação ao guião. O equilíbrio, um equilíbrio. Entre os dois pólos encontrar os meridianos, as ideias comuns. Juntá-las, condensá-las. Nova viagem a Coimbra. Encontrar o grupo, expor estas ideias, discuti-las, saber das repercussões delas junto das pessoas interessadas em integrar o elenco. Saber das suas disponibilidades e dos seus interesses. Parecem cativados. Aponta-se uma data para o primeiro ensaio¹². Ainda no âmbito da ideia do espectáculo, o ponto de partida, o "magma pré-textual", foi complementado pelos universos de alguns autores/artistas: Charles Boltansky, Joseph Beuys, René Magritte, Picasso, Fellini, Jorge Luís Borges, Italo Calvino, Georges Pérec, Fernando Pessoa. Neste espectáculo pretendeu-se exprimir performativamente uma ideia, um conceito.

2 • O momento T0: No entender de Patrice Pavis, este momento corresponde a um regresso à situação inicial, pré-verbal, ao imaginário do *mise en jeu* mediante o qual o texto será confrontado com o trabalho do actor e reportado à ideia enunciada¹³. Assim, em consonância com o conceito de espectáculo que se pretendia, bem como com a ideia/imaginário que se procurava abordar, procedeu-se a uma recolha exaustiva de textos que permitissem reflectir este imaginário.

A nível textual, a base do trabalho assentou em excertos de textos originariamente não dramáticos: *As cidades invisíveis* (1990), de Italo Calvino e *Muito, meu amor* (1996), de Pedro Paixão¹⁴. Ficámos então com a matéria bruta – a ideia/conceito e os textos ainda não totalmente seleccionados –, uma espécie de infra-estrutura sobre a qual se ergueria o espectáculo.

3 • O momento T1: Nas palavras de N. a próxima fase do trabalho consistiria no seguinte: «Traçar a rota a seguir, é o que permite deixar o campo das ideias para aceder ao da prática teatral. Equipar o viajante de modo a que esteja preparado para qualquer previsto imprevisito que surja. Construir uma metodologia organizativa que permita a existência e a ingerência de uma sensibilidade intuitiva. Novo Ano, início dos ensaios. Clarifica-se e selecciona-se o material de trabalho. Aponta-se uma data para o primeiro espectáculo»¹⁵.

Os textos – não dramáticos e já traduzidos – seriam definitivamente seleccionados em "trabalho de mesa", por parte do grupo e do encenador. Nas palavras deste: «Cada um tem direito a fazer o(s) seu(s) *statement(s)*. Começa a escrita do espectáculo. Proponho textos para trabalhar, recebo outros. Surgem as personagens que nos permitem dar forma à estrutura dramática e construir as linhas narrativas que nela existem. A importância da existência dessa estrutura para os actores, a importância do papel»¹⁶.

Acordou-se que cada personagem habitaria um universo muito próprio, quase hermético. Distribuíram-se os textos de Italo Calvino às personagens que N. concebera. Estas personagens eram ainda somente três: o BUFÃO, a MULHER-PALAVRA e o HOMEM DAS ESTRELAS. Começava o estudo exaustivo do texto na busca de possíveis interpretações. Patrice Pavis denomina este estádio de concretização textual¹⁷.

4 • O momento T2: Em meu entender, este é o momento mais interessante desta divisão proposta por Patrice Pavis. No caso particular de *Os oceanos invisíveis* foi um grande desafio que, por diversas vezes, pareceu insuperável. Era necessário encontrar um fio condutor, uma lógica que unisse e

materializasse em espectáculo as componentes atrás mencionadas: o conceito-base, o T0 e o T1. No jornal *Público* (6 Mar. 1998) escrevia-se o seguinte: «A tradicional pulsão experimental do CITAC manifesta-se nesta "performance-instalação". (...) Espectáculo que prefere fazer perguntas a dar respostas».

A dramaturgia de *Os oceanos invisíveis* esteve a cargo de N. e de José Geraldo, bem como a concepção do espaço cénico. Devo advertir para o facto de, neste espectáculo, a dramaturgia e a concepção do espaço cénico terem estado interligadas, visto que se tratou também de uma instalação plástica. Nos *Cadernos de Teatro III* escreveu-se: «O espaço cénico do espectáculo *Os oceanos invisíveis* elaborou-se a partir da necessidade de tratar três espaços distintos e sobrepostos entre si, por camadas que designámos, respectivamente, espaços **A**, **B** e **C**. (...) Procura-se sugerir ao espectador que, a partir da inter-relação dos três espaços, assim como da individualidade de cada um, faça as suas próprias associações, apelando ao seu universo e às suas referências pessoais. (...) Para o espaço **A** recorreremos a um objecto de infância – berlindes, dispostos como poças de água da chuva sobre uma textura de areia, que cobre toda a área do espaço cénico. Afloramos o imaginário que nos reporta para a infância, para o passado, para a memória, mas também para o fundo do mar. É igualmente importante a deposição de lixo, ao longo do espectáculo, proveniente do espaço **B**. O espaço **B** consiste numa estrutura de argolas onde estão suspensos, durante praticamente todo o espectáculo, quatro actores. Estes encontram-se envoltos numa teia de objectos utilitários. (...) À entrada da sala, colocou-se um aquário no chão, com lixo e água dentro, sobre o qual se elevam um par de argolas. Propõe-se a identificação do espectador com o espaço **B** e um jogo similar ao dos actores. O espaço **C** trata-se de um pequeno palco nu, com um microfone, elevado sobre todo o conjunto cénico. A este espaço, pretendem ascender as personagens de **A** e de **B**. A proposta cenográfica aqui descrita propõe, sugere e condiciona o jogo dos actores. Requisita-se, pois, ao elenco géneros, estilos e técnicas específicas de representação: no espaço **A** trabalha-se com um género performático, no qual se dilui a noção de tempo e de espaço, sobrepondo-se narrativamente o passado, o presente e o futuro; o espaço **B** requer um trabalho extremamente físico para o jogo do actor nas argolas; no espaço **C** o actor utiliza as técnicas do Teatro de Vaudeville, sustentado e acompanhado por música ao vivo»¹⁸.

Do trabalho teórico passava-se ao trabalho prático. O primeiro passo era dar-mo-nos (o elenco) a conhecer a N. Em troca, era-nos confiada uma personagem. Foram-nos pedidas uma autobiografia verdadeira e uma falsa, bem como o nosso "objecto de estimação" (este para trazer para os ensaios). Apareceu um pouco de tudo: brinquedos, livros, flores, um estetoscópio, embalagens vazias, imagens, objectos do quotidiano, coisas aparentemente sem significado. Seriam estes objectos (a par de muitos outros) que serviriam de forro ao tecto do espaço cénico. N. bombardeava-nos com perguntas difíceis: «Qual é a voz do desejo latente em cada um de nós? O que diria uma pessoa se tivesse a oportunidade e a inteligência do momento e de si mesmo? Qual o lastro que existe do que não se consegue dizer e a desistência quotidiana da comunicação? Como dar voz ao indivíduo? Como falar da presença do actor em cena como um momento de encontro? Como marcar o tempo e o espaço, deixar restos que falem? Como filtrar o que se vê e se recebe, criar expressões do que pensamos e sentimos? Como olhar o que é, vê-lo e aceitá-lo? Quantas pessoas se teriam apaixonado se nunca tivessem ouvido falar de amor?»¹⁹.

Paralelamente, iniciava-se a escrita de um Diário de bordo por parte da equipa dos *Cadernos de Teatro III*, o qual se revelou muito útil na reconstitui-

ção da minha memória do processo: «Entro discreto pela porta negra do Teatro-Estúdio. O ensaio começou há meia hora. Não é suposto chegar-se atrasado e olham para mim. Chegar atrasado é o primeiro passo para a não existência do teatro (...). No entanto, hoje foi diferente, porque sou apenas um mirone. Conversava-se num colchão estendido sobre o soalho. Define-se um jogo. Cada um dos actores tem de escolher um objecto ao acaso, entre os múltiplos existentes na sala. É rápido. O objectivo é fazer um improviso explorando o objecto escolhido, relacionando-o com um desejo particular, um desejo que caracterize a personagem (pressupostamente construída em ensaios anteriores). Há dez minutos para pensar. De cima, onde estou, vêem-se as pessoas a experimentarem o seu objecto. Entretanto, um saxofone ecoa por toda a sala. Cada um, um mundo individual, não existindo relação possível (...). Assim, um penico azul de plástico é passível de se transformar num aspirador hiperpotente (...). Intervalo para um cigarro. (...) Conta a história. (...) Comenta-se. Como o tempo urge e a coisa tinha corrido bem, projecta-se de imediato uma personagem para a peça (o Bufão). Discute-se novamente o que está por detrás da personagem na confrontação com as duas cidades da crença. (...) Por hoje basta! Forma-se um círculo no chão e conversa-se sobre o dia de trabalho. Combina-se todo o género de coisas que se tem de fazer em paralelo (pintar a sala, instalar todas as cordas e argolas, comprar isto, comprar aquilo...)»²⁰.

As argolas, presas às cordas que vinham do tecto, tinham acabado de ser instaladas. Tratou-se de um elemento fundamental para a estrutura geral do espectáculo, mas também para o trabalho de parte do elenco, que aí deveria habitar durante pouco mais de uma hora (a duração do espectáculo). Era importante definir quem aí se sentiria confortável. No ensaio anterior tinha-se entregue a personagem do Bufão ao actor Tiago Hespanha, agora faziam-se experiências nas argolas: «Penduradas no tecto, uma corneta de plástico, um penico, um gorro de *estrumpfe* vermelho, preto e branco, umas calças amarelas e uma colher de sopa... A Isabel sobe às cordas, terminadas em argolas, e tenta passar pelo meio dos objectos suspensos. Equilíbrio. Parece uma pessoa a secar num estendal de roupa lavada. Desce, cansada da luta. Agora são dois ao mesmo tempo. A Catarina sente-se à vontade tal como em lianas da selva (...). Tenta caçar objectos (...). Comentários: – Isto faz doer os braços! (...) A Rosa²¹ tenta avistar alguém com receio e ânsia, o Paulo Ricardo desenha a giz os quadrantes de Andria (...) – Os teus gestos com as mãos. Compõe como atriz. – Diz o Nuno (...). A Raquel lê um texto de Proust: "Quando somos rapazes..." Mulher a seguir a mulher (Raquel, Isabel, Catarina, Rosa). (...) Ainda estamos no trabalho cru dos primeiros ensaios. Experimentam-se aptidões. O domínio da gravidade é uma delas. Os textos não têm ainda voz certa. O actor compõe a personagem gatinhando e balbuciando. Fim da sessão»²².

No início do processo, com o objectivo de ajudar à construção de algumas personagens, N. distribuía textos soltos. Proust foi um dos autores eleitos. Estes textos só surgiram com este intuito: a experimentação, a provocação, a criação de universos. Não seriam utilizados no espectáculo. Neste sentido, também eram comentadas imagens, filmes, conceitos estéticos, etc. Era importante a confrontação de opiniões. Todos os elementos eram utilizados no sentido da "representação da palavra" e da "representação do objecto", segundo o esquema construtivo de Patrice Pavis. Servindo-me das palavras de Bernard Dort: «Era necessário ir mais longe. Tratava-se não de partir do texto e chegar à realização cénica, mas de inverter estes termos. Pôr em primeiro lugar o facto cénico e, daí, voltar ao texto»²³.

Os papéis estavam definitivamente distribuídos: HOMEM-BUFÃO – Tiago Hespanha; NARRADORES – Paulo Lima (M. Cachucho) e Dalton; MULHER-PALAVRA – Rosa Mayunga; HOMEM DAS ESTRELAS – Paulo Ricardo; MULHER-RECORTE – Raquel Magalhães; HOMENS/MULHERES DAS ARGOLAS – Carlos Reis (K), Nuno Couceiro, Catarina Cortesão e Isabel Nogueira. No entanto, só menos de metade do elenco tinha texto (os referidos excertos da obra de Italo Calvino), a saber: o HOMEM-BUFÃO (o único habitante do espaço C); a MULHER-PALAVRA e o HOMEM DAS ESTRELAS (habitantes do espaço A). Os dois NARRADORES e a MULHER-RECORTE (os restantes habitantes do espaço A) e os habitantes das argolas (espaço B) ainda não tinham qualquer texto. O seu trabalho baseava-se em jogos e acções físicas.

Esperava-se o texto adequado a cada universo particular e a cada jogo do actor. Estes jogos, por vezes, levaram a alguns acidentes físicos: «Extra!!! Extra!!! Mulher argola cai de uma altura de três metros e torce o pescoço. A Comissão de Locatários do Lugar das Argolas (C.L.L.A.) informou que uma das suas arrendatárias sofreu um acidente. Algumas fontes, por nós contactadas, confirmam a veracidade deste acontecimento. Várias testemunhas afirmam que se tratou de um acidente doméstico. Entrevistada a vítima [Catarina Cortesão], esta declarou que foi apenas um susto, "– poderia ter sido pior. Com um pouco de gelo e uma ida ao hospital, por precaução, tudo acabou por se resolver"»²⁴.

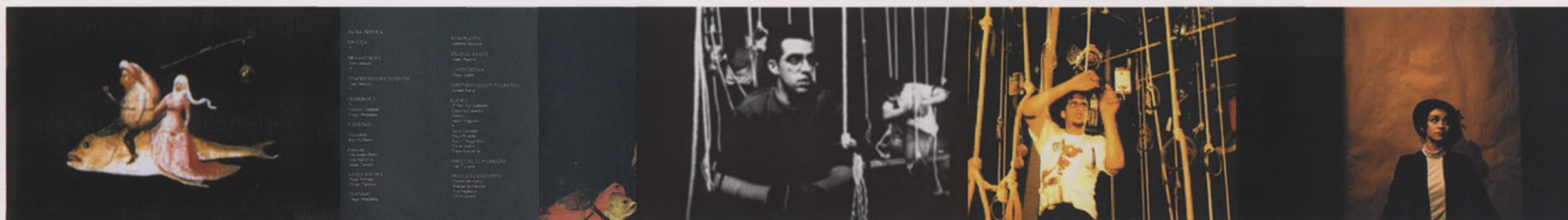
Entre o elenco que ainda não tinha texto começava a sentir-se alguma ansiedade e insegurança, detectadas também por N.: «Embora dentro do grupo a comunicação não fosse difícil, tinha muitas vezes a sensação de me estarem a compreender, mas não a perceber. E então, percebo eu, a necessidade, a importância que tem para o grupo um guião, onde esteja escrito o que é o espectáculo. Mesmo que depois não se faça nada daquilo, e mesmo que os próprios actores se esqueçam do texto, o percam, o não leiam, o não tragam, o destruam. É ancestral. O papel e o seu valor»²⁵.

Convite e programa de
Os oceanos invisíveis (1998).

Imagem dos primeiros ensaios.
HOMENS DAS ARGOLAS
e MULHER DAS ARGOLAS 2.
Foto: Susana Paiva.

A recolocação dos objectos na teia do
Teatro-Estúdio antes de cada espectáculo.

O teste de luzes no Teatro-Estúdio
antes do espectáculo.
Foto: Ruy Malheiro.



Os actores estariam sempre em cena. Era fundamental que tudo funcionasse com a precisão de um relógio: agora era o momento deste, depois do outro e assim sucessivamente. As energias e as acções tinham de ser cuidadosamente regradas, em função do ritmo do particular e do geral. Mas nem sempre as coisas corriam pelo melhor. A estreia aproximava-se. A tensão crescia. Havia muito para resolver: «É sexta-feira. Combina-se o plano de trabalhos para o fim-de-semana (cenografia, produção...) e distribui-se o trabalho»²⁶.

As acções dos dois NARRADORES eram um jogo acrobático entre ambos. Tinham de, nestes moldes, percorrer todo o espaço da areia e dos berlindes (espaço A). N. escolheu o actor mais alto e o mais baixo do elenco, no sentido de enriquecer e até caricaturar o seu jogo ao longo do espectáculo. A MULHER-RECORTE era uma apaixonada, que recortava no papel de cenário uma figura masculina, o seu “príncipe encantado”, com quem depois dançava. Os habitantes das argolas tinham rotinas quotidianas específicas a cada um (acordar, comer, ler o jornal, telefonar, dar de comer ao pássaro da gaiola, escrever algo à máquina, maquilhar-se, consultar a agenda, escovar os dentes, etc.). Todos os objectos estavam pendurados por fios de nylon, assim como estes quatro elementos do elenco estavam equilibrados nas argolas. À medida que utilizavam os vários objectos pendurados, largavam-nos para o solo (espaço A). Antes de todos os ensaios era, portanto, necessário alisar a areia, colocar um papel de cenário novo na parede e pendurar cuidadosamente todos os objectos na teia.

No intervalo entre as suas pequenas acções, o elenco das argolas tinha que executar uma coreografia conduzida pela guitarra, ao vivo, de Paulo Furtado – autor da banda sonora do espectáculo. A componente musical aparece, neste momento específico, como protagonista do próprio espectáculo: «De repente, a música exalta-se, e a pequena comunidade aérea desperta subitamente, agita-se. É uma corrida para o emprego? Uma fuga das marionetas vivas? Ficamos atónitos. Depois acalmam, por obediência à música. As argolas! O mundo suspenso perante os meus olhos... O mundo mesmo. Igual a este, só que pendurado por um fio. (...) Foi a primeira vez que o *puzzle-espectáculo* pareceu encaixar. Do resto já não me lembro, perdi as notas»²⁷.

A coreografia era o momento de protagonismo da música/do músico e do elenco das argolas. Foi necessário um trabalho muito estreito entre Paulo Furtado, N. e esta fatia do elenco. A coreografia ainda era longa, pelo que este trabalho contemplava os mais variados aspectos: o tempo que o elenco aguentava fisicamente a situação; a absoluta necessidade de um crescendo simultâneo por parte dos quatro actores, partindo-se de uma posição mais horizontal, de movimentos contidos, para uma verticalidade total (havia três níveis de argolas que era suposto trepar até à teia do Teatro-Estúdio), acompanhada de movimentos abertos e rápidos; a imperiosa obrigação de

este crescendo ser definido pelos sons da guitarra. Estas eram as regras. Quanto aos movimentos individuais, cada actor definiu os seus. Era fundamental a atenção entre todos. As argolas eram de ferro, por conseguinte, tinham de ser controladas ao pormenor para não haver acidentes. Esta parte do elenco foi obrigada a usar caneleiras de futebolista (por baixo dos figurinos), calçado adequado e luvas especiais, já que estas tinham que proteger a palma das mãos mas deixar os dedos livres para manusear os objectos.

No final da coreografia todos se largavam para o chão. Um par voltava, lentamente, a subir e a recuperar as suas rotinas; outro par viveria temporariamente no espaço A. O HOMEM DAS ARGOLAS 1 encontra a sua amada – a MULHER-RECORTE. É ele o seu “príncipe encantado”. Trocam olhares apaixonados e objectos: «O objecto do amor, o que é? O presente de amor escolhe-se, procura-se e compra-se na maior excitação. Com este objecto dou-te o meu tudo. (...) O fetiche brilhante, conseguido, que se adaptará perfeitamente ao teu desejo. (...) O enamoramento Homem/Mulher, com jeitos de criança. O cigano moreno – o Couceiro, a princesa ruiva – a Raquel. (...) Ele passeia, vê-a. Ela pousa a tesoura. Sorriem. Dirige-se a ela, festinhas, ela vira as costas, nova fuga dele, ataque frontal, ele pega nela ao colo, inesperadamente. Nuno coreografa os movimentos. Recomeça a cena. Jogos de olhares sem perder o contacto visual. Recomeçam, nova conquista, já se habituaram à companhia um do outro. Oferecem objectos um ao outro, até chegarem, entusiasticamente, à mola de roupa – o enamoramento, o patético»²⁸.

Quanto à MULHER DAS ARGOLAS 1, também vinda deste universo, passava agora a ser a MULHER-INVESTIGAÇÃO. Novo elemento no espectáculo: a interacção com o público. A actriz, Catarina Cortesão, deveria percorrer todos os espectadores (encostados ao longo das quatro paredes do espaço cénico) perguntando, um a um, e em segredo, quais os objectos que transportavam nos bolsos. Tudo era anotado cuidadosamente no seu bloco de notas.

Parece-me importante, neste momento, fazer o ponto da situação dramática. Partiu-se de um conceito. Definiu-se um espaço cénico (algo complexo), ao mesmo tempo que se escolheram excertos de um texto não dramático – *As cidades invisíveis*. No espectáculo em análise ocorreram, pois, duas situações dramáticas distintas. Numa **primeira fase**, conceberam-se três personagens adequadas ao texto que se pretendeu levar à cena (*As cidades invisíveis*). Partiu-se, portanto, do texto e da concepção cénica para a construção das personagens (o BUFÃO, a MULHER-PALA-VRA e o HOMEM DAS ESTRELAS). Os seus jogos e acções estavam condicionados ao universo e às palavras que proferiam. Numa **segunda fase**, e uma vez definidas as restantes personagens, os seus perfis e as suas acções, pretendeu-se complementar as suas linguagens com textos adequados. Partiu-se da personagem para o texto. Esta dicotomia parece-me bastante

A maquilhagem nos camarins do Teatro-Estúdio.
Foto: Ruy Malheiro.

BUFÃO no início do espectáculo.
Foto: Ruy Malheiro.

MULHER DAS ARGOLAS 2 observando o BUFÃO.
Foto: Ruy Malheiro.

Paulo Furtado tocando ao vivo.
Foto: Ruy Malheiro.

MULHER-RECORTE momentos antes de recortar o seu “príncipe”.
Foto: Ruy Malheiro.



interessante e foi também um dos motivos que esteve na origem da minha opção pela análise de *Os oceanos invisíveis*. Os restantes textos que integram o espectáculo foram escolhidos do seguinte modo. Uma das actrizes do elenco, que na época relia *Muito, meu amor*, de Pedro Paixão, julgou pertinente seleccionar partes da obra e levar as fotocópias para os en-saios. Esta proposta, que foi acolhida por N., prendeu-se com o facto de no espectáculo também se pretender falar de pessoas banais, de amor, do quoti-diano, de sentimentos, da nossa condição humana. Eram textos que encaixavam nestas personagens, nas suas intenções e nas suas acções. Debru-cemo-nos agora sobre todos os textos utilizados ao longo do espectáculo.

4.1 • Os textos originais e as alterações de adaptação à cena:

PRIMEIRA FASE DRAMATÚRGICA

Textos de *As cidades invisíveis*, de Italo Calvino

Estes textos não conheceram cortes ou acrescentos. Foram colocados na boca das personagens mediante os objectivos e as intenções inerentes a cada uma, em forma de monólogo ou de diálogo.

TEXTO 1²⁹ (BUFÃO em jeito de apresentador de espectáculo circense, pleno de energia, acompanhado por piruetas e rufos de tarolas).

«Transmite-se em Bersabeia esta crença: que suspensa nos céus existe outra Bersabeia, onde se ponderam as virtudes e os sentimentos mais elevados da cidade, e que se a Bersabeia terrena tomar como modelo a celeste se tornará uma só com ela. A imagem que a tradição divulga é a de uma cidade de ouro maciço, com cavilhas de prata e portas de diamante, uma cidade-jóia, toda entalhes e engastes, como só o máximo de estudo laborioso pode produzir aplicando-se em matérias do mais alto valor. Fiéis a esta crença, os habitantes de Bersabeia fazem honra a tudo o que lhes evoca a cidade celeste: acumulam metais nobres e pedras raras, renunciaram aos abandonos efémeros, elaboram formas de comedida compostura.

Também acreditam, estes habitantes, que existe outra Bersabeia debaixo da terra, receptáculo de tudo de que eles precisam de desprezível e indigno, e é constante o seu cuidado de cancelar da Bersabeia emersa qualquer ligação ou semelhança com a sua gêmea de baixo. No lugar dos telhados imagina-se que a cidade ínfera tem caixotes de lixo entornados, de que desabam cascas de queijo, papéis sujos de gordura, espinhas, restos dos pratos, *spaghetti* apodrecido, ligaduras velhas. Ou que inclusivamente a sua substância é aquela obscura e dúctil e densa como pez que escorre pelas cloacas prolongando o percurso das vísceras humanas, de buraco negro para buraco negro, até se esborrachar no último fundo subterrâneo, e que justamente dos indolentes montões enrolados de lá de baixo se elevam volta sobre volta os edifícios de uma cidade fecal, de pináculos retorcidos.

Nas crenças de Bersabeia há uma parte de verdade e uma parte de erro. É verdade que as duas projecções de si mesma acompanham a cidade, uma celeste e outra infernal; mas enganam-se quanto à sua consistência. O inferno que está a chocar-se no mais profundo subsolo de Bersabeia é uma cidade desenhada pelos mais autorizados arquitectos, construída com os materiais mais caros do mercado, funcionando em todos os seus mecanismos e relojoaria e engrenagens, empa-vesada de pompons e franjas e barras em todos os tubos e bielias.

Concentrada a acumular os seus quilates de perfeição, Bersabeia considera virtude o que já não é senão uma avara exaltação para encher um recipiente vazio de si mesma; não sabe que os seus únicos momentos de abandono generoso são os de desprender de si, deixar cair, expandir. Contudo, no zénite de Bersabeia gravita um corpo celeste que resplandece de todo o bem da cidade, encerrado no tesouro das coisas deitadas fora: um planeta ondulante de cascas de batatas, guarda-chuvas rotos, meias soltas, cintilante de cacos de vidro, botões perdidos, papéis de chocolates, pavimentados de bilhetes de eléctrico, unhas e calos cortados, cascas de ovo. A cidade celeste é esta e no seu céu correm cometas de longa cauda, postos a voltear no espaço pelo único acto livre e feliz de que são capazes os habitantes de Bersabeia, cidade que só quando caga não é avara, calculista, interesseira».

TEXTO 2 (MULHER-PALAVRA brincando com berlines sobre um monte de areia. Responde às perguntas do HOMEM DAS ESTRELAS, que mede e marca na parede os quadrantes dos astros).

MULHER-PALAVRA

«Com tal arte foi construída Andria, que todas as suas ruas correm seguindo a órbita e os edifícios e os lugares de vida em comum repetem a ordem das constelações e a posição dos astros mais luminosos: Antares, Alpheratz, Capela, as Cefeidas. O calendário da cidade está regulado de maneira a que as obras e as lojas e as cerimónias estão dispostos num mapa que corresponde ao firmamento nessa data: assim reflectem-se os dias na terra e as noites no céu.

Embora através de uma regulamentação minuciosa, a vida na cidade transcorre calma como o movimento dos corpos celestes e adquire a necessidade dos fenómenos não submetidos ao arbítrio humano. Aos cidadãos de Andria, louvando as suas produções engenhosas e a habilidade do espírito decidi-me a declarar: – Compreendo muito bem que vós, sentido-vos como parte de um céu imutável, engrenagens de uma meticulosa relojoaria, eviteis dar à vossa cidade e aos vossos costumes a menor alteração. Andria é a única cidade que conheço a que fica bem continuar imóvel no tempo.

Olharam-se uns aos outros espantados:

HOMEM DAS ESTRELAS

Mas porquê? Quem disse?

MULHER-PALAVRA

E levaram-me a visitar uma rua suspensa recentemente aberta por cima de um bosque de bambus, um teatro de sombras em construção no lugar do canil municipal, agora transferido para os pavilhões do antigo lazereto, abolido pela cura dos últimos empestados, e – acabados de inaugurar – um porto fluvial, uma estátua de Tales e um escorrega.

HOMEM DAS ESTRELAS

Estas inovações não perturbam o ritmo astral da vossa cidade?

MULHER-PALAVRA

É tão perfeita a correspondência entre a nossa cidade e o céu (...) que qualquer mudança em Andria implica alguma novidade entre as estrelas. Os astrónomos examinam os céus com os telescópios a seguir a qualquer mudança que tenha lugar em Andria, e assinalam a explosão de uma nova, ou o passar de cor de laranja a amarelo de um remoto ponto no firmamento, o expandir de uma nebulosa, o curvar-se de uma espira da via láctea. Todas as mudanças implicam uma corrente de outras mudanças, tanto em Andria como no meio das estrelas: a cidade e o céu nunca permanecem iguais.

Do carácter dos habitantes de Andria merecem ser recordadas duas virtudes: a segurança em si mesmos e a prudência. Convencidos de que todas as inovações na cidade têm influência sobre o desenho dos céus, antes de qualquer decisão calculam os riscos e as vantagens para o conjunto da cidade e dos mundos».

SEGUNDA FASE DRAMATÚRGICA

Textos de *As cidades invisíveis*, de Italo Calvino

TEXTO 3 (NARRADORES no encerramento do espectáculo)

«– Então é mesmo uma viagem na memória, a tua! (...) É para fazer passar uma carga de nostalgia que foste tão longe! (...) Regressas das tuas expedições com o porão cheio de saudades! (...) Era o que queria saber de ti, confessa o que contrabandeias: estados de ânimo, estados de graça, elegias!»

Textos de *Muito, meu amor*, de Pedro Paixão

TEXTO 4 (diálogo entre os dois NARRADORES enquanto, curiosos, observam o casal enamorado)

«Quando é que ela chegou? Diz-me. Quando é que ele a viu pela primeira vez? Diz-me. Quando se abraçaram?

Quando é que isto começou?

Isto, o quê?

Isto.
O amor?
Talvez.
O amor? Sim, pode ser isso. Quando é que o amor começou?
Começou antes de ter começado.
E depois?
E depois não acabou quando devia acabar. Durou mais tempo. Não há maneira de parar o coração.
E então?
Então é assim. Não há muito que se possa fazer. Pode-se esperar.
Pode-se esperar?
Sim, pode-se esperar. Sem saber o que se espera, por exemplo.
Isso ainda é pior.
É.
E então?
O que é que tu queres saber?
Gostava de saber.
Eu também gostava de saber. Mas o que se sabe é muito pouco. Quase nada».

TEXTO 5 (diálogo entre o casal enamorado – HOMEM DAS ARGOLAS 1 E MULHER-RECORTE)

HOMEM DAS ARGOLAS 1

«E ela estava de pé, de costas voltadas para mim, e eu estava encostado a ela, com o meu corpo todo encostado a ela, a agarrá-la, a abraçá-la. Como se tivesse muito medo que fugisses, sim muito medo, como se pudesses desaparecer a qualquer instante, como se nunca tivesses existido – tu não existes [todas as personagens que param para observar a cena se riem], disse-lhe eu tantas vezes como se soubesse o que dizia – e continuava a agarrá-la, enquanto eu lhe apertava as mãos, que as tinha muito frias, e apertava mais ainda, como se lhas quisesse aquecer, as mãos, a alma, o corpo todo ao mesmo tempo.

MULHER-RECORTE

Vamos depressa, vamos o mais depressa que pudermos, leva-me, leva-me daqui.
Se não fosses tu, querido, era outro qualquer, tanto me faz, desde que fosses sempre tu depois. É este o mistério, não é? Seres tu e poderes ser um qualquer. Tu és um qualquer, meu querido, meu amor».

TEXTO 6 (MULHER DAS ARGOLAS 2 explica-se para o público depois de comer um enorme bombom de chocolate)

«Eu como chocolates com a boca. O sabor escuro dos chocolates, tabletes, potes, quadradinhos, bombons de chocolate negro, branco e cor de chocolate. Eu gosto muito de chocolates. Os chocolates não fazem borbulhas, os chocolates fazem muita coisa mas não fazem borbulhas. São o meu vício, o meu único vício. Isso e ir ao cinema. O gosto ficava-me na boca e o prazer encontrado anseia logo por ser repetido. Do que eu gosto mesmo é de chocolates e de ir ao cinema, onde vou quase todos os dias, impreterivelmente três vezes por semana. O pequeno ordenado que recebo serve para isso e só para isso: comprar chocolates, ir ao cinema. De resto sou livre para fazer o que lhe apetece. No cinema a realidade das coisas cresce espectacularmente tanto que as coisas fora do cinema só têm a realidade que os filmes lhes emprestam. São os meus vícios, os meus únicos vícios: comer a realidade com os olhos e sentir o prazer a desfazer-se-me na boca.
Por isso não se deve fazer nada, dizer nada, mexer em nada, devemos ficar paradinhos, completamente paradinhos e não fazer nada durante muito tempo, o mais que se puder. (...) Não há maravilha igual. Sem se saber como, o paraíso».

Pequenas frases inerentes aos jogos de alguns actores

TEXTO 7 (NARRADORES entre bocejos alternados com acrobacias)

«Para onde vamos?
Mas alguém sabe para onde vai?»

TEXTO 8 (HOMEM DAS ARGOLAS 2 depois de tirar uma *polaroid* à sua vizinha das argolas. Enquanto esfrega compulsivamente a fotografia para que a imagem apareça)

«Fica memória, fica, fica memória, fica memória...»

Texto, diferente em cada espectáculo, referente aos objectos que o público transportava nos bolsos

TEXTO 9 (MULHER DAS ARGOLAS/MULHER-INVESTIGAÇÃO lê a lista como se fosse um relato de futebol),

«Umas chaves!
Um isqueiro!
Cem escudos!
(...)»

Vejamos agora a concretização do espectáculo. O momento do T2 termina com o último ensaio. Segundo o *Diário de bordo*: «O espectáculo está pronto (...). Perceber então que, no fim, sentado num sofá com o sol a bater, se descobre o quão transformativa foi esta passagem. É de tal forma forte, que se fica com a sensação de querer voltar a experimentar tudo outra vez (...). A viagem jamais acabará»³¹.

5 • O momento T3: No entender de Patrice Pavis, estamos no momento em que a situação enunciada inicialmente é finalmente concretizada em espectáculo. É o momento em que a fonte textual (e, como vimos, este texto não se limitara ao texto escrito) chega ao espectador – o objectivo final.

5.1 • A estrutura do espectáculo:

PRIMEIRO MOMENTO

Todos os actores estão nos seus lugares (espaços A, B e C) desenvolvendo os jogos determinados pelos seus universos³³. As acções nunca param ao longo do espectáculo, embora estes momentos assinalem o protagonismo de cada personagem. Os quatro actores da comunidade das argolas escolhem somente uma acção cada um (telefonar, escrever à máquina, pintar um retrato e ler uma revista). Os NARRADORES têm muito sono. A sua acção oscila entre bocejos e pequenas acrobacias. Dizem sucessivamente o texto 7. O HOMEM DAS ESTRELAS traça os quadrantes de Andria na parede. A MULHER-PALAVRA brinca com os berlines. A MULHER-RECORTE mede e volta a medir com a tesoura. O BUFÃO fuma o seu charuto e ri-se de tudo. A luz está baixa, apenas a suficiente para o público entrar e ver as acções de cada personagem. Só pára a música e sobe a luz quando o público toma o seu lugar (junto às paredes) e a porta se fecha estrondosamente. O espectáculo ia começar. Agora estavam noutra universos, o d'Os *Oceanos invisíveis*.

SEGUNDO MOMENTO

Ecoam rufos de tarolas. A luz sobe no BUFÃO, que começa a dizer o texto de Bersabeia (texto 1), ao mesmo tempo que parece apresentar um espectáculo. Todos param as suas acções (ao primeiro rufo de tarola) e observam o BUFÃO. Quando termina o texto, a luz baixa nele. Reclina-se e continua a fumar o seu charuto entre risos esporádicos. Zomba de tudo.

TERCEIRO MOMENTO

A luz sobe nas argolas. É o momento da coreografia³⁴. No final todos se largam para o chão. A luz baixa.

QUARTO MOMENTO

Termina um momento extremamente agitado para se iniciar um momento muito sereno. A luz sobe na zona da MULHER-RECORTE, que acaba de recortar o seu príncipe encantado. O HOMEM DAS ARGOLAS 1 encontra-a. Começa o enamoramento e a troca de presentes. A luz sobe também no HOMEM DAS ESTRELAS e na MULHER-PALAVRA. O primeiro pára de traçar os quadrantes de Andria para ouvir a MULHER-PALAVRA. Esta brinca com os berlindes e com a areia, ao mesmo tempo que observa, ao longe, como se esperasse alguém. Dizem o texto de Andria (texto 2). A luz volta a baixar neles, mantendo-se no par de namorados. Os NARRADORES dizem o texto 4 enquanto observam o casal. Este, entre as marcações de movimentos, diz o texto 5. Todos observam e, perante a felicidade quase patética, riem-se (especialmente o BUFÃO). A luz baixa no casal e sobe nos dois habitantes de Andria. Repetem o texto 2, bem como as marcações.

QUINTO MOMENTO

O BUFÃO está saturado de tanta patetice. Assobia e salta para o espaço A. A luz sobe em todo o espaço cénico. Os NARRADORES agarram-no e carregam-no numa viagem pelo espaço A, ao som da música. É a procissão. O BUFÃO está hilariante. Brinca e goza com todas as personagens (as do espaço A e as do espaço B). Termina a procissão. Regressa ao seu espaço, o C. A MULHER-RECORTE volta para o seu universo, assim como o HOMEM DAS ARGOLAS 1. Afinal, os universos não se misturam... Entretanto, a MULHER DAS ARGOLAS 1 perguntava ao público o que trazia nos bolsos e ia anotando. A luz baixa.

SEXTO MOMENTO

A luz sobe na MULHER DAS ARGOLAS 2 e no HOMEM DAS ARGOLAS 2. Ela come um bombom. Diz com uma felicidade nervosa o texto 6. Os chocolates preenchem a sua vida. O HOMEM DAS ARGOLAS, que a observava, sorri-lhe e tira-lhe uma *polaroid*. Esfrega a fotografia, ao mesmo tempo que diz obstinadamente o texto 8. Quer guardar a memória daquela sua vizinha com quem nunca falou, apesar de a ver todos os dias. A luz baixa.

SÉTIMO MOMENTO

A luz volta a subir em todo o espaço cénico. Todas as personagens, exceptuando o BUFÃO, largam os seus lugares e misturam-se com o público, ao mesmo tempo que, com uma lanterna apontando a lista, a MULHER-INVESTIGAÇÃO lê os nomes dos objectos. As personagens procuram entre o público esses objectos (de um modo simbólico, não encontram nada na verdade). Mexe-se nos casacos, nos cabelos, nas algibeiras, enfim... No final da leitura da lista, todos voltam às suas posições iniciais nos espaços A e B. A luz baixa.

OITAVO MOMENTO

O charmoso/decadente BUFÃO, já semi-despido, interpreta, ao vivo, uma canção (música de Paulo Furtado – sempre presente durante o espectáculo), cuja letra é um poema de Georges Pérec. A luz principal está, evidentemente, nele. A luz baixa. Os NARRADORES dizem o texto 3. Todos voltam às suas acções iniciais. O espectáculo terminou. Abre-se a porta. Os actores permanecem com as acções até sair o último visitante. A porta fecha-se. Não se agradece. A ideia é a de que tudo volta ao início e de que tudo podia acontecer outra vez naquele espaço.

5.2 • As luzes

Neste espectáculo a luz foi de grande importância. Na verdade, era a sua intensidade que orientava o olhar do espectador para esta ou aquela acção e que definia a duração dessa acção. Uma vez que todas as personagens estavam sempre em cena, portanto sempre iluminadas, a subida de luz em determinada zona, bem como o seu colorido, era determinante para a própria estrutura dramática do espectáculo. Segundo o autor do desenho de luz: «Fazer um desenho de luz para uma peça de teatro ou outros espectáculos de carácter visual é mais do que iluminar os intervenientes, para que o espectador centre a sua atenção (o seu olhar) na acção ou acções imediatas e consiga ver expressões e gestos (...). Um desenho de luz é, também, criador e definidor de espaços, de profundidade e perspectiva, de ambientes, indicador temporal, elemento fulcral para a cenografia, um aliado da sonoplastia»³⁵.

5.3 • Os figurinos

Os figurinos do espectáculo estiveram a cargo de Ruy Malheiro. O tipo de universos que se estava a criar obrigava a uma indumentária específica para cada grupo de habitantes. Nas palavras do figurinista: «O processo de trabalho de um figurinista, para a concepção de um guarda-roupa, tem o seu início no primeiro contacto com o encenador. Este transmite-lhe a intenção e os objectivos que se pretendem atingir. Posteriormente, procede-se à leitura do guião, que deve ser repetida tantas vezes quantas as necessárias para a sua real assimilação. Surgem aqui as primeiras sensações que, nesta primeira fase, se podem traduzir num emaranhado de imagens. Parte-se para a busca de um suporte (...). A movimentação dos actores em palco é determinante na definição das linhas e dos volumes a utilizar, daí, a necessidade de assistir ao maior número possível de ensaios. Para além do contacto estreito a manter com os actores, é imprescindível acompanhar o processo de criação cenográfica e do desenho de luzes, já que estes interferem na definição dos tecidos, cores e volumes»³⁶.

5.4 • A documentação fotográfica

A documentação fotográfica deste espectáculo esteve a cargo da fotógrafa Susana Paiva. Segundo a própria: «É noite. Hoje há sessão de fotografia. Preparo o material e estudo a lição. Sinto-me bem conhecendo o texto da peça que vou fotografar. Só assim me sinto parte de todo um processo. (...) Para mim a fotografia é sinónimo de comunicação. Necessito dela para me relacionar de forma simples e directa com o mundo. Ela é, em última instância, o meu cordão umbilical. Já preparei a 28 mm numa das máquinas. Com ela, sinto-me suficientemente próxima dos actores, pronta para a interacção. Como alternativa, uso a 50 mm no outro corpo. Mais tarde fico grata por ter pensado nesta alternativa. Por vezes, a excessiva proximidade, ameaça a integridade física das partes envolvidas [as fotografias à coreografia com argolas de ferro esvoaçantes...]. Lembrar-me-ei mais vezes desta experiência...»³⁷.

Paralelamente ao espectáculo *Os oceanos invisíveis*, ocorreu uma exposição de fotografia – *Sombras no asfalto*, da autoria de Catarina Cortesão, uma das actrizes do elenco. Esta exposição baseou-se em fotografias tiradas ao elenco, tendo imagens de cidades como pano de fundo. O resultado foi bastante interessante. A exposição teve lugar no *foyer* do Teatro Académico de Gil Vicente, em Coimbra.

No entender de Patrice Pavis, este último momento representa a reacção ao espectáculo. Embora já tenham passado alguns anos, recordo-me de que os espectadores mencionavam o agrado de estar num espaço cénico fora do habitual, não obstante algum desconforto provocado pelo tempo que passavam em pé. A música, a coreografia das argolas, a cenografia e os figurinos foram os aspectos considerados, regra geral, mais interessantes. E chegamos, assim, ao final da reconstituição de um processo dramaturgíco que considero bastante rico e interessante, pela variedade de elementos, pelo seu carácter efémero, pela sinuosidade do processo e pelas experiências que se partilharam e que persistem na memória.

¹ DORT, Bernard – “O estado de espírito dramaturgíco”. In *Questões de dramaturgia I*. Lisboa: Centro de Documentação e Investigação Teatral da Escola Superior de Teatro e Cinema, 1993, p. 35.

² Cf. *id.*, *ibid.*, p. 37.

³ HEUVEL, Michael Vanden – *Performing drama/dramatizing performance: alternative theatre and the dramatic text*. Michigan: The University of Michigan Press, 1991, p. 1.

⁴ Ver a este respeito GABLIK, Suzi - *Has modernism failed?* 2ª ed. New York: Thames and Hudson, 1995.

⁵ Cf. PAVIS, Patrice – *Theatre at the crossroads of culture*. London; New York: Rutledge, 1992, p. 136-159.

⁶ Cf. *ibid.*, p. 148-156.

⁷ Recordo que estávamos perto da realização da Expo98, de modo que falar de mares e oceanos era corrente. Quisemos também aproveitar este facto para propor um outro caminho.

⁸ AA. VV. – *Cadernos de Teatro III*. Coimbra: CITAC, 1998, p.87-88. A equipa fixa de escrita foi constituída por quatro elementos: Sílvia Guerra, Ricardo Salgado, Ricardo Trindade e Carlos Monteiro.

⁹ Escreverei N. quando me quiser referir ao encenador Nuno Coelho, devido ao facto de, em todos os elementos divulgadores do espectáculo (cartaz, programa, notícias de jornais), e por opção do próprio, aparecer somente N.

¹⁰ Trata-se de uma imagem da *World Press Photo* (que na altura correu revistas) de uma menina entre escombros, “com um olhar entre o riso e o choro”, se bem me recordo das palavras de N. a este respeito.

¹¹ Guião em quatro cenas das quais só se aproveitou a ideia geral do grupo (“Pessoas reais”) e parte do título: *Oceanos*.

¹² Texto de Nuno Coelho – «Olhar o teatro como um processo: o.k., aqui vai». In *Cadernos de Teatro III*. Op. cit., p. 37-38.

¹³ Cf. PAVIS, Patrice. Op. cit., p. 148.

¹⁴ Mais à frente encontram-se todos os textos utilizados no espectáculo. Nesta fase, porém, só tínhamos definidos os textos de *As cidades invisíveis*. Os textos de *Muito, meu amor* surgiriam no decorrer dos ensaios, como veremos.

¹⁵ Texto de Nuno Coelho – Op. cit., p. 38.

¹⁶ *Id.*, *ibid.*, p. 39.

¹⁷ Cf. PAVIS, Patrice. Op. cit., p. 149.

¹⁸ AA. VV. – *Cadernos de Teatro III*. Op. cit., p. 79-81.

¹⁹ Perguntas transpostas para o programa do espectáculo.

²⁰ *Cadernos de Teatro III* – Op. cit., ensaio de 13 de Janeiro de 1998.

²¹ A actriz Rosa Mayunga acabaria, por motivos de maior e ainda no período de ensaios, por ser substituída por Sílvia Guerra.

²² *Cadernos de Teatro III* – Op. cit., ensaio de 14 de Janeiro de 1998.

²³ DORT, Bernard – Op. cit., p. 38.

²⁴ *Cadernos de Teatro III* – Op. cit., ensaio de 5 de Fevereiro de 1998.

²⁵ Texto de Nuno Coelho – Op. cit., p. 39.

²⁶ *Cadernos de Teatro III*. Op. cit., final do ensaio de 6 de Fevereiro de 1998.

²⁷ *Ibid.*, ensaio de “dia incerto”.

²⁸ *Ibid.*, ensaio de 12 de Fevereiro de 1998.

²⁹ Optei por numerar os textos com o objectivo de, a fase do T3, facilitar a descrição do espectáculo, remetendo para o número do texto correspondente a cada momento.

³⁰ No texto de Pedro Paixão lê-se “Ela”. O “Eu” foi adaptação dramaturgíca.

³¹ *Cadernos de Teatro III*. Op. cit., ensaio de 2 de Março de 1998.

³² Cf. PAVIS, Patrice – Op. cit. Para a análise do espectáculo foi de grande utilidade a consulta da obra COUNSELL, Collin; WOLF, Laurie (org.) – *Performance analysis: an introductory course book*. London; New York: Routledge, 2001.

³³ Cf. a descrição do momento T2.

³⁴ Descrita no momento T2.

³⁵ Texto de Nuno Patinho – «Sem luz não há teatro? Há!». In *Cadernos de Teatro III*. Op. cit., p. 57-59.

³⁶ Texto de Ruy Malheiro – «Testemunho fundamentado na minha experiência enquanto figurinista de teatro». In *Cadernos de Teatro III*. Op. cit., p. 55-56.

³⁷ Texto de Susana Paiva – «Aos fotógrafos, o mínimo que se lhes pede, é que sejam invisíveis». In *Cadernos de Teatro III*. Op. cit., p. 130.

NICOLAU DOS MARES Da rapariga nem rasto >
Corredores da Associação, corredores da associação, corredores...
Labirinto,
Encruzilhadas,
Sobe escadas, desce escadas...

Um dia
Uma rapariga, linda que até dói...
dobra uma esquina e desaparece.
Curioso, dobro também...

Era o CITAC!
Da rapariga nem rasto...
Do CITAC, Teatro!

Teatro-Estúdio, Teatro-Estúdio, Teatro...
O cheiro a pó da história, gerações, memórias a pairar...
Pessoas que vão, que ficam,
Aqui dentro
Onde bate sangrento,
Tantas!
O Teatro sempre no ar...

Ainda hoje percorro esses corredores...
noutros labirintos, outras encruzilhadas.

Teatros há muitos, Teatro também...
O meu? Começou entre aquelas mágicas paredes negras...

Bem Hajas!

PAULO LIMA Come on, Luís Vaz! Dez romances pelo preço de um > Pré-publicação de um excerto do V Capítulo – «El Brasileiro» – amavelmente cedido pelo autor ao CITAC, nos seus 50 anos. A Guarda Lena, a prestar serviço desde há vários anos na secretaria da Cantina da PSP, recebeu uma chamada internacional à hora de expediente, a pagar no destinatário. Ficou algo atrapalhada com o conteúdo da conver-

sa estabelecida, concordando mecanicamente com o que lhe propuseram do outro lado da linha... O Sub-Chefe Neves, notando uma aflição anormal nos modos da Guarda, perguntou-lhe o que se passava.

– Era da embaixada de Portugal, em Caracas! Disseram-me que o meu marido está com uma doença terminal, e não tem ninguém que o cuide! Perguntaram-me se estou disposta a pagar a sua viagem de regresso!

– A colega já não estava a contar com algo parecido? - inquiriu o superior.

– Nunca pensei que a situação fosse tão grave!

– E agora, vai recebê-lo de braços abertos?

– Sempre estive disposta a recebê-lo... Mas estou metida num trinta-e-um! Com as obras na minha casa, onde é que o vou instalar?... Neste momento, somos seis em casa da minha mãe!

Maria de Lurdes aceitou com hospitalidade a chegada de Adamastor. Finalmente poderia conceder algum favor importante à sua amiga Lena, que tanto a ajudara. Era realmente uma situação embaraçosa: ter que procurar um canto para tratar do marido doente, sem possibilidades de o acomodar devidamente. Maria de Lurdes disponibilizou de imediato aquele anexo preparado por Zeca Diabo antes da sua morte, ainda na intenção de o alugar. Agora, numa reviravolta irónica, o cubículo receberia uma figura moribunda... Foi com grande impaciência que Maria de Lurdes passou aquele dia, aguardando que a polícia regressasse com o homem de Lisboa. A dona da moradia nunca o tinha visto em carne e osso, sabia apenas que era negro, mais velho que Lena, e que estava com os pés para a cova... Também para Maria de Lurdes, Adamastor era um Mito, uma cruz que a amiga carregara durante toda uma vida, uma maldição conjugal equiparada ao inferno que ela própria passara nas mãos do Zeca Diabo... Oh, quantas vezes se lembrava da pancada que levava do ex-presidiário; como ele, dentro daquela própria casa, costumava fechar e abrir fechaduras em catadupa, como lhe berrava enquanto mexia com impetuosidade no molho de chaves que trazia ao pendurão! Em muitos aspectos, viver de novo naquele sítio trazia-lhe calafrios terríveis, recordações insuportáveis, fantasmas da solidão!

– Enquanto durarem as obras, vamos viver para casa dos avós!

– E eu durmo onde? Há cama para mim?

– Enquanto o teu tio Mário estiver fora, dormes na cama dele. Sempre que ele vier, tens o saco-cama...

– Sabes que ando a ensaiar uma peça de teatro?

– Oh rapaz, a minha cabeça não anda para teatros! Agradeço que não me venhas com mais complicações numa altura destas... Olha, o que tu podias fazer era oferecer-te ao empreiteiro para trabalhar nas horas livres, a ver se ganhas algum!

Encenador fora, ensaio anulado. Alguns permaneceram a disparatar no Teatro-Estúdio, a bater pedaços do texto. Colocaram música aos berros, trouxeram cerveja do Bar. Improvisaram danças, gestos, movimentos. Xano canalizava energias naquele círculo de teatro universitário, no qual a diversidade criativa era quase tão interessante como a estética *punk*. Embebedaram-se até às tantas, levaram-no de carro a casa. Mal conseguindo abrir os olhos, mandou os colegas parar em frente à sua residência, do outro lado da estrada. Os actores experimentais – prenhes de Artaud e Diderot na ponta da língua – acharam que Xano não estava em condições de avançar um passo, quanto mais atravessar a rua... Abraçando o personagem, arrastaram-no até à porta de casa. Certificaram-se que possuía as chaves, pediram-lhe para rodar a fechadura, a ver se já estava capaz... Instintivamente,

Xano cumpriu a tarefa. No entanto, ao empurrar a porta, pensou encontrar-se no auge da alcoolémia...

– Ouve lá, Xanax, tens a certeza que vives aqui? - perguntaram-lhe os colegas, boquiabertos. Xano não ficou menos espantado perante a visão: o interior da Casa da Estrada estava destruído, abatido, literalmente deitado abaixo. Deixara de haver telhado, paredes, escadas. Intactas, somente a cozinha e a casa de banho: de resto, desaparecera tudo! Para lá da fachada, viam-se destroços, um monte de areia, a noite implacável, e nada mais!

Xano foi ler Ionesco para o Jardim Botânico. Ganhara um papel na peça *Jeu de Massacre*, a próxima produção do seu círculo teatral. Imaginou o seguinte diálogo, destinado a um drama da sua autoria:

Oliver

Porque me perguntas

Gigante precedente e afável, o que sentir quando

Retornastes de tuas cavernas para me ocupares

A nova mansão de vidro, na qual sou cimeiro

E velho guardião da sua casta maternidade?

Gigante

Ladrão de chocolates,

Que grossos troncos se venham a despedaçar sobre

O teu adolescente corpo, de homem desconhecido

Dos castigos que cairão nessas pobres costas más:

As chagas e as chicotadas que na cara levarás!

Salvação

Cara meia metade

Aprovo tua conduta para com nosso rebento, o qual

Apenas por vaidade, deseja somente artes teatrais,

Tentando negar a responsabilidade de aos pais

Obedecer, e seguir como formiga no carreiro...

Oliver

Caríssimos padrinhos

Não me espantam vossas acusações, minha condição

Sempre será sair de dentro duma gaiola, pois que

Bastantes somos no seu interior, com a tua

(Olha o Gigante)

Revolucionária vinda, molestado pelo pus...

Com Fausto, empreendendo obras de sonoras pás

Foi abaixo o nosso abrigo, agora que me vejo aqui

Obrigado a fazer mudanças e trabalhos antigos

Que nunca foram com meu espírito único!

Assim, levado pelo canto dos palcos, quero-me

Descartar de tudo quanto vós construístes

Quero ir-me para um outro lugar, onde

Navegarei com à vontade nas letras!

(um *Slow*) Sinto esta vontade descontrolada de me fazer aos mares – O rugido das tuas narinas horrendas, dos teus braços feitos montes, do teu

Promontório inultrapassável – UUUUUAAAHH! – RRRRHHHHHRRR –

Ranges como as ondas se despedaçam nos costados dum Navio hipotético

– (*entram pratos da bateria*) TCHAAPÁÁ! – Como o professor, quero ir à

Índia sem sair de Portugal – Vejo-te o dorso azul, cobalto, escuro, verde-jante – De várias tonalidades e cambiantes – (*começa a ouvir-se um Baixo em suspensão*) CHHHHHHHH! – E quero percorrer-te a ondulação – Ó Mar que me escapa! – Que todos os vinte anos sejam fazer-me à estrada – REFRÃO: Quero fugir do Adamastor a sete pés! (*cantar 8 vezes*) – Quero abandonar tudo e dirigir-me para um grande barco à vela, quero partir, quero ser marinheiro como destino natural – HHHHEEEYYY SAYLOR! (*coros*) – Vou aprender nós e técnicas de navegação... – Vou largar Universidades e Teatros – Atravessar o Atlântico nas mais inusitadas Marinhas! – Dá-me conselhos! – Fecha-me portas! – Faz-me entrar naquelas viagens premonitórias! – Dá-me uma farda! – ZZZZZZCKKKTTT! (*timbalões*) – Dá-me as cidades estrangeiras, outros equadores, outros céus e mais mundos que os alucinógenos – Dá-me mais fragmentos pessoais que Vasco da Gama! – DRRRINNNHHHHHHHHHHVVUUUUUM (*solo final de guitarra, à Jimi Hendrix*)!!!!

Lena colocou os pontos nos iis: ou o filho a ajudava a tratar do homem, ou então o melhor era sair de casa. Numa altura daquelas, como poderia pensar em ensaios de teatro? Que os largasse imediatamente! Não era capaz de meter as mãos na consciência?

No mesmo dia, Xano abandonou os ensaios da peça de Ionesco. Sentia-se injustiçado! Acaso tinha culpa do cancro de Adamastor?... Não fora ele um estranho durante toda a sua vida?... No dia seguinte, alistou-se na Armada. Os primeiros testes tinham lugar em Fevereiro. Se tudo corresse bem, seria incorporado em Maio.

RAQUEL ROMERO MAGALHÃES CITAC, **uma experiência nos anos 90** > O meu percurso pelo Círculo de Iniciação Teatral da Academia de Coimbra iniciou-se em 1992 e terminou em 1998. Foram seis anos que eu vou ter a ousadia de considerar representativos de uma década, tendo em consideração o facto de ter conhecido os elementos que aí estavam e alguns que ficaram logo a seguir à minha saída. Neste texto pretende-se apreender os traços gerais que caracterizaram a actividade dos anos noventa no CITAC, sob a perspectiva de uma experiência pessoal.

O meu curso de iniciação, de 1992, bem estruturado e abrangente, pretendia, desde logo, ajudar os novos citaquianos a terem a noção do corpo (no qual se incluía a voz), do espaço e do momento dramático (constituído por princípio, meio e fim). Foi-nos também dada a conhecer alguma teoria e história do Teatro. Foram-nos fornecidos textos de Bertolt Brecht, de Antonin Artaud, de Peter Brook, de Grotowski, etc. Quem os quisesse ler podia aprender conceitos como: “atitude analítica do espectador”, “abandono do eu”, “o Diabo é o aborrecimento”, “o actor enquanto totalidade de reacções químicas e psíquicas”, etc. Foi um excelente começo e neste foi fundamental a figura apaixonante e apaixonada de Paulo Lisboa, que ajudou os mais racionais e “medrosos do ridículo”, grupo no qual me incluo, a libertarem-se dentro do que (para alguns) era humanamente possível. O nosso exercício final, orientado por Dato de Weerd, cujo cenário e força de imagem, ajudados em grande medida por uma apropriada e intensa banda sonora, conseguiam de alguma forma camuflar a nossa inexperiência e insegurança enquanto actores.

O curso, desde logo, nos preparava para o tipo de teatro que o CITAC fazia e que, apesar de algumas variações de estilo, manteve durante esta década alguns traços comuns. Normalmente as peças adaptavam textos sobre a natureza e os limites do comportamento humano, através de situações

absurdas, cruéis e caricatas (de autores como Kafka, Ionesco, Boris Vian, Giovanni Pappinni, etc), outras vezes mais oníricas (como n’*Os Oceanos Invisíveis*, peça inspirada em diversos textos). Por vezes recorria-se à adaptação de BDs de autores como Bilal ou Moebius. As bandas sonoras eram um elemento muito importante, quase sempre concebidas propositadamente para o espectáculo por elementos do grupo (como Albrecht Loops), pelo encenador (no caso de Carlos Curto) ou por músicos convidados (por exemplo, Paulo Furtado).

Os espectáculos eram o objectivo primordial mas tornavam-se insuficientes para quem tinha a disponibilidade (de estudante) e a ânsia de fazer mais. Parece-me importante sublinhar o facto de durante a minha passagem pelo CITAC ter trabalhado com elementos oriundos de diferentes cursos de iniciação, pelo que quando falo em grupo refiro-me aos elementos que no momento o constituíam. Apareceram, então, os Encontros de Teatro Universitário (ACTUS) em 1995, os Cadernos de Teatro e respectivos eventos (normalmente sobre os autores das peças em preparação: Kafka, Boris Vian e Ionesco) que incluíam exposições, conferências e performances.

Como se não bastasse inventámos um outro projecto: “O Círculo da Lua em Noites de Poesia”. Este consistia numa sessão de poesia que decorria todos os meses, na noite de lua cheia. O público entrava gratuitamente e podia adquirir pelo valor de 100 escudos um copo de vinho tinto. Este projecto foi particularmente feliz: o público era mais do que muito, o que ajudou a fidelizar audiências para outras produções do CITAC; não custava nada e ainda se ganhavam uns trocos (poucos) com a venda do vinho. Mas o que, para nós participantes, se revelou mais importante e interessante nas sessões de poesia foi o processo criativo. Iniciávamos o projecto pela escolha do tema (sexo, cinema mudo, cidades, cor vermelha, comida, etc.); depois passávamos à recolha de textos (o que nos estimulava para a leitura de vários autores); de seguida distribuíamos os poemas pelos diversos participantes e, finalmente, concretizávamos, em conjunto, a sua encenação. Estes dois últimos passos eram por vezes polémicos e conturbados mas muito gratificantes. Nesta fase do projecto eram notórias as diferentes opções relativamente à linguagem teatral de cada um de nós, por vezes mais difíceis de conciliar que outras. Mas o consenso acabava por chegar e entretanto tinha-se feito um excelente exercício de reflexão e argumentação em prol do nosso objectivo.

Estas sessões de poesia levaram o CITAC a dois destinos exóticos e longínquos – Moçambique (1997) e Macau (1998) – convidado pelo Organismo Autónomo de Futebol.

Toda esta actividade nos fazia andar numa roda viva... Quem tinha cursos fáceis ou muita aptidão para os mesmos lá ia acabando as cadeiras, quem não tinha, ou mudava de curso (situação recorrente) ou desistia do CITAC. A nossa vida decorria em grande parte nas instalações da AAC. Como uma vez referiu o encenador Carlos Curto, no seu estilo acutilante, vivíamos no Triângulo das Bermudas: Universidade (aulas), AAC (Teatro-Estúdio, Sala da Direcção e Cantinas) e Praça (entenda-se: café Tropical...). E lá andávamos nós, submersos naquela agitação estonteante mas muito revigorante. Em termos de experiência pessoal, para além dos fantásticos momentos que passei com as pessoas com quem convivi nestes anos, posso evidenciar alguns factores que me parecem ser os mais relevantes. Primeiro, os conhecimentos intelectuais que aprendemos ao contactarmos com textos e universos criativos de diferentes autores e as respectivas correntes estéticas, artísticas e literárias. Muito importante era, também, o contacto com a noção de processo criativo relativamente à passagem de um texto ou conceito para um momento cénico ou dramático. Esta materialização de textos, ideias e conceitos concretizada, no caso dos espectáculos, através do convívio com encenadores, promovia a convivência com universos criativos

mais “treinados” e “amadurecidos”. Várias questões estéticas e técnicas eram esclarecidas pelos encenadores que, para além de temas mais formais, também nos transmitiam muita da sua experiência de vida, o que para jovens de 20 anos era fascinante!

O CITAC é, na minha opinião, um espaço onde se aprende, mais do que a fazer, a ver teatro. Ficamos munidos de instrumentos de análise para efectuar críticas fundamentadas sobre os vários elementos que compõem um espectáculo e o trabalho de actor. Durante a década de 90 saíram do CITAC vários grupos (como, por exemplo, o *Visões Úteis* e *Projecto Buh!*) e actores que se profissionalizaram, pois foi aí que descobriram o “gosto” pela representação, mas muitos mais saíram que não o tendo feito passaram a compreender melhor o acto de representar e todos os outros elementos que constituem o espectáculo teatral. Para mim deverá ser esse o grande objectivo do CITAC, a formação de públicos, não só em relação àqueles que aí participam, mas também aos espectadores que – pelo facto do grupo estar intimamente ligado à comunidade estudantil – consegue facilmente cativar. Para além destas componentes, de carácter mais intelectual, parece-me que o CITAC tem como mais-valia, para quem aí vivenciou intensos momentos comunitários, um primeiro contacto com o comportamento de grupo e com o ambiente de trabalho. Esta experiência extracurricular, como em todas as actividades deste género, demonstra ser bastante útil no futuro. O contacto com a necessidade de gerir o tempo e o dinheiro; a elaboração de planos e relatórios de actividades, de orçamentos, etc., é efectivamente enriquecedora e prepara-nos para o futuro profissional. Esta preparação demonstra ser ainda mais importante no que diz respeito à forma como temos que lidar com outras pessoas em momentos de tensão. Podemos analisar e, eventualmente, alterar os nossos comportamentos e apreciar os dos outros sem grandes consequências, o que mais tarde em ambientes de trabalho certamente será diferente.

Todas estas experiências e convivências com momentos de criação e libertação pessoal mudam definitivamente a nossa forma de analisar quer a realidade quer a nós próprios. A década de noventa foi, como já referi, uma época de grande actividade, importante na afirmação do CITAC mas também, e fundamentalmente, no crescimento pessoal de todos os que lá trabalharam. • FEV. 2005

RICARDO SEIÇA CITAC, rima com PROZAC.
Coimbra, 2003 e um cheirinho a 69 > CITAC: Sempre houve duas formas de entrar para o CITAC, ou por via de um curso de iniciação promovido por quem se encontra a dirigir o grupo, ou por aproximação espontânea, interessada e gradual. De uma forma ou de outra, é uma viagem em que se entra e sai, não fosse um círculo uma figura fechada. Tudo começa com o impulso em se fazer um curso de iniciação ao teatro. Trata-se de um espaço de formação teatral e, como tal, de empreendimento individual no jogo dramático e investimento num grupo desafiando, sempre, a construção de cada pessoa envolvida. No fim do curso, há alguém que o fica a dirigir, por iniciativa ou inevitabilidade. Cabe-lhe agora um jogo de gestão, programação, criação e fruição teatral, todos libertos para reinventar a forma como se relacionam associativamente, como se habituou desde sempre a direcção do grupo (independentemente das lógicas hierárquicas implícitas à direcção de uma associação). São essas pessoas e a posição de cada um em relação à forma de se construir em grupo que faz a história do CITAC desde 1954/56, quase toda ela por escrever, onde inevitavelmente ressoa a História de Portugal. Os grupos universitários, ao longo dos tempos, com mais ou menos sucesso, marcaram o espaço de uma identidade na cidade

de Coimbra. Esta, apesar de nunca ter havido a ideia em se estruturar institucionalmente para tal desígnio, é também uma incubadora de grupos teatrais. O CITAC perdura formando pessoas e agora começa a escrever a sua biografia.

Em 1970 e em 2003 o CITAC encena *Macbeth*, adaptações a partir do texto de William Shakespeare (a primeira por Juan Carlos Oviedo, a segunda por N.). Na primeira, participou uma geração vinda de 1968 e da activa participação na luta por eleições na Associação Académica de Coimbra (AAC), desencadeando um processo que culminou nas confusões de 17 de Abril e nos vários confrontos que houve entre estudantes e a polícia; na *operação flor*, na *operação nabo*, na *operação rabanetes*; na greve aos exames, na suspensão de alunos; na partida de outros para a guerra do Ultramar; na convulsão do regime e no endurecimento do processo de resistência. Já em 2003, participou uma geração que acabava de fazer o seu curso de iniciação e que estaria também num processo de iniciação circular, avançando com projectos para o CITAC. Apanhou uma direcção anterior um pouco desarranjada, sinal dos tempos serem difíceis ao associativismo, mas avançou com um projecto que poderia originar uma “Liga de Improvisação”. A cidade de Coimbra 2003 – *Capital Nacional de Cultura* apresenta-se iluminada culturalmente durante todo o ano, sob o lema da ciência, cultura e cidadania. Desta vez não houve cacetada, nem mobilização em massa para um projecto comum. Houve a inevitável mercantilização da cultura, espectáculos efémeros e público consumidor diferenciado, sobretudo do centro da cidade (encontra-se ainda por estudar o efeito a médio e longo prazo do investimento deste evento com a gestão realizada). Para o CITAC houve verba para um pequeno *workshop* de improvisação. No fim, nada ficou para as estruturas universitárias da cidade, as mais antigas em aliar cidadania e teatro. Os tempos são de crise, mais de ideias que de mobilização.

O círculo é a figura mais propícia para pôr em potência a *experiência* colectiva porque todos se vêem e percebem, convergindo para um centro, onde a energia pode fluir. Não será que é entre si e o outro, à mesma posição relativa, que se estruturam as bases para a possibilidade de uma sociedade mais multicultural? O círculo é o nome que o grupo tem, mesmo que limitado por uma circunferência.

Coimbra, 2003: Um grupo de cerca de 20 pessoas foi escolhido para realizar mais um curso de iniciação ao teatro. Tal como tem sido prática desde finais da década de 1980, é a direcção proveniente do grupo do curso anterior que bianualmente o conceptualiza e escolhe os formadores, contrastando com a tarefa de um director artístico contratado para o fim, como se habituou o CITAC ao longo das décadas anteriores. Organiza-se, por isso, um curso com os seguintes laboratórios: Preparação de Actor I; Movimento Contemporâneo; Voz; Improvisação; Expressividades; Imagem; Técnica; Produção; Preparação de Actor II; Exercício Final, com a proposta da encenação de *Macbeth* de Shakespeare. São cinco meses de trabalho intensivo, com vários formadores, em sessões médias de 3h/dia, das 21h às 24h. São pessoas muito novas, alguns recém-caloiros e caloiras que decidiram experimentar um outro ritual iniciático de construção da pessoa, fora da lógica do código da praxe, o dominante para a construção da pessoa universitária. O curso de iniciação começa e, rapidamente, os três dias parecem pular para dois meses, pulsão atrás de sucção, construção atrás de aprendizagem, adaptação à vida com mais ou menos êxito. Os exercícios primeiros acabam por ter como objectivo a composição de um programa cinético a partir da lógica orgânica (emoção/sentimento ou o *corpo e a mente do corpo*²) e a lógica da forma racional (consciência ou a *mente e o corpo na mente*). O actor/bailarino vivificaria um conjunto de experiências, um trabalho de concen-

tração, consciência corporal, relaxamento e as diferentes energias individuais e colectivas, procurando de seguida a manifestação de ritmos, individuais e colectivos, em acções rápidas e lentas, construídas e logo desconstruídas, com o movimento, respiração, voz e consciência dramática e dos tempos de execução, em crescente equilíbrio. Constroem-se os primeiros improvisos na sua forma mais elementar. Através de jogos fortalecedores de uma progressiva consciência do efeito da performance gestual (e depois também vocal, com som e texto), criam-se as primeiras histórias integrando o que se passou nos outros múltiplos jogos que se foram realizando. O trabalho do corpo fragmentado, perante o aparecimento do esboço das primeiras personagens, integra toda a géstica trabalhada. A géstica corporal implica o modo de nos relacionarmos e interpretarmos a realidade, menos como um processo mecanizado de incorporação robótica e mais como um processo de invenção e descoberta de si, pela expressão individual. A géstica é trabalhada nestes jogos iniciais, desenvolvendo estratégias e metodologias de construção de personagem e, por isso, que a pessoa se pode munir, consciencializando e incorporando a técnica utilizada. E aqui, encontra-se uma das principais componentes pedagógicas do teatro.

Atacados pelo universo de múltiplos jogos os formandos podem, repentinamente, estar dispostos em círculo, na postura de trabalho³, de olhos abertos, coordenados, executando a "roda das propostas", em uníssono e com sons idílicos do vento e de fonemas vários; como jogar um qualquer jogo de confiança, ou fazer trabalho de chão, de parede, ou de ar, com o corpo, prostrarem-se no chão, percebendo os sons e cheiros que se fazem sentir na sala, individualmente, percepção-se, ou na amálgama de corpos que se quer constituir num só corpo; como, logo a seguir, caminhar num espaço vazio, parar, continuar, encontrar alguém, cumprimentar, reagir, com ou sem os outros a assistir que comentam; como ainda, na realização de um exercício dramático, mas que seja de forma intensa, o "círculo das gargalhadas", seja. A diferença que existe com uma aula de ginástica, entre a brincadeira, um sistema de regras e a sequência em que se insere o exercício, está no subtexto para cada um individualmente, dentro do jogo, seja pelo objectivo como actor, num grupo de pessoas em igual posição relativa, seja pela orientação que os jogos podem ter, combinando ideias, tempos, espaço, limites, liberdade e invenção, cumulativamente, *workshop* em *workshop*.

Enquanto, fora da sala negra, decorre o programa dos eventos da Capital da Cultura (encontra-se, igualmente, por estudar o efeito da programação do evento na comunidade coimbrã, fragmentada pelos diferentes níveis de acesso à cultura), este grupo explora as potencialidades do trabalho performativo. Passa por vários domínios de aprendizagem, percursos formulados por vários profissionais. São eles os orientadores, os guias que constroem as sessões de trabalho e definem a regulação do espaço de liberdade de onde deve emergir a criação. Eles intervêm introduzindo indicações, corrigindo uma postura, focando alguma especificidade importante para a execução do exercício pelo actor. É um guia que promove a criação de mundos, usando jogos, técnicas, subtextos, energias. O orientador tem o poder de intervir, de controlar a performance, um poder consentido. E que, talvez por isso, dependendo da sua abordagem e atitude com o grupo, possa causar impressões e reacções divergentes. O trabalho é eminentemente físico e o objectivo dos exercícios é sempre o conhecimento de técnicas para a construção da personagem que mais não são do que mecanismos de relação ou de produção de extensões entre si e o outro. Para além disso, servem igualmente para o desenvolvimento da capacidade de consciência do corpo (*awareness*) que se é e do corpo em que se está, bem como para o estímulo da reflexividade. Dentro da sala negra, o drama é a vida da vida, fora dela vive-se a vida tal como ela é. É aqui, na diacronia, que se verão os resulta-

dos consequentes a esta aprendizagem (também este estudo se encontra por fazer).

São abordadas várias técnicas de improvisação que não é oportuno destrinçar. São elas que permitem uma aproximação mais plena àquilo que se pensa ser o teatro. São igualmente elas que elevam as sessões aos momentos mais magníficos, como aquele jogador que, sobre as regras de um jogo de improvisação em que ora se age, ora se pára e vê a reacção do outro, tem a iniciativa de se despir ousando jogar mas, em contra-cena, logo impossibilitado de se voltar a vestir. Agora, o jogo passa a operar ao nível do conflito, de alguma desordem ou tensão entre partes interpretativas, um *punctum* que serve de *topos* para a improvisação de um drama, posições no mundo e no aqui-já. Os dias repetem-se sempre com uma panóplia de exercícios de coordenação física, de relaxamento, concentração e, sobretudo, de exploração do imaginário individual.

O grupo responde, ainda está verde mas o seu entusiasmo é grande. Começam a sentir o espírito de liberdade que aquela sala emana e que surpreende pela emanção invisível que a experiência promove, magia que termina todos os dias com a troca de roupa nos camarins de madeira contaminada, tanta vez com o corpo apoderado de energias novas, em fluxo. Ao longo do curso também acontecem momentos de tensão, desconforto ou desmotivação com o trabalho que se está a fazer. O carácter contínuo põe em causa a forma como individualmente cada um se entrega ao processo de aprendizagem de cada *workshop*, a sua assiduidade e disponibilidade, como se tivesse de ter a capacidade para deixar a vida fora da sala negra que é o Teatro-Estúdio. Este grupo falta muito, a liberdade acontece mas revela expectativas individualistas e demoradas percepções que o envolvimento no trabalho teatral e associativo implica. No fim, é o grupo que sai mais entorpecido. O comportamento colectivo ao longo do processo de trabalho depende da assiduidade e disponibilidade individual, da participação conjunta na experiência teatral, e das expectativas criadas em grupo. E isso é uma variável de dependência para o êxito da experiência de passagem para todos os participantes, seja qual for o destino que darão às suas futuras vidas. Desprezá-lo, é comprometer a rima que o CITAC pode ter.

Entre o jogo de poder, a decadência moral, a culpa e a loucura, *Macbeth* de Shakespeare é um texto de uma grande exigência para quem se inicia ao teatro. Foi assim que a geração de 2003 se estreou. Contudo, o processo de trabalho levou com a grande dispersão do grupo, de uma fraca ou desigual disponibilidade de todos os seus membros, produzindo grandes desequilíbrios ao nível do trabalho teatral desenvolvido, em termos de construção de personagem e em termos de construção colectiva. De qualquer forma, implodiu numa nova geração do CITAC e o seu carácter de sucesso ou esterilidade em termos de formação de pessoa é, na hipótese aqui posta, sempre, um fenómeno diacrónico. Agora, é o espaço em que o grupo tem a oportunidade de realizar um trabalho dramaturgico, obrigando a reflexão sobre a vida e contexto actual das coisas. Para se pensar a história do drama, tem de construir uma personagem e integrar a sua própria dramaturgia à global da peça. É igualmente a oportunidade de se perceber a engrenagem das várias dimensões que um espectáculo implica (a interpretação, a direcção, a cenografia, os figurinos e adereços, o desenho de luz, a banda sonora, a produção), sobretudo num processo de criação colectiva. No fim, resta-lhes o sabor e efeito da presença do público. Sem ele, o mecanismo do jogo dramático não funciona completamente. É como se fechasse a formação primeira, da ideia que o teatro trabalha e explora técnicas e estratégias de relação entre si e o outro, com o outro. É também o fim do ritual de iniciação da viagem circular no CITAC porque, agora, serão eles a trabalhar para um projecto comum.

Coimbra 2003 – *Capital Nacional de Cultura* foi um projecto de ciência, cultura e cidadania e já decorria, embora um pouco alheada do teatro universitário (que se saiba não houve nenhum convite, nem sequer o envio das condições de candidatura a apoios ao CITAC nem, tão pouco, a outros grupos da cidade). Os noviços fragmentaram-se depois do curso, reconfigurando-se o grupo (como é característica em todas as gerações). A fraca existência de membros antigos também promoveu alguma desorientação. Elabora-se um projecto que visava a criação de uma Liga de Improvisação Coimbrã a partir do CITAC. Pretendia ser um projecto a arrancar com formadores oriundos de Portugal, Alemanha, Argentina, Espanha, e proporcionar a experiência, ao longo do ano, de se fazerem uma série de espectáculos no Teatro-Estúdio, cafés, bares, na rua, resultado do trabalho das variadas técnicas de improvisação teatral apreendidas. Pretendia-se lançar as bases para a prossecução de um “trabalho independente, minimamente consistente, tendo em vista a realização regular de espectáculos e a participação em concursos internacionais de improvisação” como se diz no *portfolio* do projecto. Contudo, ele esmorece e acaba por só haver verba para um *workshop* que se realizou com sucesso, deixando-se perder a Liga. Talvez aqui, também porque o estudante não é visto como um “jovem trabalhador intelectual” (*Carta de Grenoble*, instituída pelo sindicalismo estudantil em França, em 1967), mas mais como um “jovem (desen)rasca consumidor”. Nos tempos que correm, torna-se difícil reinventar estas velhas estruturas de produzir pessoas, mesmo com grandes investimentos na cultura em tempos de crise, uma espécie de indiferença consentida por todos.

Um cheirinho a 69: Ontem, a reflexividade resultou da performance na rua. Era o tempo em que eram importadas, lá de fora, correntes teatrais fresquinhas como as de Jerzy Grotowski, Augusto Boal, Erwin Piscator ou dos *Living Theatre*, e que o grupo estudava, praticava e divulgava. Era o tempo em que o CITAC, por intermédio da Fundação Calouste Gulbenkian (mãe e pai do grupo desde sempre e até hoje) contratava directores artísticos anualmente do estrangeiro para desenvolverem trabalhos de formação e encenação de peças, pensadores com passado resistente na sua própria terra de origem, como foi Victor Garcia, Ricard Salvat ou Juan Carlos Oviedo. Era o tempo em que directores e colaboradores do CITAC estavam na linha da frente da militância e dos alinhamentos político-estudantis ingressando, alguns, na lista do *Conselho de Repúblicas* que ganhou as primeiras eleições democráticas, em 1969, depois de 3, 4 anos de *Comissões Administrativas* impostas pelo regime, resultantes já da crise de 1962, com epicentro em Lisboa. Todo este movimento de resistência e contracultura de massas saiu à rua, chegando a estarem 6000 pessoas reunidas em *Assembleia Magna* no jardim da AAC, unidos e com um projecto de cidadania, através da cultura. Mais curioso se torna, tendo em conta que o mito fundador da própria AAC seja um grupo de teatro, a *Academia Dramática de Coimbra*, fundada em 1837, e que se fragmentou em várias áreas que são hoje as várias secções e inter-organismos – o teatro como princípio do associativismo universitário. Porque se permite, nesta formação teatral, um espaço de liberdade de acção e pensamento, sem a qual a improvisação seria domesticada, o CITAC nem sempre foi visto com bons olhos pelo poder governativo. Sobretudo, nos anos 60, muitas das encenações que realizou caíram mal aos olhos do conservadorismo institucional. Um dia poder-se-á saber como é que muitos dos espectáculos conseguiram ser estreados, uma vez que a *Comissão de Exame e Classificação dos Espectáculos* tinha por função determinar as peças passíveis de serem representadas. Teriam de ser autorizadas e classificadas previamente e, ainda assim, poderiam ser revogadas quando “os superiores interesses do Estado ou razões de ordem internacional assim o exi-

girem”, como advertia a lei em vigor. O texto teria de ser lido e os ensaios assistidos. Uma maior condescendência (ou descuido) em relação à AAC haveria, contudo, não a suficiente para impedir que se colocasse Ricard Salvat, um catalão progressista, na fronteira de Vilar Formoso logo a seguir a 17 de Abril (no momento da encenação de *A Excepção e a Regra*, de Bertolt Brecht). Foi também insuficiente para encerrar o CITAC em 1970, considerada uma “escola da perversão” à custa da versão de Carlos Oviedo da obra de Shakespeare, “*Macbeth*, o que se passa na tua cabeça?”. A peça havia participado no Festival Universitário de Parma, em Itália, para agora ser considerada como imoral e que, para a PIDE, “libertava o diabo e promovia o pecado”. A Universidade instaura um inquérito. Os “carrascos da PIDE”, num impulso repressor, destroem tudo o que encontram, lacram portas, perseguem pessoas. Citando Jerzy Grotowsky, o CITAC, em crise, não hesitou em reagir: “O Teatro deve violar as estereotipações da nossa visão do mundo, os sentimentos convencionais, os esquemas de valor; deve violar brutalmente essas estereotipações enquanto são modeladas no organismo humano (no corpo, na respiração, nas reacções interiores), deve portanto violar certas espécies de tabús”⁴.

Apesar de uma crítica dura de Carlos Porto ao espectáculo⁵, ele diz-nos que a “indiferença não é possível” quando fala da atitude dos actores naquele exercício provocatório e experimental. Independentemente do espectáculo em si, também estas pessoas passavam uma experiência teatral similar à de hoje, fazendo exercícios e técnicas iguais, ocupando o mesmo tempo das suas vidas, em fluxo, pesquisando técnicas e metodologias de construção de personagem, de produzir extensões entre si e o outro, de interpretar e reflectir possíveis visões do mundo, de em grupo fazer teatro. Também eles imaginavam na linha dos seus sonhos, munindo-se para a vida de uma géstica própria, de um devir importante para a descoberta de si próprio.

PROZAC? • O jogo dramático é forçosamente um espaço de conhecimento do *corpo e da mente no corpo*, e da *mente e do corpo na mente*, numa dinâmica de grupo. Talvez, por isso, se trate de um espaço raro e simultaneamente único, de formação de pessoas. Um colectivo espontaneamente perceptiva, experimenta e pesquisa as técnicas de construção de personagem ao longo das várias oficinas, reage-se entre pessoas que agora se conhecem, confrontam-se as metamorfoses do (re)descobrimto de tudo. Estimula-se o corpo, a pele, a visão, o cheiro, o gosto, as emoções em jogo, para a produção de uma géstica própria. O exercício da percepção e da capacidade de expressão individual são fulcrais para se ser e estar no mundo.

Através dos textos dramáticos, de jogos dramáticos sobre a vida e a ‘vida da vida’, interpreta-se e pensa-se o mundo, gesticulando também aqui os mecanismos e lógicas de análise. O jogo dramático promove a confrontação/resolução de conflitos, é essa a definição de teatro. Investe na relação com o outro imaginado obrigando, por via da dramatização, à relativização de si dentro de um grupo. O curso torna-se um espaço/tempo complexo e intenso para os participantes. De certa forma, as técnicas aprendidas, as estratégias de relação experimentadas, a resolução de vários problemas de toda a ordem (é preciso igualmente limpar, organizar coisas, combinar encontros, desenrascar objectos, ler, família e aulas), o método e treino do corpo, a disciplina, a adrenalina dos espectáculos, tudo funciona integrado com a posição da pessoa no mundo, seja na criação de subtextos durante a improvisação, seja na interpretação de um argumento e exposição a uma audiência no papel de algum cargo profissional que se venha a ter. Integrando tudo, define-se a viagem pelo CITAC. A função primeira da passagem pelo teatro universitário é a de constituir itinerários para a descoberta de si próprio.

Desde há cinquenta anos que o teatro universitário foi uma fonte de formação/produção de agentes artísticos (em todos os domínios da actividade teatral), e indutor de experiência que hoje integra a identidade de proeminentes políticos e deputados, professores, poetas, cientistas, advogados e empresários, escritores, designers, pintores, desempregados, reformados, etc. Também foi incubadora de grupos teatrais como o *Encerrado para Obras*, *Visões Úteis*, *projecto BUH!* e de variados actores e atrizes que integram o mercado de trabalho em Portugal. Está aí fisicamente como motor de criatividade e descoberta através do teatro (nem que seja, também, com anti-teatro), está aí simbolicamente como produtor de pessoas e de novos cidadãos no mundo. Porque o círculo tem de se fechar para existir.

Os cerca de três anos que em média se está no CITAC, com mais ou menos envolvimento, é um tempo fundador do que costumo designar por *habitat de significado*, o mapa simbólico que une memória de afectos e estratégias de relação a lugares, como se fosse possível fazer a nossa história recortando-os e colando-os por níveis de semelhança emotiva. É possível que a viagem pelo CITAC seja estéril para alguns elementos mas estima-se que essa percentagem seja muito reduzida quando pensada em termos totais e diacrónicos. Houve um amigo da minha geração citaquiana que abandonou o CITAC revoltado com o processo de trabalho e com toda a experiência no grupo durante os dois ou três anos. Passado um tempo voltei a encontrá-lo, fez questão de abordar o assunto para mostrar que tinha mudado radicalmente de opinião, a aprendizagem resultante dessa experiência tinha sido basililar para a sua vida. Insurgente ou estéril, uma condição ou outra se relaciona com os contornos que levam à constituição ou possibilidade do grupo durante o processo de formação. A disponibilidade e disciplina individuais são igualmente importantes, seja qual for a sua futura profissão. Mesmo tendo sido uma experiência relacional negativa, ela não dispensa da aprendizagem feita no grupo, das técnicas e metodologias teatrais ensinadas.

CITAC rima com PROZAC que o digam os/as citaquianas. Nele, encontramos um modelo de formação de pessoas, de aprendizagem de saberes-fazer, numa dinâmica associativa, estimulando vida e, por isso mesmo, se torna um exemplo de possível reprodução. Parabéns. Resta contudo trabalhar mais para a formação da sua história, para que ela possa ser fruto de um investimento ainda mais engrandecido. • SET. 2005

RUY MALHEIRO CITAC... um testemunho ou a tentativa de partilha! > Parar por cinco minutos que seja e pôr em palavras o muito ou pouco que se quer dizer sobre e para o CITAC não é propriamente tarefa fácil... Falar do CITAC é falar de pessoas, cores, vontades... alma? E claro do Teatro-Estúdio!

A minha passagem não terá sido muito diferente da dos demais, difere talvez no que se seguiu, o ter contribuído para transformar a vida no que é hoje para mim: viver no e para o TEATRO.

Em Setembro de 96, viviam-se os fins de tarde ainda soalheiros e a cidade povoada de gentes novas e renovadas chegadas de todo o país e alguns até de outros mundos. Cerca de vinte destes arriscámo-nos no que para nós seria um desafio maior: o curso de iniciação teatral. Arriscámo-nos em descobertas de toques, suores e palavras... em trajas de roupas confortáveis que roçavam o misto da roupa de treino e o pijama íntimo nunca partilhado fora de casa. Reaprendíamos a andar, percebíamos como funcionava o corpo, desde a ponta dos pés à ponta dos cabelos. Reconhecemos como respirávamos e onde se instalava a voz no corpo. Readquirimos a cada semana que passava alguma ingenuidade da infância há muito perdida nos livros

das estantes empoeiradas dos tempos há muito idos. Termos como, energia; humildade; cumplicidade; GRUPO, passaram a ser como que Totems louvados insaciavelmente.

O processo foi-se agudizando com o passar dos tempos e, como em tudo na vida, foram chegando as outras faces de cada um, as particularidades que nos distinguem uns dos outros, as primeiras discussões, os primeiros desencantos e os primeiros estados nervosos... estávamos a crescer também ali e isso era importante...

Vivemos experiências únicas com cada um dos formadores e com cada um deles fomos traçando o perfil de cada um de nós, a ingenuidade de uns, a força e destreza de outros, a loucura natural de cada um... Passada a fase do encanto natural do curso de iniciação roçámos o lado mais profissional da coisa com as "exposições" no contacto com o público: assustei-me tanto e nunca acreditei que algum dia viesse a ser actor!

Terminado o Curso de Iniciação havia que integrar o outro lado do CITAC, a direcção, as questões mais burocráticas da produção e execução logística, gerir dinheiros, consegui-los, etc. É um tanto estranho seres um puto e de repente seres "forçado" a tornar-te responsável de alguma forma pelo futuro e continuidade de toda uma estrutura com anos e anos de vida, isso proporcionou-me adquirir conhecimentos a outros níveis tal como saber mexer-me em termos de conseguir apoios, traçar estratégias, etc.

Se a "escola" do CITAC foi significativa ou não? O que sei apenas é que todos os conhecimentos adquiridos me tornaram muito exigente no que quero para mim, por exemplo quando integrei a companhia da qual faço parte há sete anos – o *Trigo Limpo Teatro ACERT* – era tão exigente e vinha com uma formação tão ampla que a minha integração nesta companhia foi possibilitada única e simplesmente por ter aprendido no CITAC a ser versátil e ter enraizado dentro de mim a capacidade de me adaptar a tudo e não permanecer de braços cruzados perante qualquer necessidade, e quando digo qualquer é realmente isso, se não fosse o método apreendido no CITAC jamais poderia ter reconhecido o *Trigo Limpo* como a casa que quis para viver, costumava comentar com a Ilda (eterna companheira) que o *Trigo Limpo* é o CITAC em formato profissional, faço aqui as devidas salvaguardas a uma estrutura profissional como esta. Este é o espaço onde apesar de a minha actividade estar centrada no trabalho de actor, me é possibilitado e de certa forma exigido enquanto elemento, ser a todo o momento produtor, programador, formador, cenógrafo, figurinista e até técnico de luz! Isto só é possível em mim por ter vivido no e para o CITAC entre 96 e 99. É certo!!

O regresso ao CITAC e ao Teatro-Estúdio deu-se em 2003 em Outubro ao lado da Ilda para dar formação à tripulação que integrou o navio nesse ano, estar de volta e com outras características mexeu com memórias e emoções antigas e o cheiro do chão é o mesmo e as paredes ainda me contaram segredos que tínhamos partilhado quando era eu o formando...

Partilho convosco que o CITAC me está entranhado no sangue e sei-o de cada vez que tenho um novo grupo de formandos pela frente, reconheço-me neles e revejo-me a mim e às pessoas que comigo se cruzaram... sinto falta delas e do nosso entusiasmo colectivo dentro e fora de portas!

Coisas saudosistas:

- O embaraço do Nuno Ereira de cada vez que o Pisco lhe dizia que o enrabava a sangue frio;

- A canção que tínhamos e que era mais ou menos isto, em louvor ao buraco da sala estúdio: *O citac tem um buraco / Branco é citac tac o tem / O citac tem um buraco / Que não faz mal a ninguém / Mas as verdades são para ser ditas / O citac tem buraco*
- A nossa conspiração constante em deitarmos abaixo a parede do camarim e tomarmos o teatro de bolso do TEUC para nós;
- A Subversão do Couceiro quando se pendurou na teia;
- As limpezas sempre irritadas do Teatro-Estúdio pelos mesmos macacos todas as semanas;
- A noite em que dormi no Teatro-Estúdio com a Ilda e a Mariana Abruñeiro, regados de vinho tinto e livros de poesia – o segredo nunca revelado!
- A viagem com a Mité à capela da Quinta do Travasso de olhos vendados;
- O Curto a implicar sucessivamente com as mamas da Castiajo;
- A história da Ilda a separar berlindes da areia d'*Os Oceanos Invisíveis* com uma raquete de ténis enquanto a malta bebia cervejas no Tropical...
- E tantos outros que não recordo... Recordo sim alguma da tripulação:
 - 1 • O Couceiro louco;
 - 2 • O Rui Madeira, modesto, pacato e calmo e de quem nunca mais soube nada;
 - 3 • A Betty, a minha enfermeira favorita... secreta;
 - 4 • A Isabel Nogueira e o seu ballet constante;
 - 5 • A Sónia Gonçalves e os seus modelitos;
 - 6 • A *douce e petite française* Sandrine;
 - 7 • A louca da Isabel Castiajo com voz de trovão e que me surpreendeu numa plateia deste país para me reencontrar...;
 - 8 • O Estikadinho, também conhecido por Ricardo Trindade de voz eloquente e corpo desajeitado!

- 9 • O Tiago Hespanha, grande gajo que pelos vistos tem trabalhado com o Carlos Curto;
- 10 • O K. Reis, vulgo Carlos Reis de quem as últimas notícias contam ter sido encontrado em Viseu nas bombas da Repsol;
- 11 • O Carlos Silva e o seu sorriso de boa disposição sempre presente;
- 12 • A Filipa Branco, Sra. Doutora que nunca soube se era loura ou morena;
- 13 • A minha, e só minha grande ILDA que agora viaja pela Argentina em busca de novos desafios, uma grande senhora do Teatro;
- 14 • A Mona Lisa que tem um sorriso mais bonito que a dita cuja;
- 15 • O Paulo Ricardo sempre estranho e com ideias e ideias mirabulantes;
- 16 • O Nuno Ereira que virou senhor doutor e o exerce com muito afinco, sinto saudades da sua meiguice;
- 17 • A Susaninha, que passem os anos que passem continuará a ser sempre inha...
- 18 • Uma Sofia que depois de 4 dias desapareceu;
- 19 • A Rosa Myunga Kiese que depois de maquilhada estava sempre mais pálida que qualquer um de nós por mais brancos que fôssemos;
- 20 • O Mano Dalton que volta e meia ainda encontro por razões que roçam o associativismo;
- 21 • A Mafalda que surge na fase final para a técnica, acompanhada do doce Gil, ela ainda a vejo por razões teatrais em muitos projectos, ele gostava de o rever...
- 22 • O Marco Pedrosa e os seus "buracos" com cabelinho despenteado e desalinado com pinta de *négligé*;
- 23 • Eu! E as minhas mariquices... lol

Venham mais cinquenta, e gostava de ainda os ver!

00

2000 > *Último olhar* • Criação e Encenação colectiva > *Ciclo Pessoas Reais: Subversões* • Texto: Rui Zink • Encenação: Carlos Curto > *Curso de Iniciação ao Teatro 00/01* • Técnica da Máscara: Nuno Pino Custódio • Pantomima: Rui Quinteiro • Preparação de Actor I: Teresa Faria • Preparação de Actor II: José Maria Abreu • Movimento: Bruno Schiappa • Voz: Fernando Santos • Luminotecnia e Sonoplastia: Luís Filipe Rocha e Tiago André • Produção: Luís Filipe Rocha > Performance *Et pluribus unum* • Orientação: José Maria Abreu > Performance *A Torre* • Orientação: Ricardo Seica e Tiago Hespanha

2001 > *Aqui do lado de cá – A história trágica de Pedro e Inês* • Texto e Encenação: Nuno Pino Custódio • Apresentação: Montemor-o-Velho e Santarém > *A máquina de pintar realidades* • Criação colectiva dirigida por David Pereira Bastos > *Ventre* • Criação colectiva dirigida por Pedro Bastos > Participação na iniciativa S.O.S. Sousa Bastos

2002 > *Amarguras* • A partir de textos de Bernard-Marie Koltès • Encenação: Paulo Castro • Participação no Festival de Teatro Universitário da Beira Interior e no Festival de Teatro *Fazer a Festa* do Porto > *Amarguras - performance* • A partir de textos de Bernard-Marie Koltès • Encenação: Paulo Castro • Apresentação no âmbito da *Queima das Fitas* de Coimbra e no espaço *Maus Hábitos* no Porto > *Jovens Procriadores* + filme *CITAC TIC TAC* da autoria de Sal • Criação colectiva dirigida por Hugo Tiago Martins e Pedro Bastos • Participação nos Encontros de Teatro Universitário do Algarve > *Curso de Iniciação ao Teatro 02/03* • Preparação de Actor I: Ruy Malheiro e Ilda Teixeira • Preparação de actor II: Carla Bolito • Movimento Contemporâneo: Bóris • Voz: Cristina Faria • Expressividades: José Maria Abreu • Improvisação: Cristina do Aido

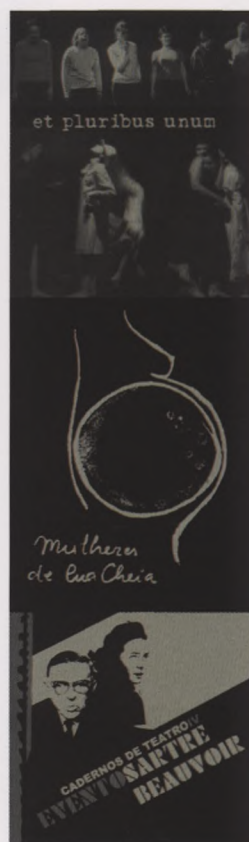
2003 > *O Jogo* • Texto: Armando Pina Mendes [autor vencedor do concurso *Pequenas Histórias de Teatro*] • Encenação colectiva • Apresentada no âmbito da V Mostra Cultural da Universidade de Coimbra > *Macbeth* [Esboços] • Texto: William Shakespeare • Encenação: Nuno Coelho > *Mulheres de Lua Cheia* > *Loucura* • Ciclos de Poesia em Noites de Lua Cheia

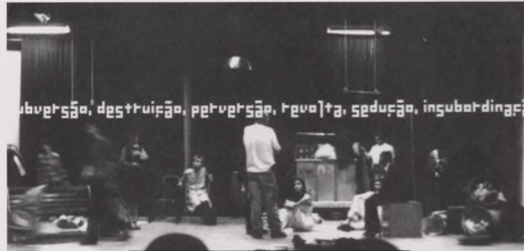
> *Covil* • Performance a partir de textos de Kafka > *Actus V*

2004 > *Evento Sartre e Beauvoir* • Série de Conversas, Ciclos de Cinema, Exposições, Teatro: *Aventuras Extraordinárias do Príncipe e do Castor* • Criação colectiva dirigida por Carlos Alberto Machado • Encenação: Tiago de Faria • Participação no Festival de Teatro Universitário da Beira Interior; no Festival MITEU de Ourense; no FATAL em Lisboa; no Festival Internacional de Teatro Universitário de Casablanca, onde foi distinguida com o prémio de investigação teatral • *Cadernos de Teatro IV Evento Sartre e Beauvoir* > *A Guerra* • Texto: João Viegas • Encenação: João Viegas em colectivo com CITAC • Estreado no Bairro da Relvinha, integrado nas comemorações do 25 de Abril > *Início das Comemorações dos 50 Anos do CITAC* • Unimos esforços para assinalar o nosso aniversário com o maior número de citaquianos possível, celebrando a criação informal do CITAC (CAIT) em 1954. Este encontro teve lugar no Centro Cultural D. Dinis e permitiu a troca de contactos e experiências entre várias gerações que partilharam este grupo > *Actus VI* > *Curso de Iniciação ao Teatro 04/05* • Preparação de Actor I: João Mota • Expressividades: José Maria Abreu • Movimento: Ludger Lamers • Voz: Sara Belo • Luminotecnia: Mafalda Oliveira • Performance: Vvoitek • Improvisação: Pedro Marques

2005 > *A Ilha de Deus* • Texto: Gregory Motton • Encenação: Pedro Marques • Participação no Festival GRETUA [Aveiro] e no FATAL [Lisboa] > *Souvenir* • Criação e Encenação colectiva [Performance apresentada a convite da Secção de Astronomia, Astrofísica e Astronáutica da Associação Académica no âmbito do evento *O Mundo da Lua*] > *Singapura* • Texto e Encenação: Paulo Castro • Participação no Festival Internacional de Teatro Universitário de Casablanca

2006 > *Uma Família em Acção* • Performance apresentada no âmbito do aniversário da Sociedade Portuguesa de Terapia Familiar > *Águas Furtadas* • A partir de textos de Adília Lopes, Cesário Verde e Sérgio Godinho • Criação e Encenação colectiva [performance apresentada no âmbito da VIII Mostra Cultural da Universidade de Coimbra] > *Tudo isto é Circo* • Criação e Encenação colectiva





P E R C U R S O • A N O S • O O

- | | |
|---|---|
| Memórias > | Testemunhos > |
| <i>A Torre</i> , programa CITAC • <i>Subversões</i> , Rui Zink e Carlos Curto, programa CITAC • <i>A Máquina de Pintar Realidades</i> , excerto • <i>Aqui, do Lado de Cá</i> , programa CITAC • <i>O Ventre</i> , Pedro Bastos, programa CITAC • <i>Jovens Procriadores</i> • <i>Amarguras</i> , Ernesto Sampaio, programa CITAC • <i>O Jogo</i> • <i>Macbeth</i> , Nuno Coelho, programa CITAC • <i>As Aventuras Extraordinárias do Príncipe e do Castor</i> , excerto • <i>Evento Sartre e Beauvoir</i> , Sílvia das Fadas, calendário • <i>A Guerra</i> , João Viegas, programa CITAC • <i>A Ilha de Deus</i> , Joana Maia • <i>Singapura</i> , programa CITAC • <i>Águas Furtadas</i> • <i>Tudo isto é Circo</i> , programa CITAC • <i>Curso de Iniciação</i> | Ana Fernandes
Carolina Fontes
Fernando Silva
Joana Maia
João Baía
Luís Filipe Rocha
Luís Rodeiro
Pedro Bastos
Pedro Fabião
Sílvia das Fadas
Tiago de Faria
Vânia Álvares |

A Torre: Um Policial em Cinco Pisos

O pretexto para as cinco sessões de três horas foi a história do assassinio do carteiro e o objectivo, a construção de uma personagem que pudesse viver aqui-já, convosco. Para isso, e como o tempo é escasso, avançou-se desde logo na primeira sessão para a criação de uma história e distribuição ao acaso das personagens. Através de jogos diversos explorou-se a constituição de uma personagem a partir de várias motivações, extensões que podem ser feitas a partir do andar da personagem até à relação que se tem com um objecto seu; de um possível tique à profissão que exerce; da exploração do motivo que tem para matar o carteiro à relação afectiva com qualquer outra personagem.

Assim se constituiu uma biografia para cada personagem da trama. Para isso usou-se a improvisação em exercícios, primeiro individuais e depois na contracena, onde se colocou a ênfase no conflito existente entre intervenientes.

Todos os dias se procurou formular enigmas novos e libertar o actor de qualquer pressuposto estanque, na procura de um espaço de liberdade possível entre si e a sua personagem. Por isso, todos os dias se formularam surpresas

que os orientadores faziam aos actores e vice-versa.

A surpresa que vos oferecemos hoje é o convite para a quinta sessão.

O jogo que vamos ver tem as seguintes regras:

as personagens são libertadas do Teatro-Estúdio do CITAC e vão-vos contar a história do assassinio do carteiro. Contudo, nenhum dos actores, apesar de saber os variados palcos que vos preparámos no edifício, sabe em que espaço vai fazer a sua cena da história.

As personagens, de qualquer forma habitam o edifício, todas exercem nele o seu ofício.

Quer isto dizer que, a partir de agora, tudo pode acontecer.

São os orientadores que, com a luz, vão determinar o acontecimento de determinada cena previamente alinhavada num determinado espaço.

É esse o improviso de hoje.

[Sexta-feira, 23h •

26 Jan. 2001]

Orientação • Ricardo Seça,
Tiago Hespanha / **Elenco** • Ana Monteiro, Ana Madureira, Ana Rita Miranda, Carla Conceição, Hugo Tiago Martins, Isabel Fidalgo, Joka, Pedro Bastos, Vânia Álvares, Zara Fani, Zé Carlos Quintela /

Produção • CITAC 2001





O tema • Ao longo do século vinte foi-nos oferecido um circo – mais humano que romano – de acontecimentos, valores, ideias, violências, turbulências várias. Esta torrente confusa, louca, oca, barroca, tantas vezes badalhoca, que passa num ápice do riso ao choro e do fútil ao grotesco, desaguou neste limiar de milénio em que, mais do que nunca, não sabemos responder às questões básicas: Quem somos? / Para onde vamos? / Ainda somos humanos? / Esta peça tenta pôr em cena algumas tensões mal resolvidas: entre o público e o privado, o horror e o fervor, o lixo e o luxo, o vazio e o desvario. Versões da vida quotidiana? Versões de valores em queda na bolsa de valores? Nem isso. Versões apenas. Sub versões. Subversões. **As personagens** • Grande *matinée* de circo hoje. Compre já o seu bilhete. Um sem abrigo vende uma revista para apoiar os sem-abrigo. Um homem e uma mulher não lhe compram a revista. Num jardim, o sem abrigo encontra um guarda, com quem confraterniza. Falam do tempo. Entrementes, três estudantes fazem o que os estudantes fazem durante o ano lectivo: bebem cerveja. E falam de filmes que não viram. Quem são as figuras do século? Sejam quem forem, elas cruzam-se na *passerelle* diante de nós: e admitem que meteram água. Mas será que pedem desculpa? Um casal vai pedir um empréstimo – será que o vai obter? Uma cerimónia de praxe universitária torna uma estudante mais integrada na comunidade. Um agente da ordem não gosta do modo como o sem abrigo bebe o seu biberon no jardim. Um homem e uma mulher vão ao teatro. Miss Nela. Um grandioso concurso do qual só o vencedor sai vivo. Se sair. O circo chega ao fim, com a magnífica apoteose final. Momentos de emoção. Nós na garganta. Quem não vir é como quem não vê, é certo. Mas o que há para ver? • **Rui Zink, Carlos Curto**
Texto • Rui Zink, Carlos Curto / **Direcção e Encenação** • Carlos Curto / **Banda Sonora Original** • Paulo Furtado / **Assistência de Encenação** • Margarida Mateus / **Assistência de Palco** • Luís Filipe Rocha / **Figurinos** • Mónica Campanhã / **Cabelos** • Carlos Gago (ILÍDIO design) / **Cenografia** • Luís Filipe Rocha, Tiago Lança, Carlos Curto / **Produção Executiva** • Luís Filipe Rocha / **Produção** • Ana Teresa Santos, Isabel Nogueira, Margarida Mateus, Sónia Gonçalves, Susana Fonseca / **Elenco** • Ana Teresa Santos, Isabel Nogueira, Lucília Raimundo, Luís Filipe Rocha, Margarida Mateus, Sónia Gonçalves, Susana Fonseca, Tiago Hespanha, Tiago Lança / **Tema Musical de Sub-Versões** • João Courinha / **Montagem de Luz** • Miguel Ramos / **Operação de Luz** • Mafalda Oliveira / **Operação de Som** • Paulo Furtado / **Grafismo** • Luís Filipe Rocha, Carlos Curto / **Arte Final** • Pedro Góis / **Fotografias** • acto único, António Martins, António Pires, Nuno Patinho, Paulo Mora





A MÁQUINA
DE PINTAR
REALIDADES

Mundo a Preto e Branco • Ganimedes surge dos bastidores pelo meio da plateia. Está com a cabeça apontada para cima. Dirige-se ao fundo do palco, olha para ambos os lados e desaparece por um deles. Vai passando sempre de lado a lado do palco, numa sucessão de *fares* que acompanham as entradas e saídas. De cada vez que passa, a cabeça vai apontando cada vez menos para cima até, numa última passagem, ficar a olhar para baixo. Dessa passagem, ouve-se dos bastidores a voz de Górgias (“Nunca deixes de olhar para cima, Ganimedes!”). *Blackout*. Quando volta a luz, estão Temístocles, Báratro e Arquelau em cena. Temístocles encostado ao pilar do lado direito do palco, Báratro circula impetuosamente de um lado para o outro no fundo do palco e Arquelau está do lado esquerdo do palco a tentar fotografar uma folha branca. Ganimedes vai até cada um deles, tentando ser notado, mas sem falar. Todos estão dentro daquilo que estão a fazer e não olham sequer para Ganimedes. Surge Luna, há uma mudança de luz, as personagens a preto e branco ficam em *freeze* (“Agora... é a tua vez de tentar!”). Volta a luz ao normal. Luna desapareceu. • As personagens a preto e branco agitam-se e formam uma fila para a mesa que está no canto inferior direito do palco. Surge Prítane com um maço de folhas em branco e senta-se à mesa, de costas para as outras personagens. Dá uma folha a cada uma delas, pelo que logo elas voltam com essas folhas para os seus lugares anteriores. • Ganimedes olha para tudo isto e dirige-se intrigado até à mesa de Prítane. Há um *blackout* e logo se acende uma lanterna nas mãos de Prítane.

Prítane • E Ganimedes, encontrando-se num Mundo novo, completamente diferente daquele que acabava agora de conhecer de uma forma tão fugaz, aproximou-se da bizarra figura que, intrigado, vira misteriosamente a distribuir folhas brancas pelos outros habitantes de um lugar mais uma vez desconhecido para o nosso herói.

Ganimedes • O quê!? Então eu já sou mesmo um herói? Um herói de verdade?

Prítane • Ah! O ingénuo Ganimedes de sempre. Nem imaginava que o velho com quem falava agora era Prítane, o gestor da Realidade que agora habitava. Prítane era o Autor de Ganimedes, o seu criador. Também as outras personagens, que o iriam agora acompanhar nesta nova saga, eram obra de Prítane, o autor frustrado de histórias e personagens em branco. “Como, em branco?” perguntava-se Ganimedes, e uma estranha sensação de medo e angústia começava a crescer dentro de si. E lembrou-se logo que:

Ganimedes • Mas eles estão vestidos de preto! (luz para o pilar de Temístocles).

Temístocles • Preto, branco. Qual é a diferença? / Não são o preto e o branco as pontas de um só novelo? / A mesma cor. / Cheia... Vazia. / Preto: Cheio... / Branco: Vazio. / Branco: Cheio... / Preto: Vazio...

Ganimedes • Não! Vazio não! Não te entregues ao vazio! Não te entregues ao Vazio...



Encenação • David Pereira Bastos

em colectivo com o CITAC

Direcção de Texto • David Pereira Bastos

Elenco • José Carlos Quintela,

Pedro Bastos, Joana Lourenço,

Vânia Álvares, Zara Fani, Mafalda Silva

Produção • CITAC 2001

Aqui, do Lado de Cá

A História Trágica
de Pedro e Inês

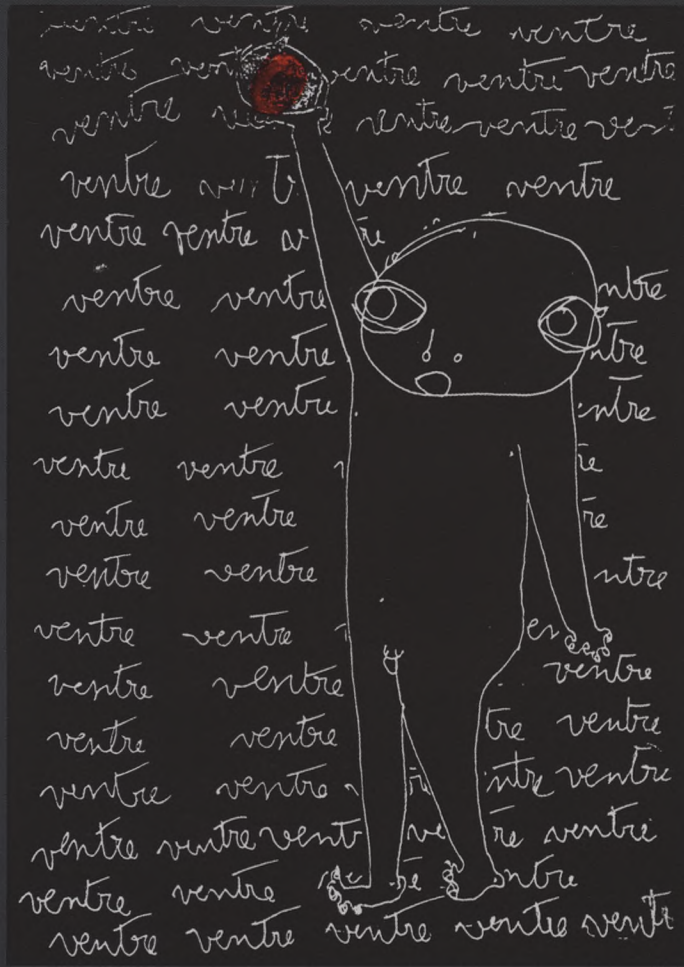
Este espectáculo é o *Exercício Final do Curso de Iniciação ao Teatro* do CITAC 2000/2001. Para o público, ele vai ser um mundo imaginado sobre cena, um mundo de conflito, drama, alegria, tristeza, amor, cólera e todo um leque de reflexos humanos como só o Teatro o é capaz de mostrar. Mas para os novos citaquianos, que pisam ainda trémulos este novo universo que é o palco, com tudo o que mostra e que esconde, é o culminar de uma longa jornada. Um *(per)Curso de Iniciação* de intensidade diária que passou por vários formadores e formas diferentes de ver Teatro. Um curso que queria abarcar uma área de aprendizagem o mais abrangente possível e, no entanto, um segundo no palco parece ser mais do que todo esse tempo e certamente esse momento em que o Teatro acontece é o melhor professor que estes alunos alguma vez vão ter.



F I C H A T É C N I C A

Texto e Encenação • Nuno Pino Custódio / Assistência de Encenação • David P. Bastos, Lucília Raimundo / Espaço Cénico • Nuno Pino Custódio, CITAC / Figurinos • Mónica Campanhã / Concepção da Estrutura Cénica • Carlos Figueiredo / Selecção Musical • Lucília Raimundo / Direcção Musical • David P. Bastos / Grafismo • CITAC / Desenho do Cartaz • Ana Madureira / Desenho de Luz • Hugo Gama, Tiago Melo / Operação de Luz • Tiago Melo / Operação de Som • Hugo Gama / Equipa Técnica • David P. Bastos, Hugo Gama, Tiago Melo / Direcção de Produção • David P. Bastos, Lucília Raimundo / Produção Executiva • Ana Rita Miranda, Erika Teixeira, José Carlos Quintela, Pedro Bastos, Sandra Ribeiro / Elenco • Ana Madureira, Ana Monteiro, Ana Rita Miranda, Carla Conceição, Carolina Fontes, Erika Teixeira, Hugo Tiago Martins, Isabel Fidalgo, Joana Lourenço, Joaquim Monteiro, José Carlos Quintela, Lara Lacerda, Maria João Enes, Pedro Bastos, Sandra Ribeiro, Susana Vicente, Vânia Álvares, Vera Marques, Zara Fani / Percussão e Flauta: David P. Bastos.

O ventre vem da necessidade de conceber algo que não consigo definir, de criar um Teatro que respire, vem do desafio da existência e da confluência de muitas outras ideias sobre a arte, que se misturam constantemente no meu ser, dando-me a percepção da vida... • O ventre está a ser um processo de pesquisa, aprofundamento e depuração da essência teatral, no entanto, a sua maior benesse e beleza é o desencadeamento do amor que nos envolve. Quero agradecer a todos os que sentem esta partilha, à Ana Borges, ao Zé Maria, ao Jaime e ao Sérgio Fernandes, pela sua maneira de viver a arte. Agradeço ao CITAC, e especialmente ao grupo que me acompanhou neste projecto, aos meus pais e aos pais dos actores por terem filhos tão bonitos e a toda a gente que me ama. *Pedro Bastos* • Vagueando entre doçuras, cheiros, tactos e loucuras construí um espaço / meu solitariamente colectivo. / No ventre. *Vera Marques* • Eu sou uma laranja borrachinha / porque se me moldarem e amolcerem / eu dou um sumo muito farto e doce / Para o ventre. *Anamãd* • Encenação colectiva orientada por Pedro Bastos / Música • Diana Ferreira / Desenho de luz e diapositivos • Carlo / Figurinos • Colectivo / Cenografia • Colectiva / Elenco • Ana Madureira, Ana Monteiro, Celina, Hugo, Hugo Gama e Sandra Ribeiro • Produção • CITAC 2001



O • V E N T R E



citac tic tac

(chronos afectivus)

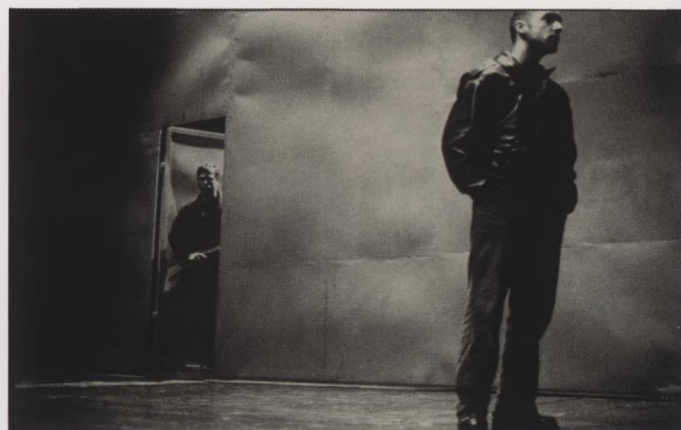
um documentário afectivo de sobre em com para o círculo de
iniciação teatral de coimbra reportando o período 1999-2002
pelas lentes de sal.

captação, edição, desorganização & tudo mais: sal.
música: www.insine.net
um produto depois



joventos procriadores
pedrobastos, hugomartins, danaestrola
luislliporche, marriamiranda, ananadorra
som-delsalchitla, sal.luz:lr.videofotografic.sal.
15outubro.lagv.21:30

Encenação • Paulo Castro / **Banda Sonora** • Sanatorium
Association / **Operação de Som** • Afonso Simões • **Desenho de
Luz** • Paulo Castro, Tiago André / **Operação de Luz** • Tiago
André / **Cenografia e Adereços** • CITAC, Paulo Castro /
Produção • Ana Monteiro, Hugo Tiago Martins, Ricardo Trindade /
Elenco • Ana Madureira, Ana Monteiro, Ana Rita Miranda,
Hugo Gama, Hugo Tiago Martins, Isabel Nogueira, José Carlos
Quintela, Luís Filipe Rocha, Maria João Enes, Pedro Bastos,
Ricardo Trindade, Sal., Sandra Ribeiro, Sónia Gonçalves /
Grafismo • Ricardo Trindade / **Fotografia** • CITAC, Paulo Castro



A M A R G U R A S

A aparição fulminante do teatro de Bernard-Marie Koltès na cena mundial constituiu um dos mais extraordinários acontecimentos da dramaturgia contemporânea. Em pouco mais de dez anos, o autor criou cinco textos teatrais cheios de complexidade e subtileza, onde a palavra se transforma em veículo privilegiado da acção e da profunda consistência das personagens. [...] “Não é – diz Koltès – que eu queira ignorar a afectividade; ela também existe no comércio. A verdade é que as histórias de amor em si mesmas, com a sua carga retórica de romantismo rançoso, nunca me disseram nada”. O tráfico, a relação comercial clandestina é uma metáfora permanente do seu teatro. Cinismo? Koltès não rejeita a palavra: “A bondade absoluta não existe, a não ser em algumas criaturas tão excepcionais que não contam para efeitos estatísticos. As relações que os seres humanos vão estabelecendo uns com os outros estão cada vez mais impregnadas da ideologia mortal deste tempo: são cínicas, mas não dispensam, sobretudo nos que ainda não estão de todo desesperados (por razões de sorte ou de fortuna), uns toques de afectividade”. Para Koltès, esta afectividade tocada pelo comércio, ou este comércio tocado pela afectividade, complicam tudo, mas ao mesmo tempo proporcionam uma temática nova: “Captar a variação existente entre cinismo e afectividade, perceber qual é o seu jogo de proporções. Não há nada mais cínico do que os filmes sentimentais; eu prefiro o cinismo manifesto”. [...] • **Ernesto Sampaio**



Encenação • Criação colectiva / **Elenco** • Ana Rita Miranda, Carolina Fontes, Hugo Gama, Hugo Tiago Martins, Luís Filipe Rocha, Maria João Enes, Maria Isabel Fidalgo, Mónica Campanhã, Pedro Bastos, Tiago Melo, Vânia Álvares • **Sonoplastia** • Afonso Simões • **Luminotecnia** • Pedro Bastos • **Produção** • CITAC. Peça vencedora do Concurso de Textos Teatrais promovido pelo CITAC em 1999

Este exercício final do *Curso de Iniciação Teatral* organizado pelo CITAC trata-se de um estudo sobre a tão conhecida peça de William Shakespeare: *A Tragédia de Macbeth*. Escrita em 1606 é uma das quatro grandes tragédias do dramaturgo inglês.

• Apresentado no início da obra como um valoroso cavaleiro, Macbeth assassina, dentro do seu próprio castelo, auxiliado por sua consorte Lady Macbeth, o rei, seu primo, Duncan, usurpando desta forma o trono. Este crime inicial e o remorso que se lhe segue, levam Macbeth a cometer uma série de outros crimes, empurrando-o para a morte. Sucedendo igual infortúnio a Lady Macbeth que sucumbe, ela também, ao remorso provocado pelos crimes cometidos. • Macbeth é claramente uma peça sobre a ambição pelo poder e a violência que esta usualmente provoca entre os humanos. • Facilmente se encontram semelhanças com personalidades políticas da actualidade: Saddam e seu arquí-inimigo Bush, Pinochet ou Berlusconi. Mas isso... deixemos esse exercício ao cuidado da leitura que o espectador fizer... • Procurou-se um registo no qual a fábula da peça é narrada por um grupo de actores reunido uma noite num Teatro para representar e comentar o autor. Crescer e aprender no exercício de estudo desta peça e encontrar uma linguagem cénica para a interpretar foi a nossa vontade. • O CITAC, ao realizar agora a montagem deste exercício, pretende proporcionar aos novos elementos do grupo a experimentação em cena dos conhecimentos apreendidos no decorrer do *Curso de Iniciação* através do estudo aprofundado de um texto de teatro. • Paralelamente convém frisar que, embora não se trate de uma iniciação teatral para o orientador deste processo, este exercício-espectáculo é igualmente um breve estudo de um jovem actor, que aqui assume ocasionalmente o papel de "director", abordando a encenação e, no caso, o teatro de Shakespeare. • Razões que levaram à escolha de uma peça do repertório clássico ocidental, assumindo a opção dramatúrgica de centrar a encenação no trabalho do Actor e suas ferramentas. • Esta escolha possibilitou aos novos elementos do CITAC, trabalhar uma das obras-primas do *Teatro Isabelino*. Que tenha sido frutuoso para eles este tempo passado em conjunto e que os seus múltiplos e jovens talentos tenham crescido durante esta montagem foi o meu objectivo. • Que este exercício teatral se apresente cativante para o público que a ele assista, é o nosso desejo.

As coisas simplesmente acontecem, a vida escreve-se com o que aconteceu, sem saber o porquê. Não importa o local, não importa a hora, importa que aconteça e que se crie outro acontecimento, para que o sonho não deixe de acontecer. • E desta vez, no CITAC acontece... Macbeth! • Bom ou mau não sei, "O bem e o mal é tudo igual!" • Após a apresentação de *Macbeth, o que se passa na tua cabeça* por Juan Oviedo, o CITAC é selado pela PIDE. 33 anos depois, esta peça volta a ser adaptada pelo grupo. "*Macbeth*" é o *Exercício Final* do *Curso de Iniciação* 2002/2003, uma criação colectiva orientada por Nuno Coelho, antigo Citaquiano que regressa a esta casa... para lançar a maldição. • O curso que agora termina teve início em Outubro de 2002 e foi constituído por diversos ateliers: Preparação de Actor I por Ilda Teixeira e Ruy Malheiro; Movimento Contemporâneo por Boris; Voz por Cristina Faria; Improvisação por Cristina do Aído; Expressividade por José Maria Abreu; Construção de máscaras por Cátia; Vídeo por Sal; Preparação de Actor II por Carla Bolito; e Exercício Final por Nuno Coelho, distribuídos por seis meses e quatro horas diárias. Chega, assim, ao final mais um *Curso de Iniciação*, que o CITAC desenvolve de dois em dois anos. • "*Macbeth*" é o resultado para o público, muitos outros ficam na gaveta e na memória. • Até 2005.



Texto • William Shakespeare / Encenação • Nuno Coelho / Tradução • Manuel Bandeira, Domingos Ramos, João Palma Ferreira / Concepção • Marco Kabenda, Nuno Coelho / Equipa de Cenografia • *ana, m.bento, Mafalda Amaro Silva, xicodacabra / Figurinos • *ana, Joana Rebelo, Juliana Gamas, Mafalda Amaro Silva, Nuno Coelho, Sílvia das Fadas / Desenho de Luz • Afonso Francisco / Luminotecnia • Cristina Batista Lopes, Danyel Ribeiro, Gonzalez Maya, Pedro Bastos / Sonoplastia • caró, Danyel Ribeiro, flor, George Alvez Correa, Gonzalez Maya, Moisésteves, Pierrot LeFabien / Operação de Som • Afonso Simões / Grafismo • Moisésteves / Cartaz • Moisésteves / Elenco • *ana, Ana Fernandes, caró, Cristina Batista Lopes, Danyel Ribeiro, flor, George Alvez Correa, Gonzalez Maya, Joana Rebelo, Juliana Gamas, Luís Rodeiro, m.bento, Mafalda Amaro Silva, Maria Inês Coroa, Moisésteves, Pierrot LeFabien, Sílvia das Fadas, tania, Theresia Friedl, xicodacabra / Direcção de Produção • Ana Rita Miranda, Hugo Gama / Produção Executiva • cará, Cristina Batista Lopes, flor, Juliana Gamas, m.bento / Fotografia • Moisésteves, Tiago Hespanha

E V E N T O S A R T R E - B E A U V O I R
AVENTURAS EXTRAORDINÁRIAS DO PRÍNCIPE E DO CASTOR

Cena 67 / Lugar Nenhum

Sartre • Este sítio não me pertence. Não escrevi esta história. Esta não é a história da minha vida. Não gosto que me inventem.

Simone • Passou a vida a inventar-se. Agora é apenas mais um passo. O último. É preciso.

Sartre • Não me inventei. Inventei os outros em torno de mim. Desenhei vidas. Escrevi o mundo à minha maneira. E apenas deixei que você me escrevesse. Um pouco.

Simone • Não, não o escrevi, escrevi apenas o que você me ditou. E escrevi-me. Por si. Por mim. Contra si. Contra mim. Porque era preciso. Porque eu sabia que não poderia fugir a isso. Não me pergunte porquê. Apenas sabia que sabia.

Sartre • Que idade temos agora?

Simone • A do eterno recomeço de tudo.

Sartre • Fora deste sítio estranho, talvez. Aqui não quero viver. Vou sair. Você, se quiser, pode ficar.

Simone • Sabe muito bem que não pode. Não pode viver sem mim.

Sartre • Você é que não pode existir sem mim. Isto aqui não é viver. É fingir.

Simone • Então finja que saia. Aqui uma saída em falso não é mortal. E eu finjo que fico só.

Sartre • Se é assim que deseja... Onde fica a saída? Está tão escuro!

Este evento é “fruto de vontades individuais nascidas de descrenças colectivas”. Foi um processo de amor e desamor comigo própria, com todos aqueles que construíram este evento e, sobretudo, com o Sartre e a Beauvoir que me habitavam e que, inevitavelmente, se transformaram. • Sonhei-os por toda a cidade de uma forma que não esta, mas escritos nas paredes, a entrar por todos os cafés e jardins e espaços outros que dia-a-dia livremente partilhamos. Porque o essencial é compreender os homens, sabê-los únicos e irrepetíveis. Foi pela escrita da Simone e do Sartre que esta evidência me apareceu, assim como a necessidade eminente de saber o porquê das coisas, delas não bastarem por si próprias mas pelo sentido oculto que encerram. De alguma forma isto fez sentido para outros citaquianos e foi assim que nos lançamos, “seta despedida sem retorno”, no universo partilhado de Jean-Paul Sartre e Simone de Beauvoir. • Apresentou-se-nos como um desafio interessante partir da abundante correspondência que se estabeleceu entre eles e das obras e memórias que ambos deixaram para construirmos um texto que reconhecessemos como nosso. Foram tardes e noites sustentadas pelo CAM em torno de uma mesa, a lutarmos com o desejo de tudo escrever e a frustração de ficarmos sempre aquém do desejado. No fim, descobrimos em papel impresso um Sartre e uma Simone reinventados, feitos Príncipe e Castor a pedirem um palco que os trouxesse à vida. Aí entrou o Tiago e novamente nós a deitar por terra as certezas que julgávamos absolutas, a atirarmos-nos contra as paredes do Teatro-Estúdio e a renascer borboletas com o amor e a morte de mãos dadas nos nossos corpos.

- As outras peças do evento surgem como um fio mais frágil, mas talvez mais verdadeiro. Desenhámos exposições, uma mostra de livros e documentários e



um ciclo de conversas a recuperar a ideia de café como espaço privilegiado de debate. Queremos pessoas, vontades e ideias por onde circulem as palavras justas para os dizer, para os construir e desconstruir se for caso disso, de forma mais académica ou marginal. Queremos uma semana de surpresas com estes companheiros de uma vida inteira, intelectuais, artistas resistentes e comprometidos com o mundo e com os outros. Que aqui perspasse tudo isto e ainda a inquietude e a liberdade em nós. • Sílvia da Fadas

E V E N T O S A R T R E - B E A U V O I R



12 Jan. > 17h30: *Evento* [Depoimentos]. 18h00: Conversas: *Sartre e Beauvoir* com Tito Cardoso e Cunha, Pedro Calheiros e Cecília Monteiro. 22h00: Documentário: *On a raison de se révolter*. **13 Jan.** > 18h00: Documentário: *Sartre par lui même*. 22h00: Concerto: Banda Sonora de *Aventuras Extraordinárias do Príncipe e do Castor*. **14 Jan.** > 18h00: Conversas: *Beauvoir* com Zília Osório de Castro e Maria João Frazão. 21h30: *Aventuras Extraordinárias do Príncipe e do Castor*. **15 Jan.** > 18h00: Documentário: *Sartre par lui même*. 21h30: *Aventuras Extraordinárias do Príncipe e do Castor*. **16 Jan.** > 18h00: Conversas: *Sartre*. António Pedro Pita [*Sartre o Intelectual e a Situação*]. 21h30: *Aventuras Extraordinárias do Príncipe e do Castor*. **Encenação e Direção** • Tiago de Faria / **Assistente de Encenação** • Fernando Silva (Estágio final do curso de Estudos Teatrais da Universidade de Évora) / **Direção de Texto** • Carlos Aberto Machado / **Concepção de Texto** • Ana Fernandes, Carlos Alberto Machado, Fernando Silva, Tiago Lança e Sílvia das Fadas / **Interpretação** • Ana Fernandes, Maria Inês Coroa, Luís Rodeiro, Sílvia das Fadas e Fernando Silva / **Desenho de Luz** • Mafalda Oliveira / **Banda Sonora** • Bruno Matias, Francisco Frazão e Hugo Gama / **Cenografia** • Tiago Lança / **Figurinos** • Ana Manaia / **Concepção Gráfica** • huella [comunicação visual] / **Produção** • CITAC 2003 / **Apresentação** • TAGV

Esta minha peça de teatro "A Guerra" é tão só um poema de amor em prosa. Escrevi-a para prestar homenagem aos mortos e mutilados da guerra colonial, que já todos esqueceram, bem como a todos os jovens, sempre demasiado jovens, que morreram ou ficaram estropeados em todas as inúteis guerras. Por fim, e principalmente, é para falar com a mais bela mulher do mundo, Linda Leite, que sempre me amou tanto e tanto sofreu por sentir que a minha alma ficou a vaguear nas selvas da Guiné enquanto eu me ausentava em dias que pareciam anos. Com "A Guerra" falo com a Linda e com o mundo, tendo como cenário um eterno campo de batalha sulcado de cadáveres por entre o vermelho das papoilas e do sangue, rodeados por um jardim de amores perfeitos... • João Viegas

Texto • João Viegas / Encenação • João Viegas em colectivo com o CITAC / Cenografia • Ludovic Sebastien / Luminotecnia • Rui Daniel / Sonoplastia • José Sousa / Fotografia e Vídeo • José Sousa / Grafismo • Ludovic Sebastien / Elenco • Gonçalo Maia, Graça Piçarra, Guilherme, Helena, Hugo Gama, João Baía, Jorge Correia, Inês Sofia, Renato Teixeira e Sofia Rajado / Produção • CITAC



A . G U E R R A

“O quê? Deus tem de viver num jardim? Tenho de andar sobre as águas como um barco? Tenho de voar pelas estrelas como um rochedo em chamas?” • Uma ilha em chamas e uma conversa com Deus. Tem barbas? O que ouvimos, o que vemos? A que cheira o ar? Está calor, frio? Quem aparece quando partimos? • Foi assim que, deitados no chão da sala escura, cada um de nós começou lentamente a habitar a *Ilha de Deus*. Não foi uma chegada fácil, o mar andava revolto... As primeiras leituras foram difíceis um pouco como se, tal como a voz da mulher que Jacob procura, a da peça nos fosse estranha, agreste. Que personagens são estas? O que dizem, o que pensam? O que trazem em si daquelas que encenaram a velha história do mundo? A Bíblia revisitada? Que sentido tem retomar esta história nos dias de hoje? Uma farsa? É para rir, ou é a sério? • Deus e Lúcifer passeiam num jardim enquanto trocam confidências de velhos amigos, ironias e pequenas intrigas, amarguras e desejos... O amor de Maria desejando forma, espaço, pegadas na areia. Desejando marcas nos ombros e nos lábios de um Deus com muitas vidas que não se permite viver, só sonhar. Jacob fazendo pela vida, com as suas mulheres e as ovelhas. Dona Salsicha e um burro falante. Joe dedo rápido, criador do Céu e da Terra, o Senhor Electricidade, ou apenas Jesus, aclamado numa festa de boas vindas com direito a brinde em copos de plástico. Um Judas *gangster* negociando moedas, mas afinal com “medo da dor, da Morte, da Solidão. Ou apenas de ser”. • Também nós, pouco a pouco, fomos dando forma, espaço, caras e feições às personagens. Lentamente a *Ilha de Deus* vai-se enchendo de gente, tornando-se um lugar onde apetece ficar mais um pouco a ver o pôr-do-sol ou as trevas que chegam depois. Um lugar “alegre-triste”, como o bobo que José queria ver dançar, habitado por um Deus feito tão só à imagem e semelhança dos homens, no que de forte e frágil estes têm. / Deus - “Então Jesus, ninguém é perfeito.” / Jesus - “Porque não me fizeste melhor do que sou?” / Deus - “Para que pudesses saber como eles todos se sentem.” / Jesus - “Porque não és melhor do que és Pai?” • É para rir, ou é a sério? • **Joana Maia**

Texto • Gregory Motton / **Encenação** • Pedro Marques / **Tradução e Direcção de Actores** • Pedro Marques / **Assistente de Encenação** • Joana Maia / **Interpretação, Desenho de Luz, Cenografia** • Agostinho Martins, Ana Aidos, Ana Sofia Costa, André Gil, António Moisés, Xé Pizarro, Lobo, Paula Rita, Sara Andrade, Joana Maia, Juantxo Berasategui, Nolga Valentim / **Figurinos** • Xé Pizarro



A I L H A D E D E U S



Quando, pela segunda vez, convidámos Paulo Castro para trabalhar connosco, já não estávamos à espera de menos do que de algo desconcertante. Actualmente, poucos encenadores podem garantir, como ele, um tipo de trabalho que revolve no que fica habitualmente escondido e silenciado, no que traz desconforto, no inadmissível. Uma espécie de dura honestidade que se impõe a quem olha de frente a desordem dilacerante da vida. • Singapura pode ser o electrocardiograma de um mundo moribundo, um registo que capta a violência do seu pulso, concentrando-a nos corpos e na voz dos actores, agentes de uma história que é, no fundo, a História actual. • Singapura pode ser também o espaço para onde foram vertidas as pulsões de morte, os ódios, a vertigem destruidora e niilista que substituiu as mitologias antigas. É um lugar vazio, onde o medo cresce como erva daninha. • Parece desenvolver-se num discurso incoerente, musculado e boçal sobre a actualidade, mas é a própria linguagem na qual a actualidade pode ser mais bem expressa. • Singapura é o quadro sobre o mundo de hoje que ninguém quer ter na sua parede. Não se trata propriamente de uma crítica ou um alerta. É, acima de tudo, uma peça de teatro que pretende provocar desequilíbrio, para que quem o sofra tenha que recuperar a sua posição um pouco afastado da anterior. Como um encontrão.

Texto e Encenação • Paulo Castro / **Interpretação** • Ana Fernandes, Flor, Gonçalo Maia, Inês Coroa, Juanxo Berasategui, Luís Rodeiro, Moisés Esteves, Paula Rita, Pedro Fabião, Sílvia das Fadas / **Cenografia** • Agostinho Martins / **Figurinos** • Xé Pizarro / **Operação de Luz** • Mário Pais e Sara Andrade / **Operação de Som** • Joana Maia e Xé Pizarro • **Produção** • CITAC

SING A FU RA

ÁGUAS FURTADAS



Performance • CITAC (Círculo de Iniciação Teatral da Academia de Coimbra)

Interpretação • Joana Maia, Nolga Valentino, Sara Andrade, Sofia Costa e Xé Pizarro.

Assistente de Produção • Vânia Álvares, Mário Pais e Xé Pizarro.

Claustros do Palácio da Justiça • 6 e 7 de Março • 21h30

“vou ao fundo do mar no corpo de uma mulher / vou ao fundo do mar no corpo de uma mulher bonita”

Nesta mulher vive a amargura, o isolamento, o desejo e o sonho. É uma mulher que se desdobra em várias outras, personificando os rostos diferentes que o espelho lhe devolve a cada manhã.

[A partir de textos de Adília Lopes, Cesário Verde e Sérgio Godinho]

Texto e Encenação • Criação colectiva / **Interpretação** • Ana Aidos, Ana Fernandes, António Moisés, Gonçalo Maia, Inês Patrício, Joana Maia, Mário Pais, Pedro Fabião e Xé Pizarro / **Cenografia** • Maria Manuel Barreiros e Nélon Moita / **Figurinos e Adereços** • Criação colectiva / **Operação de Luz** • Moisés Esteves / **Operação de Som** • Ana Aidos / **Grafismo** • Ana Fernandes / **Fotografia** • Moisés Esteves / **Equipa de Produção** • Sara Andrade e Ana Sofia Costa / **Produção** • CITAC 2006

O circo deixou de fazer sentido tal como existiu ao longo de dois séculos. Tornou-se obsoleto. Porquê? Porque actualmente o circo está em toda a parte. O choque, o espalhafato, a glorificação do ridículo, a diversão evasiva, o nomadismo, o diferente, a primazia da ilusão, tudo isto é o pão-nosso de cada dia. Que função há então para o circo hoje? Nenhuma, a não ser que mude. No meio do faz-de-conta estéril do quotidiano, procurem-se novos caminhos até ao imaginário. / Há o novo circo, que tem trazido uma especialização e refinamento das técnicas e a aposta numa maior personalização e poetização das linguagens. E há outras "coisas". Algumas delas inclassificáveis. / Não sabemos que produto procurámos, não sabemos dizer o que vamos apresentar. Tivemos breves introduções sobre artes circenses mas não ousámos mostrar o resultado dessa aprendizagem. No entanto, foi sob a influência de tais momentos formativos que reunimos ideias baseadas na nossa incapacidade e nos assumimos como o circo falhado, o circo pobre, o circo agonizante. / Todos os tipos de circo procuram ainda o prazer e a tentativa de entreter um público. Ainda que fracassem rotundamente. / Mas, já agora, o fracasso não poderá ser um prazer, um entretenimento, uma ternura? É só olhar em volta. Ou ao espelho.



ERA UMA VEZ UMA SALA ESCURA ONDE, TODAS AS NOITES
DAS OITO À MEIA-NOITE. E UM Q U A R T O

Brincar para crescer
Saltar à corda
Deixares-te cair devagarinho,
como quem namora
Em silêncio
De olhos fechados
Câmara lenta
Agora com fúria

O regresso ao ponto zero – onde nada existe e tudo está
contido, a dor e o riso. A infância vem em imagens soltas. Não
me demoro nelas, deixo correr

Má, mé, mi, mó, mú
Atirar o barro à parede
Projectar
Articular
Respirar

Odiar
Cicatriz
Rir nas barrigas dos outros
Manipular fisicamente o texto
Ousar
Simplicidade

Observar os outros. O que fazem as
pessoas quando não fazem nada?

Jogar à bola, sem bola
Proximidade
Equilíbrios
A memória do corpo
Um toca no outro, o outro detém o
movimento, transforma-o

10º Mandamento: O homem do teatro interessa-se

Projector
Desenho de luz
Sombra
Ribalta
Escadote
Filtros
Picado

Rewind. Restart. Repetition.

Baralho de cartas: sou a Rainha de
copas ou o chão que piso?
A+, A, B, B+
O rei vai nú
Lembras-te quando...?

A primeira coisa que te vier à cabeça
Aceitar o jogo do colega
Fazer avançar a narrativa

Há a choldra
O choco
O castigo
Manta de retalhos
Todos juntos
A curtir

Os sons dos outros
Uembe, Uembe di Maria
Dança do vento
Deixar o corpo ir, receber o corpo do outro
Ai que bom, ai que bom que é

... T O D A S A S C O I S A S E R A M P O S S Í V E I S

ANA FERNANDES O CITAC é uma caixa negra. Como as dos aviões que guardam relatos secretos e preciosos para o contar das gestas. A sua história faz-se de histórias como se tudo fosse uma enorme manta de retalhos alongada e desenhada em círculo que todos constroem e ajudam a fechar mais um bocadinho.

Entrei para o Círculo no curso de 2002-03, muito às aranhas e sem perceber no que me estava a meter. Não desconfiava da natureza insubordinada do grupo até ver a excentricidade e a desarrumação que caracterizava a Sala de Direcção – muitos cartazes e fotos, rabiscos e dizeres vários nas paredes – ainda lá está uma foice e um martelo a vermelho - revistas e latas de Coca-Cola pelo chão e dois computadores sempre a funcionar a meio-gás. No Teatro-Estúdio (o espaço mais polivalente do mundo) as extravagâncias e os desvarios citaquinos confirmaram-se e acho que também se expandiram no nosso grupo. Depois de meio ano trancada com vinte doidos durante quatro horas por dia, são muitas as coisas que ficam arquivadas no nosso disco rígido.

O Curso de Iniciação foi o primeiro carimbo que me marcou no CITAC, foi tudo demasiado intenso porque de repente houve uma série de estreias que funcionavam em simultâneo e nem sempre a lume brando – uma nova família, uma mão cheia de informação por gerir, exercícios para concretizar e muitos medos a vencer. O corpo ganhou uma dimensão que não tinha antes, afinal há um músculo ali e um osso aqui e até a voz pode gritar a um limite que não se julgava possível sem rouquidão.

Foi um período místico esta Iniciação, volta e meia havia rituais a cumprir, alguém aparecia com uma garrafa de vinho por abrir e éramos todos bacantes, proclama-se um teatro do rito e do profano, da irracionalidade e do impulso do corpo e está-se bem.

O tempo no CITAC não é o mesmo de o de todos os dias. Às vezes devagarinho e às vezes de repente desaparece alguém e aparece outro alguém. Depois do curso a família que ficou para arrumar o caos instalado na Sala de Direcção (muitas papeladas por arquivar e figurinos para pendurar) era pequena mas compacta. Lançámo-nos a inventar qualquer coisa para fazer que tivesse sentido para nós (será esta a básica receita para o sucesso?) – e eis que surgem *As Aventuras Extraordinárias* por todo o lado, construímos os Sartres e as Simones e outros amantes para dar uso ao Teatro-Estúdio, passámos meses de trabalho a investigar as palavras certas e a procurar os gestos limpos, não poupávamos as emoções nem olhávamos para o relógio. E é mesmo belo que tenha sido assim. As viagens que fizemos com as macas do Sartre atrás foram um tempo particular, ficámos a saber o que eram afinal *Aventuras Extraordinárias* quando apresentámos o espectáculo na Covilhã, Lisboa, Ourense e Marrocos.

Mas não são só os grandes eventos que ficaram inscritos na memória de cada um. Performances que aconteceram como um fulminante – o *Souvenir* e *Tudo isto é Circo!* – também nos deram um gozo particular. Às três pancadas encontrámos um certo prazer no risco de não ter tempo para produzir uma obra acabada. Assim nos lançámos na boca do lobo para experimentar o melhor que tínhamos para oferecer, tendo por aliado o acaso e a improvisação.

E inventar não aconteceu só em cena. Fomos forçados a desenrascarmos-nos. Às vezes uma reunião servia para tentar descobrir qual era a melhor forma de viajar, como se arranjava papel timbrado de graça ou a quem é que se ia telefonar para qualquer coisa – de geração em geração há saberes que se perdem inevitavelmente e por isso muitas coisas começam do zero.

O círculo que desenha o CITAC tem um traço próprio que denuncia a identidade e o ritmo deste lugar feito de curvas. Que este livro seja um ponto de encontro das flutuações ao longo destes cinquenta anos para que dos balanços se faça um balanço.

CAROLINA FONTES Entrei para o CITAC em 2000. Das coisas mais importantes que já fiz na vida.

Um planeta de liberdade, de igualdade, de encontro com os outros e de descoberta pessoal.

Arte cozinhada com pozinhos mágicos.

Uma prenda genial que tão generosamente tem sido cultivada para os que sempre chegam de novo.

Não consigo resumir neste bocado que me cabe todas as alegrias, os espectáculos, os momentos de tensão, as cenas hilariantes, as improvisações, as personagens, as máscaras, os romances, as paixões, os segredos, as discussões, os combates, a ternura, o brilho nos olhos, as lágrimas, os gritos.

Tantas imagens profundamente belas.

Quantas crises existenciais!

Quantos sonhos!

O CITAC deu-me pessoas inesquecíveis, que me fizeram voar, por quem me apaixonei verdadeiramente.

Foi uma escola de teatro, de vida, de mundo.

Tantas saudades dessa viagem incrível!

Gostava de agradecer às pessoas que um dia iniciaram este grande Círculo de Iniciação Teatral, que entraram em ruptura com o que estava estabelecido, que ousaram experimentar, que resistiram aos espartilhos da censura e que, ao longo destes cinquenta anos, fizeram o espectáculo continuar.

Fui fechando o meu círculo de passagem devagarinho, aos poucos fui saindo, em 2003.

E agora, antes de acabar,

Breve lista de *my favourite things about CITAC*:

Os citakianos

Os antigos

Os iniciados

O curso de iniciação

O exercício final

A Direcção

As peças

As reposições

As digressões

Os cartazes

A biblioteca

As entrevistas

Os Cadernos de Teatro

Os ateliers

As performances

As sessões de poesia em noite de lua cheia

O TEUC

A sala da direcção

O plano de actividades

As fotografias

O guarda roupa

Os duodécimos da reitoria
Os press releases
O Sousa Bastos
O Teatro-Estúdio
As encenações colectivas
Os encenadores
A bilheteira
O público
As festas de natal
E o nervoso miudinho antes de entrar em palco...

FERNANDO SILVA A seguinte transcrição corresponde a vários excertos de *O Trabalho de Actor no processo Divising – Estudo de Caso – Aventuras Extraordinárias do Príncipe e do Castor*, que constitui a tese de licenciatura de Fernando Silva, aluno da Licenciatura em Estudos Teatrais da Universidade de Évora. Fernando Silva realizou um estágio profissionalizante no CITAC entre Outubro e Janeiro de 2004, sob a orientação do Dr. José Alberto Ferreira (Universidade de Évora) e do Encenador Tiago de Faria (CITAC).

(...)

Exemplo I • O espectáculo foi construído com cinco actores e três músicos. A cena encontrava-se dividida em três zonas: músicos, actores e pausa. O espaço dos actores dividia-se ainda em mais duas zonas que se misturavam ao longo do espectáculo: vida e morte.

Embora fosse importante que os actores se encontrassem num mesmo registo energético, existia uma leve diferença na forma como a energia era moldada nessas duas zonas dos actores. Diferença sempre em equilíbrio através da escuta. Muitas cenas ligavam-se através de acções simultâneas, textos que se cruzavam, vozes que se uniam, espelhos sem que os actores se vissem uns aos outros. Por vezes os músicos interagiam com os actores em certos monólogos unindo música e texto, outras em que a música iniciava a acção, outras que a terminavam, criando um ambiente.

A escuta era assim um dos vectores mais importantes do trabalho, impedindo a mecanização da cena e, tendo os músicos alguma liberdade de improviso, geradora de liberdade.

“O segredo do nosso trabalho não está no agir e sim no «reagir».”¹

(...)

Exemplo II • Na organização de um espectáculo encontramos o outro lado do papel dos vectores ritmo e pausa. À semelhança de uma composição musical fala-se de partitura. Partitura que se compõe pelo ritmo e pausa de cada cena (somatório dos ritmos e pausas de cada *performer*), da luz, dos objectos cénicos, do som, da música, etc.

Este espectáculo encontrava-se organizado em quatro partes com três pausas. A primeira parte apresentava-nos a morte de Sartre e alguns confrontos físicos e de ideias entre Simone e Sartre e, por vezes, um terceiro elemento. Pausa. Segunda parte com duas Simones e dois Sartres, duas jovens pessoas e duas pessoas na meia-idade, a falar das suas causas, desilusões, amantes e declínio. Pausa. Terceira parte com um casal adulto num café num constante confronto, um casal a caminho da velhice precoce relembrando e gastando os últimos cartuchos de uma relação de combate de ideias, os Sartres em queda cada vez mais evidente. Pausa. Quarta parte com o casal no hospital, recordações e alucinações dos Sartres, recordações

e desespero das Simones e por fim morte. A quarta parte torna-se, assim, nos momentos anteriores ao princípio do espectáculo.

Observávamos a evolução do espectáculo, a partitura desenhada, como um caminho que vai da presença de um ritmo exterior – primeira e segunda parte composta pelas acções, movimentos e jogos dos actores – à presença, cada vez mais forte, de um ritmo interior – a quarta parte é uma cena completamente estática, mas não morta, com os quatro actores à volta da maca onde um dos Sartres está deitado. Não é de todo um caminho do físico ao psicológico (a psicologia pode fazer-se muito mais presente através de acções do que por palavras), mas sempre um confronto de energias, um percurso percorrido por diferentes velocidades, diferentes respirações.

As pausas eram também parte integrante do espectáculo, usadas como pontos de suspensão da partitura e da dramaturgia do espectáculo. Todos os movimentos (à excepção da quarta parte) foram desenhados para serem realizados com precisão quase milimétrica e trabalhados muitas vezes ao pormenor. Como expliquei no ponto anterior, o nível de escuta tinha que ser muito elevado e as pausas (feitas à frente do público) davam a possibilidade dos actores relaxarem e pensarem no que tinham que fazer a seguir (reverem toda a partitura rítmica, isto é, a qualidade das respirações, a energia, a movimentação), enquanto o público “digeria” o que tinha visto e ouvido acompanhados com a música no ritmo da cena.

“Há a alma e o corpo, e ambos exprimem uma única e mesma coisa: um atributo do corpo é também uma expressão da alma (a velocidade, por exemplo). Do mesmo modo que vocês não sabem o que pode um corpo, assim há muitas coisas no corpo que não conhecem, que ultrapassam o vosso conhecimento, e analogamente há na alma muitas coisas que ultrapassam a vossa consciência”.²

(...)

Exemplo III • Muitos dos gestos e movimentos do espectáculo criavam o efeito de estranheza por serem gestos e movimentos que se integravam numa pequena coreografia no final, criando uma ponte entre pequenos momentos e esse final; ou então, gestos de um actor que eram transformados por outro actor durante uma situação.

Pelo facto de não existirem quebras entre cenas (exceptuando as pausas entre as quatro partes) e os actores partilharem o mesmo espaço e texto, era necessário criar uma linha física e emocional, evitando desequilíbrios. Estava deste modo presente a fluidez.

“A capacidade de constantemente descobrir novas maneiras de dar vida ao seu jogo necessita de uma certa disponibilidade física ao mesmo tempo que uma grande acuidade da consciência.”³

Estes vectores, que aqui expus, são componentes de um trabalho diário do actor com ressonâncias em toda a História do Teatro. São pontos que se espalham por todas as formas de arte: música, literatura, artes plásticas, cinema, etc. Mas são também ferramentas que Tiago de Faria aplica nas suas encenações ao longo de todo o processo de trabalho. Se por um lado, no trabalho do actor, são para se ganhar o que acima citei de Yoshi Oida, pelo lado do encenador são utilizadas como injeções de ar para o processo ser sempre novo, dar vitalidade ao processo. No final é disso que falamos, procurar uma liberdade no/do corpo e do pensamento.

¹ Borba, E. (1994). *A Canoa de Papel* – Hucitec: São Paulo

² Deleuze, G. e Parnet, C. (2004) *Diálogos*. Relógio de Água: Lisboa

³ Oida, Y. (1998). *L'acteur invisible*. Actes Sud: Arles

JOANA MAIA **A Dança da Corda** > Escrevo este texto num caderno com ano e meio, acompanha a desordem das últimas páginas. Percebe-se que começou contido a início, entre hesitações e palavras novas, escritas quase sempre de olhos fechados. Na primeira noite: saltamos à corda, eu venho, agora tu, falo contigo, trocamos.

O resto foi vindo, instalando-se no espaço e nas nódoas negras que não largavam o corpo. Descobri que se colasse o ouvido ao chão ouvia outros mundos (o bar da AAC) que pareciam extra-terrestres de tão longe do nosso que estavam. Várias foram as vezes em que dei por mim divertida a pensar que mais ninguém naquele edifício fazia ideia do que por ali se passava. E poucas foram as vezes em que me apeteceu contar aos de fora que no Teatro-Estúdio era sempre de Noite.

O caderno continua com pequenos sismos, amachucados nos dedos, desenhavam-se desejos circulares e algumas tensões. Minto, muitas tensões. O círculo torna-se mais pequeno e mete medo.

Apetece voltar atrás e fugir para outra ilha, mas o *show* terá de continuar: *"Hoje o mundo pára para vos ver... como corre não interessa. O que interessa é saber que já partiu. Encantai-o com a vossa subtilidade e serão sublimes. O que é bom é saber que daqui já não saímos."*

Para o meio o caderno ganha outro brío. Fazem-se contas e listas de tarefas, muda-se da sala escura para a sala azul. Tarefas, contas e obrigações quase sempre maiores do que as mãos que lhes podem pegar. Talvez por isso quando pegam acabam por as deixar cair e tudo leva tempo, tanto tempo, a ser levantado e riscado dos afazeres. É verdade que crescer leva tempo a acontecer mas, por vezes, também me interrogo se sempre é verdade que o que nasce torto nunca se endireita. O CITAC nasceu torto, disso não tenho dúvidas. Torto por ser por desafio. Torto por ser experimental. Torto por ser do contra. Vontade de se contorcer para olhar para baixo, de lado e noutras direcções que quase ninguém sabia então que existiam. No teatro e não só, porque não é só teatro que se aprende a fazer aqui. Também se aprende a despir em público, a projectar a voz e a escrever cartas que começam por Exm. Senhor.

Final de ensaio é uma boa altura para acrescentar mais linhas ao caderno. Estamos a 5 dias da estreia. De uma improvável estreia ainda mais em cima do joelho do que a das *Águas Furtadas*. Fazer em cima do joelho é uma boa definição do que mais me tira do sério no CITAC, mas, neste caso preciso, até tem alguma piada porque desta vez tudo isto é circo: lar sem palhaços nem leões, mas com uma trapezista que se deixa amar ao fim do dia.

A sala continua quente, apesar de já quase todos terem saído. O TEUC estreou hoje *Ensaio Antígona* no Teatro de Bolso, por isso só agora podemos fazer barulho. Minto, só agora podemos fazer Música. Porque há muitas coisas que se fazem nesta sala escura. O Teatro é uma delas, outra é aprender / apreender / prender / repreender os outros.

[Pausa de 45 minutos porque o *press-release* empancou no computador e a sala azul reclama ajuda]

Enquanto estive lá em cima a sala escura ganhou público mas a inspiração com que iniciei o papel fugiu para qualquer lado. Pressinto que ainda estou demasiado dentro para que este texto possa ser mais (a) sério. Tenho a cabeça no Relatório de Contas atrasado e no arranjo da mesa de mistura. No orçamento deste Livro também. Mais para o fim, que é o quase agora, o meu caderno virou caos.

Há muitas coisas que não escrevo nele. Aquela vez em que fiz o avião aterrar cedo de mais em Singapura, as estradas até Casablanca, ou as vezes em que saio do Círculo alegre-triste, sem saber se é para rir ou se é a sério. Coisas que vão ficar comigo durante cinco ou cinquenta anos. Talvez seja importante dizer que nunca antes tinha aprendido a saltar à corda. • **ABR. 2006**

JOÃO BAÍA **A Guerra** > A minha experiência n' "A Guerra", mais do que uma experiência de teatro, foi uma experiência de vida. Quatro meses de trabalho na sala escura do CITAC, rodeado de andaimes a ouvir a voz do grande Viegas, que "tudo ia correr bem". E realmente correu. Um grupo constituído maioritariamente por pessoas que nunca tinham tido uma experiência de teatro. Quatro meses de tensão, de medo, de energia, de alegria e de força. Estreámos no dia 25 de Abril no bairro da Relvinha. O bairro que transporta o suor e a força oriunda da esperança de construir um mundo novo. Um bairro de barracas que se organizou a seguir ao 25 de Abril para construir "o seu bairro", construído colectivamente de forma a dar condições condignas às famílias da Relvinha. Viegas, Renato, Sofia, Inês, Lena, Guilherme, Gonçalo, Zé, Filipe, Jorge, Gama. Ficaram para sempre em mim naquela caixinha negra chamada CITAC. Levar o teatro onde ele não existe, agitar consciências, fazer pensar sobre uma guerra sem sentido: a Guerra Colonial, ou a Guerra contra o Iraque. Na memória ficou a menina da Relvinha que seguiu os nossos ensaios noite após noite e que no dia da estreia sabia a peça de cor. Dizia-a com um sorriso, o sorriso da esperança do futuro. Amor, guerra e esperança, eis "A Guerra" que nos trespassou. • **2006**

LUÍS FILIPE ROCHA **Deixas passadas** > Deixas passadas ecoam pelas ruas. Falar do "Pós-Citaquismo". Como, se não sei bem o que isso é? Conceito para quem um dia foi Citaquista.

- Citaquiano!

- Pois, ou isso, se te referires à individualidade.

A individualidade a que cada um é votado após a passagem por este grupo. Elencos desfeitos, dispersos pelas memórias de quem a eles pertenceu. Imagens e palavras para quem mais tarde as recorda.

- Lembras-te?

- Como se fosse hoje!

Melancolia diluída no vinho, exaltações de aspirações nem sempre conseguidas, ao futuro reservadas como lembrança de quem um dia procurou proceder consoante as suas convicções, hoje prostradas a cada esquina que dobramos no nosso caminho de casa. A dedicação de outrora não se alterou. As convicções tornaram-se regras de conduta. O rigor usa-se agora como uma arma poderosa.

Mas ficou assim tão enraizado que não se consiga passar despercebido? Teremos sido possuídos pelo bichinho álcere e sedento que ainda nos perpetua o movimento foçando através de tudo? Ou somos apenas o reflexo do que fomos por entre quem conosco se cruza, personagem de outra estória tão semelhante? E porque se torna tão difícil escrever sobre o Citaquismo? Sobre o Pós-Citaquismo? Terá havido um Pré-Citaquismo?

Perguntar-se-ia a um pintor o porquê da sua forma de expressão artística? E qual a corrente com que melhor se define?

- Bem, a sùmula de uma aprendizagem tornou a minha forma de expressão artística naquilo que é. Na forma como a apresento ao público e como recebo as críticas que me são dirigidas. São sobretudo estas que dirigem a corrente a que se vai pertencendo; conjugado com o evoluir natural da pessoa, evidentemente.

- Considera que pertencer a um grupo sem direcção artística permite evoluir na direcção que se pretender e assim cativar o público que mais nos agrada?

- Certamente que se pertencermos a um grupo, há que fazer cedências perante as nossas convicções. São elas que nos dizem do que gostamos ou não. Haver várias correntes misturadas sem uma direcção artística, permite que se aprenda e aprenda melhor o que sentimos e o que os outros sentem em relação a isso. No final, as palmas nos dirão se valeu a pena ou não.

- Onde estão as palmas hoje?

- No reconhecimento que fazemos de nós próprios, no inesperado aplauso à nossa acção enquanto cidadãos. No momento em que as merecermos.

- Sente-se a falta do cair do pano?

- Há que saber deixá-lo cair...

- A toalha branca?

- Sim, esse seria um bom exemplo para a guerra! Sobre como devemos saber reconhecer quando parar. Não no sentido de desistir pois voltaremos para continuar o que estávamos a fazer. Sobre quando recarregar baterias e adquirir especificidades que nos tornem mais fortes.

- Pré e Pós. São assim tão diferentes?

- Há sobretudo a diferença temporal. Quando te conheci não eras assim. Estás tão diferente. Mudaste muito. Chavões para uma primeira impressão física de quem perdeu o contacto da essência do ser. No Pré somos embebidos da inocência do fazer. Depois fazemos. E quando, depois de feito se reflecte sobre a abrangência global do que foi feito, influenciámos as inocências que nos circundam, construindo dessa forma o Pós, resultado mais do trabalho dos outros do que do nosso.

- Não será portanto possível ser-se Pré e Pós?

- Não se continuarmos a fazer o que fazíamos... o Pós é algo a que pertencemos pelo simples facto de vivermos. Uma simples forma de dizer que deixamos de ser. Que deixamos de fazer...

- Mas continua a fazer outras coisas?

- A multiplicidade faz do ser um ser completo. Que pode seguir o seu caminho pelos seus próprios meios e consoante as suas vontades. É nesses intervalos que se encontra a mais valia do passado.

- E o arrependimento, onde surge?

- No que ficou por fazer, fruto da incapacidade individual... é perigoso arrependermos-nos quando há outras responsabilidades envolvidas, podemos dar origem a rancores e ódios pouco saudáveis, dissabores no presente, quando já nada há a fazer. Por exemplo, deveria estar a fazer outra coisa enquanto estou a fazer isto... • Londres, ABR. 2006

LUI S RODEIRO

CITAC – Tempo e Espaço e onde

entre eu no meio disto tudo > Entrei para o CITAC no curso de iniciação de 2002/2003. “Máquina de fazer sonhos” foram as palavras que gravei da primeira vez que pisei a caixa negra do CITAC e que até hoje ouço sussurrar nos meus ouvidos. Comecei assim a pintar outras realidades com um grupo de 20 pessoas, que não eram só seres despertos que comungavam a mesma energia, mas *matérias* voláteis que tinham que se moldar para poder trabalhar. Era uma nova tela por devastar. Juntei realidade e sonho no mesmo saco durante seis meses, onde ouvi histórias inéditas de reis malucos que procuravam o poder e cheguei a pensar que “o bem e mal é tudo igual”, colecionando cheiros, tactos, desabafos e muitos risos. Tirei a minha máscara quotidiana e quotidianamente fui expondo um “eu” que religiosamente temia e que inevitavelmente não conhecia.

Estiquei o corpo até ao limite almejando a perfeição numa catarse profana ritmada em passos contínuos ou desvarios temporais. Na altura enrolei-me em episódios sobre outros que por ali passaram e que por ali não ficaram. Regalias dos que ainda por lá restavam. Tomei a consciência do que era a história do CITAC desde a sua fundação numa cisão com o definido e definitivo, o seu encerramento pela PIDE num tempo de opressão fascista que durou quatro anos e o seu ressurgimento em 1974 com a necessária revisão da sua função no panorama do teatro português. Logrei em conhecer pessoas de vivências fantásticas onde o belo e a virtude quase se tocavam e que contribuíram para a construção da minha posição dentro e fora do grupo de trabalho.

Houve um jogo de guerras ou guerras que eram um jogo. Um rei premeditadamente impotente com mulher astuta e um filósofo existencialista com mulher revolucionária. Houve corpos num teatro ainda por abandonar e poesia por espalhar. Revisitámos uma ilha de deus profanada por vícios e pecados e fizemos de Singapura um quadro mortífero. Neste entretanto um novo grupo se formou e amadureceu.

CITAC- Algumas desconsiderações.

Esta construção da imagem do CITAC criou em mim um sentido de “missão” e luta pela consciência livre que sempre tentei discutir e pôr em prática. Era uma responsabilidade pertencer a este grupo e a minha postura sempre assim foi postulada. O desconhecido superava o comum e isso era tão normal como estimulante. Permitia-me sentir uma liberdade exacerbada com imposições de alguma contenção. TIC-TAC

No fundo tudo mudou... Até os mtivos e as vontades.

Se na sua origem o CITAC encontrou as grandes directrizes que o despole-taram e o projectaram no universo do teatro português nos anos 60, 70 e 80, creio que uma necessária reflexão deveria ter sido feita nos anos 90, num repensar de estratégias, essencial neste mundo de constantes mutações sociais e de apaziguadora satisfação. No meu entendimento, o CITAC desenvolveu-se em duas grandes linhas, ambas de grande importância: no impulsionar de novas formas de fazer teatro, que então se faziam nos circuitos europeus e sul-americanos, e na luta pela liberdade de um país culturalmente empobrecido. No fundo, era a luta contra uma sociedade apolo-gista do pão e circo romano pós-industrial. E o CITAC gritou bem alto em

ruas, praças, jornais, a sua total discordância. Nos anos 70 e 80 a situação política alterou-se, a liberdade saiu à rua e a opressão transformou-se em total expressão. Por outro lado, a cultura massificou-se e as redes de informação ramificaram-se, o que atenua a importância do CITAC na inserção de novas correntes teatrais em Portugal. A tudo isto, junta-se a consolidação de uma sociedade capitalista com as suas políticas culturais devastadoras e sectárias, combinado com um pós-modernismo desorientado naufragado nesta atmosfera amorfa do “vamos andando”.

Sendo outros os tempos, creio na urgência de uma reflexão para que o CITAC e seus intervenientes activos se possam situar e exercer uma função preponderante no teatro português. Os opressores são outros, talvez mais dissimulados e por isso mais difíceis de combater. O problema atravessa várias temáticas desde a dificuldade de trabalhar em grupo, ao precário sistema de educação, desde a política da apatia, até à fácil desvinculação com a realidade envolvente. O perigo nasce da não compreensão desta questão com riscos sérios de “estrangulamento” cultural.

Tarefa que caberá de certeza às gerações vindouras.

Por um fim. É belo que tenha sido assim?

Reconforta-me saber que a intemporalidade do CITAC contraria a natureza da minha morte.

PEDRO BASTOS Aos que o CITAC uniu > Quatro anos idos da minha passagem activa pelo grupo, lembro-me com ternura dos momentos que passei no CITAC e da alegria que então senti.

Sobre muitos aspectos poderia falar, mas libertando-me de memórias supérfluas, ou de reflexões de conjuntura, dirijo o meu pensamento para a obra perdurável que me engrandeceu, engrandece e aqui enalteço. Meninos e meninas, senhores e senhoras – são vocês mesmos. Todos os que conheci e pressenti na amizade, no delírio do convívio e no apaixonado labor. Obrigado!

– Juventude e transe à sombra da estatuária, de um grupo já sem história. Amigos, guardo-vos no coração. Ao lerdes este texto lembrai-vos da minha teimosia e brutalidade, do meu sorriso, da criativa falta de recursos de uma alma pueril, que também foram qualidades quando por bem apareceram.

PEDRO FABIÃO CITAC – lugar reflorestado > Mas afinal do que é que estávamos à espera?

Se calhar era disto mesmo.

Não posso falar pela pessoa que, com o meu nome, entrou no CITAC há 4 anos. Sou apenas um dos que está agora de saída. Como olho para trás, o que digo atravessa um pescoço torcido até sair cá para fora. Mesmo assim digo, pode ser que se compreenda.

À saída, gostamos todos de dizer umas palavras, daquelas que ficam sem termos que considerar os seus efeitos, ou a ausência deles. Ou então desaparecemos abruptamente sem dizer água vai. Seja como for, a água vai. Ou melhor, tem ido (a seca, sim: e que seca).

Isto é um lugar engraçado, o CITAC... Estou a escrever do voluntarioso computador da sala da direcção, computador que mantemos talvez para nunca perdermos de vista que há máquinas que funcionam pior do que

nós, grupo. Porque nós, quando tem que ser, ou vai ou racha (é o que gostamos de pensar).

E essa é uma questão interessante: se não racha, como é que vai?

Eu acreditava que a pergunta fosse: para onde vai? O problema é que a resposta não tardava e deixava de haver perguntas, o que é sempre de evitar. E a resposta não era famosa: “vai à merda” (com o devido desrespeito). Pelo contrário, com a questão interessante, as respostas eram mais cuidadosas: “como? vai assim... ou vai assado”, o que levantava sempre mais questões e mantinha-nos ali entretidos durante um pedaço. Donde, uma primeira apreensão pessoal: trabalhar “finalidades” em teatro universitário, hoje em dia, dá merda. O “como” do processo parece mais fecundo (não que a merda, por vezes, não seja fecunda... vide estrume). Adiante.

Estava eu a dizer que isto aqui é um lugar engraçado. Tem medrado por aqui muita coisa diferente. Porém, o que podemos nós saber disso? Quem se lembra ainda? A memória é uma coisa nebulosa e seria um disparate confiar nela. Mas sim, ouvem-se ecos e imagina-se muita coisa.

Faz-me lembrar uma serra que percorri há dias, onde há uma rede densa e antiquíssima de vias e caminhos, devorados há muito pela natureza (já nem ela natural e autóctone, resultado das assanhadas reflorestações do nosso país). Ao andar por lá, vê-se que aquilo mexia, que havia trabalho, que era preciso estar tudo ligado.

Presentemente, pode surgir a pergunta: será que o CITAC tem sido reflorestado com eucaliptos? Se sim, compreende-se: crescem rápido, e hoje em dia tudo tem que ser rápido. As gerações mais velhas que compreendam. Os castanheiros, os carvalhos, as azinheiras têm que tentar entender: hoje há tanta coisa para fazer... Não andamos bem, e não andamos porque temos que correr. Quase nos esquecemos de que há um tipo de tempo perdido que conta a nosso favor.

Cá para mim, este é um dos nossos problemas actuais: temos muita necessidade de comunicar porque estamos debaixo de fogo, mas as vias que encontramos são muito estreitas. Quando a mensagem chega ao outro lado, já foi esterilizada e introduzida numa embalagem descartável. É para ser consumida, é para passar o tempo, é para reconfortar. Não é um alerta, não é uma agressão, não é uma comoção, não é uma extrema ternura. Nem o receptor/público permitiria tal coisa... No dia seguinte temos todos que estar no nosso posto num barco à deriva. Porque os eucaliptos são também precisos para fazer o barco. Longe vão os tempos em que se plantava um pinhal para fazer descobrimentos e enquanto ele crescia se ficava a sonhar.

Ainda assim, o CITAC não deixa de ser um lugar engraçado. Ou seja, aqui e ali ainda dá uns ares da sua graça. Os eucaliptos também são uma espécie da natureza e, que eu saiba, também realizam fotossíntese. Isso é bom. O seu problema é que não estão onde deveriam estar, e sabem-no. É um problema dos diabos: o solo onde têm as suas raízes não tolera as necessidades destas. E, claro, quando solo e vegetação não se entendem, os incêndios aumentam. Fogo... Os eucaliptos até gostariam de ir para a sua terra, mas o pior é que não sabem de que terra são. Não lhes disseram. Parece também que houve por aí muitas mentiras ao barulho. O que lhes resta então? Fazer umas gracinhas. Para que o CITAC não deixe de ser um lugar engraçado.

E no final irem-se embora, à procura da sua terra.

Ficaria bonito terminar assim, mas tenho um desconforto que gostaria de inscrever numa destas páginas, e esta parece boa para isso. Em momento

tão evocativo, é preciso falar dos loucos que passaram pelo CITAC (pelas minhas estimativas não terão sido assim tão poucos), visto ser pouco provável que eles o façam por si. E também em virtude de, em muitos dos casos, ter ocorrido aqui o ponto de ruptura, estando o grupo como um elemento, se não precipitante, pelo menos observante do processo. De que forma isto terá marcado o CITAC? O que é feito de todos esses citaquianos de que hoje pouco se falará, já que não vieram a ocupar "lugares de destaque em Portugal", nem mesmo lugar algum dentro do barco à deriva de que falei atrás. Se chegaram a ser árvores, arderam. Será que ainda estão a arder?

Digo isto porque às vezes quando vou na rua, ainda vejo algumas dessas fogueiras ambulantes que vi deflagrarem. Sei que fui conivente, bastou-me fechar os olhos e algumas vezes a porta. Mas quero deixar escrito que aprendi tanto com elas como com os nobres castanheiros que ainda hoje, no Outono, dão fruto.

Este acrescento é só porque tenho pena que num lugar tão engraçado, plural, vanguardista, etc., haja quem não caiba. Um desabafo apenas, toda a gente sabe que para prevenir incêndios é preciso limpar a floresta.

SÍLVIA DAS FADAS **A Negra Magia** > Escrevo, sabendo que não possuo ainda a distância necessária que me fará convocar as palavras justas para pensar ou escrever o CITAC. Afinal, foi sempre tudo tão apaixonado. Quando entrei no círculo era uma menina de tranças que acreditava em fadas e, apesar de trazer comigo um antigo desejo de teatro, este era feito de sonhos de papel e mundos de faz-de-conta. Mais tarde havia de se metamorfosear em carne, partilha, passos no escuro, rituais. A magia era negra e crescia em mim. Cresce ainda.

Os meses de iniciação fizeram-se do fascínio e medo da liberdade que ia descobrindo em mim, nos outros, uma espécie de vinho que circulava em alegria de tudo poder acontecer. Aprender que o corpo é um instrumento que se trabalha, que encerrado nele trazemos coisas inimagináveis que por vezes aparecem de surpresa num exercício ou improvisação, reconhecer que se os medos parecem maiores do que nós também se podem domar. Trazemos tudo cá dentro e só precisamos de nos recordar. Será? Formávamos a choldra e os nossos corpos confundiam-se. As luzes apagadas e nós muito longe no dorso de um pássaro.

Houve momentos em que, depois dos ensaios e em círculos mais pequenos, acendíamos o Teatro-Estúdio com velas ou simplesmente apagávamos as luzes e deixávamos que o assombro tomasse conta de nós. Inventávamos personagens e as histórias teciam-se por si, as nossas sombras faziam-se gigantes e entregávamo-nos a rituais hedonistas em que a música, o vinho e a imaginação dançavam abraçados. Nunca o teatro foi mais espontâneo ou ritualístico. Mas nem sempre aquelas paredes negras chegavam para mitigar a nossa sede de presente e então surpreendíamos-nos a nós próprios nas ruas, nas zonas proibidas do Botânico ou de figurinos vestidos a tomar de assalto as Repúblicas.

É claro que tudo isto fez com que algo caísse por terra, talvez a defesa mágica de um centro, e a seu tempo apaixonei-me pelos últimos anjos caídos. Acontecia que dançávamos e o mundo desaparecia. Eu tinha encontrado

uma caixinha de música em forma de coração e quando a música acabava o príncipe-monstro voltava a puxar o cordão até que a música tocou até ao fim e depois já só dançávamos. E numa outra noite em que a lua se fez cheia, ouviu-se um verso do Cesariny "*O amor é uma estrada que começa*", ao que outro alguém respondeu "*Para ti tenho o mundo, se me pedires*".

Caminho no meio de pedaços da minha própria história, tenho as palavras em mim e só consigo escrever simulacros, talvez porque me concentro no Teatro-Estúdio. Encosto-me às suas paredes negras de sonho e de improvisado para deixar passar um *Macbeth* cheio de pó e que afinal sempre deixou saudades. Eu era uma bruxa e voava na tempestade de um baloiço feito de cordas e troncos, as cortinas subiam e desciam e o público parecia sufocar naquela câmara claustrofóbica. O que se passava nas nossas cabeças? O encenador tinha desistido de nós e, se calhar, esquecemos que tínhamos que dar o nosso melhor ou de, pelo menos, gostar do que fazíamos.

Depois acabou. Lembro os nossos rostos um por um e creio que todas aquelas horas nocturnas os tornou mais verdadeiros, aprendemos a reconhecer-nos sem ficarmos presos nos espelhos. Mas talvez a cumplicidade tenha vindo depois. Quando ficámos sozinhos e tivemos que aprender tudo. Nessa altura eu devorava os livros da Simone, sendo os meus predilectos aqueles quatro ou cinco volumes de memórias em que partilhava a sua vida com Sartre. Discutiam-se ideias relativamente ao plano de actividades por vir e, perante um vazão de novos projectos (não de formações), surpreendi-me a desenhar um evento Sartre e Beauvoir, à semelhança dos que tinham sido feitos para o Kafka e o Vian. Houve os que abraçaram esta ideia e a tornaram sua e os que se foram embora e assim começaram as nossas aventuras extraordinárias. Apareceu-nos o Tiago de Faria e com ele o Fernando para encenar à noite o texto que escrevíamos de tarde com o Carlos Alberto Machado. O CITAC deixou de ser nocturno para invadir também as tardes e algumas manhãs e depois todos os tempos que na altura tínhamos livres. Recordo-o como um tempo absoluto (apesar de o saber fragmentado por dúvidas) em que os nossos gestos traziam consigo imprevisíveis avalanches. Ouvimos pela primeira vez falar de *divising* e começámos a caminhada no escuro, corríamos durante horas e lançávamo-nos sem cessar contra as paredes, como borboletas atraídas pela luz. Eu tinha que gritar, eu queria gritar e não conseguia e a Ana, o meu espelho de Simone, chorou por mim. Parece sempre tão difícil forçar as portas a abrirem-se, mas aprendi que o teatro é feito disso, é perseguir qualquer coisa que não sabemos o que é e que parece intangível porque não existem personagens, somos sempre nós... Por esta altura não havia já aquela criatividade efusiva, latente, do curso de iniciação, o teatro passou a ser trabalho, improvisação, investigação, questão de tempo, escuta, respiração, depuração. Tínhamos em mãos um texto que era nosso, uma banda-sonora que era nossa e eles os dois, que de tão discutidos, desconstruídos e postos em jogo, tornaram-se mais humanos que nós próprios.

Foram os dias mais intensos. O CITAC era nosso e tínhamos que cuidar dele, fazer todo o trabalho de produção, planos de actividades, relatórios de contas, pedir subsídios, ensaiar, aprender tudo do princípio, por necessidade. Havia que fazer as coisas desfazendo-as e assim arrumávamos a sala dos figurinos, catalogávamos fotografias, encontrávamos uma ordem para os poucos livros e os muitos papéis, reaprendíamos a garagem e as técnicas,

pintávamos as salas e as mobílias de laranja e roxo e a outra sempre azul (a que eu pintei sozinha numa luta de amor e desamor comigo própria e onde uma vez pendurei um baloço em forma de lua). Sabíamos o espaço de cor. Parece-me agora que o fizemos vezes sem conta e vezes sem conta o caos voltava como se não pudesse ser de outro modo e ali houvesse uma vida impossível de domar (o que me faz lembrar as roseiras de uma história que, mesmo depois de podadas, voltavam a entrar pelas janelas e pelas brechas da casa em ruínas havia muito tempo).

Quando o evento chegou, habitámos pela primeira vez o Gil Vicente, com teatro, exposições, música, filmes, conversas e os IV Cadernos do Teatro, e o que parecia só existir projectado na imaginação tornou-se matéria. E quando finalmente acontece algo que se desejou muito, acontece também que as coisas têm um sabor estranho porque o resultado de tanto empenho é já passado...

Mas o processo não terminou ali no frio de Janeiro, na cidade circular, e *As Aventuras Extraordinárias do Príncipe e do Castor* foram em digressão por terras de Covilhã, Ourense, Lisboa e Casablanca. E em cada festival um espectáculo diferente, único e irrepitível para públicos também distintos entre si. O espectáculo mais difícil terá sido aquele em que tivemos a Cristina (que aos poucos se deixou cair para o outro lado de um espelho distorcido) a antecipar réplicas e a rir-se até ser transportada em braços para fora da sala pelo nosso presidente (Sr. Presidente!), que depois também se resolveu lançar pelas escadas do teatro numa das suas performances solitárias; outro houve em que o Luís em vestes de Sartre moribundo me deixou em palco a falar para uma maca vazia; e ainda outro em que tivemos que improvisar o cenário porque até à última da hora esperámos em vão por aquele que nos tinha sido assegurado. A última representação, de todas a mais livre (e mais a sul), valeu-nos um prémio de pesquisa teatral, que originou um discutível centro de mesa marroquino para a nossa sala das reuniões. Carregámos este espectáculo por tanto tempo (perguntome se ainda estarão presas à parede as nossas *polaroids* de caras esbranquiçadas) que sem dúvida ficará para mim como o mais especial. Dois anos depois o Luís comprou um saxofone e os primeiros acordes que aprendeu de improviso eram aqueles que o Gama tocava nas *Aventuras*, o que desenhou em mim um grande sorriso de quem pensa que “é belo que tenha sido assim” e vê de novo o palco atravessado por barcos de papel.

Paralelamente, tornava-se necessário pensar o CITAC, estruturar um novo curso de iniciação, reciclar uma direcção fictícia. Era a noite do equinócio da Primavera quando me ouvi dizer que gostava de ser a presidente porque adorava o CITAC acima de todas as coisas (e estava lá por inteiro, era a minha casa, a minha máquina de pintar realidades, e a do Luís e a da Ana e...) e assim foi. Fomos sempre poucos lá por cima e queríamos que o nosso reino crescesse a passo connosco, continuar os círculos de poesia em noites de lua cheia, interpretar textos contemporâneos e trabalhar com os formadores mais interessantes, abrir o Actus a grupos internacionais, celebrar os 50 anos com um jantar e um livro que fosse o nosso espelho. É claro que nem tudo foi como o desejámos (houve alturas em que circulavam mais palavras do que teatro) e só a impressionante dedicação de uns me fazia reconciliar com o desapego de outros, mas a julgar pelas memórias de círculos anteriores creio que terá sido sempre assim...

Numa outra noite, creio que em Outubro, vimos chegar de todas as partes os rostos e as histórias dos que criaram o nosso círculo e o continuaram até ser reinventado por nós. Houve então pedaços de histórias e de muitas peças que circularam de boca em boca em forma de memórias partilhadas. Não era algo que se pudesse medir por anos ou que se deixasse encerrar por números, mas que existia nas fotografias, nas palavras ditas e tantas vezes decoradas, nos figurinos habitados, nos cartazes e nos mundos de cenários mas, sobretudo, é algo que permanece ainda em todos aqueles que no CITAC viveram o seu meteoro de transformação, o que nele existe de intransmissível e de mais precioso. Penso no jantar em que começámos a celebrar os 50 anos e que para muitos terá sido um voltar a casa, porque uma vez CITAC sempre CITAC, desejo ou teatro que não deixa de existir.

Porque aqui o teatro foi sempre uma luta, seja contra o regime e aqueles que nos intitavam de escola de perversão, seja contra os modos estabelecidos de se fazer e pensar teatro. Uma luta pela procura de novas linguagens artísticas, pela criação de tendências polémicas, por ideias que acreditamos serem justas. Entrei para o CITAC a ouvir falar dos tempos áureos, da mística das gerações anteriores, quando éramos a vanguarda, traduzíamos peças, editávamos cadernos e boletins do teatro, contratávamos enenadores estrangeiros e criávamos peças que faziam eco e que depois corriam os festivais. Os tempos e as lutas podem ter mudado, mas gosto de pensar que, de uma forma ou de outra, continuamos a romper com o medo de arriscar e a ter a inquietude e a liberdade em nós. Com toda a imaginação e o profissionalismo de quem taceia mas não desiste, antes questiona e procura.

No momento de assegurar a continuidade do CITAC, quando abrimos as portas do Teatro-Estúdio aos novos citaquinos (ou aspiradores como lhes chamávamos por gracejo), tínhamos feito uma selecção relativamente cuidada e criteriosa e organizado um curso que nos parecia equilibrado e com bons formadores. No entanto, cedo nos apercebemos que a falta de disciplina que tinha minado o nosso curso de iniciação ameaçava ser ainda mais virulenta no grupo apenas formado e instituímos regras que depois tivemos dificuldade em fazer cumprir. Não podíamos trazê-los ao colo, mas também não possuíamos a força e a coesão necessária para fazer deles um bom grupo de trabalho, pelo que se sucediam saturantes círculos de reuniões depois dos ensaios, numa tentativa de responsabilização individual e colectiva. Estou certa de que este foi um curso muito mais pensado e acompanhado do que aquele que vivi e, talvez por isso, me tenha custado tanto que tenhamos sido constrangidos, enquanto direcção, a mandar pessoas embora em nome de uma coerência para com as regras que tínhamos estabelecido à partida.

Creio que fizemos o melhor que sabíamos, mas esse Inverno foi para mim um dos períodos mais perturbantes e insatisfatórios que culminou com o Luís a perguntar-me se eu já não adorava o CITAC. É possível que na origem das minhas negras energias tenha estado algo como o lado consumidor do CITAC, o facto de me encontrar sozinha a fazer pesquisas e contactos para este livro e ter frequentes e desanimadoras reuniões de apenas três elementos que acumulavam em si todo o trabalho de produção e a manutenção do curso de iniciação, onde parte das pessoas também não dava mostras de possuir a magia que nos tinha animado a nós e aquela sensação de pertença a algo muito especial que advém da entrega...

Acontecia por vezes perguntar-me se, se não estivéssemos ali nós, estaríamos outros, ou se simplesmente o CITAC se extinguiria na sua própria combustão.

Mas estes meses foram também palco de criação de cumplicidades com os novos citaquianos e em cada *performance* por eles apresentada não pude evitar sentir um grande orgulho (a par de um também grande afecto) por todos eles, pelo seu trabalho, pela sua criatividade. Afinal, o Teatro-Estúdio ia sendo cada vez mais deles. Habitaram-no com gatos e prostitutas, loucos e vagabundos, monstros e vampiros e houve poemas gritados em desespero ou ditos em voz baixa, cestas de maçãs e vinho partilhado em alegria dionisíaca, as palavras de cada um em confissão e listas do que eu mais gosto em ti misturadas com listas de brincadeiras de crianças, o espaço a ser cruzado em todas as direcções e o público de um lado para o outro. Qualquer coisa ainda sobre a liberdade, as canções e o amor, a subjugação, o riso de nós próprios com o riso deles. E isto era teatro, foram as histórias que nos quiseram contar e em que se desejaram superar.

Do mais experimental e performático, a um processo mais completo e acabado de um exercício final, foi-se construindo *A Ilha de Deus*. Encontrámos no Pedro Marques um encenador inquieto e exigente e com ele a dramaturgia contemporânea de Gregory Motton. Daqui resultou uma história que, por ser fundadora, não podia ser estranha a ninguém. Era a nossa sociedade ocidental, a humanidade de que fazemos parte e a própria contemporaneidade que quisemos questionar sem véus de ilusões, com a ironia que nos é própria. Questiono-me se cada exercício final será um cavalo de batalha e ocorre-me pensar que, mesmo no caso dos projectos artisticamente mais frágeis (e tenho em mente a sessão de poesia do Natal, a reposição d'*O Jogo, A Guerra...*), senti-me sempre por natureza de feito mais impelida a proteger e a justificar os espectáculos do CITAC do que a fazer uso de um discernimento crítico.

Entretanto, e como a abstinência teatral se ia fazendo grande, a um convite da secção de Astronomia no sentido de criarmos algo de tema lunar, respondemos com o espectáculo-performance *Souvenir*. Era o fim do Inverno e como o Teatro-Estúdio estava ocupado com os habitantes da *Ilha de Deus*, nós tremíamos de frio em salas de ensaio improvisadas à procura de um imaginário comum. Foi de todas a experiência mais colectiva e simultaneamente uma das mais prazerosas e difíceis de levar avante porque estávamos entregues a nós próprios em mais um processo turbulento, a braços com as diferenças de oito pessoas-mundos. Mas como escrever a alegria de ver encher-se de gente a casa que parecia vazia?

Começávamos no escuro do cinema e à medida que o Méliès fazia os seus personagens aterrarem na lua nós arrancávamos música de instrumentos infantis e de terras longínquas. Depois imortalizávamo-nos numa fotografia de família que um louco-demiurgo ia desmembrando a seu bel prazer e, solitários, entregávamo-nos a monólogos lunares que nos encaminhavam para um colectivo momento CITAC, onde dávamos azo aos nossos espíritos atormentados. Rio-me só de recordar e recupero a explosão da voz da Flor ("Tive uma infância fodida/sou um perigo/posso acabar com a minha vida") e a da Ana ("Eu sozinha sou muitas mulheres") a cantarem as músicas compostas pelo Fabião e pelo Gonçalo; recupero

o Moisés e o seu mundo de sabedoria coleccionada nas páginas do *Borda d'Água* alternado com os seus momentos de artista-urbano a sulfatar tinta laranja para um rolo de contabilidade em branco; recupero o Francisco transformado em fera transportado numa jaula até ao seu lençol de dança vertical e o Luís turista sádico-curioso a alimentá-lo; recupero a corrida dos russos contra os americanos, o Pedro no seu fato de ginasta-maravilha e as meninas a distribuírem bandeirinhas; recupero o Gonçalo na sua dança de Rei-Lua e eu numa espécie de transe musical a fechar e a abrir a minha sombrinha. Por duas noites fomos um carrossel de energia.

E não deixámos que passasse muito tempo até nos encontrarmos de novo no Teatro-Estúdio. Para trás ficou o exercício final e a experiência de uma digressão por Aveiro e Lisboa e havia agora a vontade conjunta de trabalhar com os mais recentes citaquianos. Importa dizer que queríamos um texto contemporâneo e um encenador estimulante e que o encontramos na controversa pessoa de Paulo Castro. Mesmo antes de chegar já nos tinha posto a ver os filmes do Jim Jarmush e a ler ou reler as peças da Sarah Kane e as conversas telefónicas que mantínhamos criavam um clima de grande expectativa. Tudo o que sabíamos era um nome, Singapura, e uma história em fase de escrita sobre um português e um alemão num quarto de hotel de um aeroporto, a braços com a perda de um passaporte e uma menina-prostituta a servir de isco a mando de uma polícia conhecida pela sua violência. Numa destas conversas ficámos também a saber que quem interpretasse a rapariguinha teria que se despir em cena e foi súbito o pensamento de que não seria capaz de me expor dessa forma. No entanto, em todo o tempo que distou dos telefonemas à chegada do texto (que se bem me lembro não suscitou grandes entusiasmos), não pude evitar pensar que aquela seria a única personagem-desafio, num misto de receio e de desejo de me ultrapassar. E assim foi. Em menos de um mês tínhamos o espectáculo de pé e já só fazíamos corridos porque, como o Paulo gostava de dizer, não estávamos ali para brincar aos teatrinhos. Tratou-se de um processo relâmpago, talvez não tão experimental como seria de esperar, mas cujo fascínio interno julgo ter sido a não-teatralidade, um estilo de representação que se aproximava do cinema e que, como tal, nos parecia mais frontal, mais verdadeiro. Claro que isso não evitou que se caísse em contradições cénicas como o uso de efeitos-especiais feitos de tripas de porco e chocolate (que tanto trabalho deram ao Agostinho) e que seriam o resultado da violência recebida pelo português.

Singapura era um crescendo de violência a 18 imagens por segundo. Expunha a pedofilia, o abuso de poder, punha em confronto culturas e nacionalidades, sacrificando porém a profundidade dos temas à sua eficácia. Os cartazes, que mostravam um cão de aparência feroz, deixando adivinhar a violência destilada pelo espectáculo, tendiam a desaparecer. O Gil Vicente esteve sempre cheio e na primeira noite a Cristina (cada vez mais perdida do outro lado do espelho) sobe ao palco com intenções de se despir no preciso momento em que a polícia de Singapura entra em cena e a manda embora. Mais uma vez é levada em braços para fora do teatro e o público divide-se entre os que se renderam e os que não suportaram a crueza do espectáculo. Não era possível um meio termo.

Houve o Verão de permeio e seguindo o seu rastilho e o aproximar de Setembro, rumámos a sul. Atravessámos Portugal e Marrocos de carro e

carrinha até chegarmos a Casablanca ao terceiro dia, com os signos da aventura estampados no rosto. Foram muitas as paragens nas nossas estradas nacionais, motivadas pela necessidade de *performances* de estrada (dando uso aos uniformes de polícia e à libido dos rapazes), ou porque a Inês já não suportava o Moisés ao fim de meia hora, ou ainda porque nos deixámos perder e fomos dar a Mértola, onde os pais da Flor nos banquetearam e nos forneceram de pão, queijo e vinho. A manhã seguinte surpreendeu-nos a dormir na praia de Aljeziras onde tomámos o primeiro banho nas águas do Mediterrâneo e depois o barco que o atravessa até Tânger. Daí até Casablanca foi a imersão no mundo árabe, os cd's comprados em bombas de gasolina e ouvidos até à exaustão, a comida que nos começou a revolver as entranhas, os chás de menta, o passar a noite num campo para peregrinos e ser massacrados por mosquitos, o inevitável estreitar de cumplicidades.

Chegar ao caos de Casablanca foi para alguns de nós reencontrar as caras conhecidas do ano anterior e saber que nada os preparava para ver Singapura no dia seguinte. Era suposto fazermos duas representações, uma à tarde e outra à noite, mas a polémica fez-se sentir logo no ensaio geral, o que nos levou a redigir um comunicado antes do espectáculo precavendo o público dos conteúdos da peça, explicando que pretendíamos denunciar uma determinada realidade (a da pedofilia e do abuso de poder...) mas não, de forma alguma, chocar os seus princípios morais e religiosos. Não obstante, grande parte do público levantou-se depois das primeiras cenas de nu e de violência e a Joana e a Sara, que faziam as técnicas, fechavam os olhos para não verem. O espectáculo provocou uma grande celeuma e antes de iniciarmos a segunda representação vieram o júri e a direcção do festival pedir-nos para cortarmos as cenas que julgavam tratar-se de pornografia. Perante a nossa recusa (preferíamos não fazer o espectáculo a sermos censurados), fizeram sair grande parte do público árabe, permanecendo os estudantes e o público europeu.

Actuámos num clima de grande tensão, mas, a meu ver, esta foi uma experiência assaz positiva na medida em que um festival internacional, mesmo num contexto árabe, tem que estar aberto à diferença e, se não o está, deve questionar-se. Ora, se a maioria nos terá reprovado também houve quem nos encorajasse e, sobretudo, foram numerosos aqueles a quem o espectáculo fez reflectir e que vieram falar connosco, de professores a estudantes, inclusive sobre a impossibilidade de poderem fazer um tipo de teatro realista, de mostrarem o corpo ou de assumirem um ponto de vista declaradamente crítico. Assim, foi num clima efervescente que no dia seguinte partimos, uns para Portugal à vista dos exames de Setembro e outros em direcção a Marraqueche e da sua medina de ruas labirínticas e encantatórias.

À medida que o círculo se fecha para mim apetece agradecer todas as horas que tornámos únicas e entrar de novo na nossa sala escura e cantar a Tigresa da Maria Betânia com a minha Flor, dividir as listas dos mil-afazeres com o Luís e a Ana, maldizer e admirar o Pedro, surpreender-me com o Gonçalo, rir-me com as tolices do Moisés, corar com os apalpanços e as tiradas da Inês, não ter muita paciência para as peculiaridades do Francisco, encher a Joaninha de mimos, fazer e pensar teatro. Como tantas vezes antes.

E sobretudo, apetece dizer cuidem bem da minha casa até eu voltar, porque parte de mim por lá ficou. A outra, já fora da cidade circular, continua a crescer com os olhos prenhes de sonhos e de assombro. Saiu do baloiço e foi à procura de

TIAGO DE FARIA

Carta para CITAC, com música de

L. Cohen: *Sisters of Mercy* > Amor,

É mais fácil não escrever.

As memórias são tão perfeitas quando não as temos de narrar. Moram nesse imprevisível local nebuloso, onde tudo toma a forma última. Eu, se soubesse, oferecia-te um poema de luz e ficava nas trevas à espera de sorrisos. Tenho estampado na pele que hoje visto, o suor do calor da sala estúdio, rasgam-me os ouvidos, como paredes e chão, o barulho do bar da associação. Dia após viagem, após cansaço, após cantina, após café e cigarro, após dia, ficam as cogitações sobre o Cogito do J.P.S.

Existe qualquer coisa na tua condição amadora que enriquece de sobremaneira a criação teatral, provavelmente a tua própria etimologia. Tu és espectador de um dos mais românticos e felizes encontros. O teu inquisitivo cepticismo universitário encontra o teu querer tudo agora e sempre de novo, num acto de perpétua fecundação.

Não há uma consciência clara da tua própria riqueza, e provavelmente por isso mesmo, tu definhas lentamente, sujeito ao avançar de uma sociedade que cada vez te quer dar menos espaço, e menos tempo, e menos hipóteses, e menos escolhas, e menos poesia, e menos abstraccionismo, e mais respostas imediatas, e mais certezas patéticas, e mais formatação, e menos chão e som, e chão e som, e chão e som.

Amor, nós temos que nos obrigar a falhar para poder quebrar com este passo, este pacto, destrutivo que se faz picadinho e irritante. Viva o masoquismo, contra o confortável sedentarismo do está sempre tudo bem desde que me acomode cedo.

Gostava de te poder dizer que me ficaste na pele como uma amante que nos vicia ao toque. Que tenho até de dosear as vezes que penso em ti para não ser imoral. É estranho escrever a um amante a quem já não se fala, faz já algum tempo. Amo-te no segredo que guardo entre mim e o espaço que me separa da dobra dos lençóis.

Ficaria bem aqui citar, como prova de alguma erudição, mas para quê quando tu és já para mim CITAC. Conheço-te bem, sei de cor os teus passos, adivinho-te na penumbra. E, no entanto, não te conheço de todo, volto a ti a tempos como uma droga que se quer bem doseada. Estás para além da vontade assassina de Inês de Castro, que nos condena. Amo-te no silêncio... Abomino contigo todas as formas disfarçadas de revista à portuguesa, essa forma disfarçada de reacção. Morro contigo nas ruas inclinadas da alta, para depois "desmorrer" na revolta dos paralelos.

Pára! Onde vamos? Quantas quedas poderemos amparar? Pairamos, sem saber que pairamos nas vidas que se nos tocam. Como foi possível esta nossa relação? Vemo-nos a boiar nas águas de um Mondego turvo de emoções por preencher.

Deixo-te agora, com a certeza de ter ficado ainda tudo por dizer, deste-me mais do que poderei algum dia escrever. Espero poder ir-te encontrando no futuro, não para te devolver nada, que não quero devolver aquilo que me é agora tão querido. Mas para que me possas despir. Devolver-me à condição inicial de não saber, não escolher, não pensar sequer.

Serás sempre referência, serás sempre porto seguro, mesmo para quem já viaja há mais tempo que o tempo se possa calcular. Serás sempre amante e irmão, e tocarás para sempre os meus olhos na forma como eles se deixam cair sobre a paisagem rasgada. Quando eu sair estarás a dormir e quem por aqui passar saberá a tua morada pela sombra decalcada do teu ventre notícia do que é fecundo em nós.

Levas-me ao fundo de mim, dentro de ti.

Beijos, Tiago de Faria.

Ps Falei do que vejo nesta relação impossível, agora quem quiser que acrescente de sua lavra. Por mim vou voltar ao que deixei, o trabalho do homem do ano passado.

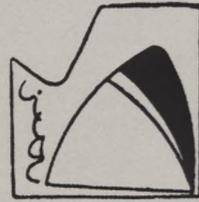
VÂNIA ÁLVARES **Ainda Outra Quadratura do Círculo** > Não sei porque lhe deram este nome, não sei mesmo. Chama-se Círculo de Iniciação Teatral da Academia de Coimbra. Habito-o e por isso tacteio-o e ainda o cheiro. Não é suposto, as formas geométricas são construções intelectuais puristas, o círculo é perfeito, uno é uma completude permanente e dinâmica.

Foi no (per)curso de iniciação 2000/2001 que percebi a diferença entre este círculo e uma vulgar circunferência. Eu como linha fechada, sem divisões, mas o CITAC como pontos que a vieram preencher. E agora sim temos um círculo, um Sol, uma Lua, cheinhos de energia contida e preservada. Não esquecer outros vinte tão perdidos e encontrados quanto eu. Em danças circulares, rodopios e texto batido vezes sem conta, até ficarmos tontos para ter a vertigem de uma outra dimensão, onde a luz dos projectores cega e a voz tem de ser penetrante e hipnótica. Uma Távola Redonda onde cada qual encontra uma missão confiada, e a harmonia ou é inclusiva ou aparecemos nus aos olhos do público.

O Círculo é negro, porquanto guarda todas as cores, todas as variações do espectro visível pelo olho humano estão ali absorvidas. O dia que percebemos que o meio século estava próximo, havia que marcá-lo. Esprairmo-nos, à procura dos limites e de onde tudo começou, encontrar o centro radiante que permite a expansão. O senhor Leonardo fez isso com aquele homem amarelecido, todo esticado até tocar a perfeição. Bom, fazer isso com o CITAC... é a verdadeira quadratura do círculo, no sentido clássico do problema: temos um sentimento inteligível, o nosso círculo, que queremos materializar, num quadrado, mantendo a mesma grandeza. Acrescem as regras impostas pelos gregos, pois os instrumentos ao dispor só podem ser dois, no nosso caso os citaquianos e os registos físicos sobrevividos, e além disso o número de acções desenvolvidas tem que ser finito. Não podia ser fácil, é uma *vexata questio* desde que a humanidade escreve e neste palco ganhou contornos de novas dificuldades. Mas o mel e o limão vão bem juntos, ganhei um orgulho que desconhecia no meu teatro, que tem obra e abre portas sem ser preciso sequer tocar, todavia o pó do tempo esconde o brilho e sempre houve gente menos inteira, que nem sabe receber. Não é espanto, a dança circular é uma espiral de eterna renovação em que o óptimo e o péssimo se sucedem. Houve muitos óptimos.

Quanto a mim agradeço o desafio de quem se sentiu desperto, mas fazer este livro, possível porque há Fadas que vêm por bem, não é assim tão importante. O que eu vou levar comigo é um corpo consciente de si, ganhei-o com o esforço de quem fugiu muito tempo e então se encontra, descalça nas paredes negras do teatro-estúdio. Da circunferência vazia fiz uma esfera cheia como esta Lua gorda de Agosto que hoje me acompanha. Estou nas mesmas montanhas de onde parti há seis anos atrás, mas muito, muito mais livre, mais eu.

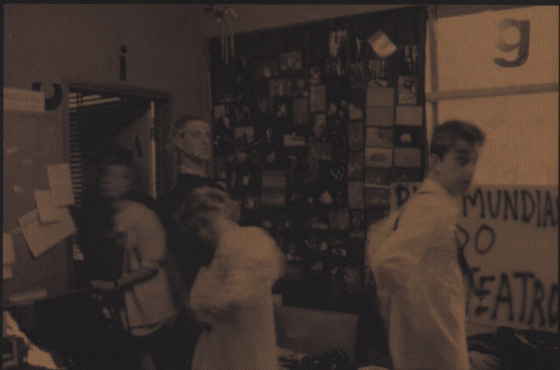
O Círculo iniciou-se à 50 anos. Que perdure enquanto houver quem o ame por dentro e consiga, por vezes, vislumbrar a sua forma perfeita.



1956 • CÍRCULO DE INICIAÇÃO TEATRAL DA ACADEMIA DE COIMBRA • 2006







Coordenação Editorial: CITAC • Edição: Imprensa da Universidade de Coimbra • Edição de Texto: CITAC • Design e Edição de Imagem: António Barros
Produção Gráfica: Estúdios ESTÍMULUS [design] • Tiragem: 750 exemplares • ISBN: 972-87-04-97-6 • Depósito Legal: 247975/2006 • Coimbra 2006 • © CITAC e IUC

Esta Danada Caixa Preta só a Murro é que Funciona • Afirmação colhida a um texto de Alexandre O'Neill, titula este livro, publicado por ocasião da comemoração dos 50 anos do Círculo de Iniciação Teatral da Academia de Coimbra. Começou a inscrever-se no desejo partilhado por Sílvia das Fadas e Vânia Álvares, depois veio a Joana Maia. E não é que o trio das infatigáveis levou isto até ao fim? Neste entretanto, contaram com a ajuda de Luís Rodeiro, Sara Andrade, Xé Pizarro. Colaboraram ainda nos festejos Agostinho Martins, Ana Aidos, Ana Fernandes, Ana Sofia Costa, António Moisés, Moisés Esteves, Gonçalo Maia, Jorge Correia, Luís Filipe Rocha, Maria Inês Coroa, Mário Pais, Nolga Valentino, Paula Rita, Pedro Fabião.

Créditos de Imagem • p. 4 - © Foto Virgílio Ferreira; p. 14 - Fotos cortesia Feliciano Cruz David; p. 16, 17 - a. d. Arquivo CITAC; p. 22 - Desenho de Aníbal de Almeida; p. 35, 36 - a. d. Arquivo CITAC; p. 41 - Foto António Portugal; p. 43 - Desenho de Francisco Relógio; p. 44 - Fotos António Portugal; p. 45 - Fotos cortesia António Lopes Dias; p. 47 - Foto António Portugal; p. 50, 51 - Fotos cortesia António Lopes Dias; p. 54, 55 - a. d. Arquivo CITAC; p. 71 - Fotos Miguel Correia; p. 73, 77 - Fotos cortesia Celso Cruzeiro © Afrontamento (1989); p. 78 - a. d. Arquivo CITAC; p. 80, 81, 82, 83, 84 - Fotos Guilherme Silva; p. 94 - Fotos cortesia Jorge Vasques, p. 95 - Foto Mário Leite; p. 96, 97, 98, 99 - Fotos Guilherme Silva; p. 102, 102 - Fotos Narciso Saraiva; p. 105, 106, 107, 108; 109, 110, 113 - Fotos Projectos & Progestos; p. 122, 123 - Fotos Andrej Kowalsky; p. 124, 125 - Fotos Paulo Ramos; p. 126, 127, 131, 132, 134, 137, 138 - Fotos Susana Paiva; p. 128, 129, 135 - a.d. Arquivo CITAC; p. 140, 141 - Foto Jorge Torres e Teresa Amado; p. 142, 143 - Fotos Pedro Crisóstomo; p. 145, 146 - Fotos Ruy Malheiro; p. 147 - Foto Tiago Hespanha; p. 148 - Fotos Acto Único / António Pires, Nuno Patinho, António Martins e Paulo Mora; p. 172 - Fotos Ana Madureira; p. 173 - Foto Acto Único / António Martins, António Pires, Nuno Patinho, Paulo Mora; p. 174, 175 - Fotos Emanuel Brás; p. 177 - Foto Tiago Lança, Tiago Hespanha; p. 178 - Desenho Ana Madureira; p. 179 - Fotos Sal; p. 180 - Foto CITAC, Paulo Castro; p. 181 - Foto Miguel Silva; p. 184 - Fotos Luís Filipe Rocha, Tiago Lança; p. 185 - a. d. Arquivo CITAC; p. 186 - Foto Pedro Fabião; p. 187 - Fotos CITAC, Paulo Castro; p. 188 - Fotos Eloisa Valdez; p. 189 - Foto Moisés Esteves

Anexos • O livro integra como suplemento a uma peça teatral "Os sapatos", texto de Yvette Centeno como complemento ao seu testemunho, gentilmente cedida ao CITAC como prova do seu amor ao teatro.

O CITAC agradece:

À Fundação Calouste Gulbenkian, mãe e pai do grupo, desde os primeiros passos em volta
Ao Presidente da Fundação Calouste Gulbenkian, Dr. Emílio Rui Vilar,
por ter reconhecido que esta história merecia ser contada.

À Reitoria da Universidade de Coimbra, nas pessoas do Reitor, Prof. Doutor Fernando Seabra Santos,
e do Pró-Reitor para a Cultura, Prof. Doutor João Gouveia Monteiro

À Imprensa da Universidade de Coimbra, nas pessoas do seu Director, Prof. Doutor José de Faria Costa,
e Directora-Adjunta, Dra. Maria João Padez de Castro

À Delegação Regional da Cultura do Centro, na pessoa do seu Delegado Regional,
Prof. Doutor António Pedro Pita

Ao Governo Civil de Coimbra, na pessoa do Governador Civil, Dr. Henrique Fernandes
Ao Teatro Académico de Gil Vicente, na pessoa do seu Director, Prof. Doutor Manuel Portela
A Alexandre O'Neill, em cujas palavras encontramos a essência do CITAC

E muito especialmente:

A António Barros, por ter acreditado que da nossa desordem
poderia nascer um livro, e por tê-lo feito tão bem.

Aos que ajudaram a resgatar esta memória colectiva, nesta cidade ou dispersos pelo mundo,
partilhando o CITAC em palavras, fotografias, esboços ou pelo simples
contar de histórias que não ficaram escritas

[e já agora uma palmadinha nas costas aos que não nos passaram cartão]

A todos os citaquianos do início ao fim do Círculo, até quando tudo sem nós por si permaneça.



FUNDAÇÃO
CALOUSTE
GULBENKIAN



DELEGAÇÃO REGIONAL DA CULTURA DO CENTRO



GOVERNO
CIVIL
DO DISTRITO
DE COIMBRA

SOANOSCÍRCULODEINICIAÇÃO

EATRALDAACADEMIADECOIMBRA

"Os Sapatos" (Exercício cruel) de Yvette Centeno, inédito escrito para José Ribeiro da Fonte *in memoriam*, foi amavelmente cedido ao CITAC como complemento do seu testemunho e, nas suas palavras, como prova do seu amor ao teatro. É parte integrante do livro "Esta danada caixa preta só a murro é que funciona • CITAC 50 Anos" e não pode ser vendido separadamente.

A O L E I T O R

Há Leitor?

Trata-se de um exercício de impaciência, feito por um anónimo e lustrado.

Durou alguns dias e algumas noites de insónia.

Ao fundo da cena, do lado esquerdo, um armário grande e antigo. Do lado direito um plátano, a ser aparado por um funcionário dos serviços municipalizados. Vai cortando, serrando, arrancando, de tal modo que no fim do espectáculo já nada resta do plátano. Nem o tronco se lhe aproveita.

Entrará então o Presidente da Câmara com uma *maquette* de gesso para pôr no seu lugar. O arquitecto que a fez passa-lhe um chorudo cheque. Os zeros caem do papel como bolas de ping pong.

Vozes dirão: *o que é isto?*

Outras vozes responderão: *maravilhas do novo modernismo...*

O nosso... É assim que se progride, sempre atrás da Europa... Atrás é o caminho!

Na banda sonora utilizam-se os trechos que vão sendo citados: de Pierre Henry, *Variations pour une porte et un soupir*; de Mozart, *Die Zauberflote*; de Michael Jackson, *Bad*.

E tudo o mais que o compositor de serviço achar por bem acrescentar.

D E S C R I Ç Ã O

Duas velhas descalças, uma vestida de preto, outra vestida de branco.

A de preto está a enrolar com muito cuidado uma corda fina-nha à roda da de branco. Começa pelos pés e vai subindo, subindo.

Um pianista. Faz escalas para aquecer as mãos.

Um príncipe encantado. Com uma pá desenterra a princesa, que acaba de encontrar numa sepultura cavada de fresco.

A princesa é azul.

Vozes: *só duas velhas, um príncipe e uma princesa enterrada, não chegam para animar o palco. Fazem falta mais algumas figuras, de preferência femininas.*

Outras vozes: *essa agora! Femininas porquê?*

Uma bailarina encosta-se ao piano. O pianista levanta-se e dá-lhe um empurrão discreto. Não gosta de bailarinas, e testa que lhe mexam no piano.

Um primeiro-ministro num cavalo de pau. Entra e sai a correr, por várias vezes. De cada vez atira um chapéu ao ar. Os chapéus são de senhora: com rendas, com véus, com flores, com frutos.

Um trapeiro recolhe todo esse lixo e no fim do espectáculo despeja os sacos para cima do público.

O público está sentado nas confortáveis cadeiras de um teatro convencional: o S. Carlos, ou o S. Luís, ou o Trindade.

O S S A P A T O S

Y V E T T E C E N T E N O



*inédito,
escrito para José Ribeiro da Fonte,
com quem falei deslhos e de
outros perfieitos, em Vozes
do C.C.B.
O José faleceu, e com el
mecha coisa. Ap. 1.1.11,
in memoriam.*

Vozes: *e por que não o teatro Garcia de Resende de Évora? Há que descentralizar.*

Voltando ao público: ora adormece, embalado pelo piano, ora acorda, com os empurrões que são dados à bailarina, que insiste em encostar-se ao piano, e com os gritos da velha de branco quando a corda a magoa, ou ainda com o arfar do príncipe que se excita ao desenterrar e abraçar a princesa.

O primeiro-ministro troca o cavalo de pau por um jovem porta-voz, disposto a alguns sacrifícios pela sua carreira.

Vozes: *tais como?*

O primeiro-ministro e o porta-voz, sentados a um canto, snifam voluptuosamente pó de talco Ausónia, o único autorizado pelo ministro das finanças devido aos cortes orçamentais.

A princesa, que se despira para sacudir a terra dos vestidos, volta a vestir-se, com grande desgosto do príncipe.

Vozes: *mas não chora. Os príncipes bonitos nunca choram.*

O príncipe volta a metê-la na sepultura, o que ela aceita. Está cada vez mais azul.

A velha de preto já enrolou a corda à roda da de branco, e prepara-se para a esganar.

A velha de branco grita. Não é um grito qualquer. É um ranger de porta, doloroso, prolongado.

Vozes: *a velha é culta. Deve ter ouvido a música concreta de Pierre Henry.*

Outras vozes: *Variações para uma porta e um suspiro.*

Príncipe: *Note-se que at se fala de febre e de morte. Na minha opinião a velha corre perigo.*

Vozes: *todos os velhos correm perigo.*

O pianista, que já aqueceu as mãos, ora ao piano ora aos empurrões à bailarina, salta para cima do banco e começa a aquecer os pés.

A bailarina observa-o de longe. Sai de cena e regressa pouco depois com um espelho de armário que vai mostrando a uns e a outros.

O príncipe começa a namoriscar a bailarina. Ela entrega-lhe o espelho.

A velha de preto abre o armário que está ao fundo da cena e tira de lá de dentro um par de sapatos de salto alto. Tenta calçá-los à velha de branco, que continua a ranger.

Vozes: *experimenta no porta-voz.*

Outras vozes: *não, no primeiro-ministro.*

Surge logo à boca de cena, com ar ameaçador, um batalhão de comandos. Uns matam, outros morrem. Outros põem-se a beber vinho tinto por *biberons* de litro, concebidos para o efeito.

O público assustado, encolhe-se nas cadeiras. Perde a sensação de conforto de quem não tem nada a ver com o que se está a passar. E se alguém se mete com eles?

Vozes: *não se está a passar nada. Os comandos descalçam as botas e esfregam os pés doridos.*

O porta-voz, com autorização superior, traz-lhes pó de talco Ausónia.

Vozes: *quem patrocina esta peça? É o pó de talco Ausónia? Vamos lá a falar de outras marcas!*

A velha de preto abre de novo o armário e tira ainda mais sapatos de salto alto que distribui entre os homens. Os sapatos não servem, como é de calcular.

O **príncipe** interpela a velha de preto: *o que é que ela tem?* (Refere-se à de branco).

Velha de preto: *acho que está com falta de ar. Mas isso passa. Passa quando morrer.*

A **princesa** ergueu-se do túmulo: *perguntar é cruel. Desviemos os olhos.*

Príncipe: *eu gosto de saber.*

O trapeiro recolhe as botas dos comandos e os sapatos da velha e daí a pouco estará a despejar os sacos sobre o público. Mas no público há sempre quem aproveite. É de borla.

A velha de branco começa a desenrolar a corda que a prende.

Faz um novelo redondo que de vez em quando lhe cai da mão e rebola pelo palco fora. Então volta ao princípio.

A princesa azul foge da sepultura. Quando se vê ao espelho, que está a ser agarrado pelo príncipe, solta um grito e desmaia.

Vozes: *Eros e Psique.*

Outras vozes: *Conta a lenda que dormia / Uma princesa encantada / A quem só despertaria / Um infante que viria / De além do muro da estrada. / ...*

A princesa não recupera os sentidos. O príncipe atira com o

espelho ao ar e regozija-se quando ele se estilhaça no chão.

O pianista salta do banco e ataca a marcha nupcial.

A bailarina enforca-se na corda que a velha de branco tinha enrolado em novelo.

Caem do armário que a velha de preto abriu dezenas e dezenas de sapatos de salto alto, que não servem a ninguém, nem mesmo ao príncipe.

Velha de preto: *se me visto de preto, se me embrulho na trevoa, se vôo pelos tectos quando ninguém me vê...*

Velha de branco: *nós na família somos belas. Envelhecemos sem rugas, com as costas direitas, a carne toda no sítio...*

Velha de preto: *não seremos eternas, mas sabemos morrer.*

Princesa: *estou toda partida, é a maldita ginástica.*

Velha de branco: *antes eram as crianças, agora é a ginástica.*

Velha de preto: *o mundo está a acabar.*

Velha de branco: *as mulheres não querem ter filhos.*

Velha de preto: *os homens não querem ter mulheres.*

Vozes: *todos querem ter tudo e ninguém quer ter coisa nenhuma.*

Bailarina enforcada: *sonham com o príncipe encantado. Eu também sonho. Não me deixam encostar ao piano. É uma contrariedade.*

Príncipe: *ainda há homens que gostam de mulheres. São raros, mas existem. Deviam ser adorados como redentores da espécie.*

Princesa: *e as mulheres, ainda gostam dos homens? Falo por mim.*

Prefiro mil vezes cães, ou gatos, ou mesmo periquitos. Dão muito menos trabalho.

Vozes: *sugiro que desçam a cortina. Sugiro mesmo que desçam o pano de ferro.*

Criança irritante na plateia: *mamã, mostra-me o pano de ferro!*

Mostra-me o pano de ferro!

A mãe dá-lhe um tabefe.

A **criança** insiste: *mamã, mostra-me o pano de ferro!*

A mãe dá-lhe outro tabefe.

Um crítico circunspecto: *não é assim que se desperta o gosto pelo teatro.*

A mãe levanta-se do lugar e dá-lhe um tabefe também a ele. A criança cala-se.

O príncipe, entretanto, começou a despir a princesa.

Princesa: *olhe que eu volto para o meu cantinho. Não se atreva a incomodar-me. (aos gritos) Assédio! Assédio!*

O **príncipe** encolhe os ombros: *digo, não digo, o que falta dos versos? A judam a descobrir a identidade.*

Vozes: *a encobrir, a encobrir a identidade. É esse o jogo.*

Príncipe: *mas qual jogo? Não devia ser eu o primeiro a saber?*

A **princesa**, enfadada, regressa à sua cova: *é de vez. Não se atreva a aproximar-se.*

Príncipe: *disseram jogo ou disseram gozo? Não é a mesma coisa.*

Vozes: *adivinha.*

Príncipe: *foi gozo.*

Bailarina enforcada: *só pode ter sido gozo.*

Príncipe: *mas não riram.*

Vozes: *como se escreve espernefíco? Espernefíco ou esprenéfíco?*

Outras vozes: *nem de uma maneira nem de outra. Não vem no dicionário.*

Vozes: *em qual?*

Outras vozes: *no Prático Ilustrado.*

Mãe: *e os tabefes? Vêm no dicionário? Eu sou capaz de ilustrar.*

A velha de preto canta a Ária n.º 14 da *Flauta Mágica* de Mozart, a da rainha da noite. Ou melhor, faz os gestos. O que se ouve é um disco, que foi posto pelo príncipe: “Der Hölle Rache kocht in meinem Herzen”.

Quando o disco acaba gera-se no palco alguma consternação. Era bem melhor continuar a ouvir Mozart...

Entra o **encenador:** *é preciso traduzir. Traduzam.*

Velha de preto: “*Uma vingança infernal arde no meu coração*”.

Velha de branco: *não é arde, é ferve. Ferve no meu coração.*

Encenador: *não rima.*

As duas velhas: *rimado sai mais caro.*

O **primeiro-ministro**, cheio de pó de talco, desata aos berros: *não há verba! Não há verba!*

O **porta-voz** ecoa as suas palavras: *não há verba! Não há verba!*

Encenador, preparando-se para fechar o pano: *é bem pior, não há verbo.*

Vozes: *símbolo? Ah, pois claro, se tudo é símbolo...*

O produtor interfere e exige, não deixando fechar o pano, que haja uma apoteose final, como nas revistas à portuguesa. Todos cantam em coro: Avé, Avé, Avé Maria, enquanto pelo palco desliza suavemente uma caravela enfeitada a lantejoulas.

O **primeiro-ministro** canta, frenético: *I’m Dad, I’m Dad! I’m Dad! I’m Dad! I’m Dad!*

O **público** rejubila na plateia: *You’re dead, you’re dead! You’re dead! You’re dead! You’re dead!*

O **porta-voz**, completamente pedrado, acena com um cartaz: *voto no BE! Ou voto no ME? MEE...*

Quem fecha o pano não é o encenador, despedido com justa causa, é o Fernando Pessoa, mamarracho de serviço.

O **produtor** intervém novamente: *assistimos à descrição. E os diálogos? O público gosta de diálogos. Paga para ver e ouvir.*

Vozes: *mais diálogos? O que se ouviu não chega?*

Primeiro-ministro: *eu tenho um discurso preparado sobre Portugal na Europa.*

Príncipe: *eu gostava de acabar o poema. É no fim que descubro quem sou.*

Bailarina: *eu gostava de saber.*

Princesa: *eu não. Acho que já sei tudo.*

Produtor: *o que dizem as velhas?*

Vozes: *que são velhas, e que estão fartas de o ser. Alguém que tenha pena e que as leve daqui.*

Fernando Pessoa exclama entre o atónito e o confuso: *é sono? é sonho? É o intervalo entre uma coisa e outra?*

O pianista (que depois de tocar a marcha nupcial adormecera profundamente) acorda com fome e prepara uma omelete de quatro ovos que come com pedacinhos de pão.

O **príncipe** recita o final do poema: “*E vê que ele mesmo era / A Princesa que dormia*”.

A princesa desata aos gritos. Afinal não sabia.

As velhas completam a ária n.º 14 da *Flauta Mágica* (a da vingança infernal). Os actores disponíveis (os comandos tinham sido logo desmobilizados, o encenador recentemente despedido) reúnem-se à volta do produtor e exigem maiores *cachets*: Não aos salários de miséria!

Vozes: *Não aos salários de miséria!*

O primeiro-ministro sai discretamente de gatas. O porta-voz segue atrás.

Fernando Pessoa, ainda e sempre entre o atónito e o confuso: *é sono? é sonho? É o intervalo entre uma coisa e outra?*

Vozes: *quem fecha o pano?*

O **príncipe**, amável: *posso ser eu.* Quando o público, aliviado, julga que o espectáculo terminou, o **produtor** anuncia: *vou fazer uma ópera. Devia ter compreendido logo que isto não era uma peça, era uma ópera. Vou fazer uma ópera.*

Vozes: *para poucos diálogos mais vale nenhuns. Faça antes um concerto. Destes modernos, que duram vários dias, e onde acontece de tudo, ninguém estranha.*

Outras vozes: *vi um desses em Berlim. Durou três dias. Andámos pelas ruas, pelos supermercados pelo metro. Fomos roubados no metro.*

Príncipe: *eu prefiro uma sala tradicional confortável. Não gosto de música em pé. Não oiço bem.*

Produtor: *vícios da aristocracia decadente.*

Bailarina: *por que não um coreto? O do Jardim da Estrela?*

Produtor: *e por que não a Torre de Belém? Evocando os descobrimentos?*

Vozes: *Boa! Boa!*

Fernando Pessoa: *isto é um espectáculo a sério ou uma bagunça democrática? Se todos metem a sua colherada eu vou-me embora. É esta a minha mensagem.*

O pianista acabou de comer a omelete.

Fernando Pessoa retira-lhe o prato, e sai, lambendo os restos.

HESITAÇÕES

“Sai, lambendo os restos? Ou: “Vai lambendo os rastos”

E não sai? Se não sai como é que nos vemos livres dele? Há que computorizar as variantes.

E os outros? O que se faz com os outros?

E com o público? E com os dinheiros do Fundo Social Europeu, que eram para formação? Ficou alguém formado? (Exibam-se os diplomas!)

... Lisboa, 1988 – 1992 – 1994 etc.; etc... até 2005