

ARTHE - Arquivar o Teatro: primeiros passos de um projeto

1

ARTHE

ARQUIVAR
O TEATRO

ARTHE

**Arquivar o Teatro:
primeiros passos
de um projeto**

Coordenação
Maria João Brilhante

Autoria textos
Maria João Brilhante
Ana Bigotte Vieira
Luras Rozas Letelier
Fábio Marques Belém
Pedro Cerejo
Tiago Ivo Cruz

Produção
Centro de Estudos de Teatro

Revisão
Projeto ARTHE - Arquivar o Teatro
DOI10.54499/PTDC/ART-PER/1651/2021

Design
Bloodymary & Braun

Impressão
Impressão gráfica

Papel
IOR 120 grs

Fontes tipográficas
Anheim e Calvino

Tiragem
150 exemplares

ISBN / DL
978-989-53500-6-3/000

fct Fundação
para a Ciência
e a Tecnologia

U
LISBOA
UNIVERSIDADE
DE LISBOA

FLUL
FACULDADE
DE LETRAS



Centro de Estudos de Teatro

Este trabalho é financiado por fundos nacionais através da FCT - Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do projeto ARTHE - Arquivar o Teatro «PTDC/ART-PER/1651/2021».

MNTD
Museu Nacional de Teatro e de Dança

ih INSTITUTO
DE HISTÓRIA
CONTEMPORÂNEA

IN2PAST
INSTITUTO NACIONAL DE INVESTIGAÇÃO EM PATRIMÓNIO, ARQUEOLOGIA E ETNOLOGIA

NOVAFCSH
CENTRO DE INVESTIGAÇÃO E ESTUDOS DE SOCIOLOGIA

CIES _iscte
Centro de Investigação
e Estudos de Sociologia

**TEATRO
NACIONAL
S. JOÃO**

D.M. II
TEATRO
NACIONAL
D. MARA II

Índice

Apresentação do projeto

*Maria João Brilhante
e Ana Bigotte Vieira / p.7*

**Percursos bibliográficos: Pelas páginas
do teatro independente e da
descentralização**

Laura Rozas Letelier / p.15

**O arquivo do Teatro da Cornucópia -
A caminho do reconhecimento**

Fábio Marques Belém / p.23

**A presença dos grupos de teatro na
imprensa portuguesa dos anos 1970**

Pedro Cerejo / p.31

**Do Fundo do Teatro ao Teatro
Independente: a política e a legislação**

Tiago Ivo Cruz / p.41

Apresentação do projeto

Maria João Brilhante

(CET/FLUL), IR do projeto ARTHE - Arquivar o Teatro

Ana Bigotte Vieira

(IHC/UNL), Co-IR do projeto ARTHE - Arquivar o Teatro

ARTHE - Arquivar o Teatro é um projeto de investigação acolhido pelo Centro de Estudos de Teatro (CET) e financiado pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT) com a duração de três anos (2022-2024). É desenvolvido por uma equipa de investigadores e bolsеiros e conta com parceiros e consultores de que se falará adiante a quem cabe ir acompanhando e avaliando o desenrolar dos trabalhos. ARTHE - Arquivar o Teatro será o primeiro projeto de investigação a realizar uma aproximação aos arquivos das companhias de teatro em Portugal para identificar existências, lacunas e modalidades de arquivamento

praticadas pelas companhias e instituições, com vista a construir um mapa nacional e a combater o desaparecimento de informação fundamental para conhecer as mudanças profundas introduzidas nas práticas de organização e criação de novas companhias e nas formas artísticas do teatro em Portugal a partir da década de 70 do século passado.

O projeto visa igualmente contribuir para a discussão acerca do papel do arquivo na construção da memória sobre o passado recente nas artes performativas, propondo um estudo comparativo com realidades sobretudo europeias.

1. O projeto e seus objetivos

Foi há já algum tempo sentida por alguns investigadores do CET a urgência de fazer um **diagnóstico** do estado dos arquivos das companhias - principalmente das que se constituíram **nos anos 70 e 80** mas não apenas estas, nem apenas neste período (é necessário recuar pontualmente e sempre que necessário aos anos 60 ou fazer incursões nos anos 90) - e de os tomar como ponto de partida para identificar juntamente com as companhias que os detêm um conjunto de **operações e boas práticas** de conservação e de usos por parte de companhias existentes ou vindouras. Existia, pois, uma vontade de conhecer para agir, criando alguns instrumentos que pudessem transformar uma presença invisível da documentação sobre a prática de quem faz teatro em Portugal para quem estuda o teatro aqui produzido num reconhecimento e numa exposição dessa realidade documental.

O projeto parte da análise de dois importantes acervos doados recentemente ao Centro de Estudos de Teatro /FLUL - o do Teatro da Cornucópia, companhia incontornável na renovação estética e política do

teatro pós 25 de Abril e o de Mário Barradas, principal impulsionador da descentralização teatral. Mas pretende **estender a metodologia de pesquisa a outros arquivos de companhias** de teatro do país. Para tal foram selecionadas vinte, tendo já aceitado participar no projeto dezoito segundo critérios discutidos pela equipa: a implantação no território, a data de constituição (anos 70 e 80), a longevidade, a regularidade da atividade e a existência de arquivo reconhecido e identificado como tal pela própria companhia.

O trabalho a desenvolver com estas companhias passa por elaborar alguns instrumentos. São eles: Um questionário para descrição do arquivo, uma folha de recolha de informação contida no arquivo, alguns modelos possíveis de base de dados para descrição dos materiais documentais, um elenco de usos e formas de promoção do arquivo no trabalho das companhias para o tornar acessível ao estudo e produção de conhecimento.

Verificou-se que a elaboração do questionário exigiria uma etapa de consulta presencial às companhias através de **visitas para testar e afinar a sua estrutura e as questões que irão permitir obter** a descrição dos seus

arquivos. Esse questionário não está, portanto, fechado e uma vez analisados os dados obtidos serão as companhias a trazer acertos, correções e sugestões que permitam torná-lo um instrumento eficaz a integrar o manual de boas práticas. Este questionário será também experimentado na reconstituição de acervos dispersos de companhias muito importantes no período em estudo que interromperam a sua atividade.

Uma outra vertente do projeto ARTHE merece explicações. Quer o diagnóstico do estado dos arquivos quer o seu mapeamento serão também o ponto de partida para o estudo de duas noções que se foram impondo nos discursos públicos e que merecem ser aprofundadas. Refiro-me **a teatro independente e a descentralização**.

Nesse sentido é também objetivo do projeto aprofundar a análise das políticas de conservação públicas e privadas dos arquivos das companhias e das instituições, para promover a preservação, acessibilidade e estudo dos mesmos. Muitas dessas políticas ou intenções de políticas manifestam-se em torno dessas duas noções dominantes nos anos 70 e 80. Por isso, uma atenção particular será dada à recolha e análise de legislação, manifestos e tomadas de posição das companhias face à normat(l)ização

deste sector produtivo, publicações, discurso público oficial, modalidades de financiamento, concursos etc.

Discutir os discursos e as práticas que lançaram e sedimentaram as noções de descentralização e de teatro independente implica também **produzir e disponibilizar conhecimento** (a ser colocado em linha num website) através de **encontros** onde todos participam, de **produção científica** em revistas, **colóquios** temáticos nacionais e internacionais, **entrevistas** que tracem uma rede de agentes e através deles de conexões e de diferenças marcadas pelos contextos históricos e locais.

2. Antecedentes do projeto ARTHE

Este projeto teve algumas ações que o antecederam e lhe deram eixos de sustentação. Foram eles:

- A construção de uma Base de dados contendo a documentação inventariada, tratada e classificada da atividade do Teatro Meridional resultante de uma inédita encomenda feita pelo grupo

ao CET, em 2016, como preparação da celebração dos seus 25 anos;

- A inventariação, durante o ano de 2017, do acervo documental do Teatro da Cornucópia após o encerramento da sua atividade. O arquivo, cuja importância para o estudo do teatro em Portugal nos 43 anos da sua existência é indiscutível, mantendo a sua organização original foi no ano seguinte doado à Biblioteca da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa que o conserva e procederá ao seu tratamento arquivístico;

- A realização dos encontros Teatro em Espólios acontecidos em 2018 com apoio da Câmara Municipal de Lisboa e da Fundação Calouste Gulbenkian, num momento em que o tecido social e urbano de Lisboa e Porto sofria alterações aceleradas motivadas pela especulação e por políticas continuadas de austeridade e em que uma série de companhias e grupos de teatro sem apoio estatal foram obrigados não só a reduzir atividade como a fechar portas e encerrar espaços, incluíram um ciclo de conversas (8, 15 e 22 de Outubro) que se propunham identificar o estado dos espólios do teatro recente partindo da sua articulação estreita com o território da cidade, i. e. os espaços de que as companhias dispõem para conservar

(ou não) os seus arquivos. Na mesma ocasião realizou-se uma exposição mostrando os cruzamentos possíveis entre os espólios doados à FLUL com documentação de Osório Mateus, Mário Barradas, Mário Sérgio e Mário Jacques, para além da que constitui o Arquivo do Teatro da Cornucópia;

- A promoção, em 2021, do Programa de apoio em parceria entre o CET e a Direcção-Geral das Artes intitulado Arquivos de Dança, Teatro e Cruzamento disciplinar. Aproveitando o período de confinamento e paralisação do sector artístico devido à pandemia do COVID 19, e com um montante financeiro de 350 mil euros, este Programa apoiou - através de concurso público - cerca de duas dezenas de projetos de todo o país, no domínio da investigação - práticas de arquivo e documentação do património artístico. Podiam candidatar-se pessoas singulares e coletivas de direito privado com sede em Portugal, que exerciam a título predominante atividades profissionais nas áreas artísticas anteriormente referidas. O programa consagrou três modalidades de apoio, de acordo com o estado de conservação e tratamento dos arquivos: inventariação, tratamento e disponibilização pública Este programa foi desenhado pelo Centro

de Estudos de Teatro, que aconselhou a sua realização sucessiva por vários anos de forma a identificar, tratar e tornar acessíveis acervos documentais de inegável interesse para o estudo do teatro e da dança em Portugal. Foi também o CET a promover uma formação inicial no arranque dos trabalhos, a realizar pelas companhias, estruturas e artistas detentores dos acervos.

- A colaboração entre o CET e o TBA (Teatro do Bairro Alto) na organização das Histórias do Experimental. Ao longo de 2020 e 2021 a série de conversas *Histórias do Experimental* dá a conhecer estudos singulares sobre episódios-chave do experimentalismo nas artes performativas entre a década de 1960 e hoje. A partir dos arquivos, viaja-se assim entre diferentes geografias e tempos, conhecendo e discutindo inovações formais como a primeira *black box* na Europa, a disseminação da ideia de criação coletiva, o foco na interdisciplinaridade ou no processo em vez de no produto, procurando entendê-las política e esteticamente nos seus contextos de origem e questionando a sua operacionalidade hoje. Em 2022 prolongando-se pela primeira metade de 2023, o ciclo Histórias do Experimental incide em particular

sobre o experimentalismo em Portugal, partindo de episódios concretos relativos a pessoas, experiências e lugares. A partir de arquivos, testemunhos e estudos, interroga-se a prática e o ensino das artes em Portugal, conhecendo-se lugares de aprendizagem, de apresentação e de circulação, e percebendo-se a fronteira entre géneros como porosa e funcional.

3. A importância da equipa e dos parceiros

Um importante pilar do projeto é a equipa, a sua experiência e as suas competências coletivas que vão da sociologia à história contemporânea e à história oral, da iconografia aos estudos de teatro e de performance, das humanidades digitais à ciência arquivística.¹ Outro aspeto - chave reside na introdução de estudantes de

1 Ana Rita Martins (CET), Cristina Faria (IHC/TNDMII), Daniel Tércio (INET-md), Paula Caspão (CET), Pedro Estácio (Biblioteca FLUL), Sofia Patrão (CET/MNTD), Vera Borges (CIES/ISCTE)

mestrado e de doutoramento à pesquisa e às metodologias traçadas para o projeto, que conta com 3 bolseiros de doutoramento (Pedro Cerejo, Tiago Ivo Cruz e um/a a recrutar), 3 bolseiros de mestrado (Laura Rozas Letelier, Fábio Marques Belém e um/a a recrutar), uma doutora contratada como investigadora corresponsável (Ana Bigotte Vieira).

Também as estruturas parceiras contribuem com as suas específicas experiências e saberes: as institucionais que detêm ou estudam arquivos; as companhias de teatro cujos arquivos serão objeto de descrição e estudo, representando a diversidade regional e o arco temporal que pretendemos cobrir; o grupo de consultores² que possuem ou possuíram arquivos, usando-os na sua atividade e nas suas criações artísticas ou que estudam a constituição dos arquivos numa perspetiva também internacional.

Entre os parceiros institucionais refiram-se a Biblioteca e Arquivo da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa que conserva os acervos de Osório Mateus, do Teatro da Cornucópia e do encenador Mário Barradas, pontos de partida deste projeto, o Teatro Nacional D. Maria II que detém uma importante Biblioteca Arquivo e possui competências técnicas para participar na construção dos instrumentos de pesquisa e no treino de estudantes-bolseiros, o Teatro Nacional de São João cujo Centro de Documentação e o conhecimento profundo do tecido artístico no norte do país são fundamentais para o mapeamento das companhias parceiras. Do mesmo modo, como o Museu Nacional do Teatro e da Dança é o museu de referência e alberga coleções pessoais e oficiais, constitui um colaborador fundamental para o estudo do teatro independente e da descentralização. O Instituto de História Contemporânea-UNL unidade de investigação de excelência, participará na definição metodológica das etapas do projecto e na discussão e disseminação dos resultados. Quanto ao Centro de Investigação e Estudos de Sociologia-ISCTE, a sua vasta experiência na investigação quantitativa e no trabalho de campo

2 Cristina Reis (artista plástica, cenógrafa, codiretora do Teatro da Cornucópia), Heike Roms (University of Exeter, diretora do Department Communications, Drama and Film), Hélia Marçal (University College London, investigadora do Instituto de História Contemporânea da UNL), Luís Castro (performer, codiretor da Karnart-C.P.O.A.A), Luís Trindade (Universidade de Coimbra, CEIS20-Centro de Estudos Interdisciplinares).

será de extrema utilidade na produção de instrumentos e na validação da recolha de dados.

Estabelecidos os critérios de seleção das companhias de teatro cuja representatividade dos seus arquivos, implantação no território e regularidade de atividade no período em estudo as tornam parceiras eletivas, foram feitos convites e dezoito delas aceitaram participar no projecto.³ Os seus arquivos serão objeto de estudo e irão permitir a avaliação do modelo de questionário já referido, peça central no mapeamento e identificação da situação dos arquivos, bem como na criação de um instrumento preparatório para sua conservação e tratamento.

4. Resultados previstos

Em suma, no final do projeto espera-se disponibilizar um website onde estarão acessíveis todos os materiais resultantes da pesquisa (ensaios, relatórios de missões, documentação do processo de pesquisa, registos audiovisuais editados das três jornadas de discussão e das duas conferências internacionais, entrevistas a pessoas com percurso relevante no período em estudo, uma biblioteca virtual, números da Newsletter do projecto etc.), um Manual de boas práticas com instrumentos e recomendações para o cuidar dos arquivos pelas companhias, oito livretos dedicados a temas específicos que acompanham as etapas da pesquisa, um e-book com uma seleção de ensaios de carácter teórico e teórico-prático, alguns oriundos de duas conferências internacionais, publicações da equipa em revistas especializadas e ainda três teses de doutoramento e duas dissertações de mestrado.

3 ACERT-Trigo Limpo, Aquilo Teatro, Bonifrates, Centro Cultural de Évora/Cendrev, Chão de Oliva -Centro de Difusão Cultural em Sintra, Comuna-Teatro de Pesquisa, Companhia Cegada, Companhia de Teatro de Almada, Companhia de Teatro de Braga, GICG-Teatro das Beiras, Maizum, O Bando, Seiva Trupe, Teatro Art'Imagem, Teatro de Animação de Setúbal, Teatro Experimental do Porto, Teatro de Marionetas do Porto, Teatro Regional da Serra de Montemuro.

5. Do trabalho em progresso

As fases do projeto - que compreende seis metas muito específicas - implicaram um período inicial de pesquisa bibliográfica, audiovisual e na internet para a necessária contextualização da criação teatral e da realidade sociopolítica nos anos 70 e 80 do século passado, a análise do arquivo do Teatro da Cornucópia e do acervo documental de Mário Barradas. O desenho do questionário a enviar às companhias parceiras e as missões de reconhecimento e trabalho junto das companhias ocuparam já o ano de 2023 e darão origem à validação do preenchimento do questionário e ao seu apuro a partir da análise pela equipa e consultores e de sugestões recebidas. A fase das entrevistas que completam informação e alimentam a discussão em torno dos conceitos de teatro independente e de descentralização será decisiva. As entrevistas, que serão analisadas em relação aos dados saídos da leitura da biblioteca de fontes e da descrição dos arquivos das companhias para complementarem ou corrigirem os dados obtidos, pretendem criar uma rede porque muitas das pessoas interpeladas circularam e podem ter documentação e memória de arquivos

a preservar, mas também do programa que foi sendo experimentado de uma descentralização possível e do que foi significando teatro independente na produção de discurso e nas modificações trazidas por uma política de rarefação do tecido artístico levada a cabo nos últimos 50 anos..

Na primeira Jornada ARTHE decorrida em 28 de Fevereiro de 2023, foram mostrados alguns exemplos da pesquisa em curso desenvolvida por investigadores do projecto. As páginas seguintes apresentam sínteses do estado dessas pesquisas.

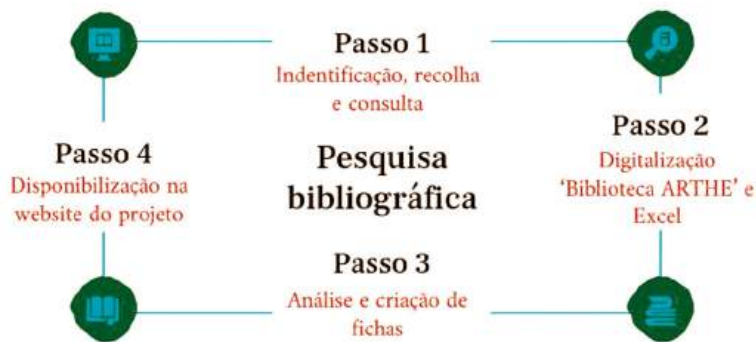
Percursos bibliográficos: pelas páginas do teatro independente e da descentralização

Laura Rozas Letelier

Mestre em Estudos de Teatro (FLUL/CET), doutoranda em Estudos de Teatro e investigadora bolsreira do projeto ARTHE - Arquivar o Teatro

Para interrogar os arquivos do Teatro Independente e da descentralização teatral não basta apenas irmos aos arquivos, abrir as caixas e manusear os documentos. É assim que desde os inícios do projeto fez-se necessário criar um chão comum para contextualizar a investigação, olhar para os estudos e escritos produzidos no período em análise, assim como anteriores e posteriores. O resultado converte-se num mapeamento dos estudos e produção bibliográfica sobre o Teatro Independente e a Descentralização. E também no reconhecimento não apenas de conceitos, gerações e discursos da época, mas dos processos sociopolíticos em que emergem os arquivos. A partir deste chão comum, interessa-nos entender o que nos dizem os arquivos sobre esta história, e o que podem acrescentar e contrapor aos estudos conduzidos até agora.

Com este intuito, comecei, desde início do ano 2022, um trabalho de levantamento da produção bibliográfica dos anos 60 até o decorrer dos nossos dias. Processo que tem consistido em diferentes ações. Por uma parte, a identificação, recolha e consulta dos materiais pelas diversas bibliotecas e fundos bibliográficos. Da segunda etapa consta a digitalização de alguns destes documentos e a sua indexação num ficheiro Excel. Posteriormente, realiza-se um processo de análise e criação de fichas para cada texto. O resultado espera-se que consista na disponibilização da bibliografia ou “Biblioteca ARTHE” no website do projeto, facilitando a pesquisa de investigadores, estudantes e público geral interessado nas temáticas do Teatro Independente e da Descentralização.



Esquema dos passos seguidos para a criação da “BibliotecaARTHE”.

Partindo deste mapeamento, seguindo um critério de finalidade da sua produção, foi possível identificar pelo menos três tipos de material bibliográfico:

1. Estudos sobre Teatro Independente e Descentralização

Este conjunto de documentos refere-se tanto à produção académica nacional como internacional centrada fundamentalmente em análises histórico-sociológicas do fenómeno do teatro independente e da descentralização (livros, artigos, dissertações e teses). Estes estudos surgem maioritariamente desde meados dos anos 90' num momento que permitiu um olhar em perspetiva do percurso do teatro independente e da descentralização. Apresentam um olhar num sentido cronologicamente ampliado, desvelando-se a necessidade de olhar não apenas as décadas dos 70' e 80', mas recuar também aos anos 50' e 60', bem como avançar até à década de 90' para entender a realidade de onde se partiu e que ruturas foram sendo introduzidas após a "normatização" e institucionalização das estruturas, práticas e relação com o poder estatal. Enfim, situar antecedentes, mudanças e continuidades.

Por outro lado, estes estudos focam-se na identificação e análise de etapas e gerações, articulando o teatro independente e a descentralização com outros movimentos como o teatro universitário e de amadores. Desta forma, fala-se de teatro pré e pós-25 de abril, das transformações nos anos 80' e das mudanças dos 90' com a reorganização das condições do mercado de trabalho e do surgimento duma nova geração "independente dos independentes", a dos "novíssimos"¹ que veio a re- ver e posicionar-se frente aos paradigmas e pressupostos estabelecidos pela geração anterior durante as décadas de 70' e 80'. Especial relevo tem também a caracterização e a atenção às mudanças a nível estético

1 Ver Eugénia Vasques. (1999). "O Teatro Português e o 25 de Abril: uma História ainda por contar". *Camões: Revista de Letras e Culturas Lusófonas*. ACRESCENTAR n.º DA REVISTA E n.º PÁGINAS

e de repertório, bem como o sistema teatral do período em estudo em matéria de financiamento e dos modelos organizacionais das companhias em articulação com as políticas estatais.

2. Produção da época em estudo

Este conjunto refere-se ao levantamento de discursos, debates e conceitos presentes nos anos 70 e 80'. Consiste em boletins e manifestos, reportagens audiovisuais, assim como em publicações que “fazem história” no momento. É interessante pensar quem são as vozes que geram estes discursos: críticos e personagens influentes na produção de discurso, entre os quais diretores e elementos das companhias. A nível coletivo, no clima de efervescência política pós-revolucionária, é possível destacar o surgimento de diversos agrupamentos como a Associação Portuguesa de Teatro Amador (APTA), a Comissão Consultiva para as Atividades Teatrais (C.C.A.T), a Associação Técnica e Artística da Descentralização Teatral (ATADT) e a Associação de Grupos Independentes de Teatro (AGIT). Estes atores individuais e coletivos, levantaram e participaram ativamente de discussões como o debate sobre a Lei do Teatro (1974), a questão da nacionalização do teatro, a discussão sobre o sistema de concessão de subsídios e sobre o estado do processo de descentralização. Estes debates trouxeram para o discurso o posicionamento dos agentes do teatro face a conceitos como “teatro como serviço público”, “democracia interna”, “liberdade”, “nacionalização” ou a própria discussão sobre que implicaria ser “independente”. Ideias que se vão definindo dentro do teatro, descobrindo-se este como modelo e como lugar de experimentação para pensar e pôr em prática estas noções e valores, muitas vezes em oposição a definições e valores prévios que tenham marcado o exercício teatral anterior, especialmente do teatro denominado comercial. Sendo não apenas reflexo, mas também motor e espaço de experimentação das tentativas de mudanças da própria sociedade. Ainda que estas leis nem sempre tenham

sido aprovadas e que nem sempre se tivesse encontrado uma convivência harmoniosa destes termos², estes debates evidenciam os princípios que estiveram em discussão, permitindo-nos vislumbrar elementos e características sobre o teatro independente e a descentralização que sublinham o dinamismo destes termos, mais do que a sua estabilidade.

Por conseguinte, um dos pontos de destaque para o projeto ARTHE é a análise de boletins e manifestos produzidos pelas próprias companhias. Estes documentos evidenciam a urgência de autoafirmação e autodefinição dos grupos do teatro independente com o intuito de situar o papel que procuram desenvolver no cenário teatral e social da época, que valores pretendem impulsionar - contra quais se posicionam - e como isto se articula na escolha de formas de organização do trabalho, na relação com os públicos e nas escolhas estéticas e dramáticas. Destaca-se aqui o boletim da FAPIR (Frente dos Artistas Populares e Intelectuais Revolucionários), a Revista do grupo de Teatro de Campolide, os manifestos de O Bando, ou do Teatro da Cornucópia, para mencionar apenas alguns.

2 Por exemplo, Luiz Francisco Rebello expõe a controvérsia que se gerou ao discutir a questão da nacionalização do teatro a propósito de uma aparente oposição entre nacionalização e liberdade. Ver Luiz Francisco Rebello. (1977) *Combate por um teatro de combate*, Lisboa: Seara Nova.

FRENTE DOS
ARTISTAS POPULARES
E INTELCTUAIS
REVOLUCIONARIOS
N-4-ABRIL 1977

BOLETIM DA FAPIR



25



abril

festival



popular



FESTIVAL
POPULAR DO



25 de ABRIL

3. Produção de relato histórico pelas próprias companhias

Este conjunto refere-se a edições comemorativas da atividade regular e ao material levantado dos arquivos e colocado pelas próprias companhias nos seus websites e blogs. Este tipo de texto dá conta da memória afetiva e das trajetórias tanto pessoais como grupais, constatando-se que mais de 20 companhias têm realizado publicações comemorativas. Interessa-nos o facto de estes materiais não só darem conta dos percursos particulares que fazem a história de cada companhia, mas também serem um trabalho feito a partir dos seus próprios arquivos, colocando em valor a importância patrimonial destes registos e da sua ativação.

- 
- 1. Sistema Teatral- Historia/Sociologia
 - 2. Discurso directo (imprensa, manifestos)
 - 3. Internacionalização/relação com o estrangeiro
 - 4. Companhias Teatro Independente e Descentralização
 - 5. Descentralização (estudos gerais)
 - 6. Teatro Independente (estudios gerais)

Parte da organização interna da biblioteca ARTHE, dividida em 6 categorias segundo temáticas e tipo de documentação.

Até à data temos coletado mais de 80 fontes e referências bibliográficas, que evidenciam que a história do teatro independente e da descentralização é, sem dúvida, um percurso em movimento e afetação mútua. Um trabalho em constante expansão através do mapeamento e dos cruzamentos que podem estabelecer-se entre estes materiais e que virão a ser enriquecidos pelo levantamento a realizar nos próprios arquivos. Este mapeamento mais que fixar, tem ajudado a desmultiplicar e evidenciar a diversidade de aproximações aos conceitos, discursos e agentes, dando a ver que se bem que se partilhe um percurso comum, este é marcado pelas singularidades de cada grupo. Uma história ainda por aprofundar e expandir nas descobertas que poderá trazer o trabalho nos arquivos das companhias.

O arquivo do Teatro da Cornucópia - a caminho do reconhecimento

Fábio Marques Belém

Mestrando em Estudos de Teatro (FLUL) e bolseiro do projeto ARTHE - Arquivar o Teatro

O Teatro da Cornucópia é reconhecidamente um dos grandes representantes do movimento de teatro independente em Portugal. Durante os seus 43 anos de existência, a companhia deixou um legado marcante através de espetáculos, manifestos, entrevistas e declarações que refletem seus objetivos estéticos, sociais e políticos.

Fundado em 1973 por Luís Miguel Cintra e Jorge Silva Melo, o Teatro da Cornucópia rapidamente ganhou reconhecimento por sua abordagem inovadora e procura incessante pela qualidade artística, além de sua postura crítica em relação à realidade social e política do país.

O arquivo da companhia foi doado à Faculdade de Letras em 2018. O espólio documental abrange todo o período de existência do grupo, desde a sua criação até à sua extinção. Registos fotográficos e video-

gráficos de espetáculos, de ensaios e de montagens, entre outras atividades, documentação diversificada, como dossiers de espetáculos, de digressões, recortes de imprensa, livros e revistas, registos áudio e outros objetos de espécies diversas constituem o seu legado.

Como parte da minha pesquisa, tenho a intenção de realizar uma análise de parte deste acervo documental, com o objetivo de mapear a história da vida da companhia por meio de seus arquivos. Pretendo identificar suas formas, ações e definições identitárias, procurando compreender o projeto ético, estético e social subjacente à sua trajetória. Esses objetivos serão investigados no contexto do teatro independente, movimento que teve início no final da década de 1960, caracterizado por grupos teatrais que operaram à margem do teatro comercial e procuraram realizar projetos autônomos do ponto de vista estético, ideológico e institucional.

A análise da organização, composição e informações presentes no arquivo do Teatro da Cornucópia oferecerá *insights* valiosos sobre a estruturação de arquivos teatrais, permitindo a formulação de um modelo de boas práticas. Além disso, a comparação da estrutura do arquivo da Cornucópia com outros arquivos teatrais pode proporcionar uma visão mais abrangente sobre as melhores práticas nessa área.

Ao examinar diferentes modelos de arquivamento adotados por outras companhias teatrais, é possível identificar padrões, bem como pontos fortes e fracos em relação à organização, acessibilidade e preservação dos materiais. Essa análise comparativa pode contribuir para o aprimoramento das estratégias de gestão de arquivos teatrais, promovendo uma maior eficiência na preservação e no acesso aos registros históricos.

Compreender a estruturação do arquivo do Teatro da Cornucópia e sua relação com outros arquivos teatrais é um passo fundamental para a criação de modelos que beneficiem a preservação do patrimônio teatral. Essa pesquisa oferece a oportunidade de identificar práticas bem-sucedidas, adaptá-las de acordo com as necessidades específicas

e criar um modelo que possa ser compartilhado e implementado por outras companhias e instituições teatrais.

O processo de análise do arquivo da Cornucópia teve início com o reconhecimento da abrangência do espólio e a criação de uma ferramenta adequada para a coleta das informações. Para a investigação inicial, foram estabelecidos alguns objetivos que seriam explorados na primeira pasta aberta intitulada "Burocrática enviada nº 1 - Julho de 1973 a dezembro de 1974". Esses objetivos incluíam:

- ✓ Verificar as primeiras marcas identitárias do grupo: Nesta etapa, o foco estava em identificar os elementos iniciais que compunham a identidade do Teatro da Cornucópia. Isso envolveria a análise de documentos e materiais que dessem pistas sobre a visão artística, os princípios estéticos e os valores sociais e políticos que orientaram suas atividades desde o surgimento;
- ✓ Identificar os modos de trabalho: Nesse contexto, a intenção era compreender como a companhia organizava suas práticas de trabalho. Seriam examinados registros que mostrassem as metodologias utilizadas, os processos de criação, as relações entre os membros da companhia e as estratégias adotadas para a produção teatral;
- ✓ Perceber as relações do Teatro da Cornucópia com outros grupos de teatro e instituições: Essa linha de investigação tinha como objetivo analisar as interações e parcerias estabelecidas pelo grupo. Seriam examinados registros de colaborações com outras companhias teatrais, bem como parcerias com instituições culturais, visando compreender a rede de relações que contribuiu para a consolidação e o impacto do Teatro da Cornucópia no cenário teatral português.

Esses objetivos foram delineados para orientar a pesquisa inicial na pasta selecionada, permitindo uma abordagem sistemática e direcionada para a análise do arquivo.

Durante a exploração dos documentos contidos na primeira pasta, foi possível perceber que desde o início de suas atividades, o Teatro da Cornucópia se posicionou como um grupo com práticas teatrais não comerciais. Isso pode ser observado na carta enviada à Câmara Municipal de Lisboa em 16 de agosto de 1974, já após a Revolução de Abril, na qual se afirmam propósitos "culturais e educativos, radicalmente opostos ao teatro comercial". [fig. 1]

Ao
 Exmo Sr. Director dos Serviços Culturais
 Câmara Municipal de Lisboa
 LISBOA

Lisboa, 16 de Agosto de 1974

Exmo Sr.,

Teatro da Cornucópia é uma companhia teatral com um ano de actividade e com propósitos culturais e educativos radicalmente opostos aos do teatro comercial corrente, como aliás se documenta na exposição anexa dos propósitos, características e actividade já realizada. Não tem uma sala de teatro fixa, nem tão pouco uma sala para os ensaios, tendo até agora recorrido a alugueres e empréstimos ocasionais.

Fig. 1
 Carta enviada à Câmara Municipal de Lisboa em 16 de agosto de 1974. Arquivo do Teatro da Cornucópia, pasta Burocrática nº1, Biblioteca da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

Nesta declaração, o grupo revela sua intenção de se diferenciar do padrão de teatro voltado para lucros comerciais. Ao traçar seus objetivos como fundamentados em valores culturais e educativos, a companhia reafirma sua procura por uma abordagem artística singular, que prioriza a expressão e a reflexão em detrimento de considerações comerciais ou de entretenimento. Essa postura também evidencia a sua posição contrária ao teatro comercial, uma visão compartilhada por diversos outros grupos teatrais independentes e que já havia sido sustentada antes mesmo da revolução. Ademais, essa atitude implica na recusa em enxergar o espetáculo como uma mercadoria, e se distancia de estar subordinada aos interesses de empresários.

Durante o primeiro ano de existência do Teatro da Cornucópia, a sua

documentação demonstrou a intensa procura por um espaço definitivo, o que viria a acontecer somente em 1975 e também por explorar soluções para contornar a situação económica deficitária em que se encontravam. Estes problemas financeiros assolaram a Cornucópia praticamente durante toda a sua vida.

Outro documento que julgo interessante é a carta circular datada de 4 de março de 1974, encontrada na pasta "Burocrática recebida nº 2 - Julho de 1973 a dezembro de 1974", que ilustra bem como os grupos de teatro comunicavam entre si e divulgavam notícias. O documento em questão foi enviado pelo grupo "Os Bonecreiros" e mostra que, mesmo antes de 25 de Abril de 1974 e utilizando o correio, os grupos de teatro independente já procuravam formas de se conectar e trocar informações entre si. [fig. 2]

Nessa missiva, os Bonecreiros relatam sua participação em um evento ocorrido em Madrid, no qual se reuniram com uma associação teatral composta por diversos grupos independentes. O objetivo desse encontro era o de fomentar o desenvolvimento de um teatro que pudesse melhor representar as lutas e aspirações desses grupos.

Durante o evento, os Bonecreiros receberam um boletim informativo, cujo conteúdo desejavam compartilhar com os demais grupos de teatro independente em Portugal. Essa carta foi enviada com menos de dois meses de antecedência em relação à Revolução.

É válido questionar se esse encontro com a associação espanhola teve alguma influência na formação posterior da AGIT (Associação de Grupos de Teatro Independente), a qual foi estabelecida em conjunto pelos Bonecreiros com O Bando, Os Cómicos, A Comuna, Casa da Comédia, Teatro da Cornucópia e Teatro Estúdio de Lisboa em 1976. A possível influência desse encontro reside na troca de experiências e ideias entre os grupos, bem como na inspiração mútua que poderia ter sido suscitada ao testemunhar a organização e a união dos grupos independentes espanhóis.

os bonecreiros
teatro laboratório de lisboa

Trav. do azeiteiro, 2-3.º dto. — Lisboa 2
telefone: 67 31 80 - 78 60 06 - 78 59 80

Lisboa, 5 de Março 74

Amigos,

A convite de uma organização de Grupos Independentes Espanhóis, " Os Bonecreiros " estiveram presentes em Madrid, no passado mês de Dezembro, a fim de tomar parte numa série de reuniões que tinham por objectivo encontrar uma plataforma de acordo entre os Grupos Profissionais e Amadores da Espanha, Portugal e América-Latina, no actual estágio das suas respectivas lutas pela implantação de um teatro mais representativo dos respectivos povos. A nossa presença limitou-se à duração de dois dias, em virtude da proximidade da estreia de " A Grande Imprecação... " mas ela foi suficiente para lançar os primeiros contactos com os grupos espanhóis que julgamos poderem vir a ser de extrema importância para a ampliação do movimento teatral que hoje começa a ganhar forma no nosso país.

Acabamos agora de receber o primeiro Boletim de Circulação Interna que dá conta das conclusões a que se chegou naquele encontro e da formação, no seu seguimento, do ESTUDIO DE TEATRO, que não é mais do que uma organização de carácter federativo com objectivos de coordenação e apoio do teatro dito independente.

Sendo, não apenas intenção mas, sobretudo, obrigação de " Os Bonecreiros " fazerem conhecer tal documento aos Grupos Independentes Portugueses, vimos convidar-vos para uma reunião onde apresentaremos tal Boletim. Razões económicas impedem-nos de fazê-lo copiar e, além disso, sabemos que a leitura do mesmo poderá permitir uma primeira abordagem crítica do citado documento. Por razões de ordem ligadas ainda à "Grande Imprecação... " estarão brevemente em Lisboa alguns elementos do recém formado ESTUDIO DE TEATRO, sendo nossa intenção promover com eles uma reunião com os Grupos Portugueses, se possível no próximo DIA MUNDIAL DE TEATRO- 27 de Março.

Seria de toda vantagem que, a ser aceite por todos os grupos tal troca de impressões cada um se encontrasse já na posse de elementos susceptíveis de criar um diálogo frutuoso. Nesta conformidade tomamos a liberdade de endereçar a presente carta a todos os grupos independentes profissionais de que temos conhecimento, ou seja, por ordem alfabética: Andaine, António Pedro, Comuna, Cornucópia, Grupo 4, Seiva Troupe.

Para salvaguardar perdas de tempo tomamos a liberdade de propor a data da primeira reunião, susceptível, claro, de ser modificada por absoluta impossibilidade de qualquer grupo que porventura proponha outra, unanimemente aceite; sábado, 9 de Março, pelas 16 horas. Local: Rua do Conde, 39-1.º Esquerdo-Lisboa. Aguardando confirmação, as saudações cordiais de

211 OS BONECREIROS,
Maria Eurílio Correia

Fig. 2
Carta circular enviada ao Teatro da Cornucópia e outras companhias de teatro independente, em 4 de março de 1974. Arquivo do Teatro da Cornucópia, pasta Burocrática n.º2, Biblioteca da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

Infelizmente, não há informações disponíveis no arquivo do Teatro da Cornucópia sobre o conteúdo exato do boletim que os Bonecreiros receberam durante o evento em Madrid. Será necessário recorrer a fontes adicionais ou a documentos específicos da época, existentes em outros acervos pessoais, como o de Mário Barradas ou de grupos de teatro que possam ter recebido e guardado, para obter detalhes mais precisos sobre o assunto.

A pesquisa no arquivo do Teatro da Cornucópia encontra-se em estágio inicial, porém o trajeto seguirá com a descrição documental das chamadas pastas Burocráticas, que abrigam uma vasta e diversificada documentação. Esses registros estão separados em várias seções, abrangendo desde as tratativas de direitos autorais com a SPA (Sociedade Portuguesa de Autores) até a conturbada relação com os governos e a luta constante por melhores condições e subsídios. Além disso, as cartas trocadas com outros grupos teatrais também serão exploradas, revelando os vínculos e intercâmbios entre essas diferentes entidades.

A presença dos grupos de teatro na imprensa portuguesa dos anos 1970

Pedro Cerejo

Doutorando em estudos de teatro (CET-FLUL) e investigador do Projeto ARTHE

Dei a este texto o título «A presença dos grupos de teatro na imprensa portuguesa dos anos 1970». Todavia, este título é enganador. Desde o início do meu projecto de investigação para doutoramento que pretendo analisar sobretudo um jornal diário muito concreto: trata-se do vespertino *Diário de Lisboa*, que alguns de vós recordarão, e que felizmente está quase todo digitalizado no site da Fundação Mário Soares¹.

Este foi um jornal comprometido com as lutas sociais do povo a que se dirigia e que também esteve muitas vezes na linha da frente dos combates culturais - nomeadamente no acompanhamento de novas

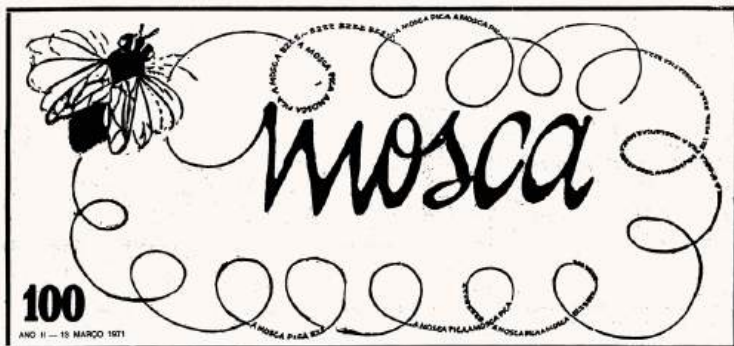
¹ As edições de cada dia dos 69 anos de publicação podem ser consultados neste site: http://casacomum.org/cc/diario_de_lisboa/. A forma de digitalização não permite a pesquisa de termos.

Um dos aspectos que distinguiram o *Diário de Lisboa* era a qualidade e importância dos suplementos que foi oferecendo ao longo dos anos. *DL Juvenil*, *Suplemento Literário*, *A Mosca*, *Sete Ponto Sete* foram os títulos de alguns desses suplementos - por regra com uma forma de escrita diferente e mais desligada da atualidade comezinha que consome os dias. Foram espaços da liberdade possível que marcaram tanto a vida do jornal como uma certa geração de criadores culturais deste país que iam lendo o mundo nas páginas que a Censura deixava passar. Relembro que, até à manhã do dia 25 de abril de 1974, cada página maquetada - cada prova paginada - era levada pelo estafeta “lá acima” ao Largo da Misericórdia para os senhores do lápis azul darem, ou não, o seu aval. E quando o estafeta levava um conjunto de folhas trazia de volta as que já tinham sido riscadas pelos diligentes funcionários da Censura, em geral militares.

Escolhi estudar o teatro nas páginas do *DL* porque ele esteve lá sempre presente. É muito curioso verificar que o seu fundador, Joaquim Manso, foi durante muitos anos professor de Artes Dramáticas do Conservatório Nacional³. Defini como intervalo temporal do meu trabalho o período que vai de 1971 a 1981: é uma forma de acompanhar mudanças, ruturas e permanências ao longo de um período que abarca o estertor da ditadura fascista, o processo revolucionário e a normalização democrática.

É interessante verificar que em 1971, quinquagésimo ano de publicação, pontificavam na redação do jornal homens como o escritor José Cardoso Pires, o dramaturgo Luís de Sttau Monteiro, o jornalista de desporto Neves de Sousa, o repórter parlamentar Manuel de Azevedo e o *cartoonista* João Abel Manta: todos eles, de uma forma ou de outra, trabalharam com companhias de teatro. E o ainda jornalista Joaquim Benite passaria mais tarde pela redação do *DL*. E dez anos antes - em 1961 -, o então jornalista José Sasportes tinha sido despedido ao protes-

3 Cláudia Lobo, *O Essencial sobre o Diário de Lisboa* (Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2022).



Foi rigorosamente interdito o acesso dos anti-«MOSCA»s a esta manifestação espontânea de homenagem destinada a comemorar o primeiro centenário da «MOSCA».

tar contra o facto de as críticas de teatro que escrevia ao final da noite não serem devidamente remuneradas.

Ao contrário de uma certa prática corrente no exercício historiográfico, o jornal não me interessa como mero repositório de frases que sirvam para ilustrar um qualquer argumento. Pretendo, antes, analisar esta fonte primária como um corpo vivo, feito de opções editoriais, que vai mudando com o tempo, que dá mais espaço a umas coisas e depois a outras. Porque se o teatro é uma forma efémera de representar o mundo, o jornal é um espelho efémero do mundo até à edição seguinte. O jornal, no dia seguinte, serve para limpar vidros ou para forrar o caixote de lixo. Mas o jornal ajuda a formar públicos, a popularizar correntes e perspectivas, e parece-me que esse lado poucas vezes é lembrado.

Pretendo folhear as páginas deste jornal procurando aspectos interessantes que me permitam construir uma narrativa por via da qual pretendo verificar as formas como era analisado o teatro nas páginas do *Diário de Lisboa*: quem escrevia sobre teatro, através de que géneros jornalísticos (notícia, entrevista, reportagem, crónica ou crítica), em secções próprias ou em textos diluídos no corpo do jornal, as formas como evoluem essas secções (regularidade, página fixa, cabeçalhos, mancha de texto), a que é que os autores estavam atentos e o que é que ignoravam ou depreciavam.

Creio que a história do teatro, como a história do que quer que seja, tem de ter sempre em conta o que se passava à volta: na cidade, no país, no mundo. Em 1971, na ilusória Primavera marcelista, havia muita coisa a germinar e a construir-se diariamente. A edição do jornal tinha 24 páginas - isso é, metade daquelas que o *Público* tem hoje - e um suplemento por dia (excepto ao domingo). Mas nessas 24 páginas, por norma, quatro tinham informação sobre teatro. Os anúncios na 4; noticiário de teatro na 5; crítica mais à frente; e o cartaz lá para o fim. O *DL* estava nas bancas à uma da tarde - já trazia notícias do próprio dia - e o seu público (mais ou menos comprometido, mais ou menos

instruído) tinha logo nas páginas 4 e 5 os anúncios do que se passava nas poucas salas de espectáculos da cidade - para poder decidir o seu fim de tarde ou a sua noite.

Comecei há pouco tempo a folhear o jornal e vou dar conta de uns poucos exemplos do que estou a encontrar apenas nos meses de Janeiro e Fevereiro de 1971.

Do ponto de vista político, vejamos o que era discutido na monopartidária Assembleia Nacional: a reforma do ensino (7.Jan.71) ou a nova lei do teatro (20.Jan.71). Sendo que, em tom humorístico, o suplemento *A Mosca* não deixa de dar o seu contributo com “Proposta de Lei do Teatro de *A Mosca*” (23.Jan.71).

Um aspecto interessante de analisar são as diferentes formas jornalísticas de acompanhar a mesma peça teatral. Veja-se, nestas semanas, o acompanhamento em tom cúmplice de uma peça do Grupo 4, *As Irmãzinhas*, do dramaturgo cubano Eduardo Manet: temos primeiro a notícia “Grupo 4 ensaia 3 vezes por dia” (29.Jan.71); no dia seguinte, a reportagem com fotografia “Grupo 4 corta o cabelo” (30.Jan.71), num golpe publicitário obviamente pensado com os jornalistas; nos dias seguintes, o anúncio colocado pela própria companhia relativa à peça que será inicialmente apresentada no palco do Tivoli a 17, 18 e 19 de Fevereiro; mas antes disso surge uma entrevista ao encenador Costa Ferreira (16.Fev.71); e, finalmente, a crítica de Carlos Porto: “O Grupo 4 no Tivoli. Um acontecimento: *As Irmãzinhas*” (22.Fev.71).

Já completamente fora da construção do espectáculo podemos encontrar, nestas primeiras semanas de 1971, um assunto que é da ordem da política municipal, urbana, da cidade de Lisboa. O título da notícia diz tudo: “Iminente a compra do São Luiz pelo município. No futuro teatro municipal: Teatro, concertos e cinema para crianças”, e para a construção da mesma foram recolhidas algumas declarações do então presidente da Câmara Municipal de Lisboa (15.Fev.71). Menos de uma semana depois surge um artigo de fundo, que exige um outro tipo de preparação e que ocupa uma página inteira: “O S. Luiz vai transfor-

DIÁRIO DE LISBOA, 21 de Fevereiro de 1977. PÁGINA 3

O S. LUZ VAI TRANSFORMAR-SE EM TEATRO MUNICIPAL DE LISBOA

QUE LHE PARECE?

A aquisição de S. Luz pelo Câmara Municipal de Lisboa — que o engloba no Centro cultural anexo — vem responder a uma velha aspiração da cidade, no sentido de vir a ter um Teatro Municipal. Este jornal esteve no bojo de uma grande discussão e favor de concretização deste problema, com uma concentração de intelectuais e, particularmente, de gente de teatro, nos Paços do Concelho. E foi pelo voto do saudoso Palestra Bastos que o então presidente do Município abriu o apelo que lhe deu fôlego para voltar Lisboa com um Teatro Municipal.

À vista cultural da cidade merece uma bela construção de nesses tempos.

— afirmamos Igreja Catedral

O que o empresário Luís Chaves nos oferece foi um plano de trabalho que se resume em:

1. Qualquer modo, para evitar que o teatro se transforme em um espaço de...



Amélia Rey-Chaves

mas aplicadas às particularidades da Igreja e do Centro de S. Luz, acresce de que gostamos da proposta do Sr. Luís Chaves para o Teatro Municipal.

— disse-me Amélia Rey-Chaves

A grande acção e criação de Teófilo Frutuoso, do Amaluz, Rio Douro, construiu um edifício moderno e adequado para o teatro.

— disse-me Amélia Rey-Chaves

— disse-me Amélia Rey-Chaves

— disse-me Amélia Rey-Chaves

— disse-me Amélia Rey-Chaves

uma proposta, teve a seguinte consistência:

— a aquisição de S. Luz pelo Câmara Municipal de Lisboa, para ser transformada em um teatro municipal, com uma construção de nesses tempos.

— afirmamos Igreja Catedral

O que o empresário Luís Chaves nos oferece foi um plano de trabalho que se resume em:

1. Qualquer modo, para evitar que o teatro se transforme em um espaço de...

O plano para o Teatro Municipal de Lisboa, apresentado pelo Sr. Luís Chaves, prevê a construção de um teatro municipal, com uma construção de nesses tempos.

— disse-me Amélia Rey-Chaves

A grande acção e criação de Teófilo Frutuoso, do Amaluz, Rio Douro, construiu um edifício moderno e adequado para o teatro.

— disse-me Amélia Rey-Chaves

— disse-me Amélia Rey-Chaves

— disse-me Amélia Rey-Chaves

— disse-me Amélia Rey-Chaves

— disse-me Amélia Rey-Chaves



Rui Mendes



Rui Mendes

— disse-me Amélia Rey-Chaves

— disse-me Amélia Rey-Chaves

O que o empresário Luís Chaves nos oferece foi um plano de trabalho que se resume em:

1. Qualquer modo, para evitar que o teatro se transforme em um espaço de...

O plano para o Teatro Municipal de Lisboa, apresentado pelo Sr. Luís Chaves, prevê a construção de um teatro municipal, com uma construção de nesses tempos.

— disse-me Amélia Rey-Chaves

A grande acção e criação de Teófilo Frutuoso, do Amaluz, Rio Douro, construiu um edifício moderno e adequado para o teatro.

— disse-me Amélia Rey-Chaves

— disse-me Amélia Rey-Chaves

— disse-me Amélia Rey-Chaves

— disse-me Amélia Rey-Chaves

— disse-me Amélia Rey-Chaves



CRÉDITO PREDIAL PORTUGUÊS

CONDIÇÕES ESPECIAIS DE JURO

DEPÓSITOS À ORDEM ATÉ 90 CONTOS

3%

DEPÓSITOS A MAIS DE 1 ANO

5,75%

TODAS AS OPERAÇÕES DE BANCO

ANGOLA ENGENHEIRO MECÂNICO

— Vai desistir de da Polícia da Cultura? — pergunta Diogo Costa

O lugar e o destino de Diogo Costa, maior dos intelectuais de Teófilo Frutuoso, não são os melhores. Mas a ideia que tem de que não é um político, mas um homem de teatro.

— disse-me Amélia Rey-Chaves

Conta Juventude

BANCO DO ALENTEJO

mar-se em teatro municipal de Lisboa. Que lhe parece?” - são entrevistados nomes tão diversos como Amélia Rey Colaço, Igrejas Caeiro, Rui Mendes e Daciano Costa (com fotos de todos eles, a 21.Fev.71). Mas dois dias antes, o *Diário de Lisboa* já tinha dedicado a esta questão o seu editorial, na coluna “Nota do dia”, intitulado “São Luiz” e no qual se pode ler: “Será este o género de sala de teatro que Lisboa mais precisa? [...] Que espécie de teatro? Que espécie de sala para que espécie de representações? [...] Todo um debate a fazer.”

Outro aspecto importante é a publicidade, pelo seu interesse gráfico, pela surpresa visual, pelo tipo de discurso que elabora (adjectivado, hiperbólico) e pelo que vai dando conta (inovações tecnológicas, melhorias na sala, aquecimento, ar condicionado, tipo de cadeiras). E, como se vê, ainda não falei em todos estes exemplos do que surge logo à mente quando se fala em relação imprensa-teatro: a análise dos espectáculos pelos críticos de teatro.

Resumindo, interessa-me neste projecto de investigação pensar a história do teatro como parte da história do país, não como súmula de espectáculos ou como cronologia da actividade de companhias. Como palavras-chave na minha pesquisa terei os conceitos de teatro independente e de descentralização e procurarei encontrar discursos vivos da época que façam sentido hoje, num momento de profunda crise da imprensa escrita e de afunilamento do espaço concedido ao teatro nas páginas dos jornais que subsistem.

Do Fundo de Teatro ao Teatro Independente

Tiago Ivo Cruz

Doutorando em Estudos de Teatro (FLUL/CET/MNTD) e bolseiro da FCT

Entender a produção legislativa relativa ao teatro e à descentralização nas décadas de 70 e 80 obriga a olhar para as décadas anteriores, em particular para os grupos de pressão política que influem sobre a principal ferramenta de políticas públicas para o setor: o Fundo de Teatro. Se, antes do 25 de Abril, a União de Grémios dos Espetáculos - uma entidade criada pela ditadura para organizar os patrões das empresas do setor cultural - irá ter influência decisiva não só na legislação que cria o Fundo mas, sobretudo, na gestão da atribuição de subsídios, após a revolução de Abril de 1974, a relação de forças é rapidamente alterada com novas associações a definirem as linhas de ação do Fundo de Teatro. O chamado “teatro independente” e o projeto da “descentralização” são o produto desta mudança.

Por que razão é criado o Fundo de Teatro? A sua missão é clara e sucinamente definida no primeiro no Artigo 1º da Lei n.º 2:041: «É criado

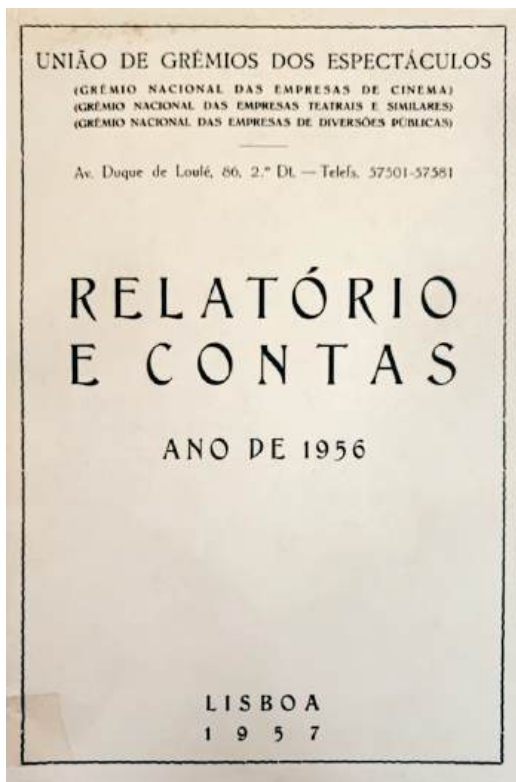


o Fundo de Teatro, destinado a assegurar protecção ao teatro como expressão e instrumento de cultura e padrão da língua». Traduzindo politicamente, a criação do Fundo resulta em primeiro lugar da necessidade de responder à permanente crise económica do setor e, depois, de estruturar as artes do espectáculo em torno do projeto do Estado Novo. De acordo com Nuno Costa Moura, apesar de algumas iniciativas de modernização das práticas teatrais no período que imediatamente antecedeu a criação do Fundo, “as grandes companhias e os grandes empresários em pouco ou nada alteraram os seus métodos e as suas opções. Conservavam-se os problemas estruturais e conjunturais que assolavam o teatro em Portugal há décadas e que, no seu conjunto, eram apelidados de *crise*.”¹

1 MOURA, Nuno (2007) «Indispensável dirigismo equilibrado» O Fundo de Teatro entre 1950 e 1974, tese de mestrado em Estudos de Teatro, Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras, 2008, p. 15

A “crise”, de facto, já é claramente sentida em 1909. Num “Relatório apresentado ao Grande Congresso Nacional pela Associação da Classe dos Artistas Dramáticos”, António Pinheiro e José Simões Coelho denunciam o que definem como o “caos perfeito” da legislação teatral:

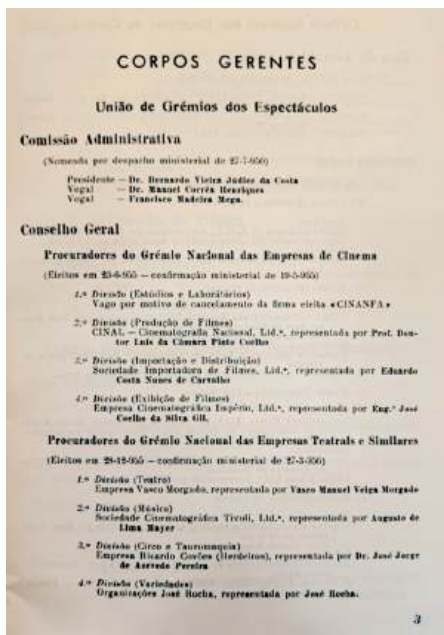
“tanto as empresas como os artistas veem-se embaraçados ao travar-se conflito. É um produto de falta de legislação condigna”, determinam. Quase cinco décadas depois, de acordo com a União de Grémios dos Espectáculo - estrutura representativa das empresas do espetáculo, criada no mesmo impulso político de reorganização do setor por parte de António Ferro -, o Fundo de Teatro terá introduzido previsibilidade económica nas empresas. No *Relatório e Contas* de 1956, entre algumas críticas procedimentais, a estrutura considera que “alguma coisa de útil resultou da criação” [do Fundo], nomeadamente “a extinção da inquietante e confrangedora crise de desemprego” dos profissionais do setor. “Os teatros voltaram a funcionar”, concluem.



Criado com a Lei n.º 2041/1950, o Fundo entra em funcionamento apenas com o Decreto n.º 39.683 (que regula a receita) e o Decreto n.º 39.684 (que regulamenta o fundo e critérios de distribuição de subsídios). Será ao Grémio Nacional do Teatro que é atribuída a autoridade para analisar “as propostas das empresas concorrentes ao subsídio”, tendo o Conselho Administrati-

vo decidido destacar um delegado do Grémio para exercer “ação fiscalizadora sobre a aplicação das verbas atribuídas”. De acordo com o relatório de 1957, além dos subsídios atribuídos a duas empresas (Vasco Morgado para exploração do *Teatro Avenida*; e Giuseppe Bastos para exploração dos teatros *Sá da Bandeira* e *Trindade*), foi garantido ainda um subsídio a itinerantes (atribuído a Rafael Oliveira e Vasco Morgado); a teatro experimental (Círculo de Cultura Teatral), teatro infantil (António Manuel Couto Viana); e “quaisquer iniciativas que fossem dignas de apoio” (com verbas para o “Teatro Experimental de Lisboa”).

O Fundo de Teatro e esta dinâmica de resposta sob prejuízo são os elementos que definem essencialmente a produção legislativa não só na ditadura mas ainda muito tempo depois do 25 de Abril. Toda a legislação desde a criação do Fundo de Teatro em 1950 até à sua extinção em 1986 (Decreto-Lei n.º 32/86, de 26 de fevereiro) é dedicada a gerir esta relação complicada com um setor economicamente frágil, laboralmente precário, e de obrigações públicas que correm sempre atrás da *crise*. As alterações que ocorrem até à primeira maioria absoluta cavaquista obtida em 1986/90 são estranhamente lentas sobretudo em comparação com o vigor, exigência e vontade programática que o setor - e o teatro independente em particular - revelam já antes do 25 de abril.



Será, por isso, a incapacidade ou falta de vontade política em definir linhas e programas consistentes que ultrapassem a simples necessidade de sobrevivência do setor, a ser absolutamente determinante para, após a revolução, haver um vazio político que é ocupado programati-

camente pelo teatro independente, que vê a sua primeira definição jurídica no Decreto-Lei n.º 533/79, de 31 de dezembro: «Considera-se companhia de teatro independente toda a associação de pessoas com vista à realização organizada de espectáculos de teatro, possua ou não personalidade jurídica, e que disponha de meios técnicos e de local adequados à prossecução do seu objecto».

I SERIE — N.º 300 — 31-12-1979

3478-(129)

leis orgânicas, pelo disposto no Decreto-Lei n.º 507/77, de 14 de Dezembro, com as necessárias adaptações, ne que não contrariar o disposto neste diploma.

3.—As companhias e centros dramáticos referidos no n.º 1 compete, no âmbito de uma política descentralizada do desenvolvimento cultural do País, colaborar com outras companhias e agentes culturais, estabelecendo intercâmbio, racionalizando o aproveitamento das estruturas e meios técnicos disponíveis e apoiando iniciativas de interesse cultural.

4.—São atribuições das companhias e centros dramáticos nacionais referidos:

- Valorizar, defender e promover as culturas balcônicas ou teatrais portuguesas, preservando o património artístico nacional;
- Divulgar o bulardo ou o teatro, nacional e internacional, na obediência aos princípios de uma política de valorização cultural do País;
- Fomentar a criação de obras balcônicas ou teatrais, que, pela sua origem, história ou significado, se integrem nas raízes culturais do povo português;
- Apoiar a formação de actores, técnicos e intérpretes.

5.—As direcções deverão apresentar ao Secretário de Estado da Cultural os projectos de lei orgânica das companhias e centros dramáticos no prazo de noventa dias após a sua nomeação.

ARTIGO 4.º

(Intendente-geral dos teatros nacionais)

1.—A actividade e acção das companhias e centros dramáticos nacionais serão supervisionadas por um intendente-geral dos teatros nacionais, com a categoria e vencimento correspondentes à letra A da Função pública.

2.—Ao intendente-geral dos teatros nacionais compete:

- Racionalizar e compatibilizar os programas anuais das companhias, de modo a obter a maior eficiência dos meios disponíveis;
- Propor superiormente alterações à constituição dos órgãos directivos das companhias nacionais;
- Velar pela política de descentralização cultural, que articulando o programa das direcções das companhias e centros dramáticos nacionais, quer promovendo a utilização dos locais de espectáculo das companhias e centros dramáticos nacionais por outras companhias independentes ou amadoras, sem prejuizo da qualidade artística exigida;
- Centralizar os elementos estatísticos referentes às actividades das companhias e centros dramáticos nacionais e divulgá-los;
- Dar parecer sobre as actividades e programas das companhias e centros dramáticos nacionais;
- Coordenar a gestão das companhias teatrais.

3.—O cargo de intendente-geral dos teatros nacionais é acumulável com o de director de qualquer das companhias ou centros dramáticos nacionais.

4.—O intendente-geral será assistido por um gabinete de quatro elementos, destacados dos quadros da Secretaria de Estado da Cultura.

CAPITULO III

Do apoio às companhias de teatro independentes

ARTIGO 7.º

(Companhias de teatro independentes)

1.—Considera-se companhia de teatro independente toda a associação de pessoas com vista à realização organizada de espectáculos de teatro, possua ou não personalidade jurídica, e que disponha de meios técnicos e de local adequados à prossecução do seu objecto.

2.—As companhias de teatro independentes devem possuir, a nível de organização, pelo menos um regulamento interno e um instrumento de adesão das pessoas que a integram.

ARTIGO 8.º

As companhias de teatro independentes poderão ser declaradas de utilidade cultural.

ARTIGO 9.º

1.—A declaração de utilidade cultural será atribuída às companhias de teatro independentes:

- Que apresentem um programa estruturado para um ano, incluindo textos de qualidade artística e cultural, que se proponham levar à cena, bem como indicações das preposições de abordagens teatrais dos referidos textos e ainda um projecto vacante para dois anos de actividade;
- Que apresentem estruturas de forma a garantir a viabilidade técnica e artística do seu programa;
- Que incluam nos seus quadros elementos cujo currículo de actividades anteriores garanta a boa execução do programa, sem prejuizo da inclusão de estreantes;
- Que se proponham actividades de animação paralelas com a actividade teatral projectada, designadamente de apoio aos grupos de teatro amador.

2.—A declaração de utilidade cultural será válida por dois anos, findos os quais será obrigatoriamente revista em função da actividade exercida, da boa execução dos programas anuais e da aceitação pelo público e pela crítica das actividades das companhias.

3.—A declaração de utilidade cultural será atribuída, mediante requerimento da companhia interessada, por despacho do Secretário de Estado da Cultura, sob informação dos serviços competentes e da autarquia local da sede da actividade da companhia, e depois de ouvido o Conselho Consultivo para as Actividades Teatrais.

Este diploma é particularmente importante porque revela como, na verdade, o Fundo esteve a funcionar desde 74 e como é que o teatro independente se desenvolve: graças a uma inversão na relação de poderes no próprio funcionamento do Fundo de Teatro. Se, antes, eram os representantes das empresas a definir a atribuição de subsídios, após o 25 de Abril, são representantes de sindicatos e associações comprometidas programaticamente com o teatro independente e a descentralização que irão atribuir o estatuto de utilidade pública às companhias, o que lhes garante acesso automático a financiamento. Significa isto que duas das principais heranças culturais do 25 de abril - o teatro independente e a descentralização - são, simultaneamente, indissociáveis das instituições do Estado anteriores à revolução, e do vigor dos movimentos de democratização cultural despoletados pela revolução de Abril.

Este trabalho é financiado por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do projeto ARTHE - Arquivar o Teatro «PTDC/ART-PER/1651/2021».