

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA



COM HÉLDER COSTA, O SÁBIO PRÁTICO D'A BARRACA

RELATÓRIO DE ESTÁGIO

MESTRADO EM TEATRO - ESPECIALIZAÇÃO EM

INTERPRETAÇÃO

Sónia Filipa Gonçalo Barradas

Amadora, Junho de 2013

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA

COM HÉLDER COSTA, O SÁBIO PRÁTICO D'A BARRACA

RELATÓRIO DE ESTÁGIO

Sónia Filipa Gonçalo Barradas

Relatório de Estágio submetida(o) à Escola Superior de Teatro e Cinema para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Teatro - especialização em Artes Performativas (Interpretação), realizada sob a orientação científica do Professor Doutor Armando Nascimento Rosa, professor adjunto da área de Teoria na ESTC.

A m a d o r a , J u n h o d e 2 0 1 3

Para a minha avó Natércia, que de algum lugar melhor que este, me aplaudiu de pé.

Grata:

N'A Barraca

Ao Mestre Hélder Costa, pela orientação, disponibilidade e ensinamentos. Pela grandeza e pela luta.

Ao sábio, João d'Avila, que faz todos os palcos lugares maiores.

Ao Ruben Garcia e Sérgio Moras, por toda a paciência, orientação e boa disposição e alegria.

Á Barraca, pelo acolhimento.

Na ESTC:

Ao Professor Doutor Armando Nascimento Rosa pela orientação desde relatório

Ao Mestre Carlos J. Pessoa, pelos idéias e ideais.

Aos amigos que acreditaram.

Á Família que acredita sempre.

A todos e cada um que tornaram este projeto possível.

A todos e cada um que me tornam possível.

Adérito, Obrigada.

O que é preciso é gente

gente com dente

gente que tenha dente

que mostre o dente

Gente que seja decente

nem docente

nem docemente

nem delicodocemente

Gente com mente

com sã mente

que sinta que não mente

que sinta o dente são e a mente

Gente que enterre o dente

que fira de unhas e dente

e mostre o dente potente

ao prepotente

O que é preciso é gente

que atire fora com essa gente

Ana Hatherly (Porto, 1929)

Índice

Dedicatória e Agradecimentos	4
Resumo/ Abstract	8
Introdução	
As motivações	10
As metodologias	13
Capítulo I	
<i>Culto sem ser Elitista, Popular sem ser Populista</i>	
I. Arte como Povo o Teatro como Pólis	16
II. Do Bairro Operário à Barraca: Teatro	33
Capítulo II	
<i>Novas respostas a velhas realidades</i>	
I. <i>Encontros Imaginários, de Hélder Costa</i>	52
II. <i>Terças a ler e o Verbo e o Vento, de Maria do Céu Guerra</i>	55

Capítulo III

Viagens Cénicas

I. Garcia da Orta, o sábio prático, de Helder Costa	57
1. Cena I. O desterro	60
2. Cena II. A Ilha dos amores	61
3. Cena III. O Livro.	62
4. Cena IV. Endechas a Bárbara, escrava	62
5. Cena V. O naufrágio	64
6. Cena VI. O Tribunal do Santo Ofício	66
7. Cena VII. O Teatro das naus	67
8. Cena VIII. A inquisição na Índia	70
II. Santo António, de Helder Costa	71
III. Na prática teatral	74
Conclusão	77
Bibliografia	81
Apendice 1	83
Anexos	91
Anexo 1	92
Anexo 2	108
Anexo 3	112
Anexo 4	119

RESUMO

Este trabalho é a memória escrita do que foi neste tempo o Teatro.

Este trabalho é a reflexão que será recordação do que aprendi neste teatro.

Este teatro que se chama A Barraca e diz que a arte tem de ser pelo mundo, este mundo às vezes, esquece-se pelo que tem de ser.

Uma pessoa é a sua memória. Uma pessoa faz-se do que fez, o que fará cabe a destinos, sortes, e outras metafísicas que cabem apenas no condicional onírico das esperanças do que queremos ser.

Uma nação é a sua memória. Faz-se um povo pelos seus feitos, pelas suas lutas, conquistas, derrotas e outros pretéritos nem sempre perfeitos do que se espera que o mundo pode ser.

A Barraca, todos os dias desde há 37 anos conta-nos histórias. Histórias de pessoas que marcam um país. Um país tem a marca de um rei ou de uma margarida, de um poeta ou de um político, de um colono ou de escrava, de uma cientista ou de uma cigana, de uma padre ou uma amante.

Serão sempre histórias felizes, serão felizes porque nunca acabam, serão felizes porque podem sempre ser melhores. A felicidade da luta, a felicidade de estar em pé para lutar.

A Barraca conta-nos essa gente desse país. A Barraca é essa gente desse país.

Palavras-chave: A Barraca; Teatro Operário; Teatro Popular; Helder Costa; Garcia d'Orta; Camões; Endechas a Bárbara; Tribunal da Inquisição; Século XVI.

ABSTRACT

ABSTRACT

This work is the written memory of what was the theater in the present time.

This paper is a deliberation that will become a memory of what i learned in this theater.

This theater that is called A Barraca says that Art has to be for the world, so because of the forgetfulness of this world, it has to be.

A person is its memory. A person is made by what they have done , what they will do concearns the fate , luck , and other metaphysical things that only fit in the of conditional dreamlike expectations of what we want to be. A nation is its memory. The people are made by their deeds, their struggles, victories, defeats and other past tenses that are not always as perfect as it is expected from the world to be.

A Barraca, every day since 36 years ago tells us stories. Stories of people who have marked a country. A country has the mark of a king or a daisy, a poet or a fascist, a settler or slave, a scientist or a gypsy, a priest or a mistress.

It will always be happy storys because they will never end, they will be happy because they can always be better. The happiness of a fight, the happiness of standing on foot to fight.

A Barraca tells us about the people of that country. A Barraca is the people of that country.

Keywords: A Barraca; Teatro Operário; Popular Theatre, Helder Costa, Garcia d'Orta; Camões; Endechas a Barbara; Court of the Inquisition; sixteenth century.

Introdução

I. As motivações

O documento que vos apresento denomina-se como relatório de estágio do Mestrado em Teatro - Artes Performativas, com especialização em Interpretação.

Este foi um período de trabalho teórico e prático onde se pretendeu uma aprendizagem complementar ao processo académico desenvolvido na Escola Superior de Teatro e Cinema.

Uma vez explicitas as questões práticas e burocráticas, passo a apresentar-vos o que será este documento: este documento que vos apresento que se denomina como Relatório de Estágio do Mestrado em Artes Performativas, da especialização em Interpretação é uma reflexão. Não acredito no conceito de relatório num espaço de Teatro. Um relatório parece-me um termo demasiado exato, metódico e por isso limitado, para um trabalho onde se reflete sobre o que pode ser o Teatro d'A Barraca. O teatro, como toda a arte, é um espaço de liberdade, é essa a sua dificuldade e o seu propósito. Não de uma liberdade total e utópica mas da liberdade como a concebo, que só aqui, no Teatro me é mais próxima.

A Barraca, enquanto estrutura de acolhimento, foi uma hipótese que me deslumbrou e assustou, tão grande era a minha admiração pelo historial da Companhia, o meu fascínio pelos nomes que aqui integram e pelos nomes que por aqui passaram, que cresceram comigo como caras e nomes, e aqui os conheci em gente e humanidade.

O processo começou com a apresentação a Hélder Costa, que mais tarde me convidou para participar no projeto *Encontros Imaginários*, que embora pareça simples a um ator, constitui um desafio e uma responsabilidade para um comum mortal, ou para uma

estudante de teatro sem nenhuma experiência profissional, e cujos conhecimentos académicos se diplomavam em Antropologia. Deste projeto, surgiu o convite de Hélder Costa para realizar o estágio no Grupo A Barraca. Era agora necessário ser outra vez Antropóloga e perceber que cultura vivia nesta estrutura.

Comecei por uma profunda investigação do historial desta Companhia, de Andaluzia até Santos, por quais caminhos tinham chegado aqui. Depois, era necessário conhecer Hélder Costa, cuja sabedoria, o ideal, e a experiência eram do tamanho que o mundo deveria ter.

Só mais tarde, este trabalho ganhou a sua dimensão prática. Quando A Barraca me oferece a possibilidade de integrar o elenco do espetáculo *Garcia d'Orta, o sábio prático*, ao lado dos nomes João d'Ávila e Sérgio Moras.

As palavras que aqui vos apresento não são meros manifestos propagandísticos, são fruto de uma longa reflexão sobre esta aprendizagem. São a humilde tentativa de apresentar-vos o que pode ser o teatro, e o que podia ser o mundo.

Para que corresponda às linhas de ensino académico, este documento terá a estrutura metodológica correspondente a uma investigação científica, quase que etnográfica, quase que um trabalho de campo, que aqui difere deles porque um cientista social não se pode confundir com o Grupo de forma a proteger a racionalidade que o seu trabalho deve ter, não sofrendo manipulações, enganos ou desvios: procurei o envolvimento, a paixão e usufrui de todo o carinho e acolhimento que aqui recebi. Por isso, este trabalho que vos apresento, que segue um método de pesquisa, não aspira às ciências absolutas: ele busca a difícil conciliação e organização entre o pensamento e a arte.

“Estas teses são perigosíssimas. Trata-se de temas que fazem tremer estudiosos bem mais maduros. Para um estudante de vinte anos, é um desafio impossível. Ou fará uma resenha monótona de nomes e de opiniões correntes, ou dará à sua obra um cariz original e será sempre acusado de omissões imperdoáveis.” (Eco, 1998)

É um trabalho que se divide em duas partes distintas. A primeira parte é um passeio. Um passeio, pelo meu ponto de vista, do que pode ser o Teatro, numa perspetiva que assenta no ensinamento dos mestres Erwin Piscator, Bertolt Brecht e Augusto Boal.

Compreendidos os pilares que sustentam um teatro do povo e para o povo, passemos do teatro às pessoas, e embora todas elas tenham um excecional contributo no Teatro Português, e aqui de salientar o nome da admirável Maria do Céu Guerra, este estudo foca-se apenas naqueles com quem partilhei o palco, especialmente aquele que o dirigiu: Hélder Costa. E o conceito de teatro vai-se afunilando do Teatro Político, passamos para o Teatro Épico, do Teatro Épico chegamos ao Teatro Popular, e finalmente, estamos em Paris, no *Teatro Operário* de Hélder Costa.

De Paris, ouvimos a palavra *Liberdade* e chegamos a Lisboa, onde há uma Barraca a fazer um teatro que junta num palco todos os lugares por onde já passamos.

Este ponto engloba os temas de Teatro Popular, Teatro Operário (fundado por Hélder Costa), e A Barraca (companhia fundada por Maria do Céu Guerra, e Mário Alberto, dirigida pela atriz e o encenador Hélder Costa, desde 1976).

A segunda parte reflete sobre as experiências enquanto atriz realizadas dentro da Companhia, desde os *Encontros Imaginários*, ao espetáculo *Garcia da Orta, o sábio prático*, de Hélder Costa. E percebe-se que agora é que se aprende, que todas as letras e

todos os livros nos deram alma, mas que é no palco que se faz o corpo, e é no corpo que nasce a vida.

II. As metodologias.

Num trabalho teórico-prático de cariz artístico é importante distinguir as suas metodologias: esta é uma pesquisa que é um estudo teórico e é uma investigação prática. Se são necessários métodos de investigação para compreender e estruturar as teorias e os autores que fundamentam este estudo, são também necessários conhecimentos e métodos que justifiquem a construção da personagem trabalhada e interpretada. Se o trabalho se divide em duas fases distintas, terá metodologias que variam consoante a questão. Na questão da investigação teórica, este trabalho sustenta-se nas bases da investigação social, sendo o teatro procurado na sua vertente sociocultural. Para tal utilizei a pesquisa bibliográfica, recorrendo a fontes primárias e secundárias, isto é, a bibliografia produzida pela Companhia A Barraca, documentação sobre a mesma, livros, artigos e fontes de imprensa. Recorri, também, à realização de uma pesquisa qualitativa através do método biográfico: entrevistas não estruturadas a Hélder Costa, que me permitiram compreender na primeira pessoa o Teatro d'A Barraca.

Acompanharam-me nesta pesquisa autores como Erwin Piscator, Bertolt Brecht, Augusto Boal e Hélder Costa. Estes foram os autores selecionados pois considero que sejam estas as bases de inspiração do que hoje conhecemos como o Teatro da Companhia A Barraca. Se esta companhia se assume como um *teatro popular sem ser populista, um teatro culto sem ser elitista*, temos então resumido numa frase a vertente política de Erwin Piscator; as conceções de teatro que Bertolt Brecht pretendia no seu Teatro Épico, enquanto um teatro que é crítico e ativo na realidade social; a conceção

pedagógica de Augusto Boal; e o contributo de Hélder Costa, não só através do trabalho que tem desenvolvido enquanto dramaturgo, escritor, encenador e diretor artístico do grupo A Barraca, mas também pelo marco de *O Teatro Operário*.

Na questão prática, o segundo ponto do trabalho, a metodologia de investigação do trabalho artístico, assentou também ela nos fundamentos de A Barraca: um trabalho partilhado, onde cada ator descobre a sua própria interpretação pela liberdade que lhe é dada e a orientação que é necessária. Não me bastariam os pressupostos brechtianos, ou as chaves de Stanislavski, se não tivesse a meu lado os atores que me ensinaram a moldar o barro com que construí as personagens: a orientação fundamental de João d'Avila e Sérgio Moras com quem partilhei o palco.

Esta é a estrutura das ideias que se desenvolvem nos seguintes capítulos, que não sejam confundidas com louvor ou gratidão, são o mais profundo respeito e aplauso.

I Capítulo

“Ser bom, é perpetuar o mal. No sistema deles, ser-se humano é excepção”

Gorki, Congresso de 1934

Culto sem ser Elitista, Popular sem ser Populista

I. A Arte como Povo, o Teatro como Pólis.

Tudo é político.

Se pensarmos na antiguidade clássica, o teatro e a política, no mais próximo do que os conhecemos hoje, nasceram no mesmo berço: a Pólis. O Teatro grego apresentava uma função pedagógica; Sófocles e Eurípidés não propunham apenas o entretenimento mas sobretudo, pôr em debate e discussão os temas fundamentais que dividiam a opinião pública da sociedade grega. Se recuarmos e pensarmos nas sociedades ditas primitivas, o teatro e a política existiam lado a lado em forma de ritual, para manter a estrutura e ordem do grupo. Foi a necessidade do homem de dominar a natureza que nos trouxe aos dias de hoje. E a invenção não começou na tecnologia, a invenção começou na arte: o teatro e o desenho são as formas mais primitivas de invenção da humanidade.

O teatro primitivo seria uma espécie de dança coletiva que abordava as questões diárias das comunidades ditas primitivas, e ao abordar essas questões já a política nascia envolvida num teatro que era um ritual onde se celebrava, se agradecia ou se pedia. Nascia pela política a mágica, que depois se tornou religião.

Foi com a civilização egípcia que estes pequenos ritos se tornaram grandes rituais, rituais onde se contavam mitos: As histórias eram escolhidas por quem dominava o estado e a religião. Os rituais eram a dramatização do mito, a performance de uma história.

Foi na Grécia que apareceu uma procissão denominada *Ditirambo* onde se homenageava o grande Dionísio. A cada colheita de uva era feita uma procissão de homenagem e agradecimento. Esta procissão desenvolveu-se adquirindo um coro, onde se cantava, dançava, e se contavam mitos sobre o Deus do vinho. Mais tarde os grupos que constituíam o coro começaram a utilizar o diálogo e assim surgem os primeiros

textos teatrais. Estas procissões tornaram-se cada vez mais complexas e assim surgiu a necessidade de um diretor de Coro: Téspis.

E assim, até aos nossos dias e para lá deles, o teatro, como tudo o que constitui uma sociedade, como cada um de nós enquanto parte dela, é objeto da politização.

O teatro, ou pelo menos aquele que acredito, deve ser um espaço de arena. Um espaço que concentre, que abarque, a ação do mundo. É esse o poder do Teatro, ele pode guardar o mundo inteiro no palco. Essa é a sua vertente intemporal, independentemente das correntes ou narrativas que foram modernas e deixaram de o ser, seja por qual for a corrente, a arte está no que é atual no mundo e o mundo tem a contemporaneidade de tantas histórias passadas como as que se repetem. Contemporaneidade, que a meu ver, é uma pertença pela identificação, será nossa contemporânea *Lisístrata* de Aristófanes, como *Os Lusíadas* de Luís Vaz de Camões, como *A Gaivota* de Anton Tchekov, se aí nós e mundo estivermos.

Giorgio Agamben, cujos principais trabalhos passam pelas áreas da filosofia, literatura, poesia e política, no seu ensaio sobre a contemporaneidade, *O que é contemporâneo*, ambiciona uma revolução, e não o pretende sobre uma matéria do mundo, mas sobre a utopia maior: o tempo. Para suportar a sua noção de contemporaneidade, o autor apoia-se nas referências de Roland Barthes e Friedrich Nietzsche que exigem a contemporaneidade em relação ao presente: o contemporâneo não pode estar preso ao passado nem demasiado envolvido pelo seu presente. É inatural, no sentido em que não coincide perfeitamente com o seu tempo, nem está fechado na nostalgia do passado. Contemporaneidade será esse não-lugar onde o passado é reconhecido, e o presente, com toda a neblina que nos confunde, é compreendido. Não nos prendamos apenas nas histórias que constroem o mundo, mas saibamos analisá-las e

relembra-las quando necessário para os dias presentes. Por isso é tão importante a liberdade de informação e a capacidade de raciocínio.

A arte tem estar no ténue espaço entre a liberdade e a consciência. A arte que se diz livre mas que por isso se perde em metaforizações sobre o vazio, pouco acrescenta ao homem para além de um espaço de delírio ou descanso, numa confortável embriaguez que cedo acaba e nada muda. A arte que se diz consciente deve intervir no sentido de uma melhoria do cosmos – entenda-se por cosmos a vida de cada um. Se a ciência deve procurar uma melhor resposta de medicina para a vida humana, se o progresso deve procurar uma melhor resposta de sustentabilidade para a vida humana, se a política deve procurar uma melhor resposta de justiça para a vida humana, à arte cabe um dever de melhor resposta de humanidade. Também a arte pode salvar vidas.

“Neste momento dramático do mundo, o artista deve chorar e rir com o seu povo. Temos de deixar o ramo de açucenas e meter-nos no fandango até à cintura para ajudar os que procuram as açucenas” (CANO, 1974, pp. 159,160)

Um projeto artístico deve passar por um objetivo de comunhão, de encontro do palco com o público, que é feito para ser compreendido e vivido, que é feito para caminhar das tábuas à plateia, e da plateia deve ser levado para casa, na cabeça de cada um.

Não se pretende que a arte, e que o teatro enquanto parte dela, mude o mundo. Pretende-se mostrar o mundo que vivemos, o mundo como é. A beleza ou fealdade, a bondade e a maldade, o certo ou o errado, são adjetivos que cabem ao livre arbítrio de cada um: os adjetivos não cabem à arte, não são seu propósito. À arte cabe o espelho, as histórias, as ideias, o desenho da humanidade.

O nosso mundo diz-me mais livre. Essa liberdade é uma luta constante desde o início da história do mundo. Certo dia, num mundo próximo deste que um peixe se fez macaco. A teoria da lei do mais forte, o mais apto sobreviveu e adaptou-se. Vejamos a história de outra maneira, tornou-se forte o que se manteve, lutou e cresceu. Não pretendo levantar novas teorias sobre a sociobiologia. Pretendo apenas mostrar como a arte passa pelo olhar. Não é tanto no objeto que a arte acontece, mas na capacidade de observação de cada um. Se o nosso mundo se diz mais livre, ele não o é pelos que se adaptaram e conformaram, ele o é pelos que se levantaram e cresceram. Todo o homem cresce na aprendizagem e nenhum é melhor na ignorância. O Teatro não pode definir valores humanos, nem o pretende, mas pode dar a instrução para que os escolhamos.

O Teatro afirmou-se como vontade política no sonho de Erwin Piscator. A industrialização característica dos séculos XVIII e XIX trouxe uma mudança profunda nas sociedades o que se refletiu nos modos de vida e logo de pensamento. Surge nesta fase a classe operária, em grande parte constituída por antigos artesãos e camponeses, todos eles a base que sustenta o dito progresso industrial e económico. Falamos de pessoas que migravam para as grandes cidades, muitas delas analfabetas, sem acesso a educação, sem acesso a condições de trabalho dignas, sem acesso ao que se espera que sejam as condições mínimas de uma vida, pelo que do conceito de vida entendo. Será sempre conveniente para as minorias suportadas por maiorias que o acesso à educação seja limitado, uma vez que demasiada informação ou formação pode provocar uma mudança no sistema: consciência de classe. Se este era o contexto social, igualmente era de mudança o contexto por que o teatro e a sua representação passavam.

Desde o Renascimento que o modelo dramático impôs ao teatro o diálogo com tensão emocional, personagens psicológicas e morais, a autoconsciência do discurso. Aboliu monólogos, coros, e tudo o que fosse contra o carácter absoluto da cena.

O processo do teatro moderno tem início quando Ibsen, Strindberg, Maeterlinck, Tchekov tentam representar coisas aparentemente irrepresentáveis dentro das medidas do dialogismo dramático, estranhos às temporalidades e talvez só possíveis de serem partilhados na forma extensa do romance. O drama já não era fechado, com personagens fixas, onde a história tinha o tempo cronologicamente correto. É com Brecht que surgem personagens novas a meio da cena com informação relevante para a trama, fraturando a cronologia. É nesta linha estética que os ideais de Bertolt Brecht de ativismo político, de responsabilidade social e civil criam o Teatro Épico, uma das bases de inspiração para pensar o Teatro Popular enquanto uma expressão artística. Foquemos a questão do carácter popular da arte e a arte realista na conceção de Brecht.

Arte Popular, na conceção de Brecht, deverá ser de compreensão e acessibilidade para as massas. Deve ser a arte que procura as formas de expressão de um grupo para as adotar e enriquecer, deve familiarizar-se com as tradições para as desenvolver, deve consolidar o ponto de vista humano e representar a parte mais progressiva de um povo de forma que este possa tomar a direção da sua sociedade.

Para caracterizar o Realismo, o autor defendia que este teria de apresentar o sistema da causalidade social, o realismo enquanto escrita deveria recorrer ao ponto de vista da classe que propõe as soluções mais amplas para as dificuldades mais urgentes. O realismo deve ser concreto e possibilitar a abstração. Uma obra, enquanto realista, não pode ser concebida pela comparação com outras obras existentes consideradas realistas, pois dentro da sua própria época ela pode ser realista. O realismo de uma obra deve

obedecer ao seu tempo e não ao que foi escrito sobre uma sociedade que já se transformou noutra, em cada caso particular a representação da vida deve comparar-se a própria vida, e não apenas a outras representações da vida.

Quando falamos de Teatro Popular, falamos de um teatro que recusa a ilusão. O objetivo passa por despertar a consciência crítica social e histórica, abordando temas sociais e fundando-se na racionalidade e na objetividade.

O teatro ocidental sofreu no século XX várias alterações revolucionárias no que toca à sua técnica e estética.

Teatron que já na sua origem significava linguisticamente “*lugar de onde se vê*”, torna-se no século XX por alguns criadores o observatório da sociedade, o lugar da discussão e da análise.

Erwin Piscator (1893-1966), ator e encenador de nacionalidade alemã, um dos grandes reformadores da estética teatral, que desenvolveu e alargou uma nova escrita de base histórica para um teatro novo, deixando-nos duas obras incontornáveis para o estudo da estética teatral na Alemanha. *Das Politische Theater (Teatro Político)*, que é publicada em 1929, e *Schriften*, em 1968.

Llama a los otros, a los hermanos. Quiere el amor de todos para todos, la humildad de unos ante otros. Esta dramaturgia es lírica, es decir, no dramática. En realidad, poesía lírica dramatizada. En la confusión de la guerra – que en el fondo era la guerra de las máquinas contra la sangre humana - , abriéndose paso a través de la negación, volvía a buscar el alma del hombre. (PISCATOR)

Erwin Piscator Friedrich Max, foi um conhecedor da realidade social e um ambicioso na sua mudança, mas sobretudo um encenador e um dinamizador que acreditando na

transformação da sociedade, procurou um espaço para um teatro de representação objetiva dessa mesma sociedade.

Ao longo da sua vida trabalhou sobre um Teatro Político, um teatro atual e documental, o *Zeittheater*, que abriu depois caminho ao Teatro Épico. Foi deste Teatro Político que nasceu o teatro alemão fundamentado em Bertolt Brecht.

Ao longo da sua vida, criou sete Companhias, fundou e dirigiu o Teatro Proletário (1920), o Teatro Central (1923), dirigiu o Volksbühne (1924-1927), e fundou duas Companhias de existência temporal mais curta, as Companhias Piscatorbühne nº 1 e a Piscatorbühne nº2 (1927 e 1929).

Antes de qualquer filiação política, e antes ainda da primeira Grande Guerra, Piscator participou no movimento Dada do Café Voltaire (em 1918), e no movimento Expressionista (1920). Foi aqui que Piscator se consciencializou da necessidade de uma profissionalização, da importância da técnica na arte, do correto uso da sonoplastia, da cenografia, da fala, do texto, do movimento.

Procurou desenvolver uma ideia de teatro com bases simples e com o apoio dos trabalhadores. O *Zeittheater*, um teatro de atualidade de documentário da realidade social, de características de cinema ou jornalismo, com vista na intermedialidade e progresso da arte teatral perante as outras artes que se desenvolviam em simultâneo com a Era tecnológica que agora se experimentava.

Em *Fahnen* [Bandeiras], de 1924 – no Volksbühne, Piscator recorre a plataformas, montagens, quadros laterais, projeções de fotografias, legendas comentando essas projeções, este é muitas vezes considerado o primeiro espetáculo de Teatro Épico.

Revue Roter Rummel [Revista de Feira Vermelha] ou *RRR*, foi também um espetáculo da mesma linha, de manifestação e propaganda, com fins de campanha para o Partido Comunista, cujo guião na montagem de atas do Reichstag, de relatórios e documentos informativos similares e num artigo de Liebknecht intitulado *Apesar de Tudo*.

O seu objetivo declarou-se mais em política do que em arte, os seus espetáculos funcionavam mais como uma propaganda, e jamais de divertimento para as classes burguesas que tanto contestava.

Foi um idealista utópico, e os seus fracassos não lhe roubaram a capacidade do sonho. Com Walter Gropius e Bauhaus, criou um Teatro Total, um projeto fracassado pelo nazismo que nesta fase ascendia com Hitler, na Alemanha, e depois na Europa.

A forma Popular é outra das características que marcam o contributo de Piscator, na música, dança, texto, ou qualquer outro constituinte do espetáculo o importante era chegar ao público, todos os espetáculos eram realizados através do público e para o público.

Piscator criou uma linha estética teatral, com base na estrutura da *Revista*, mas numa forma teatral do que podemos chamar de *Teatro documental* ainda que Piscator a definisse como teatro pedagógico, onde se explicam os acontecimentos da História do Presente. Neste teatro, o papel do dramaturgo e autor tornou-se cada vez mais irrelevante e secundário. Para Piscator, um autor literário seria uma figura autoritária, e a sua criatividade era incompatível com a realidade social das massas. Assim, desenvolveu uma escrita teatral de adaptação, adaptando para as massas os textos universais muitas vezes reduzidos a elites. Piscator compreende que os clássicos poderiam ser uma via de expressão dos problemas do seu tempo na sua certa adaptação.

Um encenador não se pode reduzir a um texto, um texto é vivo não se prende em definições exatas. Uma obra muda com o tempo que a altera, e altera-se com as

consciências: um diferente contexto da a uma obra uma diferente vida. O dever de um criador é descobrir os caminhos que levam a mesma obra, caminhos que não serão hipóteses aleatórias ou invenções arbitrárias, ele deve interpretar o seu próprio tempo, é a visão do seu tempo que faz a sua história.

As inovações, ultrapassaram a dramaturgia, elas expressam-se em cada parte do que constitui um espetáculo, da sonoplastia, a cenografia e a própria interpretação. Piscator introduziu a presença de um narrador comentador, a utilização sistemática de projeções, de filmes, de documentários, do filme de banda desenhada, da instalação de cenas simultâneas, dispositivos cenográficos como tapetes rolantes, elevadores. De cenários como mapas, textos, fotografias, jornais, relatórios e muitas imagens simbólicas ou objetivas que a projeção permitia.

No que toca a interpretação, numa fase inicial, Piscator trabalhou com atores amadores, mas logo reconheceu a importância da profissionalização e valor artístico. O que Piscator procurava nos seus atores era um neorealismo. Uma representação que seria apenas alcançada quando os atores se separassem da sua individualidade e das suas questões humanas psicológicas e particulares a cada um, para se deixar abranger por o meio social, por uma humanidade partilhada e comum a todos.

Não se assumiu como o inventor do seu teatro, atribuiu essa autoria à experiência da guerra e as lutas sociais que lhes sucederam, o teatro que construiu, Épico ou Político era antes de mais, ou no final de tudo, uma confissão.

O Teatro Épico de Brecht tem como princípio fundamental a recusa da ilusão. Rejeitando, também a empatia e a identificação, este é um teatro que tem na sua intenção final o despertar da consciência crítica social e histórica.

Aportando temas sociais e apoiando-se na racionalidade e na objetividade, este teatro propõe uma descrição da sociedade e não a apresentação de revoltas sociais individuais diante dessa sociedade. A sua finalidade seria praticar o juízo crítico do espectador fazendo-o refletir a sua própria condição na sociedade. Citando Walter Benjamin:

“Para o público do teatro épico, o palco não se apresenta já como um lugar concebido com o fim de expor problemas. Para o palco, o público já não é uma massa de indivíduos hipnotizados, mas uma assembleia de pessoas interessadas, cujas exigências ele deve satisfazer. Para o texto, a representação não significa já virtuosismo da interpretação, mas domínio rigoroso. Para a representação, o texto já não é fundamento mas sim um sistema de coordenadas, no qual se inscreverão como novas aquisições, os resultados obtidos ao longo dos ensaios. Aos actores, o encenador não dá já indicações tendentes a obter um efeito determinado, mas teses que implicam por parte daqueles, uma tomada de posição. Para o encenador, o ator não é já um comediante cuja função é assumir um determinado papel, mas um trabalhador encarregado de fazer o inventário do papel que desempenha.” (Grotowsky, pp. 38,39)

A dramaturgia de Brecht e a sua linha artística remetem aos primeiros combates do partido comunista na Alemanha e ao modernismo pós-segunda guerra mundial

“Vagabundo, obsceno e criminoso, ávido de violência faminto de amor e destruindo tudo o que pudesse satisfazê-lo, Baal vive para desafiar as convenções. Brecht vai servir-se desta união indissolúvel entre a paixão brutal e a loucura assassina, para dramatizar a revolta (...)” (Grotowsky)

Brecht consegue estar ao mesmo tempo na retaguarda e na vanguarda da dramaturgia alemã. No seu teatro, a consciência coletiva é o conjunto das consciências tomadas individualmente e essas consciências são refletidas nas relações sociais. As suas

personagens são individuais na relação e não-individuais na psicologia de cada um. Os acontecimentos devem ser expostos ordenadamente para que as soluções sejam entregues ao público que representa a sociedade.

Reformando o intuito do teatro, alteram-se também os métodos através dos quais este se faz. O método principal, e ideia essencial do teatro brechtiano, é o efeito de distanciamento. Ao nível do ator esta manifesta-se na neutralização do processo de ilusão do espectador. Brecht assinala dois meios de atuação: o da *empatia*, com o privilégio das emoções e o da *não empatia*, privilegiando a racionalidade. Para o ator o modo da empatia indica que o homem-ator aparece a si mesmo e ao espectador como um outro, causando com que este último se reconheça e se torne passivo. No modo da *não empatia* Brecht ambicionava que o ator fosse ele mesmo despoletando a proximidade entre ele e o espectador. O ator não vive a personagem, ele mostra-a.

O herói dramático mitificado é expulso deste teatro, a personagem é um homem comum, não uma vítima. Ele é o culpado por não ter tomado atitude contra a exploração e a sua condição é consequência dessa passividade. O seu estado muda de acordo com as evoluções/pressões sociais; não é apresentado um tipo de personagem fixo, nem o ator transporta uma personagem com traços individuais - não importa mostrar a personagem enquanto indivíduo, esta é uma pequena peça na imensa e complexa teia social que é mostrada, a personagem carrega um significado histórico.

Assim, alterando a relação que o público tem com a personagem, contrariando o jogo da *empatia* do espectador com a personagem, ele não sente pena ou ódio por aquele carácter, ele assiste e julga.

O ator brechtiano deve participar no sistema social, ser possuidor de inteligência crítica face à sociedade que o rodeia.

O que o liga e motiva num projeto teatral deve ser sempre a sua crença ideológica. Este ator, deve conhecer os problemas da sua sociedade para a tornar num espaço melhor. O teatro volta à Pólis e à reflexão e debate social coletivo. Outro elemento que o ator deverá ter em conta é o carácter histórico do seu trabalho. Ou seja, todos os dramas (históricos ou não por definição) deverão ser apresentados com esse cariz. Assim, o ator deverá ter em mente que toda a ação é histórica; todo o drama tem um horizonte histórico; tudo o que acontece pertence a uma unidade, está dentro de uma época bem determinada. Isto provoca distanciamento pois os eventos são assim retratados como pertencendo a um certo paradigma, um paradigma que já não existe, percebe-se assim a realidade como passageira e os hábitos retratados não são mais os de hoje e são-nos por isso estranhos. Isto traz consigo a consciência da mutabilidade de todas as circunstâncias.

À semelhança do teatro chinês, pelo qual Brecht foi influenciado, o ator parece não experimentar as emoções da sua personagem. Este trabalho sobre o gesto vai ao encontro do objetivismo procurado por Brecht. O trabalho sobre sentimentos remete para o individual e por sua vez para o subjetivo; o trabalho sobre o gesto remete para o social, para o objetivo. Um dos conceitos mais importantes em Brecht é exatamente o *gestus social*; o ator mostra gestos típicos e maneiras típicas da personagem se mover e se expressar.

Tudo isto impede a transformação do ator na personagem evitando o processo da identificação. Em toda a técnica para o ator brechtiano há um cultivo da distância entre ator e personagem. Ator e espectador assistem ao elemento estranho que é a personagem. Isto resultará numa aproximação entre o espectador e o ator, pois se o ator se distancia da personagem, simultaneamente o espectador distancia-se ele também da

personagem, desta forma ator e espectador aproximam-se. O ator passa a orientar o seu trabalho para o espectador, a quarta parede cai e o ator poderá até fazer comentários dirigidos ao espectador. A ilusão termina, assume-se o fazer teatral e propõe-se um momento de reflexão. O espectador é induzido a tomar uma posição face à situação social exposta. A principal finalidade do Teatro Épico é fomentar no espectador uma atitude crítica possibilitando mudanças sociais que só este enquanto cidadão poderá promover. O espectador deixa de acompanhar a situação, sentindo qualquer tipo de sentimento face a ela, ele passa sim, a julgar a situação, ele vê de fora, nunca entra.

Na linha de Brecht, mas com um novo contributo, é também uma das bases influentes do teatro que se constrói n'A Barraca, Augusto Boal.

“A Paixão, como a Arte, pode ser definida de muitas maneiras; eu prefiro dizer que a paixão é cada um dos sentimentos extremos dos quais o ser humano é capaz. O amor e o ódio, a busca de um ideal e a solidariedade fraterna, a curiosidade científica e a realização esportiva podem ser paixões, se forem extremos. O artista, quando o é de verdade, é um apaixonado.” (Boal, 2003, p. 45)

Augusto Boal, autor de *O Teatro do Oprimido*, e Hélder Costa, diretor artístico de A Barraca, conheciam-se desde Paris. Mas é nos anos 80 que durante a sua estadia em Portugal, A Barraca recebe o autor.

A Barraca foi casa de Boal pelas semelhanças que os aproximavam. E deixou uma herança muito especial de memórias, de amizade e de ensinamentos chave que partilhou com o grupo. A sua passagem foi importantíssima, deixou prémios e ótimas relação com escolas, universidades, professores.

Defendeu um teatro como transformador do meio social. Denominando de *analfabetismo estético*, a inépcia dos cidadãos de compreenderem a cultura onde estão inseridos.

Boal defende a existência de duas formas humanas de pensamento: sensível e simbólico. Por nível do simbólico, compreende-se a palavra, mas há que rejeitar a ideia de que só através dele se pensa. Por nível sensível, compreende-se as imagens e o som, é essencial para a libertação dos oprimidos ampliando a capacidade de conhecer. Existem saberes que só o pensamento simbólico nos pode dar e outros que só o sensível é capaz de iluminar, não se pode prescindir de nenhum dos dois. Só cidadãos que possuam meios simbólicos e sensíveis se tornam conscientes da realidade em que vivem e das formas possíveis de transformá-la. Boal defende ainda a existência de várias estéticas, todas de igual valor pois pertencentes a grupos sociais diferentes. Não devemos ser submetidos à estética soberana, cada ser humano tem a sua forma artística de se expressar. O objetivo dos meios de comunicação das classes dominantes é *analfabetizar* a população programando-a para a obediência não contestatária. A comunicação é feita de forma unívoca impondo códigos rituais, comportamentos, pensamento político e social que perpetuam a vassalagem. O pensamento sensível é uma arma poderosa para corromper este poder dominante, por isso os opressores lutam pela posse do espetáculo e dos meios de comunicação de massas que é por onde circula e se impõe o pensamento único autoritário. Tudo isso forma uma massa de gente submissa, corrompida pelo próprio sistema no qual estão integradas. Como cidadão e como artistas há que entender que palavra, imagem e som, que são hoje canais de opressão devem ser usados pelos oprimidos como formas de rebeldia e ação. Não basta consumir cultura, é necessário produzi-la, é necessário usá-la como instrumento de luta.

Só assim será possível a libertação consciente e solidária dos oprimidos e a criação de uma sociedade justa.

Entendendo os objetivos que Boal propõe para o teatro, compreenderemos a sua abordagem ao trabalho do ator, à forma como este deve abordar a personagem. Podemos identificar em todo o seu discurso as preocupações sociais e políticas que já havíamos visto em Brecht, mas não só.

De Brecht, Boal herdou a conceção do teatro enquanto arma política, diz-nos que:

O carácter social do teatro vai ao encontro das ideias de Brecht concebendo os espetáculos como observatórios do mundo e possibilitadores da ação por parte do espectador para a transformação. A conceção da *máscara social* vai ao encontro deste pressuposto de exposição do social, e em muito nos lembra o *gestus social* defendido por Brecht. Explica-nos Boal que os rituais da sociedade vão definindo respostas pré-determinadas impondo a cada um de nós a sua máscara social. Os rituais sociais que nós achamos serem a nós inerentes são na verdade práticas repetidas.

Para a conceção de uma máscara social é necessária uma análise dos rituais da personagem; a máscara social determina a forma como são executadas ações concretas.

O espectador vê a personagem atribuindo-lhe uma certa psicologia em vez de ver nele o que pode ser o carácter de uma classe, uma função social. Para eliminar este processo existe o *Sistema Coringa*, no qual a personagem é interpretada em cada cena por um actor diferente fazendo com que o espectador veja a necessidade social com clareza. Boal explica ainda que a necessidade social pode entrar em conflito com a vontade individual.

O trabalho do ator é então mostrar estas contradições, para chegar a elas Boal começou por se debruçar sobre os trabalhos de Stanislavski com a seguinte proposta: a prioridade da emoção. Partindo do corpo entende-se que este se encontra mecanizado e por isso a emoção também se exprime de forma mecanizada. Os sentidos registam sensações selecionando e hierarquizando. Há então que proceder a uma “*desmecanização*” do corpo. É necessário que o ator volte a sentir certas emoções e sensações a que já não está habituado. Boal e os seus atores faziam exercícios segundo as orientações de Stanislavski. Eram feitos exercícios musculares, sensoriais, de memória, de imaginação e de emoção. Com tudo isso pretendia-se destruir a máscara do próprio ator, anulando a sua personalidade e permitindo que nascesse a forma da personagem. Sentindo-se as emoções da personagem estas encontram no corpo descontraído do ator a forma adequada. No trabalho com a emoção há que entender que os exercícios devem ser feitos com o objetivo de compreender a emoção, não apenas senti-la. Há que racionalizar a emoção e perceber: porque se emociona? Qual a natureza dessa emoção? Quais as suas causas? Não entender apenas: como se emociona? Não serve ao teatro apenas mostrar os fenómenos, há que saber o seu porquê:

Há que fazer uma análise racional simultaneamente à emoção. A emoção descontrolada não é útil, o que importa nesta é o seu significado, não usar a emoção sem razão e vice-versa.

O trabalho com a emoção não pretende que o ator exhiba estados de alma, ele terá de criar inter-relações com os seus colegas. Terá de existir um fluxo, um conflito, uma luta, um movimento, uma transformação. Há que ser verbo, não simples adjetivo. Para isso Boal diz que o ator deve descobrir as vontades da personagem, o que em muito nos recorda os objetivos que o ator deveria estabelecer no sistema de Stanislavski. Boal

explica que a vontade não é o ser, é o querer. A questão do querer é dinâmica, dialética, conflitual e por isso teatral. O ator deve estabelecer para a sua personagem o desejo de algo concreto, no entanto esta vontade concreta tem uma significação transcendente, tem um significado social. Este significado constitui a ideia, mas para a concretização do teatral a ideia é apresentada sob a forma de vontade.

O ator ao estabelecer as vontades da personagem deverá também estabelecer uma *contra-vontade* para cada uma das suas vontades. Mesmo quando esta não é tão evidente ela deve existir e ser analisada, só assim o ator viverá, caso contrário chegará apenas a uma ilustração. Boal explica que esta *contra-vontade* não é apenas uma vontade contraditória, ou seja algo que impeça a concretização da vontade primeira. A *contra-vontade* é o antónimo da vontade. Por exemplo: à vontade de matar, opor o amor que a personagem tem à personagem que quer matar e não propor, por exemplo, o medo de ser apanhado. A mesma emoção é dialética, não são duas emoções que se opõem. Este conflito interior da vontade e *contra-vontade* permite ao ator estar sempre vivo e dinâmico. Deste conflito interior haverá uma emoção que domina, essa emoção deve o ator mostrar. Ou seja, não interessa mostrar todo o conflito interior da personagem, o conflito a ser mostrado é aquele que acontece entre as personagens, entre as vontades dominantes de cada personagem.

O trabalho do ator sob a personagem, de um ponto de vista social, permite então ao teatro cumprir o objetivo social e político que Boal pretende. A compreensão do teatro enquanto meio de comunicação, da humanidade da emoção e da necessidade do teatro não ser mero entretenimento é conseguida por Boal. Poder-se-á dizer que Boal juntou características dos nossos três anteriores mestres, no entanto ele não somou tudo, ele tem no seu discurso o que dos três ia ao encontro do teatro que desejava e tem ainda o

que ele próprio era e buscava. Isto será o que o ator contemporâneo deve fazer, sem esquecer todos os outros mestres que ficaram de fora, e acima de tudo sem se esquecer dele próprio, daquilo que é e o que pretende no mundo.

II. Do Bairro Operário à Barraca: Teatro

Hélder Costa¹, encenador, dramaturgo e diretor artístico do grupo A Barraca, compreendeu cedo a importância do teatro. Nos utópicos anos 60, no CITAC, propôs

¹ Iniciou o seu percurso académico em Estudos de Direito em Lisboa e Coimbra, Licenciado pela da Faculdade de Letras e Institut d'Études Théâtrales – Sorbonne, Paris. Participou no CITAC (Coimbra), e foi presidente do Cénico de Direito, que lhe valeu duas menções honrosas no Festival Mundial de Teatro Universitário de Nancy (1966/67). Fundou em 1970 do Teatro Operário de Paris, o que considera ser a sua grande escola de Teatro.

Em 1974, quando regressa a Portugal após a revolução dos Cravos, é assistente de encenação e coautor com Luís de Lima e Luiz Francisco Rebello do 1º espetáculo criado a seguir ao 25 de Abril: “Liberdade, Liberdade” .

De 1977 a 1980 é presidente da Frente de Artistas Populares e Intelectuais Revolucionários (FAPIR).

Encenador no Grupo de Ação Teatral A Barraca, que conquista o Prémio Unesco em 1992. Dirigindo vários espetáculos em Espanha, Brasil, Dinamarca e Moçambique. Dirigiu cursos e participou em congressos, festivais e filmagens em França, Suécia, Espanha, Alemanha, Suíça, Áustria, Roménia, Holanda, Argentina, Cabo Verde, México, Bolívia, Brasil, Chile, Inglaterra, Colômbia, Venezuela, E.U.A., U.R.S.S., Bélgica, Itália, Moçambique, Macau, Cuba, Nicarágua, Uruguai e Azerbaijão.

Autor de vários textos originais, e de dramaturgias e traduções, tendo mais de 50 peças editadas e montadas por vários grupos de cidades em Portugal e no estrangeiro.

Os seus textos originais, muitas vezes, abordam situações e personagens da História e Cultura de Portugal e de outros países, sem historicismo mas com a preocupação de se tirarem lições úteis para o presente. Noutros textos, procura de forma absurda e satírica, situações da política internacional contemporânea e dos comportamentos humanos e sociais.

Para além das suas obras enquanto dramaturgo e escritor, dirigiu textos de Gil Vicente, Chiado, Dário Fo, Brecht, Mrozeck, Fassbinder, Ben Hecht, Woody Allen, Oswaldo Dragun, Lope de Vega, Ettore Scola, Ionesco, Molière, Eça de Queiroz, Cândido Pazó, Luís de Sttau Monteiro, Augusto Boal, entre outros.

Muitas das suas peças tiveram montagens internacionais, *O Príncipe de Spandau*, teve estreia mundial em Viena de Áustria e foi montado na Dinamarca, na Bolívia, em Espanha, França, Bruxelas, Noruega, Suécia, Roménia, Reino Unido, Brasil, Grécia e Suíça; *Zé do telhado*, foi montado em França e no Canadá; *D. João VI*, foi montado no Centro Cultural do Banco do Brasil, no Rio de Janeiro; *Calamity Jane*, em Espanha, Dinamarca e México; *Mi Rival*, em Espanha; *O Incorrúptível*, em França, Brasil, e em Espanha; *Sexo, nunca mais!* Estreou em 2010 no The St. Gervais, Geneve, Suíça e em Milão, Itália, em França, e no Brasil; *A Pessimista*, no Brasil; *Marilyn, meu amor*, em Espanha, Argentina e Brasil.

As suas obras tiveram também várias edições e traduções para várias línguas: *O Príncipe de Spandau*, foi traduzido em castelhano, catalão, francês, dinamarquês, inglês, alemão, romeno, grego, sueco e norueguês. *Mi Rival*, foi traduzido em castelhano e inglês; *Parabéns a você*, foi traduzido em castelhano e inglês; *O Incorrúptível*, foi traduzido em castelhano e francês; *Fernão, mentes?*, traduzido em Italiano; *D. João VI*, traduzido em castelhano; *Calamity Jane*, traduzido em castelhano, catalão e dinamarquês; *Sexo, nunca mais!*, traduzido em Francês e Inglês; *A Estátua de Saddam*, traduzido em Inglês, *Rato Mickey*, traduzido em Inglês.

Para além dos textos dramáticos, tem no seu curriculum várias obras em prosa, entre elas: *O Incorrutível*; *Queres ser ministro?*; *Conversas com gente famosa*; *Ódio no palácio Real* ; *O Saudoso tempo do Fascismo*.

Os seus textos e encenações são muitas vezes premiados. Desses prémios destacam-se: Grande Prémio de Teatro da RTP para *Damião de Góis*; Associação de Críticos para *É menino ou menina*, Casa da Imprensa para *Fernão Mentos?*; Associação 25 de Abril, para as revistas *Sete*, *Mulheres*, *Nova gente* e vários Festivais de Teatro.

A nível internacional, conquistou prémios de destaque no Festival de STIGES em Barcelona, 1978 com *Zé do Telhado*, na categoria de melhor espetáculo, e *D. João VI*, na categoria de melhor texto.

Em 1989, a Associação de Atores e Diretores da Catalunha premiou *Dancing*, e no ano seguinte, esta peça distingue-se como melhor espetáculo no Festival Internacional de Teatro, na Colômbia. No mesmo ano, ganha 1º Prémio do 1º Festival Internacional da Ciudad de México.

Na Venezuela, *Fernão, mentos?* Ganha o melhor espetáculo, no Festival Internacional de Teatro, 1983.

No Brasil, o Jornal do Brasil premeia em 1980 *D. João VI* e *Preto No Branco*; Ainda em 1980 a revista VEJA distingue *Morte Acidental de um anarquista*.

Em 2001, *O Príncipe de Spandau* volta a ser premiado em Inglaterra Festival de Edimburg.

No Cinema, Hélder Costa passou pelo elenco de várias curtas e longas-metragens, ente elas *Bom povo português*, de Rui Simões; *Vidas*, de Cunha Telles; *Saudades para D. Genciana*, de Eduardo Geda, onde além de ator foi coargumentista e recebeu o Prémio do Instituto Português de Cinema; *Love Actually*, de Richard Curtis e *Absurdistan*, de Veit Helmer.

Na televisão, tem no curriculum a autoria dos textos e direção de *Entrevistas Históricas*, dos programas *Tal e Qual* de Joaquim Letria, e *1,2,3 e Ideias com História* de Carlos Cruz. Para além destes programas de formato de entretenimento, participou nas séries televisivas de José Carlos de Oliveira *O dragão de Fumo* e *O Crime*, onde foi também coargumentista e ator. Protagonizou o telefilme *Ici-peut- être de*

levar à cena o *Auto da Índia* de Gil Vicente, e surpreendentemente, Gil Vicente um nome imprescindível do Teatro Português - e numa sociedade que tanto cultivava a identidade nacional como expoente máximo da Cultura Portuguesa - era agora censurado.

*“Gil Vicente censurado? Espera, isto é perigoso... e foi aqui que eu percebi duas coisas: A primeira, é que o Teatro é importante, a segunda é que Teatro não chega.”*²

Daqui ao exílio foi uma questão de tempo. Mas este tempo não foi uma espera ou uma fuga, da censura de Gil Vicente à forçada partida para Paris, o tempo foi de luta. Uma luta diária, onde a arma era o Teatro.

Paris, fim dos anos 60.

Gerard Chouchan para a ORTF (Paris). E constituiu o elenco de *Asunto Reiner*, um telefilme para Catalunha, Valência e Andaluzia.

Hélder Costa, pertence ao corpo pedagógico da Escuela Internacional de Teatro da América Latina y Caribe. Ministrou cursos em Tlaxcala (México), Buenos Aires, Teatro San Martín (Argentina), Teatro Carlos Gomes, Rio de Janeiro, Teatro José de Alencar, Fortaleza (Brasil), Santiago de Compostela, Cáceres, Mérida, Cadiz, Zaragoza, San Sebastián, Barcelona, Madrid (Espanha), Nápoles (Itália), Maputo (Moçambique), etc.

Em 2011 foi premiado com a Medalha de Honra da Sociedade Portuguesa de Autores.

Em 2012 foi coordenador artístico do programa *Aqui nasceu Portugal* em Guimarães Capital Europeia da Cultura, e com *Afonso Henriques*, de Hélder Costa, fecha o programa em Dezembro 2012.

² Depoimento prestado pelo Dramaturgo Hélder Costa com propósito de estudo para este Relatório de Estágio. Material Inédito. Lisboa, 3 de Dezembro de 2012.

Um milhão de portugueses, fugidos à fome, à Pide, à guerra colonial, e também alguns que, muito simplesmente, procuravam a liberdade de viver e de pensar (Costa, Teatro Operário, 1980, p. 5).

O palco era Paris, mas os intérpretes eram portugueses. Portugueses, emigrantes que fugiam à estagnação, à censura, à guerra. Ou que corriam para a possibilidade de uma vida melhor. Mas essa não era uma possibilidade tantas vezes sugerida por terras prometidas, sonhos americanos, ou pela sociedade de informação que semanalmente nos mostra interessantes casos de sucesso. Os casos que não têm sucesso não são suficientemente interessantes para inspirar a terras prometidas: Paris não era uma terra prometida, não confundamos exílio com emigração.

Os atores a que me refiro eram operários e empregadas de limpeza. E o teatro não tinha bilhete de entrada, e os atores tinham trabalhos em fábricas e casas de grandes senhores, mas o cansaço e o sacrifício eram muito pequenos quando de repente se formaram cidadãos. Quando de repente o teatro pode ser tão grande.

Quando chegou a Paris, numa situação de exílio político, Hélder Costa deparou-se com uma situação de desilusão.

”Afiml não estavam a fazer nada em Paris, era uma desgraça! Eu estava à espera de haver ação, e eles estavam nos cafés a discutir uns com os outros... (Risos...) “ Vamos beber café, vamos fazer isto vamos fazer aquilo...”³

Hélder Costa compreendia absolutamente a linha do partido comunista, mas também sabia que havia toda uma linha internacional. Havia a questão da União Soviética, a

³ Idem

questão geopolítica, e não era esse o seu interesse, o seu interesse passava acima de tudo por fazer algo que fosse útil para a sociedade em que se vivia na época.

“Porque as pessoas passam a vida a confundir uma coisa que é a revolta, confundem a revolta e a indignação, com a revolução: é tudo ao contrário. Revolta é nervo, é emoção. Revolução é frieza e ação. Um gajo irritado, não faz a revolução. Não muda nada”⁴

Começou pela organização de um grupo de conversas com pessoas mais íntimas, muitas que faziam parte da sua vida desde a infância, em Grândola. Conversas sobre o que era o conceito de marxismo que depois deram origem a uma edição de cerca de três folhas, que todos os domingos eram distribuídos, lidos e comentados. A adesão era tal, que logo os textos originaram um pequeno jornal. O jornal juntava cada vez mais gente, até que o convívio resultou numa festa, e o popular crescia a cada um que se juntava. E finalmente, começou-se a falar em fazer teatro.

Entre os vários grupos que constituíam a sociedade parisiense dos anos 60, Hélder Costa interessava-se sobretudo pelo imigrante, o homem que longe da pátria, e às vezes por ela, ali tentava uma vida melhor.

A primeira peça realizada pelo Teatro Operário, tinha poucos elementos. Esta foi uma peça outrora realizada pelo dramaturgo no Cénico de Direito. A estreia bem-sucedida, e mesmo algumas pessoas e grupos que inicialmente contestavam ou temiam o que ali era feito, rápido se associavam:

“(...) fomos a um foyer, um foyer é como se diz em português... bem... era um sítio onde homens solteiros dormiam. Fomos lá fazer a peça, correu muito bem e depois

⁴ Idem

apareceu um gajo com uma bandeirinha portuguesa a dizer “ Viva Portugal!”, disse-lhe Espera lá... você é português? Você não me diga que é da PIDE! Somos todos portugueses aqui! “ e ele “Vocês estão aqui a estragar!”. Perguntei-lhe o que estávamos nós a estragar, e como, pela demonstrar as condições de trabalho através de uma peça? Perguntei-lhe se trabalhava e o que fazia e pronto: uma reunião ali e ficou logo outro a trabalhar com o eles, e criou-se um grupo! Foi um rastilho incrível! “⁵

Foi assim durante três anos. Fazia-se teatro e no final realizava-se sempre um debate. Os espetáculos eram ao Sábado e ao Domingo, de entrada gratuita, mas no fim havia sempre alguém que sugeria:

“ Vá um Chapéu, para a gente dar qualquer coisa!”, e eu dizia “estejam descansados que isso é bem empregue!”, ao que me respondiam “ A gente já percebeu”. E era. Todo aquele dinheiro era posto de parte, e vinha direto para Portugal para ajudar quem estava na luta. “⁶

Era necessário avançar, e o Teatro Operário escreve a sua primeira peça. A primeira peça escrita pelo grupo tratava a questão do *18 de Janeiro na Marinha Grande*. Esta fora um acontecimento muito confuso. Uma questão de base anarquista e base sindicalista, na qual o partido comunista não aderiu inicialmente, embora mais tarde acabasse por se relacionar. Desta luta na Marinha Grande resultaram cerca de 15 pessoas presas, as primeiras a serem enviadas para o Tarrafal. Muitos morreram lá.

“Uma coisa de História de Portugal que a gente não sabe, é que a chegada do Salazar não foi pacífica, os portugueses não se calaram. Ele entrou em 1926 e a 27 houve duas revoltas violentíssimas em Lisboa, onde morreram centenas de pessoas. O

⁵ Idem

⁶ Idem

movimento anarquista ainda estava forte, e os anarquistas tinham uma grande força sindical. E a Marinha Grande levou aquilo a sério: tomaram conta da Câmara Municipal, prenderam os guardas-republicanos, bandeira vermelha e acabou! Claro que só tiveram dois dias. Um ataque do exército e foram presos. Na altura era extremamente importante, porque não havia do ponto de vista político em Portugal o mostrar que com a energia popular se pode avançar! ⁷

A peça foi escrita por todos os elementos do Grupo Teatro Operário, e já incluía mais de 20 atores. A esta peça, *O dezoito de Janeiro*, seguiu-se *O Soldado*.

O Soldado travava o tema da Guerra Colonial Portuguesa. Um tema fundamental, num momento em que muitas das famílias que estavam presentes no grupo, eram imigrantes que fugiam à guerra colonial, ou que tentavam proteger os seus familiares.

A última peça foi *A terra a quem trabalha*, mas já não contava com a presença do encenador na sua apresentação, pois entretanto dava-se a Revolução dos Cravos em Portugal, e o exílio terminara.

Do Teatro Operário, algumas pessoas tornaram-se profissionais, Cândido Ferreira por exemplo.

O Teatro Operário, criou um roteiro, criou vários grupos em varias cidades de França e arredores de Paris, na Holanda, na Bélgica, na Dinamarca, no Luxemburgo e na Suécia.

“Para se compreender a importância disto, só em Paris, cerca de dois meses antes do 25 de Abril, decidimos fazer uma reunião de todas as pessoas ligadas aos grupos de

⁷ Idem

Teatro Operário e essa reunião deve entre 150/ 170 pessoas... só de pessoas que já trabalhavam! Isto é incrível! O que significa a energia que o teatro pode criar. E eu sou um apaixonado por isso. “⁸

O Teatro Operário, não era constituído por profissionais, embora tenha formado alguns. Era um grupo composto por imigrantes, que sacrificavam tempo das suas vidas, pois as restantes horas eram ocupadas com o trabalho que exerciam como profissão.

No entanto, a vontade de cada um destes cidadãos era tão forte, que não só empenhavam o seu tempo, como também, de repente eram envolvidos em hábitos que até aqui lhes eram estranhos, por exemplo, a leitura. Obrigados a ler o texto, criavam novos hábitos, outros que eram analfabetos, aprendiam naquele grupo a ler e escrever. Os ensaios eram antes de mais um debate, onde tudo era justificado, ou seja, mais que politização, realiza-se educação cívica.

“As pessoas ficavam realmente ricas, e conheciam e discutiam e faziam... Já disse isso várias vezes, para mim, a minha escola de teatro foi aquilo. Eu tirei o Instituto do Teatro na Sorbonne e não me fez mal nenhum evidentemente, aprendi uma base cultural, mas não aprendi teatro, isso é mentira: O teatro foi ali, e foi com aquelas pessoas.”⁹

À primeira dificuldade, a criação, seguiu-se a preocupação estética. O Teatro do Operário era um teatro de urgência, mas não podia ser unicamente um discurso político, é necessária a estética que faz da política arte.

⁸ Idem

⁹ Idem

“ E eles perceberam perfeitamente isso e tinham cuidado com isso, e realmente aquilo tinha qualidade. Os meus colegas da Sorbonne ficavam malucos com aquilo! E isso deu-me aquela noção de arte e cultura à séria. As coisas têm de ter um conteúdo, tem de ter uma forma progressista, a arte e a cultura servem para fazer o desenvolvimento das pessoas. E nós não tínhamos medo dessas coisas, quem tem medo é quem não sabe fazer (...) Mas o que é extraordinário, é que enquanto para mim aquilo é uma memória inesquecível, mas que tenho tido tanta coisa, para eles foi um pilar fundamental para a vida, foi onde eles evoluíram. E eu não sei se são militantes ou não, não é isso que importa, o que sei é que fizeram-se cidadãos!

O Teatro Operário na prática é isto, é realmente uma linha possível de ação e que é absolutamente fundamental.

É um crime não se usar a arma do teatro.”¹⁰

N'A Barraca, o conceito de humanidade, é, no que tenho vindo a encontrar ao longo deste estudo, a grande procura e a grande entrega, dos largos anos que constituem esta companhia de teatro.

Contribuir por cidadania, arte, cultura. O que é um homem sem cultura senão um animal como os outros? Distinguimo-nos pela invenção do fogo ou palavra, dizem. Não. Distinguimo-nos pelo desejo. Sem esse desejo não teríamos o fogo ou a palavra. O fogo e a palavra que nos fizeram de macacos homens e mulheres, serão sempre as armas da humanidade. A palavra é a arma deste Grupo, que tão felizmente conheci e aprendi. A Barraca pela palavra leva fogo aos corações e ideias às cabeças.

¹⁰ Idem

O nome de A Barraca foi a humilde tentativa do extraordinário: Chegar a todos. Ser, todos.

A 4 de Março na Incrível Almadense, estreou o espetáculo da fundação d'A Barraca: *A Cidade Dourada*. Este foi um texto elaborado coletivamente pelo Grupo de Teatro La Candelaria, de Bogotá na Colômbia. Foi uma adaptação de Virgílio Martinho, com poemas José Carlos Ary dos Santos, Samuel e José Manuel Osório, numa encenação coletiva coordenada por Fernanda Alves.

Hélder Costa, chegou ao Grupo A Barraca cerca de um ano após o seu regresso a Portugal, que apenas foi possibilitado pela revolução de 25 de Abril de 1974.

Em Portugal, o seu primeiro convite foi o de dirigir a secção de teatro numa rádio, ao mesmo tempo que entrava no primeiro espetáculo feito depois de Abril *Liberdade, Liberdade* no Teatro Villaret, ao lado do encenador Luís de Lima, com quem mantinha uma relação de amizade, desde o CITAC em Coimbra:

“Quando se deu o 25 de abril e eu regressei para Portugal, vi num anúncio Luís de Lima no Villaret. Ele estava a trabalhar com o Luís Francisco Rebelo e disse-me logo, para eu começar imediatamente a colaborar com eles. Embora não percebesse exatamente o que é que queriam que eu fizesse, deram-me o texto brasileiro para as mãos e eu escrevi logo uma série de cenas. Fiquei como assistente de encenação e a verdade é que acabei por fazer cerca de metade da encenação. O elenco eramos eu, a Céu (Maria do Céu Guerra) e o João Perry. Aquilo correu muito bem. Foi muito giro. “

Em 1975 passou pelo Conservatório Nacional de Teatro, onde lecionou Dramaturgia e Encenação.

Foi depois de lecionar no Conservatório, que Hélder Costa conheceu A Barraca. Assistiu a um espetáculo da companhia, e finalmente encontrou o género de teatro que acreditava. Mais tarde, A Barraca convidou-o para fazer uma encenação, embora a companhia procurasse apresentar uma obra de Brecht, a sugestão de Hélder foi Gil Vicente.

“Auto da Índia, numa mistura... temas da guerra, ainda há a guerra, a guerra colonial, ainda se discute muito isto, entra-se como deve ser. (...) Foi o começo de uma proposta, uma chave, que se prova depois pelo reportório, uma linha de trabalhar a História e a Cultura de Portugal (...) Quarenta e oito anos de fascismo tinham evidentemente adulterado muitos aspetos históricos, assim como o aspeto cultural, o que era também uma hipótese de reportório única, nenhum grupo estava a fazer isso.

Eu tenho um enorme respeito pelas pessoas que sempre lutaram por isso e quero contribuir para isso, o que fiz em Paris foi o tema Portugal! “

Foi com esse espetáculo que Hélder Costa e A Barraca começaram a escrever esta história empolgante que vos tento contar. *Histórias de Fidalgotes*, estreia Hélder Costa n'A Barraca, a dois de Setembro de 1976 no I Festival de Teatro da Guarda. A partir de Gil Vicente, A Barraca trata o obscurantismo e a ciência, o progresso e a reação contra ele, a luta secular entre exploradores e explorados. A contemporaneidade de um texto, não se traduz no ano da sua autoria, mas na identificação de uma sociedade com o texto em questão.

A Barraca, fundada em 1976, desenvolve um Teatro popular. Popular e não populista. Popular na preocupação com a representação de um teatro que chegue a todas as pessoas. A Barraca não leva o teatro a um grupo, leva o teatro a um país, contando a História e cultura, sem propósito de soluções, mas de alertas.

Se a cultura é o que define uma sociedade, e se o teatro é um dos expoentes de uma cultura, parece-me urgente, hoje mais que antes, que o teatro ultrapasse o palco, que ele nos inquiete para que possamos pensar, ou que ele nos incomode para que nos queiramos mover. E, embora esta possa parecer uma conceção utópica e ingénua, que outros motivos existem para além das nossas utopias para fazer arte, para fazer teatro, para fazer política, ou para acreditar na sociedade enquanto um lugar melhor?

A Barraca é conhecida pelo seu cariz popular sem ser populista e esta foi uma das suas bases iniciais. Era preciso saber que público alcançar e A Barraca queria tocar pessoas, mas para chegar ao público é necessário o conhecer. Assim, focou-se na demonstração artística a classes que até aqui não lhe tinham acesso, iniciando-se por um teatro de caráter urgente e por isso menos rigoroso, onde a preocupação prioritária passava pela propaganda. No entanto, cedo este trabalho se estruturava apontando para caminhos precisos e para uma linha estética, mas o grande objetivo foi, e é, responder às necessidades da população, e é exatamente nesse ponto que se estabelece uma reação de diálogo com os sectores da educação e da cultura: As pessoas são a cultura de um País.

O reportório d'A Barraca conta-nos a História e a Cultura de Portugal, mas trabalha autores tão universais como Augusto Boal, Dario Fo, Brecht, Scola, Fassbinder, Ben Hecht, Molière, Woody Allen, Mrozeck, Ionesco, Swift, Shaffer, Carsant McCulleres, Topor, Nicolai Gogol, Tennessee Williams, Sam Shepard.

Tornaram-se numa linha chave d'A Barraca, Bertolt Brecht, Peter Brook e o Teatro Latino-Americano e Augusto Boal. Os seus contributos diferem, Brecht é uma base d'A Barraca pela filosofia, pela linha de pensamento do propósito do teatro e do dever do ator. Brook é uma inspiração da encenação d'A Barraca, pelo seu contributo com *O Espaço Vazio*. O Teatro latino-americano tem influência nesta companhia pela sua

organização e estética, no que toca à música, à popularidade, aos temas históricos. Augusto Boal, tem mais que uma influência, tem uma marca pessoal, uma partilha no terreno, uma história em comum.

Brook imprime a sua marca estética, sobretudo através da obra *O Espaço Vazio*, editada originalmente em 1968. É no que respeita a encenação o fio orientador dos dois mestres e diretores da Companhia, Hélder Costa e Maria do Céu Guerra. Peter Brook esvaziou o palco para encontrar a vida. Num espetáculo limpo de objetos cénicos prescindíveis, que podem ser quase todos, encontra-se a alma de uma interpretação e encenação. Despido, um palco tem uma vida que é visível, intensa e concentrada. A vida em palco não é, nem poderá ser igual à vida quotidiana. Para que o teatro faça sentido é necessário que a vida que nele é apresentada alcance uma compressão do espaço e do tempo. Eliminando-se tudo o que não é realmente necessário, intensifica-se aquilo que restou e que importa, intensifica-se essa vida. O contexto social e político, o pensamento e a cultura dominantes têm que influir na criação de uma ponte entre o tema e o público, na determinação do que afeta as pessoas. Ao esvaziar o espaço, permitiu-se que a imaginação viesse preenchê-lo, o público seria cúmplice da ação que o ator partilhava com ele.

Livre do realismo, permaneceu em palco o essencial no teatro: a ação. A ação é o foco principal, tudo é determinado pela ação, não por outros fatores que são apenas acessórios. No espaço vazio de Brook, restou aquilo que realmente interessava: a existência de uma vida e a sua partilha com o público. A vida é tudo quanto o ser humano é, logo o ser humano, o ator, é quanto basta para existir teatro.

O teatro Latino-Americano de grupos independentes foi um movimento importantíssimo na inspiração do que hoje conhecemos por o Teatro d'A Barraca, com

destaque para o teatro da Colômbia. O teatro latino-americano impõe-se como uma expressão dramática onde os grupos circulam pelos países, estabelecem contatos com outros e do movimento surgem redes que viabilizam intercâmbios. Assim, os povos da América Latina ganham voz em cena para falar da sua experiência histórica. Experiência que muitas vezes os conduz à subversão dos códigos europeus, fazendo emergir novas formas estéticas, novas maneiras de interpretar o mundo e esta época de crises intermináveis. Isso tudo reflete o processo histórico, como é próprio do teatro. Não se pode desvincular o teatro do contexto que o produz. Como não se pode entender o teatro feito em nossos dias sem o conhecimento do seu passado, Porque a evolução ocorre não mediante vaidades e veleidades de artistas, mas do processo histórico em que atuam esses artistas.

A marca deste teatro que é A Barraca, reflete-se num teatro de perspectiva de opção popular, de austeridade de meios, de não utilização de meios ricos e barrocos, de humor e discurso político, de música, de encaixamento social e relação com o público, com a população, com a plateia a que se dirige, o que no teatro português dos anos 70, era uma novidade e uma marca pela diferença.

Augusto Boal, fez um trabalho que se desenvolveu a partir desse movimento: o Arena, o Opinião, a Candelaria, o Teatro de Cali. O conceito de Teatro do Oprimido, o grande contributo de Boal que marcou a História do Teatro, foi trabalhado e pensado por Boal, na companhia A Barraca, onde deixou grandes ensinamentos e laços de amizade. Foi com o autor, que A Barraca aprendeu as técnicas teatrais e exercícios iniciais, do que viria a ser o Teatro do Oprimido.

A Barraca conta Tiradentes, foi o primeiro trabalho de Boal n'A Barraca. Esta foi a análise de um movimento de busca pela liberdade do povo Brasileiro. Estreou a 16 de

Abril, de 1977, no Centro de Cultura Popular de S. Mamede. Um texto de Augusto Boal e Guianfrancesco Guarnieri, música de Caetano Veloso, Gilberto Gil, Sidney Miller, Theo de Barros, Carlos Moniz. A encenação coube a Augusto Boal e o elenco foi constituído por: Fernanda Lapa, Jorge Gonçalves, José Manuel Osório, Luís Lello, Manuel Marcelino, Maria do Céu Guerra, Mário Viegas e Paula Guedes. A este sucesso, seguiram-se outros com a encenação de Boal, *Ao Qu'isto chegou!* e *Zé do Telhado*. *A Herança Maldita*, foi outro espetáculo com a mão de Augusto Boal, desta vez pela autoria do texto.

O contexto social português (1976) era o de um país que saía do silêncio de uma política fascista. Era urgente quebrar o silêncio após quase 50 anos de ditadura, era urgente gritar todas as possibilidades que durante tanto tempo viviam para lá das nossas fronteiras geográficas e pessoais. À Barraca coube a demonstração e o dever de uma ação artística livre.

A música e o teatro são artes que caminham lado a lado, e nesta companhia de teatro, muitas vezes ganham expressão juntas. A Barraca traz uma bagagem musical que vale a pena sublinhar. O recurso à música é uma das suas características específicas, pois aqui a música é valorizada como uma das componentes de expressão de Teatro Popular: Ary dos Santos, Fernando Tordo, Samuel: *A Cidade Dourada*; Luís Pedro Faro: *Histórias de Fidalgotes e D. João VI*; José Afonso: *Zé do Telhado*; *Fernão, Mentas?*; *Tudo Bem*; Fausto: *Fernão, Mentas?*; Orlando Costa: *É Menino ou Menina?*; *Fernão, Mentas?*; *Um Dia Na Capital do Império*; *Diabinho de Mão Furada*; *Uma Floresta de Enganos*; Carlos Alberto Moniz: *Ao Qu'isto Chegou!*; Vitorino: *Tudo Bem*; *Viva La Vida!*; Janita Salomé: *Margarida do Monte*; José Mário Branco: *Gulliver*; Jorge Palma: *A Balada da Margem Sul*; Paulo Curado: *Angel City*; e *As Maravilhosas Aventuras de Salta*

Pocinhas; António Victorino de Almeida: *Santa Joana dos Matadouros*; *Damião de Góis*; *Liberdade em Bremen*; *A Relíquia*; *Xeque-Mate*; *Um Inverno Debaixo da Mesa*; *Inspetor Geral*; *Dona Maria, A Louca*; e *Menino de Sua Avó*.

Na cenografia, a companhia demonstra preferência pelo espaço vazio ou pela ocupação com pequenos sinais cénicos. Isto deve-se essencialmente a dois fatores: Acredita-se na preferência que o ator deve ter na sua invenção cénica, e pelo fator da itinerância que obriga a ajustamentos rápidos e funcionais; E claro, o fraco apoio do Estado Português à criação artística, desde sempre e atualmente, quase nulo. No entanto, com A Barraca colaboram vários cenógrafos, nomeadamente: Mário Alberto (cofundador d'A Barraca); Rui Pimentel; João Brites; Norberto Barroca; António Belart (Catalunha); Manoel Ribeiro (Brasil); José Manuel Castanheira; Miguel Figueiredo; Marta Fernandes da Silva e José Costa Reis.

Acredita-se que a itinerância é um dever cívico e destina-se a estabelecer um diálogo entre culturas e diferentes formas de conhecimento, isto exige não só um excelente reportório como um elenco ao mesmo nível. As suas deslocações vão além-fronteiras: Bélgica, Suíça, França, Itália, Venezuela, Uruguai, México, Columbia, Chile, Estados Unidos da América, Canadá, Macau, Moçambique, Cabo Verde, Espanha, Brasil. Nestas viagens, seguiram as obras: *Calamity Jane* de Hélder Costa e Maria do Céu Guerra (Espanha, Dinamarca, México); *O Príncipe de Spandou* de Hélder Costa (Áustria, Dinamarca, França, Espanha, Roménia, Bolívia, Reino Unido); *Mi Rival* de Hélder Costa (Espanha); *O Inocentável* de Hélder Costa (América Latina e França); *Felizmente Há Luar* de Luís Sttau Monteiro, encenação de Hélder Costa (Brasil) – participação especial na mostra latino-americana de teatro de grupo; *Obviamente Demito-o!* de Hélder Costa (Brasil e Suíça); *Agosto – contos de imigração* de vários

autores... (Macau e Brasil); *D. Maria, A Louca* de Antônio Cunha (Brasil); *Menino de Sua Avó*, de Armando Nascimento Rosa (Brasil).

Se A Barraca começou em Andaluzia com o ideal de Garcia Lorca, ela chegou a Santos (Lisboa) e de lá, para o mundo. Sobre Federico Garcia Lorca, Vicente Aleixandre escreveu:

“Era ardente nos desejos como um ser nascido para a liberdade.” (CANO, 1974)

Como um antigo carro da Farândola, Lorca sonhou um teatro. Um teatro universitário ambulante, que chegaria a todas as aldeias de Espanha, e levaria consigo Cervantes, Lope de Vega e Calderón. Um teatro com o nome La Barraca.

Lorca marcou a História do Teatro e a História de Espanha. Conquistou as gentes das terras por onde passou com a sua barraca, e conquista ainda hoje qualquer um que se atreva a conhecer a sua obra. Garcia Lorca foi fuzilado na madrugada de 19 de Agosto de 1935 pelo regime um ditador. Eles não sabem que quando matam estas pessoas, elas nunca morrem. Lorca vive na voz do seu povo cada vez que cantam os seus poemas.

A Barraca de Maria do Céu Guerra nasceu quando em Andaluzia a atriz foi surpreendida pela voz desse povo a cantar esses poemas. E foi isso que fez do seu teatro.

Pelo mundo fora, A Barraca ganhou o respeito, a admiração que em Portugal tem faltado tanto, para todos.

Capitulo II

“Somos o que fazemos. O que não se faz não existe. Portanto, só existimos nos dias em que fazemos. Nos dias em que não fazemos apenas duramos”

António Vieira. 1608-1697

Novas respostas a antigas realidades

I. *Encontros Imaginários, de Hélder Costa*

Os *Encontros Imaginários* de Hélder Costa, foram a minha primeira experiência profissional dentro da companhia. São espetáculos quinzenais onde o autor confronta ideias divergentes através de personagens que marcaram a História. Dentro deste projeto interpretei as personagens: Berta Maia (15 de Outubro de 2012) e Hipatia de Alexandria (21 de Janeiro de 2013), e Cleópatra, a princesa do Egipto, no Teatro Cinearte em Lisboa e no Instituto Superior de Economia e Gestão, da Universidade Técnica de Lisboa.

Os *Encontros Imaginários* são um projeto de Hélder Costa desenvolvido quinzenalmente pel'A Barraca, no Teatro Cinearte.

Perante um cenário confuso, onde o que se chama de crise já é mais próximo de confusão de valores e de ideias, os *Encontros Imaginários*, através de três personagens diferentes contam-nos aspetos da vida política, religiosa e económica da vida de cada uma das personagens, através de debates agradáveis, lúdicos e de dimensão popular, sempre com o sentido de humor d'A Barraca.

É um projeto que o autor distingue de teatro como Para-Teatro: aproxima-se de uma leitura encenada, mas distingue-se pelo uso de figurinos e interpretação dos personagens, destes textos, todos eles da autoria de Hélder Costa.

Este projeto nasceu a 21 de Março de 2011, já se expandiu pelo país (Tomar; Guimarães; Albufeira) e por Espanha (Madrid e Barcelona). E ganha, desde o seu segundo aniversário, uma dimensão civil: Várias figuras da cultura portuguesa experimentam o mundo do teatro por uma noite, dando corpo às personagens de *Encontros Imaginários*.

A primeira personagem que interpretei neste projeto, **Berta Maia**, a viúva de Carlos da Maia, um dos marinheiros assassinados num episódio da História de Portugal que ficou conhecido como a Noite Sangrenta. Berta conseguiu obter as confissões do homem que chefiou os crimes, publicando um livro com o esclarecimento dos mesmos. As personagens e atores presentes neste encontro: Erasmo, interpretado por Sérgio Moras; Otto Von Bismarck, interpretado por João D'Ávila; Berta Maia, interpretado por Sónia Barradas; Moderador, Hélder Costa.

A segunda personagem interpretada em *Encontros Imaginários*, **Hipátia** a cientista de Alexandria, foi uma matemática e filósofa pagã que dedicara toda a sua vida ao estudo da lógica e à busca de respostas para o desconhecido. O facto de ser pagã num momento de expansão e imposição do cristianismo levou ao seu assassinato, embora hoje alguns historiadores acreditem que o seu assassinato fosse uma consequência política sob o disfarce da religião. As personagens e atores presentes neste encontro: Churchill, interpretado por João D'Ávila; Mark Twain, interpretado por Sérgio Moras; Hipatia, interpretado por Sónia Barradas.

A terceira experiência nestes debates cénicos, trouxe-me a atriz alemã que marcou o cinema de Hollywood do século XX. **Marlene Dietrich**, nome artístico de Marie Magdelene Dietrich von Losch, marcou o século XX pela feminilidade, sedução e irreverência, sendo a primeira mulher a vestir calças em público. Assumiu publicamente

a sua maternidade, numa indústria que evitava atrizes com esta responsabilidade, cantou para os soldados americanos na Segunda Grande Guerra opondo-se à Alemanha nazi. Faleceu com 92 anos, depois de muito tempo longe da ribalta para que a lembrança das pernas que inspiraram o mundo não fosse confundida com o tempo e a velhice, que passa por cada um de nós. A este encontro imaginário junta-se na mesma mesa a Merlene Dietrich (Sónia Barradas), Mark Twain (Sérgio Moras), e Atila, o Bárbaro (Ruben Garcia).

A rainha do Egipto foi outra das personagens que me coube representar nesta mesa de debate, **Cleópatra** Thea Filopator (Alexandria, 69 a.C. — 12 de agosto de 30 a.C.) a última rainha da dinastia de Ptolomeu. Marcou a História da humanidade pela sua beleza e grandes e polémicos amores. Mas foi também uma política, negociante, estratega militar, inteligente e instruída, falava seis idiomas e conhecia filosofia, literatura e arte gregas. Neste encontro, debatemos sobre os amores da rainha do Egipto, as estratégias do Marquês de Pombal e da fé do jesuíta Inácio de Loyola. E descobrimos que todas elas são política.

Marques de Pombal, interpretado por João D'Avila; Inácio de Loyola, interpretado por Sérgio Moras; Cleópatra, interpretado por Sónia Barradas.

A este grupo de mulheres extraordinários junta-se a pintora de art déco, Tamara de Lempicka, nascida Maria Górska, (Varsóvia, 16 de maio de 1898 — Cuernavaca, 18 de março de 1980), num dialogo sobre nazismo, musica, teatro e erotismo com Stenfan Zweig (Adérito Lopes) e Richard Wagner (Ruben Garcia).

“Nunca quis fazer o óbvio. É importante surpreender o espectador e provocar a discussão mostrando que a aprendizagem de determinado tema pode ser lúdica,

agradável e popular. Ser culto sem ser elitista e popular sem ser populista” (Costa, Dois anos de Encontros Imaginários, 2013)

II. *Terças a ler e o Verbo e o Vento, de Maria do Céu Guerra*

No âmbito do desenvolvimento do teatro, como resposta às dificuldades que se agravam diariamente em todas as estruturas culturais do país, junta-se *Terças a Ler*, projeto de Maria do Céu Guerra, onde durante o ano de 2011 foram dedicadas todas as terças feiras para a divulgação da literatura portuguesa através da dramaturgia de textos de vários autores e com a interpretação do elenco d'A Barraca em leituras encenadas.

Destas leituras resultou o projeto *O Verbo e o Vento*, uma coleção de áudio-livros que teve início com *A Farsa* de Raul Brandão e *Nome de Guerra* de Almada Negreiros.

Capítulo III

*“E inda há quem faça propaganda disto:
a pátria onde Camões morreu de fome
e onde todos enchem a barriga de Camões!”*

Almada Negreiros. *Cena do ódio*. (1915)

Viagens Cénicas

I. *Garcia d'Orta, o Sábio Prático, de Hélder Costa*

O país indiano cruza-se com a História de Portugal e por isso também, com a sua literatura. Mas, ao contrário de outros temas históricos ligados à colonização portuguesa, este não é um tema muito abordado no teatro português, excluindo, claro, a obra de Gil Vicente.

O teatro português, dramaturgicamente entendido, acompanha a história da presença de Portugal na Índia, no entanto quase sempre em situações pontuais como comemorações, centenários, figuras centrais de protagonistas da História, e quase sempre a partir de Portugal.

O teatro português é, regra geral, atípico até no reflexo que contém da própria História e da realidade imediata. Reage tardiamente, ao contrário da poesia e da descrição e narrativa histórica, muitas vezes contemporânea dos factos.

Garcia da Orta, o sábio prático, é um espetáculo da autoria de Hélder Costa, que estreou a 11 de Abril de 2013, na Fundação Calouste Gulbenkian, no âmbito do Congresso *O Mundo num Livro / A World in a Book*, Goa 1563 - Lisboa 2013.

O elenco é constituído por três atores: João D'Avila, em Garcia da Orta; Sérgio Moras em Luís Vaz de Camões; e Sónia Barradas em Barbara;

A ação passa-se na Índia do século XVI, num cenário de cor, música e incenso. Este espetáculo, assinado por Hélder Costa no texto e na encenação, apresenta-nos dois

companheiros e amigos, que afastados da sua pátria, a agarravam ainda na forma que lhes era possível, Garcia d'Orta, na sua busca por uma ciência mais exata, no esforço de anos que resultou num marco para a medicina mundial. Camões, pela poesia, pela sensibilidade pelo olhar que poucos alcançam, e que a todos chega.

Sobre Camões, Gaspar de Faria Severim escreveu:

“ (...) [V]iveu em perpetua pobreza. [...] Tornado à pátria, experimentou a dura ingratição, depois de a ter singularmente enobrecido; e sem receber prémios, nem honras da Poesia, acabou a vida como desterrado entre seus próprios cidadãos.”
(RIBEIRO, 1974, p. 227)

Luís Vaz de Camões nasceu em 1524, e morreu em Lisboa, 10 de junho de 1580. De família humilde, recebeu uma educação e instrução clássica, conhecia a literatura e a história da antiguidade, falava e escrevia o latim. A sua passagem pela escola não é documentada, embora se acredite que frequentou a Universidade em Coimbra.

Levou uma vida apaixonante e boémia, de amores com as damas da corte e a as plebeias. Freqüentador da corte de D. João III, abandonou a pátria por conta de um amor infeliz, partindo para África, onde em Ceuta numa batalha perdeu o seu olho.

Regressou a Portugal, mas, numa discussão no Paço, feriu um servo e foi preso. Exilado, partiu para o Oriente, onde passou vários anos combatendo bravamente ao lado das tropas portuguesas, e onde escreveu a mais bela obra da nação portuguesa: *Os Lusíadas*.

Quando regressou a Portugal, publicou a epopeia nacionalista que lhe valeu uma pequena pensão do rei D. Sebastião pelos serviços prestados à Coroa.

Luiz Vaz de Camões, autor central do cânone da literatura portuguesa, morreu sozinho em tamanha pobreza que o lençol onde o amortalharam teve de ser oferecido. A sua morte foi envolvida num manto de silêncio, o silêncio que existe quando as nações morrem ao mesmo tempo que as pessoas, como se diz nas palavras míticas a ele atribuídas na hora da sua morte: em 1580 Espanha ocupou Portugal.

Garcia d' Orta nasceu em 1500 em Castelo de Vide, para onde os seus pais se mudaram depois de serem expulsos de Castela pela Inquisição, por serem de origem judaica. Garcia d' Orta estudou medicina em Castela, e em 1523 regressou a Portugal, onde exerceu medicina e onde foi professor de Lógica, na Universidade de Coimbra. Em 1534 viajou para a Índia onde se fixou até ao fim dos seus dias. Lá conheceu médicos indianos e árabes, que o motivaram no seu interesse pelo estudo das plantas utilizadas na medicina oriental. Sobre essas escreveu a sua obra *Colóquios dos Simples e Drogas e Coisas Medicinais da Índia*, onde faz a primeira descrição de plantas medicinais e das suas propriedades terapêuticas, que até aqui só eram conhecidas na Europa em forma de droga, isto é, de planta colhida e seca. Foi também o primeiro cientista a descrever a cólera-asiática.

Morreu em 1568. Depois da sua morte, foi sentenciado pelo Tribunal do Santo Ofício, por ser judeu e condenado à fogueira, depois de morto, o seu corpo é desenterrado e os seus ossos queimados, pateticamente, num póstumo auto de fé.

Os dois amigos dividem o espaço com uma jovem indiana, Bárbara escrava.

Esta personagem, inspirada no poema do grande Camões, traz a feminilidade àquele espaço de homens. De grande lealdade e gratidão para com o seu mestre Garcia d'Orta, para quem trabalha e quem a ensinou a ler, e como todas as raparigas, também ela apaixonada pelo irresistível e excêntrico Camões.

Os três amigos, em ambiente de cor e de incenso, de música e de plantas, levaram o público a viajar pela ilha dos amores, pelas máscaras expressionistas, pelo teatro das naus, e acima de tudo por uma reflexão onde o passado é presente.

Cena I: O Desterro

“Às portas da cobiça e da vileza;

Cá neste escuro caos de confusão,

Cumprindo o curso estou da natureza,

Vê se me esquecerei de ti, Sião!¹¹

Neste excerto Camões crítica os governantes portugueses seus contemporâneos. O mando das cortes e o Tribunal da Inquisição, perseguidora da liberdade humana através da manipulação dos valores cristãos.

Se Babilónia é a terra distante prometida ao povo Judeu, aqui era o lugar de desterro e esquecimento. O local de confusão, onde crescia a injustiça, a tirania, a perda dos valores. *Babilónia* personifica a obscenidade e preponderância de bens materiais, o oposto aos valores Cristãos.

Na Bíblia o *Sião* é a terra prometida, local de felicidade. Na visão camoniana, embora exista uma comparação entre os valores cristãos, o poeta não pressente a terra que aos bons foi prometida, nem o amor como a Bíblia o descreve. Sião seria apenas a ilusão de uma terra distante onde a pátria o abandona.

¹¹ COSTA, Helder. Garcia d’Orta, o Sábio Prático

O sábio prático que dá nome ao espetáculo, Garcia d'Orta lembra ao amigo que os enganos das pátrias não se concentram em Portugal, que o mundo divide as suas culpas e segue os seus exemplos, que a capital do império existe em muitos reinos e a exploração dos que lá vivem é mal de todas as terras.

Mas para males do mundo há conforto de homens, para o cansaço da vida, há o descanso do amor...

Cena II: A Ilha dos Amores

Canto IX d' *Os Lusíadas*

*“Cair se deixa aos pés do vencedor,
Que todo se desfaz em puro amor.*

*Oh, que famintos beijos na floresta!
E que mimoso choro que soava!
Que afagos tão suaves! Que ira honesta,
Que em risinhos alegres se tornava!
O que mais passam na manhã e na sesta,
Que Vénus com prazeres inflamava,*

*Melhor é experimentá-lo que julgá-lo,
Mas julgue-o quem não pode experimentá-lo.* ¹²

A Ilha dos Amores, o canto IX de *Os Lusíadas*, surge neste espetáculo como o passeio de Garcia d'Orta e Camões na ilha do médico. Garcia d'Orta teria uma ilha, à qual chamava *A Ilha da Boa Vida*. Aos olhos do encenador e dramaturgo Hélder Costa, esta foi a inspiração do poeta para a sua ilha dos amores.

A *Ilha dos Amores*, n'*Os Lusíadas*, é a recompensa dos marinheiros fatigados pelos tomentos passados em alto-mar. É o prémio que o poeta dá aos marinheiros em forma doces, perfumes, frutos e amores, saciando os cinco sentidos de cada um.

A *Ilha dos Amores* é o porto de abrigo de uma viagem de tempestades, turbulências, intolerância, e crueldade. Quando a força fraqueja, existem estas ilhas, estes lugares na terra que são partes do céu, onde o amor é conquista e entrega, posse e dádiva, mas acima de tudo, um prazer que nenhuma moral tem o direito de limitar. Por isso neste poema, Camões trata um amor carnal e não religioso, como até aqui acontecia na literatura. É um amor carnal porque o espírito já se transformou em corpo. É este o amor humaniza os deuses e que faz dos homens seres divinos.

E nos mostra numa ilha, numa fração de tempo, o que é a eternidade.

Cena III: O Livro

Colóquios dos simples e drogas da Índia, de Garcia da Orta, é a obra que inspira este espetáculo.

¹² Idem

Esta obra teve como prefácio o primeiro poema de Luís Vaz de Camões impresso. Neste poema é pedido o auxílio do Vice-Rei da Índia para a publicação da obra, onde se fazem os elogios que exigem os mecenas e a elevação do autor Garcia d'Orta à antiguidade Clássica, tão admirada nesta fase que era o Renascimento.

Cena IV: Endechas a Bárbara.

“Esta é a cativa, Que me tem cativo”

A conceção da figura feminina em Camões vem contradizer com regra de Petrarca.

O modelo que Petrarca descreve uma mulher de cabelo loiro e pele clara, criando um modelo secular com tal projeção que são estes os atributos femininos descritos como objeto de amor e beleza na cultura Europeia Humanista.

Laura no *Canzoniere* é modesta, casta, gentil. É o amor impossível por opção, que é adorado e venerado, mas que não é alcançável. O poeta preocupa-se mais em adorar a sua imagem do que em possuir o seu corpo. Petrarca vive em permanente conflito o seu amor pois considera seu amor por Laura um pecado, o esplendor de Laura perturba o poeta que a vê como ser celestial e culpa-se por a desejar carnalmente. Ela desperta o sentimento de pecado e de fraqueza, sendo motivo de tormento. O ideal do seu amor nunca é alcançado, Laura é o motivo de reflexão mas o seu amante é que é o verdadeiro centro do conflito.

Em Camões, o padrão de beleza surge pela diferença. Uma mulher que fora do comum europeu, tanto nos seus traços físicos como na sua atitude, conquista o poeta pela formosura fora do comum. A sua cor morena é oposta aos padrões estéticos ditados por Petrarca, e o fascínio que exerce sobre o poeta leva-o a contestar o modelo físico

feminino de Petrarca, quase que a inverte-lo. No entanto, no plano psicológico, Bárbara aproxima-se na brandura, na serenidade e tranquilidade.

Na conceção Camões, o poeta não sofre sensações contraditórias, o seu amor é brando e vivido sem desassossego. A mulher é atingível e é a proximidade que realiza o amor.

O jogo entre a cativa e o *cativo*. O enlace de um amor que prende dois seres. A natureza, as flores, as estrelas, as paisagens que constituem o mundo são comparadas a mulher amada que não é tida como ser divino, que não é elevada como algo que a faria menos humana, Bárbara é parte da natureza, é parte da paisagem do mundo, é o que na realidade existente o poeta escolhe olhar.

Os olhos de Bárbara refletem a sua personalidade branda e sossegada, os olhos negros e cansados, do trabalho duro e não da ostentação de uma donzela, os seus olhos que a espelham fisicamente e moralmente.

A sua beleza singular e exótica põe em causa os padrões de beleza da época, mas a sua personalidade assemelha-se aos mesmos. Embora a descrição que Camões faz desta mulher amada possa parecer estranha aos seus contemporâneos. Na verdade, o próprio nome Bárbara significa ser estranha ou estrangeira.

Este poema foi escrito em 1595 para uma escrava com quem andava de amores na Índia. E mais tarde, José Afonso faz a música que embala o amor de Camões e Bárbara que integra a banda sonora deste espetáculo.

Bárbara, em *Garcia d'Orta, o sábio prático*, simboliza a ponte entre a arte e a ciência, o equilíbrio entre razão do médico e o sonho do poeta. Descalça e pés assentes no chão, Bárbara representa mais do que a fiel escrava, ou a ninfa amada, ela é quase

que uma representação da Índia para Portugal do século XVI, pelo exotismo, pela natureza, pela cor e pela sua humanidade. Bárbara será ainda convocada, breve mas expressivamente, por Natália Correia, na peça monumental que esta autora consagra a Luís de Camões, em 1980, escrita para assinalar o quarto aniversário da morte do vate: *Erros meus, má fortuna, amor ardente* (peça publicada em 1981 e estreada somente em 1988, com encenação de Carlos Avilez)

Cena V: O Naufrágio

Canto V d' *Os Lusíadas*

*“Naufrágios, perdições de toda sorte,
Que o menor mal de todos seja a morte!”¹³*

A cena do *Naufrágio* segue-se à cena da *Ilha dos Amores*. Depois de um *blackout*, Camões nada com o seu manuscrito na mão, lembrando o naufrágio que sofrera onde perdeu a sua amada Dinamene, conseguindo apenas salvar a sua obra *Os Lusíadas*. Diogo do Couto deixou-nos um manuscrito da década de VIII, onde se lê:

“[V]indo de lá se foi perder na Costa de Sião, onde se salvarão todos despidos e o Camoes por dita escapou co as suas Lusíadas como ele diz nella E aly se lhe afogou hua moça chinesa q traziam muito fermosa com que vinha embarcado e muyto obrigado; E em terra fez sonetos a sua morte, em que entrou aquelle que diz.

Alma minha gentil que partiste

¹³ Idem

Tam cedo desta vida descontente

Repousa tu no Ceo eternamente

E viva eu qua na terra sempre triste”

O mar que é o pioneirismo dos portugueses, não conta apenas com as conquistas, as glórias e os descobrimentos. O mar era um castigo, um sacrifício e uma promessa para quase todos, uma aventura, apenas para alguns.

Facto é que foi uma ventura consumada e provada que deixou o nome de Portugal em todos os continentes e fez da língua de Camões a oitava mais falada no mundo.

Os naufrágios que Camões descreve são extraídos de vários relatos de naufrágios de um documento que já existia na época, mas que só foi editado no século seguinte: *História Trágico Marítima* de autores desconhecidos.

O Gigante Adamastor, pertence ao Canto V d'*Os Lusíadas*. A profecia de Adamastor vem numa imagem de terror e numa voz assombrosa, mas quando confrontado por Vasco da Gama, Adamastor muda a sua postura, acabando por demonstrar fragilidade de um ser só e castigado pelos Deuses.

Ele é a eterna luta entre os homens e a natureza, entre o esforço humano pelo progresso e conhecimento e os obstáculos que a eles se opõe, é a personificação das forças que se opõe à grandeza e liberdade humana, a representação da pequenez, quando o egoísmo pessoal é entrave ao caminho e luta dos grandes.

Nesta cena é projetada a pintura *O Naufrágio* da pintora portuguesa Maria Helena Vieira da Silva, nacionalizada Francesa (1908 – 1992)

Cena VI: O Tribunal do Santo Ofício

“Quem pinta o mundo ao contraio, é

*porque que não esta de acordo com o mundo que Deus criou.”*¹⁴

A pintura de Boch é um dos signos cénicos de destaque no espetáculo *Garcia d’Orta, o sábio prático*, Yeronimos Boch é identificado como o pintor favorito de Garcia d’Orta.

A obra de Boch é uma alegoria da hipocrisia humana, recorrendo a figuras simbólicas complexas, singulares, imaginativas e caricaturais. Entre ela destacam-se: *O Carro de Feno* (Museu do Prado, Madrid) *O Jardim das Delícias* (Museu do Prado, Madrid) *O Juízo Final* (Akademie der Bildenden Künste, Viena); *As Tentações de Santo Antão* (obra principal no Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa e suposto estudo da obra no Museu de Arte de São Paulo - MASP, São Paulo, Brasil); *Os Sete Pecados Mortais* (Museu do Prado, Madrid); *Navio dos Loucos* (Museu do Louvre, Paris); *Morte e o Avarento* (Galeria Nacional de Arte em Washington, DC.).

As Tentações de Santo Antão, é um tríptico do pintor que data a 1495 e 1500. O painel esquerdo corresponde ao primeiro momento das tentações. Na parte superior da pintura, o Santo é transportado pelo céu por demónios, para ser depois amparado por dois religiosos e por um leigo, vestido de vermelho escuro.

Sob a ponte estão três monstros que leem uma carta, enquanto uma outra estranha figura se dirige a eles, para lhes entregar outra carta. Esta estranha figura dará imagem ao cardeal da inquisição quando num *flashback* de Camões sobre a perseguição que também ele sofrera pela Igreja, dois seres estranhos conversam sobre os avanços do

¹⁴ Idem

poder da Igreja e a função do povo: O Cardeal D. Henrique e o genro de Damião de Góis – intelectual e músico Português perseguido e assassinado pelo Tribunal do Santo Ofício (Inquisição).

Cena VII: Teatro das Naus.

Depois dos naufrágios que atormentavam a vida dos marinheiros, Garcia e Camões, relembram o teatro que se fazia nas naus. Este teatro que tinha o propósito de animar os tripulantes e era feito pela igreja de forma a evangelizar e espalhar a doutrina católica.

Com a união do feudalismo e da Igreja nasce uma civilização onde o cristianismo é imposto, uma religião universal que manteria a estrutura de uma sociedade fragmentada por guerras, revoltas, pestes, etc. Na Idade Média o teatro resumia-se a uma série de práticas espetaculares, que não correspondiam à ideia que concebemos de teatro, muitos autores falam de teatralidade medieval para se referirem a estas práticas e não de teatro.

O poder da Igreja utilizava a arte cénica para ensinar e desenvolver temas religiosos. Teve início, uma procura de meios de difundir a palavra de um único Deus.

“Assim, uma vez no poder, os cristãos destruirão todo esse teatro, excomungando, nos primeiros consílios, os actores, as suas mulheres e descendentes.”
(MOUSSINNAC, 1975, p. 86)

A representação sacra enriquecia-se com episódios e diálogos bíblicos desenvolvendo formas dramáticas: ensinava os sete pecados mortais, os dez mandamentos, as histórias do Antigo Testamento. O Evangelho originou uma liturgia dramática:

“(...) [O]s tropos determinavam variações musicais e poéticas parafraseando os recitais evangélicos. Eram destinados a ajudar a memória dos recitadores, e compunham-se de estrofes cantadas que formaram primeiro diálogos, e depois pequenos dramas.” (MOUSSINAC, 1975)

Os textos bíblicos eram abordados em autos, as exibições eram realizadas na sua maioria em igrejas. Estes espetáculos contavam a vida de santos e pessoas valorizadas para os cristãos. Com o decorrer do tempo, estes espetáculos passaram a ser apresentadas em praça pública ou em grandes teatros, possibilitando truques como aparições milagrosas, aparições de santos e demónios.

Os elementos cénicos eram a cripta, o altar e o púlpito e aos sacerdotes cabia a interpretação.

O século XII marca uma mudança neste teatro, pois as celebrações solenes já intervinham com o cómico aumentando a participação dos fiéis e a comunicação com o público, sendo que até mesmo as comédias eram utilizadas para provar à assistência as terríveis consequências da heresia.

O testemunho de manifestações teatrais em Portugal remonta ao ano de 1193. Este testemunho é um documento onde D. Sancho I, em troca de um arremedilho, doa terras a dois jograis, Bonamis e Acompaniado. Esta seria uma representação que misturava canto, declamação e pantomima, para que a fábula narrada fosse mais atraente. O público englobava desde os aldeões camponeses que se reuniam para o espetáculo nas praças por ocasião de festas populares e cerimónias religiosas, como fidalgos, ou o próprio monarca da corte.

“(...)No século XV, em consequência da invenção da imprensa e da difusão do livro, a actividade dos jograis entra e acentuado declínio (uma lei de 1446 retira-lhes,

inclusive, o privilégio de foro especial), dela restando apenas vestígios nos sermões burlescos dos goliardos, que podem considerar-se uma derivação do arremedilho jogralesco” (MOUSSINNAC, 1975, p. 108)

Exemplos de dramas religiosos são chamados de mistérios, o mais famoso dos quais é o *Mistério de Elche*, realizado desde o século XV, em Elche, no sul do Reino de Valência. Outro tipo de representação que teve grande sucesso na Península relaciona-se com a dramatização da festa de *Corpus Christi*: Nas procissões de Corpus, em que várias cenas representam temas religiosos em movimento, pelas ruas da cidade. Essas representações são a origem das peças posteriores, nascidas no séculos XVI e XVII, como *Calderón de la Barca*.

A população que compunha as naus era composta, na sua maioria, por aventureiros e condenados, e a Igreja ocupava-se da sua catequização. Os padres recebiam, ensinamentos de técnicas teatrais, que consideravam mais eficazes e fascinantes para a educação religiosa do que os sermões. Inicialmente, encenavam-se autos e peças religiosas levadas da metrópole, no entanto logo iniciou-se uma produção dramática local. A ambição deste teatro aproxima-se mais do espírito missionário do que do reconhecimento artístico, assim grande parte destas obras tinha autores desconhecidos. Não houve cuidado na sua conservação, e aos nossos dias, desse período apenas chegaram poucos manuscritos, quase todos da Ordem de Jesus, no Brasil.

Cena VIII: A Inquisição na Índia

Canto X de *Os Lusíadas*.

*“Não mais, Musa, não mais, que a Lira tenho
Destemperada e a voz enrouquecida,
E não do canto, mas de ver que venho
Cantar a gente surda e endurecida.
O favor com que mais se acende o engenho
Não no dá a pátria, não, que está metida
No gosto da cobiça e na rudeza
Duma austera, apagada e vil tristeza.”¹⁵*

O Canto X de *Os Lusíadas* demonstra o cansaço e a desilusão do Poeta. Na verdade, quando Camões oferece a sua obra a D. Sebastião, já ameaçava a nação o desencanto da ação ultramarina. Esboçava-se já a crise nacional que ganharia o apogeu com a derrota de Alcácer-Quibir, e o desaparecimento do Rei D. Sebastião. Na primeira parte do texto o poeta despede-se, declarando-se cansado. O poeta deixa transparecer claramente o desencanto: O cansaço de a vontade humana, por vezes parecer não bastar; o cansaço de poucos poderem contra o mundo; o cansaço de Luís de Camões perante um país que mesmo na sua época dourada se dedicou, quase sempre, a ostentações inúteis; O cansaço das promessas de sempre e do mundo que nunca muda; o cansaço de mais um homem, que elevou uma nação, e que outros homens em nome de um país que não representavam, fizeram essa mesma nação vilmente o abandonar; o cansaço da desilusão de tantos dias, no rosto de tanta gente.

Camões morreu em 1580, sem quaisquer condições. Garcia d’Orta, depois de morto foi desenterrado para que os seus ossos fossem queimados num auto de fé. Os dois amigos que nas desterradas longínquas Índias agarravam a pátria na forma que lhes era

¹⁵ Idem

possível, elevando o nome de Portugal e dando o que de melhor cada um tinha para dar, um na medicina o outro na poesia, na procura de um Portugal, que ainda não somos.

II. *Santo António*, de Hélder Costa

Santo António, é um espetáculo da autoria de Hélder Costa que estreou a 13 de Junho de 2013.

Este espetáculo, que conta a vida do homem que o povo fez santo, teve como palco o Claustro da Sé de Lisboa.

A horas da estreia, chegando à Sé de Lisboa, deparo-me com uma multidão que ali terminava a sua procissão em nome do Santo. Da igreja de Santo António às portas da Igreja Catedral, as ruas eram um mar de gente rezando ao santo. Quando subitamente toda aquela imensidão de fé e de humanidade, olha o céu com espanto: Olham em euforia, alegres, espantados e confiantes. Desconfiada, olho também, mas vejo apenas o céu limpo e um sol que me queima os olhos. O povo continuavam deslumbrado com um imagem que eu não via e pergunto a uma senhora que ali passava, o que estaria a acontecer para além do que os meus olhos viam: “ É sol menina! É sol que neste dia muda de cor! Se olhar muito consegue ver! Eu, um dia cheguei a vê-lo verde! ... depois queimei a vida, tive de fazer tratamentos ao olho esquerdo... queimou como uma ponta de um alfinete... Mas agora trago aqui estas radiografias e já posso olhar! A menina que uma?”

Émile Durkheim distingue a religião como o que há de mais profundamente humano em nós. A religião que é a forma complexa do que um dia era mágica, continua com o

mesmo propósito explicar o que as ciências não encontram ou o que as cabeças não aceitam.

Não por alguma crença religiosa que possua, mas pelo ceticismo que procuro, compreendo a religião, a magia, os rituais, e todos esses estados liminares como o ponto mais imaginativo da mente humana. Se um dia, ainda primitivos, ao lidar com as forças da natureza, e na ausência de respostas inventamos deuses, magias, e credos justificativos para a nossa ignorância. Hoje, cobertos de alcatrão e satélites, mantemos a nossa escolha perante esse fenómeno tão frágil que é a vida.

Acredito que o Teatro tem este dom da religião, não só pelos rituais que desenvolve, ou pelo ritual que é, mas acima de tudo porque teatro implica crença, não se faz teatro sem se acreditar. E esta crença de que falo não se limita a interpretação de uma personagem, mas a uma crença externa: continuar a acreditar no Teatro enquanto vida numa sociedade que confunde arte com mac donaldes.

Fernando de Bulhões nasceu numa pequena casa em frente à Sé de Lisboa, onde seria batizado. Na sua vida clerical, pertenceu à Ordem de Santa Cruz em Coimbra, mas cedo a tocou pelo burel dos Franciscanos. Depois de ser um mártir em Marrocos, no regresso a Lisboa sofreu um naufrágio que o levou para Itália onde encontrou Francisco de Assis. Fernando António fez-se um pregador ilustrado, sábio e culto para todas as multidões que se deslocavam para o ouvir.

Este espetáculo junta o a outras figuras da História de Portugal que neste que se fez santo encontraram interesse, força e inspiração: Padre António Vieira e Fernando Pessoa.

É uma interpretação de inspiração brechtiana, que se junta à tradição do teatro popular da Idade Média, a aposta poética e cénica na referência a milagres e a cor musical de Lisboa quando os recebe no final desta viagem teatral. As personagens que aqui visto são múltiplas. Uma criança numa brincadeira com amigos que se faz um capataz autoritário e rude, uma mulher louca, doente, que percorre uma cidade em busca de vida, uma jovem boémia que se converte ao sermão do Santo, e a eterna Mofina Mendes de Gil Vicente.

A encenação deste espetáculo, aproveita o espaço singular que é o claustro da sé catedral de Lisboa, e abdica de todos os objetos que não sejam essenciais ou de utilização na peça. É um espetáculo que se inspira no espaço vazio de Brook, e o cenário constitui-se pelo lugar e os adereços, por cordas, cestas, objetos agrícolas de trabalho no campo, velas, panos, e vários aviões coloridos que a determinado momento invadem a cena como que num rasgo de alegria popular. Todos estes objetos tem uma utilidade a determinado momento da peça.

A dramaturgia da luz, da autoria de Ricardo Santos tem um resultado essencial na cena, a aposta no vermelho e amarelo dão a este espetáculo um tom de terra e de místico.

A banda sonora é composta pelos dois grandes nomes do fado, Carlos do Carmo, com a musicalização do poema A Gaivota de Alexandre O'Neill e Amália Rodrigues na marcha que encerra o espetáculo.

III. Na prática teatral

Chegada à prática teatral no Grupo A Barraca, e à criação das personagens, personagens que nascem e constroem-se diariamente desde as primeiras leituras, evoluindo nos ensaios e fortalecendo-se a cada um dos espetáculos.

Num trabalho artístico e criativo, é por vezes difícil escolher qual é a melhor forma de o realizar ou interpretar, qual a opção mais consistente ou mais próxima do que é pretendido, se é que há uma personagem exatamente pretendida...

Havendo uma orientação exterior, este trabalho é facilitado por uma opinião.

Pois sozinha não iria ter a distância suficiente para compreender o que estou realmente a produzir. Acredito por isso, ser tão importante a organização de ideias e depois a tentativa, e experiência, afinal nem todas as hipóteses de interpretação podem ser tentadas, é um processo dinâmico onde novas ideias podem anular outras hipóteses.

A interpretação no teatro d'A Barraca assenta fundamentalmente na relação cénica dos atores. O encenador, que neste caso também foi o dramaturgo, embora sublinhe a importância de algumas imagens na construção do espetáculo, dá aos atores a liberdade que só a imaginação da mente e do corpo de cada um permite. Assim a interpretação é criada no palco e num jogo de respostas.

Aqui, n' A Barraca, o ator deve deixar-se absorver ou então ele mesmo absorver de forma consciente tudo o que o rodeia. Assim, o ator não se relaciona apenas com o seu texto e com a conceção técnica do projeto que está a trabalhar, mas disponibiliza-se fisicamente e sensorialmente para se relacionar com todos e tudo o que esteja presente no seu espaço de criação. Com isto o ator procura encontrar uma verdade, algo que lhe permita trazer ao palco motivações próprias, não se limita a uma interpretação pré concebida de uma imitação de uma imitação.

Inicialmente, segui a sugestão do texto na procura por fazer uma interpretação fiel, fiel ao que era didascálico, ao que conhecia e calculava que os que contracenavam comigo e o encenador também conheciam. Mas isto faria com que o resultado da obra artística apresentada fosse uma interpretação certa, cumpridora, mas igual a tantas outras, sem qualquer tipo de rasgo, de artístico, de humano e verdadeiro.

A minha proposta foi o envolvimento com tudo, não só na relação com os outros atores e encenador, mas com todo o espaço cénico e aquilo que este oferecia: a luz, o escuro, o frio, o calor, uma presença estranha de alguém que esteja fora do processo, alguma situação inesperada que acontecesse interferia com o meu trabalho, porque eu assim me disponibilizei para isso, não me isolei dentro da minha própria dramaturgia, quis entrosar-me com o espaço e com tudo o que este me oferecia.

Com tudo isto compreendi que o teatro acontece primeiro em nós e então depois no palco.

No espetáculo Garcia d'Orta, o Sábio Prático, interpretei várias personagens, foi a Indiana com que abre o espetáculo, a que veio a tonar-se mais complexa: sem texto, seguia a música em gestos rituais indianos. Estes gestos eram inspirados no Bharatanatyam que é caracterizado por linhas geometricamente perfeitas, por voltas e saltos e batidas dos pés que marcam ritmos, abhinaya (expressões do rosto e dos olhos, acompanhadas por mudrás ,gestos das mãos).

A personagem Bárbara escrava, não se afastou muito das expectativas que inicialmente tive, uma mulher simples e paciente, mas a meu ver interpretar difere de representar. A representação sugere o reflexo de algo, tornar-se semelhante a algo para o demonstrar. A interpretação vai mais além. A interpretação vai mais a nós. Acredito que nesta interpretação exista uma base de pressupostos stanislavskianos , uma procura de

memórias e afetos que de alguma forma me aproximaram do ponto de vista do que seria aquela mulher.

O Cardeal D. Henrique, é uma personagem que é literalmente vestida. A minha interpretação complementava um figurino de cardeal, largo e longo, sem qualquer aproximação do corpo feminino, assim como o meu rosto estava coberto com uma máscara expressionista inspirado numa estranha figura da obra de Bosch. Envolvida num corpo e numa cara onde nada de pessoal encontrava, dava gesto a uma voz off, com a voz do ator João d'Avila. Nesta cena a minha interpretação passava apenas pela postura e gestos para dar vida a uma personagem que de imagem e texto, nada se aproximavam de mim.

Jesus Cristo, foi procurado entre a sátira, o exagero, e alguma verdade. Nesta cena de teatro, dentro do teatro, toda a postura de interpretação escolhida remete à oração e à meditação, ao mesmo tempo que a firmeza das suas palavras contra as tentações que lhe apresentam, e a sátira da final indecisão, que mostraria que também aquele Jesus era de carne e também ele poderia, como todos, ser tentado por alguns prazeres.

No espetáculo Santo António, As duas personagens a que dou corpo são: uma mulher louca e doente e Mofina Mendes.

A primeira personagem interrompe a cena num sufoco e cansaço, o corpo rasteja na pedra e a voz é levada ao mais grave. A construção desta personagem passou muito pelo espaço e pelo exagero. O espaço, no sentido em que o corpo tenta explorá-lo ao máximo, desde o corpo caído aberto no chão, ao sentir do frio das pedras da catedral que representa também quão fria era solidão daquela mulher que desesperada corria a aldeia em busca de vida, quando quase todos estavam mortos e dos poucos que viviam, espreitavam as portas mas não abriam. Esta mulher, louca, quando compreende-se

sozinha entrega-se a sua loucura e no chão esfrega-se compulsivamente com vinagre – ritual feito para afastar os males da peste da antiguidade clássica. No entanto não existe pano, nem vinagre, a mulher coça o seu corpo, braços e pulsos, tique frequentemente comum em determinadas patologias mentais.

Mofina Mendes, a alegre mulher do povo, conta aos espectadores como vai encontrar um namorado se vender um pote de azeite, no jogo de ritmo de texto e de corpo, que me exigiu trabalho de respiração e voz, pois o texto é dito quase que numa corrida, e depois numa dança de roda, onde por fim o pote se parte.

Foi com estes trabalhos que eu tive a oportunidade de colaborar como atriz e realizar este estágio numa Companhia que na sua prática teatral o ator é sempre o centro do espetáculo é ele com o apoio do encenador que traça os caminhos que o espetáculo vai tomar. Não há aqui uma hierarquia de funções entre encenador e ator, ambos trabalham no mesmo sentido complementando-se. Não estamos perante um encenador-ditatorial, nem de atores vestidos de marionetas que são manipulados por uma espécie de cordas invisíveis pelo encenador. Estamos numa equipa de criadores, uns com mais ou menos experiência e cada um dá o seu contributo para fazer nascer uma obra.

É esta a minha experiência em relação à prática teatral d'A Barraca, ao modo como se faz teatro na Companhia que me acolheu neste estágio e que agora partilho neste relatório as minhas experiências práticas vivenciadas.

Conclusão

A minha admissão na Escola Superior de Teatro e Cinema coincide com o fim do Ministério da Cultura decretado pelo atual governo, em 2011.

Os dias do teatro são difíceis.

Acredito que depois destes dias restem apenas aqueles que realmente lhe pertenceram. Não os que vão e vêm, mas aqueles outros que para onde quer que vão levam o teatro consigo.

Os dias no teatro são difíceis.

Dizem que ninguém vive disto. Não veem que há quem viva para isto. Longe vai o tempo em que cortavam subsídios. Hoje cortam sonhos, querem cortar memórias, querem esquartejar uma liberdade que nunca chegou inteira.

Os dias do teatro são difíceis.

Mas não fosse suficiente a dificuldade de verbalizar a arte, de forma a que ela seja o que se considera científico/académico, decidi aliá-la à política.

Mas não fosse suficiente o tamanho do teatro enquanto a arte humanizada, que faz do ser humano o único instrumento de ofício, decidi pegar nele enquanto instrumento que usa o homem para a humanidade. Porque na arte, na política e noutros poucos credos, importa muito pouco o que se pode, importa o que se faz. Todos os dias.

Com estes dias guardo num abraço todos os que aqui me acolheram. Com estes dias guardarei dentro do peito todos os que aqui me apaixonaram.

Vejo A Barraca em cores e em risos, em música e alegria, e o teatro que ali se faz é para mim sempre um sorriso de coração quente.

A Barraca agarra nas histórias do mundo e dá-lhe um tamanho maior, agarra as figuras que se distinguem, que marcam a História, e que saem dessa linha de ordem comum: pessoas extraordinárias.

O que A Barraca faz é mostrar essa humanidade, é contar-nos a História dentro da história, o homem e a mulher por traz da atitude.

É sempre importante conhecer a memória que nos constrói: A História repete-se, parafraseando Hegel. Mas mais do que isso, mas hoje, mais que antes, é necessário um pouco de extraordinário, é necessário sair da linha e voltar a quebrar muros e a plantar flores. Acreditar que a História que um dia foi feita por aqueles, agora é feita por cada um de nós. E fazer, fazer o que quer que seja.

Os dias do teatro são difíceis.

“É uma luta que dura há séculos.

Precisamos de grandes poetas que a saibam cantar.”¹⁶

¹⁶ COSTA, Hélder. Garcia d’Orta, o Sábio Prático. Anexo I.

Bibliografia

BARATA, J. O. (1998) HISTÓRIA DO TEATRO EM PORTUGAL (SEC. XVIII).

Lisboa: MEMÓRIA e Sociedade DIFEL Difusão Editorial, S.A.

BOAL, A. (1972). Categorias de Teatro Popular. Buenos Aires: Ediciones Cepe.

BOAL, A. (2003). O TEATRO COMO ARTE MARCIAL. Rio de Janeiro: Editora Garamond Ltda.

CANO, J.L. (1974). GARCIA LORCA – Biografia ilustrada (Edição 111 ed.) . (A.D. GOMES, Trad.) Lisboa: Delfos

CARY, L., RAMOS, J.J. (1973) Teatro e Vanguarda. Lisboa: EDITORIAL Presença. Lda.

COSTA, H. (2013). Dois anos de Encontros Imaginários. *Jornal de Letras*.

COSTA, H. (1997) Marlin meu amor. Lisboa: Edições Colibri.

COSTA, H. (1980). Teatro Operário. Coimbra: Centelha.

ECO, U. (1998). Como se faz uma tese e,m ciências humanas. Lisboa: Editorial Presença.

GARCIA, S. (1990). TEATRO DA MILITANCIA. São Paulo: Editora Prespectiva S.A.

GUERRA, M. C. (2005). Ser e não Ser ou estórias da História do Teatro. Lisboa: Circulo de Leitores.

Macedo, J. B. (1979). Os lusíadas e a histórias. Lisboa: Editorial VERBO.

- MACHADO, R. (1947). A flora da Índia nos Lusíadas. Lisboa: Imprensa Artística.
- MATOS, M.V. (2003) Tópicos para a leitura de Os Lusíadas. Lisboa: VERBO
- MOUSSINAC, L. (1975). HISTÓRIA DO TEATRO. (M. JACQUES, TRAD.)
AMADORA, Portugal: Livraria bertrand.
- Negreiros, J.d. (2001) POEMAS. Lisboa: ASSÍRIO & ALVIM.
- PISCATOR, E. T(1990). TEATRO POLITICO. (A. SASTRE, Trad) Técnicas Gráficas.
- SENA, J.D. (1989) DO TEATRO EM PORTUGAL. LISBOA: edições 70
- PAVIS, P. (1987) THEATRE DICTIONARY. Paris: messidor – editions sociales.
- SANTARENO, B. (1994) Dramaturgia de Abril. Lisboa: SOCIEDADE
PORTUGUESA DE AUTORES/ PUBLICAÇÕES DOM QUIXOTE

APÊNDICE 1

Equipa artística e técnica

Curricula

Nestes meses de aprendizagem muito devo aos colegas que comigo partilharam o palco, nos diferentes projetos onde participei: Encontros Imaginários, Garcia d'Orta, o Sábio Prático, Santo António.

Nestes meses de aprendizagem muito devo aos colegas que comigo partilharam o palco, nos diferentes projetos onde participei: Encontros Imaginários, Garcia d'Orta, o Sábio Prático, Santo António.

- A equipa artística:

Adérito Lopes

Adérito Lopes (n.1980), ator residente do Grupo A Barraca, Formado pela Escola Superior de Teatro e Cinema – Instituto Politécnico de Lisboa e ator residente d'A Barraca, iniciou o seu percurso como ator no Grupo de Teatro Independente "O Palmo e Meio" em Campolide (Lisboa) ao mesmo tempo que frequentava a Oficina/Ateliê: "Espaços e Expressões" na Comuna - Teatro de Pesquisa. Frequentou a Escola Profissional de Teatro de Cascais, após a qual estreia profissionalmente, em 2001 no TEC – Teatro Experimental de Cascais, numa co-produção com o Teatro da Garagem, em Tríptico TEC. Até hoje trabalhou sob a direção de nomes, como: Águeda Sena; Carlos Avillez; Carlos J. Pessoa; Castro Guedes; Fernando Jorge Lopes; Filipe La Féria; Guillermo Heras; Hélder Costa; João Lourenço; Joaquim Benite; José Martins; Maria do Céu Guerra; Rita Lello e Rui Luís Brás.

João D' Àvila

Nasceu em Lisboa em 1934. Formado pelo Conservatório Nacional de Arte Dramática, continuou a sua formação artística em Londres na London School of Dramatic Arts e na Royal Dance School, pelo mérito de uma bolsa da Fundação Calouste Gulbenkian

Estreou-se em 1954 na peça “O Auto do Bom Senso na Voz do Operário.”

Na Casa da Comédia interpretou a peça “Antes de Começar” de Almada Negreiros, encenada por Fernando Amado em 1960.

Estreou no Teatro Nacional D. Maria II como profissional com a peça “Nova Vaga” dirigida por Amélia Rey Colaço, com Palmira Bastos no elenco.

Com o “Grupo Fernando Pessoa” apresentou-se com grande sucesso artístico no Brasil, Angola e Moçambique.

Em 1967 parte para Londres de onde só regressará em 1974.

Em Londres trabalha com Bettina Yonic e no London Theatre Group dirigido por Stephen Berkoff. Estreia no Teatro Round House de Londres.

Em Londres atua também no Convent Garden no bailado “Copélia”, no Teatro Wells Sadler’s e no Oval Theatre, actua em várias cidades de Inglaterra.

Em 1975 apresenta-se no Teatro S. Luiz como produtor, encenador e principal intérprete na peça “Um Auto para Jerusalém” de Mário Cesariny de Vasconcelos.

Na Casa da Comédia com encenações de Filipe La Féria interpreta “A Paixão Segundo Pasolini”, “Péron”, de Coppi, “Electra” de Yourcenar, “Marquesa de Sade” de Mishima, “A Ilha do Oriente” de Mário Cláudio, etc.

No Teatro A Barraca com encenações de Hélder Costa, surge na “Primeira Página”, “O Avaro”, de Molière, “A Relíquia”, de Eça de Queirós (encenação de António Victorino de Almeida) “Um dia Inesquecível”, de Ettore Scola e “O Príncipe de Spandau” de Hélder Costa, este representado em Paris, no Festival de Teatro. Com encenação de Maria do Céu Guerra apareceu no “Havemos de Rir”, de Maria Judite de Carvalho, e interpretou “O Velho da Horta” de Gil Vicente.

Encenou “O Grupo Fernando Pessoa”, “O Mundo de Portugal no Mundo”, espetáculo com o qual viajou por toda a Europa, Estados Unidos, Venezuela, Canadá e Brasil, tendo acudado para comunidades portuguesas, Universidades, Teatros e Televisão. Em Nova Iorque atuou no “Grolier’s Club” de Manhattan com o apoio da American Portuguese Society. Atuou em Universidades como o King’s College de Londres, Universidade de Hamburgo, Valência, Los Angeles, Berkeley, S. José, Hayward, Rio de Janeiro, S. Paulo, Brasília e Olinda. Em 1985 atuou em Goa a convite do Embaixador da Índia em Portugal. Na Índia que percorreu durante quatro meses estagiou com o teatro clássico “Katakali”.

Encenou ainda “O Auto da Índia” de Gil Vicente, “Inês de Castro”, episódio de Camões, “O Irmão” de David Mourão Ferreira, “Ri-Ritmo-Rima”, Poesia e sapateado, texto de Ernesto Mello e Castro, “Uma noite em Cheio” de Jorge Poliakoff, “Cena Impossível”, de E. Mello e Castro, etc.

Em cinema participou em “O Princípio da Sabedoria”, “As horas de Maria”, “Fernando Lanhas”, de António de Macedo, “Amor e Dedinhos de Pé” de Luis Filipe Rocha, “Portugal S.A.” de Ruy Guerra e “Los Angeles – Lisboa” de Rui Goulard.

Em televisão participou nas séries “Os Maias”, “A Tragédia da Rua das Flores”, de Eça de Queirós, “A Morgadinha dos Canaviais”, de Júlio Diniz, “Erros meus, má fortuna”,

Camões, “A História de Camilo e sua Plácido”, “A Casa da Saudade”, “O Conde de Abranhos”, “A Viúva do Enforcado”, “As Tordesilhas e D. João II”, “Alves dos Reis”, “O Processo dos Távoras”, “Imaginação Acordada”, “Uma visita inoportuna”, “As nuvens” entre outros.

Ruben Garcia

Formado pela Escola profissional de teatro de Cascais e ACT-Escola de actores de cinema e televisão, foi dirigido por nomes das artes performativas e do cinema como,

Jean Paul Buchieri, Antonino Solmer, Elsa Valentim, João Grosso, Inês Nogueira, Manuel Brás da Costa, Teresa Lima, Nicolau Breyner, João Canijo, Filipe Tenreiro-Práticas de Palco, António Pedro Vasconcelos, Joaquim Leitão, Marie Brandt, Rita Nunes. Patrícia Vasconcelos, Mestre Roque-Luta (Cénica/Esgrima), Michel, Marco de Camille, Elina e Guilherme, René Pereira, Françoise Wolfman.

No seu vasto curriculum destacam-se: “Amália”, o Musical de Filipe La Féria; “Alma”, de Joshua Sobol, que se manteve cinco meses em cena no “Los Angeles Theatre”, em Hollywood, E.U.A., em Lisboa, no Convento dos Inglesinhos. “Carpe Deam” de Bruno Cochat, teatro Camões”; “Café”, de Spiro Scimone; “Eu Lusitano d’Aquem e d’Além Mar, de Norberto Ávila.

Na Barraca, integrou vários espetáculos: O mistério da Camioneta fantasma, de Hélder Costa; A Princesa do Amor de Sal, de Rita Lello; Felizmente há Luar de Luís Sttau Monteiro, com Encenação de Hélder Costa.

Sérgio Moras

Sérgio Moras nasceu em Vilarinho da Castanheira Carrazeda de Ansiães em 1975. Estudou Engenharia de Materiais na Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade Nova de Lisboa. Iniciou a sua atividade teatral no NNT - Novo Núcleo de Teatro. Em 1998 integra o projeto “A Peregrinação”, Produção do Teatro “O Bando”, que fará parte integrante dos eventos culturais da Expo’98, peregrino pertencente à máquina “O Rinoceronte” do grupo francês “Royal De Luxe” e à máquina do grupo “O Olho”. Em Novembro de 1998 é convidado a integrar o elenco de “A Barraca” para reposição do espetáculo “Fernão, Mentas?” de Hélder Costa, versão livre da «Peregrinação» de Fernão Mendes Pinto, encenação de Hélder Costa. Em Abril de 1999 participa em Itália no “Trentino Portogallo-Incontri di Cultura Arte e Spettacolo”. Estreia ainda em Grândola, a peça “Abril em Portugal”, com texto e encenação de Hélder Costa. Em Junho de 1999 com a Barraca, apresenta em Macau – “Fernão, Mentas?”, espetáculo apresentado no decorrer das comemorações do 10 de Junho, dia de Portugal. Em Agosto de 1999 estreia da peça “Agosto”, baseada e adaptada em textos de Olga Gonçalves, Ferreira Castro, José Rodrigues Miguéis, Manuela Degerine, João Melo, Dias Melo, Adaptação e encenação de Maria do Céu Guerra. Em Julho de 2000 estreia, no Festival Internacional de Teatro de Almada, da peça “A Relíquia” de Eça de Queirós, encenação de Hélder Costa. Em Agosto de 2000 em Espanha, “XVI Festival de Teatro Clássico de Alcântara”, com o espetáculo “Fernão, Mentas?”. Em Janeiro de 2001 estreia da Peça “Marilyn Meu Amor”, de Hélder Costa, encenação de Hélder Costa. Ao que se seguiram os espetáculos “A Revolta dos Bonecos” e “Ser e Não Ser ou estórias da História do Teatro”, A Relíquia, de Eça de Queirós, Abril em Portugal, de Hélder Costa, Fernão Mentas, de Hélder Costa – Grupo A Barraca, Um Dia tão Estúpido, de Dário Fo.

Equipa técnica:

Paulo Vargues

Técnico de Luz e som n'A Barraca, desde 2012

Licenciado em Teatro pela Universidade de Lisboa.

Ricardo Santos

N' A Barraca desde 2009.

Frequentou a Escola Profissional de Música de Almada. Trabalhou em produção e organização de eventos de música. É compositor de música eletrónica.

Ficha Artística e Técnica- Garcia d'Orta, o Sábio Prático, de Hélder Costa

Texto e Encenação: Hélder Costa

Elenco: João D'Ávila; Sérgio Moras; Sónia Barradas

Sonoplastia, Iluminação e Vídeo: Paulo Vargues; Ricardo Santos

Produção: Inês Costa

Secretariado: Maria Navarro

- Ficha Artística e Técnica- Santo António, de Hélder Costa

Texto e Encenação: Hélder Costa

Elenco: João D'Ávila; Sérgio Moras; Ruben Garcia; Sónia Barradas; Tiago Assis;

Ivandro de Pina

Sonoplastia, Iluminação: Ricardo Santos

Produção: Paula Coelho

Secretariado: Maria Navarro

ANEXOS

Anexo I – Garcia d'Orta, o sábio prático.

Documento 1:

Garcia d'Orta, o Sábio Prático, de Hélder Costa

Personagens, por ordem de entrada:

Garcia d'Orta; Luís Vaz de Camões; Mulher doente; Bárbara escrava; Luís de Castro; Cardeal D. Henrique; Ensaíador; Cristo; Demónio

Cena I

(Garcia d'Orta e Camões fumam)

Camões - Cá nesta Babilónia, donde mana
Matéria a quanto mal o mundo cria/ *(possível dança em fundo ou gestos rituais por uma indiana)* Cá,
onde o puro Amor não tem valia/ Que a Mãe, que manda mais, tudo profana/
Cá, onde o mal se afina, o bem se dana/ E pode mais que a honra a tirania/ Cá, onde a errada e cega
Monarquia/ Cuida que um nome vão a Deus engana/ Cá, neste labirinto, onde a Nobreza/
O Valor e o Saber pedindo vão/ Às portas da Cobiça e da Vileza/ Cá, neste escuro caos de confusão/
Cumprindo o curso estou da natureza./ Vê se me esquecerei de ti, Sião!

Garcia – Estás com raiva contra a Índia. Está tudo igual em todo o lado...

Camões – é uma vergonha o que os portugueses andam a fazer...

Garcia – e os espanhóis e os holandeses? E os franceses e ingleses? Piratas que roubam os nossos barcos... não foram capazes de descobrir a Índia nem o Brasil, e assaltam-nos sem a menor vergonha. Com o apoio daquelas realezas miseráveis. Cuidado, não comeces a não gostar do teu sangue... não te esqueças que hoje se sabe mais numa hora com os portugueses, que antes se aprendia em cem anos com os romanos...

Camões – talvez com alguns portugueses...

Garcia – O pedro Nunes, o matemático de Alcácer do Sal, dizia que a nossa geração abriu novos mundos ao mundo, novas ilhas, novas terras, novos povos, e, o que mais é, no céu novas estrelas.

Camões – sim, sei que tudo isso é verdade, mas para que serve o trabalho que estou a ter com *Os Lusíadas*, para quê tanto estudo e tanto esforço?

Garcia – andas cansado e triste. Viajemos até a minha ilha, a ilha da boa vida...

(surge a ilha. Projeção. Musica. Indiana dança e espalha pétalas e flores pelo ar)

Cena II

Camões – que boa vida, que prazer, que alegria... comecei a escrever um longo poema sobre esta ilha...

Garcia – mas não fales de boa vida, sabem logo que é a minha ilha.

Camões – não, falo de amores... haverá boa vida melhor? Mas para o bom amor, para o melhor, tem de haver uma conquista... Já não fugia a bela ninfa tanto/ Por se da cara ao triste que a seguia/ Como por ir ouvindo o doce canto/ As namoradas mágoas lhe dizia./ Volvendo o rosto já sereno e santo/ Toda banhada em riso de alegria/ Cair se deixa aos pés do vencedor/ Que todo se desfaz em puro amor;

Garcia – muito bonito, percebe-se o encontro da paixão.

Camões – ainda faltam alguns versos... Oh, que famintos beijos na floresta!/ E que mimoso choro que soava!/ Que afagos tão suaves!/ Que ira honesta!/ Que em risinhos alegres se tonava!/ O que mais passam na manhã e na sesta/ Que Vénus com prazeres inflamava/ Melhor é experimenta-lo que julgá-lo/ Mas julgue-o quem não pode experimentá-lo.

(Gargalhadas)

Garcia – eu devia pôr esse poema numa lápide à entrada da minha ilha... a ilha dos amores...

Camões - isto enchia-se de viajantes... ficavas rico...

Garcia –é esse o problema... isto enchia-se de viajantes, à procura do amor...

Camões - seria o melhor lupanar de Bombaim...

Garcia – é isso mesmo que eu não quero. E nem preciso desse dinheiro, já sou rico.

Camões - a mim dava-me jeito.

Garcia – não terás falta de dinheiro enquanto estiveres comigo. É como pagar o que devo ao teu tio Bento de Camões quando me apoiou para ser professor de lógica na Universidade de Lisboa...

Camões - se lá entraste, não foi por causa do meu tio, com certeza.

Garcia – tens razão, eu entrei graças a influência de outro tio, que era o meu tio, Francisco d'Ota, médico do Cardeal D. Henrique...

Camões - ah, com influência, com cunhas é que conseguiste entrar.

Garcia- Portugal, era assim naquele tempo! O teu tio sabia da história, mas acreditou no meu trabalho.

Camões - por acaso, até sei que ele gostava de ti, dizia que tu tinhas sido um professor dedicado, preocupado em ensinar e interessa os alunos...

Garcia - isso é verdade. Tentei ensina-lhes a importância do estudo das coisas do mundo, o valor da observação, o valor dos sentidos que descobrem o novo e o inesperado...

Camões – e não estudavam os livros antigos?

Garcia – sim, estudavam-se. Mas a verdade é que eu duvidava da tradição recebida, acreditava mais naquilo que se vê.

Camões - em vez de leres só os livros da tradição, preferias o livros da natureza que o olhar e a investigação abrem diante de nós!

Garcia – bem dito, senho poeta, boas palavras.

Camões - ao meu tio, o devo.

Garcia – Bento Camões, uma das boas figuras de antigamente.

Camões - sim, mas isso já foi há muito tempo, não tens de me agar pela memória do meu tio.

Garcia- há coisas que nunca se esquecem. Ilha dos amores... não, não posso da esse nome.

Camões - ilha da boa vida também não esta mal. Mas no meu poema será sempre a ilha dos amores... e vai fica no Canto IX dos meus *Lusíadas*.

Garcia - agora temos de ir ver uma mulher que está doente.

Camões – e quem é?

Garcia – uma mulher solteira mestiça.

Camões - ah... solteira...

(Mulher deitada)

Garcia – como esta? Como se sente?

Mulher – mmmmm mmmmm mmmmm

Garcia - diga, fale, diga qualquer coisa!

Mulher – mmmm mmm mmm

Garcia – esfreguemos-lhe as pernas...

Camões – Mas... as pernas, García?

Garcia – mas o que querias tu esfregar!

(García e Camões esfregam as pernas da mulher)

Garcia – Vou dizer para lhe darem um clister, e um remédio para vomitar. É feito no boticário a partir de uma erva que te hei de mostrar.

Camões – para tirar o veneno.

Garcia – tem de sair e depressa. Se for preciso, sangro-lhe uma veia no artelho. Há quem dê esta droga para brincar e zomba com as pessoas. Ou para as roubarem.

Camões – ah, estas que são solteiras e lives, estão ricas! Quando passam, vejo-as sempre com panos brancos, sedas...

Garcia – algumas quando vão a igreja levam três e quatro escravas carregadas de ouro...

Camões - alguém de tem de as roubar.

Garcia – pois foi o que aconteceu a esta, uma escava deu-lhe datura... riem muito, esquecem-se, pedem a consciência, começam a da tudo o que lhes pedem, ou deixam-se rouba.

Camões - datura?

Garcia – é a erva do diabo, alucinógena, entorpece as vítimas para as roubar e matar.

Camões – entorpece como o ópio? Também acalma...

(Camões aproxima-se da Mulher, Garcia interrompe)

Garcia – acalma, mas com calma!

Camões - eu já reparei que tu fumas muito pouco.

Garcia – um bom taberneiro nunca pode se alcoólico... vou apontar esta consulta, gosto de juntar estas experiencias.

Camões – e eu vou leva-la para dentro.

(Camões pega a Mulher ao colo)

Garcia – olha a Pieta!

(Camões e Mulher saem. Ouvem-se risos.)

Garcia – Luís Vaz!

Camões - já vou!

(Camões entra em cena)

Camões – Garcia, estas indianas... são bem bonitas....

Garcia – Português com Indiana, em princípio é boa mistura...

Camões – Bem, vamos voltar?

Garcia – vamos! Vamos de barco!

Camões – Garcia! Garcia o que é aquilo! Garcia é um tubarão!

Garcia – não é nada... aqui não há tubarões...

Cena III

(Garcia d'Orta escreve apontamentos em papéis... muitos papéis. Procura mais papeis, não encontra. Zanga-se, rasga um papel...)

Camões – o que é isso García? A rasgar papeis?

Garcia - já não me entendo, quero aponta tudo, depois isto é uma confusão.

Camões – depois perdem-se. Tens de fazer um livro.

Garcia- ando a junta apontamentos há mais de vinte anos... olha aquela monte de papeis... um livro, isso é muito caro.

(Grande monte a um canto... desarrumação.)

Camões - mas pode-se arranjar um apoio...

Garcia – um mecenas? Isso é para músicos, para pintores ou escultores que põe os reis e os príncipes na eternidade...

Camões - Sim. Mas têm de os fazer belíssimos, porque se não...

Garcia – cotam-lhes a cabeça (*risos*). Não vão dar dinheiro para um livro a falar de plantas, drogas, doenças...

Camões - eu sou amigo do vice-governador, posso tentar...

Garcia – o quê? Fazer-lhe um soneto a ele e a sua amada?

Camões – não, sobre o livro, sobre este livro...

Garcia – mas como é que tu és amigo dele?

Camões – bem, foi uma história que podia ter corrido mal. Convidei esses fidalgos para uma ceia, e só lhes dei papéis com poesia em vez de comida. Não tinha dinheiro, mas queria fazer uma gentileza.

Garcia- é uma brincadeira um bocado forte...

Camões - quem me safou foi o Diogo do Couto que tinha levado umas galinhas às escondidas.

Garcia – já desconfiava de qualquer malandrice...

Camões - Bem, quem lá estava era o vice rei, o conde do redondo, foi um bocado difícil, mas depois achou graça.

Garcia – depois de come as galinhas... (*risos*)

Camões - é isso. Acho que lhe podemos mandar um poema a pedir a sua proteção.

Garcia- um poema? Mas como? Só fazes queixas de amor ou falas de gloriosas batalhas...

Camões – pode-se fala dos antigos gregos, e depois começa a fala de ti. Eu já tinha começado... (*Camões coloca a coroa de louros*) Aquelle unico exemplo/ De fotaliza erylca e de ousadia/Que mereceo, no templo/ Da eternidade, ter perpetuo dia/ O grão filho de Thetis, que dez anos/ Flagello foi dos míseros Troianos/ Não menos insinado/ Foi nas ervas e medica noticia/ Que destro e costumado/ No soberbo exercicio da milícia/ Assi que as mãos que a tantos morte deram/ Também a muytos vida dar puderam.

Garcia – Não sei, não gosto muito...

Camões – é preciso é que ele goste...

(*chega Bárbara com bebidas*)

Garcia – isso é verdade. Talvez se a Bárbara lesse, eu gostasse mais.

Camões – ela sabe ler português?

Garcia – sim, eu ensinei –a.

Bárbara – e se eu não for capaz?

Camões – eu ajudo.

(*repetem o poema, por vezes a 2 vozes, outras vezes só ela*)

Camões - E não se desprezou/ Aquelle fero e indomito mancebo/ Das artes que insinou/ Para o languido corpo, o intonso Phebo/ Que se o temido Heitor matar podia/ Tambem chaguas mortais curar sabia. Continua Barbara...

Bárbara - Tais artes aprendeo/ Do semiviro mestre e douto velho/ Onde tanto creceo/ Em virtude, sciencias, e conselho/ Que Telepho, por elle vulnerado/ Só delle pode ser despois curado.

Garcia – a história está bonita, mas o que é que eu tenho a ver com o Heitor e o Telepho?

Camões – é preciso paciência...isto é poesia, é Arte, não é a Ciência com que trabalhas que é concreta, directa, trabalha com a realidade e a investigação. Eu não posso tratar os assuntos cruamente, isso já toda a gente sabe. Tem que haver um pouco de emoção, de beleza...como a Bárbara...

Garcia – está bem, tenho paciência...

Bárbara- Pois ó vós, excelente/ E illustrissimo Conde, do ceo dado/ Pera fazer presente

De heroes altos o tempo já passado/ Em quem bem trasladada está a memoria/

De vossos ascendentes a honra e a gloria:

Camões - Posto que o pensamento/ Ocupado tenhais na guerra infesta/ Ou do sanguinolento

Taprobanico Achem, que o mar molesta/ Ou do cambaico oculto imiguo nosso/ Que qualquer deles treme ao nome vosso.

Garcia – ah, agora fala-se do vice – Rei.

Camões – sim, mas fica ligado aos heróis antigos, e é um homem da guerra. E agora chega o pedido de protecção. Barbara...

Bárbara - Favorecei a antiga/ Sciencia que já Achilles estimou/ Olhai que vos obrigua, Verdes que em vosso tempo se mostrou/ O fruto daquela Orta onde florescem/ Prantas novas, que os doutos não conhecem.

Camões - Olhai que em vossos anos/ Produze huma Orta insigne varias ervas/ Nos campos lusitanos/ As quaes, aquellas doudas e protervas/ Medea e Circe nunca conheceram/ Posto que as leis da Magica excederam.

Garcia – e agora metes a Ciência, as plantas...

Camões – peço desculpa, mas é mais que isso. Jogo como teu nome, Orta...onde florescem plantas novas e uma Orta, o nosso Garcia, que produz várias ervas...

Garcia – que Medea e Circe nunca conheceram, posto que as leis da Magica excederam... gosto disso, exceder a Magica...passo a vida a lutar contra bruxedos e curandeiros...

Camões – não me esqueci do teu longo trabalho...E vede carregado/ De annos, letras, e lingua esperiencia/ Hum velho que insinado/ Das guangeticas Musas na sciencia/ Podaliria subtil, e arte siluestre/ Vence o velho Chiron de Achilles mestre.

Garcia – ahahaha...gosto disso...velho carregado de anos, letras e longa experiência...

Camões – e agora, como se fosse numa tourada, a estocada final... Barbara...

Bárbara - O qual está pedindo/ Vosso favor e ajuda ao grão volume/ Que agora em luz saindo/ Dará na Medicina um novo lume/ E descobrindo irá segredos certos/ A todos os antigos encubertos.

Camões - Assi que não podeis/ Neguar (como vos pede) benina aura/ Que se muyto valeis/ Na polvorosa guerra Indica e Maura/ Ajuday, quem ajuda contra a morte/ E sereis semelhante ao Greguo forte.

Garcia – Obrigado Barbara, bela voz, foi lindo. E obrigado Luís, acho que fizeste bom trabalho e que o vice-Rei vai dar protecção ao livro.

Camões – se não o fizer, é estúpido. Fica sem a glória de ter ajudado uma obra que, ainda por cima, terá a honra de ter o meu primeiro poema impresso como prefácio.

Garcia – és bom rapaz, mas um bocado vaidoso.

Camões – não é bem vaidade, eu sei o que valho e não gosto de ver uns inúteis com os favores da Corte, e eu sempre desprezado sempre a penar.

Garcia – portaste –te mal e essa gente mesquinha nunca perdoa. Bem , deixemo-nos disso.

Cena IV

(Bárbara, jovem indiana, enfeita-se com flores. Camões salta, faz movimentos, exercita-se com uma espada. Na DA, o monstro “língua”).

Camões – que dizes a isto?

Bárbara - (*ri-se*) e tu, que me dizes a isto?

(*utiliza as flores para ficar com imagem de beleza campestre. Começam a recitar, num estilo empolado e "distanciado"*).

Camões – estás linda, meu amor.

Bárbara – e tu, garboso jovem, como me agradas...

Camões – que seria de mim, sem a ventura de te ter encontrado...

Bárbara – desde sempre vivi contigo. Desde os meus tempos de menina e moça.

Camões – e eu encontrei-te sempre nas margaridas dos prados, nos trinados dos rouxinóis, nos sóis que espelham os riachos...

Bárbara - (*corta a brincadeira*) já estás a dizer tudo de côr, sem pensar...

Camões – tu também. De onde vem isso dos tempos de menina e moça?

Bárbara – assim não gosto de brincar. Já sei que passas a vida a dizer isso a todas as mulheres. Em Portugal...

Camões – pois disse, pois claro que disse.

Bárbara – passaste a vida a fazer poesias a apaixonadas...

Camões - muitas delas, é aquilo que se diz do poeta. Fingimento. Era a moda. Fingíamos amor, fingíamos sofrimento...

Bárbara – mas parece verdade. Eu gosto muito de alguns desses versos.

Camões – aqueles do... amor é fogo que arde...

Bárbara – não, não. Aqueles... Quem diz que amor é falso ou enganoso/ Ligeiro, ingrato, vão, desconhecido. / Sem falta lhe terá bem merecido/ Que lhe seja cruel ou rigoroso.

Camões – Amor é brando, é doce e é piedoso./ Quem o contrário diz não seja criado/ Seja por cego e apaixonado tido/ E aos homens, e ainda aos deuses, odioso.

Bárbara – se males faz amor, em mim se vêm;

Camões - (*aponta para o olho cego*) Em mim mostrando todo o seu rigor; Ao mundo quis mostrar quanto podia.

Bárbara – mas todas as suas iras são de amor; Todos estes seus males são um bem.

Camões – que eu por outro bem não trocava.

Bárbara – não gosto é de pensar que isso foi escrito para outra.

Camões – ciúme?

Bárbara (*amuada*) – não.

Camões – ciumezinho?

(**Bárbara em silêncio**)

Camões – Oh, que famintos beijos na floresta!/ E que mimoso choro que soava!/ Que afagos tão suaves!/ Que ira honesta!/ Que em risinhos alegres se tonava!/ O que mais passam na manhã e na sesta/ Que

Vénus com prazeres inflamava/ Melhor é experimenta-lo que julgá-lo/ Mas julgue-o quem não pode experimentá-lo. Queres experimentar?

Bárbara – Prefiro julgar...

(beijam-se.)

Bárbara – amo-te.

Camões – se tu morresses, se tu me abandonasses...

(finge que a mata; depois, “mata-se” a si próprio e cai. Com os dois no chão, fingindo de mortos, gargalhadas)

(Coro canta” Endechas a Bárbara “de José Afonso; Bárbara e Camões perseguem – se em jogo amoroso de sedução. A musica termina)

Bárbara - que bonito!

García - a sorte desse teu Camões, faz- te um poema, e imagina que 500 anos depois há um cantor que achou graça a essa história e fez esta canção!

Barbara - quem foi?

García - um português, o José Afonso.

Bárbara - já sei, já ouvi falar.

Camões - é natural, o poema é bom!

Cena VI

(Blackout. Projecção do quadro Naufrágio de Vieira da Silva)

Voz off - Não acabava, quando uma figura/ Se nos mostra no ar, robusta e válida,/ De disforme e grandíssima estatura/ O rosto carregado, a barba esquelética,/ Os olhos encovados, e a postura/ Medonha e má e a cor terrena e pálida/ Cheios de terra e crespos os cabelos/ A boca negra, os dentes amarelos./ Tão grande era de membros, que bem posso/ Certificar-te que este era o segundo/ De Rodes estranhíssimo Colosso/ Que um dos sete milagres foi do mundo/ Cum tom de voz nos fala, horrendo e grosso/ Que pareceu sair do mar profundo/Arrepiam-se as carnes e o cabelo/ A mi e a todos, só de ouvi-lo e vê-lo!/ Naufrágios, perdições de toda sorte/ Que o menor mal de todos seja a morte!

Camões - o mar... a nossa luta com o mar... há séculos que andamos nisto.... O curso para África, Marrocos, Argélia... Ceuta... onde...

García – já sei, onde perdeste esse olho... Estas sempre a falar nisso.

Camões - claro que estou sempre a falar nisso... era o meu olho mais bonito.

García- O que?

Camões – Era de outra cor.

(risos)

García – naufrágios, desgraças. Caravelas a abarrotar de riqueza ai estão no fundo do mar.

Camões – García, já pensaste... aquelas raias enormes a passearem com colares de perolas....

García – os peixes voadores carregados de anéis e pulseis... o que valia eram os teatros que faziam nas naus, para afastar o medo.

Camões - e ensinar a fé, eram os padres que faziam o teatro.

Garcia- sim, ensinava-se a Bíblia. Uma vez, contou-me um médico que já ca esteve em Goa, e acho que foi para Macau, que assistiu a uma peça com um final surpreendente...

Camões- nem me fales de teatro....

Garcia – o quê? Um poeta não gosta de teatro?

Camões – gostar gosto, mas sabes o que me aconteceu? Um homem quando esta com pouca sorte, acontece-lhe tudo. Escrevi um auto de teatro, o *El-Rei Seleuco*, onde contava uma história de que toda a gente falava: dos amores que tinham havido entre o príncipe D. João que havia de se o rei d. João III, e a sua madrasta....

Garcia- então vais falar de uma coisa dessas?

Camões - o povo falava disso de manhã a noite... era proibido, mas já sabes como é... fala-se à mesma... e depois, o infante até tinha razão em fazer aquilo ao pai... ele é que a o noivo, e o pai tinha-lhe roubado a mulher...

Garcia- que bela história!

Camões - estas a ver? Bela história! Havia coisas parecidas na antiguidade, eu não pedi tempo: tudo escrito, e logo representado.

Garcia - êxito?

Camões C – grande êxito, tive de fugir por causa disso, e por causa de outros problemas de ordem sentimental... estive peso.... a inquisição...

Cena VII

(entra em cena o Cardeal D. Henrique e Luís de Castro)

Luís de Castro – Cardeal D. Henrique, como receitas, muitos dos filhos de mouros e negros que a inquisição tem estado a alimentar nos conventos, já estavam em idade de ser vendidos... baixamos o peço, mas conseguimos uma boa soma....

Cardeal D. Henrique – que se baixe o peço dos escravos, mas não de forma que a dada altura , já nem valha a pena criá-los. E despesas?

Luís de Casto – gastou-se muito mais do que de costume, para pagar a perseguidores e denunciante de hereges.

Cardeal D. Henrique – boa noticia. A inquisição começa a ter muita gente a quem tem de pagar... e eles odiarão os hereges, porque sabem que o fim da inquisição seria o fim do pão e da boa vida que assim podem levar...

Luís de Castro – mas, essa gente... escudeiros, alcoviteiras, criadagem....

Cardeal D. Henrique – mas tem de ser gente dessa... quem querias tu que fosse? Nobres? Ricos comerciantes? Gente com profissão? Padeiros, funileiros, tipógrafos? Gente rica, não vai andar a espia os hereges, precisamente porque tem dinheiro para pagar a outros que façam isso por eles. Quem convém mesmo que a inquisição pague, são esses lacaios, esses escudeiros... são inúteis, não sabem que fazer, quere imitar o luxo dos grandes senhores... como está o teu sogro, o fidalgo Damião de Gois?

Luís de Castro- sempre na mesma. Amante da música, das festas lá em casa... ensina muito a todos...

Cardeal D. Henrique – ensina muito a todos... É essa a questão. Para que ensinar muito a todos? Porque não ensinar muito só a alguns?

Luís de Castro – o meu sogro diz que isso é que é o desenvolvimento.

Cardeal D. Henrique – a questão coloca-se de outra forma: o povo existe, para quê? Para ser soldado, marinheiro, ao nosso serviço, nas descobertas, na propagação da fé, para se camponês, a dar-nos o pão, o vinho, a carne... para se artesão, e nos fabricar a roupa, os sapatos, as carruagens sem que nos deslocamos... para serem nossos criados, lacaios e escravos, dando-nos prazer, servindo-nos à hora de comer, ao deitar, e ao levantar, poupando-nos assim inúmeros incómodos... Dar mais instrução e conhecimentos a esta gente, para quê? As coisas são como são, e como sempre foram. Os que nasceram ricos e em berços de ouros, que tenham uma vida correspondente a essa felicidade. Os que não beneficiaram dessa escolha divina, que sofram. Para isso foram designados, e não somos nós, humildes mortais e obedientes a Jesus, quem já contrariar essa ordem normal das coisas.

(Cardeal D. Henrique e Luís de Castro saem de cena)

Camões - do que me fui lembrar agora... da inquisição...

Garcia – estiveste preso muito tempo?

Camões – uns meses... estava preso, vim como soldado para a Índia.

Garcia – como soldado? Não sabes como enchiam as caravelas, como se organizavam os batalhões? iam busca gente na miséria, quase sempre homens e mulheres do campo, doentes da peste em Lisboa e noutras cidades...

Camões – e os presos das cadeias. Todos recebiam promessas.

Garcia – eu sei, muitos ficavam na costa de África. Se sobrevivessem aos bichos e aos canibais podiam ficar ricos.

Camões – no meu caso era a de me darem a liberdade se eu fosse um bom soldado na Índia...

Garcia – lá isso tens sido um soldado exemplar (*risos*) eu escrevo um papel a dizer bem de ti.

Camões - obrigado, sábio Garcia d'Orta.

Garcia - aqui não há esses problemas do teu teatro...por enquanto...

Cena VII

(10 batidas bem curtas e breves com livros, seguidas de 3 mais rítmicas, pausadas e fortes.)

Ensaíador: Teatro! Conta S. Mateus no seu Evangelho, que Jesus Cristo teve de passar por grandes privações para provar a sua fé. E assim, o Espírito levou-o ao deserto para ser tentado pelo demónio. *(Cristo entra em cena e fica num espaço/montículo de pedras)* Deixou-o abandonado, sem nada que come nem beber. E depois de jejuar quarenta dias e quarenta noites, acabou por ter fome.

(entra o Demónio)

Demónio – pois, é natural...

Ensaíador – o demónio, que havia tempo que o espiava, abeirou-se dele, sorrateiro.

Demónio – ah... Sorrateiro... (assobia) tens fome?

Cristo – sim.

Demónio – Muita?

Cristo – Sim. Não me inquietes.

Demónio – se és filho de Deus, que tudo pode, diz a estas pedras que se convertem em pães.

Cristo – não me tentes.

Demónio – Não és capaz.

Cristo – Está escrito: nem só de pão vive o homem, mas de toda a palavra que sai da boca de Deus.

Ensaaiador – o demónio urrou desesperado, mas como era malino, não desistiu de tentar nosso senho Jesus Cristo e lança-lo na perdição.

Demónio – ah... vou lança-lo na perdição!/(*leva-o para o pináculo do templo/ caixote cenografado*) Se és filho de Deus, lança-te daqui abaixo, porque esta escrito: Deus confiou aos seus anjos que tivessem cuidado de ti e eles te tomarão nas mãos, a fim de não tropeçares com os teus pés nalgum pedra.

Cristo – também está escrito: não tentarás ao senho teu Deus.

Ensaaiador – Cada vez mais desesperado, o Demónio levou-o a um monte muito alto...

Demónio – ainda mais alto? (*procura outro caixote*) olha isto é o mais alto que há.

Ensaaiador – e mostrou-lhe todos os reinos do mundo e a sua magnificência.

Demónio – estas a ver todos estes reinos do mundo? Toda esta magnificência? Tudo isto te darei! ... Se, de joelhos me adorares!

Cristo – Vai te, Satanás, porque esta escrito: ao senhor teu Deus adorarás e só a ele servirás!

(*começa um tempestade. Gritos, pânico.*)

Demónio – Valha nos Deus misericórdia!

Cristo – meu pai, ajuda-nos nesta aflição! Piedade!

Demónio – não nos castigues, meu Deus, meu Senhor! Estou arrependido, não voltarei a invocar heresias e falta de fé! Não voltarei a fazer de diabo!

Cristo – penitenciai-vos! Sofrei pelos vossos pecados! Perdoai-nos Senhor pelos nossos crimes! Piedade! Misericórdia!

(*acalmia*)

Todos – Milagre! Milagre!

(*gargalhadas. Cristo e demónio saem de cena*)

Garcia – gostaste?

Camões – sim, mas qual é a novidade?

Garcia – é que a maria pimenta que fazia de Jesus, começou a fala com Deus como se fosse o verdadeiro Cristo e veio a acalmia...

Camões- ah! E então?

Garcia – então, é o poder do teatro. Até faz milagres!

Camões – espero que sim, que bem precisados estamos

Cena VIII

Garcia – agora, ao trabalho. Agora vamos á ciência.

Camões – a ciência, isso é que é importante. Ando a perder tempo com versos e versinhos.

Garcia – que estupidez! Com a tua arte, tu podes explica o ideal, o sonho, e dar beleza a tudo o que nós, homens da ciência, descobrimos e tentamos divulgar. Se fizeres isso, toda a gente vai conhecer o nosso trabalho, vai perceber a nossa utilidade. És o mais belo arauto que homens como eu, agarrados a livros e a experiencias, a teimosias, podem desejar: consegues tirar-nos a segura do pensamento, e pôr-nos à mesa com o povo. E não te esqueças que o nosso trabalho em qualquer atividade é procurar a verdade. E ela descobre-se por vários caminhos. Gostas de pintura?

Camões – sim, gosto.

Garcia – o meu preferido é o Jerónimo Bosch.

Camões – Bosch? De quem se disse que deveria ser um herege!

Garcia – quem pinta o mundo às avessas, é porque não esta de acordo com o mundo que Deus criou... foi assim que o acusaram. Mas que fez ele? Pintou quadros extraordinários... *Jardim das Delicias, O Caro do Feno, A Nave dos Loucos*... testemunhando a sua época com abortos, monstros aleijões, misérias, epidemias, uma sociedade triste e destruída, dominada pela imbecilidade, depravação, avareza, crueldade, ociosidade... exaltou o trabalho, a disciplina, atacou os maginiais da sociedade. A realidade é para se mostrar, não para fica oculta. E a obra prima *As tentações de Santo Antão*, onde expõe as tentações que cercam a humanidade? Que melhor serviço se pode presta a Deus? Esse tríptico está no museu de Arte Antiga em Lisboa e foi oferecido pelo grande intelectual e musico português Damião de Gois. Como era bom e grande, foi perseguido e assassinado pela inquisição. Já percebes o que tem acontecido no nosso desgraçado país?

Camões – pronto, não te zangues. Posso ajudar a arrumar os papéis?

Garcia – com certeza, isto também não vai la só com poesias. Gostas de como o livro esta a ser feito?

Camões – acho bem esta ideia do dialogo com o Ruano, para se perceber melhor a exposição da matéria.

Garcia – perceber melhor e aborrece menos. Sem isso, quem é que tinha paciência de ler o livro? Só se, de vez em quando, contasse aventuras na tua ilha dos amores... (*risos. Entra Bárbara*) isto é tanta coisa que tem de se bem explicada. Por capítulos, vai chegar a 59...

Camões – ainda vai se maio que *Os Lusíadas*.

Garcia – para tratar tanta droga...

Camões – e arrumar tanto papel... se não fosse a Bárbara...

Bárbara – e se tu me deixasses trabalhar em paz.

Camões – deixar-te trabalhar eu deixo. Agora deixar-te em paz....

Babara – Que droga! (*ri*)

Garcia – Entorpecente... como muitas destas drogas orientais, principalmente de origem vegetal, como os aloés, o benjoim, a canfora, a canafístula, o ópio, o ruibarbo, os tamarindos, e muitas outas.

Camões – muitas já se conhecem em Portugal e na Europa, não?

Garcia – eu faço a primeira descrição rigorosa das características botânicas, tamanho e forma da planta, origem vegetal e propriedades terapêuticas dessas plantas medicinais. Algumas são conhecidas na Europa, mas incompletas e apenas na forma de droga.

Camões – só na forma de droga?

Garcia – sim, só se conhece a parte da planta colhida e seca.

Camões - e alguém vai dar valor a todo esse trabalho?

Garcia- o perigo é se me confundem com um boticário a descobrir mezinhas...

Bárbara – isso era uma grande injustiça, o que eu tenho visto de estudos e de experiências, tantos anos...

Garcia – Bárbara ainda me há de defender numa Universidade naquelas discussões académicas.

Camões – e eu, irei escrever outras poesias sobre o novo saber, a nova ciências do Garcia d' Orta. O ignorado sábio português desterrado nas longínquas e misteriosas Índias...

Garcia – cuidado! Eu não nego o saber antigo, são muitos os que eu estudei: Dioscórides, Plínio, Avicena, Serapião... mas não quero nega a minha própria experiência. Muitos deles nem conheciam muitas das plantas que eu descobri e analisei.

Camões – acredito que esse trabalho vai ser reconhecido. Trata de saúde, é importante, não há nada mais importante.

Garcia – arte e cultura também são importantes.

Bárbara – nem sei o que é mais importante. E falo por mim, se não fosse o meu Mestre...

Camões – Bárbara, imagina que tens um filho. De manhã, ele está doente. Vais com ele ao médico ou leva-lo à escola?

Bárbara – se a doença for uma dor de barriga ou uma constipação, pode ler na cama...

Camões – que mãe desnaturada, tu és terrível!

Bárbara – sou bárbara!

(risos. Bárbara sai de cena)

Garcia – sabes qual é o meu grande prazer?

Camões – O fumo!?

Garcia – sou o primeiro europeu a descrever a cólera asiática.

Camões - e como conseguiste isso?

Garcia – tive vários doentes que morreram com esta doença. Acompanhei-os e observei-os minuciosamente, o que muito me ajudou perceber e explicar os sinais da doença.

Camões – o livro esta quase pronto. Vai ser em latim?

Garcia – não, vou publicar em português. Para que muito mais gente o possa ler.

Camões – vai te pouca divulgação pela Europa. Se fosse em latim...

Garcia – o teu livro vai se em português.

Camões – é poesia, não é a mesma coisa.

Garcia – este vai se em português, se for importante alguém o iá traduzir em latim.

(aparece Bárbara em aflição)

Bárbara – senhor, senhor! Notícia má, coisa má!

Garcia – que foi? Fala Bárbara?

Bárbara – Dizem que vão por a inquisição na Índia. Dizem que há muitos hereges. Tenho medo, senhor, tenho medo.

Garcia – já esperava isso há muito tempo. Eu não tenho problemas, sou rico, posso pagar a minha tranquilidade e pureza de alma. Meus amigos, saíam daqui. Andámos sempre juntos, os denunciante não esquecerão os vossos nomes. Pelo menos tu, Camões... e avisa o Diogo... ainda é um franganito, mas pode ser apanhado.

Camões – e para onde vou?

Garcia – Olha vai para o raio que te parta! Para África ou um país de hereges... não te tratam mal... São mais tolerantes.

Camões – Maldito Portugal...

Garcia – não, Luís Vaz! Acusas as injustiças e prepotências dos governantes, denuncia a igreja mistificadora, ataca a barbárie da inquisição, combate a ignorância e o medo, mas ama a tua pátria. Nos mostramos novos mundos ao mundo, e muitos de nós os que acreditam na mudança das coisas, quem o amor e a paz, entre todas as raças. É uma luta que dura há séculos. Precisamos de poetas que a saibam cantar... *(abraçam-se)*

Bárbara – E de repente, desabou a tragédia sobre a Índia e Portugal. Camões morreu em 1580, e nesse mesmo ano, a inquisição desenterrou os ossos de Garcia d'Orta e queimou-nos num auto-de-fé. E Espanha ocupou Portugal. Simbolicamente, a destruição da ciência e da cultura, levou à perda da independência.

E ouviram-se ainda pelos mares e florestas, alguns dos últimos versos do grande poeta que testemunhou a ascensão e a queda do glorioso Portugal do século XVI.

Não mais, musa, não mais, que a lia tenho/
Destemperada e a voz enrouquecida, /E não do canto mas de
ver que venho/Cantar a gente surda e endurecida./
O favor com que mais se acende o engenho, /
Não o dá a Pátria, não, que está metida/
No gosto da cobiça e na rudeza/
Duma austera, apagada e vil tristeza.

FIM

Documento 1



Legenda – O Naufrágio de Maria Helena Vieira da Silva, artista portuguesa nacionalizada em França, é a imagem projetada na cena X, que acompanha o excerto do Canto V d'Os Lusíadas de Luís Vaz de Camões. Este momento cénico representa os naufrágios sofridos pelas embarcações portuguesas nos descobrimentos, que numa imagem contemporânea nos mostra a dificuldade humana na sobrevivência perante as forças que lhe são alheias.

Documento 2



Legenda: *As tentações de Santo Antão* de Jeronimo Bosch, estão presentes no discurso de Garcia d'Orta na Cena X. Nesta encenação, este é um quadro inspirador das tentações que cercam a humanidade. O autor desta obra foi condenado pela Ordem do Santo Ofício, e a estanha figura de vermelho na lateral esquerda da pintura é a imagem que dá figura à personagem Cardeal D. Henrique.

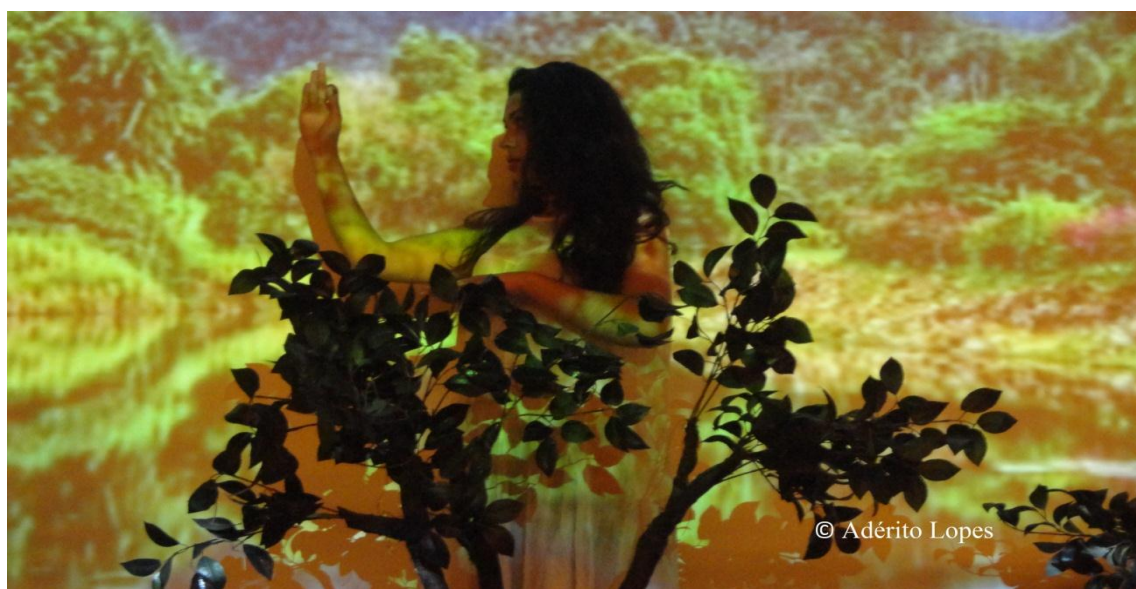
Documento 3



Legenda: Figura presente na obra *As Tentações de Santo Antão* de Jeronimos Bosch que inspira a personagem Cardeal D. Henrique.

Anexo 2 – Fotos de cena do espetáculo Garcia d’Orta o Sábio Prático

Figura 1



Legenda: Cena I. Indiana em gestos de ritual que acompanham o início do espetáculo. Fotografia de Adérito Lopes. Fundação Calouste Gulbenkian. Lisboa, 2013

Figura 2



Legenda: Cena II. Garcia D'Orta (João d'Avila) e Camões (Sérgio Moras) visitam a Mulher Doente (Sónia Barradas). Fotografia de Adérito Lopes. Fundação Calouste Gulbenkian. Lisboa, 2013

Figura 3



Legenda: Cena III. Barbara (Sónia Barradas) e Camões (Sérgio Moras). Fotografia de Adérito Lopes. Fundação Calouste Gulbenkian. Lisboa, 2013

Figura 3:



Legenda: Cena III. Barbara (Sónia Barradas) e Camões (Sérgio Moras). Fotografia de Adérito Lopes. Fundação Calouste Gulbenkian. Lisboa, 2013

Figura 4



Legenda: Cena III. Luís de Casto (Sérgio Moras) e Cardeal D. Henrique (Sónia Barradas)). Fotografia de Adérito Lopes. Fundação Calouste Gulbenkian. Lisboa, 2013

Figura 5



Legenda: Cena III. O Demónio (Sérgio Moas), Jesus Cisto (Sónia Barradas) e o Ensaiados (João d'Avila). Fotografia de Adérito Lopes. Fundação Calouste Gulbenkian. Lisboa, 2013

Figura 6



Legenda:Cena x. Barbara (Sónia Barradas), Camões (Sérgio Moras) e Garcia de Orta (João de Avila). Fotografia de Adérito Lopes. Fundação Calouste Gulbenkian. Lisboa, 2013

Legenda: Cartas do espetáculo Santo António de Hélder Costa.

Documento 5



Legenda: *Angelus*, pintura de Jean-François Millet (4 de Outubro de 1814 – 20 de Janeiro de 1875). Pintor romântico e um dos fundadores da Escola de Barbizon. Percursor do realismo, pelas suas representações de trabalhadores rurais.

Figura 7



Legenda: Foto de cena do espetáculo Santo António, de Hélder Costa. Cena I.
Interpretes: Ivandro de Pina, Tiago de Assis, Sérgio Moras, Rúben Garcia, João d'Avila, Sónia Barradas.

Figura 8



Legenda: Cena V. Interprete: Sónia Barradas.

Anexo 4 – Depoimento que me foi prestado pelo encenador e dramaturgo Hélder Costa, no âmbito do presente relatório de estágio

Lisboa, 10 de Dezembro de 2012.

Do CITAC até A Barraca.

Eu não faço parte do primeiro grupo fundador d'A Barraca. Eu venho com o milagre, com o 25 de abril, que ninguém esperava. Quando cheguei, a primeira proposta foi para a radio, para dirigir a secção de teatro. O que na realidade nunca me deixaram de facto dirigir.

Ao mesmo tempo entrei no primeiro espetáculo feito a seguir ao 25 de abril, que se chamava *Liberdade, Liberdade* no Teatro Villaret. Foi uma coincidência. Quem estava a fazer esse espetáculo era o Luís de Lima, um português que tinha ido para o Brasil há muitos anos, e que tinha sido encenador no CITAC em Coimbra quando eu la estava, que alias foi ele que me entusiasmos a fazer teatro, ficamos muito amigos: Em 1962 no CITAC, íamos fazer o *Tartufo*. Estávamos a 15 dias da estreia, quando recebo um papel a ser chamado para a tropa, para a companhia disciplinar de Penamacor. Ninguém sabia

o que era a companhia disciplinar de Penamacor, nem eu podia ser chamado para a tropa naquela altura. Investigamos aquilo e era mesmo uma coisa grave, eram questões políticas. A Companhia Disciplinar de Penamacor, era uma companhia onde prendiam ladrões, assassinos, gente seria... (*risos*) e finalmente iam prender políticos. Comigo ia um advogado, um professor de liceu, um médico, mas estes já tinham estado presos em Peniche, já tinham... cadastro (*risos*)... eu não, eu era um puto. Enfim, fizemos uma grande festa, na minha despedida em Coimbra, o grupo ofereceu-me *O Valente Soldado Chveik*. Gozamos aquilo a brava! Eles perguntavam-me como é que eu gozavam com a situação, eu dizia-lhes “*Malta sempre me fascinou aquela coisa de ler... os romancistas americanos, primeiro foi arrumador de carros, depois andou a boleia, depois foi operário, depois foi não sei quê, depois foi escritor, se calhar é isto! Se calhar é para eu começar!*”. O Luís de Lima chamou-me, convidou-me para almoçar com ele no hotel e eu fui, nesse almoço disse-me: “*Você é um ativista mas cuidado consigo, você tenha calma...*” e eu fiquei extremamente sensibilizado, pela atenção, pela preocupação, não é?

Fui para Penamacor e quando voltei, em consequência da crise académica e daquelas lutas todas, toda a luta tinha aquecido durante aquele espaço de tempo e até já tinha participado também nessa luta, porque consegui estar doente no Hospital de Coimbra em vez de estar em Penamacor, e fugia durante a noite e voltava de madrugada, pronto enfim... (*risos*) tudo histórias não é... eu nunca paro, não tenho jeito! E entretanto já na consequência daquela luta, o Luís de Lima tinha sido expulso do país, tinha ido para o Brasil.

Passei o ano que foi uma coisa extraordinária, fui fazer o exame com um uniforme que nem de soldado era, era antes de soldado: um preso! O exame era de Direito Corporativo, a primeira questão do professor: Teoria de Mais Valia de Karl Marx. Eu disse... e disse, cinco minutos, dez minutos a explicar aquilo tudo. O professor fica a olhar para mim, e então coloca a segunda questão: Eleições em Juntas de Freguesia. Claro que haveria alguma nota sobre isso, mas respondi-lhe: “*então, escolhem-se os homens bons da terra, como na idade media...*”, ao que o professor conclui, “*pois é... parece que sabe muito de Karl Marx, mas sobre eleições para a junta de freguesia...*”, “*O senhor professor desculpe, eu acho que dei uma opinião ate favorável a um sistema, se é um sistema que não tem partidos políticos não se percebem bem as eleições é natural... agora eu pelo menos dei um atestado de que procuram os homens bons, pessoas prestigiadas da terra para irem para esse poder, não sei explicar de uma forma melhor o que são eleições num regime onde não há partidos, não percebo... não sei...*”. O gajo olhava para mim, depois olhou para o concelheiro velhote, que lhe fez sinal com a cabeça, e “*pronto vá-se lá embora...*” e então passei: Uma bebedeira de morte!

Entretanto vim para Lisboa. Chegado a Lisboa, passados uns três meses organizei o Grupo de Teatro da Faculdade de Direito, que já tinha existido mas tinha acabado uns dois ou três anos antes. Falei com a Gulbenkian, pedi apoio para contratar um encenador, eles aceitaram e então convidamos o Fernando Gusmão, um ator que tinha começado a fazer encenação e com grande êxito, e que agora iria dirigir o grupo Cénico de Direito. Embora alguns desacordos ficamos amigos, e quando ele saiu perguntámos quem poderia ocupar aquele lugar” *Então e agora? Agora foi fazer um golpe! Vou ao Ministério dos Negócios estrangeiros pedir para contactarem Luís de Lima no Brasil*”. Toda a gente achou isto impossível, mas cheguei lá e pedi para contactar com Luís de Lima, Rio de Janeiro, uma coisa urgentíssima, talvez na embaixada o encontrasse ele era um ator conhecidíssimo, “*Ah sim senhora espere um bocadinho, Luís de Lima ao*

telefone a embaixada já o conseguiu contactar”. Identifiquei-me e expliquei: *“então é um seguinte eu agora estou aqui no Cénico de Direito, criamos outra vez o grupo, é convida-lo para vir para cá, a Gulbenkian apoia*. E a partir desse momento foi bestial. Luís de Lima fez os anos de 65, 66, e 67. Em 1967 eu tive de fugir se não ia ser preso, se calhar desta vez para sempre, e o Luís de Lima foi outra vez expulso de Portugal, mas ia ver-me a Paris, alias, e via o Teatro Operário. Ficamos amigos.

Quando se deu o 25 de abril e eu regresssei para Portugal, vi num anúncio Luís de Lima no Villaret. Ele estava a trabalhar com o Luís Francisco Rebelo e disse-me logo, para eu começar imediatamente a colaborar com eles. Embora não percebesse exatamente o que é que queriam que eu fizesse, deram-me o texto brasileiro para as mãos e eu escrevi logo uma serie de cenas. Fiquei como assistente de encenação e a verdade é que acabei por fazer cerca de metade da encenação. O elenco eramos eu, a Céu e o João Pieri. Aquilo correu muito bem. Foi muito giro.

Nessa altura eu comecei a ver o que se andava ali a fazer de teatro, eram coisas horríveis, o 25 de Abril tinha acontecido e não se estava a fazer nada. Em 75 convidaram-me para lecionar no Conservatório Nacional, eu fui professor do Conservatório de Dramaturgia e Encenação. Cheguei lá, fiz o projeto com os alunos, passadas três semanas, *“Hélder isto não pode ser, já não temos alunos, estão todos com você... tem que alterar e tal”*. Alterei aquilo, pelo menos consegui que a malta fizesse uma pequena coisa de Gil Vicente. Quando chegou a altura de dar as notas passei tudo, *“Agora vão para a vida, um pode ser que se safar, o outro se calhar vai ser professor. E falta uma coisa... é que eu quero-me demitir e não quero ser mais professor aqui “*. Ainda argumentaram com o reduzido horário de trabalho e o bom salário... *” Pois é, mas eu lutei toda a vida contra isto... Com todo o respeito por vocês, mas temos experiencias diferentes.”*. Quando pedi a demissão do Conservatório não tinha nenhum plano, não tinha projeto rigorosamente nenhum, não tinha... nada! Desiludido com o que via em todo o lado. Foi então que me falara de um grupo que se chamava A Barraca, e que ficava lá para Marvila. E aquilo já era diferente. Mas depois nunca mais nos cruzamos ou falamos, segui o meu caminho, outros grupos convidaram-me, chegou a haver reuniões, até que A Barraca convidou-me para fazer uma encenação. E ai foi a primeira conversa gira, que já tem a ver com isto. A Céu não estava, tinha ido de Férias, depois quando volta-se integrava-se. Queriam que eu fizesse um Brecht, eu sugeri Gil Vicente, *o Auto da Índia*, numa mistura... temas da guerra, ainda há a guerra, a guerra colonial, ainda se discute muito isto, entra-se como deve ser. Alem do mais o Auto da India é um problema que eu tenho na minha vida por resolver, porque mandamos isso para a censura, e a censura proibiu. Foi o começo de uma proposta, uma chave, que se prova depois pelo reportório, uma linha de trabalhar a história a e a cultura de Portugal. Quarenta e oito anos de fascismo tinham evidentemente adulterado muitos aspetos históricos, assim como o aspeto cultural, e nós tínhamos uma função de limpar, de mostrar o outro lado: o que era uma hipótese de reportório única, nenhum grupo estava a fazer isso.

Eu sou português, sou mesmo português, ainda por cima alentejano o que é um perigo... (*risos*). Passei a vida a ter convites para ficar la fora, e boas oportunidades de teatro, de cinema, mas eu quero fazer isto, eu tenho um enorme respeito pelas pessoas que sempre lutaram por isso e quero contribuir para isso, o que fiz em Paris foi o tema Portugal! E depois, todos os anos nós escolhemos um estrangeiro da nossa família, por isso estreamos o Dario Fo, Molière, Brecht. Embora talvez hoje não esteja tão esta bem classificado, mas digamos que fundamentalmente foi sempre este o caminho, acho que

isto é uma linha chave da Barraca, a questão da história, da cultura, e depois a escolha de reportório internacional que nos pensemos que vai na linha de progresso da humanidade.

Teatro experimental, eu acho que A Barraca faz. Experimentalismo eu acho que o faço, embora muito colocado no que me interessa, no que é descobrir a metáfora e a estética popular, isso é que o que eu quero. O resto são as cópias burguesas, que estão feitas há muitos anos... não tenho paciência. Gosto evidentemente de usar a luz, fartei-me de brincar com isso no mistério da camioneta fantasma, os faróis que apareciam no ar, o efeito e reação de medo que causavam e eram resultado de um dispositivo muito simples, é por isso que eu gosto de imaginar.

Na questão da dramaturgia, eu não acredito em peças que não tenham dramaturgia clara e simples, não acredito. E acho que é uma coisa perigosa querer sistematicamente estar a meter no teatro, no cinema e na literatura, por exemplo, as experiências da pintura, do cubismo. Sim, pode ser que haja um ou outro tema que permita isso e que seja giro, mas que isso seja criado como uma coisa que alias... isso agora já ta tudo a andar para trás, andaram nas modas com isso, mas já apanharam umas lições do realismo inglês e companhia, já estão todos a querer fazer umas histórias, a querer respeitar o ator... e depois as vezes um excesso de cenário... o ator já anda a rasca porque em vez de representar tem de andar a enfeitar o cenário. Epa é ao contrário, o teatro é o ator, é a história e acabou! Aquilo é construção civil.

Pronto, é um dos lados tristes da falta de uma linha. Isto é um problema do teatro europeu. O teatro europeu que eu conheço está todo nisso, em problemas de definição. Em Espanha, tinha grupos ótimos que praticamente acabaram. Os pais Basco tem grupos de Teatro, muito bom, teatro de rua altíssimo nível... os catalões também tinham, agora n sei se ainda tem.

Pronto e como nós começamos, na prática foi com esse espetáculo, e na mesma altura e o Augusto Boal vem para Portugal, e aceita dirigir a A Barraca. Eu tinha conhecido Augusto Boal em Paris.

O Boal foi um salto importante para a barraca. Primeiro porque era uma pessoa mais velha, mais experiente, e segundo porque era da mesma linha que nós, ou pior (risos). Só havia um problema: a inveja da corporação artística portuguesa, e a luta contra aquele tipo de teatro latino-americano, lutava-se contra aquele teatro para se fazer o teatro chato que eles se especializaram em fazer. Mas a batalha foi ganha, os espetáculos foram um êxito. A sua passagem foi importantíssima, eu limitei-me a fazer a linha que tínhamos definido, e assim adquirimos uma coisa ótima, uma relação muito especial com escolas, universidades, professores, muito preocupada cm a educação. Ao fim ao cado tudo isto é a mistura de educação e cultura, que é o que eu quero fazer, o resto não me interessa nada. E deu, foi muito bom.

Quando o Boal se foi embora foi uma alegria para a corporação, mas aconteceu um acidente, ganhei um premio com o D. João VI na Catalunha, comecei a dirigir e com Gil Vicente ganhamos outra vez, depois com Dario Fo, ganhamos outra vez, com Fernão Mendes, ganhamos outra vez! Até que pronto, tomaram uma decisão, em 1984 cortaram o subsídio, A Barraca não vai a bem, vai a mal. Tivemos os vários ataques, primeiro o corte do subsídio, depois não tínhamos um espaço, depois conseguimos isto, depois mais problemas, e é uma luta incessante.

Hoje nós respondemos á crise, com os *Encontros Imaginários* comigo, a Céu com as *Terças a Ler*, que depois resultou nos áudio livros, ou seja há uma resposta de produção, uma produção que tem a ver com a continuidade de uma linha, uma linha que evidentemente cria uma imagem especial de um grupo. Eu estou convencido disso. A Céu também, mas a Céu é diferente... a Céu é artista... eu sou só gosto disto. Sim, gosto de fazer uma coisa bem feita, uma coisa que eu goste e se eu gosto de certeza que há muita gente que gosta. Mas a Céu é diferente e tem razão em fazer outras experiências e outras coisas, é mais difícil precisamente aqui, não sei eu penso que é mais difícil fazer outro tipo de coisas porque há um publico que ficará por vezes um pouco desiludido se já não é uma coisa a que se habituou.

É mesmo uma luta incessante, mas uma luta onde felizmente temos imaginação e persistência, e temos uma ideia na cabeça, sabemos porque é que estamos aqui, se não seria uma dificuldade terrível. É raríssimo eu ter uma situação de crise, dá-me logo vontade de rir, mas realmente, nem é bem a crise, é a impunidade de quem faz isso, como é que não há resposta? E ainda gozam com as pessoas e vão nos desarmando. Cada vez há menos confiança, as pessoas isolam-se... e é o isolamento das pessoas que leva a vitória dessa gente. É aí que tenho todo o direito de me questionar, para que é que eu estou a fazer isto, para que é que isto serve? e depois começamos a pensar em metralhadoras (*risos*).

O Teatro Operário de Paris (1970-1974).

O Teatro Operário é consequência de um plano que era profundamente ligado á questão política, á questão política de na prática criar um partido novo.

Quando cheguei a Paris fiquei muito desiludido. Afinal não estavam a fazer nada em Paris, era uma desgraça! Eu estava a espera de haver ação, e eles estavam nos cafés a discutir uns com os outros e tal... (*Risos...*) “*Vamos beber café, vamos fazer isto vamos fazer aquilo!*”. Pois o café era o sítio onde toda a gente ouvia, eram presos logo na fronteira de França com Espanha.

Os outros sectores eram coisas que não me interessavam, e depois havia o partido comunista onde eu tinha bastantes amigos, principalmente malta de Grândola, eram todos comunista, mas eu tinha outra linha. Ou seja, eu compreendia absolutamente a linha do partido comunista, mas também sabia que havia toda uma linha internacional, havia a questão da União Soviética, a questão geopolítica, e não era isso que me interessava, o que me interessava era ir para a frente com coisas, e ainda em Portugal, até tive conversas interessantes com malta do partido comunista, pessoas mais velhas, pessoas experientes onde me disseram “*Você tem razão, mas isto não pode ser assim. Vocês façam umas coisas e a gente lá dentro discute e tal*”. E percebi que era uma chatice, que assim só poderia haver conformação. Porque as pessoas passam a vida a confundir uma coisa que é a revolta, confundem a revolta, a indignação com a revolução: é tudo ao contrário. Revolta é nervo, é emoção. Revolução é frieza e ação. Um gajo irritado, não faz a revolução. Tem que ter calma, tem que pensar, tem de saber, tem de ter experiência e tem de ter conhecimentos, conhecimentos políticos. Então eu comecei uma coisa, eu organizei com malta de Grândola, que eu conhecia desde pequenino, porque assim tinha a certeza que não era da PIDE (porque era assim, aquilo era um cerco terrível!).

Conversas, eram conversas sobre o que era o marxismo... e depois comecei a fazer umas edições de duas, três folhas, muito pequeninas, de textos para a malta ler. Todos

os domingos se lia e se falava. Falávamos dos seus trabalhos nas fábricas, falávamos do que se estava a passar, e começamos a fazer um pequeno jornal, um pequeno jornal que começou a juntar muita malta, uma malta que decidiu começar a fazer uma festa, uma festa que ia juntando cada vez mais malta, e de repente já havia uma coisa popular a volta daquilo. O que já era uma coisa interessante se tivermos em conta que aquelas pessoas, pessoas emigrantes, tem sempre medo de ser queimadas, não é? E percebi, há ali havia uma base porreira... e começamos a falar em fazer teatro.

Tinha havido uma experiencia na Liga Francesa de Ensino, quando cheguei lá ainda assisti a uma peça onde estava o José Mário Branco, mas... ou seja, encontrava-se uma malta de vez em quando a fazer, mas não era isso que me interessava. Interessava-me era, dentro daquelas grupos de gente o imigrante puro, a mulher-a-dias, o operário da renout, o operário da construção civil, os trabalhadores mesmo, aí é que me interessava fazer o teatro. E foi assim que se criou: “*Ah vamos fazer um grupo!*”. Eram umas cinco, seis pessoas. Fiz uma peça que eu tinha feito no Cénico de Direito. A estreia foi ótima, fomos a um foyer, um foyer é como se diz em português... bem... era um sítio onde homens solteiros dormiam. Fomos lá fazer a peça, correu muito bem e depois apareceu um gajo com uma bandeirinha portuguesa a dizer “Viva Portugal!”, disse-lhe *Espera lá... você é português? Você não me diga que é da PIDE! Somos todos portugueses aqui!* “ e ele “*Vocês estão aqui a estragar!*”. Perguntei-lhe o que estávamos nós a estragar, e como, pela demonstrar as condições de trabalho através de uma peça? Perguntei-lhe se trabalhava e o que fazia e pronto: uma reunião ali e ficou logo outro a trabalhar com o eles, e criou-se um grupo! Foi um rastilho incrível! Íamos fazer aqui e ali e no fim havia sempre um debate no final. Foi assim durante três, quatro meses. Fazíamos sempre espetáculos ao Sábado e ao Domingo. Evidentemente a entrada era gratuita, no fim havia sempre alguém sugeria “*Vá um Chapéu, para a gente dar qualquer coisa!*”, e eu dizia “*estejam descansados que isso é bem empregue!*”, ao que me respondiam “*A gente já percebeu*”. E era. Todo aquele dinheiro era posto de parte, e vinha direto para Portugal para ajudar quem estava na luta.

Chegados aquele ponto, tínhamos de dar um salto em frente: “*Vamos escrever uma peça*”. Fizemos a primeira, a *Marinha Grande*, o *18 de Janeiro*. Tinha sido uma luta muito confusa, base anarquista e base sindicalista, o partido comunista não queria aderir aquilo, mas depois acabou por ser metido, o operariado todo, aquilo deve uma repressão absolutamente terrível. Os operários selecionados de lá, uns 15, foram diretamente inaugurar a prisão do Tarrafal, muitos morreram lá. Mas essa luta era muito importante, em 1933 em Outubro ou Novembro, o Salazar põe em votação nacional, não sei se lhe chamavam referendo na altura, a nova constituição. Uma constituição fascista, copiada de Mussolini. Uma coisa á seria, fascismo mesmo! E depois aconteceu uma coisa bestial, houve muitos votos contra, mas a abstenção era o máximo! Aquilo criou uma revolta terrível. Uma coisa de história de Portugal que a gente não sabe, é que a chegada do Salazar não foi pacífica, os portugueses não se calaram. Ele entrou em 1926 e a 27 houve duas revoltas violentíssimas em Lisboa, onde morreram centenas de pessoas. O movimento anarquista ainda estava forte, e os anarquistas tinham uma grande força sindical. E a *Marinha Grande* levou aquilo a serio: tomaram conta da camara municipal, prenderam os guardas-republicanos, bandeira vermelha e acabou! Claro que só tiveram dois dias. Um ataque do exercito e foram presos. Na altura era extremamente importante, porque não havia do ponto de vista politico em Portugal o mostrar que com a energia popular se pode avançar!

A verdade é que a peça foi escrita por todos, e foi um êxito bestial, porque já tinha 20 e tal atores. E depois fizemos outra que era *O Soldado*, sobre a guerra colonial. Um tema fundamental com as famílias que estavam ali para evitar que os filhos fossem para a guerra. Naquela época, França tinha mais de um milhão de portugueses, só em Paris. Era a segunda cidade portuguesa. Essa foi a grande experiência do Teatro Operário. Alias, do Teatro Operário algumas pessoas deram em profissionais, Cândido Ferreira por exemplo.

A última peça foi *A terra a quem trabalha*, embora eu não estivesse presente na apresentação, pois entretanto dava-se o 25 de abril, mas eles terminaram e apresentaram. O Teatro Operário, teve ainda como lado interessante o roteiro criado, criou vários grupos em varias cidades de França e arredores de Paris, na Holanda, na Bélgica, na Dinamarca, no Luxemburgo e na Suécia. Para se compreender a importância disto, só em Paris, cerca de dois meses antes do 25 de Abril, decidimos fazer uma reunião de todas as pessoas ligadas aos grupos de Teatro Operário e essa reunião deve entre 150/ 170 pessoas... só de pessoas que já trabalhavam! Isto é incrível! o que significa a energia que o teatro pode criar. E eu sou um apaixonado por isso. E é uma coisa que se percebe, aquelas pessoas faziam aquilo com sacrifício, só podiam ensaiar a noite e eram pessoas que às 6 da manhã tinham de se levantar para ir trabalhar, trabalho duro. Aquilo era mesmo querer! E eram obrigados a ler, que é criar outro habito totalmente diferente, havia um ou outro analfabeto até, que ali foram aprendendo. E além disso o ensaio, era um ensaio feito sempre a discutir a falar, tudo era justificado, ou seja, era mais que politização, era quase o que podemos chamar o ABC da educação cívica. As pessoas ficavam realmente ricas, e conheciam e discutiam e faziam.

Já disse isso várias vezes, para mim, a minha escola de teatro foi aquilo. Eu tirei o Instituto do Teatro na Sorbonne e não me fez mal nenhum evidentemente, aprendi uma base cultural, mas não aprendi teatro, isso é mentira: O teatro foi ali, e foi com aquelas pessoas. Primeiro dificuldade de criar e depois a preocupação estética, porque digamos, aquilo era um teatro de urgência, um teatro de guerrilha, mas eu percebi desde o início, isto não pode ser unicamente um discurso politico, tem de ter estética tem de ter arte. E eles perceberam perfeitamente isso e tinham cuidado com isso, e realmente aquilo tinha qualidade. Os meus colegas da Sorbonne ficavam malucos com aquilo! E isso deu-me aquela noção de arte e cultura a seria. As coisas têm de ter um conteúdo, tem de ter uma forma progressista, a arte e a cultura servem para fazer o desenvolvimento das pessoas. E nós não tínhamos medo dessas coisas, quem tem medo é quem não sabe fazer. (27) Foram quatro anos, de 1970 a 1974, mas que nunca parava, um trabalho terrível e uma malta bestial, malta que eu nunca mais vi mas que de vez em quando tenho umas surpresas enormes. Por exemplo, em 1981 estava a fazer um espetáculo nos Estados Unidos da América e de repente oiço “*Olha Hélder! Hélder! O Teatro Operário!*”, as vezes tenho umas notícias que me mandam de um jornal de um gajo qualquer de uma terra qualquer “*Trabalhei com o Hélder Costa em Paris*”, outras vezes aparecem já uns senhores, já bem mais velhos. Mas o que é extraordinário, é que enquanto para mim aquilo é uma memória inesquecível, mas que tenho tido tanta coisa, para eles foi um pilar fundamental para a vida, foi onde eles evoluíram. E eu não sei se são militantes ou não, não é isso, o que sei é que ficaram... ficaram cidadãos, ficaram pessoas a serio. O Teatro Operário na pratica é isto, é realmente uma linha possível de ação e que é absolutamente fundamente.

É um crime não se usar a arma do teatro.

Entrevista realizada no âmbito do Relatório de Estágio do Mestrado em Teatro-Artes Performativas, especialização em Interpretação.

Editado e realizado por,

Sónia Barradas.