

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA



CARTOGRAFIA DA ENCENAÇÃO DO *AUTO DA BARCA DO INFERNO*
- DO PROCESSO AO ESPECTÁCULO

Fernando Ricardo Coelho da Silva Correia

Coimbra, Maio de 2011

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA

CARTOGRAFIA DA ENCENAÇÃO DO *AUTO DA BARCA DO INFERNO*
- DO PROCESSO AO ESPECTÁCULO

Fernando Ricardo Coelho da Silva Correia

Dissertação submetida à Escola Superior de Teatro e Cinema para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Teatro – Especialização em Encenação, realizada sob a orientação científica de Professor Doutor Armando Nascimento Rosa, Professor Adjunto da área de Teoria.

Constituição do Júri:

Presidente _____

Vogal _____

Vogal _____

Coimbra, Maio de 2011

Índice Geral

Agradecimentos	3
Resumo do trabalho de projecto	4
Abstract	4
Introdução	7
I. <i>Pera onde is?</i> O lugar da encenação num clássico.....	10
II. <i>Inferno</i> - Trabalho preparatório sobre o Auto	20
III. Lógicas de criação – do Processo ao Espectáculo	32
3.1 Workshop Preparatório.....	36
3.2 Ensaios (de 17 de Maio a 20 de Julho)	49
1ª semana de ensaios:.....	49
2ª semana de ensaios.....	54
3ª semana de ensaios.....	57
4ª semana de ensaios.....	59
5ª semana de ensaios.....	61
6ª semana de ensaios.....	65
7ª semana de ensaios.....	67
8ª semana de ensaios.....	68
9ª semana de ensaios.....	69
Conclusão	74
Referências	77
Outras referências.....	80
Anexos	83
A) Historial do T.E.UC.....	84
B) Cronologia dos espectáculos do T.E.U.C de 1938 a 2009	89
C) Material de anteriores encenações Vicentinas pesquisado no espólio do T.E.U.C.	97
D) Material do caderno de encenação	124
E) Imagens de referência.....	127
F) Desenho de Luz	129
G) Cenário.....	131
H) Esquissos dos figurinos.....	132

I)	Flyer / Cartaz.....	140
J)	Dossier de Promoção.....	141
K)	Folha de Sala do espectáculo	146
L)	Agenda do Teatro da Cerca de São Bernardo	148
M)	Recorte de imprensa – Diário de Coimbra	149
N)	Recorte de imprensa – Público	150
O)	Fotos de ensaio.....	151
P)	Versão cénica do <i>Auto da Barca do Inferno</i>	155
Q)	DVD do espectáculo <i>Auto da Barca do Inferno</i>	184

Agradecimentos

Quero agradecer ao Carlos e à Denise por me terem recolhido durante o período do Mestrado na sua casa. À Laura Lamas pela força, inteligência e companheirismo. Aos meus colegas e professores do Mestrado, especialmente ao meu orientador pelo apoio. A todos que graciosamente participaram nos exercícios práticos do primeiro ano, pela disponibilidade e entrega. À Margarida Mendes Silva pelo apoio. Ao T.E.U.C pelo convite para encenar o espectáculo. À equipa da Escola da Noite por tão bem terem acolhido o espectáculo com muito profissionalismo e generosidade e sobretudo por me fazerem sentir em casa. A Isabel Campante e Ana Rosa pela amizade. À Filipa pelo apoio, carinho e sacrifício, e claro à Rita, ao meu Pai e minha Mãe, pela força e lealdade.

Resumo do trabalho de projecto

Um dos pressupostos deste trabalho de projecto é de cartografar o trabalho prático de encenação realizado a partir do *Auto da Barca do Inferno* de Gil Vicente encenado para o Teatro Universitário de Coimbra (T.E.U.C) em 2010 e que constitui a matéria de análise do ensaio aqui sugerido.

Neste ensaio levanto algumas questões que alimentaram o processo de criação, e que surgiram do confronto da encenação com um texto clássico, como se poderá verificar no primeiro capítulo. Posteriormente, no segundo capítulo, documento o período de preparação anterior aos ensaios. Finalmente, no terceiro capítulo, defino quais as lógicas que estiveram por trás do processo e que levaram à criação do espectáculo, através da análise à documentação feita diaristicamente no caderno de encenação que dá conta do processo de ensaios até à concretização do espectáculo.

Palavras-chave

Gil Vicente, *Auto da Barca do Inferno*, Encenação, T.E.U.C, Processo de criação

Abstract

One of the central ideas of this essay is to map the work of direction in the show *Auto da Barca do Inferno* from Gil Vicente, directed to the University Theatre of Coimbra (T.E.U.C) in 2010 and that is the object of analysis of this essay.

In this essay I raise up some questions that feed the process of creation, and which arose from the confrontation between directing and a classical text as it is suggested in chapter I.

Later, in the second chapter, I document the period of preparation before the rehearsal process. Finally, the third chapter, define what logical were behind the process that led to the creation of the show, through the analysis of documentation made every day in the director notebook giving account of the process of rehearsal until the presentation of the show.

Keywords

Gil Vicente, Auto da Barca do Inferno, Direction, T.E.U.C, Creation process

“Só temos o passado à nossa disposição. É com ele que imaginamos o futuro.”

(Lourenço, 1997, p. 7)

Introdução

Este ensaio serve para enquadrar e analisar o processo criativo que deu origem à encenação da peça *Auto da Barca do Inferno* de Gil Vicente produzida no Teatro Universitário dos Estudantes de Coimbra (T.E.U.C) em 2010.

Este projecto nasceu de um convite do T.E.U.C para que encenasse o Auto de Gil Vicente acima mencionado, para apresentá-lo em Coimbra no Festival das Artes (Fundação Inês de Castro) em Julho, e posteriormente uma reposição em Setembro, no Teatro da Cerca de São Bernardo. Esta encomenda por parte do Festival da Artes ao T.E.U.C deveu-se não só ao historial deste grupo de Teatro, mas também ao tema desta edição - Águas Infundas, tendo o Festival resgatado esta peça de Gil Vicente para ser levada à cena pelo T.E.U.C.

O desafio de encenar o T.E.U.C foi por mim aceite e desde logo motivador para integrar o projecto de encenação do Mestrado por três motivos de suma importância. Em primeiro lugar permitia-me visitar o trabalho em volta do autor Gil Vicente. Trabalho que iniciei em 2002 na Escola da Noite - Grupo de Teatro de Coimbra, onde integrei o Projecto *Vicente na Escola* para a Capital Nacional da Cultura em 2003, realizada em Coimbra, e onde experimentei o fazer enquanto actor em três espectáculos diferentes ao longo de dez meses consecutivos. Esse trabalho permitiu-me alicerçar um conhecimento alargado da obra Vicentina, e apresentar “entre Outubro de 2002 e Julho de 2003 (...) cerca de 100 sessões, às quais assistiram mais de 6000 espectadores” (Bernardes, 2003, p.10), os espectáculos: *Uma Visitação e outras cousas* (2002), *Almocreves* (2003) e *O Juiz da Beira - aula prática* (2003).

Saliento que para além dos espectáculos este projecto permitiu-me adquirir um conhecimento da obra vicentina, quer pela prática adquirida na construção dos espectáculos, quer pelo contacto com vários especialistas da obra de Vicente, entre os quais José Cardoso Bernardes, que coordenou cientificamente a publicação de *Ensaio Vicentinos* da “A Escola da Noite” que reuniu “um conjunto de doze textos críticos (...) funcionando como um contributo mais para o enriquecimento da bibliografia ao dispor de quantos desejem aprofundar o seu conhecimento e a sua reflexão sobre a obra do nosso primeiro e maior dramaturgo” (Ibidem, p.11).

Em segundo lugar este convite permitiu-me voltar ao Teatro Universitário, casa-mãe do meu percurso no teatro. Foi no Teatro Universitário do Minho (T.U.M) em Braga que experimentei a função de encenar pela primeira vez. Iniciei-me pelo grego Aristófanes com a peça *Lysistrata*, numa encenação a duas mãos com Jorge Loureiro Figueira em 2000. Mais tarde, o T.E.U.C foi em 2006 palco de uma encenação que realizei sobre a obra de Heiner Müller - *Projecto Müller*, um projecto estruturado na biografia de Heiner Müller, através das suas peças e textos e que trespassava a história da Europa desde a 2ª grande guerra até à queda do Muro de Berlim. Saliento que esse espectáculo valeu ao T.E.U.C, o prémio do Júri para o melhor espectáculo no Festival Internacional de Teatro Universitário na Covilhã em 2007.

O lugar do Teatro universitário não só foi importante pessoalmente na construção do meu percurso enquanto encenador, como é ainda um campo privilegiado de experimentação, um espaço de laboratório na procura de metodologias para abrir novos caminhos na encenação.

Este projecto que apresento permitiu-me questionar o meu lugar na encenação, quer na procura de como melhorar na função de encenador, quer questionando os

métodos utilizados durante o processo de construção. Foi um projecto que permitiu-me assumir riscos, com espaço para “falhar”, e também para partilhar ideias e interrogar o meu papel enquanto criador.

O trabalho de projecto está estruturado em três capítulos. No primeiro capítulo, levanto algumas questões que alimentaram o processo de criação, e que surgiram do confronto entre a encenação e o texto clássico.

O segundo capítulo, documenta o período de preparação prévia aos ensaios, essencialmente de pesquisa de documentação relacionada com o texto a encenar.

O terceiro e último capítulo define quais as lógicas que estiveram por trás do processo e que levaram à criação do espectáculo. Este capítulo está assente na análise à documentação feita diaristicamente no caderno de encenação dando conta do processo de ensaios e das discussões tomadas com vista à construção do espectáculo.

Esta análise do processo criativo e do objecto cénico criado, não pretende defender uma proposição no campo da encenação, isto é, defender um *modus operandi* e de pensamento em detrimento de outros, pretende sim contribuir para reflectir não só sobre os caminhos optados e suas consequências no espectáculo, mas também revelar questões que possibilitem alimentar futuros processos de encenação, e sobretudo que esta cartografia do “fazer”, se possa constituir como uma forma de legitimação da prática artística na investigação científico-académica.

I. *Pera onde is? O lugar da encenação num clássico*

“e viimos singlarmente/ fazer representações /
d`estilo muy eloquente / de muy novas envenções / e fectas
por Gil Vicente; / elle foy ho que invento / isto caa, e ho usou
/ com mais graça e mais dotrina / posto que Joam del
Enzina / ho pastoral començou.”

(Garcia de Resende, *Miscelânea*)

Cabe-me, antes de partir para a análise do processo de trabalho, salientar qual o meu papel enquanto encenador, ou pelo menos aquele, que eu acredito ser fundamental para a minha prática, depois de ter sido profundamente questionado ao longo do Mestrado em Teatro - especialização em encenação. Encenar, é para mim, ser capaz conceber e decidir, artisticamente e tecnicamente de forma a manifestar pontos de vista a partir de um Tema. Uso o termo, “Tema”, para fugir à autoridade do texto. Para mim o ponto de partida pode ser qualquer material que possa ser usado, traduzido, distorcido cenicamente, com o objectivo de o convocar para ser matéria de trabalho em volta de um Tema, para ser partilhado, reflectido com as pessoas, as que fazem e as que vêem e interpretam. A encenação é sempre auto-reflexiva, é específica ao contexto e espaço onde me insiro, bem como às pessoas que colaboram. É uma forma de interrogar, de dialogar, de agir.

O meu trabalho de encenador tem sido sobretudo ancorado em processos colaborativos, pois acredito que permite um maior estímulo para quem participa, pois permite e obriga a que todos sejam co-responsáveis e partilhem do projecto artístico.

Adopto por isso a ideia descrita por Clive Barker sobre a visão de Joan Littlewood em relação ao teatro, onde Joan “declined to accept a dictatorial approach, dismissing with contempt the “genius” director. (...) theatre based on such approach results in seventeen people illustrating one person`s imagination.” (Barker, 2000, p.114).

Recuso a ideia de que o encenador tem de ser a pessoa com todas as respostas e imbuído de uma autoridade totalitária, e recorro frequentemente a técnicas de Devising¹, principalmente como um método de negociação colectiva para gerar materiais cénicos. Apesar deste desvio à norma autoritária e autocentrada de encarar a encenação, não sinto que o meu papel enquanto encenador fique comprometido, pois como refere Oddey (2000) “leadership is essencial in order to focus direction, establish the way forward, and maintain na overall eye on the developing work” (p.105).

Esta ideia do papel do encenador, acima referida, foi obviamente maturada na frequência do Mestrado de Teatro – especialização em Encenação, e nas suas várias disciplinas, bem como durante os exercícios para a cadeira de Encenação I e II. Daí que esta formulação, acima referenciada é não só um processo de amadurecimento nos meus trabalhos de encenação, e das minhas opções, mas sobretudo é cúmplice de quem semeou, ao longo das aulas do mestrado, ideias e universos, como é o exemplo do professor e encenador Carlos J. Pessoa, que no programa de *O Pavilhão dos Naufrágos* advoga que:

¹ “Any definition about devising must include process (finding the ways and means to share an artistic journey together) collaboration (working with others) multi-vision (integrating various views, beliefs, life experiences, and attitudes to changing world events) and the creation of an artistic product. (Oddey, 2000, p. 3)

o encenador aliás como todas as figuras do teatro, não existe espartilhado numa determinada especialização, cada prática justifica as atribuições devidas a cada um e, no que à figura do encenador diz respeito estas atribuições dizem respeito à organização dos materiais cénicos no sentido do esclarecimento e de um conjunto de intenções; o encenador não tem que fazer “marcações”, cabe-lhe a ele sobretudo a orientação do projecto, represente essa orientação uma maior ou menor implicação dos outros intervenientes no processo de criação. O actor por seu turno é a matéria prima teatral por excelência, o seu corpo, a sua voz, o seu ser, vivificam o teatro. O actor – criador trabalha a partir de si próprio, de si para o mundo; (...) o actor problematiza, o actor - criador problematiza e organiza, o encenador supervisiona (..) não é pelo facto de aumentar a responsabilidade dos actores que se diminui a do encenador, antes pelo contrário, alarga-se a esfera de responsabilidades no sentido em que nos podemos debruçar sobre questões para as quais não existia anteriormente disponibilidade e assim aprofundar o trabalho criativo; quanto mais autónomo – consciente e participante, for um actor

mais o encenador pode aprofundar o seu próprio trabalho pois o grau de cumplicidade é à partida muito maior entre pessoas que partilham informação.”

(Mendes, 2006, p. 10-13).

O trabalho teórico e prático ao longo do mestrado permitiu-me ir esclarecendo a forma de conceber e habitar a minha função como encenador, e traçar algumas linhas orientadoras na abordagem a cada trabalho. Na verdade, sinto-me identificado com as palavras de Michael Bloom (2001) que advoga “More than an orchestra conductor, no other artist is as dependent on the contribution of others. Ultimately, the director is a creator of communities” (p.5).

Deste modo, o meu trabalho de encenação tem sido pautado pelos valores supracitados, bem como pela estruturação dos processos de encenação, sempre que possível, em três fases, e a encenação deste clássico do teatro português não foi excepção à regra. A primeira fase, correspondeu a um período de preparação prévia pela minha parte, essencialmente na pesquisa e documentação relacionada com a peça a encenar, de forma a perceber qual o tema a tratar. A segunda fase, correspondeu à organização de um workshop preparatório com o elenco, previamente ao processo de ensaios, de forma a conhecer as pessoas, criar códigos de trabalhos comuns, e a aproximar linguagens de trabalho através da partilha de materiais de pesquisa que enquadrassem o processo de trabalho. No caso deste espectáculo, o encontro preparatório permitiu estabelecer regras de entendimento e uma linguagem de trabalho comum, bem como, criar um espaço de partilha e discussão e um método de trabalho formal com os actores. E por fim, a terceira fase correspondeu ao período de ensaios que levou à construção do espectáculo.

Se as coordenadas iniciais de partida eram claras, encenar o *Auto da Barca do Inferno* para o T.E.U.C, os caminhos que se afiguravam eram suficientes para alinhar várias questões à priori do processo de encenação. *Pera onde is?* Era a questão que se colocava na encenação deste clássico.

Assim como ponto de partida, tínhamos um texto clássico do nosso património dramático português: *Auto da Barca do Inferno*, um texto datado de 1517, o que colocou uma questão fundamental: como transpor cenicamente Gil Vicente passados 500 anos?

Pelo menos dois caminhos se afiguravam ao colocar em cena este auto: o da actualização e o da reconstituição histórica.

Se no primeiro, ao transpor e traduzir para os nossos tempos os problemas e suas vicissitudes, corria o risco de fazer transposições anacrónicas e distantes do que foi criado pelo autor para a sua época. Na segunda possibilidade, o risco seria ficar hermeticamente fechado numa época e na sua simbologia, o que poderia levar a um fazer arqueológico, que pouco comunicaria com o público de hoje. Ficou a questão: como mediar, com este texto, o passado e o contemporâneo?

Na minha prática cénica, tenho utilizado o texto dramático de várias formas, isto porque tenho usado o texto tanto como uma matéria de trabalho para dissecar, para trabalhar como material bruto no sentido de o re-escrever, ou usando-o para abrir o texto para uma pluralidade de sentidos e significações para quem vê, e se uso a palavra ver, não é casual, pois como refere Schechner (2003) “by etymology and by practice a theater is a place of/for seeing.” (p. 333). O Teatro como espaço para mostrar, mas também para observar e ser observado, é um postulado que contamina o

meu trabalho de encenação, que nasce do confronto com a observação e interpretação do público, de quem vê e interpreta, o texto que é articulado pela encenação.

As minhas encenações servem também para falar do nosso presente, para o contextualizar no “aqui e agora”, estando ligado a uma dimensão de identificação ao grupo de trabalho e ao seu contexto, é por isso um teatro site-specific, isto é, como refere Sara Bailes (2011) “site-specificity as not only referring to place but to the political, psychic and social landscapes that rise to art practice” (p. 85).

Esta especificidade de encarar a encenação, afecta também a reacção a um dado texto, como foi o caso do *Auto da Barca do Inferno* de Gil Vicente. Sem querer determinar, mas aproximar-me de um território de acção desta minha encenação para este projecto, e recorrendo à tipologia apresentada em 1996 por Patrice Pavis (2003), designaria-a como uma *encenação intertextual*, que combina a encenação *autotextual* e *ideotextual*, garantindo:

uma necessária mediação entre a autotextualidade da primeira e a referência ideológica da segunda. Ela relativiza a encenação em seu desejo de auto-harmonia, se situa na série das interpretações, difere polemicamente das outras soluções ou dos outros tipos de encenação. Muitas vezes a encenação de textos clássicos, muito conhecido, é necessariamente intertextual, pois faz alusão a encenações anteriores, ou pelo menos a grandes títulos de resolução do enigma do texto. (p. 200)

Esta necessidade de compreender como me inscrever neste auto vicentino, como contaminar o texto com a actualidade, levou-me a interrogar como me situar em relação ao material Vicente? Como lutar com a sua opacidade? Como comunicar todas as suas nuances, a sua musicalidade, e integrá-lo no aqui e agora, sem esquecer que Coimbra, Gil Vicente, e o T.E.U.C, traçaram tangentes tantas vezes?

Na realidade Gil Vicente escreveu três peças e estreou-as em Coimbra enquanto

acompanhou a corte de D. João III quando esta, fugindo da peste que assolava Lisboa e arredores, se instalou temporariamente nesta cidade. Terão permanecido em Coimbra durante pouco mais de seis meses, tempo suficiente para que aqui fossem representadas três peças (...) “Comédia sobre a divisa de Coimbra”, “Farsa dos almocreves” e “Tragicomédia pastoril da serra da estrela” (Bernardes, 2003, p.333)

Se Coimbra foi palco das peças de Gil Vicente nessa época, também o T.E.U.C está ligado desde a sua fundação a este Auto, sobretudo sob a direcção de Paulo Quintela.² Assim sendo, como encenador tinha de me colocar em questão na procura

² No livro “Máscaras da Utopia – História do Teatro Universitário em Portugal” encontra-se a cronologia dos espectáculos do T.E.U.C., conferir páginas 351-369.

dos métodos a usar para construir e encenar este Auto, mas também como-o fazer com este singular grupo de Teatro Universitário?

Na realidade, como refere Bernardes (2008), o T.E.U.C tinha uma:

velha afeição a Gil Vicente (...) que, sob a direcção, esclarecida e arrojada de Paulo Quintela, levou o autor das *Barcas* a muitos lugares pequenos do país e de África, ao longo das décadas de 50 e 60 do século passado. (p.65).

Esta genealogia Vicentina inscrita na memória do T.E.U.C, abria caminho para pesquisar a sua história (c.f anexo p.84-88), cronologia (c.f anexo 89 -96) e material de encenações Vicentinas (c.f anexo p.97 - 123), sabendo que a primeira abordagem à obra do autor foi em 1940, o que me levou a questionar de que modo poderia relacionar esse material com o espectáculo que procurávamos fazer hoje?

Por outro lado, por experiência própria, sabia da diferença de encenar um grupo de actores e actrizes profissionais, dotados com uma experiência e formação mais sólida, do que iria encontrar num elenco de um grupo de teatro universitário. O que levantou desde logo duas questões: Que tipo de abordagem no treino do actor era necessária com este elenco do teatro universitário? E que tipo de actor exigia o teatro vicentino?

Assim, antes de partir para esta encenação, queria que o processo de criação permitisse a participação do elenco, de forma a serem chamados a intervir

criativamente na construção do espectáculo. Uma das questões que se levantou foi se era possível, num grupo de teatro universitário transitar de formas mais hierárquicas do trabalho para formas mais colaborativas de maneira a gerar material num processo de experimentação e de negociação criativa?

Trazer à cena o *Auto da Barca do Inferno* de Gil Vicente, era uma proposta arriscada, mas que permitia-nos, aos Fazedores e também ao Público, revisitar os genes do nosso teatro, do Teatro Português através do autor, do T.E.U.C e da sua génese vicentina.

A minha intenção foi partir do texto, não transpondo-o para actualidade, mas compreende-lo e decifrá-lo aos olhos de quem o escreveu, para o interpretar hoje aos olhos de quem o faz e de quem o vê, tentando criar pontes de entendimento entre estas mentalidades, épocas e fazeres distantes.

Tal como refere Eduardo Lourenço (1997):

(...) o futuro de Portugal foi desde cedo, o «lá fora», a distância, nossa ou alheia. Foi a Índia, o Brasil, a África, recentemente e a vários títulos, a Europa. Hoje, é a primeira vez que Portugal e os portugueses têm de desenhar, de inventar e de se dar um futuro a partir de si mesmos.” (p.25).

Também nós, os fazedores, carregaremos o passado às costas para reinventarmo-nos aqui com este autor, com este grupo e com esta gente aqui e agora,

reinventando-nos no nosso fazer artístico, sem pudor e sem medo, através do legado artístico que faz parte do nosso património.

Nesta encenação não pretendi actualizar fazendo transposições cénicas para a actualidade, nem tão pouco fazer uma reconstituição histórica de um Portugal quinhentista, mas sim, encenar um espectáculo sobre o fazer teatral, mediando o passado e o presente no fazer teatral.

Assim neste espaço temporal onde se situa Gil Vicente, o T.E.U.C e a equipa artística de 2010, quis burilar as suas palavras, as de Vicente, e encontrar com as actrizes a sua fisicalidade, o seu jogo, e construir uma trupe que brinca com e ao Teatro. Quisemos, e agora uso o plural, fazer um espectáculo íntimo, um espectáculo que nasceu da proximidade física, onde a comunicação fosse feita olhos nos olhos, tal como foram os espectáculos apresentados por Gil Vicente na Corte, em pequenos espaços, e deste modo, rir deste Mundo às avessas, rir dos outros, rir do passado para inscrevermo-nos no Futuro.

II. *Inferno* - Trabalho preparatório sobre o Auto

O trabalho de encenação deve, no meu entender, compreender uma preparação prévia ao início dos ensaios, essa preparação é sobretudo um trabalho de pesquisa, onde se levanta ideias em torno, da peça, do tema a trabalhar, de forma a ir reunindo material histórico, filosófico, visual, etc.

Uma das primeiras questões que ainda se colocam para qualquer espectáculo é: usa-se o texto, ou pode-se usar outro ponto de partida não textual? Neste caso as circunstâncias ditaram o uso deste Auto, mas também a “circunstância” nos fez sentir próximos do modo de fazer do Teatro Vicentino. Na verdade, Gil Vicente por estar próximo do Rei, e da vida palaciana, fez um Teatro de circunstância, pois “escreveu para um nascimento, escreveu para uma coroação, escreveu para uma celebração de uma cidade, etc. “ como refere Nuno Carinhas no programa da leitura encenada das *Beiras* no Teatro Nacional São João (Sobrado, 2007, p. 1).

A análise, que empreendi, nesta preparação prévia, foi sobretudo para adquirir uma compreensão mais vasta sobre este Auto, que esteve ligado a uma de várias circunstâncias particulares. Na verdade, não o conseguimos alocar apenas a uma circunstância em particular, Villalva na edição dedicada a este Auto nos *Cadernos Vicente*, sugere algumas possibilidades sobre o Auto em apreço:

Talvez tenha sido composto para celebrar um nascimento real, ocorrido em Setembro de 1516, mas as circunstâncias (morte do Infante recém-nascido) terão obrigado a adiar a representação de *Inferno* até

ao final desse ano ou início do seguinte, na câmara da rainha doente (Maria), nos paços da Ribeira. Também pode ter sido preparado já em 1517, por encomenda da Rainha Lianor, para marcar o termo de dois lutos (pelo Infante e pela sua Mãe), e representado ao Rei Manuel I. Outra hipótese é ter havido duas representações (1993, p. 3).

Se à priori a circunstância (a encomenda do Festival das Artes) ditou a escolha do Auto, posteriormente, fui confrontado com outro dilema: qual edição usar.

Assim o trabalho de pesquisa começou na procura da edição a usar. Do texto em apreço, existiam várias edições que fixaram o mesmo de forma diferente, e também uma quantidade de manuais escolares com este texto, que nem sempre têm em conta critérios mais rigorosos. Deste modo, deparei-me com várias possibilidades: Uma era usar o texto que estava fixado na compilação de 1562 (organizada pelos seus filhos), outra possibilidade seria a da compilação em 1586 (edição de Afonso Lopes), e ainda havia a folha volante que datava de 1518.

Assim começou uma pesquisa que fui fazendo para esclarecer qual a melhor edição a usar. Na verdade, em relação a este Auto, existia a compilação³ que foi feita pelos filhos de Gil Vicente, 26 anos após a morte de Gil Vicente, datada de 1562, mas

³ “conjunto de peças Vicentinas editado pela primeira vez em 1562, sob os auspícios de dois filhos do autor (Paula e Luís Vicente). Divide-se em cinco livros, agrupando 44 autos e outras peças de menor extensa: “Obras de devaçam”, “Comédias”, “Tragicomédias”, “Farsas”, e “Obras meúdas”. (Bernardes, 2003, pg 211)

que levantava dúvidas quanto à intervenção de terceiros na obra. José Cardoso Bernardes (2008) afirma sobre este assunto que:

Apesar de dispormos de uma edição global feita sob o zelo de seus filhos (Paula e Luís Vicente) as dúvidas quanto à sua autoria não são pequenas. Não sabemos, em primeiro lugar, qual foi exactamente a intervenção de Gil Vicente no processo que viria a conduzir à publicação das suas obras. A este propósito há quem limite a intervenção do filho, Luís Vicente ao ordenamento dos autos; mas há também quem o responsabilize pelo afeiçoamento dos próprios textos, na impossibilidade de determinar os limites da intervenção, podemos, ainda assim, apreciar o único caso em que é possível comparar uma edição feita em vida do autor e uma outra integrada na *compilaçam*. Falo concretamente da *Barca do Inferno*, publicada em 1518, numa folha volante (hoje guardada na Biblioteca Nacional de Madrid) e na lição que figura nas *Obras*, vinda a lume em 1562. O exame comparativo, já levado a cabo por diversas vezes, regista um número de variantes relativamente limitado, sempre explicáveis em função

de opções estilísticas (podendo estas ser atribuídas ao próprio autor) ”. (p. 27- 28).

Na busca de uma versão para usar socorri-me inicialmente da colecção *Cadernos Vicentinos*, colecção dirigida por Osório Mateus, especificamente do caderno *Inferno*, na qual é realizada a comparação entre as várias edições e as opções de fixação do texto, bem como da acção censória do Index na qual “expurga-se a linguagem, e emendam-se ou elimina-se versos. (Villalva, 1993, p. 5).

Esta acção censória foi perdurando em várias edições, com as emendas introduzidas a persistir, daí que para me esclarecer sobre a edição a usar recorri ao Professor José Cardoso Bernardes, que me aconselhou a usar a edição organizada por José Camões pela Imprensa Nacional - Casa da Moeda. Pois nessa edição pode-se confrontar, como explica José Camões: “Não só as transcrições dos textos como também as reproduções das edições quinhentistas que serviram à sua fixação (os folhetos, a compilação de 1562 e a Compilação de 1582).” (Bernardes, 2008, p.133)

Se a escolha estava feita em relação à edição a usar-se, as opções que se seguiam em relação ao texto eram numerosas: amputava-se, faziam-se cortes cirúrgicos, usava-se apenas o imaginário do mesmo, entre outras.

Abolido o textocentrismo, frequentemente uso as peças para criar um outro texto, algo que se tece como um material, do qual faço uma nova interpretação ou leitura, pois não acredito que o texto fale por si, tal como refere o encenador Peter Brook: “If you just let a play speak it won't make a sound” (Rabkin, 2002, p. 319).

No entanto, ciente dos perigos na abordagem deste clássico, a minha opção foi mais conservadora e assente na preservação do texto usado sem o fechar numa interpretação estética e cénica do mesmo.

Pretendi sublinhar a sua musicalidade, todo a sua estranheza e dificuldade que poderia conter a língua vicentina, pois além de ser feito para “Ver”, este Teatro como refere Mora Ramos “Trata-se de um teatro para *ouvir*, como alguém disse. O que é decisivo para qualquer abordagem contemporânea” (Zurbach, 2003, p. 10). Assim, usando a língua fixada, o objectivo era trabalhar não só as sonoridades que contêm, mas também os seus significados, de modo a sublinhar o que nele está inscrito, restabelecendo deste modo a sua legibilidade.

A questão de o colocar comunicante com o público de hoje, não pretendia uma actualização da história ou das personagens, mas subjazia à ideia que:

(...) audience perception changes with time, interpreting a play necessarily involves making choices about what it means in the present. (...) After all, theatrical performance is a living object in the particular world in which it is created. Denying the present curtails a play`s resonance, effectively consigning it as a museum artifact.” (Bloom, 2001, p. 15)

Neste trabalho de preparação, fui alinhavando algumas ideias, escolhas, e sobretudo pensar em que consistiria o meu papel em relação a este Auto. A minha função estava ancorada em como contar esta história hoje, fazendo a ponte do

passado com a actualidade, trabalhando sobre a ideia de como contar está história hoje, e com este grupo, partindo deste clássico do teatro português.

Na verdade, as encenações anteriores deste Auto pelo T.E.U.C, sobretudo no tempo de Paulo Quintela, foram também matéria de análise, não só por fazer parte do legado e património genético deste grupo, mas também porque poderia de alguma forma fazer uma ponte entre um fazer pretério e um actual. A pesquisa de documentação relacionada com este Auto levado à cena em espectáculos do T.E.U.C, fez-se mais tarde no workshop preparatório. Nessa pesquisa ao espólio do T.E.U.C das peças Vicentinas, pouco encontrámos, além de fotografias de cena e alguns programas, como documentos que atestavam a forma de fazer usada naquela época. Para uma análise mais detalhada do significado do espólio Teuquiano, socorri-me, do trabalho de investigação de José Oliveira Barata, que registou a forma de fazer dessa época por Paulo Quintela, forma que foi adquirida pela sua passagem na Alemanha. Essa viagem levou Paulo Quintela a perspectivar uma nova abordagem no domínio do Teatro, e fê-lo sobretudo nas suas encenações de textos Vicentinos. Assim:

“Paulo Quintela transporá, pois, para a representação em palco, o saber que aclarava os sentidos da difícil linguagem vicentina. O respeito pelo legado que chega até nós, transforma o texto em *autoridade intocável* que, no entanto, se encontrará totalmente explicitado em cena, através do gesto, da modulação vocálica e da encenação que, sem se filiar em nenhum legado cenográfico, acaba por criar o *espaço*

simbólico adequado para compreender o jogo dos actores” (Barata, 2009, p. 81-82)

Esta forma de pensar o espectáculo ficou como um código genético a explorar no processo de criação.

Determinada a edição a usar, e levantado o véu sobre os genes Vicentinos no T.E.U.C, a minha opção foi usar o texto na sua versão completa, respeitando e à sua *autoridade*, mantendo todas as personagens, apesar de saber de antemão que o elenco seria composto apenas por seis atrizes, o que teria de levar à desmultiplicação das atrizes por várias personagens. No entanto a possibilidade, de durante o processo, efectuar alguns cortes cirúrgicos estava em aberto caso fosse necessário sublinhar os sentidos do texto de modo a comunicar todas as suas intenções e significados ao público.

Neste trabalho de pesquisa, comecei por re-familiarizar-me com a obra do autor, e explorar outras peças para que no processo de ensaio o elenco pudesse obter uma visão conjunta da linguagem vicentina, do seu ponto de vista, e do seu enquadramento histórico-social, na verdade:

Do que foi o teatro de Gil Vicente sabe-se pouco. Nenhum pintor, que parece, representou em tábuas ou telas um momento desse teatro. Nenhum cronista, dos tantos que houve pelo século, deixou notícias suficientemente informativas dese trabalho. Não houve ninguém alheio que viesse contar por escrito

como foi. Da arquitectura, da pintura, da poesia do mesmo tempo sabe-se como sempre, muito mais. (...) Mas da energia presente que é o teatro não ficam monumentos. E quase todo o que podemos saber do trabalho teatral de Gil Vicente vem apenas da Compilação póstuma que celebra, classifica o material publicável de que os editores dispunham em 1562. (Mateus, 2002, p. 154)

Não havendo documentos suficientes que atestassem a forma do fazer teatral de Gil Vicente, haveria com certeza outros documentos que pudessem fazer o enquadramento histórico e social desta época onde se inseria Gil Vicente, para poder decifrar os sentidos deste *Auto da Barca do Inferno*, escrito em 1517 e apresentado na câmara da Rainha D.Maria.

Para esta tarefa reuni-me de vários programas quer da “A Escola da Noite”, quer do “Teatro da Cornucópia”, programas que reuniam um conjunto de textos sobre Gil Vicente, bem como uma cronologia e enquadramento da vida do autor. Das várias cronologias disponíveis utilizei a cronologia que figura no livro *Gil Vicente* de José Cardoso Bernardes que permitiu comparar não só os acontecimentos cronológicos do autor, mas também enquadrá-lo na História Portuguesa e Europeia, relacionando factos históricos com artistas contemporâneos de outros países.

Em relação ao autor, uma das informações pertinentes, é que tinha já catorze anos de trabalho, anteriores à escrita do *Auto da Barca do Inferno*, e trabalhava para a corte, aceitando encomendas, apesar de não ter gozado de muitos privilégios durante a

sua vida. Gil Vicente foi um dos protegidos de D. Leonor de Lencastre (a Rainha viúva de D. João II e irmã de D. Manuel, o Rei que sucedeu a D. João II) que criou as Misericórdias.

Em relação ao trabalho de preparação sobre o texto, fui à procura de entender qual era a sua história, estrutura, o conflito central, a tipologia da peça, o seu género, a linguagem utilizada, o seu tempo de acção, e analisar as personagens.

Relativamente ao texto pode-se dizer que é um Auto⁴, e no plano do género teatral encontra-se inserido nas moralidades em que:

a intenção didáctica se traduz na oposição entre o Bem e o Mal (...). Nessa conformidade, a condenação e salvação não constituem apenas o destino dos mortos; representam também (e sobretudo) um ensinamento sobre o que é o Bem e o Mal. (Bernardes, 2008, p.39).

Este lado didático do auto, que espelhava ao público contemporâneo de Gil Vicente os seus caminhos de salvação e condenação, levava-me a pensar qual o interesse em tornar legível esses caminhos ao público de hoje? Como passar hoje essa significação moralizadora? E que sentido teria para quem a via hoje? Foram algumas questões que ficaram pendentes para o processo de ensaio.

⁴ “Designação abrangente de peça teatral em um acto (actu). Ainda durante o século XVI, viria a tomar o sentido de obra de temática religiosa, sem observância de preceitos formais muito rigorosos, opondo-se, nessa medida, a designações mais codificadas como *tragédia* ou *comédia*.” (Bernardes 2008, p. 208)

Uma das funções do encenador, na minha opinião, é saber que história contar e como contá-la, desde logo à sua equipa artística, para depois a contar ao público. Isto significa que o encenador tem de saber ler e interpretar a peça. No caso do *Auto da Barca do Inferno*, e recorrendo à autoridade de Cardeira Villalva (1993) este texto:

mostra o destino das almas simbolizado pelo embarque numa de duas barcas estacionadas na margem de um rio. São lugares de condenação ou de glória, pelos quais se repartem desigualmente as figuras que representam alguma nobreza (Fidalgo), mestirais urbanos (Onzeneiro, Sapateiro, Alcoviteira, Juiz e procurador), um clero menor (Frade), condenados pela justiça (Enforcado) ou por uma cultura (Judeu), soldados de África e um tolo (Joane), em dez fragementos justapostos. (p. 3).

Em termos de espaço e tempo onde a acção está inserida, pode-se referir que é um cais de embarque, um lugar de espera, um purgatório, onde as figuras têm de embarcar em duas barcas, alegoria do Bem e do Mal. A estrutura cénica é baseada num desfile de figuras alegóricas, que representam tipos sociais, figuras que são julgadas pelos seus actos cometido em vida, quer pelo Diabo quer pelo Anjo, podendo ser salvas ou condenadas.

Em relação as personagens, em *Revisões de Gil Vicente*, José Cardoso Bernardes (2003) refere que:

a própria caracterização das personagens – tónica em que se costuma insistir muito, revela-se bem mais útil e certa se partir desta base, ou seja, se assentar no princípio de que todas as figuras que integram o elenco se definem umas em relação às outras, por extensão ou por oposição. A Alcoviteira é a extensão do Fidalgo Dom Anrique, como o Procurador e o Corregedor, o Judeu, o Enforcado e o Onzeneiro se articulam entre si, configurando, em conjunto, o mundo do pecado, diferenciado e gradualizado mas sequencial. Do outro lado, os cavaleiros de Cristo significam globalmente o despojamento do mundo e a generosidade suprema do martírio. Entre um e outro grupo, fica o Parvo Joane, antagonista de alguns condenados e do próprio Diabo, o Ninguém (ou o "...alguém") que se oferece como antítese da massa pecadora e se revela como prenúncio directo dos cruzados de África. Dele deriva ainda o tão apreciado cómico de discurso. Mas, afinal, bem pode reduzir-se esse mesmo cómico à obscenidade, que mais não é, ainda, do que o contraponto e a subversão da linguagem galante e enganosa dos condenados.”

(p.191)

Depois de devidamente aprofundado o trabalho de pesquisa sobre o texto e tema a tratar, as intenções para este projecto foram de ler e interpretar o texto a partir de algumas das ideias inscritas no texto, tais como: o mecanismo de desfile de figuras alegóricas; julgamento *Post-mortem*; e dialéctica Condenação/Salvação. Assim levantado a estrutura e ideologia presente no Auto, tentei sublinhar estas ideias inscritas no texto e colocá-lo ao serviço do tema a tratar nesta encenação – um trabalho sobre o fazer teatral e sobre a memória do fazer vicentino, quer deste grupo de Teatro Universitário, quer das minhas. Podendo, a partir destas ideias, reinventar o nosso fazer artístico a partir do nosso património e legado artístico.

III. Lógicas de criação – do Processo ao Espectáculo

Para descrever o processo de construção do espectáculo recorri ao caderno de encenação, e escrevi este capítulo a partir desses registos diários, anotados sem grandes reflexões e fixados no momento da construção do espectáculo. Dediquei-me, agora com a devida distância, a analisar e redescobrir o processo de criação, a partir da observação desses registos, e dar conta dos seus recuos e dos avanços que levaram a moldar o espectáculo.

Ao contrário dos instrumentos usados na ciência, esta observação é menos precisa, mas a observação permite, como refere Schechner (c.f. 2003, p. 333) criar teoria. Servindo-me deste registo, crio neste capítulo, não só uma cronologia de acontecimentos, mas também experimento reflectir sobre os mesmos, com o prazer de rever e compreender o processo, re-escrevendo os seus significados.

Um dos pressupostos de partida para a criação deste espectáculo foi criar pontes de entendimento entre o T.E.U.C e Gil Vicente, entre o passado e o presente e neste confronto ir delineando um tema que fosse transversal para a criação do espectáculo.

Na primeira fase, a necessidade de uma preparação prévia em relação à peça, autor e contexto, permitiu-me situar em relação ao material Vicente, levando a questionar como construir o espectáculo e como o transpor cenicamente 500 anos depois.

A preparação e organização de um workshop preparatório, que é analisada neste capítulo, correspondeu a uma segunda fase, e permitiu criar códigos de trabalho comum, mas também enquadrar o passado e o presente entre T.E.U.C, Coimbra e Gil

Vicente. A intenção era que o *Auto da Barca do Inferno* ficasse inscrito no fazer teatral deste grupo, partindo do seu código genético, e construído a partir das pessoas que o compõem, de forma a agarrar-se à sua pele.

Para este trabalho de encenação e especificamente no trabalho com estas seis actrizes de Teatro Universitário, a minha ideia foi de estabelecer duas prioridades: a primeira - uma preparação/treino de actor sistemático ao longo do processo de criação; e a segunda passava por utilizar técnicas de gerar material e pensamento lateral, para que as actrizes fossem mais do que meras intérpretes, caminhando na direcção da co-autoria na construção do espectáculo.

A primeira prioridade foi de preparar tecnicamente e dotar de ferramentas as actrizes, preparando-as para “jogar” em conjunto. Para essa preparação usei técnicas de treino de actor ligadas ao Teatro do Gesto (método Lecoq), para estabelecer uma linguagem comum que favorecesse o jogo teatral e a transposição cénica do texto, isto porque, muito do trabalho que realizei enquanto actor de espectáculos vicentinos resultaram também da fisicalização do texto e das acções nele contidas. Deste modo planeei usar vários exercícios de improvisação que permitissem a criação a partir do jogo criando bases para uma linguagem comum de criação com as actrizes.

Experimentei esta técnica, Teatro do Gesto, entre 2009/2010 durante o Curso de Especialização Profissional Teatro do Gesto – Acção Física Imagem e Palavra, com Norman Taylor, numa organização do departamento de Artes cénicas da Universidade de Évora.

Por fim, o objectivo foi trabalhar na ideia que as actrizes são como investigadoras e criadoras, de forma a gerar pensamento, pois, como refere Lev Dodin,

“motivating an actor to think makes na actor`s a researcher instead of a mere interpreter, or just a wearer of masks” (Shevstova, 2004, p. 47).

Assim no processo usei um método que encontra ecos em vários criadores como Complicité, Lev Dodin, Katie Mitchell, para mencionar os mais próximos dos métodos de trabalho dos quais me sinto próximo, ou seja, que têm influenciado a minha forma de pensar, trabalhar e abordar cada espectáculo.

Assim apostei num trabalho de negociação colectiva, que ficava dependente do engajamento com que as actrizes respondiam a missões, por mim elaboradas, e que resultavam da análise das questões levantadas inicialmente na encenação deste clássico. Desta forma, as actrizes do elenco seriam capazes de realizar uma imersão na obra vicentina através do seu trabalho de investigação. Para isso recorri a várias técnicas de devising e improvisação (explorando cenicamente o tema da obra, ideias, imagens, etc) para gerar material que pudesse ser utilizado ao longo da construção do espectáculo.

Em Novembro, numa reunião preparatória calendarizámos o processo de trabalho em duas fases: Numa primeira fase em Fevereiro com uma a duas reuniões semanais de três horas até final de Março, com o intuito de o elenco tomar conhecimento do material Vicente, antecipar problemas e encontrar pontes de comunicação com o elenco do T.E.U.C.

A segunda fase corresponderia aos ensaios entre Maio e Julho, terminando com a apresentação dos espectáculos em Julho e respectiva reposição em Setembro.

Desta reunião preparatória, nasceu a ideia de criar um espaço que permitisse partilhar de forma segura e contínua questões que emanassem do processo de trabalho e que pudesse estar disponível para toda a equipa artística do espectáculo.

Assim criamos o blog, <http://infernovicentino.blogspot.com>⁵ com permissões de visualização e postagem privadas. Sendo a sua utilização exclusiva da equipa artística do projecto (encontra-se já disponível a sua visualização a qualquer pessoa). Este blog serviu para criar um espaço de partilha, onde cada um dos intervenientes do espectáculo podia publicar e partilhar ideias para ao longo do processo de criação.

Um dos problemas que se colocaram na reunião preparatória foi o facto de o T.E.U.C, não ter nos seus elementos pessoas ligadas a outras áreas técnicas, como luz, som, cenografia, figurinos. A produção do T.E.U.C ficou responsável de encontrar soluções para compor equipa técnica, ficando sujeita à minha aprovação. A composição da equipa artística e técnica foi se concluindo a espaços ao longo do

⁵ **30 de Novembro – 1ª postagem no blog**

Actrizes/investigadoras: (criarei missões para que cada uma faça uma imersão na obra vicentina e pesquisem a partir de missões que criarei) work in progress (processo de acumulação e maturação do trabalho) devising e improvisação (esmiuçar conceitos sobre a obra a tratar para criar cenicamente a partir desses conceitos) sendo a 1ª Missão: A: ir ver um breve sumário da história de Deus no [TNSJ](#), com desconto estudante B: recolher documentos sobre encenações de Gil Vicente no TEUC. (Correia, 2009)

processo de ensaios, ao contrário do que é usual, sobretudo por falta de verbas suficientes da produção, para constituir uma equipa técnica profissional para este espectáculo. Apesar deste inconveniente as premissas estavam estabelecidas para iniciar o processo de trabalho em Fevereiro.

3.1 Workshop Preparatório

17 Fevereiro de 2010 - 1º dia de ensaios

Análise e Discussão do *Auto da Alma* de Nuno Carinhas, com referências ao “Manual de Leitura” editado pelo Teatro Nacional São João. Desta discussão ficou patente, por parte do elenco do T.E.U.C, a estranheza pela forma canónica no tratamento e elocução do texto no espectáculo levado à cena pelo Teatro Nacional São João. A fisicalidade do espectáculo foi referida como diminuta. A cenografia do espectáculo, foi um dos pontos focados, pois sugeria um campo de concentração, convocando um *huis clos* que obrigava à permanência das personagens sempre em cena até ao final. Como refere o encenador Nuno Carinhas no “Manual de Leitura”: “sentimos (...), que estamos condenados a um *Huis clos* que só tem um desfecho possível: a morte. Morte que existe como personagem no Auto. Há no final, um gesto de redenção.” (Sobrado, 2009, p. 8). A morte, era também um dos temas, que teríamos de convocar e lidar para o nosso espectáculo.

Esta discussão permitiu antever alguns problemas que podem conter um texto Vicentino, tais como a sua decifração para os dias actuais e os tipos de leitura que seriam permitidas ou necessárias fazer para o tornar inteligível. No entanto, recorrendo ao “Manual de Leitura” fica patente o repúdio do encenador Nuno Carinhas, da ideia

que se tem de Gil Vicente, como um “dramaturgo datado ou impenetrável que fala uma linguagem que nos é estranha. O teatro é o lugar dessa necessária descodificação.” (Sobrado, 2009, p. 10).

No caso do espectáculo do Teatro Nacional, ficou claro, e concordámos, tratar-se de um espectáculo distante do nosso, não só no tratamento cénico que poderia e deveria ter o nosso Auto, mas também ao nível do trabalho de interpretação. Ficava o desejo que o nosso fosse mais físico e lúdico. Ficava patente a percepção da distância que separa o Teatro Nacional e o Teatro Universitário. Saliento, que esta distância do modo de actuar, foi também colocada nos primórdios deste grupo de Teatro em relação ao Teatro Nacional da época. Salvaguardava-se, nesse tempo, o direito do Teatro Universitário, ser um espaço de procura de novas forma de actuação e de pensamento, ao contrário, do que se passava no palco do Teatro Nacional, onde o tom declamatório perpetuava-se. Medidas as distâncias, a nossa vontade, foi de pudermos trabalhar Vicente revitalizando-o e, fazendo a melhor reverência a este autor, ou seja, divertimo-nos no nosso fazer teatral.

Uma das missões, colocadas ao elenco, foi a recolha de documentos relativos a antigas encenações vicentinas no T.E.U.C. e nesta sessão tivemos acesso a vários elementos de antigas encenações como cartazes, fotografias, folhas de sala, etc. (c.f anexo p.97-123). Para contextualizarmos estes documentos pedi para fazermos uma leitura de excertos do livro de José Oliveira Barata *Máscaras da Utopia - História do Teatro Universitário em Portugal 1938/1974*, onde se fez a ponte entre o passado do T.E.U.C e a sua actualidade. Uma das questões que surgiu da leitura do livro de José

Oliveira Barata, foi o facto de em 1937 ter entrado para este organismo elementos femininos, como refere José de Campos Soares:

A entrada do elemento feminino num organismo académico, naquele afastado ano de 1937, a primeira vez que tal sucedia na vida estudantil portuguesa, poderia ter provocado certos murmúrios mal-dizentes, mas foi, seguramente, o grande passo para o triunfo que depressa alcançou o grupo dramático de estudantes da Coimbra. (Barata, 2009, p. 79).

Esta ideia de que a entrada das mulheres nos organismos, neste caso no T.E.U.C, poderia ajudar a servir de alavanca entre o passado e o presente. Se inicialmente, a entrada das mulheres estava vetada e foi uma conquista para os costumes daquela época, hoje no caso do T.E.U.C são as mulheres a maioria dos elementos, quer na direcção deste organismo, quer nos cursos de iniciação teatral, levados a cabo por este grupo de teatro. Na nossa peça perfaziam a módica percentagem de cem por cento.

Na recolha da documentação, tentámos pelas fotografias e programas analisar e ter uma noção das encenações dirigidas por Paulo Quintela no T.E.U.C. Estes espectáculos vicentinos deixaram marcas durante muito tempo, e revestiram-se inicialmente pelo rigor das edições vicentinas que preparou o encenador e professor universitário. Numa leitura mais atenta ao livro de José Oliveira Barata,

compreendemos claramente que, as encenações de Paulo Quintela, diferia dos valores nacionalistas da época, pois como refere José Oliveira Barata (2009):

“o respeito pelo espírito dos textos, acabava por situar-se numa *neutralidade reconstitutiva* cuja inegável novidade não evitava o seu enquadramento na *Campanha Vicentina* que, vinda de longe (desde 1910), fizera de Gil Vicente uma bandeira do nacionalismo. (inicialmente monárquico, recuperado pelo republicanismo e continuado pelo Estado Novo).” (p. 84.)

Levar à cena Gil Vicente, naquela época e naquele contexto, tinha não só importância a nível político, sobretudo na tentativa de os elementos do T.E.U.C se subtraírem à colagem fascista que o regime tentou fazer com o uso dos seus espectáculos, mas também importava na forma de revolucionar o fazer teatral da época, pois

o que atraía nas suas primeiras representações - por confronto com a tradição – era a simplificação simbólica que se soubera levar a cabo. (...) É, essencialmente, com um certo tipo de Teatro Nacional que todos atacavam, no monocórdio das suas interpretações e no vedetismo fulanizado de um restrito grupo que se perpetuava nos tablados portugueses. (Ibidem p. 94).

No final desta sessão as questões colocadas ao elenco foram: O que significava fazer Gil Vicente nos anos 40, e leva-lo à cena hoje? Qual o papel do Teatro Universitário nessa época, em confronto com o que significa o Teatro Universitário, hoje?

Sessões seguintes: Sessões práticas e teóricas (bi-semanais de quatro horas. De 17 de Fevereiro a 25 de Março de 2010)

Nas sessões práticas o trabalho de treino de actor, iniciou-se sempre com técnica Lecoq, essencialmente os exercícios usados serviam para descobrir a qualidade de “jogo”, através da improvisação e análise de movimento. Estas sessões serviram como um território de tentativas de criação, de forma a gerar disponibilidade e criatividade no elenco. Todo este trabalho foi estruturado usando a *via negativa*, pois tal como Grotowski

Lecoq works largely through a form of *via negativa* an approach that rejects prescription and illustration by example in favor of a search for the truth through negation. (...) In the *via negativa* prescriptions are not offered and it is up to the student to continue proposing possibilities, until the most effective receives some kind of acceptance or affirmation (Murray, 2003, p. 49)

Esta estratégia foi sendo testada para que o elenco fosse estimulado a procurar novas soluções e descobrindo ensinamentos para eles próprios, e sobretudo a arriscarem-se, a terem a possibilidade de errar. O “erro” foi um dos principais veículos

de formação e criação ao longo do processo de criação, porque “to embrace the possibility of error is to allow for movement, for play, for a departure from the norm, so as to be open to the new and the different.” (Ibidem, p. 53).

Alguns dos exercícios introduzidos, como “ondulação”, “ondulação inversa” e “eclosão” estão ligados aos “three natural movements wich occur in everyday life” (Lecoq, 2002, p. 75) e funcionam como estrutura fundadora do trabalho do actor, pois permite depois de adquirido a sua consciência, aplicar-se nas situações de jogo da cena, pois estes movimentos assumem três características diferentes: “ondulação” (estar a favor), “ondulação inversa” (estar contra) e “eclosão” (estar com). Trabalhamos também com elementos da natureza analisando as suas dinâmicas, como foi o caso do elemento “Água”, que nos poderia servir de ligação ao trabalho sobre o cais de espera, lugar de acção do Auto. Muitos dos exercícios usados partiram da análise de movimento, pois:

movement analysis applied to the human body and to nature, charting the economy of physical actions, is the foundation of the school`s physical work. (...) the analysis of a physical action does not mean expressing an opinion, but acquiring physical awareness which will form an indispensable basis for acting” (Ibidem, p. 74-75).

Outro exercício usado foi o “Sete níveis de tensão”; um exercício de exploração da tensão muscular, balizado em sete escalas diferentes (0 – Catatónico; 1 –

Sobrevivência; 2- Relaxado; 3- Económico; 4- Alerta, 5 – Suspense; 6 – Apaixonado; 7- Petrificado). Esta escala partilhada por todos permitia o uso de diferentes níveis de tensão em diversas situações de improvisação. Este exercício é muito explorado no trabalho dos Complicité⁶, sendo aplicável “to character, text, voice, body and space.” (Alexander, 2010, p. 67).

Além dos “Sete níveis de tensão”, usados para a composição de personagens, testámos exercícios de composição de personagem, através da análise dos movimentos dos animais. Num destes exercícios foi pedido ao elenco que correspondesse um animal às características de uma das personagens do *Auto da Barca do Inferno*. Esta procura levou a que se testasse as várias personagens do Auto por todo o elenco e lentamente fossem integrando características, atitudes e dinâmicas dos animais escolhidos nas personagens vicentinas, quer na sua corporalidade, interioridade bem como na sua oralidade.

Estes exercícios dos níveis de tensão e da composição de personagens através de animais possibilitavam a criação de códigos comuns ao grupo bem como a transfiguração imediata em diferentes personagens. A necessidade de transformação imediata, ia sendo assim testada nestas sessões, pois o elenco tinha de se desmultiplicar por diferentes personagens. Todos os exercícios de improvisação serviam também para criar o prazer de “jogar”, pois como refere Lecoq “ the performer who cannot play can never be a creative actor. An ability to play, in other words, is a necessary condition for creativity” (Murray, 2003, p.66).

⁶ Ver pg. 68 do livro *Making Contemporary Theatre* editado pela Manchester University Press 2010

O trabalho prático correspondeu também a uma intensa preparação sobre a oralidade, nomeadamente no aquecimento do elenco, isto servia para criar uma disponibilidade de brincar com as palavras e sonoridades vicentinas. Um dos exercícios foi a escolha de uma palavra e correspondê-la a um gesto, um movimento preciso, e a pouco e pouco fomos construindo uma partitura através destas correspondências. Aplicamos este exercício na construção do prólogo do *Auto* (c.f anexo p. 124). Esta base “palavra/gesto” que se criou, serviu também para que mais tarde ao longo da peça se pudesse jogar com as sonoridades das palavras, bem como com a construção de significados corporais a partir das mesmas, de forma a criar uma espécie de glossário vicentino que atravessa-se o espectáculo, sublinhando palavras caídas em desuso e criando significados que permitissem, sem ilustrar, uma fácil leitura das mesmas pelo público.

Durante estas sessões coloquei várias missões práticas para que a construção do espectáculo nascesse dos contributos do elenco. Algumas dessas missões foram:

- Pensar/desenhar/testar/demonstrar sobre a questão: que lugar é este?
- Preparar improvisações de músicas escolhidas pelo elenco tendo como mote -Céu e Inferno.

Nas Sessões teóricas começamos por uma leitura *Auto da Barca do Inferno*, de forma a levantar problemas e dúvidas que podiam estar relacionadas com o significado de várias passagens, de forma a criar um entendimento do texto por parte de todo o elenco.

Este trabalho foi acompanhado inicialmente com a edição *Inferno dos Cadernos Vicente*, onde recorreremos às explicações de cada passagem sempre que houvesse dúvidas. Nesta primeira abordagem ao texto a intenção foi de decifrar todas as palavras não conhecidas e sentidos ocultos de forma a ir aclarando todos os seus sentidos à luz da época em que se inseria, e desta forma revelar as opções que o autor tomou, para que também nós pudessemos hoje compreender o seus significados.

Decidi que uma das Missões seria a criação de um glossário para o nosso Auto seguindo o exemplo de um dos programas da “A Escola da Noite”, no espectáculo *Visitação*, onde se pudesse comparar as palavras caídas em desuso e o seu significado actual.

Um dos propósitos destas sessões teóricas foi dar a conhecer ao elenco a época e história de Vicente, modos costumes, sua contextualização à luz da época, mas também adquirir conhecimento das opções de leituras feitas por outros encenadores sobre o Auto que iríamos trabalhar. Assim iniciámos esta tarefa através de leitura de programas de outras encenações sobre Gil Vicente, como foi, por exemplo, o programa do espectáculo as *Barcas*, dirigido por João Grosso que retomou a primeira encenação do Teatro Nacional São João (T.N.S.J) do encenador Giorgio Barberio Corsetti. Algumas das ideias mais importantes que retivemos desta leitura foram: ler as *Barcas* como se estivessem acabadas de ser escritas, que nos remetia para a questão de como tornar possível a actualização deste Auto, pois como refere João Grosso, que mais tarde retomou a encenação de Corsetti no Teatro Nacional D. Maria II

Nem sempre é fácil encontrar, a partir dos textos vicentinos, um ponto de vista que seja consequente para os dias de hoje (...). A maneira de aproximar estes textos do público é tentar que não haja momento algum em que os actores estejam pura e simplesmente a debitar texto. As palavras devem de surgir de situações sustentadas emocional e fisicamente, através da interacção cénica. Mesmo quando não há vocábulos que não são totalmente claros para alguns elementos do público, a interacção, a frescura e a simplicidade da representação torna-os perceptíveis. (Ribeiro, 2002, p. 39)

Outros materiais de apoio a que recorreremos foram as encenações apresentadas pela companhia “Teatro da Cornucópia” sobre este autor. Assim o *Auto da Feira*, *Triunfo de Inverno*, *Amor/Enganos*, e *Comédia de Rubena*, foram a matéria de análise, que fui passando à medida das necessidades e de forma a aguçar o apetite para o nosso autor. Estes programas das peças dão conta das opções de encenação e incorporam importantes textos sobre o teatro vicentino de Révah, Paul Teysier, António José Saraiva, Stephen Reckert, entre outros.

Nesta panóplia de referências sobre Gil Vicente, fomos explorando várias temáticas vicentinas, quer os tipos, a ideia do mundo às avessas, o Diabo e Inferno no

imaginário da época medieval, a contextualização entre arte sociedade e a vida de Gil Vicente, bem como a música em Vicente.

Outra das referências usadas foram as encenações vicentinas pela companhia de Coimbra “A Escola da Noite”, algumas das quais eu tomei parte enquanto actor. Visionamos um dos espectáculos desta companhia: o *Juíz da Beira – aula prática* de 2003. Um dos elementos importantes que vieram à discussão foi a figura do Juíz, um *sot*, (parvo) e de todo o teor carnavalesco que apresentava a peça. Foi importante este visionamento pois permitiu não só dar a conhecer outro género do teatro, a *Sottie*, bem como perceber-se que através do jogo dos actores, era possível criar situações cénicas que tornavam inteligíveis alguns vocábulos caídos em desuso, bem como, a capacidade de construção de um espectáculo a partir do jogo, como era proposto pelos actores durante a representação.

Uma das leituras obrigatórias foi “O actor numa encenação de Gil Vicente” por Deniz-Jacinto, um dos Diabos que ficaram na história do T.E.U.C, e que discorre, neste texto, sobre as competências que um actor vicentino deveria ter

Simplicidade da técnica e clareza de expressão (...)

Parece-me, de facto, que são estes os trunfos que ainda hoje garantem a qualidade dos espectáculos mais válidos. (...) compete ao actor o primeiro lugar, como porta-voz que é do poeta, tornando-se fundamental a sua capacidade de expressão. (...) O actor vicentino não tem pois, que estudar

exaustivamente uma personagem para lhe surpreender a funda essência humana sobre a qual venha a construir um jogo teatral inverosímil, isto é, de acordo com as características pessoais e próprias dessa personagem. (...) Porém, a tipicidade a que há pouco aludi permite a escorreita interpretação das figuras, por não ser difícil ao actor a criação de um esquema onde insinue, com inteligência, as particularidades do papel, que passa a ser então um jogo descontraído dentro de certa latitude.” (Deniz-Jacinto, 1992, p. 219 -227)

Outras das companhias que ao longo da sua existência tem interpretado com inteligência Gil Vicente é o “Cendrev” de Évora, daí que tivéssemos recorrido à Leitura da Revista *Adágio*. No número 32/33 desta revista, dá-se conta da tarefa de encenar Gil Vicente desde 1978 a 2002 por esta companhia. Algumas ideias que ficaram da leitura de “Encenar Gil Vicente” de Fernando Mora Ramos e nos suportaram a nossa viagem foram:

Apetece Vicente porque continua a falar de nós, mesmo que seja ilusório dizer que fala da nossa realidade. (...) trata-se de um teatro de *câmara*. Esta escala é essencial por duas razões: em primeiro lugar porque num espaço mais restrito as virtudes do detalhe, da nuance sonora e verbal, do silêncio, são

outras e os espectadores são considerados de outra forma. (...) a outra razão tem a ver com o seguinte: essencial é entender que o verbo se tornou música, que o arcaico com o tempo, ao ser revivido, ganhou para os nossos ouvidos surdos de telemóvel, novas qualidades, qualidades que são musicais, dada à condição vocálica da língua vicentina, anterior à inquisição, como é sabido.” (Zurbach, et all, 2003, p. 9-10).

No final deste workshop preparatório anotei algumas ideias que poderiam servir para o trabalho que se seguiria em Maio:

Se o autor reclama “escala de câmara” pois usou espaços restritos, como a ante-câmara da rainha, este espectáculo deveria usar o essencial para se construir. Ter economia, precisão, e detalhe, tal como o trabalho de actor, que deveria construir-se com gestos certos, através da poética do corpo, imaginar espaços e construir-los fisicamente. O espaço cénico, pensei-o como um espelho de água que remete para um cais, que use o elemento água, um cais da morte como um espaço estranho por onde desfilam as figuras como numa passerelle, criar um espaço indefinido, um vazio eterno como um purgatório – uma sala de espera. Gostaria de cenograficamente sublinhar as linhas de força relativas ao Bem/Mal, que remetam para o caminho descendentes e para a ascense. Os figurinos, com uma centelha dessa época pretérita, na cor ou na textura mas com elementos contemporâneos, sem individualizar mas deixando em aberto a denúncia social de ontem e hoje. Gostaria de trabalhar sobre o uso das

palavras e o seu ritmo e musicalidade, combinando as sonoridades com o verso original e criando a partir daí uma partitura sonora. Experimentar usar som contemporâneo para criar atmosferas. A luz deveria ser uma criadora de espaços, para desenhar caminhos onde se escondem os medos das figuras naquele cais de embarque, mas que iluminem outros caminhos, como a consciência das personagens.

3.2 Ensaios (de 17 de Maio a 20 de Julho)

1ª semana de ensaios:

Chegados ao primeiro dia de ensaio, e já com uma bagagem teórica adquirida no workshop preparatório, restava-nos pôr mãos à obra. E assim o fizemos, a sequência foi invariavelmente iniciada com um aquecimento, depois seguíamos com improvisações e posteriormente atacávamos as cenas do texto, no final do ensaio guardava algumas notas para visitar mais tarde. Estas notas davam conta da forma como tinham corrido os ensaios e propostas que poderiam servir para explorar na semana seguinte.

Aquecimento:

Inicialmente começamos sempre com um aquecimento, que passava pela análise de movimento, quer dos movimentos naturais do quotidiano, bem como da economia das acções físicas, e das dinâmicas da natureza. Trabalhámos sobretudo a partir do elemento “Água”. Este trabalho de exploração a partir deste elemento permitia analisar de que maneira diferentes níveis de água levavam a diferentes atitudes,

formas de locomoção, e de que forma podíamos explorar isso nas cenas do Auto sem que a água existisse, mas sendo um dos elementos fundamentais do Auto.

Usámos vários exercícios, um recorrente ao longo da semana foi a viagem fundamental⁷. Normalmente este exercício é usado com máscara neutra, (base da pedagogia Lecoq) no entanto, fizemo-lo sempre sem máscara, primeiro por não termos acesso imediato às mesmas, e segundo porque era possível sem o uso da máscara, concretizar o exercício no seu objectivo fundamental: criar a disponibilidade de descoberta por parte do actor e gerar espaços de ilusão. Aliás no meu treino de actor experimentei a máscara neutra e realizei exercícios com e sem a mesma, e devido ao tempo reduzido que teríamos para experimentar, preferi não a usar no nosso trabalho de preparação, mas como refere Murray e Prattki o director da L.I.S.P.A⁸ no livro dedicado a Jaques Lecoq: “these exercises [neutral mask] can be undertaken without employing the neutral mask.” (Murray, 2003, p. 78).

Deste modo, usei os exercícios para abrir o actor para o espaço que o rodeia, para o espaço da ilusão, colocando-o num estado de permanente descoberta, de procura e disponibilidade para o que o rodeia, para o outro, e sobretudo para o jogo cénico.

Além destes exercícios, trabalhámos sobre a construção das personagens através do estudo dos animais, porque “the analysis of animal movement brings us

⁷ Mais informações conferir a página 42 do livro *The Moving Body* de Jaques Lecoq, referido na bibliografia.

⁸ London International School Performing Arts, escola de metodologia Lecoq, fundada por Thomas Prattki, depois de este ter sido assistente de Lecoq durante 1993 e 1999. Posteriormente ao falecimento de Lecoq, Prattki tornou-se director pedagógico da escola Lecoq até 2003. Mais informações sobre a escola em: <http://www.lispa.co.uk/>.

closer to the study of the human body and helps with character creation.” (Lecoq, 2002, p.92). Este trabalho, permitia que as actrizes, tivessem à sua disposição ferramentas de trabalho que podiam recorrer para construir as suas personagens, quer corporalmente, interiormente e oralmente, e sobretudo tivessem uma ferramenta comum, que permitia mudanças rápidas de personagens, já que tinham de se desmultiplicar por várias personagens ao longo do espectáculo.

Improvisações:

Depois do aquecimento fazíamos algumas improvisações sobre alguns temas, por exemplo: Como se chega da morte? Trabalhar a partir de um objecto pessoal; Encenar as mortes das personagens; Mostrar o quotidiano das personagens antes de chegar ao cais; Improvisar a partir de vários caixotes, roupa e adereços; Da ideia de terem sido colhidos por um Tsunami e terem chegado aquele espaço em consequência disso, tal como num naufrágio.

Exploração das cenas:

Posteriormente abordávamos o texto. Trabalhávamos o prólogo, recuperando o que tínhamos estruturado no workshop. No segundo dia testei distribuir as primeiras personagem pelas actrizes. A distribuição inicial foi a seguinte: a Catarina como Anjo e a Rafaela como Diabo, sendo que as outras actrizes (Maria Inês, Mariana, Nádia e Íris) teriam que se distribuir por todas as outras personagens do Auto.

O trabalho com o texto foi realizado segundo o método de análise activa. Este método é empreendido segundo uma sequência, que Bella Merlin⁹ (2007) descreve:

”1. You read a scene / 2. You discuss the scene; 3.You improvise the scene without further references to the script; 4. You discuss the improvisation, before returning to the script; 5. You compare whatever happened in your improvisation with the words and incidents of the actual text.” (p.197)

Este trabalho de análise activa, é um legado stanislavskiano, e que é usado como método de trabalho entre vários encenadores, como Bella Merlin, Lev Dodin, Katie Mitchell. É um processo de ensaio criado e usado na fase final do trabalho de Stanislavsky para analisar a peça de forma activa com os actores. Este método permite aos actores descobrirem a anatomia da peça não apenas pela discussão mas de pé de forma activa e sem o texto nas mãos. Este método nasceu como uma forma de activar o processo de análise textual, pois como era feito à volta da mesa levava a que o processo de pensar a acção ficasse desligado dos seus recursos físicos e emocionais. Assim com este processo a peça vai revelando a sua anatomia, através de uma cadeia de eventos que contam a história.

A título de exemplo, uma das cenas trabalhadas foi a Cena do Diabo com os ajudantes, esta cena foi abordada inicialmente através da ideia do elemento “Fogo” e da ideia do manejo de velas (trabalho a partir da técnica de teatro do gesto) que nos remetia para o trabalho braçal nas embarcações; A cena do Fidalgo / Pagem usamos a ideia de Master / Servant (Amo / Criado) uma exercício muitas vezes usados

⁹ Bella Merlin é uma actriz, escritora e professora de teatro e sobre o método de análise activa editou entre outros o livro *The complete Stanislavky Toolkit* pela Nick Hern Books, 2007.

em improvisações de *Commedia dell'arte*, que explora a revolta dos explorados, testamos para isso vários “status”, para o amo e para o criado, para que fossem diferentes relativamente à sua posição social e deste modo afectando o seu jogo. A cena do Joane foi explorada como se esta figura fosse um cão que ora obedecia ao Diabo, ora que agia segundo o seu livre arbítrio. Na cena do sapateiro explorámos o jogo que ele poderia ter através dos seus pés, como se de um sapateado se tratasse a sua argumentação para fugir ao arrais do Inferno, e tentámos realçar a sua boçalidade.

A abordagem destas cenas foi realizada através deste método, e foram diariamente experimentadas, tentando incorporar sempre as propostas que os actores traziam ou encontravam no processo de construção da cena, desenvolvendo-as a partir dessas premissas.

Notas:

Será que o anjo vê e ouve tudo o que se passa?

Esta questão registada na nota não dava conta de todo o trabalho que me esperava, pois chegados ao fim da semana ainda sem termos o espaço cénico definido, testámos várias possibilidades a partir da ideia de cais, de várias ripas de madeira intercaladas, bem como, cordas que remetiam para as velas. Definimos um espaço para o Anjo situado na Esquerda Alta, e na Direita Baixa para o Diabo. Restava-me pensar na distribuição das várias personagens pelas actrizes, e na estrutura cénica. Uma das ideias pensadas, e que serviu como base, foi dividir o espectáculo em quatro unidades sendo que o primeiro correspondia ao prólogo; a segunda às cenas do Fidalgo/Pagem, Onzeneiro, Parvo e Sapateiro; à terceira unidade

correspondiam as cenas do Frade/Florença, Brisida Vaz, Judeu, um problema que se afigurava difícil de resolver seria, a necessidade da figura do Parvo desde a sua entrada estar em várias cenas, como na cena do Judeu, na cena do Frade com a Florença, entre outras. A quarta unidade corresponderia às cenas do Corregedor e Procurador, do Enforcado e finalmente à cena final com os quatro Cavaleiros.

As cenas que se passavam dentro das Barcas entre os pecadores foram cortadas (c.f anexo p. 155-183), para que a entrada e saída das personagens se tornassem rápidas, pois as actrizes teriam de se preparar para entrar com outra personagem, eliminando-se a permanência das personagens nas Barcas, ficando estas simbolizadas pelos objectos que deixavam ao entrar na Barca.

2ª semana de ensaios

Aquecimento:

Continuamos com a exploração dos exercícios Lecoq, e trabalhamos sobretudo na composição das personagens a partir da escolha de um animal. Um dos exercícios que fizemos foi o “dia-a-dia da personagem”, balançando a corporalidade entre ser humano e animal e afectando a forma de movimentar, mas também ganhando qualidades a nível da oralidade e interioridade.

Uma das missões que foram propostas às actrizes foi ver os seus animais escolhidos para cada personagem no Youtube ou National Geographic, e deste modo analisar os seus movimentos. Ao Anjo pedi que visse as *Asas do desejo* do Wim Wenders, para poder adquirir noção da visibilidade e invisibilidade com que podia jogar.

Uma das ideias que lancei para a construção das personagens, foi poderem construí-las e desenhá-las a partir de um quadro de referência, em que cada personagem pudesse ter uma equivalência para cada item: animal, corpo, voz, interioridade, objecto, imagem, de forma a sustentar a sua personagem.

Nesta semana explorámos também o andar da personagem, o seu tempo/ritmo, bem como, um exercício a partir de cinco imagens fotográficas da personagem que revelasse os seus medos, desejos, vontades, etc.

Improvisação:

Experimentámos usar a ideia de contar esta história, apenas a partir de um caixote com adereços roupas, etc, de forma a tentar convocar as memórias e objectos usados anteriormente noutras encenações do T.E.U.C deste Auto, para se construir a partir desse passado esta história.

Uma ideia que surgiu nas conversas com o elenco, e sugerida por uma das actrizes, foi o chatroulette, um sítio da internet¹⁰ que permite entrar em chat (conversa online a partir da webcam). O chat permitia conectar-nos com outra pessoa noutro computador em qualquer parte do mundo, podendo acabar o chat com a pessoa que está na nossa frente e passar aleatoriamente para outra pessoa, sendo uma das expressões usadas “Don`t you next me”. Esta ideia de aleatoriedade, levou a que a testássemos nas cenas, para quebrar a passerelle, e torná-las aleatórias, ou seja, sem a sequência de entrada e saída de personagens que vinha especificada no texto. Assim através da retirada de um cartão com o nome de uma personagem ao fim de

¹⁰ <http://www.chatroulette.com/>

cada cena, iniciava-se uma próxima cena com a personagem que tinha saído aleatoriamente no cartão. Esta ideia podia ser agregadora de todo o espectáculo, caso a viesse a utilizar, mas permitia sobretudo que as actrizes experimentassem rapidamente as passagens para diferentes personagens e atmosferas na cena, tendo que se apoiar nos princípios que fomos usando para construir as suas personagens.

Exploração das cenas:

Trabalhámos as cenas do: Joane, Onzeneiro e Sapateiro.

Notas:

Imagens a explorar: “Tríptico das tentações de Santo Antão” de H. Bosch, (1505-1506)“, “Contenda entre Carnaval e Quaresma” (1559) e “Triunfo da morte” (1562) de P. Brueghel, e Pormenores de “perseguidores de Cristo carregando a cruz” de Hieronymus Bosch (1510-1535) em comparação com Rocker Punk – sem autor (1998) (c.f anexo p.127-128).

Estas imagens patentes no livro de Umberto Eco “História do Feio”, remetem-nos para o imaginário medieval, e permitiram explorar a ideia de arrependimento, pois como refere Eco (2007) “ (...) tanto a pregação verbal como as imagens que apareciam nos lugares sagrados eram entendidas não só para recordar a iminência e a inevitabilidade da morte, mas também para cultivar o terror das penas do inferno” (p. 62).

Estas imagens deram-nos a entender a força, e a necessidade vital, que teriam que ter as argumentações das personagens para evitar a entrada na Barca do Diabo.

Por motivos pessoais da Catarina, o nosso Anjo, fomos forçados a uma substituição no elenco: Exit Catarina. Enter Susana. Esta nova aquisição veio directamente do curso de iniciação teatral que tinha anteriormente apresentado a *Narrativa Fidedigna da Grande Catástrofe Ocorrida no Teatro Baquet*, dirigido por Carlos Marques.

Entradas e saídas aleatórias tal como o Chatroullete.

3ª semana de ensaios

Aquecimento:

Viagem fundamental, composição de personagem através dos animais usando a passagem Homem/Animal, exercícios de Balanceamento de palco, três centros imaginários para dar textura as personagens, esses centros são: centro de pensamento, centro das emoções e centro da acção¹¹. Sequência de movimentos, níveis de tensão, Elementos ar/ terra (escavar tango, árvores), Materiais (mola, elástico).

Improvisação:

Improvisar com os caixotes. Explorar os tipos sociais. O que criticam? Explorar os vícios. Trabalho de Coro - escolher palavras para ir comentando/fisicalizando ao longo do espectáculo.

Exploração das cenas:

¹¹ Exercício descrito na página nº 162 do livro *The complete Stanislavky Toolkit*, de Bella Merlin pela Nick Hern Books, 2007.

Distribuição: Frade /Mariana, Florença /Maria Inês, Brísida Vaz /Nádia, Judeu/
Íris.

Para colmatar a necessidade de apoio na esgrima, o T.E.U.C. convidou um professor de esgrima para a cena do Frade com o Diabo. Das aulas ficou uma sequência de movimentos para repetirem e serem trabalhados durante os ensaios diários.

Notas:

Que lugar é este? Uma sala de espera? Um cais de embarque?; “Imaginamos o futuro através do passado” – memória/T.E.U.C/Gil Vicente/Teatro; Animal/Personagem; Imagens a explorar – Bruegel e Bosch. Que realidade é a de Gil Vicente e como a critica? É distante ou próxima da nossa realidade? Ideia de desfile; Nave dos loucos, quem sai fora? Reino do burlesco, “mundo as avessas”, Carnaval/Ritual; Chatroulette; Cartões com o nome das personagens; prancha desfile; encenar mortes deles; barquinhos; contar a história com o corpo. Figura de Quintela ou Jacinto. (c.f anexo p.125).

Estas notas dão conta dos pressupostos e ideias que estavam em jogo, isto é, necessitavam de ser testadas e investigadas. Algumas dessas ideias vieram a materializar-se, desde os caixotes como depósito da memória do T.E.U.C. A aleatoriedade das entradas, que veio a ser usado no espectáculo no bloco três, designando-se este bloco por “mix”, onde as personagens entravam fora de ordem, e desorganizavam a cena e a entrada linear das personagens vicentinas.

4ª semana de ensaios

Afigurava-se uma semana complicada com menos dias de ensaios, mas chegados à quarta semana conseguimos passar a peça de fio a pavio, mas com muitas tremedeiras.

Esta semana tivemos a visita da Ana Rosa, antiga amiga de trabalho, e figurinista de “A Escola da Noite” que nos veio dar a conhecer todo o seu trabalho nesta área e falar de cada peça feita nesta companhia a partir de textos de Gil Vicente e das suas opções para os figurinos. Foi uma conversa aberta, muito estimulante pois através da sua experiência e dos seus blocos de notas e esquissos permitiu-nos traçar um percurso na dramaturgia vicentina através do figurino.

Na verdade, em relação aos figurinos tinha-me sido proposto na semana anterior a Carolina Santos, arquitecta, cenógrafa e figurinista, antigo elemento do T.E.U.C, e que fez parte de vários projectos profissionais comigo e com outras estruturas teatrais, se juntasse a nós de forma graciosa. Para mim foi óptimo pois a relação de confiança com a Carolina era enorme, e era uma pessoa com muitas competências e capaz de dar ao projecto a nível visual, figurinos, adereços e apoio na cenografia um salto qualitativo que nos estava a escapar, como tinha sido patente pelo trabalho árduo que a Ana Rosa mostrou em torno do figurino vicentino.

A Carolina, apesar de estar em Évora ficou de vir aos fins-de-semana para acompanhar o processo, pedi-lhe também ajuda na criação do espaço cénico, que estava a ser usado e delimitado com as dimensões 6mx6m. Um espaço plano e vazio,

onde se encontravam alguns cartões no chão com uma corda, que funcionavam como entrada para a Barca do Inferno, uma escada onde o Anjo se encontrava, e ao fundo um banco e vários caixotes com adereços e figurinos, para as atrizes que estavam a preparar-se para entrar. Apesar de imaginar para o espaço cénico o mais simples possível, a Carolina preferia não ser ela a ajudar no espaço cénico. Ficámos de pensar numa solução caso fosse necessário.

Aquecimento:

Durante a semana exploramos a ideia de chatroulette, no aquecimento. Uma atriz tirava o nome de uma personagem aleatoriamente e a pessoa a quem estava distribuída a personagem entrava em cena e faziam a cena, até alguém tirar outro nome sem combinação prévia ou necessidade de a cena acabar. As atrizes que podiam tirar outro nome seriam as pessoas que estavam no banco, ao fundo de cena, à espera de entrar e, mais tarde, experimentamos que o Diabo e o Anjo assumissem essa função. Este exercício funcionou como aquecimento, pois a necessidade de responder a este estímulo levava a que rapidamente tivessem de mudar de personagem, apoiando-se, as atrizes, nas ferramentas que usamos para a composição de personagem, como a animalidade, níveis de tensão, etc.

Exploração das cenas:

Exploramos a cena do Corregedor com a Nádia, a do Procurador com a Íris, o Enforcado com a Mariana, e os quatro Cavaleiros com estas as quatro atrizes, sempre com a Susana (Anjo) e a Rafaela (Diabo) a interagir com todas as figuras.

Devotámos ao longo desta semana algum tempo para o trabalho das corralidades a partir da escolha de várias palavras do glossário como se os actores fossem comentadores/músicos, que brincavam com as sonoridades e com os sentidos das frases explicando-as ou sublinhando-as. As actrizes que estavam de fora ficaram incumbidas de comentar/interferir com a cena, funcionando como um glossário que poderia sublinhar algumas palavras caídas em desuso para o público. Definimos também uma correspondência das palavras com gestos.

Improvisação:

Testámos a música e as entradas aleatórias das personagens ao som do álbum *Phonométrie* de Mike Svoboda a partir de composições de Erik Satie. Explorámos a ideia de sala de espera.

Notas:

Nenhuma a registar

5ª semana de ensaios

Só nesta semana é que a equipa técnica ficou completamente fechada, por incrível que possa parecer. Mas o facto de o orçamento estar limitado, delimitou a contratação de mais pessoas e a produção do T.E.U.C teve de arranjar outras soluções. Assim à nossa equipa, que já contava com o iluminador, técnicos de som, e figurinista, juntaram-se os cenógrafos.

Na iluminação, o Jonhatan Azevedo também meu colaborador de outras andanças profissionais, com quem já tinha discutido este projecto anteriormente e

calendarizado o nosso trabalho. Já tinha assistido, até à data, a alguns ensaios; a Carolina Santos nos figurinos, que chegou tarde mas com muita disposição para trabalhar e ajudar e dar forma e cor através dos figurinos; para a ajudar sugeri a Fernanda Tomás (costureira/figurinista), pois também tinha já trabalhado com ela e era uma pessoa de confiança e com muita qualidade no seu trabalho de confecção; no som tivemos desde o início dos ensaios a disponibilidade de dois técnicos, o Tó e o Gil, que tinham feito formação a nível sonoro no T.E.U.C e que estavam encarregues da operação do espectáculo e de dar apoio na mistura musical; e vieram juntar-se a nós, por fim, na cenografia, dois jovens cenógrafos, o Bruno e o Eduardo, estudantes de arquitectura que tinham já colaborado com outros grupos de Teatro Universitário e com um portfólio muito consistente. Eles foram indicados pela Carolina Santos e pela direcção do T.E.U.C. Os cenógrafos foram os últimos a chegar, apesar de achar que seria tarde a sua entrada, permiti-me arriscar a sua inclusão na equipa de trabalho. A questão que se colocava é como passar-lhes em tão pouco tempo tudo o que já tínhamos trabalhado, e de que forma é que eles nos podem ajudar na construção do espectáculo, sem sujeitar o nosso trabalho a grandes alterações e sem sujeitar a liberdade dos cenógrafos?

Aquecimento:

Chatroulette, animais.

Exploração das cenas:

Trabalho pontual e de apuro em cada cena. A Susana trouxe várias propostas musicais para introduzir na partitura do Anjo, eram propostas com origem na recolha de

música tradicional portuguesa (Realejo, Brigada Victor Jara, etc.), testámos e adaptámos algumas dessas músicas às falas do Anjo, e à canção final dos Cavaleiros. Na cena do Enforcado, decidi usar uma imagem ampliada do Enforcado, resgatando a fotografia de cena da mesma personagem na encenação de 1940 (c.f anexo p.102). Introduzimos uma notícia do jornal Diário Popular que data de 1943, que publicava uma notícia sobre a licenciatura de Deniz- Jacinto “Está vago o lugar de Diabo numa época de crise de emprego poderia tentar alma menos cristã, fica o aviso de que o candidato será cumulativamente: cidadão do sexo masculino, estudante universitário de Coimbra e não receberá vencimento” (Barata, 2009, p. 78). A partir desta notícia improvisámos a sua utilização no prólogo como mote para o espectáculo a partir deste elenco constituído apenas por mulheres. Voltámos a utilizar o chatroulette, e as coralidades.

Improvisação:

Nesta semana quis trabalhar a ideia de sala de espera, a partir da colocação do elenco ao fundo do palco e usando os caixotes como espaço que habitam e de onde saem palavras vicentinas, como se de uma evocação se trata-se; encenar mais mortes.

Notas:

Ficou por fazer a improvisação a partir de instrumentos musicais, bem como mapear o chão com o percurso das figuras vicentinas.

Esta semana tivemos o prazer de termos tido a visita do Professor José Cardoso Bernardes. O convite que lhe fiz, surgiu, naturalmente, por ser uma dos nossos grandes especialistas em Gil Vicente. Pedi, previamente, para que as atrizes

preparassem algumas questões que tivessem relativas ao Auto, e também ao contexto e obra de Gil Vicente. Na verdade esta sessão foi um dos momentos marcantes do processo de ensaio, ficando todo o grupo com uma perspectiva mais global do teatro vicentino.

O Professor surpreendeu, para quem não o conhecia, com um discurso coerente e lógico discorrendo sobre a origem do Auto, e a sua contextualização histórica. Neste encontro, a que posso apelidar de “aula vicentina”, o Professor aludiu sobre a questão do texto e da sua leitura à luz da época e da possibilidade das opções de leituras actuais. O seu discurso foi transversal a toda a obra de Gil Vicente, mas também específico em relação a este *Auto da Barca do Inferno*, de forma a focar em momentos que se apresentavam nesta peça. A título de exemplo é de referir a menção que fez ao facto da cena dos quatro Cavaleiros, ter sido uma cena em que Gil Vicente consagrava a apologia dos cruzados, pois a Rainha Maria acamada e que assistia ao espectáculo também ela crente foi a protectora dos cruzados, e da empresa na reconquista cristã. Assim esta cena, como nos explicou o Professor, significaria que os Cavaleiros ao ascender ao céu, pressuponha que também a Rainha Maria seria contemplada com essa ascensão.

Esta pequena visita guiada a Gil Vicente e sua obra, funcionou como um espaço onde aprendemos imenso sobre o autor, mas onde também foi possível falar e discutir sobre outras encenações, outras opções como as do italiano Corsetti, que dirigiu as *Barcas* no Teatro Nacional São João.

No final, o elenco questionou-o sobre as suas personagens, de forma personalizada.

Menciono algumas das ideias mais importantes que ajudaram as actrizes na sua pesquisa posterior: sobre o Joane ficou a ideia da possibilidade de colagem ao *sot* (parvo), e da sua morte ser pura, daí ser de “cagamerdeira”; a ideia de que muitas vezes se atribui erroneamente ao Enforcado o papel de suicida, tendo ele sido condenado por homicídio. Por meu turno, fiquei de mandar algumas dúvidas por escrito relacionadas com algumas questões do texto ao Professor José Cardoso Bernardes.

Uma ideia a reter: Qual é o teu paraíso? Qual é o teu inferno?

Missões: a Maria Inês ficou de pesquisar para a personagem Parvo a ideia de *sot*, festa dos tolos, e ver o Parvo de *Kamegusha*, do realizador Akira Kurosawa.

Ficaram de trabalhar: a cena da esgrima do Frade e Diabo, a partir das aulas e indicações que o professor de esgrima tinha deixado; A Cena de luta com o Joane e o Diabo ao estilo Mortal Kombat (jogo arcade dos anos 80); a Susana (Anjo) ficou de procurar normas de boa conduta; e a Nádía (Brisida Vaz) ficou de ver a cena do filme de Quentin Tarantino, onde ao som da música “Down in México” dos The Coosters, onde a actriz seduzia um Homem do bar com uma lapdance.

6ª semana de ensaios

Aquecimento:

Chatroulette e explorar os diferentes níveis de tensão das personagens e exploração da animalidade. Uso de propostas de música no aquecimento, a partir do álbum *Phonométrie* de Mike Svoboda a partir de composições de Erik Satie.

Improvisação:

O mote foi: o que nos leva a começar o espectáculo? Porque é que o fazemos? Para quem e como? Testámos a criação de percurso diferente para cada personagem no espaço cénico, um espaço vazio.

Exploração das cenas:

Exploramos todas as cenas pontualmente por blocos e depois no final da semana fizemos passagem de tudo. Trabalhamos sobretudo sobre a ideia de quebrar o desfile de personagem, e como fazer as entradas no purgatório, ou seja, como é que lá chegam ao cais de embarque, de que forma?

Nota final da semana:

Trabalhar sobre a memória vicentina/T.E.U.C. Jogo como elemento criador.

Actor / comentador / corralidades / Músicos; Roleta – esboços das cenas/quebra do desfile de personagem/ fragmentação da unidade.

Nesta semana não conseguimos explorar diferentes instrumentos e integrá-los na cena, como a concertina. Esta possibilidade surgiu com a actriz que representava o Diabo, a Rafaela, estar a aprender este instrumento, mas o seu uso em cena, devido

ao seu peso e volume, dificultava e atrasava o ritmo da cena. Nesta semana, tínhamos um prazo final para definirmos o cenário e os figurinos.

Os figurinos teriam as suas provas no final da semana seguinte e o cenário teria que estar construído no dia 6 de Julho no T.E.U.C. para testarmos com as actrizes as suas potencialidades e uso cénico.

A proposta para o cenário, que nos foi trazido pelos cenógrafos era tentadora, mas não acompanhava o trabalho já realizado por nós, porque funcionavam como três placas com a dimensão total de 6m x 6m (espaço delimitado por nós desde o início para trabalhar, para que se pudesse repor o espectáculo no Teatro de bolso do T.E.U.C), com diferentes níveis de altura. Em conversa com os cenógrafos e com a ajuda da Carolina, decidimos que não seria vantajoso impor uma estrutura que alterasse o trabalho previamente realizado, ou seja tínhamos criado sempre a partir de um espaço vazio e plano, e esta estrutura proposta dividia o espaço cénico em três zonas distintas. Deixei a ideia para os cenógrafos: abrir/fechar e menos é mais.

7ª semana de ensaios

Esta semana passou rápido, o aquecimento foi o mesmo de sempre. Deixámos de improvisar e passámos às cenas, o mote foi passar o mais possível todas as cenas sem interrupções com notas finais.

A semana que vinha era uma semana terrível, pois só teríamos dois dias de ensaio. Ficámos de testar a música com as cenas que precisavam de suporte sonoro, gravado ou nas quais se cantava em cena.

As Unidades do espectáculo ficaram divididas da seguinte forma (c.f anexo p. 126):

Primeira Unidade: evocação/memória, incluía as acções iniciais de abrir o caixote, brincar com elementos de cena, livros antigos do T.E.U.C., ler algumas passagens e o prólogo;

Segunda Unidade: desfile de personagens (Diabo e companheiros; Fidalgo e Pagem, Onzeneiro, Joane e Sapateiro);

Terceira unidade (designada por "Mix"): nesta unidade entravam ao mesmo tempo as personagens que se seguiam (Brízida Vaz, Judeu, Frade, Enforcado e Joane/Florença), e cada uma delas ia descobrindo o seu caminho até às Barcas, através do espaço vazio da cena. Nesta unidade jogamos com a fragmentação do desfile das personagens e trocámos a ordem das mesmas;

Quarta unidade: voltámos ao desfile de personagens (Corregedor, Procurador, Enforcado e quatro Cavaleiros) esta unidade incluía o fechar do caixote, isto é, do espectáculo.

Fizemos a prova de figurinos.

Notas:

Nada a registar

8ª semana de ensaios

Não contou.

As actrizes foram estagiar no fim-de-semana para a companhia de teatro “O Bando” em Palmela como combinado anteriormente, e eu tive duas estreias, em dois projectos diferentes na mesma semana: *Coimbra um outro olhar* na Casa da Esquina, um percurso/instalação/performance pela cidade de Coimbra também incluído no Festival das Artes, e um quadro, entre vários do espectáculo/percurso, das *Peregrinações* em Montemor-o-Velho para o Município de Montemor/ Teatrão.

No entanto, ficámos sempre em contacto. O cenário ficou finalmente fechado, iria funcionar como uma tábua suspensa com forças contrárias, um espaço vazio, suspenso (c.f anexo p. 131). Estas linhas de força ajudavam na ideia de ascense para o Anjo, que iria situar-se num balouço e um alçapão para o Diabo. Uma fantástica ideia dos cenógrafos, debatida comigo e com a Carolina Santos e que num curto espaço de tempo, conseguiram chegar ao essencial e sublinhar as forças de gravidade que estavam em jogo.

9ª semana de ensaios

Esta semana foi um pouco caótica sobretudo porque o cenário ainda não estava pronto e montado no T.E.U.C, como tínhamos acordado. Outro problema residia no facto de os cenógrafos, como combinado, estarem fora do país, daí que tivemos de ensaiar sem cenário, como tínhamos feito desde o início. Uma dúvida começou a instalar-se na minha cabeça: seria mesmo necessário usar o cenário? Na verdade com esta falha nos prazos, e só com três dias de adaptação ao espaço da “A Escola da Noite”, tornava-se impossível arriscar o seu uso. Na verdade tínhamos ensaiado este tempo todo sem o mesmo, daí que não altera-se muito, ficaria mais pobre o

espectáculo, e as linhas de força de ascensão e descida ao Inferno não poderiam ser sublinhadas. Seria sobretudo uma perda de tempo, depois de termos tido tanto trabalho a chegar àquela ideia de cenário, ou melhor àquele espaço onde as figuras chegavam, que era somente o espaço que nos tínhamos trabalhado ao longo deste tempo todo, mas suspenso, criando também ele, a ilusão, força impulsionadora do nosso trabalho de criação. O nosso trabalho, neste espectáculo, foi sempre criar ilusão, partir do real, do ordinário para criar o extraordinário, a ilusão.

Apesar já ter tido anteriormente uma reunião com a equipa de “A Escola da Noite” e do Festival das Artes, para preparar a adaptação ao espaço, foi numa conversa informal que tive com a Isabel Campante, de “A Escola da Noite”, que trocámos impressões sobre os problemas que estavam a ocorrer, e compreendendo-os a Isabel, tratou de os solucionar.

Depois de formalmente reunidos com a “A Escola da Noite”, foi possível a entrada mais cedo no espaço do Teatro da Cerca de São Bernardo. Entrámos quatro dias antes do previsto. Já no novo espaço e com todo o carinho da equipa da “A Escola da Noite”, estrutura profissional criada e iniciada por antigos elementos do T.E.U.C, podemos voltar com mais energia para enfrentarmos a fase que se seguia.

Na adaptação, voltámos a iniciar com o nosso aquecimento e fizemos a adaptação ao espaço, de forma a enquadrar o corpo/voz das actrizes, bem como da relação plateia - público, muito mais distante e com outra profundidade que o Teatro de Bolso do T.E.U.C.

Estes dias foram os mais complicados, porque apesar de o cenário estar pronto na oficina, não era possível trazê-lo para o Teatro da Cerca de São Bernardo. Ficou o ultimato: Ou o cenário vinha ou não se iria utilizar no espectáculo.

A produção do T.E.U.C era essencialmente feita pelas pessoas que estavam no elenco, neste caso pela Maria Inês, que a muito custo fez com que o cenário viesse. Nestes dias fiquei com a sensação que parte do elenco fazia mais produção do que trabalho de interpretação, e eu também estava incluído no rol.

No entanto ainda havia outro problema, o facto de ninguém saber montar a estrutura que servia de base do cenário. Mais trabalho de produção para se arranjar alguém a quem os cenógrafos pudessem explicar como montar. Finalmente veio um colega dos cenógrafos envolvidos na construção do cenário que com a ajuda da equipa técnica da “A Escola da Noite” montou, finalmente o cenário.

Este quebra-cabeças dificultou a passagem para este novo espaço e a capacidade de estarmos preparados a tempo, pois levou muito do tempo que teríamos disponível para ensaiar, e adaptar-nos ao cenário e ao espaço.

Construir um espectáculo com um grupo de Teatro Universitário, revelou-se desta feita, difícil, sobretudo devido a uma estrutura frágil, onde os agentes dinamizadores do grupo se têm que desdobrar em diferentes frentes (actuação, produção, montagem, etc.), são poucos e quase sempre não têm a capacidade de ter tudo a tempo, apesar da boa vontade. No entanto a vivacidade e o brilho nos olhos, de quem faz tudo pelas suas mãos e com muito gosto, deu todo o alento para continuarmos nesta empreitada.

Ao adaptar as cenas e testar os actores em cima do cenário, tive de tomar várias decisões tais como: retirar os caixotes do fundo de cena, que não funcionavam dentro do cenário, e assim tive de alterar a primeira unidade de um momento para o outro. Decidi que esta unidade inicial seria concretizada apenas num registo de evocação sem acções físicas, apenas com as sonoridades que tínhamos ensaiado no trabalho de coralidade, isto é, como uma evocação sonora.

Testámos os actores no cenário e tínhamos ganho a batalha, podia vir o público. A forma como ficavam recortadas as figuras e como pareciam pairar no ar, suspensas num limbo, sublinhava todo o nosso trabalho prévio.

A juntar-se a isto, o trabalho dos colaboradores profissionais deram frutos: a simplicidade e o trabalho de luz com o Johnatan, foi rápido e eficaz. A luz ficou muito bonita, criando várias atmosferas com a sua textura e cor. E por fim os figurinos da Carolina, nascidos nos seus esquissos e passados para matéria pela Fernanda estavam simplesmente soberbos, o Inferno afinal já tinha passado.

Tivemos também a visita do Carlos Gago, um cabeleireiro que costuma acompanhar várias produções teatrais profissionais e que viu o ensaio e sugeriu várias alterações no cabelo e maquilhagem. Uma preciosa ajuda que deu cor e movimento às personagens. E finalmente juntaram-se os cenógrafos, regressados ao país, para os retoques finais. A partir daqui fomos já em velocidade de cruzeiro. Passagens técnicas, e no ensaio geral definimos a imagem final, que foi sendo testada de várias formas ao longo dos ensaios.

Acabámos com os quatro Cavaleiros a cantar no espaço do Anjo: “Ó cavaleiros de Deos/ a vós estou esperando/ que morrestes pelejando / por Cristo senhor dos ceos / sois livres de todo o mal / mártires da madre igreja / que quem morre pelejando merece paz eternal/ que quem morre pelejando merece paz...”, onde o Diabo remata com um “Infernal”. Foi essa a nossa forma de resolver esta cena final, e condenar também os que hoje apregoam a Guerra, mas que embarcam na Barca do Céu.

E assim embarcámos para a Estreia, com o nervosismo de sempre, mas preparados, e com a sensação de que agora é que tudo iria começar.

Conclusão

“À beira do Século XXI, encenar é mais do que nunca ler e interpretar, não apenas amplificação medial da letra silenciosa do texto. O magro passado da cena vicentina é um aspecto de importância capital para quem pretenda encenar hoje Gil”
Vicente”

(Oliveira, 2003 p. 149).

Este ensaio, termina onde começa o espectáculo, não me caberia a mim, analisar a recepção do mesmo, mas sim, esmiuçar e compreender o processo de criação, desde a preparação até ao último dia de ensaio. No entanto, é verdade, que quase nunca, os processos acabam na noite da estreia, mas não houveram alterações significativas durante a curta carreira de espectáculos, que mudassem a forma de estruturar o pensamento em volta deste espectáculo, quer as premissas iniciais, quer as questões que foram lançadas no processo e na apresentação, daí que seja esta a última estação.

Enquadrar e analisar o processo criativo que deu origem à encenação da peça *Auto da Barca do Inferno* de Gil Vicente produzida no Teatro Universitário dos Estudantes de Coimbra (T.E.U.C) em 2010, foi o objectivo deste ensaio. Durante a construção do mesmo, fui experimentando várias dificuldades, e que na minha opinião, deveram-se ao facto de ter estado dentro do processo, sem querer, no momento da construção do espectáculo, articular um discurso sobre a prática, mas sim ir levantando questões e reunindo todo o saber, prático e teórico, para levantar o espectáculo. Foi por isso, necessário recorrer, durante todo o processo de escrita deste ensaio, a um

caderno de encenação, que registou as impressões e caminhos por onde ia rumando. Esta trajectória do processo de construção permitiu-me, agora, cartografar os lugares, sensações, questões e decisões tomadas durante o processo de construção do espectáculo.

Espero, por isso, que o distanciamento entre a preparação e processo de ensaios até à escrita deste ensaio, que decorreu já no ano transacto, tenha permitido revisitá-lo com alguma clareza as questões reflectidas durante a preparação do *Auto da Barca do Inferno*.

No capítulo inicial, tentei explorar a necessidade de me situar enquanto encenador em relação a um texto clássico. Não pretendi defender uma posição unívoca no campo da encenação, apesar de acreditar que a encenação é sempre auto-reflexiva, mas lida também com a especificidade do contexto e espaço onde se insere, e sobretudo deve ter em consideração as pessoas que colaboram nos projectos. E se interrogar, dialogar e agir fazem parte do meu léxico enquanto encenador, encenar este clássico foi sobretudo um espaço de procura, onde tentei sublinhar as ideias inscritas no texto, de forma a criar um espectáculo sobre o fazer teatral, sobre as memórias do fazer vicentino, do T.E.U.C, de Coimbra e das minhas próprias. No entanto, as minhas opções são apenas, uma forma de me posicionar e reflectir sobre a questão colocada por Fernando Matos de Oliveira (2003), “Posta de lado a reescrita do clássico, que opções restam ao contemporâneo?” (p. 156).

No trabalho de preparação, descrito no segundo capítulo, procurei dar conta do levantamento de necessidades para fazer face a este projecto, como preparar-me em relação ao autor e ao imaginário da época em que se insere, realizar uma análise mais aprofundada do texto a encenar, do T.E.U.C, e do seu material genético.

Na verdade um dos pressupostos de partida para a criação deste espectáculo foi criar pontes de entre o passado e o presente, entre o T.E.U.C e Gil Vicente, e nesse confronto ir delineando um tema que fosse transversal para a criação do espectáculo. Se falo de um tema, refiro-me sempre à ideia que subjaz o meu trabalho que articula, contexto, actualidade e pessoas envolvidas no projecto E este projecto levou em conta, as pessoas, sobretudo, na forma de pensar qual o melhor treino de actor para o elenco e como essa pedagogia ligada à formação poderia influenciar o processo. Acredito que a formação (dos actores), nunca é dissociada da construção final do espectáculo, ambos se implicam.

Foi essa articulação que procurei descrever e analisar nas lógicas de criação, no terceiro capítulo. Procurei, assim, detalhar o processo de trabalho, muitas das vezes negligenciado, por nós os fazedores, mas penso que ao disponibilizar o que se passa nas salas de ensaio, se possa, indagar e contextualizar as práticas e métodos na criação teatral contemporânea.

Espero que, a quem interessar, este ensaio possa contribuir para alimentar e reflectir sobre o fazer teatral, sobre o posicionamento em relação aos clássicos, numa época em que se procura outros critérios para a criação, e sobretudo permita averiguar sobre o lugar da encenação hoje.

Referências

(A data que referencia a citação é a da edição do texto utilizada, aparecendo entre parênteses logo ao do nome do autor. Sendo, sempre que possível, mencionadas as traduções e primeiras edições.)

- Alexander, C. (2010). *Complicitie – The Elephant Vanishes*, In Harvie, J & Lavender, A. (2010). *Making Contemporary Theatre*. Manchester: University Press.
- Bailes, S. (2011). *Performance Theatre and the poetics of failure – Forced Entertainment, Goat Island, Elevator Repair Service*. Londres e Nova Iorque: Routledge.
- Barata, J. (2009). *Mascaras da Utopia – história do Teatro Universitário em Portugal 1938/74*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Barker, C. (2000). *Joan Littlewood*, In, Hodge, A. (2000). *Twentieth Century actor training*. Londres e Nova Iorque: Routledge.
- Bernardes, J. (coord.). (2003). *Ensaio vicentinos*. Coimbra: A Escola da Noite.
- _____. (2003). *Revisões de Gil Vicente*. Coimbra: Angelus Novus.
- _____. (2008). *Gil Vicente*. Lisboa: Edições 70.
- Bloom, M. (2001). *Thinking like a Director*. Nova Iorque: Faber and Faber.
- Correia, R. (2009, Novembro 30). *Inferno Vicentino*. Mensagem postada em <http://infernovicentino.blogspot.com>. Data de acesso 7 de Janeiro de 2011.

- Eco, U. (2007). *História do Feio*. Trad. António Maia da Rocha. Alges: Difel, (Trabalho original publicado em 2007).
- Deniz-Jacinto, M. (1992). *O actor*. in Teatro II. Porto: Lello & Irmão Editores. (publicado anteriormente no nº 264/266 da Revista *Vértice*, Set. a Nov. 1965).
- Lecoq, J et all. (2002). *The Moving Body (2ª Edição)*. Londres: Methuen Drama, (Trabalho original publicado em 1997).
- Lourenço, E. (1997). *Nós como futuro*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Mateus, O. (2002). *de teatro e outras escritas*. Lisboa: Quimera Editores.
- Mendes, C. (2006). *Processo criativo do espectáculo à procura de Júlio César* - Relatório de estágio da Licenciatura em Teatro - Formação de Actores Encenadores. Amadora: E.S.T.C.
- Merlin, B. (2007). *The complete Stanislavky Toolkit*. Londres: Nick Hern Books.
- Murray, S. (2003). *Jaques Lecoq*. Londres e Nova Iorque: Routledge
- Oddey, A. (2000). *Devising Theatre - a practical and theoretical handbook (5ª Edição)*. Londres e Nova Iorque: Routledge. (1ª Edição publicada em 1994).
- Oliveira, M. (2003). *Teatralidades: 12 percursos pelo território do espectáculo*. Coimbra: Angelus Novus.

- Pavis, P. (2003). *A Análise dos espectáculos*. Trad. Sérgio Coelho. São Paulo: Perspectiva, (Trabalho original publicado em 1996).
- Rabkin, G. (2002). *Is there a text on this stage?*. In Scheneider, R. (2002). *Re:direction – a Theoretical and practical guide*. Londres e Nova Iorque: Routledge.
- Ribeiro, A. (2002). *Programa Barcas*. Lisboa: Edição Teatro Nacional D. Maria II.
- Schechner, R. (2003). *Performance theory*. (2ª Edição). Londres e Nova Iorque: Routledge. (1ª edição publicada em 1988)
- Shetvtsova, M. (2004). *Dodin and the Maly Theatre – Process to Performance*. Londres e Nova Iorque: Routledge.
- Sobrado, P. (2007) *Programa Beiras - leitura encenada*. Porto: Departamento de edições do TNSJ.
- _____. (2009). *Breve sumário da História de Deus – Manual de Leitura*. Porto: Departamento de edições do TNSJ.
- Villalva, C. (1993). *Inferno*. In Mateus, O. (Coord.). (1993). *Cadernos Vicente*. Lisboa: Quimera.
- Zurbach, C. et al (coord.). (2003). *A prática Gil Vicente*. Ádagio nº.32/33. Évora: Revista do centro dramático de Évora.

Outras referências

- A Escola da Noite. (1998). *Pranto*. Programa do espectáculo. Coimbra: Edição A Escola da Noite.
- A Escola da Noite. (2003). *O Juíz da Beira – aula prática*. Programa do espectáculo. Coimbra: Edição A Escola da Noite.
- Barros, A. & Simão, J. (Org.). (1995). *Uma visitação*. Programa do espectáculo. Coimbra: Edição A Escola da Noite.
- Bernardes, J. (2006). *Satirismo e lirismo no teatro de Gil Vicente* (Volume I e II). Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Bogart, A. (2001). *A Director Prepares – seven essays on Art and Theatre*. Londres e Nova Iorque: Routledge.
- Bosing, W. (2003). *Bosch: A obra de pintura*. Trad. Casa das Línguas Lda. Colónia: Taschen/Público. (Trabalho original publicado em 1991).
- Camões, J. (s.d). http://www.fl.ul.pt/centros_invst/teatro/pagina/Publicacoes/Pecas/Textos_GV/barca_do_inferno%281517%29.pdf. Data de acesso 14 de Abril de 2011.
- Dias, A. (2002). *Para uma leitura de Auto da Barca do Inferno de Gil Vicente*. Lisboa: Presença.
- Gaspar, J. (2010). <http://www.acabra.net/artigos/seis-mulheres-a-abarcar-gil-vicente>. Data de acesso 8 de Maio.
- Gil, J (2007). *Portugal, Hoje*. (11ª Edição). Lisboa: Relógio D`Água. (1ª Edição publicada em 2004).

- Goldberg, R. (2007). *A Arte da performance teatral*. Trad. Jefferson Camargo. Lisboa: Orfeu Negro. (Trabalho original publicado em 1988).

- <http://www.chatroulette.com/>. Data de acesso 26 de Maio de 2010.

- Seródio, M. (s.d). (Coord. Científica). <http://www.fl.ul.pt/CETbase/>.

Data de acesso 24 de Abril de 2011.

- Keller, J. et Ridout, N. (2006). *Contemporary Theatre in Europe – A Critical Companion*. Londres e Nova Iorque: Routledge.

- Mitchell, K. (2009). *The Director`S Craft – a Handbook for the Theatre*. Londres e Nova Iorque: Routledge.

- Palla, M. (1997). *Do Essencial e do Supérfluo: Estudo lexical do traje e adornos em Gil Vicente*. Lisboa: Estampa.

- Rosa, A. (2005, Março 1). http://www.triplov.com/teatro/armando_nascimento_rosa/Codigo-Vicente/index.htm. Data de acesso 10 de Abril de 2011.

- Rose-Marie & Hagen, R. (2004) *Bruegel: A obra de Pintura*. Trad. Casa das Línguas Lda. Colónia: Taschen/Público. (Trabalho original publicado em 1995).

- Roubine, J. (1998). *A Linguagem da encenação teatral*. Trad. De Yan Michalski. Rio do Janeiro: Jorge Zahar Editor, (Trabalho original publicado em 1980).

- Saraiva, J. (1992). *Gil Vicente e o Fim do Teatro Medieval*. Lisboa: Gradiva.

- Teatro da Cornucópia. (1988). *Auto da Feira*. Programa do espectáculo. Lisboa: Edição Teatro da Cornucópia.
- Teatro da Cornucópia. (1991). *Comédia de Rubena*. Programa do espectáculo. Lisboa: Edição Teatro da Cornucópia.
- Teatro da Cornucópia. (1994). *O Triunfo do Inverno*. Programa do espectáculo. Lisboa: Edição Teatro da Cornucópia.
- Teatro da Cornucópia. (2000). *Amor/Enganos*. Programa do espectáculo. Lisboa: Edição Teatro da Cornucópia.
- T.E.U.C. (s.d). <http://www.teuc.pt/>. Data de acesso 24 de Abril de 2011.

Anexos

A) Historial do T.E.UC.

A primeira apresentação pública do TEUC realizou-se em 27 de Julho de 1938, ainda com a designação de Grupo Cénico da Secção de Fado Académico de Coimbra, no contexto de uma noite vicentina que compreendia a Farsa de Inês Pereira, o quadro Todo o Mundo e Ninguém do "Auto da Lusitânia", o quadro Os Quatro Irmãos da "Farsa do Juiz da Beira" e a Súplica de Cananeia, com encenação do Professor Paulo Quintela.

Durante os seus primeiros trinta anos de existência, a actividade do TEUC foi marcada pela direcção artística do Professor Paulo Quintela, tendo durante esse período sido encenados autores do Teatro Clássico Grego, como Eurípides, Sófocles e Ésquilo, clássicos do Teatro Mundial como Molière, Goethe e Calderón de La Barca, autores modernos como Tchekov e García Lorca, e, finalmente, autores portugueses, desde Luís de Camões a autores contemporâneos como Miguel Torga, Raúl Brandão e José Régio. Mas estas três décadas foram marcadas sobretudo pela representação de numerosos textos do chamado "pai" do teatro português, Gil Vicente. No final da década de 40 e início da década de 50, o TEUC assumiu também o forte empreendimento de levar as suas peças ao público lusófono além-fronteiras, desde África até ao Brasil, dinamizando as relações culturais entre Portugal e estes povos.

A partir da última metade da década de 60, a orientação artística do grupo sofre uma grande mudança, marcada pelo trabalho com novos encenadores, como Luís de Lima e Júlio Castronuovo, e o nascimento de uma secção dentro do TEUC vocacionada para o Teatro Infantil, responsável por uma prolífera actividade que se estende pelas décadas de 70 e 80, em prol de um público jovem, mas tão carente de produtos artísticos como o adulto.

Com a chegada do 25 de Abril, termina um período marcado pela censura e pela tentativa de toronar as limitações por ela impostas; é altura de fazer chegar a todo o público a ideia de concretização da liberdade, através do teatro de intervenção social: Portugal com P de Povo, Arraia Miúda, A Excepção e a Regra; é altura de levar à cena autores polémicos como

Bertold Brecht e Dario Fo, de experimentar novas formas de linguagem com encenadores como Fernando Gusmão, José Oliveira Barata e Adolfo Gutkin. Também a formação assume um papel crucial neste período, assumindo-se como a base imprescindível de qualquer actividade criativa.

A década que se segue é caracterizada pelo experimentalismo e aposta em propostas diferentes do que se fazia até então, em encenações de Adolfo Gutkin, Ricardo Pais, Andrzej Kowalsky, Rogério de Carvalho e Manuel Sardinha, entre outros. Encenam-se autores que nunca tinham aqui sido abordados: Enrique Buenaventura, Alberto Adelach, Frank Wedekind, Boris Vian, Cervantes, Marguerite Duras, August Strindberg. Também data desta altura a edição da então única revista de Teatro em Portugal - a TeatrUniversitário - e a criação da Semana Internacional de Teatro Universitário (SITU), que reuniu em Coimbra o Teatro Universitário que se fazia pela Europa, e simultaneamente divulgou o Teatro português extra fronteiras.

O início da década de 90 é marcado pela apresentação de espectáculos que se tornaram uma referência no panorama do teatro português de então: Platonov, de Anton Tchekov, encenado por Rogério de Carvalho, Grupo de Vanguarda, de Vicente Sanches encenado por Ricardo Pais, India Song, de Marguerite Duras, encenado por Manuel Sardinha. A actividade prossegue com novos criadores, alguns dos quais realizam no TEUC as suas primeiras encenações - Jorge Fraga, Paulo Castro, João Grosso, José Neves, Tiago Torres da Silva - mantendo-se o contacto com outros que já aqui haviam encenado - Rogério de Carvalho, Manuel Sardinha. Trabalham-se autores bastante conhecidos do público, como António Patrício, Luigi Pirandello, Federico García Lorca e Peter Handke, outros ainda pouco divulgados entre nós, como Fernando Arrabal e Clarice Lispector, e novos valores da escrita portuguesa, como Jacinto Lucas Pires. Entrámos no novo século com a apresentação de "Sonho de Uma Noite de Verão" de William Shakespeare, dirigida por António Mercado, encenador de renome internacional.

No princípio de 2002 regressámos a Lorca. Clóvis Levi encenou a nossa primeira produção de 2002 - Mulheres de Lorca. Como segunda produção de 2002, levámos à cena "Talk the Talk and the Jay", de Pedro Malacas, um espectáculo de criação colectiva. Passados quinze anos desde a última apresentação de uma criação colectiva do TEUC, este espectáculo surgiu como um desafio, conduzindo o grupo a viver uma experiência teatral há muito relegada.

Em 2003 sentimos a necessidade de afirmar o Teatro Universitário como teatro de valor social e crítico. Desta forma convidámos Tiago Rodrigues, jovem encenador e actor com experiência internacional, para encenar "Calígula" de Albert Camus. Como Exercício Final do Curso de Formação Teatral 2003/04, o TEUC explora, no primeiro semestre de 2004, o texto "O Rinoceronte" de Ionesco e apresenta o espectáculo "Rinocerontes", encenado por Manuel Sardinha.

Já no segundo semestre do mesmo ano, o TEUC apresenta "O Teatro Ambulante Chopalovitch", encenado por Pedro Matos. Em 2005 nasce, a pensar nos mais pequenos, "Contos Tontos", uma criação colectiva. Parte-se, então, para a diferença com a criação e montagem dos "Homens das Latas", encenado por Luís Mestre.

Em 2005 nasce, a pensar nos mais pequenos, "Contos Tontos", uma criação colectiva. Parte-se, então, para a diferença com a criação e montagem dos "Homens das Latas", encenado por Luís Mestre.

Em 2006 o TEUC abre palcos a novos encenadores e surge o arrojado "Projecto Müller", pelas mãos de Ricardo Correia, com apenas três actores em palco, que consegue o prémio do Júri no XI Ciclo de Teatro Universitário da Beira Interior. Ainda nesse ano a procura de construção de pontes com outros pares leva-nos à colaboração com a Camaleão – Associação Cultural e surge "O Fazedor de Teatro", encenado por Pedro Malacas. Porque esta procura enriquece e nem só nos palcos o teatro se pode desenrolar, dá-se a primeira experiência do TEUC na rádio com o recuperar do Teatro Radiofónico na RUC.

No ano seguinte é a vez de William Shakespeare iniciar as batidas de Molière com “Hamlets”, uma criação a partir de “Hamlet” com encenação de Nicolau Antunes. Pela nova fornada de actores e actrizes, vindos do curso de formação 07/08, volta ao palco TEUCquianos “O sonho” de Agust Stringberg em encenação de Pedro Matos.

Em 2008 os 70 anos do TEUC impõem celebração à medida daí que se repõe “O Fazedor de Teatro”, e “A Cantora Careca” trás o teatro do absurdo pela mão de António Duraes. No entanto o apogeu acontece com o almoço dos 70 anos onde se reúnem diferentes gerações do TEUC em partilha de experiências, do carinho por esta casa e do gosto pelo teatro. É durante três dias de comemoração que é apresentada “Oresteia: Fragmentos de Agamemnon e Coeforas”, onde se condensaram três meses de trabalho com Rogério de Carvalho numa busca pela essência da tragédia grega.

2009 chega e embarcámos na aventura de “Popo”, esse reino fantástico mas estranhamente pequeno que Georg Büchner pensou e Pedro Malacas tornou realidade. Popo subiu ao palco no teatro de bolso em Coimbra, mas também no teatro A Comuna, em Lisboa, na abertura do FATAL 2009.

No seu longo percurso de 72 anos, esta casa sempre apostou na formação de jovens artistas, grupos trabalhadores e coesos, futuros profissionais competentes, no fundo seres humanos mais conscientes. Consciência do eu e do outro, que nasce da aprendizagem, da partilha, da escuta e da tolerância. Nasceram assim mais alguns valorosos TEUCquianos que nos apresentam: Narrativa fidedigna da grande catástrofe ocorrida no Teatro Baquet, com encenação de Carlos Marques.

Queimamos o Teatro dentro de um teatro. Um novo ciclo se inicia, com a passagem derradeira pela prova de fogo. Para que o nosso teatro nunca morra, é preciso que o Teatro renasça das cinzas.

O teatro em fogo da Narrativa Fidedigna da Grande Catástrofe Ocorrida no Teatro Baquet recebe menção honrosa pelo FATAL 2010.

No final do semestre de 2010 o TEUC viaja 500 anos no tempo, entre duas barcas que flutuam no imaginário de todos, recordando um Vicente quinhentista e conseguir trazê-lo, retirando a sua essência, para cima de um palco recheado de risos e sorrisos.

Entre uma barca infernal e outra Gloriosa, entre um diabo e um anjo, entre a avareza de um Onzeneiro e a nobreza de um fidalgo, entre a inocência de um Parvo e a perícia de um Frade, entre a Vaidade de uma Alcoviteira e a descrença de um Judeu, entre a corrupção de um corregedor e os subornos de um procurador, entre a ingenuidade de um enforcado e a altivez de quatro Cavaleiros, resta saber quem somos e em que Barca cabemos.

O Auto da Barca do Inferno é apresentado no âmbito do II Festival das Artes de Coimbra.

(Retirado do site <http://www.teuc.pt/>).

B) Cronologia dos espectáculos do T.E.U.C de 1938 a 2009

1938

Anfitriões, de Luis de Camões – Encenação de Paulo Quintela

Coros Líricos Medievais Femininos – Encenação de Paulo Quintela

O Auto da Alma e os episódios de **O Lavrador e da Ladainha dos Diabos**, de Gil Vicente

Encenação de Paulo Quintela

1940

Auto da Embarcação do Inferno, de Gil Vicente – Encenação de Paulo Quintela

Hora das Negligências Mundanas, de Gil Vicente - Encenação de Paulo Quintela

1941

Trilogia das Barcas, de Gil Vicente - Encenação de Paulo Quintela

1944

O Grande Teatro do Mundo, de Calderón de La Barca - Encenação de Paulo Quintela

1947

Terra Firme, de Miguel Torga - Encenação de Paulo Quintela

O Rei Imaginário, de Raúl Brandão - Encenação de Paulo Quintela

1955

O Avejão, de Raúl Brandão – Encenação dos elementos do Grupo

Fragmento de Prometeu, de Goethe - Encenação dos elementos do Grupo

Auto da Feira, de Gil Vicente - Encenação dos elementos do Grupo

Medeia, de Eurípedes - Encenação de Paulo Quintela

Monólogo do Vaqueiro, de Gil Vicente - Encenação de Paulo Quintela

Auto da Índia, de Gil Vicente - Encenação de Paulo Quintela

Auto da Barca da Glória, de Gil Vicente - Encenação de Paulo Quintela

1958

Mário ou Eu Próprio e o Outro, de José Régio - Encenação de Paulo Quintela

Antígona, de Sófocles - Encenação de Paulo Quintela

1959

Auto da Barca do Purgatório, de Gil Vicente - Encenação de Paulo Quintela

1960

O Urso, de Tchekov - Encenação de Paulo Quintela

El Retabillo de Don Cristobal, de Federico Garcia Lorca - Encenação de Paulo Quintela

1962

A Sapateira Prodígiosa, de Federico Garcia Lorca - Encenação de Paulo Quintela

1963

Breve Sumário da História de Deus, de Gil Vicente - Encenação de Paulo Quintela

1966

O Avaro, de Molière – Encenação de Paulo Quintela

1967

Prometeu Agrilhado, de Ésquilo - Encenação de Paulo Quintela

1968

Sábado de Rua, Noite de Feiticeiras – Autoria de encenação de René Lúcio

1969

A Ilha dos Escravos, de Marivaux – Encenação de Luis Lima

Um Foguetão em Marte, de Juan Enrique Ancuna – Encenação de elementos da Secção de Teatro para a Infância.

1970

O Imperador Jones, de Eugene O'Neil – Encenação de Júlio Castronuovo

Teoria da Tributação no Reino de Nabucodonosor – Trabalho Colectivo

Mel, Pastel e um Boneco de Papel – Encenação de Júlio Castronuovo

O Principezinho, de Saint-Exupéry – Tradução e adaptação dos elementos da Secção de Teatro para Infância

1971

Hamlet, de Shakespeare – Criação colectiva dirigida por Carlos Cabral

O Sol – Autoria e encenação de elementos da Secção de Teatro para a Infância

O Rei Amadeu, de Mário Castrim – Encenação de elementos da Secção de Teatro para a Infância

1972

Woyzec, de Georg Buchner – Encenação de Júlio Castronuovo

O Palhaço Troca o Passo – Autoria e encenação de Manuel Guerra

1973

O Asno, de José Ruibal – Encenação de Fernando Gusmão

O Eucalipto Feiticeiro, Jerónimo e a Tartaruga – Autoria de alunos de uma escola francesa, adaptação de Catherine Dasté sob a direcção de Manuel Guerra

1975

Portugal com P de Povo – Trabalho Colectivo

Arraia Miúda, de Jaime Gralheiro – Encenação de José Oliveira Barata

1976

A Excepção e A Regra, de Brecht, Encenação de Fernando Gusmão

1978

Nasceu Vilão, foi Jogral, de Dario Fo – Encenação de José Oliveira Barata

O Passarinho Branco, de Emil Resboir – Encenação de Deolindo Pessoa

1979

E Agora?...Histórias de José e Maria – Criação colectiva sob a orientação de Adolfo Gutkin

1980

O Sonho, de Henrique Buenaventura – Encenação de Fernando Gusmão

De Pequenino se Torce o Pepino – Autoria e Encenação de Deolindo Pessoa

1981

Homo Dramaticus, de Albeto Adelach – Encenação de Adolfo Gutkin

1982

Um Reino Maravilhoso, de Miguel Torga – Recital coordenado por António Augusto Barros

A Rainha Dida – Autoria e encenação de Deolindo Pessoa

1983

O Despertar da Primavera, de Frank Wedekin – Encenação de Ricardo Pais

1984

O Príncipe Feliz, de Oskar Wilde – Encenação de Manuel Guerra

1985

Borisvilândia, a partir de O Arranca Corações e A Mais Baixa das Profissões, de Boris Vian – Encenação de António Augusto Barros e António Romão

Dom Quixote, de Cervantes – Encenação de Andrzej Kowalsky

A Marcha, de Alberto Adelach – Encenação de Adolfo Gutkin

O Amor, de Marguerite Duras – Encenação de Manuel Sardinha

1987

Tenslume – Criação Colectiva sob orientação de Joke Terpsma

A Doença da Morte, de Marguerite Duras – Encenação de Manuel Sardinha

O Sonho, de August Strindberg – Encenação de Rogério de Carvalho

1988

Auto da Índia, de Gil Vicente - Encenação de Rogério de Carvalho

1990

Platonov, de Anton Tchekov - Encenação de Rogério de Carvalho

1991

Grupo de Vanguarda, de Vicente Sanches – Encenação de Ricardo Pais

O Boné, de Thomas Bernhard – Encenação de Manuel Sardinha

1992

India Song, de Marguerite Duras - Encenação de Manuel Sardinha

Nada de Olhares Românticos, baseado no universo literário de Miguel Torga, Eugénio de Andrade e António Ferreira – Criado e dirigido por Jorge Fraga

1993

Pensão Central, Café Teatro adaptado de Nada de Olhares Românticos – Direcção de Jorge Fraga

O Marinheiro, de Fernando Pessoa – Encenação de Manuel Sardinha

1994

M, baseado nas Cartas Portuguesas, atribuídas à freira Mariana Alcoforado – Criação e direcção de Jorge Fraga

O Rapaz de Bronze, de Sophia de Mello Breyner – Direcção de Cláudia Marcão

1995

Íon, de Eurípides – Encenação de Paulo Castro

As Lágrimas Amargas de Petra Von Kant, de Reiner-Werner Fassbinder – Encenação de Paulo Castro

O Meu Caso, de José Régio – Encenação de Manuel Sardinha

Antígona, de Sófocles – Encenação de Rogério de Carvalho

1996

Fando e Lis, de Fernando Arrabal – Encenação de Paulo Castro

Dinis e Isabel, de António Patrício – Encenação de João Grosso

1997

Ensaio 31, baseado em Seis Personagens em Busca de um Autor, de Luigi Pirandello – Encenação de José Neves

Os Burrogalos – Teatro para a Infância. Texto, encenação e composição musical de José Geraldo e David Cruz

1998

Bodas de Sangue, de Federico Garcia Lorca – Encenação de José Neves

Há Horas do Diabo, a partir dos textos Universos e Frigoríficos, de Jacinto Lucas Pires e Fausto, de Fernando Pessoa – encenação de Manuel Sardinha

1999

A Mulher Canhota, de Peter Handke – Adaptação e Encenação de Rogério de Carvalho.

O Boné, leitura encenada de textos de Thomas Bernhard, dirigida por Manuel Sardinha.

E Se?!...Um Espectáculo Para Clarice Lispector, Autoria e Encenação de Tiago Torres da Silva

2000

O Tio Vânia, de Anton Tchekov – encenação de Rogério de Carvalho

2001

Sonho de uma Noite de Verão, de William Shakespeare – encenação de António Mercado

2002

As Mulheres de Lorca, a partir de "Bodas de Sangue, Yerma e A Casa de Bernarda Alba" de Federico Garcia Lorca – Adaptação e encenação de Clovis Levi

Talk the Talk, de Pedro Malacas – Criação Colectiva do TEUC

2003

Calígula, de Albert Camus. Encenação de Tiago Rodrigues.

2004

Rinocerontes, a partir de "O Rinoceronte" de Eugène Ionesco. Encenação de Manuel Sardinha com desenho de luz de Jorge Ribeiro.

O Teatro Ambulante de Chopalovitch, de Lioubomir Simovitch. Encenação de Pedro Matos com realização plástica de Carlos Reis.

2005

Contos Tontos, a partir de textos de autores lusófonos. Criação colectiva. (Teatro para a Infância).

Os Homens das Latas, de Edward Bond. Encenação de Luís Mestre.

2006

Projecto Müller, a partir de textos de Heiner Müller. Encenação e dramaturgia de Ricardo Correia, com desenho de Luz de Rui Capitão.

O Fazedor de Teatro, de Thomas Bernhard. Colaboração entre o TEUC e Camaleão - Associação Cultural. Encenação de Pedro Malacas.

Teatro Radiofónico

2007

Hamlets, a partir de “Hamlet” de William Shakespeare. Encenação de Nicolau Antunes

2008

O sonho, de August Stringberg, Encenação Pedro Matos

A Cantora Careca, de Eugène Ionesco. Encenação de António Durães

Oresteia: Fragmentos de Agamemnon e Coeforas, a partir de “Oresteia” de Esquilo. Encenação de Rogério de Carvalho com desenho de luz de Jorge Ribeiro.

2009

Popo, a partir de “Leôncio e Lena” de Georg Büchner. Encenação de Pedro Malacas e desenho de Luz de Alexandre Mestre.

(Retirado do site <http://www.teuc.pt/>).

C) Material de anteriores encenações Vicentinas pesquisado no espólio do T.E.U.C.



Fotografia do *Auto da Embarcação do Inferno* pelo T.E.U.C, datada de 1952



Fotografia da *Barca do Inferno* pelo T.E.U.C (s.d)



Fotografia da *Barca da Glória* pelo T.E.U.C (s.d)



Recorte do cenário das *Barcas* na Edição do T.E.U.C datada de 1951 (capa) dedicada à visita deste organismo académico ao Ultramar



Recorte da fotografia da *Barca do Inferno* pelo T.E.U.C, inserida na publicação *Boletim* edição datada de 1951

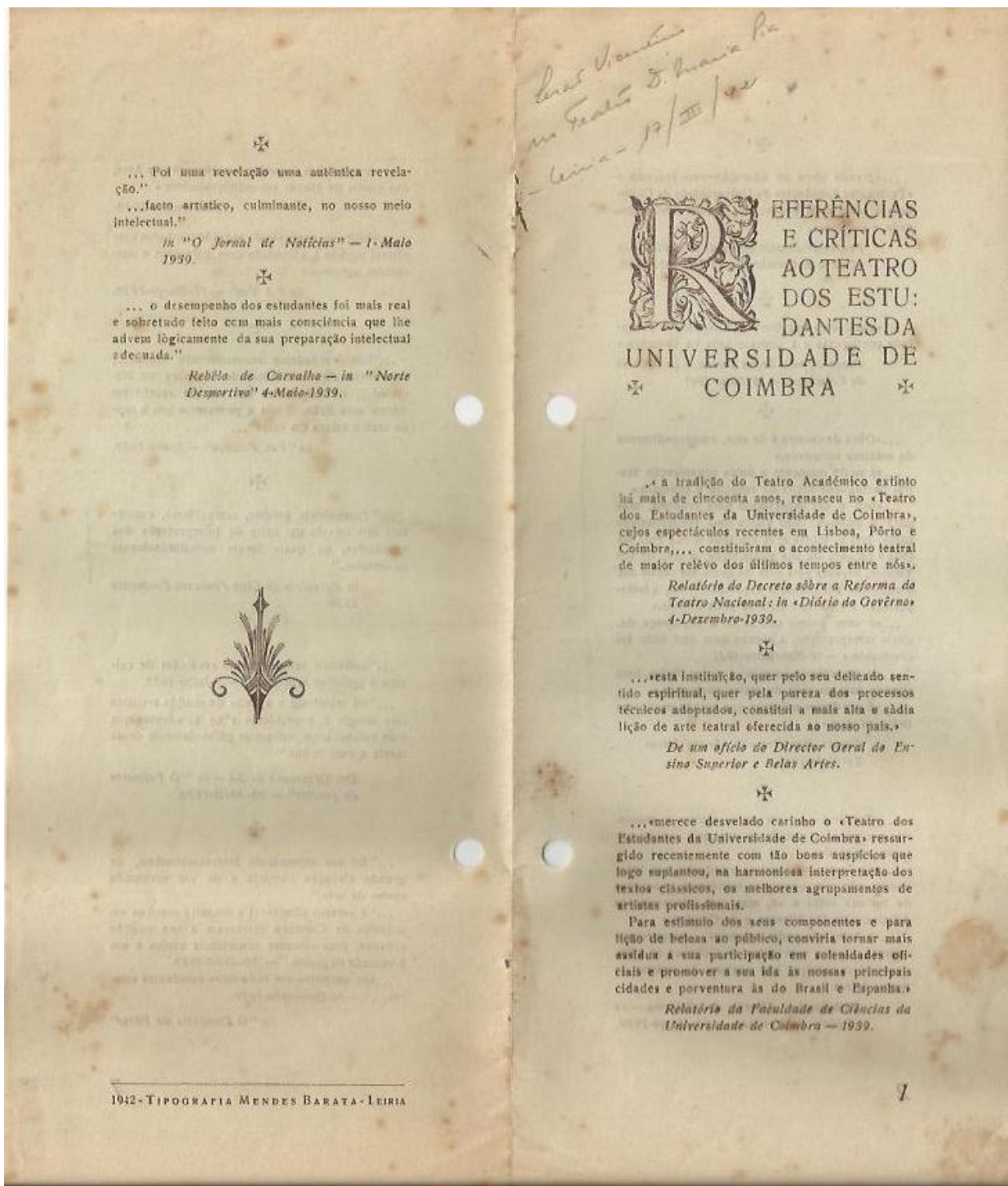


Fotografia da *Barca do Purgatório* pelo T.E.U.C (s.d)



« AUTO DA EMBARCAÇÃO DO INFERNO » (Enforcado) – 1945

Fotografia do *Auto da Embarcação do Inferno* datada de 1945



Serão Vicentino
no Teatro D. Maria Pia
Leiria - 17/III/42

✠
... Foi uma revelação uma autêntica revelação."
...facto artístico, culminante, no nosso meio intelectual."
in "O Jornal de Notícias" - 1. Maio 1939.

✠
... o desempenho dos estudantes foi mais real e sobretudo feito com mais consciência que lhe advém logicamente da sua preparação intelectual e dedicada."
Rebêlia de Carvalho - in "Norte Desportivo" 4. Maio 1939.



✠ REFERÊNCIAS E CRÍTICAS AO TEATRO DOS ESTUDANTES DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA ✠

... a tradição do Teatro Académico extinto há mais de cincoenta anos, renasceu no «Teatro dos Estudantes da Universidade de Coimbra», cujos espectáculos recentes em Lisboa, Pôrto e Coimbra, ... constituíram o acontecimento teatral de maior relêvo dos últimos tempos entre nós.
Relatório do Decreto sobre a Reforma do Teatro Nacional: in «Diário do Governo» 4-Dezembro-1939.

✠
... esta instituição, quer pelo seu delicado sentido espiritual, quer pela pureza dos processos técnicos adoptados, constitui a mais alta e sã lição de arte teatral oferecida ao nosso país.
De um officio do Director Geral do Ensino Superior e Belas Artes.

✠
... merece desvelado carinho o «Teatro dos Estudantes da Universidade de Coimbra» ressurgido recentemente com tão bons auspícios que logo suplantou, na harmoniosa interpretação dos textos clássicos, os melhores agrupamentos de artistas profissionais.
Para estímulo dos seus componentes e para lição de beleza ao público, conviria tornar mais assídua a sua participação em solenidades oficiais e promover a sua ida às nossas principais cidades e porventura às do Brasil e Espanha.
Relatório da Faculdade de Ciências da Universidade de Coimbra - 1939.

Referências e Críticas ao T.E.U.C (p. 1 e 8)

Nota impressa no documento: Serão Vicentino no Teatro D. Maria Pia Leiria a 17 de Março de 1942.

...grande obra de educação vem fazendo o «Teatro dos Estudantes da Universidade de Coimbra» e tanto mais benemérita quanto desinteressada e pertinaz.

Professor Doutor Lopes de Almeida — in «Diário de Coimbra» — 15-Dezemb-1939.

...estudantes que honram a Nação, a juventude portuguesa e a Universidade de Coimbra.»

Poeta Afonso Lopes Vieira — in «Diário de Coimbra» — 19-Maio-1941.

...«Obra de cultura e de arte, empreendimento da máxima seriedade.»

...«é neste momento a única organização teatral portuguesa digna de respeito e estímulo.»

...«não é um espectáculo para eruditos, mas para o público; não vimos uma reconstituição *sábria*, isto é, morta mas em toda a sua vida em toda a pujança da sua genialidade, a arte de Gil Vicente, servida pela arte de quem lhe soube dar o ambiente adequado, a expressão justa, a interpretação teatral que dela se pode extrair.»

...«é com pasmo que se vê a segurança da aquela interpretação, a justeza com que tudo foi conduzido.» — 16-Novembro-1941

...«o espectáculo constitui a vários títulos, uma grande data na vida do teatro português.»

...«é um destes milagres que se não produzem todos os dias.»

Casais Monteiro — in «Seara Nova» 24-Maio-1941.

...«Coimbra — a sem par — revive e ressuscita por graça e virtude da sua mais recente geração académica.»

...«no Teatro Nacional os estudantes nos brindaram, não com quaisquer fastidiosas evocações de boémia velha e vã, mas com interpretações deliciosas de Gil Vicente e de Camões.»

...«o êxito não podia ser maior... ninguém esquecerá que aos estudantes de Coimbra de 1939, devemos o serviço, que acabam de prestar às nossas letras.»

Embaixador Alberto de Oliveira — in «Diário de Notícias» — 30-Março-1939.

...«outra vez manda Coimbra a Lisboa pelo «Teatro dos Estudantes» a sua mensagem de puro espírito, com Gil Vicente a falar pelas almas e pelas vozes dos rapazes e raparigas da Universidade... Ala de Namorados da Beleza... originalidade nos processos e emprego de valores da encenação, com tão prometedores princípios poderá vir a alcançar os benefícios e honras de escola.»

...«Nesta hora amarga e ensombrada os rapazes de Coimbra não podiam vir divertir-se ou distrair-nos com demonstrações de boémia arcaica ou delirantes devaneios de lustrosos e escurridos fadinhos.»

Dr. Hipólito Raposo — in «Diário de Lisboa» — 17-Maio-1941.

...«sem sombra de lisonja ou de favor... uma alta manifestação cultural e artística que pela sua harmonia e magnífica expressão excede largamente as responsabilidades que habitualmente assumem as réctas de estudantes.»

...«estamos em face de um conjunto cénico que não será facilmente igualado por qualquer grupo de profissionais.»

Cristóvão Aires — in «O Século» 17-Maio-1941.

...«digno de estímulo pelo que encerra de expressão cultural, espírito de divulgação e carinho pela poesia dramática, sem outro objectivo que não seja o de servir desinteressadamente uma arte... Três elementos essenciais se devem juntar para o êxito de uma obra teatral: o cenário, a indumentária e a interpretação. Qualquer deles parece-nos ter sido satisfatoriamente pelo «Teatro dos Estudantes da Universidade de Coimbra.»

O espectáculo tem beleza pictural e dignidade artística. A marcação das cenas, a distribuição de luz, o estilo da representação — tudo nos pareceu no seu lugar.» — 12-Novembro-1940.

...«uma unidade de representação muito apreciável, conjugada com uma encenação pictural de inteligente simplicidade e um acompanhamento musical de belo efeito cénico.»

Dr. Norberto Lopes — in «Diário de Lisboa» — 18-Maio-1941.

✠

...«afirmação de bom gosto artístico e de nacionalismo... Na ansiedade temerosa do nosso tempo o «Teatro dos Estudantes da Universidade de Coimbra» surge como um claro reconfortante dentre as escuras trevas. Até sobre este aspecto Coimbra continua a iluminar-nos.»

...«um caso novo na vida artística e intelectual do país.»

...«Grande lição a dos professores que patrocinaram e orientaram tão gentil *marié* e a dos rapazes e raparigas, que lhe souberam dar vida, corpo e beleza!»

...«os estudantes de Coimbra deram agora em Lisboa uma tríplice lição de coragem, de dignidade e de consciência. Saibamos agradecer-lhes.»

Luiz Forjaz Trigueiros — in «Acção» — 22-Maio-1941.

✠

...«inteligente encenação, inteiramente nova, quer na parte pictural, quer na psicológica.»

...«tentativa benemérita e surpreendente.»

...«inteligente realização como nunca nos foi dado ver em palcos públicos.» — 12-Novem.-1940

...«todos os que acreditam na existência de um teatro português, terão a reconfortante certeza de que os escolares de Coimbra, o erguem com estranho fervor na sua alma e no seu coração.»

...«qualquer coisa de maravilhoso em tudo isto e de mais a mais numa época em que o mercantilismo cavou raízes fundas no meio teatral. Ainda mais uma vez, de Coimbra, sopra este vento de ressurreição. É mais uma grande lição do secular espírito coimbrão, sempre juvenilmente português, e com que desassomburada e gentil galhardia nos é dada.» — 16-Maio-1941.

...«funda impressão de estranha beleza e singular expressão artística.» — 18-Maio-1941.

Dr. Jorge de Faria — in «Diário da Manhã»

✠

...«O ansio espiritual que actualmente se verifica na geração coimbrã, tem a sua máxima expressão no «Teatro dos Estudantes».

É um movimento cultural que passou para além das coisas vãs, que por vezes os estudantes de Coimbra realizavam.»

Carminé Nobre — in «Diário de Lisboa» — 17-Maio-1941.

✠

...«minúcias de marcação dignas de aplauso.»

12-Novembro-1940.

...«um grande esforço e um superior e louvável talento de organização.»

Matos Sequeira — in «O Século»

13-Novembro-1940.

✠

...«entusiasmo e culto nacionalista excelentemente orientado.»

Lellão de Barros — in «O Século»

18-Janeiro-1940.

✠

...«vendo representar assim Gil Vicente, ninguém deixaria de correr a espectáculo onde surgissem obras suas e renasceria o interesse pelo teatro clássico nacional.»

Dr. José Viana — in «Diário de Lisboa»

10-Abril-1939.

✠

...«o produto de uma longa e persistente aprendizagem, onde foram estudados com seriedade e inteligência, todos os pequenos pormenores da valorização teatral, onde foi banido tudo o que pudesse manchar a pureza do verdadeiro teatro.»

Guilherme de Castilho — in «O Diabo»

25-Março-1939.

✠

...«maravilhosa iniciativa... esforçada realização; o êxito das suas audições vicentinas.»

Mestre António Pinheiro — 11-Dezembro-1941.

✠

...«transformou-se pelo seu valor artístico e interesse cultural num verdadeiro valor de interesse nacional.»

Carminé Nobre — in «Diário de Coimbra» — Julho-1941.

✠

...«marca de uma forma impressionante a criação cultural dos estudantes de Coimbra.»

in «Diário de Coimbra» — 14-Dezembro-1939

...«Ninguém diria, tal a elevação do desempenho, serem uns amadores que interpretaram o difícil teatro vicentino.» — 30-Junho-1938.

...«o à-vontade dos estudantes actores, a sua perfeita dicção e a magistral harmonia.»

...«a mais bela de tódas as politicas, a politica do espirito.»

in «Gazeta de Coimbra» — 16-Dezembro-1939.

...«Foi um êxito... A questão está em saber se o teatro vicentino, é viável em cena, se é susceptível de despertar no espectador um interesse dramático real, extra-literário. A prova está dada... graças exclusivamente ao ensajador e seus companheiros. Conseguiram no palco o que parecia ter perdido essa possibilidade. É o maior louvor para o «Teatro dos Estudantes da Universidade de Coimbra.»

André Cabré — in «Revista de Portugal» — Janeiro-1940.

...«alto potencial artístico que honra a Academia de Coimbra.»

in «Via Latina» — 27-Maio-1941.

...«O teatro Nacional viveu ontem uma noite de verdadeiro nacionalismo. Estudantes portugueses mantenedores das tradições coimbrãs do Teatro Académico, representaram com uma propriedade, um acôrto de tons poucas vezes vistos em reconstituições clássicas.»

Cardoso dos Santos — in «Diário de Notícias» — 17-Maio-1941.

...«Da orientação marcadamente intelectual e literária fala exuberantemente a maneira excepcional como têm interpretado...»

in «Jornal do Comércio» — 15-Maio-1941.

...«É um teatro de ídela em que os actores são intelectuais.»

in «Novidades» — 7-Novembro-1940.

...«magnifica e superior manifestação de Arte, que temos de louvar incondicionalmente.»

13-Novembro-1940.

...«brilhante espectáculo seguido por todos com visível agrado e aplaudido com calorosos e merecidos aplausos.»

in «A Voz» — 17-Março-1939.

...«um verdadeiro acontecimento teatral... uma fécita dos estudantes de Coimbra no Nacional... os estudantes em vez de receberem deram uma lição. E nós a pensarmos que o nosso teatro estava em crise!...»

in «Voz Pública» — Junho-1939.

...«Espectáculo inédito, maravilhoso, constituiu sem dúvida um êxito de interpretação dos estudantes, os quais foram entusiasticamente aplaudidos.»

in Relatório do Club Fenianos Portuense 1939.

...«autêntico acontecimento revelador de cultura e apidões artísticas.» — 3-Julho-1938.

...«foi manifesto o agrado do sentido artístico que atingiu o espectáculo e os estudantes que nele colaboraram, saíram-se galhardamente dessa tarefa e com brilho.»

Dr. Octaviano de Sá — in «O Primeiro de Janeiro» — 30-Abril-1939.

...«foi um espectáculo interessantíssimo, de grande elevação literária e de um acentuado cunho de arte.»

...«é mesmo admirável a maneira como os estudantes de Coimbra marcaram a sua posição artística, com evidente consciência cénica e um à-vontade flagrante.» — 30-Abril-1939.

...«são perfectos em tudo estes estudantes actores...» — 14-Dezembro-1939.

in «O Comércio do Porto»

“Teatro dos Estudantes
da Universidade de Coimbra,”

A TRILOGIA
DAS BARCAS
DE GIL VICENTE



Serão patrocinado por
sua Excelência o Senhor
Ministro da Educação Nacional

AS NOVE HORAS E TRINTA MINUTOS DA
NOITE DE XVII DE MAIO DE MCMXLI EM LIS-
BOA, NO TEATRO NACIONAL DE D. MARIA II

A organização do programa e a direcção artistica
dêste Serão, bem como a versão portuguesa da
Embarcação da Glória, são de *Paulo Quintela*,
Prof. auxiliar da Faculdade de Letras.

A Canção dos Cavaleiros da *Embarcação do In-
ferno* e o Romance dos Anjos Remadores da *Em-
barcação do Purgatório* são de *Énio Ramalho*,
que também ensaiou o *Glória in Excelsis* do
final da *Embarcação da Glória*.

O solo do *Glória in Excelsis* é cantado por
Lídia Dias.

Os cenários, as caracterizações e os figurinos são
de *A. Soares e A. Sobral*.

Tipografia União 11
Rua Pedro Cardoso, 2-4
Coimbra - 400 ex. - 5-941

P R O G R A M A

Algumas palavras de Afonso Lopes Vieira
Membro honorário do T. E. U. C.

I. Auto da Embarcação do Inferno

«Representa-se na obra seguinte hãa profuração sobre a reguosa acuçãõ que os inimigos fazem a todas as glórias humanas, no ponto que per morte de seus terrestres corpos se partem. E por tratar desta materia, põe o Autor por figura que no dito momento ellas chegão a hum profundo braço de mar, onde estam dous bates: hã dolles passa para a gloria, o outro para o purgatorio. He reparitã em tres partes, s. de cada embarcaçam hãa cena. Esta primeira he da viagem do inferno...»

FIGURAS:

DIABO, ARRAIS DO INFERNO...	Manuel Deniz Jacinto
COMPANHEIRO DO DIABO...	A. Soares
ANJO, ARRAIS DO PARAISO...	Maria do Céu Fidalgo
FIDALGO...	Decio da Rocha Dantas
MOCO DO FIDALGO...	J. N.
ONZENEIRO...	Eduardo Mano
JOANE, PARVO...	Albano Martins da Costa
SAPATEIRO...	F. Barrigas de Carvalho
FRADE...	Vasca Taveira
FLORENÇA...	Maria José Santos
BRÚGIDA VAZ, ALCOVITEIRA...	Maria Augusta Marques
JUDEU...	Enio Ramalho
CORREGEDOR...	Mário Braga Tenido
PROGURADOR...	J. N.
ENFORCADO...	Fernando Fontinha
QUATRO CAVALEIROS...	Luiz Franqueira
	José F. Bastos
	Antero Sobral
	E. R.
	Lídia Dias
	Madalena Carmen Osório
	Margarida Costa
ANJOS REMADORES...	Maria Albertina C. Pereira
	Maria Jesus Ribeiro
	Maria José Martins

II. Auto da Embarcação do Purgatório

«Esta segunda he atribuida aa embarcaçam do purgatorio, trata-se per lauradores...»

FIGURAS:

DIABO, ARRAIS DO INFERNO...	Manuel Deniz Jacinto
COMPANHEIRO DO DIABO...	A. Soares
ANJO, ARRAIS DO PARAISO...	Maria do Céu Fidalgo
AVRADOR...	F. Barrigas de Carvalho
MARTA GIL, REGATEIRA...	Maria José Santos
PASTOR...	Eduardo Mano
	Adelaide Sofia Castro
MENINO DE TENRA IDADE...	António Manuel Reis Duarte
TAPUL...	Albano Martins da Costa
ANJOS REMADORES...	Os mesmos do Auto anterior

III. Auto da Embarcação da Glória

«Segue se a terceira cena que he endereçada á embarcaçam da gloria. Trata se per dignidades altas...»

FIGURAS:

DIABO, ARRAIS DO INFERNO...	Manuel Deniz Jacinto
COMPANHEIRO DO DIABO...	A. Soares
MORTE...	Fernando Fontinha
ANJO, ARRAIS DO PARAISO...	Maria do Céu Fidalgo
CONDE...	José F. Bastos
DUQUE...	Jaime Valverde
REI...	Luiz Franqueira
IMPERADOR...	Decio da Rocha Dantas
BISPO...	F. Barrigas de Carvalho
ARCEBISPO...	Eduardo Mano
CARDIAL...	José Garvalho
PAPA...	Enio Ramalho
A FIGURA DE CRISTO...	J. N.
ANJOS REMADORES...	Os mesmos do primeiro Auto

2.ª PARTE

Todo-o-Mundo e Ninguém

(do «Auto da Lusitânia»)

Figuras:

Berzebu *Décio da Rocha de Antas*
Dinato *Emílio Corôa*
Todo-o-Mundo *Francisco Barrigas de Carvalho*
Ninguém *Manuel Diniz Jacinto*

O Lavrador

(do «Auto da Barca do Purgatório»)

Figuras:

Lavrador *Francisco Barrigas de Carvalho*
Diabo *Manuel Diniz Jacinto*
Anjo *Maria Helena Nunes*



FUNDAÇÃO NACIONAL PARA
A ALFÉGRIA NO TRABALHO

F. N. A. T.

23 de Março de 1946
Às 21,30 horas

◊

Espectáculo

Vicentino

PELO

TEATRO DOS ESTUDANTES
DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA

Auto da Barca do Inferno

Figuras:

Anjo (Arrais do Céu)	<i>Maria Helena Nunes</i>
Diabo (Arrais do Inferno)	<i>Manuel Diniz Jacinto</i>
Companheiro do Diabo	<i>Emílio Corda</i>
Fidalgo	<i>Décio da Rocha de Antas</i>
Moço do Fidalgo	<i>Arménio Frazão</i>
Onzenheiro	<i>Lutz Cardoso Vale</i>
Parvo (Joane)	<i>Joaquim Simões Reis</i>
Sapateiro	<i>Francisco Barrigas de Carvalho</i>
Frade	<i>Nuno de Barros e Cunha</i>
Florença	<i>Maria Georgina Ferreira</i>
Brigida Vaz (alcoviteira)	<i>Maria Judite Serrão de Andrade</i>
Judeu	<i>José Andrade</i>
Corregedor	<i>Turibio Lopes de Matos</i>
Procurador	<i>João Falcato</i>
Enforcado	<i>António O. dos S. Carvalho</i>
Quatro Cavaleiros.	<i>Francisco Barrigas de Carvalho</i> <i>Décio da Rocha de Antas</i> <i>Arménio Frazão</i> <i>Joaquim Manuel da Silva</i>

Intervalo

A direcção artística deste espectáculo é do Ex.^{mo} Sr. Doutor Paulo Quintela, Professor extraordinário da Faculdade de Letras de Coimbra

Os cenários, caracterizações e figurinos são de A. Soares e A. Sobral

O guarda-roupa é do T. E. U. C.

TEATRO NACIONAL
DE D. MARIA II

28 DE ABRIL DE 1943

às 15,30 horas

• ESPECTÁCULO
VICENTINO
DO “TEATRO DOS ES
TUDANTES DA UNIVER
SIDADE DE COIMBRA”

OFERECIDO À

• “MOCIDADE PORTUGUESA”

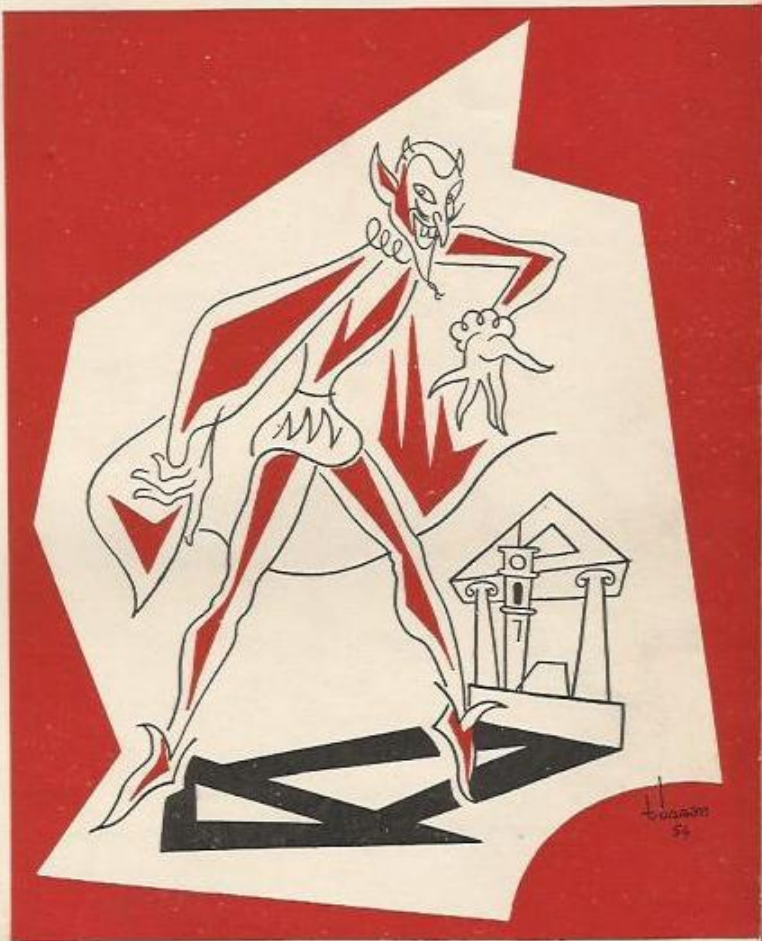
PELO

SECRETARIADO
DA PROPAGANDA
NACIONAL

Capa do Programa do *Espectáculo Vicentino* datado de 1943

O TEATRO DOS ESTUDANTES
DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA

no ULTRAMAR



Edição do T.E.U.C datada de 1951 (capa) dedicado à visita deste organismo académico ao Ultramar

BREVE HISTÓRIA

do Teatro dos Estudantes da Universidade de Coimbra

O Teatro dos Estudantes da Universidade de Coimbra, aparecido ao público em 1938, é o continuador de uma obra educativa que vem já do século XVI.

Foi em 1546 que o rei D. João III tornou obrigatória para os estudantes da Universidade a representação de comédias, compostas e ensaiadas pelos professores. Esta determinação real mostra o apreço em que sempre foi tido o teatro como instrumento pedagógico, mais tarde muito aproveitado pelos educadores jesuítas e oratorianos.

Camões, Sá de Miranda, Dr. António Ferreira e os professores vindos do estrangeiro Jorge Buchanan e Diogo de Teive, são os nomes mais salientes na história do teatro estudantil português no século XVI.

Impulsionado pelos Reis e pelos Papas e servido pelos Mestres e alunos, o teatro ajuda a Religião e o Ensino, divulgando a Fé Cristã e exercitando os estudantes na prática da lingua latina.

Nos princípios do século XIX alastra ao teatro a propaganda liberal e nos palcos de Coimbra ensaiam-se os efeitos de oratória que farão de alguns estudantes-actores os maiores tribunos portugueses do Constitucionalismo. Agora já não era a obrigação escolar, mas um impulso espontâneo que impelia os estudantes para as representações.

O teatro foi o núcleo à volta do qual se formaram as primeiras associações de estudantes, «Academias Dramáticas», a cuja vida andam ligados os maiores vultos da Ciência, da Literatura e da Política portuguesas do século XIX.

O nome do estudante Almeida Garrett que em Coimbra se destacou como actor, dramaturgo e tribuno, vai depois projectar-se por toda a parte como a figura mais saliente do teatro português dos últimos tempos.

Esta gloriosa tradição universitária ia declinando com a inferioridade de certas récitas de quintanistas surgida a meio do século, e quase desaparecia após a demolição do edifício do Teatro Académico.

Organizados também a Associação Académica, a Tuna e o Orfeon, os estudantes de Coimbra, além das actividades dramáticas, entretinham agora os seus ócios com o desporto e a música.

Desaparecida a «Academia Dramática» como organismo autónomo, não se eclipsa tão depressa a actividade teatral da vida extra-escolar do estudante de Coimbra. Os «grupos cénicos» não faltam nos espectáculos da Tuna Académica e do Orfeon Académico, durante o primeiro terço do século XX.

Foi num efémero organismo do estudante «Fado Académico de Coimbra» que em 1938 teve a sua origem o grupo cénico que no ano seguinte se tornava autónomo com o nome de «Teatro dos Estudantes da Universidade de Coimbra».

Originariamente integrados num organismo tão diferente, os estudantes do T. E. U. C. depressa ultrapassaram os projectos iniciais do «grupo cénico do Fado».

Movidos apenas pelos anseios do nosso tempo, esses estudantes não quiseram servir-se do teatro para distracção grosseira das horas de ócio: Procuraram antes servir a Arte Dramática com o ressurgimento do gosto pela obra de Gil Vicente.

A proficiência e abnegação do professor da Faculdade de Letras Dr. Paulo Quintela, escolhido pelos estudantes para director artístico do grupo, criaram as possibilidades de sobrevivência de uma iniciativa e permitiram a indispensável colaboração das alunas universitárias, facto novo nas agremiações escolares do ensino superior.

Em documentos oficiais, escreveu-se então: «os espectáculos do TEUC constituíram o acontecimento teatral de maior relevo nos últimos tempos entre nós»: logo suplantou, na harmoniosa interpretação dos textos clássicos, os melhores agrupamentos de artistas profissionais; «a mais alta e sadia lição de arte teatral oferecida ao nosso país».

O êxito da primeira representação provocou imediatos convites para o T. E. U. C. se deslocar a Lisboa e ao Porto, onde foi acolhido com entusiásticas críticas.

A obra de Gil Vicente era posta sobre as tábuas do palco com tal viveza e tal calor que conseguia despertar no espectador um interesse dramático, extra-literário que mal se adivinhava na leitura.

As canções medievais recitadas em coro falado foram outra surpresa para o público português que de toda a parte convidava o Teatro dos Estudantes.

Nos seus treze anos de existência o T. E. U. C. percorreu todas as Províncias de Portugal, dando espectáculos em cidades, vilas e aldeias, em palcos de teatros, de salas e ao ar livre, de noite e de dia, em récitas de caridade, de cultura e de recreio, numa incansável jornada que já provocou ao crítico teatral Eduardo Scarlatti as seguintes palavras: «É um alfobre de entusiasmo resistente às desilusões; pode ser o fulcro sobre o qual se formaria o novo teatro em Portugal. Tem vastas condições para isso: elementos valiosos e desinteressados; ambiente de arte e de cultura; disciplina».

Do Continente passa depois para as Ilhas, onde obtém, na Páscoa de 1949, êxitos retumbantes. No Funchal, S. Miguel, Terceira, Faial e S. Jorge os aplausos repetem-se. «Elevação, espiritualidade, estudo consciencioso nos processos de interpretação e no rigor e precisão dos elementos cénicos, eis outros aspectos do ensinamento que oferece ao público e à gente de Teatro», disse o «Diário de Notícias» do Funchal.

Os mais honrosos louros haviam de ser colhidos no estrangeiro. Convidado para a Primeira Delfiada, realizada na Alemanha — Mogúncia — em Julho de 1950, o T. E. U. C. obteve de críticos exigentes os seguintes comentários:

«A arte de representar dos portugueses saltou, aliás brilhantemente, por sobre os perigos da monotonia; com os seus gestos fortes mas comedidos, a sua dicção movimentada, a sua mimica cheia de matizes, souberam fazer um espectáculo dramático que entusiasmou até os que não conheciam a língua».

Esta crítica leu-se no «Frankfurter Zeitung», e nos outros jornais, franceses, belgas ou alemães, repetia-se a ideia de que a linguagem estranha não impediu que o grupo dos estudantes de Coimbra fosse o mais apreciado.

Em 1951, a convite da Tertúlia Académica de S. Paulo, o T. E. U. C. vê realizada a aspiração de sempre: a visita ao Brasil. A persistência do dr. Divaldo Gaspar de Freitas, Archeiro-mór daquele grupo de antigos estudantes de Coimbra, e quatro anos de intenso labor por parte dos elementos do Teatro, tornaram possível um êxito sem precedentes na história das relações luso-brasileiras. Resultaram inesquecíveis os espectáculos levados à cena no Rio de Janeiro, S. Paulo, Belo Horizonte, Baía, Maceió, Recife e muitas outras cidades. A crítica responsável do Brasil teceu os maiores elogios a este agrupamento que foi apontado como exemplo a seguir pelos moços estudantes brasileiros.

Mas longe de descansar sobre os louros colhidos o Teatro dos Estudantes continuou sem hesitações o seu caminho mantendo no mesmo plano o nível das suas representações de forma a não desmerecer as palavras que o Professor da Universidade de Granada, D. Henrique Gomez Arboleya, lhe dedicou em 1948:

«Creio que não há hoje no Mundo um conjunto escolar que represente mais magistralmente uma peça clássica».

Por tudo isto o T. E. U. C. afirmou-se de novo na II Delfiada, em Agosto de 1952, realizada na cidade alemã de Friburgo e repetida um mês depois em Verona, na Itália. Ao lado de franceses, alemães, belgas, gregos, italianos, americanos e suíços, os estudantes portugueses souberam impor-se pelos seus méritos próprios e merecer a admiração e o aplauso dos seus colegas.

Nesta mesma digressão apresentou-se o Teatro dos Estudantes pela primeira vez nas capitais da Itália e da Espanha. Em Roma, devido ao esforço único do Professor Leo Magnino, representou na vetusta capela de S. Gregório Nazianzeno e obteve um êxito absoluto perante um público escolhido onde predominavam as figuras mais destacadas da sociedade romana; na capital espanhola apresentaram as «Barcas do Inferno e do Purgatório» e obtiveram um dos mais clamorosos êxitos de sempre. No «Pueblo» podia ler-se a respeito desta representação:

«Subiram logo à cena os estudantes da grande nação irmã, o Teatro da Universidade de Coimbra, para nos oferecer dois autos das «Barcas» de Gil Vicente, o do Inferno e do Purgatório... Estas admiráveis criações tiveram ontem suspenso o público do «Maria Guerrero» principalmente mercê da estu-penda interpretação assistida por uma perfeita direcção de cena e servida por actores de saliente mérito».

Finalmente em 1953 com o apoio do Ministro do Ultramar, Comandante Sarmiento Rodrigues, o T. E. U. C. visita a Guiné e lança as bases duma digressão às demais províncias portuguesas do ultramar.

Depois de Cabo Verde e Guiné o Teatro dos Estudantes da Universidade de Coimbra vai continuar as suas jornadas pelo Mundo mas agora por um Mundo diferente e melhor: o Mundo Português, Mundo diferente e melhor: o Mundo Português, S. Tomé e Príncipe, Angola e Moçambique...

Trilogia das Barcas

I — AUTO DA EMBARCAÇÃO DO INFERNO

Representou-se pela primeira vez em 1517 esta prefiguração sobre a rigorosa acusação que os inimigos fazem a todas as almas humanas no ponto que por morte dos seus terrestres corpos se partem. Chegando as almas a um profundo braço de mar deparam com dois batéis: um vai para o Paraíso e o outro vai para o Inferno.

Numa atraente vivacidade e multicolor variedade perpassa um desfile de justos e pecadores que o Diabo-arrais condena e quer levar consigo e que o Anjo-arrais do Paraíso repudia ou chama para a sua barca da Glória.

O Fidalgo tirano, o Onzeneiro avarento, o ingénuo Parvo, o Sapateiro ladrão, o Frade licencioso, a alcoviteira Brizida Vaz, o Judeu sacrílego, os venais administradores da justiça, Corregedor e Procurador, o ladrão Enforcado, e, como solene ponto final, os quatro fidalgos cavaleiros de Cristo, que morreram nas partes de África.

Só os que viveram na inconsciência do mal — como o parvo Joane — e os que lutaram por um ideal — como os Cavaleiros — é que embarcam no batel dos Anjos.

II — AUTO DO PURGATÓRIO

A segunda peça, representada em 1518, «é atribuída à embarcação do Purgatório», mas a designação é equívoca pois não há embarque para o Purgatório. O Poeta imaginou o Purgatório situado na praia de um rio ao longo do qual os infelizes esperançados irão penando seus tormentos, «até que o Senhor Deus queira» conceder-lhes passagem para a glória.

A acção desenvolve-se na noite de Natal, propícia às graças e à intervenção da Virgem do Rosário, cuja imagem aparece à proa da barca da Glória.

O desfile agora é mais uniforme quanto à categoria das personagens. Trata-se de «lavradores», diz a rubrica — e vão entrando os rústicos que se salvam pelo arrependimento e pela oração.

O Lavrador, a Regateira, o Pastor, a Zagalinha caminham no Purgatório, entrando só para o Céu o Menino de tenra idade, graças à sua iocência. Mas o Taful, jogador, trapaceiro, blasfemo e que supõe poder salvar-se só pelos méritos da morte de Cristo, sem nenhum esforço próprio de melhoramento moral, esse «arderá no fogo ardente com toda a ira de Deus».

Auto da Alma

Representou-se pela primeira vez em 1518 (?) este auto, que tem o seguinte argumento: «Assim como foi coisa muito necessária haver nos caminhos estalagens, para repouso e refeição dos cansados caminantes, assim foi coisa conveniente, que nesta caminhante vida houvesse uma estalajadeira, para refeição e descanso das almas que vão caminantes para a eternal morada de Deus. Esta estalajadeira das almas é a Madre Santa Igreja; a mesa é o altar, os manjares as insignias da Paixão. E desta prefiguração trata a obra seguinte.

Está posta uma mesa com uma cadeira. Vem a Madre Santa Igreja, com seus quatro doutores, S. Tomás, S. Jerónimo, Santo Ambrósio, Santo Agostinho».

Farsa de Inês Pereira

«A seguinte farsa de folgar foi representada ao muito alto e mui poderoso Rei D. João, o terceiro do nome em Portugal, no seu convento de Tomar. Era do Senhor de 1523.

O seu argumento é que, por quanto duvidavam certos homens de bom saber, se o autor fazia de si mesmo estas obras, ou se as furtava de outros autores, lhe deram este tema sobre que fizesse: scilicet um exemplo comum que dizem: *mais quero asno que me leve, que cavallo que me derrube*. E sobre este motivo se fez esta farsa. As figuras são as seguintes: — Inês Pereira, sua mãe, Lianor Vaz, Pero Marques, dois judeus um chamado Latam e outro Vidal, um escudeiro com um seu moço, um ermitão.

Finge-se na introdução que Inês Pereira, filha de uma mulher de baixa sorte, muito fantasiosa, está lavrando em casa, e sua mãe é a ouvir missa, e ela canta» uma cantiga.

Súplica da Cananeia

Evangelho segundo S. Mateus, cap. XV:

«... E tendo saído daquele lugar, retirou-se Jesus para as partes de Tiro e de Sidónia. — E eis que uma mulher cananeia, que tinha saído daqueles confins, gritou, dizendo-lhe: Senhor, filho de David, tem compaixão de mim, que está minha filha miseravelmente atormentada do demónio. — Mas ele não lhe respondeu palavra.

O TEATRO DOS ESTUDANTES

1	Anselmo Gomes Ventura	Direito	Arganil	13	Maria Alice dos Reis Garcia	Direito	Lourenço Marques
2	António Fernando dos Santos	Letras	V. R. de S. António	14	Maria Augusta Mimoso	Direito	Viana do Castelo
3	António Sequeira Cabrita Carneiro	Medicina	S. Bartolomeu de Messines	15	Maria da Conceição Guimarães	Direito	Coimbra
4	Francisco Pires Quintela	Letras	Berlim	16	Maria Helena da Silva Matos	Letras	Coimbra
5	Ilídio Duarte Monteiro	Ciências	Santarém	17	Maria José Magalhães Sant'Ana	Letras	Ponte de Barca
6	Joaquim António dos Santos Simões	Ciências	Espinhal	18	Maria Luísa de Almeida Dias	Letras	Porto
7	João Kopke Mimoso de Barros Alpoim	Ciências	Viana do Castelo	19	Maria Luisa Lobo Lopes Amorim	Letras	Porto
8	José Guilherme Calvão Borges	Ciências	Chaves	20	Maria Manuela Gomes de Andrade	Medicina	Agueda
9	Luis Gonzaga Antunes Coelho	Direito	Braga	21	Maria da Piedade Reis Garcia	Letras	Lourenço Marques
10	Lutz Diniz da Fonseca	Direito	Coimbra	22	Rogério Lopes da Silva	Ciências	Gouveia
11	Mannel Ruiro Martins	Ciências	Luso	23	Rui Braga Carrington da Costa	Medicina	Braga
12	Mannel Lopes da Costa	Direito	Castanheira de Pera	24	Teresa Fátima Neves	Letras	Paris
13				25	Teresa Myriete Pereira Mota	Farmácia	Lourenço Marques

Prof. Paulo Quintela

Prof. João Pereira Dias

TEUC BOLETIM

ABRIL, 1951 ✧ Editor e Director: J. A. SANTOS SIMÕES ✧ NÚMERO 1 (II SÉRIE)

Rubrica de Abertura

MEUS AMIGOS:

Como àquele Vasco Afonso do «Auto em Pastoril Português», também a mim,

*Pois que já entrei aqui,
não se m'escusa falar...*

Mas pouco vos direi: — só o bastante para vos agradecer a honra que me quereis dar ao reservar-me a primeira palavra neste vosso «Boletim». E já porque é esse o meu melhor desejo, já porque o impõe o cerimonial destes baptismos, seja essa primeira palavra de votos de felicidades e longa vida para o neófito!

E' o segundo «Boletim» que o «Teatro dos Estudantes» publica, ou melhor: — Inicia-se agora fase nova do antigo. Esse, talvez por ambicioso, foi de pouca dura, pois nunca arranjou fôlego para ir além do número de estreia. Fazei agora deste a crónica viva e regular dos vossos — dos nossos! — empreendimentos, o porta-voz dos vossos desejos e projectos, o prazo-dado de todos os que passaram pelo TEUC, o repositório do que acaso tenhais aprendido, a folha em que inscrevais as vossas próprias e as alheias experiências no campo da Arte que vos sollicita, — a expressão do vosso convívio e da vossa cultura, enfim.

*Agora — suba o pano!
E em boa hora seja!*

Coimbra, 14 de Março de 1951.

PAULO QUINTELA.

EDITORIAL

De há muito foi já verificado pelos elementos directivos do TEUC, que, sempre que se levanta o problema da publicação do Boletim, as dificuldades de que se reveste a elaboração do mesmo, destroem mais cedo ou mais tarde as melhores boas vontades tendentes a concretizar o seu aparecimento.

Com a publicação do Boletim feita nos moldes presentes, parece-nos que as possibilidades do seu aparecimento periódico aumentam sensivelmente e como a função que pretende realizar é a mesma, esperamos que a sua continuidade seja a partir deste momento um facto.

Os seus fins, já o Boletim do TEUC de 1944 os exprimiu

O nosso Reitor e o TEUC



Prof. Doutor Maximino Correia

Quem há, que tenha pertencido ao Teatro dos Estudantes e que não tenha contactado com o Prof. Maximino Correia?

Ninguém, por certo. Desde a primeira hora (ele é dos da primeira hora) tem vivido a nosso lado e sentido os nossos anseios, tem sido ele o único elemento oficial que, dentro dos poucos recursos da Universidade, tem concedido subsídios ao nosso Teatro.

Mas, mais do que estes subsídios há aqui a dizer do apoio moral concedido por S. Ex.^a que nas horas difíceis é bem mais valioso e necessário do que o apoio material.

O Prof. Maximino Correia, Reitor da Velha Universidade de Coimbra,

Esta publicação destina-se exclusivamente
:: aos elementos do TEUC ::

Propriedade do Teatro dos Estudantes da Universidade de Coimbra

Composto e Impresso na IMPRENSA DO DOURO — RÉGUA

INTERPRETAÇÃO

Pelo Dr. DENIZ JACINTO

Uma peça de teatro irrepresentável não é teatro; é literatura. É uma forma meramente literária, vasada nos moldes habituais ao drama e com forma dialogal. Só nas tábuas do palco uma peça se afirma como tal, só na representação ela se realiza plenamente, como obra de arte, e transmite a sua mensagem.

Todos já ouvimos o chamado teatro radiofónico e todos lemos peças teatrais. E notámos que qualquer destas formas de comunicação resulta insuficiente, por inadequada. O Teatro deve ser visto; as suas figuras devem ter uma realidade material, e o ambiente dado directamente, ou sugerido, por meios igualmente materiais.

Se a música utiliza o som, a pintura a cor, a escultura o volume, o teatro não pode prescindir da pessoa humana, do actor. Este é, pois, o elo fundamental de ligação entre a obra teatral e o público a que esta se destina. O actor, pela interpretação, é quem, em última análise, confere à obra escrita a categoria definitiva de obra de arte.

Por mais bem escrita, mais equilibrada, mais profunda ou humana que seja, a peça é sempre um esqueleto ao qual o actor deve dar a carne, o sangue, os nervos, a vida. O escritor desenha uma figura, o actor fá-la viver; o dramaturgo descreve, sugere, aponta as situações e os conflitos, cria a tragédia ou a farsa e desenvolve-as ao longo das cenas, mas é o actor quem pega em tudo isto, o incarna e realiza, trazendo-o ao plano concreto e humano onde a acção se passa e os conflitos se entrecrocaram e criam.

Pode comover-nos a descrição de uma dor, mas é-nos infinitamente mais doloroso vermos sofrer; pode entusiasmar-nos a descrição de uma cena, mas faz-nos vibrar e participar da sua intensidade o vê-la desenrolar-se diante dos nossos olhos.

É o actor, pessoa humana, quem, diante de olhos humanos, exterioriza os conflitos, as dores, as contradições e as alegrias; é ele quem, na peça, dá realidade ao símbolo e à alegoria; ele é o animador que cria e traz à vida os tipos mais diversos e confere um realismo pleno às situações e à acção.

É por isto que a interpretação é fundamental numa peça levada à cena. É por isto que muitos autores criam determinados papéis com a vista a tal ou tais actores, cujo talento conhecem e desejam, simultaneamente, aproveitar e servir.

Quais as condições para uma correcta interpretação?

Há um certo número de qualidades inatas que concorrem para o que se chama o talento. Há quem revele predisposição para a cena e se afirme talentoso na arte de representar, como há indivíduos predispostos para a mecânica ou para a pintura.

Mas a predisposição não é tudo; o estudo, a actividade inteligente e crítica, a auto-disciplina e a vontade, desempenham um papel preponderante na formação do bom actor. O actor excepcional não deve exclu-



DENIZ JACINTO
no «Ret Imaginário», de Raul Brandão

«O TEUC pode ser o fulcro sobre o qual
se formaria o novo teatro em Portugal».

Eduardo Scarlatti.

(Continua na página 14).

INTERPRETAÇÃO

(Continuação da página 16)

sivamente a natureza o seu talento; este é o resultado da confluência dos diversos factores que deixo apontados, em conjugação com a sua experiência do palco, isto é, com a aquisição de uma técnica de representar.

O nosso «Teatro dos Estudantes» na sua vida de doze anos, e servido por estudantes amadores cuja esmagadora maioria nunca antes pisara um palco, fornece-nos curiosos exemplos desta verdade. Há elementos novos que imediatamente revelam aptidão para a cena: pisam à vontade, movimentam-se e falam sem constrangimento, rapidamente se amoldam às exigências do ensaiador, têm boa dicção e presença. Outros, pelo contrário, aparecem evidenciando manifesta dificuldade de adaptação, rígidos e constrangidos.

Pois bem: muitas das primeiras, confiadas talvez na facilidade com que se adaptam, não progredem e remetem-se a uma mediania onde acabam por cristalizar; alguns dos menos dotados, com vontade, com brio, esforço e aplicação, melhoram dia a dia e acabam, com a experiência adquirida e obtido o à-vontade que só o palco dá; por marcar uma personalidade de bons actores que, se não é talento, chega contudo para os impor e fazer admirar.

Uma das primeiras condições para uma correcta interpretação é o estudo consciencioso, crítico da peça e, mais pormenorizadamente, do papel.

O actor deve lembrar-se que é apenas uma das peças de um mecanismo ao qual deve perfeitamente ajustar-se. A sua intervenção, as suas reacções, não são actos isolados, desligados do todo; são, pelo contrário, determinante e consequências de outros actos. E só na percepção deste dinamismo e interacções é que o actor pode encontrar a sua posição, e compreender cabalmente o que dele se exige como criador e intérprete.

Sim, porque o actor não é apenas como uma imagem ou um eco. Ele cria o seu papel. Mas cria-o em obediência a um esquema que não é dele, mas do autor dramático; e deve criá-lo no condicionamento do tema, e ajustado às circunstâncias exigidas pelo conflito.

Como pode o actor *ser bem* qualquer personagem, entre outras, se não conhecer como os seus dedos o ambiente e os caracteres que, com ele, dão corpo e significado à obra dramática?

Um exemplo concreto, tirado do nosso Gil Vicente, ilustrará de maneira clara

o que vimos dizendo. Suponhamos que a um actor cabe desempenhar o papel de Diabo no Auto da Embarcação do Inferno e que, para furtar-se ao trabalho de estudar o auto, ele se contenta com imaginar um Diabo. Pensará certamente no príncipe das trevas, senhor dos infernos, incarnação do mal, impiedoso, rebarbativo e solene na sua soberba real. E comporá um tipo deste modelo, terrífico e medonho. Mas se, como lhe cumpre, ler o poeta e estudar o jogo das diversas personagens a contos com o Diabo, verifica que este, no auto, é um demoníaco vivo e ardeiro, irónico e malicioso, um comentador facetado e caustico, espinha dorsal do entrecos onde lhe corresponde um lugar equivalente ao compère moderno da nossa revista. É evidente que a interpretação, vista neste seu aspecto concreto, terá que ser inteiramente diversa, sob pena de haver em cena um diabo sim, mas que não é o de Gil Vicente nem jogo certo com o contexto.

Conhecida a peça nos seus meandros, vem o estudo aprofundado e reflectido do papel. É neste estudo que o actor vai pôr em acção a sua sensibilidade, a sua inteligência e o seu talento interpretativo. Ele tem que meter-se na pele da sua personagem, pensar e agir por ela e como ela. Imitador da natureza, ele revê em mente as atitudes exteriores por que se revela a dor, a tristeza, o cansaço, a alegria, a desilusão, o gozo, a mágoa, o furor, etc.. Pergunta-se qual a reacção mais adequada em tal ou tal cena, integrando-se no enredo e auscultando as personagens que actuam nesse momento com ele. Procura aproximar-se da medida exacta, da qual resultará o equilíbrio da representação.

Decora multíssimas bem o seu papel. Diz-lo em voz alta e ouve-se a dizê-lo, e corrige as próprios inflexões. Só quando o tiver perfeitamente na memória, ele fruirá dos seus lábios naturalmente e sem esforço. E esta influência ajuda o gesto, que aparece como que espontâneo e adequado.

Estudada a personagem, pormenor a pormenor; e decoradas as falas, vem agora o trabalho de equipa, nos ensaios definitivos, dar o relevo da prática, ligar todas as personagens no corpo único da peça.

E o ensaiador, espectador actuante e crítico, refunde, aconselha, corrige, substitui-se por vezes ao actor indicando uma melhor maneira, dispondo a marcação,

procurando o equilíbrio e as proporções na movimentação e arranjo da cena.

Mas começa aqui para o actor um novo trabalho. O ensaiador não pode ver tudo. Ele, actor, observa-se; pergunta-se assim ou assim não ficará melhor, se esta outra maneira de dizer, que até então não lhe ocorrera, não será mais adequada, se não terá que passar à esquerda antes desta frase, em vez de continuar a fazê-lo depois, etc., etc.. O actor passa a viver o papel e, na medida em que o vive, é activo na sua colaboração com o ensaiador; sabe o que faz e porque deve fazê-lo, e não deve resignar-se à situação passiva de receptor de mímicas, entoações ou gestos.

A sua imaginação criadora deve ter esguido um protótipo ideal da figura no seu todo, uma figura viva que ele, actor, vê perpassar no enredo completa e inteira, e de cujo comportamento ideal procurará aproximar-se. Nos ensaios, individuais ou colectivos, ele decompõe-a nos seus elementos, anotando os que devem salientar-se em tal cena, fixando os que devem permanecer em tal outra.

Deve pois conhecer a sua personagem no todo e nas partes, dissecando-a por análise e reconstituindo-a por síntese, procurando uma linha média do comportamento que há-de manter-se em toda a representação.

Em todo este trabalho, árduo mas apaixonante, se a imaginação tem, como disse, o seu lugar, deve contudo subordinar os seus voos, disciplinadamente, às exigências da obra dramática e às necessidades da representação.

O actor não deve esquecer-se de que ao criar um tipo o não faz arbitrariamente. A sua criação assenta, de maneira concreta, num desenho que lhe é fornecido pelo autor dramático, matéria a que o actor dará a terceira dimensão mas que não lhe é lícito desvirtuar nem corromper.

É neste respeito pela obra alheia, que confiadamente entregam ao seu talento, e no respeito pelo público a que tal obra se destina, que o intérprete deve assentar os seus planos de trabalho e daí abrir as asas para a criação.

Conhecida a peça depois de um estudo cuidadoso, acertadas as marcações, desenvolvida a acção no jogo das figuras através dos ensaios, o actor sabe perfeitamente o terreno que pisa. Em qualquer momento pode intervir de maneira adequada e segura, senhor do que se passou antes e determina a sua acção

momentânea, ciente do que se passará depois como consequência da sua intervenção. Nada lhe é estranho, e ele passará a actuar com inteira confiança e completa serenidade.

No dia da representação o actor deve ir cedo para o teatro. (Nada de chegar à pressa, de alogadiño. Evitar o cansaço e o nervosismo). Dispõe previamente as suas coisas no camarim, bem à vista e com método, para evitar o frenesi da pesquisa atabalhoada de última hora.

Veste-se lentamente, sem pressa, cuidando da apresentação, atento a pormenores de indumentária, não se dê o caso de entrar em cena na pele duma personagem do séc. XVI e com um pavoroso relógio de pulso.

Ao mesmo tempo vai relembrando o seu papel, e marcando bem na memória tal ou tal passagem, tal ou tal atitude, situando-os perfeitamente no momento exacto em que devem produzir-se.

Com a mesma tranquilidade e repouso, maquilha-se ou faz-se maquilhar.

Pronto para entrar em cena, deve ter ainda tempo para se adaptar à sua nova situação, de modo a não sentir-se um estranho dentro do fato novo.

Finalmente, as três pancadas de Molière. Uma concentração mais funda, um alerta ao primeiro gesto e à primeira frase, e o actor apresenta-se em cena em condições de bem cumprir.

Durante a representação, como antes, sempre o actor deve ter presente o espírito de equipa e aguçado o sentido de auto-crítica.

O público é uma bomba aspirante que sorve o actor. Quanto mais este entusiasmo o plateia, maior é o risco que corre de ser sorvido por ela, atirando-se para a frente na febre do aplauso. Muito cuidado aqui. Com vontade forte, atento às suas próprias reacções, o actor não esquecerá que continua a integrar-se num todo de que é parte, e deve manter-se fiel à sua missão.

Entusiasmo para fazer o melhor possível; comunhão com a massa do público para arrancar de si o melhor, inteiramente de acordo. Transigência que o leve a perder a cabeça, deformando e exagerando o seu papel, nunca o actor deve tê-la nem desejá-la.

A obra do actor não termina com a representação; nunca é definitiva. Há sempre deficiências a corrigir, novos pormenores a apontar, diferentes maneiras de fazer.

Uma ampla auto-crítica dirá ao actor o que ele próprio reconhece de insuficiente ou incorrecto. A crítica e o ensaiador lhe levarão igualmente os seus pontos de vista.

E o actor continua a trabalhar, reto-

OS NOSSOS AMIGOS

(Conclusão da página 2)

Dr. João de Almeida

Enquanto Secretário da Universidade, auxiliou de maneira efectiva o nosso grupo, por quem sempre manifestou viva simpatia.

Hoje, como Director Geral do Ensino Superior, não se tem esquecido da nossa iniciativa, acompanhando com interesse a vida do TEUC e manifestando de várias formas a sua grande amizade.

Dr. Divaldo Gaspar de Freitas

Longe, no Brasil, vem comprovando desde há anos que não se desligará desta Coimbra onde conta ainda bons Amigos.

Os estudantes do «Teatro» vêem no Archeiro-Mor da «Tertúlia Académica» de S. Paulo, o grande Amigo que está a concretizar o belo sonho de várias gerações, e esperam que o abraço fraternal que em breve lhe darão, traduza toda a amizade e sincera estima que lhe dedicam.

Augusto de Matos

O mais recente dos nossos Amigos, depressa se tornou merecedor da nossa maior gratidão.

Todos os estudantes que na Páscoa de 1949 fizeram a viagem pela Madeira e pelos Açores — e os que em Agosto de 1950 foram à Alemanha — sabem até que ponto foi a contribuição deste valioso e desinteressado Amigo. Para ele, neste lugar, vai o nosso mais profundo reconhecimento.

** Os estudantes conquistaram novo triunfo, claro, nitido, porque em confronto talvez, a sua actuação conseguiu ofuscar a de alguns consagrados profissionais da cena..*

O Comércio do Porto, 22 de Junho de 1947.

cando, corrigindo, esbatendo ou vincando, como um escultor que de cada vez aperfeiçoa com paciência e lucidez o seu trabalho, sabendo de antemão que, mais e mais perfeito, ele nunca chegará, contudo, à ideal perfeição com que sonhara.

Muito haveria a dizer, ainda, sobre alguns dos pontos apenas aludidos neste artigo. Passa, entretanto, este servir de matéria para meditação e discussão aos jovens que começam no T. E. U. C. e não se darão por perdido o tempo gasto na sua leitura.

** Abençoada Embeisada Universitária — afirmação lídima de que a consciência do povo, não está de todo perdida.*

O que sabemos é que a força viva desse teatro, verdadeira torrente, galvanizou toda a gente. Uns, a maioria, aplaudiu em consciência. Outros, a minoria, sentiu confusamente, embora, que alguma coisa de novo se passara no teblado..

Jornal de Notícias, 19 de Maio de 1945.

... "um teatro vivo, colorido, cheio de ritmo e de beleza formal.."

Correio do Minho, 12 de Maio de 1945.

** Há muito tempo já que pelo amplo palco do no nosso aconchegado, por pequeno, "Sá de Miranda", não passava teatro de declamação de tão alto relevo.."*

Anora do Lima, Viana do Castelo, 16-3-1948.

JACINTO

Nome **MANUEL DENIZ JACINTO**
 Filiação **Aires Deniz da Costa Coelho e Maria
 Emília da Encarnação Jacinto**
 Naturalidade **Condéixa** *Morada da Condéixa*
 Curso **Matemáticas e E.G.** Data do nascimento **8-1-1915**
 Ano de inscrição no T. E. U. C. **1938** Ano de saída **1949**

Papel desempenhado	Peca	Autor	Local	Teatro	Data
Ninguen	T.M.e Ning	G.Vicente	Coimbra	Avenida	27-6-38
Lavrador	Lavrador	"	"	"	"
Vidal	F.I.Pereir	"	"	"	"
Brigoço	4 Irmãos	"	"	"	"
P.Marques	F.I.Perei.	"	"	"	19-3-40
Sósea	Anfitriões	Camões	Lisboa	D.Maria	16-3-39
1º Diabo	A.da Alma	G.Vicente	Coimbra	Bibliot.	13-12-39
1º Diabo	B.Inferno	"	"	Avenida	19-2-40
1º Diabo	T.Barças	"	"	"	24-3-41
1º Diabo	Lavrador	"	Lisboa	D.Maria	27-4-43
Pobre	G.Teatro	Calderon	Coimbra	Avenida	22-5-44
F.Paço	Rom.Agr.	G.Vicente			
" zebu	T.M.e Ning	"	Pamp.Bt.	Grémio	16-6-46
Dinato	"	"			
Teles	Rei Imag.	R.Brandão	Coimbra	Avenida	30-6-47

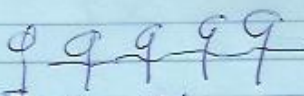
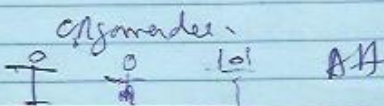
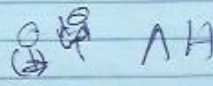

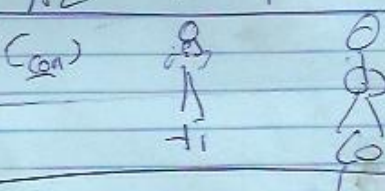
Observações: Presidente da Direcção de 1939-40, de 1940-41, de 1941-42 e de 1944-45

*Rua Dr. Guilherme Moreira, 18 R/C
 3000 Coimbra*

Cartão de identificação utilizado pelos membros do T.E.U.C. (neste caso Deniz-Jacinto).

D) Material do caderno de encenação

o o
o
 Shuklenc
 GOMC
 Pelebre / gest-

NES	ZAMBUCO HAES	 Rosa Reder	
Reli	CANARDONIA	organades.  AH	
Mom	ÂBANCA	 AH AH AH eeo Reder.	
Ned.	NZPAINA	 NZ PAINA 3 J	
Calon	Conti (o)	 eon	contica contica contica

o SOM → CHONNA - PIMBO
 ↳ Conferência Algoriana

HPC
 Microscópio Duplo
 C/ MUSICA Sintetizador DJ

HPC
de Percepção Auditiva
~~...~~

Nota → o Letramento de FANCO
 ↳ inibitorem aud
 ↳
 ↳

Impr...

1º q lugar é este?

CAIS
SALA ESPERA

2º IMAGINAMOS Futuro
através do Passado?

Memória
Gil Vicente
tentar

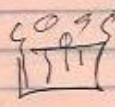
3º ANIMAL / PERSONA?

4º TMA A Explorar - Bruegel (Pet. Golias)
Bosch

5º q realty é a de Gil Vicente
e presença critica?

é distante / proxima da nossa realidade?

6º IDEIA DESFILE

4º  NAVE LOUCAS
q SMI FENA

7º o nome BOALISCO "MUNDOS AVESSAS"
CARNIVAL / Animal

✓ Caracteres do NOME PERSONA

• Invenção DESFILE

✓ Caracteres Monte deuses

• Bangueltes

• conta a história do conto

clonagem
ALGEMIA
nome novo

o 16 quanta
o 17000
o 18000

E) Imagens de referência



Tríptico das tentações de Santo Antônio de Hieronymus Bosch, (1505-1506)



Contenda entre Carnaval e Quaresma de Pieter Bruegel (1559)

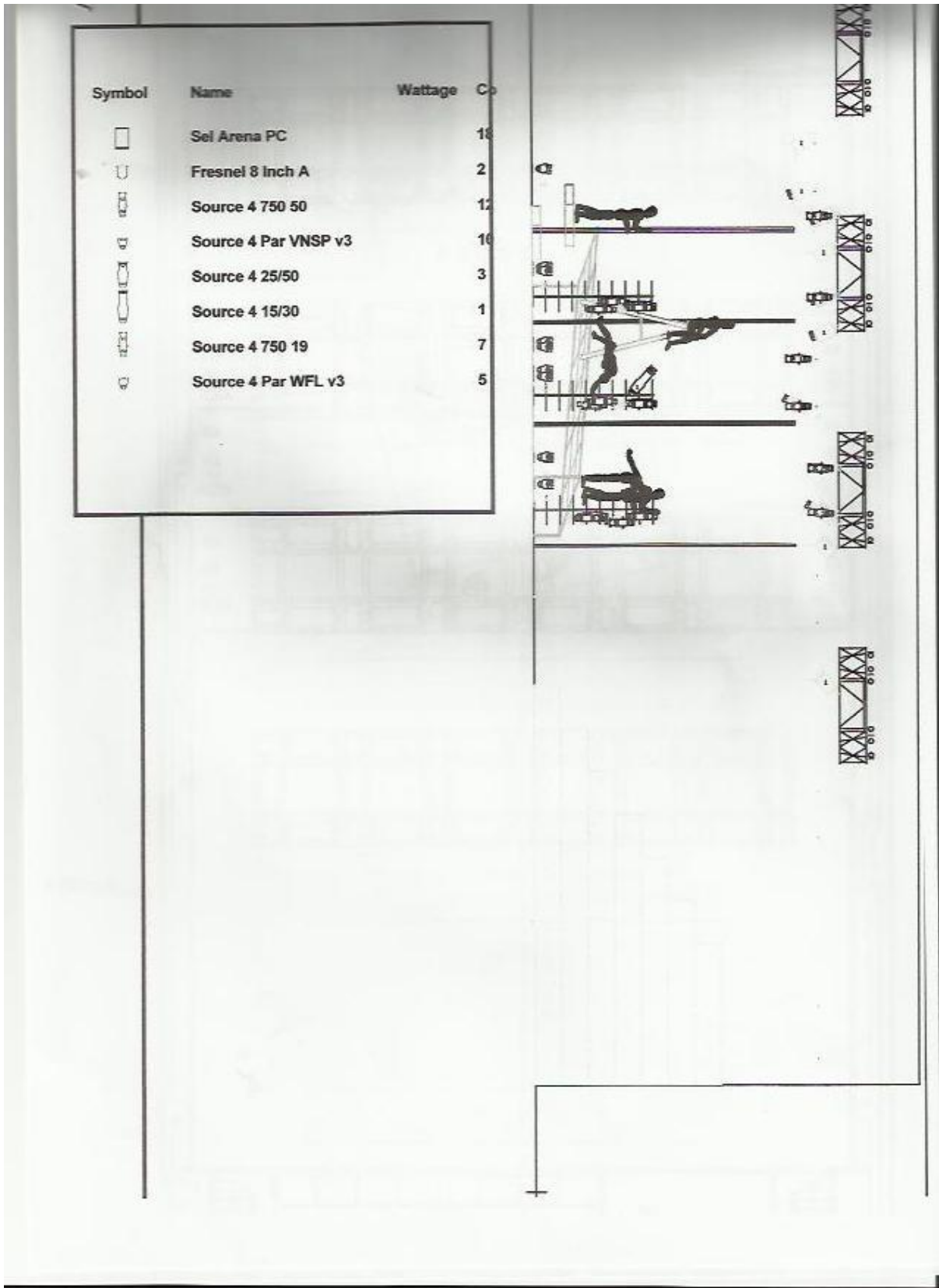


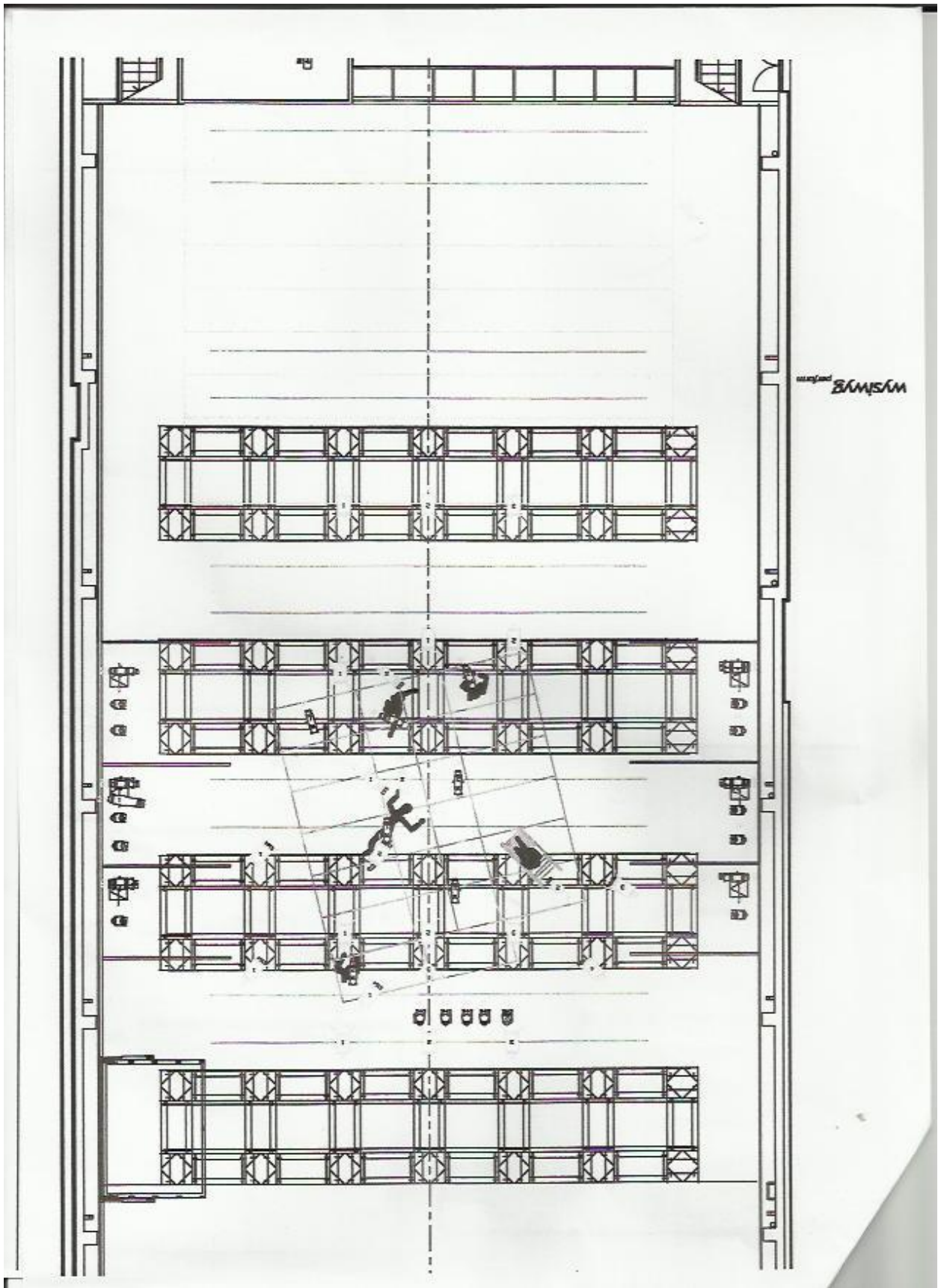
Triunfo da morte de Pieter Bruegel (1562),



Pormenores de *Perseguidores de Cristo* de Hieronymus Bosch (1510-1535) em
comparação com *Rocker Punk* – sem autor (1998)

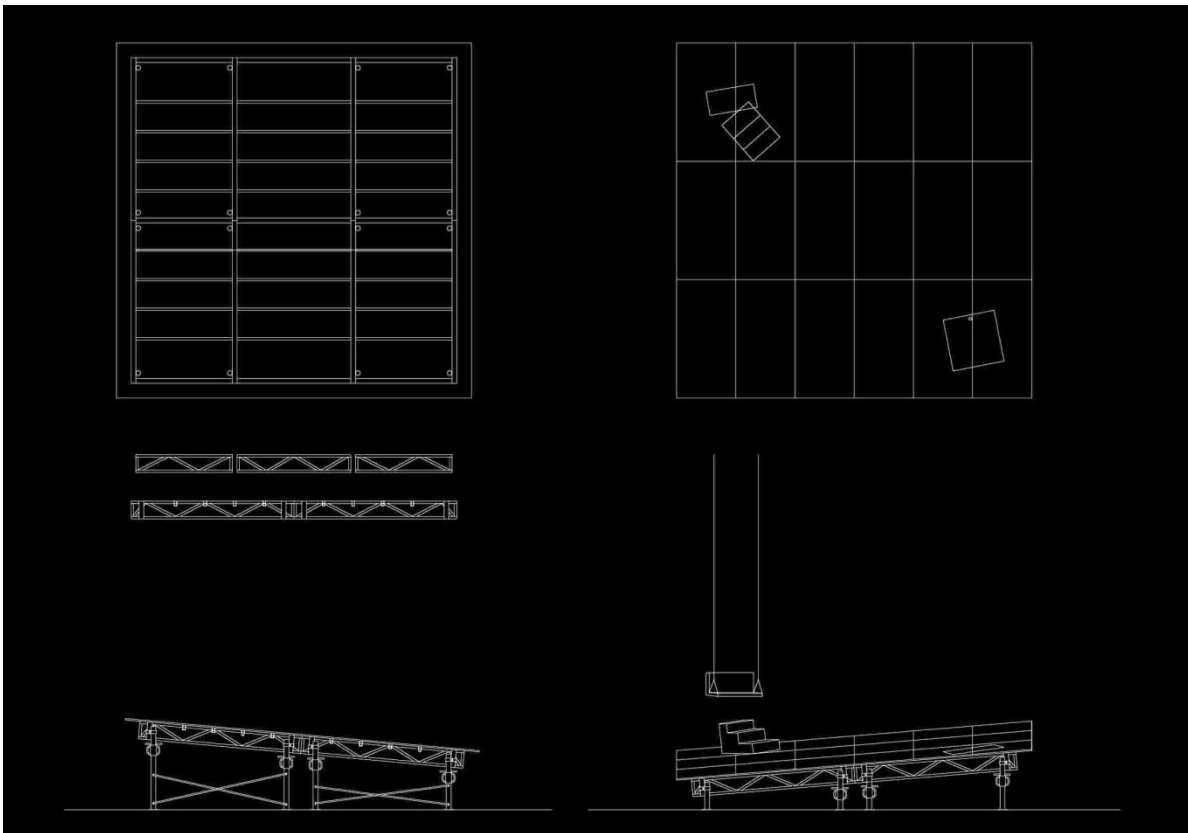
F) Desenho de Luz





WYSZYB
pomieszczenie

G) Cenário

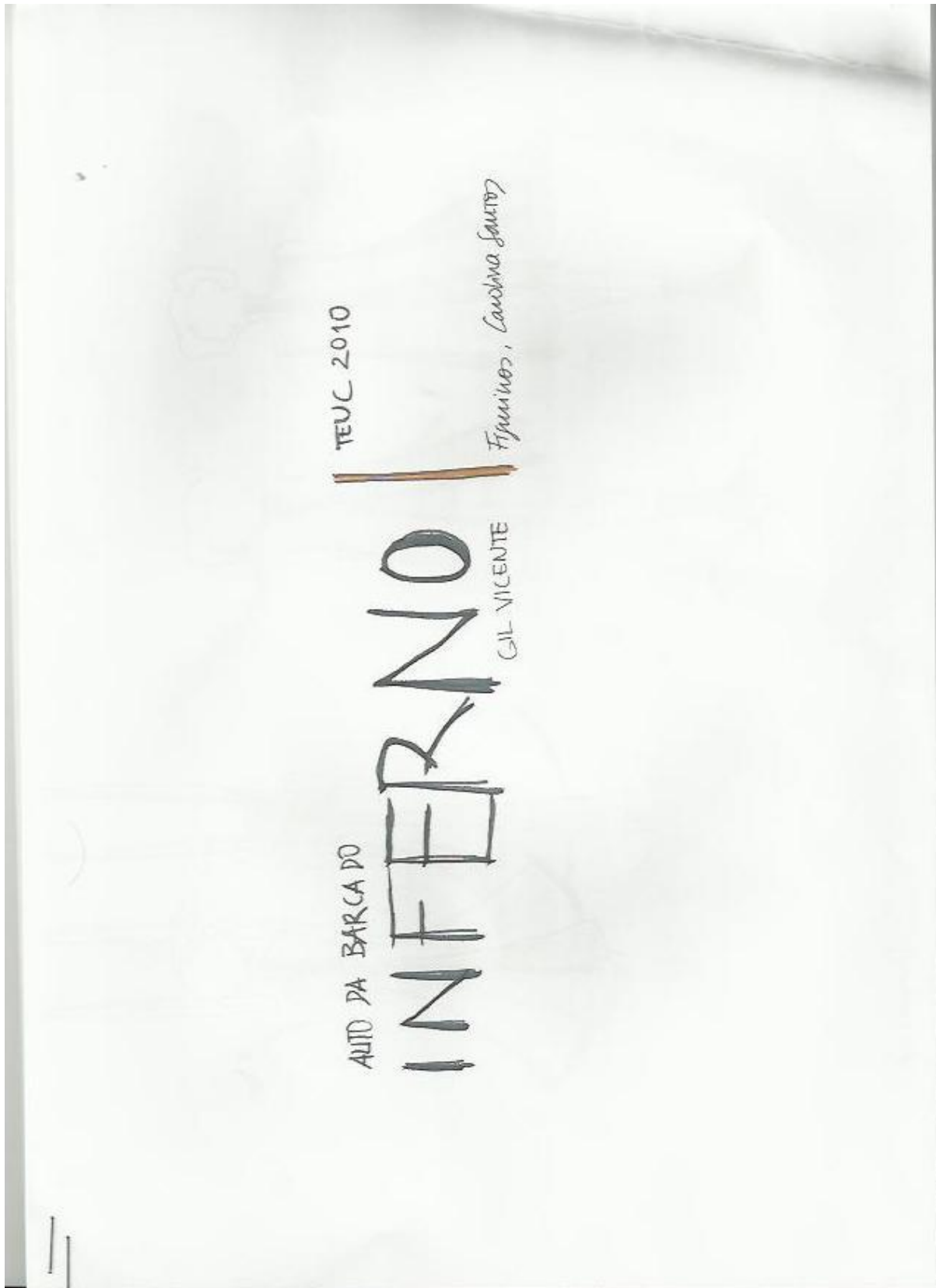


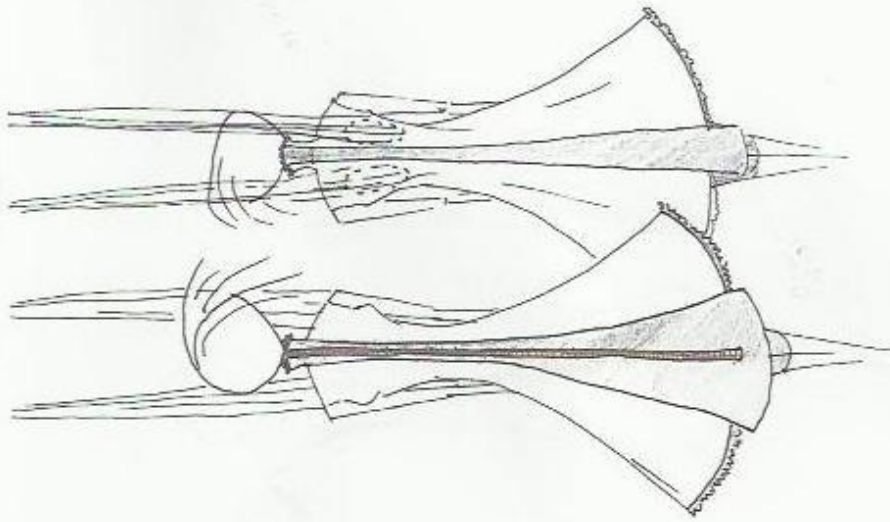
Desenho técnico



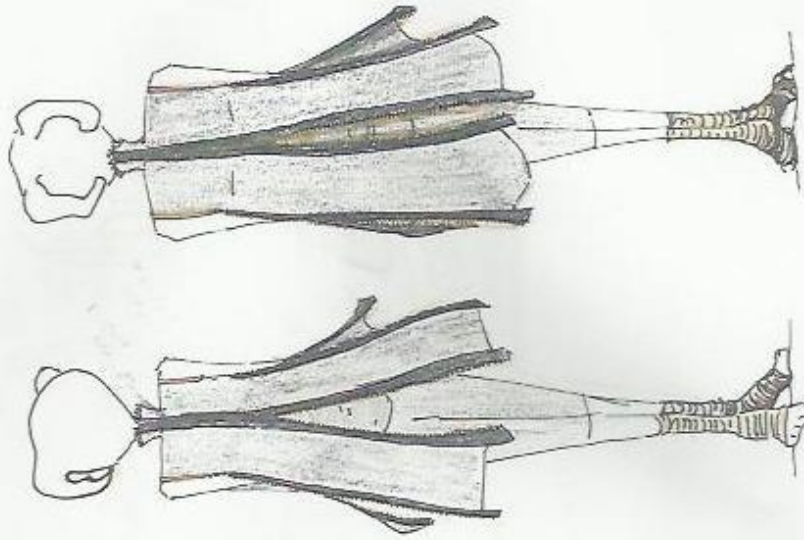
Fotos da construção do cenário por Eduardo Conceição (cenógrafo)

H) Esquissos dos figurinos

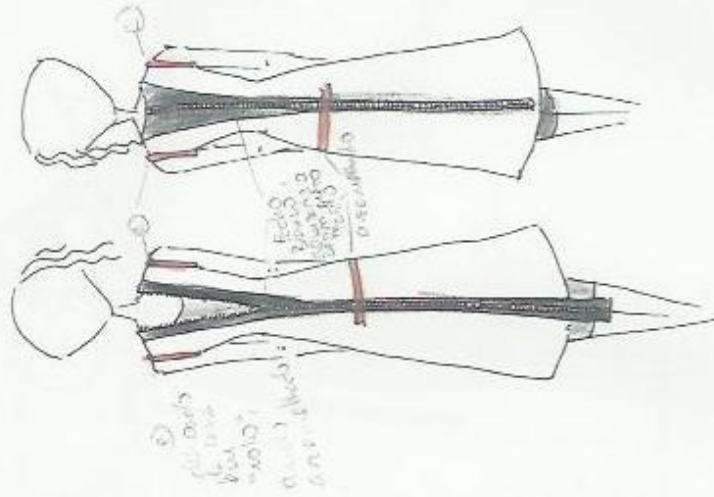




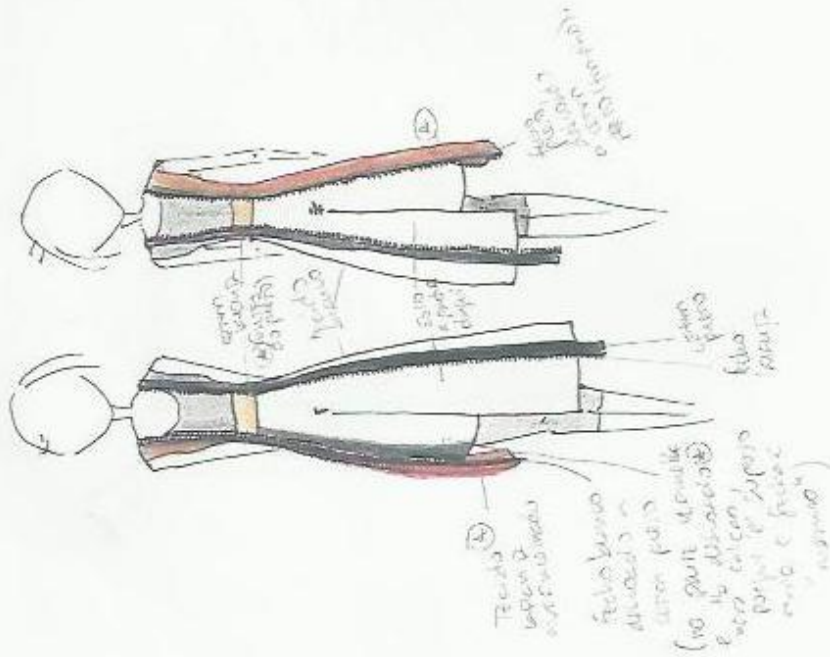
Amo (Susama)



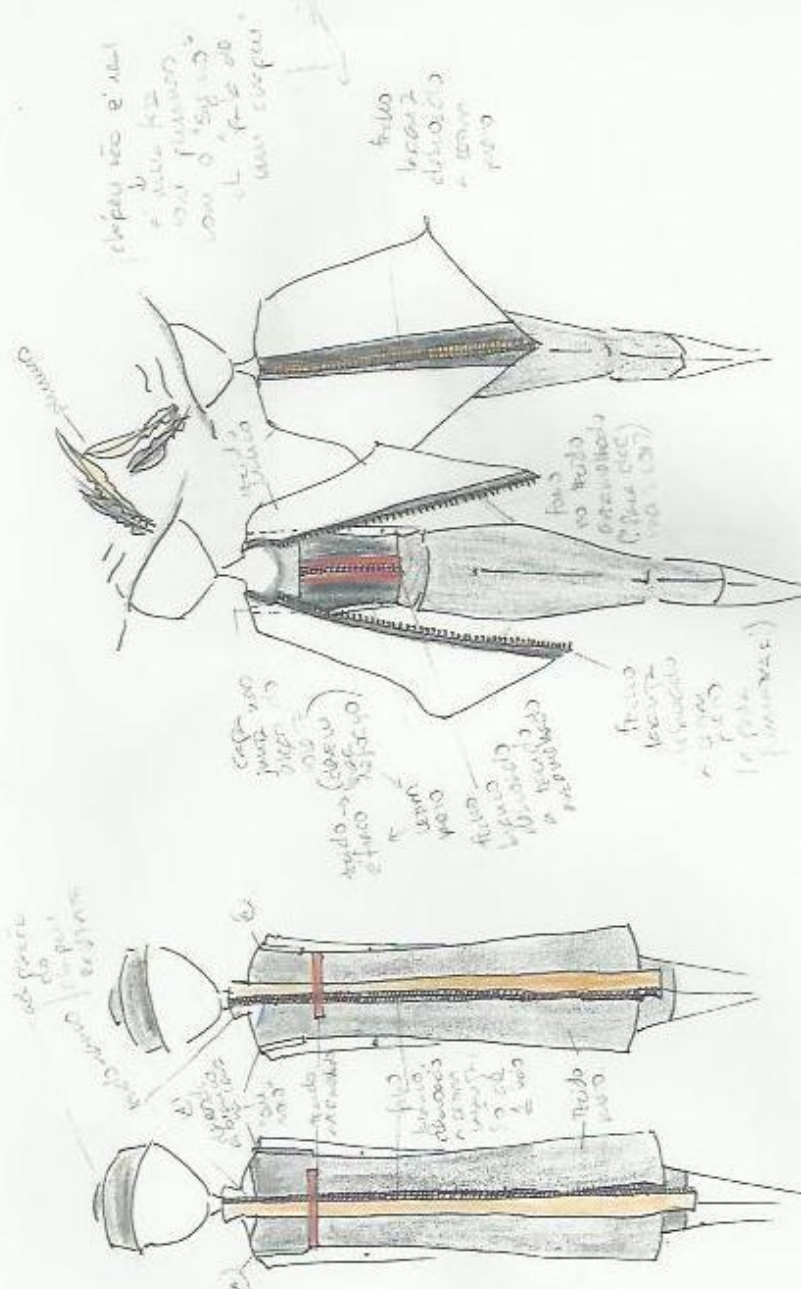
Dinbo (Rafaela)



Florencia (Mania Inês)



Pareo / bone (Mania Inês)



5

Noble (Manzana)

Padre (Manzana)

I) Flyer / Cartaz



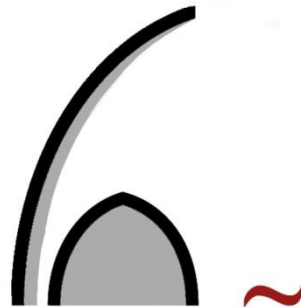
J) Dossier de Promoção



apresenta

**AUTO
DA
BARCA
DO
INFERNO**

Financiado por:



FUNDAÇÃO
INÊS · ð
CASTRO

Sinopse

O Auto da Barca do Inferno, foi representado em 1517 na Câmara da Rainha Dona Maria. Neste Auto, inscrito nas moralidades, chegam ao Cais da Morte várias figuras alegóricas que serão sujeitas a um julgamento *Post-mortem*, numa dialéctica Condenação/Salvação, embarcando as figuras na Barca da Glória ou na Barca do Inferno.

Notas de encenação

Trazer à cena o Auto da Barca do Inferno de Gil Vicente, é uma proposta arriscada, mas que permite-nos a nós - os Fazedores, visitar os genes do nosso teatro. A questão a colocar não é se faz ou não sentido fazer Gil Vicente hoje, a resposta é óbvia, mas deverá ser: como fazer Gil Vicente transpostos 500 anos? Como comunicar todas as suas nuances, a sua musicalidade, e integrá-lo no aqui e agora, sem esquecer que Coimbra, Gil Vicente, e o TEUC, traçaram tangentes tantas vezes.

Nesta encenação não pretendo actualizar, nem tão pouco fazer uma reconstituição histórica de um Portugal quinhentista, mas gostaria de burilar as suas palavras, de encontrar com as actrizes, seis por sinal, a sua fisicalidade, o seu jogo, e de construir uma trupe que joga entre o fazer vicentino e a memória desse fazer neste grupo de teatro universitário, re-inventando um novo caminho artístico.

Queremos, e agora uso o plural, fazer um espectáculo íntimo, um espectáculo que nasce da proximidade física, onde a comunicação seja feita olhos nos olhos, tal como foram os espectáculos apresentados por Gil Vicente na Corte, em pequenos espaços, e deste modo, rir deste Mundo às avessas, rir dos outros, rir do passado para inscrevermo-nos no Futuro.

Entramos na Barca, resta saber para onde nos leva...

Ricardo Correia

FICHA TÉCNICA

TEXTO Gil Vicente, VERSÃO DE José Camões

ENCENAÇÃO Ricardo Correia

ELENCO Íris Ferrer, Maria Pinela, Mariana Ferreira, Nádia Iracema, Rafaela Bidarra,
Susana Rocha

CENOGRAFIA Bruno Gonçalves, Eduardo Conceição, Carolina Santos

FIGURINOS Carolina Santos

DESENHO DE LUZ Jonathan Azevedo

SONOPLASTIA João Gil, Sérgio Costa

FOTOGRAFIA TEUC 2010

CABELEIREIRO Carlos Gago

COSTUREIRA Fernanda Tomás

PRODUÇÃO EXECUTIVA TEUC 2010

FINANCIAMENTO Fundação Inês de Castro

ESTRUTURA FINANCIADA POR Fundação Calouste Gulbenkian, Reitoria da Universidade de
Coimbra, Câmara Municipal de Coimbra

APOIO Teatro da Cerca de São Bernardo, A Escola da Noite, Comissão da Queima das
Fitas, Sonae Indústria, Ilídio Design, DG/AAC, Irmãos Rocha S.A. e J.A. Móveis.

AGRADECIMENTOS Hélder Almeida, Rui Valente, Isabel Campante, Ana Rosa Assunção,
Eduardo Pinto, Wagner Silva, Nuno Costa, Hugo Valente, Lúgia Anjos, José António
Santiago, José Cardoso Bernardes, Armando Nascimento Rosa, Arcosilva-
Serralharias Lda., e a todos aqueles que deram o seu contributo para esta produção,
um muito obrigado!



Caracterizada como uma alegoria dramática foi pela primeira vez representada em 1517 proporcionando uma amostra do que era a sociedade portuguesa no século XVI, sendo uma peça que contém elementos sempre presentes nos nossos dias, o que faz dela intemporal. O auto, composto por 14 personagens todas elas caracterizadas por traços que nos indicam a sua condição social é todo ele um jogo entre as 2 barcas – a do anjo e a do diabo – onde o seu destino (Barca do Diabo) se demonstra sempre diferente do seu desejo (Barca do Anjo).

NOTAS SOBRE A ENCENAÇÃO

Revisitar Gil Vicente, é remexer nas memórias de infância. Na experiência de brincar ao Diabo, deste Auto, na apresentação para uma aula de Português. Mais tarde e já em Coimbra, foi na Escola da Noite que aprendi a gramática Vicente, e sem a qual, garanto, não me poderia aventurar neste Auto da Barca do Inferno.

Trazer à cena o Auto da Barca do Inferno de Gil Vicente, é uma proposta arriscada, mas que permite-nos, aos Fazedores e público, revisitar os genes do nosso teatro. A questão a colocar não é se faz ou não sentido fazer Gil Vicente hoje, a resposta é óbvia, mas poderá ser: como fazer Gil Vicente transpostos 500 anos? Como comunicar todas as suas nuances, a sua musicalidade, e integra-lo no aqui e agora, sem esquecer que Coimbra, Gil Vicente, e o TEUC, traçaram tangentes tantas vezes.

Nesta encenação não pretendo actualizar, nem tão pouco fazer uma reconstituição histórica de um Portugal quinhentista, mas gostaria de brulhar as suas palavras, de encenar com as actrizes, seis por sinal, a sua fisicalidade, o seu jogo, e de construir uma trupe que brinca com e ao Teatro.

Queremos, e agora uso o plural, fazer um espectáculo íntimo, um espectáculo que nasce da proximidade física, onde a comunicação seja feita olhos nos olhos, tal como foram os espectáculos apresentados por Gil Vicente na Corte, em pequenos espaços, e deste modo, rir deste Mundo às avessas, rir dos outros, rir no passado para inscrevermo-nos no Futuro. Entramos na Barca, resta saber para onde nos leva...

Ricardo Correia

BIOGRAFIA

A primeira apresentação pública do TEUC realizou-se em 27 de Julho de 1938. Durante os seus primeiros trinta anos de existência, a actividade do TEUC foi marcada pela direcção artística do Professor Paulo Quintela, tendo durante esse período sido encenados autores do Teatro Clássico Grego, clássicos do Teatro Mundial como Molière, Goethe e Calderón de La Barca, autores modernos como Tchekov e Garcia Lorca, e, finalmente, autores portugueses, desde Luis de Camões a autores contemporâneos como Miguel Torga, Raúl Brandão e José Régio. Mas estas três décadas foram marcadas sobretudo pela representação de numerosos textos do chamado "pai" do teatro português, Gil Vicente.

A partir da última metade da década de 60, a orientação artística é marcada pelo trabalho com novos encenadores, como Luis de Lima e Júlio Castronuovo.

Com a chegada do 25 de Abril, termina um período marcado pela censura e pela tentativa de tornar as limitações por ela impostas; é altura de fazer chegar a todo o público a ideia de concretização da liberdade, através do teatro de intervenção social e de levar à cena autores polémicos como Bertold Brecht e Dario Fo, de experimentar novas formas de linguagem com encenadores como Fernando Gusmão, José Oliveira Barata e Adolfo Gutfik.

A década que se segue é caracterizada pelo experimentalismo e aposta em propostas diferentes do que se fazia até então, em encenações de Adolfo Gutfik, Ricardo Pais, Andrzej Kowalsky, Rogério de Carvalho e Manuel Sardinha, entre outros.

O início da década de 90 é marcado pela apresentação de espectáculos que se tornaram uma referência no panorama do teatro português de então: Platonov, de Anton Tchekov, encenado por Rogério de Carvalho, Grupo de Vanguarda, de Vicente Sanches encenado por Ricardo Pais, India Song, de Marguerite Duras, encenado por Manuel Sardinha. A actividade prossegue com novos criadores - Jorge Fraga, Paulo Castro, João Grosso, José Neves, Tiago Torres da Silva.

Na década seguinte, destaque para "Sonho de Uma Noite de Verão" de William Shakespeare, dirigida por António Mercado (2000), Mulheres de Lorca, encenado por Clovis Levi (2002), "Calígula" de Albert Camus, com Tiago Rodrigues (2003), "Projecto Müller", pelas mãos de Ricardo Correia (2006), "Hamlets" (2007), uma criação a partir de "Hamlet" com encenação de Nicolau Antunes, "O sonho" de August Strindberg, dirigido por Pedro Matos.

Em 2008 os 70 anos do TEUC impõem celebração à medida: reposição de "O Fazedor de Teatro", apresentação de "A Cantora Careca" pela mão de António Durrães e de "Orestes: Fragmentos de Agamemnon e Coeíforas", onde se condensaram três meses de trabalho com Rogério de Carvalho numa busca pela essência da tragédia grega.

L) Agenda do Teatro da Cerca de São Bernardo

Auto da Barca do Inferno

Jul 21 a 24
21, 22, 23 e 24 de julho
Set 23 a 25
23, 24 e 25 de setembro

Auto da Barca do Inferno
 TEUC

Não prezando atitudes, nem tão pouco fazer uma reconstrução histórica de um Portugal quinhentista, mas gostando de brincar as suas palavras, de encontrar com as palavras, mas por sinal, a sua facilidade, o seu jogo, e de construir uma trupe que joga entre a fazer visuais e a metalinguagem desta obra neste grupo de teatro universitário, re-criando um novo caminho artístico.

Queremos, e agora uso o plural, ter um espetáculo vivo, um espetáculo que nasce da proximidade física, onde a comunicação seja feita através dos olhos, tal como foram os espetáculos apresentados por Gil Vicente na Corte, em pequenos espaços, e desta modo, ir deste Mundo lá avante, ir dos outros, ir do passado para inscrevermos no futuro.

Inscrição na Barca, resta saber para onde nos leva...

Ricardo Correia

Texto: Gil Vicente - adaptação: José Camões - encenação: Ricardo Correia - elenco: Irls Feres, Maria Pinela, Mariana Ferreira, Nilda Iracema, Rafaela Biderre, Sotiana Rocha, Mariana Pinela, Carolina Santos, Ricardo Correia - suporte: Bruno Gonçalves, Eduardo Conceição - figurino: Carolina Santos - cenário: Jonathan de Azevedo - som: João Gil, Sérgio Costa - produção: TEUC2010 - financiamento: Fundação Inês de Castro - M12 - 35' x 6 x 10

A Escola de Teatro é uma estrutura financiada por:

MIC
 MINISTÉRIO DA CULTURA

dgARTES
 DIREÇÃO-GERAL DAS ARTES

OPERAÇÃO
 COMARX

jul ago set 2010

TEUC2010

24 10 DE JULHO DE 2010 SEGUNDA-FEIRA
www.diariodecoimbra.pt

CULTURA

Diário de Coimbra

TEUC estreia "Auto da Barca do Inferno"

"Viajar 500 anos no tempo" é a proposta do novo espectáculo do grupo de teatro universitário

O Teatro dos Estudantes da Universidade de Coimbra (TEUC) estreia na próxima quarta-feira no Teatro da Cova de S. Bernardo, uma nova produção, o "Auto da Barca do Inferno", de Gil Vicente, com encenação de Ricardo Correia. Este projecto, informa o grupo de teatro universitário, nasceu no âmbito da programação do II Festival das Artes de Coimbra e é patrocinado pela Fundação Inês de Castro.

O espectáculo, que ficará em cena até ao dia 24 de Julho, propõe-se viajar 500 anos no tempo, entre duas barcas que flutuam no imaginário de todos, reconstruindo um Vicente quinhentista e conseguir trazê-lo, retirando a sua essência, para cima de um palco recheado de rios escuros.



TEUC deu-lhe nova produção ao teatro vicentino, que dá a conhecer ao público a partir do amanhã

Avaliação, embarcando as figuras na Barca de Gil Vicente para o inferno.

O encenador considera que «trazer à cena o Auto da Barca do Inferno de Gil Vicente é uma proposta arriscada», mas que permite «revelar os genes do nosso teatro».

«Nesta encenação não pretendemos actualizar, nem tão pouco

«fazer uma reconstrução histórica de um Portugal quinhentista, mas gostaria de trabalhar as suas palavras, de encontrar com as ideias, até por sinal a sua fidelidade, o seu jogo e de construir uma trupe que joga entre o fazer vicentino e a memória des-

«fazeres este grupo de teatro universitário, reinventando um novo cânone artístico», explica João Gil e Sérgio Costa.

A ENCENAÇÃO para Círculo promove de hoje a 30 de Julho um curso de iniciação ao Teatro, no Instituto Português da Juventude, para jovens dos 8 aos 12 anos. O curso tem formação assegurada por Mónica Gomes, colaboradora da companhia, e está com formação no Teatro de Vila Verde e na Escola Profissional de Teatro de Cascais.

BREVES

A PROGRAMAÇÃO do Centro Cultural D. Dinis dedica hoje à noite um espectáculo aos Prémios – Tera da Faculdade de Farmácia da Universidade de Coimbra, no âmbito da iniciativa "Ternário". No mesmo espaço da Universidade de Coimbra, no próximo dia 22, às 21h30, o Covo D. Pedro de Crisó.

o encenador Ricardo Correia. No elenco participam Inês Ferrer, Maria Pinça, Mariana Pedreira, Nilda Tracema, Rafaela Bidarra e Susana Rocha. A coreografia é de Bruno Gonçalves, Eduardo Conceição e Carolina Santos, figurinos de Carolina Santos, desenho de luz de Jonathan Azeredo e sonoroplastia de João Gil e Sérgio Costa.

N) Recorte de imprensa – Público

**Auto da Barca do Inferno
do Inferno
no feminino**

É no Teatro da Cerca de São Bernardo que a segunda edição do Festival das Artes em Coimbra continua hoje, com a estreia de *Auto da Barca do Inferno* pelo Teatro dos Estudantes da Universidade de Coimbra (TEUC). Com encenação de Ricardo Correia, esta versão de José Camões do texto de Gil Vicente tem uma particularidade curiosa: ao palco do teatro subirão, pelas 21h30, apenas seis atrizes. Esta interpretação do *Auto da Barca do Inferno* pretende ser um "espectáculo íntimo" nascido da proximidade física entre atrizes e público.

Fruto de uma parceria entre o Festival das Artes e a Fundação Inês de Castro, neste *Auto da Barca do Inferno* várias serão as figuras alegóricas recém-chegadas ao Cais da Morte para um julgamento póstumo que decidirá qual o caminho a seguir: paraíso ou inferno. O preço dos bilhetes varia entre os seis e os dez euros.



agenda@publico.pt
lazer@publico.pt

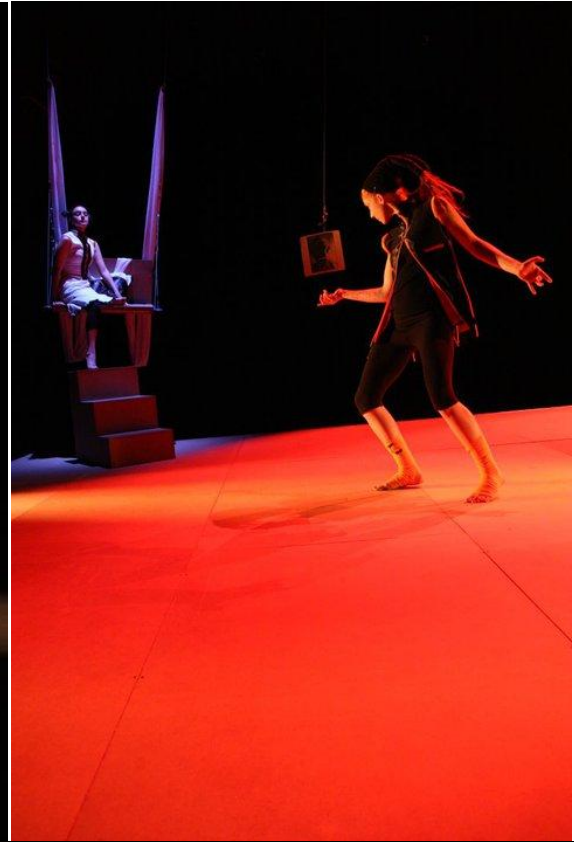
O) Fotos de ensaio

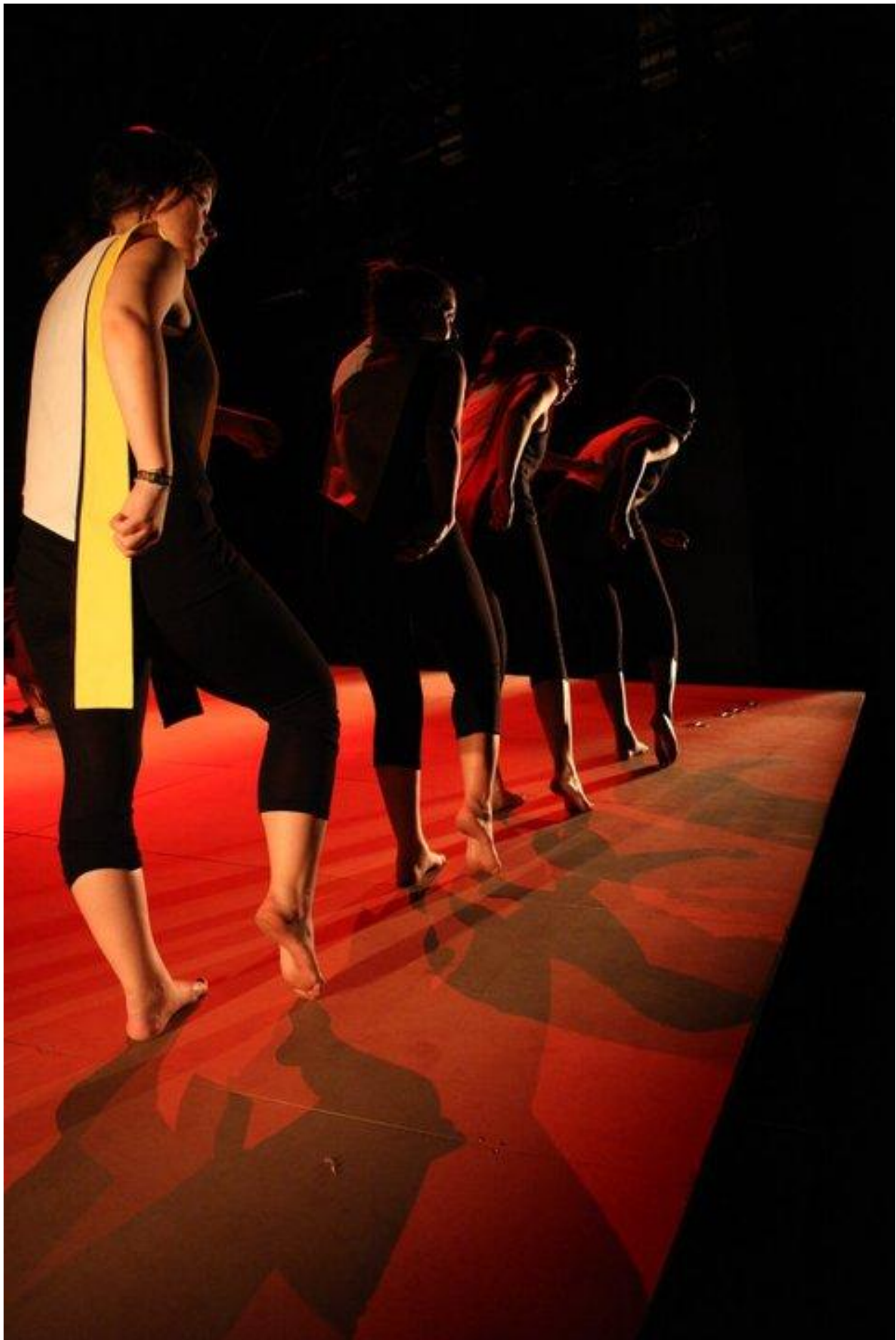
(Foto 1, 2 e 3 © Pedro Medeiros, TEUC, Auto da Barca do Inferno - Festival das Artes 2010).



(Fotos seguintes de Eduardo Conceição)







P) Versão cénica do *Auto da Barca do Inferno*

(a partir da versão de José Camões)

1ª Unidade (Evocação + Prólogo)

Auto de moralidade composto per Gil Vicente. Por contemplação da sereníssima e 1
muito católica rainha dona Lianor nossa senhora e representada per seu mandado
ao poderoso príncipe e mui alto rei dom Manuel primeiro de Portugal deste nome.
Comença a declaração e argumento da obra. Primeiramente, no presente auto se
fegura que no ponto que acabamos d'espírar chegamos supitamente a um rio, o qual
per força havemos de passar em um de dous batés que naquele porto estão: um
deles passa pera o paraíso e o outro pera o inferno. Os quais batés tem cada um
seu arrais na proa: o do paraíso um Anjo e o do inferno um Arrais infernal e um
Companheiro. ~~O primeiro entrelocutor é um Fidalgo que chega com um Paje que lhe~~

2ª Unidade (Diabo e Companheiros + Fidalgo + Onzeneiro + Joane + Sapateiro)

Diabo	À barca à barca oulá que temos gentil maré ora venha o caro a ré.	1c
Companheiro	Feito feito.	
Diabo	Bem está. Vai tu muit'ieramá atesa aquele palanco e despeja aquele banco pera a gente que vinrá.	5
	À barca à barca u u asinha que se quer ir. Oh que tempo de partir louvores a Berzebuu. Ora sus que fazes tu? Despeja todo esse leito.	10
Companheiro	Em boa hora feito feito.	15
Diabo	Abaxa màora esse cu. Faze aquela poja lesta e alija aquela driça.	

Companheiro Oh caça oh iça iça.
 Diabo Oh que caravela esta. 20
 Põe bandeiras que é festa
 verga alta âncora a pique.
 A → Ó poderoso dom Anrique
 cá vindes vós que cousa é esta?

~~Vem o Fidalgo e chegando ao batel infernal diz.~~

Esta barca onde vai ora 25
 que assi está apercebida?

Diabo Vai pera a ilha perdida
 e há de partir logo ess'hora.

Fidalgo Pera lá vai a senhora?

Diabo Senhor a vosso serviço. 30

Fidalgo Parece-me isso cortiço.

Diabo Porque a vedes lá de fora.

Fidalgo Porém a que terra passais?

Diabo Pera o infemo senhor.

Fidalgo Terra é bem sem sabor. 35

Diabo Quê? E também cá zombais?

Fidalgo E passageiros achais
 pera tal habitação?

Diabo Vejo-vos eu em feição
 pera ir ao nosso cais. 40

Fidalgo Parece-te a ti assi.

Diabo Em que esperas ter guarida?

Fidalgo Que leixo na outra vida
 quem reze sempre por mi.

Diabo Quem reze sempre por ti 45
 hi hi hi hi hi hi hi
 e tu viveste a teu prazer
 cuidando cá guarecer
 porque rezem lá por ti.

1d

	Embarcai ou embarcai que haveis d'ir à derradeira mandai meter a cadeira que assi passou vosso pai.	50	
Fidalgo	Que que que. Assi lhe vai?		
Diabo	Vai ou vem. Embarcai prestes segundo lá escolhestes assi cá vos contentai.	55	
	Pois que já a morte passastes havês de passar o rio.		
Fidalgo	Nam há aqui outro navio?	60	
Diabo	Nam senhor que este fretastes e primeiro que espirastes me destes logo sinal.		2a
Fidalgo	Que sinal? Fui este tal.		
Diabo	Do que vós vos contentastes.	65	
Fidalgo	A estoutra barca me vou. Ou da barca para onde is? Ah barqueiros nam me ouvis? Respondê-me. Oulá ou. Pardeos aviado estou quant'a isto é já pior que giricocins salvaror cuidam que sam eu grou.	70	
Anjo	Que querês?		
Fidalgo	Que me digais pois parti tam sem aviso se a barca do paraíso é esta em que navegais.	75	
Anjo	Esta é. Que demandais?		

Fidalgo	Que me leixês embarcar. Sou fidalgo de solar é bem que me recolhais.	80	
Anjo	Nam se embarca tirania neste batel divinal.		
Fidalgo	Nam sei por que haveis por mal que entr'a minha senhoria.	85	
Anjo	Pera vossa fantasia mui estreita é esta barca.		
Fidalgo	Pera senhor de tal marca nom há aqui mais cortesia?		
	Venha prancha e atavio levai-me desta ribeira.	90	
Anjo	Nam vindes vós de maneira pera ir neste navio essoutro vai mais vazio a cadeira entrará e o rabo caberá e todo vosso senhorio.	95	2b
	Vós irês mais espaçoso com fumosa senhoria cuidando na tirania do pobre povo queixoso. E porque de generoso desprezastes os pequenos achar-vos-ês tanto menos quanto mais fostes fumoso.	100	
		105	
Diabo	À barca à barca senhores. Oh que maré tam de prata um ventezinho que mata e valentes remadores.		

Diz cantando:	Vos me venirés a la mano a la mano me veniredes.	110	
Fidalgo	Ao inferno todavia inferno há i pera mi? Oh triste enquanto vivi nam cuidei que o i havia tive que era fantasia folgava ser adorado confiei em meu estado e nom vi que me perdia.	115	
	Venha essa prancha veremos esta barca de tristura.	120	
Diabo	Embarqu'a vossa doçura que cá nos entenderemos. Tomarês um par de remos veremos como remais e chegando ao nosso cais todos bem vos serviremos.	125	2c
Fidalgo	Esperar-me-ês vós aqui tornarei à outra vida ver minha dama querida que se quer matar por mi.	130	
Diabo	Que se quer matar por ti?		
Fidalgo	Isto bem certo o sei eu.		
Diabo	Oh namorado sandeu o maior que nunca vi.	135	
Fidalgo	Como podrá isso ser que m'escrivia mil dias?		
Diabo	Quantas mentiras que lias e tu morto de prazer.		
Fidalgo	Pera que é escarnecer que nom havia mais no bem?	140	

Diabo	Assi vivas tu amém como te tinha querer.	
Fidalgo	Isto quanto ao que eu conheço.	
Diabo	Pois estando tu espirando se estava ela requebrando com outro de menos preço.	145
Fidalgo	Dá-me licença te peço que vá ver minha mulher.	
Diabo	E ela por nam te ver despenhar-s'-á dum cabeça.	150
	Quanto ela hoje rezou antre seus gritos e gritas foi dar graças infinitas a quem a desassombrou.	155
Fidalgo	Quanto ela bem chorou.	
Diabo	Nom há i choro d'alegria?	2d
Fidalgo	E as lástimas que dezia?	
Diabo	Sua mãe lhas ensinou.	
	Entrai entrai entrai ei-la prancha ponde o pé.	160
Fidalgo	Entremos pois que assi é.	
Diabo	Ora senhor descansai passeai e sospirai entanto vinrá mais gente.	165
Fidalgo	Oh barca como és ardente maldito quem em ti vai.	
 (Diz o Diabo ao Moço da cadeira)		
	Nom entras cá vai-te di a cadeira é cá sobeja cousa qu'esteve na igreja nom se há d'embarcar aqui.	170

Cá lha dão de marfim
marchetada de dolores
com tais modos de labores
que estará fora de si. 175

À barca à barca bõa gente
que queremos dar à vela
chegar a ela chegar a ela
muitos e de boa mente.
Oh que barca tam valente. 180

Vem um Onzeneiro e pergunta ao Arrais do Inferno dizendo:

Pera onde caminhais?
Diabo Oh que màora venhais
Onzeneiro meu parente.

Como tardastes vós tanto? 3a
Onzeneiro Mais quisera eu lá tardar. 185
Na safra do apanhar
me deu Saturno quebranto.

Diabo Ora mui muito m'espanto
nom vos livrar o dinheiro.

Onzeneiro Solamente pera o barqueiro 190
nom me leixarom nem tanto.

Diabo Ora entrai entrai aqui.

Onzeneiro Nam hei eu i d'embarcar.

Diabo Oh que gentil recear
e que cousas pera mi. 195

Onzeneiro Ainda agora faleci
leixai-me buscar batel
pesar de sam Pimentel
nunca tanta pressa vi.

Pera onde é a viagem? 200

Diabo Pera onde tu hás d'ir.
 Onzeneiro Havemos logo de partir?
 Diabo Nam cures de mais linguagem.
 Onzeneiro Pera onde é a passagem?
 Diabo Pera a infernal comarca. 205
 Onzeneiro Dix nom vou eu em tal barca
 estoutra tem vantagem.

Ou da barca oulá ou
 havês logo de partir?
 Anjo E onde queres tu ir? 210
 Onzeneiro Eu pera o paraíso vou.
 Anjo Pois quant'eu mui fora estou
 de te levar para lá.
 Essa barca que lá está
 vai pera quem te enganou. 215

Onzeneiro Porquê? 3b
 Anjo Porque esse bolsão
 tomara todo o navio.
 Onzeneiro Juro a Deos que vai vazio.
 Anjo Nam já no teu coração.
 Onzeneiro Lá me fica de rondão 220
 minha fazenda e alhea.
 Anjo Oh onzena como és fea
 e filha de maldição.

(Torna o Onzeneiro à barca do inferno e diz)

Oulá ou demo barqueiro
 sabês vós no que me fundo: 225
 quero lá tomar ao mundo
 e trarei o meu dinheiro.
 Aqueloutro marinheiro
 porque me vê vir sem nada

dá-me tanta borregada
como arrais lá do Barreiro. 230

Diabo Entra entra remarás
nom percamos mais maré.

Onzeneiro Todavia.

Diabo Per forç' é
que te pês cá entrarás 235
irás servir Satanás
porque sempre te ajudou.

Onzeneiro Oh triste quem me cegou.

Diabo Cal-te que cá chorarás.

~~Entrando o Onzeneiro no batel que achou o Fidalgo embarcado, diz tirando o
barrete:~~

~~Santa Joana de Valdês 240
eá é vossa senhoria.~~

~~Fidalgo Dá ò demo a cortesia.~~

~~Diabo Ouvis? Falai vós cortês. 3c
Vós Fidalgo cuidarês~~

~~que estais na vossa pousada? 245
Dar vos ei tanta pancada
com um remo que reneguês.~~

~~Vem Joane o parvo e diz ao Arrais do Inferno:~~

~~Ou daquesta.~~

~~Diabo Quem é?~~

~~Joane Eu sou.~~

~~É esta araviara nossa?~~

~~Diabo De quem?~~

~~Joane Dos tolos.~~

~~Diabo Vossa. 250~~

~~Entra.~~

Joane De pulo ou di voo?
Ou pesar de meu avô
soma vim adoecer
e fui màora a morrer
e nelò pera mi só. 255

Diabo De que morreste?
Joane De quê?
Samicas de caganeira.

Diabo De quê?
Joane De cagamerdeira
má ravugem que te dê.
Diabo Entra põe aqui o pé. 260
Joane Oulá nom tombe o zambuco.
Diabo Entra tolazo enuco
que se nos vai a maré.

Joane Aguardai aguardai lá.
E onde havemos nós d'ir ter? 265
Diabo Ao porto de Lucifer.

Joane Ha ha ha.
Diabo Ô inferno entra cá.
Joane Ô inferno? Eramá.
Hiu hiu barca do comudo
Pero Vinagre beijudo 270
rachador d'Alverca hu ha.

Capateiro da Candosa
antrecosto de carrapato
hiu caga no sapato
filho da grande aleivosa. 275
Tua molher é tinhosa
e há de parir um sapo
chentado no guardenapo
neto de cagarrinhosa.

3d

Furta cebola hiu hiu 280
escomungado nas erguejas
burrela cornudo sejas
toma o pão que te caiu.

A molher que te fogiu 285
per'a ilha da Madeira
cornudo at'à mangueira
toma o pão que te caiu.

Hiu hiu lanço-te ùa pulha 290
de de pica na aquela
hump hump caga na vela
hio cabeça de grulha.

Pema de cigarra velha 295
caganita de coelha
pelourinho de Pampulha
mija n'agulha mija n'agulha.

(Chega o parvo ao batel do Anjo e diz)

 Ou do barco.
Anjo Que me queres?
Joane Queres-me passar além?
Anjo Quem és tu?
Joane Samica alguém.
Anjo Tu passarás se quiseres
 porque em todos teus fazeres 300
 per malícia nom erraste.
 Tua simpreza t'abaste
 para gozar dos prazeres.

4a

Espera entanto per i 305
veremos se vem alguém
merecedor de tal bem
que deva de entrar aqui.

Sapateiro E as ofertas que darão
e as horas dos finados?
Diabo E os dinheiros mal levados
que foi da satisfação?
Sapateiro Ah nom praza ò cordovão 340
nem à puta da badana
s' é esta boa traquitana
em que se vê Joan'Atão.

Ora juro a Deos que é graça.
(Vai-se à barca do Anjo e diz) Ou da santa caravela 345
poderês levar-mo nela?

Anjo A carrega t' embaraça.
Sapateiro Nom há mercê que me Deos faça?
Isto u xiquer irá.
Anjo Essa barca que lá está 350
leva quem rouba de praça.

As almas embaraçadas.
Sapateiro Ora eu me maravilho
haverdes por gram peguilho
quatro forminhas cagadas 355
que podem bem ir chantadas
num cantinho desse leito.
Anjo Se tu viveras dereito
elas foram cá escusadas.

Sapateiro Assi que determinais 360
que vá coser ò inferno? 4c
Anjo Escrito estás no caderno
das ēmentas infermais.

(Torna-se à barca dos danados e diz:)

Sapateiro Ou barqueiros que aguardais?
Vamos venha a prancha logo 365

Sapateiro e levai-me àquele fogo
nam nos detenhamos mais.

3ª Unidade - Mix (Brízida Vaz + Judeu e Parvo+ Brízida Vaz + Frade e

Florença)

~~Tanto que o Frade foi embarcado, veio ãa alcoveteira per nome Brízida Vaz, a qual chegando à barca infernal diz desta maneira:~~

I

Oulá da barca oulá.

Diabo	Quem chama?	
Brízida Vaz	Brízida Vaz.	
Diabo	Eh aguarda-me rapaz como nom vem ela já?	480
Companheiro	Diz que nom há de vir cá sem Joana de Valdês.	
Diabo	Entraí vós e remarês.	
Brízida Vaz	Nom quero eu entrar lá.	
Diabo	Que sabroso arreçar.	485
Brízida Vaz	Nom é 'ssa barca que eu cato.	
Diabo	E trazês vós muito fato?	
Brízida Vaz	O que me convém levar.	
Diabo	Que é o qu'havês d'embarcar?	
Brízida Vaz	Seiscentos virgos postiços e três arcas de feitiços que nom podem mais levar.	490
	Três almários de mentir e cinco cofres de enleos e alguns furtos alheos assi em jóias de vestir guarda-roupa d'encobrir enfim casa movediça um estrado de cortiça com dous coxins d'encobrir.	495
	A mor carrega que é essas moças que vendia. Daquesta mercaderia trago-a eu muito bofé.	
Diabo	Ora ponde aqui o pé.	505
Brízida Vaz	Ui e eu vou pera o paraíso.	
Diabo	E quem te dixeu a ti isso?	
Brízida Vaz	Lá hei d'ir desta maré.	

5d

Eu sou ãa mártela tal
 açoutes tenho levados 510
 e tormentos suportados
 que ninguém me foi igual.
 Se fosse ò fogo infernal
 lá iria todo o mundo.
 A estoutra barca cá fundo 515
 me vou que é mais real.

Tanto que Brísida Vaz se embarcou, veo um Judeu com um bode às costas e 6b
 chegando ao batel dos danados diz:

II

Judeu Que vai cá ou marinheiro?
Diabo Oh que máora vieste.
Judeu Cuj'é esta barca que preste?
Diabo Esta barca é do barqueiro. 560
Judeu Passai-me por meu dinheiro.
Diabo E o bode há cá de vir?
Judeu Pois também o bode há d'ir.
Diabo Que escusado passageiro.

Judeu Sem bode como irei lá? 565
Diabo Nem eu nom passo cabrões.
Judeu És aqui quatro testões
 e mais se os pagará

por vida do Semifará
 que me passeis o cabrão. 570
 Querês mais outro tostão?
Diabo Nenhum bode há de vir cá.

Judeu Por que nom irá o Judeu
 onde vai Brísida Vaz?
 Ao senhor meirinho apraz? 575
 Senhor meirinho irei eu?

Diabo E ò Fidalgo quem lhe deu
 o mando deste batel?
Judeu Corregidor coronel 580
 castigai este sandeu.

Azará pedra meúda
 lodo, chanto, fogo, lenha
 caganeira que te venha
 má corrença que te acuda. 585
 Par el Deu qui te sacuda
 com a beca nos focinhos
 fazes burla dos meirinhos
 dize filho da cornuda.

6c

Joane Furtaste a chiba cabrão.
 Parecês-me vós a mim 590
 gafanhoto d'Almeirim
 chacinado em um seirão.

Diabo Judeu lá te passarão
 porque vão mais despejados.
Joane E ele mijou nos finados 595
 n'egueja de sam Gião.

E comia a carne da panela
 no dia de nosso senhor
 e aperta o salvarnor
 e mija na caravela. 600

Diabo Sus sus dêmos à vela
vós Judeu irês à toa
que sois mui roim pessoa
levai o cabrão na trela.

BRÍSIDA VAZ Barqueiro mano meus olhos
prancha a Brísida Vaz.
Anjo Eu nam sei quem te cá traz.
Brísida Vaz Peço-vo-lo de gíolhos. 520
Cuidais que trago piolhos?
Anjo de Deos minha rosa
eu sou aquela preciosa
que dava as moças a molhos.

A que criava as meninas 525
pera os cónegos da sé.
Passai-me por vossa fé
meu amor minhas boninas
olho de perlinhas finas. 6a
E eu som apostolada 530
angelada e martelada
e fiz cousas mui divinas.

Santa Úrsula nom converteo
tantas cachopas como eu
todas salvas polo meu 535
que nenhũa se perdeo.
E prouve àquele do ceo
que todas acharam dono
cuidais que dormia sono?
Nem ponto se me perdeo. 540

Anjo Ora vai lá embarcar
nam estês emportunando.
Brísida Vaz Pois estou-vos eu contando
o porque me havês de levar.
Anjo Nam cures de emportunar 545
que nom podes ir aqui.
Brísida Vaz E que màora eu servi
pois nam m'há d'aproveitar.

(Torna-se Brísida Vaz à barca do inferno dizendo)

Ou barqueiros da màora
que é da prancha que ês me vou 550
e há já muito que aqui estou
e pareço mal cá de fora.
Diabo Ora entrai minha senhora
e serês bem recebida
se vivestes santa vida 555
vós o sentirês agora.

~~Tanto que Brísida Vaz se embarcou, veo um Judeu com um bode às costas e Gb-
chegando ao batel dos danados diz:~~

~~Vem um Frade com ua Moça pela mão e um broquel e ua espada na outra e um
casco debaixo do capelo, e ele mesmo fazendo a baixa começou de dançar dizendo:~~

Tai rai rai ra rã, ta ri ri rã
tarai rai rai rã, tai ri ri rã
tã tã, ta ri rim rim rã hu há. 370
Diabo Que é isso padre que vai lá?
Frade Deo gracias, som cortesão.
Diabo Sabês também o tordião?
Frade Por que nam? Como ora sei.
Diabo Pois entrai eu tangerei 375
e faremos um serão.

Essa dama é ela vossa?
Frade Por minha la tenho eu
e sempre a tive de meu.
Diabo Fezestes bem que é fermosa. 380
E nam vos punham lá grosa
no vosso convento santo?
Frade E eles fazem outro tanto.
Diabo Que cousa tam preciosa. 4d

Entraí padre reverendo. 385
Frade Para onde levais gente?
Diabo Pera aquele fogo ardente
que nom temestes vivendo.
Frade Juro a Deos que nom t'entendo.
E est'hábito nom me val? 390
Diabo Gentil padre mundanal
a Berzabu vos encomendo.

Frade Corpo de Deos consagrado
pela fé de Jesu Cristo

	que eu nom posso entender isto eu hei de ser condenado? Um padre tam namorado e tanto dado a virtude assi Deos me dê saúde que eu estou maravilhado.	395 400
Diabo	Nom curês de mais detença embarcai e partiremos tomarês um par de remos.	
Frade	Nom ficou isso n'avença.	
Diabo	Pois dada está já a sentença.	405
Frade	Pardeos essa seri'ela nam vai em tal caravela minha senhora Florença.	
	Como por ser namorado e folgar com ùa mulher se há um frade de perder com tanto salmo rezado?	410
Diabo	Ora estás bem aviado.	
Frade	Mais estás bem corregido.	
Diabo	Devoto padre marido havês de ser cá pingado.	415

5a

(Descobriu o Frade a cabeça tirando o capelo e apareceu o casco, e diz o Frade:)

	Mantenha Deos esta coroa.	
Diabo	Ó padre frei capacete cuidei que tínheis barrete.	
Frade	Sabê que fui da pessoa. Esta espada é roloa e este broquel rolão.	420
Diabo	Dê vossa reverença lição d'esgrima que é cousa boa.	

Começou o Frade a dar lição d'esgrima com a espada e broquel que eram d'esgrimir e diz desta maneira:

	Deo gracias. Dêmos caçada:	425	
	pera sempre contra sus um fendente ora sus esta é a primeira levada.		
	Alto levantai a espada talho, largo, e um revés	430	
	e logo colher os pés que todo o al nom é nada.		
	Quando o recolher se tarda o ferir nom é prudente ora sus mui largamente	435	
	cortai na segunda guarda. Guarde-me Deos d'espingarda mais de homem denodado aqui estou tam bem guardado como a palha n'albarda.	440	
	Saio com mea espada oulá guardai as queixadas.		5b
Diabo	Oh que valentes levadas.		
Frade	Ainda isto nom é nada.		
	Dêmos outra vez caçada:	445	
	contra sus e um fendente e cortando largamente ês aqui seista feita.		
	Daqui saio com ũa guia e um revés da primeira esta é quinta verdadeira.	450	
	Oh quantos daqui feria. Padre que tal aprendia no infemo há d'haver pingos?		

Ah nom praz a sam Domingos 455
com tanta descortesia.

(Tomou a tomar a Moça pela mão dizendo:)

Vamos à barca da glória.

(Começou o Frade a fazer o tordião e foram dançando até ò batel do Anjo desta
maneira:)

Ta ra ra rai ram, ta ri ri ri ri ram
tai rai ram ta ri ri ram, ta ri ri ram
u á. 460

Deo gracias há lugar cá
pera minha reverença
e a senhora Frença
polo meu entrar lá.

Joane Andar muit'ieramá. 465

Furtaste o trinchão frade.

Frade Senhora dá-m' à vontade
que este feito mal está.

5c

Vamos onde havemos d'ir
nam praz a Deos com a ribeira 470
eu nam vejo aqui maneira
senam enfim concludir.

Diabo Haveis padre de viir.

Frade Agasalhai-me lá Frença
e compra-se esta sentença 475
e ordenemos de partir.

~~Tanto que o Frade foi embarcado, veu ãa alcoveteira per nome Brísida Vaz, a qual
chegando à barca infernal diz desta maneira:~~

4ª Unidade (Corregedor + Procurador + Enforcado + 4 Cavaleiros)

Vem um Corregedor carregado de feitos e chegando à barca do inferno com sua vara na mão diz:

	Ou da barca.		
Diabo	Que querês?	605	
Corregedor	Está aqui o senhor juiz.		
Diabo	Ó amador de perdiz gentil carrega trazês.		
Corregedor	No meu ar conhecereis que nom é ela do meu jeito.	610	
Diabo	Como vai lá o direito?		
Corregedor	Nestes feitos o verês.		
Diabo	Ora pois entrai veremos que diz i nesse papel.		
Corregedor	E onde vai o batel?	615	
Diabo	No inferno vos poeremos.		6d
Corregedor	Como à terra dos demos há d'ir um corregedor?		
Diabo	Santo descorregedor embarcai e remaremos.	620	
Corregedor	Ora entrai pois que viestes. Nom é de regule juris não.		
Diabo	Ita ita dai cá a mão remarês um remo destes fazê conta que nacesstes pera nosso companheiro. Que fazes tu barzoneiro? Faze-lhe essa prancha prestes.	625	

Corregedor	Oh renego da viagem e de quem m'há de levar. Há 'qui meirinho do mar?	630
Diabo	Nam há cá tal costumagem.	
Corregedor	Nom entendo esta barcagem nem hoc non potest esse.	
Diabo	Se ora vos parecesse que nom sei mais que linguagem.	635
	Entrai entrai Corregedor. Ou videtis qui petatis super jure magestatis tem vosso mando vigor?	640
Diabo	Quando éreis ouvidor nonne accepistis rapina? Pois irês pela bolina onde nossa mercê for.	
	Oh que isca esse papel pera um fogo que eu sei.	645
Corregedor	Domine memento mei.	
Diabo	Non es tempus bacharel imbarquemini in batel quia judicastis malícia.	650
Corregedor	Semper ego in justicia fecit e bem per nivel.	
Diabo	E as peitas dos judeus que vossa mulher levava?	
Corregedor	Isso eu nam o tomava eram lá percalços seus nom som peccatus meus peccavit uxore mea.	655
Diabo	Et vobis queque cum ea nam temuistis Deus.	660

7a

A largo modo adquiristis
sanguinis laboratorum
ignorantes peccatorum
ut quid ~~ees~~ non audistis.
Corregedor Vós Arrais nonne legistis 665
que o dar quebra os pinedos?
Os dereitos estão quedos
sed aliquid tradidistis.

Diabo Ora entrai nos negros fados 670
irês ao lago dos cães
e verês os escrivães
coma estão tam prosperados.

Corregedor E na terra dos danados
estão os evangelistas?
Diabo Os mestres das burlas vistas 675
lá estão bem freguados.

~~Estando o Corregedor nesta prática com o Arrais infernal, chegou um Procurador 7b
carregado de livros, e diz o Corregedor ao Procurador:~~

Ó senhor Procurador.
Procurador Bejo-vos las mãos juiz.
Que diz esse Arrais que diz?
Diabo Que serês bom remador. 680
Entrai bacharel doutor
e irês dando na bomba.

Procurador E este barqueiro zomba
jogatais de zombador?

Essa gente que aí está 685
pera onde a levais?

Diabo Pera as penas infernais.
Procurador Dix nom vou eu pera lá.
Outro navio está cá
muito melhor assombrado. 690

Diabo	Ora estás bem aviado entra muit'ieramá.		
Corregedor	Confessastes-vos doutor?		
Procurador	Bacharel som dou-m'ò demo. Nam cuidei que era extremo nem de morte minha dor. E vós senhor Corregedor?	695	
Corregedor	Eu mui bem me confessei mas tudo quanto roubei encobri ao confessor.	700	
Procurador	Porque se o nom tornais nam vos querem absolver e é mui mau de volver depois que o apanhais.		
Diabo	Pois por que nom embarcais?	705	
Procurador	Quia speramus in Deo.		
Diabo	Imbarquemini in barco meo pera que esperatis mais?		7c

(Vão-se ambos ao batel da glória e chegando diz o Corregedor ao Anjo:)

	Ó Arrais dos gloriosos passai-nos neste batel.	710	
Anjo	Ó pragas pera papel pera as almas odiosos como vindes preciosos sendo filhos da ciência.		
Corregedor	Oh habeatis clemência e passai-nos como vossos.	715	
Joane	Ou homens dos brivairos rapinastis coelhorum e pernís perdigitorum e mijais nos campanairos.	720	

Corregedor	Oh nam nos sejas contrairos pois nom temos outra ponte.		
Joane	Beleguinis ubi sunt ego latinus macairos.		
Anjo	A justiça divinal vos manda vir carregados por que vades embarcados nesse batel infernal.	725	
Corregedor	Oh nom praza a sam Marçal com a ribeira nem com o rio cuidam lá que é desvario haver cá tamanho mal.	730	
Procurador	Que ribeira é esta tal?		
Joane	Parecês-me vós a mi como cagado nebri mandado no Sardoal. Embarquetis in zambuquis.	735	7d
Corregedor	Venha a negra prancha cá vamos ver este segredo.		
Procurador	Diz um texto do degredo.	740	
Diabo	Entraí que cá se dirá.		

~~E tanto que foram dentro no batel dos condenados, disse o Corregedor a Brísida Vaz porque a conhecia:~~

	Oh estês muit ieramá senhora Brísida Vaz.		
Brísida Vaz	Já siquer estou em paz que nam me leixáveis lá.	745	
	Cada hora sentenciada: justiça que manda fazer.		

Corregedor E-vós tornar a tecer
e-urdir outra meada.
Brísida Vaz Dizede juiz d'alçada 750
vem lá Pero de Lixboa?
Levá-lo-emos à toa'
e irá nesta barcada.

(Vem um homem que morreu enforcado e chegando ao batel dos mal aventurados disse o Arrais tanto que chegou:)

Diabo Venhais embora Enforcado
que diz lá Garcia Moniz? 755
Enforcado Eu te direi que ele diz:
que fui bem aventurado
em morrer dependurado
como o tordo na buiz
~~e diz que os feitos que eu fiz~~ 760
~~me fazem colonizado.~~ 8a

Diabo Entra cá governarás
até as portas do inferno.
Enforcado Nom é essa a nau que eu governo.
Diabo Mando-t'eu que aqui irás. 765
Enforcado Oh nom praza a Barrabás.
Se Garcia Moniz diz
que os que morrem como fiz
são livres de Satanás.

E disse-me que a Deos prouvera 770
~~que fora ele o enforcado~~
~~e que fosse Deos louvado~~
~~que em bôora eu cá nacera~~
~~e que o senhor m'escolhera~~
~~e por bem vi beleguins~~ 775
~~e com isto mil latins—~~
mui lindos feitos de cera.

E no passo derradeiro
me disse nos meus ouvidos
que o lugar dos escolhidos
era a forca e o Limoeiro. 780
Nem guardião do moesteiro
nem tinha tam santa gente
como Afonso Valente
que é agora carcereiro. 785

Diabo Dava-te consolação
eu isso algum esforço?
Enforcado Com o baração no pescoço
mui mal presta a pregação.
E ele leva a devação 790
que há de tornar a jentar
mas quem há d'estar no ar
avorrece-lh'o sermão. 8b

Diabo Entra entra no batel
que ao inferno hás d'ir. 795
Enforcado O Moniz há de mentir?
Disse-me que com sam Miguel
jentaria pão e mel
tanto que fosse enforcado.
~~Ora já passei meu fado~~ 800
~~e já feito é o burel.~~

Agora nam sei que é isso
nam me falou em ribeira
nem barqueiro nem barqueira
senam logo ò paraíso. 805
~~Isto muito em seu sise~~
~~e era santo o meu baração~~
~~eu nam sei que aqui faço.~~
~~Que é desta glória empvise?~~

Diabo Falou-te no purgatório? 810

Enforcado Disse que era o Limoeiro
e ora por ele o salteiro
e o pregão vitatório.

~~E que era mui notório
que aqueles deciprinados
eram horas dos finados
e missas de sam Gregório.~~ 815

Diabo Quero-te desenganar.
Se o que disse tomaras
certo é que te salvaras. 820
Nam o quiseste tomar.

Alto todos a tirar
que está em seco o batel
saí vós frai Babriel
ajudai ali a botar. 825

8c

(Vem quatro Cavaleiros cantando) ~~os quais trazem cada um a cruz de Cristo, pelo qual senhor e acrecentamento de sua santa fé católica morreram em poder dos mouros, absoltos a culpa e pena per privilégio que os que assi morrem têm dos mistérios da paixão daquele por quem padecem, outorgados por todos os presidentes sumos pontifices da madre santa igreja. E a cantiga que assi cantavam quanto à palavra dela é a seguinte:~~

À barca à barca segura
barca bem guarnecida
à barca à barca da vida.

Senhores que trabalhais
pola vida transitória 830
memória por Deos memória
deste temeroso cais.
À barca à barca mortais

barca bem guarnecida
à barca à barca da vida. 835

Vigiai vós pecadores
que depois da sepultura
neste rio esta aventura
de prazeres ou dolores.
À barca à barca senhores 840
barca mui nobrecida
à barca à barca da vida. 8d

—E passando per diante da proa do batel dos danados, assi cantando com suas espadas e escudos, disse o Arrais da perdição desta maneira:

Diabo Cavaleiros vós passais
e nom preguntais onde is?
Cavaleiro Vós Satanás presumis 845
atentai com quem falais.
Outro Cavaleiro E vós que nos demandais?
Siquer conhecê-nos bem
morremos das partes dalém
e nam querais saber mais. 850

Diabo Entrai cá. Que cousa é essa?
Eu nom posso entender isto.
Cavaleiro Quem morre por Jesu Cristo
nam vai em tal barca como essa.

(Tornam a perseguir cantando seu caminho direito à barca da glória e, tanto que chegam, diz o Anjo:)

Ó Cavaleiros de Deos 855
a vós estou esperando
que morrestes pelejando
por Cristo senhor dos céus.
Sois livres de todo mal

mártires da madre igreja 860
que quem morre em tal peleja
merece paz eternal.

DIABO INFERNAL.
(E assi embarcam.)

Autos das barcas que fez Gil Vicente per seu mão. Corregido e empremido per seu mandado. Pera o qual e todas suas obras tem privilégio del rei nosso senhor. Com as penas e do teor que pera o Cancioneiro Geral português se houve.

Q) DVD do espectáculo *Auto da Barca do Inferno*

**Gravação no dia 21 de Julho de 2010 (estreia) por Alexandre Mestre
(imagem) e Rui Capitão (som).**