

A promessa e a nostalgia do teatro independente

As *Campanhas de Dinamização Cultural e Acção Cívica*, organizadas em 1974-75 pelo Movimento das Forças Armadas, ocupam um lugar afetivo muito forte nas memórias coletivas do pós 25 de Abril. Nas artes performativas, em particular dos grupos de teatro independente que viveram aquele momento, as campanhas surgem como um momento singular de mobilização social e política, desde logo das artes que davam vida a uma democracia à procura de si própria.

Através de que instituições é que esta memória longa se produziu e reproduziu no tempo? Esta é a pergunta que procurei responder neste texto, que parte de um convite da Associação Conquistas da Revolução para uma comunicação sobre as campanhas de dinamização cultural. Sendo investigador do projeto *ARTHE – Arquivar o Teatro*¹, dedicado à investigação sobre os arquivos das companhias de teatro independente e das políticas de descentralização que se afirmaram neste período, vou partir destes dois conceitos para enquadrar as campanhas de dinamização e os seus efeitos nas políticas públicas de cultura.

O chamado “teatro independente” nunca foi uma entidade singular e homogénea. Teatros independentes há muitos, tal como projetos de descentralização. Não sendo este artigo dedicado

1. O projeto de ARTHE – Arquivar o Teatro, é um projeto de I&D financiado pela FCT (PTDC/ART-PER/1651/2021), que propõe-se identificar, mapear e estudar a situação dos arquivos do teatro em Portugal, partindo dos conceitos chave de “teatro independente” e “descentralização” no período histórico da década de 1970/80, de modo a estabelecer um plano de boas práticas envolvendo uma rede de instituições.

a explorar os seus múltiplos significados e histórias, vou recorrer ao termo no singular enquanto síntese.

Em *Camponeses, Cultura e Revolução – Campanhas de Dinamização Cultural e Acção Cívica do MFA (1974-1975)*, Sónia Vespeira (2009) detalha uma parte das campanhas através de um trabalho de arquivos pessoais ou institucionais. Um dos problemas abordados é a “inibição antropológica” (Vespeira, 2009: 35) que parece ter impedido os estudos de antropologia iniciados na década de 1960 de prosseguirem após a revolução, sendo retomados apenas no final da década de 80, o que produziu, por um lado, uma “frigorificação” do mundo rural como entidade homogénea e, por outro, transformou aquele período num “lugar de afetos”, demasiado próximo e saturado para que os investigadores estivessem abertos à sua análise.

Nas artes performativas julgo ocorrer um efeito análogo, mas a resposta é diferente. Há uma saturação intensa dos afetos da revolução ao longo do tempo, instalando-se o que Zygmunt Bauman define como *Retrotopia* (2017): algo que habita um passado perdido ou abandonado mas que não morreu, gerando por isso uma nostalgia por um futuro não existente. O meu colega do projeto ARTHE, Fábio Marques, trabalhou muito bem este problema olhando para as peças que a Cornucópia levou ao público após a revolução: uma reflexão sobre aquele momento histórico com *O Terror e a Miséria no III Reich* de Bertolt Brecht (1974), *Pequenos Burgueses* de Gorki (1975) e, em 1976, qual pressentimento de uma derrota da revolução de Abril,

Tambores na Noite de Brecht, a que se seguiu o ciclo *Mal Estar* na década de 1980.

Esta saturação afetiva onde a nostalgia domina não ficou ali. Abunda em produções recentes, muitas delas através de um trabalho de arquivo, como é o caso de *Juventude Inquieta*, do Teatro do Vestido (2021), onde uma polifonia de vozes de resistência aos fascismos europeus do século XX olha para a Revolução portuguesa como uma promessa por cumprir, como algo hoje inalcançável. A nostalgia não é, por isso, uma característica exclusiva dos grupos de teatro que fizeram e viveram Abril, mas também das gerações de criadores portugueses que se lhes seguiram.

As campanhas de dinamização cultural não são organizadas sem as suas ambivalências.

Nos testemunhos recolhidos por Sónia Vespeira, existe uma tensão narrativa entre fontes militares e civis sobre a origem e ideário das campanhas de dinamização, o que, no fundo, reflete inspirações diferentes que se sintetizam nas campanhas, nomeadamente a experiência determinante de Vasco Pinto Leite (Diretor-Geral da Cultura Popular e Espectáculos entre os II e V governos provisórios) no cinema de amadores e outras áreas artísticas, nas décadas de 60 e 70, o que irá ser determinante para o seu entendimento do que seria uma ação cultural descentralizada no território. É também claro que o MFA procura esforçadamente estabelecer relações institucionais com diferentes ministérios na preparação das campanhas, nomeadamente o Ministério da Comunicação

sórios e constituintes, e os organismos do Estado e seus intervenientes praticamente não terem deixado memória oficial, biográfica, ou económica, das suas iniciativas, apesar das memórias individuais que recolhemos no projeto ARTHE por método de história oral e que muitas vezes não correspondem à documentação que vamos encontrando nos arquivos.

A confiar nos testemunhos recolhidos, ou seja, na memória profundamente afetiva que as campanhas ainda hoje mobilizam para os intervenientes da altura - a par de um apagamento extenso da sua ação no terreno, quase como se tivesse sido um não acontecimento ou “excesso de abril” (Trindade, 2004) -, tudo teria sido feito pela força militante e utópica de construir a democracia e a revolução. Considero absolutamente legítima e verdadeira esta imagem afetiva, porque ela foi claramente o motor político da participação destes grupos nas campanhas. Todavia, as perguntas talvez devessem ser simplesmente outras: quem é que pagava a gasolina? Quem é que garantia o transporte? Quem é que falava com as associações de moradores, com as cooperativas agrícolas e as associações recreativas locais para organizar espectáculos? Como é que os atores

pagavam as rendas da casa e a comida para os filhos? E, afinal, que constelação institucional é que garantia tudo isto?

O papel da 5ª Divisão é obviamente central, mas, de uma perspectiva de políticas públicas, o interessante é perceber que as campanhas exigem a mobilização de diferentes departamentos orgânicos do próprio Estado, de diferentes ministérios, nomeadamente da comunicação social e cultura, e que esta mobilização tem efeitos organizacionais importantes.

Apresento de seguida três documentos de arquivo que permitem entender o tripé institucional que vai dar forma às políticas públicas de cultura do pós-25 de abril.

[IMAGEM 1] A missiva do Ministério da Educação e Cultura para a Comuna, de outubro de 1974, onde se comunicam os primeiros apoios da democracia ao teatro independente (é de notar o detalhe do carimbo do Ministério da Educação e Cultura por cima do papel timbrado do Ministério da Educação Nacional, do Estado Novo), explica como é que estes grupos de teatro, grupos de amadores e profissionais, extraordinariamente precários e sem recursos, conseguem percorrer o país deixando uma memória longa da sua ação.

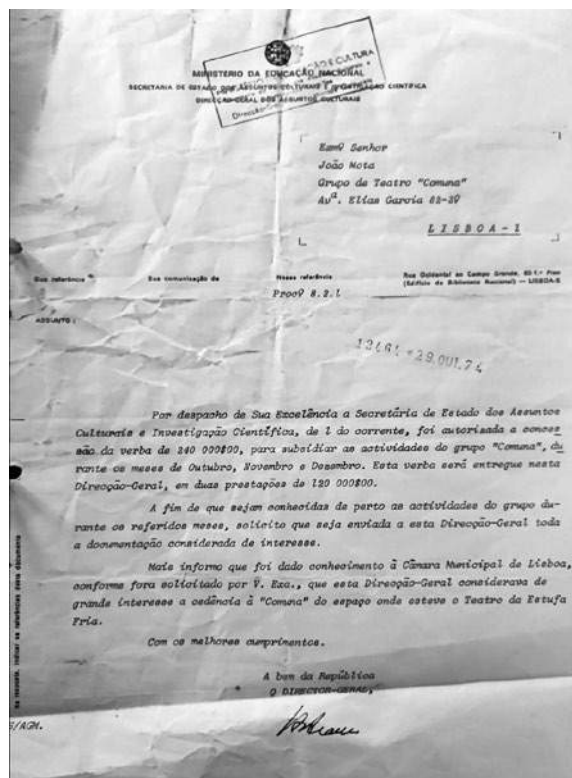
Social onde, organicamente, se cria a Comissão de Cultura e Espectáculos.

A importância da descentralização e de novos métodos de produção cultural com o povo, que é permanentemente reivindicada pelos diferentes atores militares e civis, e onde a influência positiva e negativa das políticas culturais de França são evidentes. É, portanto, essa ideia de descentralização que, por exemplo, Mário Barradas e José Capinhas Gil defendem e em que Vítor Esteves critica o seu carácter colonial, que de facto mais claramente aproxima artistas e intelectuais da esquerda política ao programa de dinamização do MFA, porque seria a via de, nas palavras de Carlos Wallenstein (1926-1990), inserir o teatro independente e amador junto das populações como forma de “desmarginalizar-se em relação às influências do exterior que quase exclusivamente o têm sustentado, descobrir um verdadeiro caminho próprio e autêntico” (Wallenstein, 1974:79).

De uma perspectiva de “dramaturgia institucional”², procurei entender como é que as duas principais heranças institucionais deste período - o teatro independente e a descentralização -, se tinham afirmado desta forma. Que alterações estruturais teriam permitido ou produzido esta herança. Este estudo parte de um problema assinalável: o facto de os sucessivos governos provi-

2. Uma metodologia que vem da economia através de teoria institucional, e que nos estudos de teatro significaria ir além do texto dramático e do evento performativo para olhar para as condições institucionais e orgânicas que definem, criam, influem no teatro com uma performatividade própria.

Imagem 1





“Para levarmos o Teatro a toda a gente e a toda a parte”
A Comuna Teatro de Pesquisa

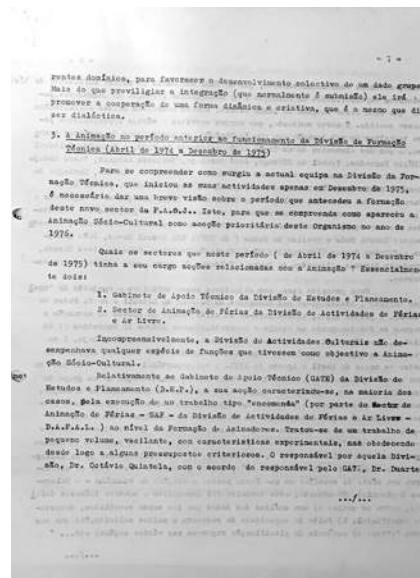


Imagem 3

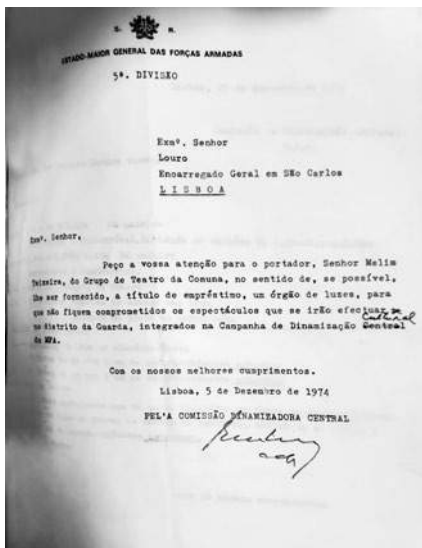


Imagem 2

Este apoio são distribuídos pelo Fundo de Teatro aos grupos de teatro independente para o último trimestre de 1974. No verso, temos um pequeno relatório da aplicação destes fundos, onde se incluem apresentações da peça “A Ceia” nas campanhas de dinamização na Guarda, a 6 e 8 de dezembro. Contudo, para a realização da peça, era necessário um órgão de luzes que a companhia não tinha. O equipamento será facultado a título de empréstimo pelo Teatro São Carlos, de forma curiosa. No dia 5 de dezembro, a Comissão Dinamizadora Central da 5ª Divisão assina um pedido sucinto [IMAGEM 2] para que o São Carlos entregue o equipamento ao portador da carta, sem mais explicações.

Além dos recursos da 5ª divisão, é com estes fundos que os grupos de teatro independente participam nas campanhas. E essa participação integra-se no plano de trabalhos contratualizado com o governo. Não é uma atividade fora do plano de trabalhos. É uma política financiada e promovida por diferentes departamentos do Estado, e não só.

As políticas públicas de cultura no pós-25 de abril a nível superestrutural são institucionalmente difíceis de destrinçar porque não estamos, na expressão da Sónia Vespeira, num “teatro de rupturas”. O tripé institucional que as organiza além da 5ª Divisão é, fundamentalmente, o Fundo de Tea-

tro, o Fundo de Apoio aos Organismos Juvenis (FAOJ) e a Fundação Calouste Gulbenkian. A burocracia que fui encontrando nos arquivos das companhias mostram uma enorme porosidade informal entre os três organismos na resposta a pedidos de apoio de diferentes grupos de teatro. E o que é revelador é que as três instituições não só colocam os seus meios à disposição das campanhas de dinamização como vão, de certa forma, prolongar a sua ação no tempo depois de extinta a 5ª Divisão. Ou seja, as campanhas de dinamização não terminaram em 1976, a sua missão é, por assim dizer, continuada. Mas por quem? Como é que instituições herdeiras do Estado Novo se reconfiguraram ao serviço da democracia?

[IMAGEM 3] *O Documento II da Divisão de Formação Técnica* do FAOJ, de 1976, permite responder, parcialmente, à questão, pois estabelece uma relação direta entre as campanhas de dinamização, a reorganização das estruturas do Estado para a ação cultural, e, especificamente, os esforços de formação e profissionalização de uma nova figura: o animador cultural que assumirá as funções de organização cultural de base, no território. Só a título de exemplo, em 1975 é formado um Conselho Cultural com Mário Barradas e José Saramago, entre outros, que organizam um conjunto de encontros nacionais e regionais

que irão dar corpo à Divisão de Formação Técnica, em dezembro de 1975, no final das campanhas de dinamização.

[IMAGEM 4] Revelador e assumido como que uma função interna e externa, o comunicado da Comissão de Trabalhadores da Gulbenkian, de dezembro de 1974, define uma linha política de reorganização interna dos serviços e programas, da própria estética e teoria da criação artística que deverá assumir as suas “condições de produção”, bem como a relação que a Gulbenkian deveria ter no quadro político geral e concretamente com as campanhas de dinamização.

Afirmando, desde logo, que: “Democratização pressupõe Descentralização”, o referido comunicado reflete, com esta interessante formulação o duríssimo debate entre as instituições acerca do caminho a seguir nas políticas públicas; um debate em que a descentralização deveria ser o resultado da ação dos serviços orgânicos do Estado através de centros culturais, conforma defendido por Mário Barradas, ideia derrotada logo em 1976. O panfleto veicula ainda uma afirmação estética contra o teatro burguês, e uma declaração vinculativa ao programa do MFA numa linha de inspiração sul-americana, que os autores designam como “teatro de guerrilha”.

Finalmente, falemos do Fundo de Teatro. Será talvez a instituição mais anacrónica que sai da reorganização democrática do Estado. Criado em 1950 como ferramenta de política económica para garantir a estabilidade financeira das empresas teatrais, a sua função foi alterada após o 25 de Abril para uma missão de serviço público através das companhias de teatro independente. Deste modo, o facto de o teatro independente ser uma das principais heranças culturais do 25 de abril não se deve apenas às circunstâncias de ser um agente das novas dramaturgias para a revolução, mas sim ao fruto de uma estranha especificidade institucional portuguesa.

Segundo Eduarda Dionísio, à altura da revolução e mesmo nos meses seguintes, não havia nenhum plano preparado para as políticas públicas de Cultura: “Mas a Cultura, sobretudo aquela que é entendida como «artes e letras». Nem nos primeiros dias (...), nem nos primeiros meses, pelo menos até Agosto” (Dionísio, 1993: 144). O que seria expectável, e que aconteceu noutras áreas como a Saúde, Habitação ou Segurança Social, seria a criação de

novas instituições. Mas isso não aconteceu com a Cultura.

Recorro à intervenção de Enzo Traverso na abertura do Congresso dos 50 anos do 25 de Abril (Lisboa, Maio 2024), para quem a revolução portuguesa se distingue por não ter sofrido uma contra-revolução bem sucedida na sua génese. Antes, foi sujeita a um processo de exaustão liberal e capitalista nas décadas seguintes. E de que forma é que isto se reflete no Teatro e políticas públicas de Cultura? Para Enzo Traverso, uma Revolução implica um processo de inscrição da revolução na história através de novas instituições. Adaptando este entendimento às políticas públicas para a Cultura em Portugal no período revolucionário, verificamos que se o chamado teatro independente nos chega como uma das principais heranças culturais da revolução, tal não acontece através da criação de novas instituições após a revolução – as tentativas de criar uma nova Lei do Teatro falharam sucessivamente, estando ainda hoje, teoricamente, em vigor o diploma de 1971 (Lei n.º 8/71, de 9 de dezembro) –, mas sim a uma reconfiguração administrativa de instituições já então existentes, nomeadamente o Fundo de Teatro. Assim, o teatro independente assume simultaneamente as funções de *organização e instituição*, o que define características distintivas a nível europeu.

Em conclusão, as campanhas de dinamização cultural tiveram um impacto cultural e institucional que se prolongou para lá de 1976 e que se enquadrou numa reorganização política e administrativa de instituições culturais, públicas e privadas, já existentes antes do 25 de abril. Não se criando novas instituições para as políticas públicas de Cultura do Portugal democrático, serão as companhias de teatro independente que irão assumir as funções institucionais e organizativas do Portugal democrático, a começar pelo objetivo programático de descentralização cultural. Todavia, as conquistas do período revolucionário, que a direita vai tentar apagar culturalmente como um “excesso de abril”, perduram nas artes performativas sob a forma de nostalgia, como uma promessa que se procura atualizar sucessivamente. Por isso, poderá dizer-se que a nostalgia é um campo operativo fundacional do teatro independente português estruturado por cima das alterações institucionais que a Revolução produziu.

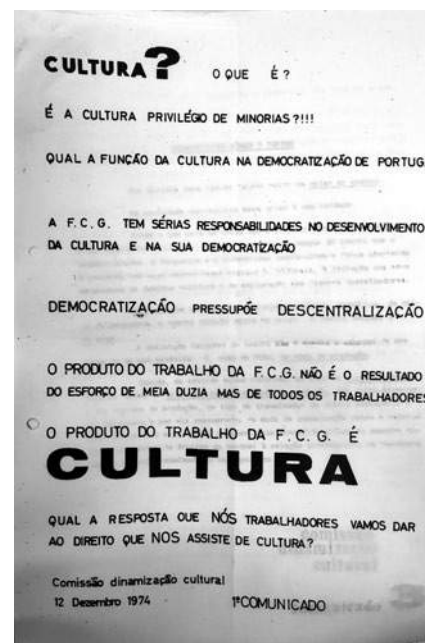


Imagem 4

Referências

- Bauman, Zygmunt (2017). *Retrotopia*. Cambridge, Polity Press.
- Dionísio, Eduarda (1993). *Títulos, Acções, Obrigações – Sobre a Cultura em Portugal 1974-1994*. Lisboa, Salamandra.
- Trindade, Luís (2004). Os excessos de Abril. *História* 65: 20-31.
- Vespeira, Sónia (2009). *Camponeses, Cultura e Revolução – Campanhas de Dinamização Cultural e Acção Cívica do MFA (1974-1975)*. Lisboa, Edições Colibri.
- Wallenstein, Carlos (1974). “Teatro e animação cultural”, in *Colóquio Artes*, N.º 20, 2.ª Série, 16.º ano, 78:79. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

Documentos de arquivo

Documento II da Divisão de Formação Técnica, FAOJ. [Documento de 69 páginas, de 18 de outubro de 1978], Arquivo do Teatro da Comuna, caixa F.A.O.J/Sec. Est._Juv. Desportos/S.E.C. até 1977/ Manifestos e Mensagens/Abaixos Assinados.

1º Comunicado da Comissão de Dinamização Cultural da FCG. [Documento de 12 páginas, de 12 de dezembro de 1974]. Arquivo FCG, Caixa MCG04966.

Relatório de atividade para os meses de outubro, novembro e dezembro de 1974 [Documento de 2 páginas, de 29 de outubro de 1974], Arquivo do Teatro da Comuna, caixa S.E.C/DGE/Fundo de Teatro.