

Teatro independente
e descentralização

7

ARQUIVAR
O TEATRO

ARQUIVAR
O TEATRO

Teatro

**independente e
descentralização**

Organização

Maria João Brilhante

Autoria dos textos

Maria João Brilhante

Tiago Ivo Cruz

Laura Róssas Lotellini

Carolina Valente

Élvia Marques Belém

Produção

Centro de Estudos de Teatro

Revisão

Paula Correia

Projeto ARTEH - Arquivar o Teatro

DOI 10.34498/PTDC/ART-EDU/1651/2021

Design

ShooSydney & Braun

Impressão

AV - Artes Gráficas

Papel

100% 100 g/m²

Fontes tipográficas

Anheim e Galvino

Tiragem

150 exemplares

ISBN / DL

978-989-9238-08-4 / 5-2084-25

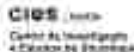


Centro de Estudos de Teatro

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



O DLB é financiado por fundos nacionais através da FCT - Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do projeto «2020/04269/2020: UIDB/04269/2020 e LA/01626/2020».



Índice

Para melhor compreender

Maria João Brilhante / p.7

O teatro independente e a descentralização no plural

Tiago Ivo Cruz / p.13

Ocupar abril: a procura de espaços para o teatro popular nos pós 25 de abril. Um olhar através dos casos das companhias A Comuna e O Bando.

Laura Rozas Letelier / p.35

A Descentralização em Portugal a partir da experiência da ATADT

Carolina Valente / p.63

O Teatro Independente: um olhar historiográfico através das companhias

Fábio Marques Belém / p.79

Biografias dos autores / p.99

Para melhor compreender

Maria João Brilhante

COORDINADORA DE ARTE E ARTEFACTOS - Alameda e Letras

Quando o projeto ARTHE - Arquivar o Teatro começou a ser pensado existiam na Biblioteca da Faculdade de Letras, entre outros dois fascinantes acervos - o de Mário Barradas e o do Teatro da Cornucópia - que instigavam à pesquisa do que poderia neles existir acerca dos conceitos de teatro independente e de descentralização. Não tínhamos dúvidas de que para estudar a transformação das práticas e do contexto teatral nas décadas de 70 e 80 em Portugal seria preciso mergulhar nesses dois arquivos e interrogar os documentos produzidos nesse período. Que podiam ter significado esses termos? Como circularam,

legitimaram e instrumentalizaram a permanente transformação das práticas e das representações sociais, culturais, políticas e estéticas do teatro português?

Passo a passo e em várias frentes ao mesmo tempo, fomos entrando neste domínio para melhor compreender. Primeiro, procurar no fundo documental de Mário Barradas o que sabíamos ir lá encontrar: o que pensou e escreveu sobre a ação política de descentralizar o teatro no nosso país a partir de um diagnóstico informado acerca da existência rara de teatro profissional pelo território nacional, da importante atuação dos amadores

de teatro em âmbito regional, do modelo estatal francês que bem conhecia por ter estudado na *École supérieure d'art dramatique*, associada ao *Théâtre National de Strasbourg* (1968)¹, e, não menos importante, da reforma do Conservatório Nacional na qual participara e da importância da formação também descentralizada para o reforço de estruturas de produção independentes que se associariam no trabalho de serviço público e de democratização do teatro à maneira de Jean Vilar:

Um inventário preliminar desse acervo muito variado de trinta e sete caixas serviu de porta de entrada para a recolha de informação após uma primeira análise dos documentos. Daí nasceu o projecto de dissertação de mestrado da bolsista Carolina Basílio Valente que neste livreto faz o ponto da situação acerca da ação da ATADT (Associação Técnica e Artística da Descentralização Teatral), o consórcio de companhias independentes existentes ou criadas

logo após a revolução que ocuparam o território com uma ideia partilhada: a de democratizar a cultura, fazendo nascer pelo país grupos de profissionais que, em conjunto com as estruturas amadoras, proporcionassem às populações a cultura de que tinham estado atreadadas ou só lhes chegava através de digressões das companhias lisboetas.

Podemos juntar a estas explorações documentais as entrevistas a Luis Varela e Christine Zurhach, cofundadores do Centro Cultural de Évora, primeira e única realização plena da sonhada e planeada descentralização cultural e teatral que ainda foi possível concretizar no pós-Revolução de Abril. Razões várias explicam os rumos tomados pelo projeto inicial, mas também o que ficou do desejo de deixar o centro, atribuindo ao Estado a responsabilidade de fazer acontecer teatro (pagando e criando polos de criação, formação e irradiação) pelo país.

O mesmo se passou com a incursão no arquivo do Teatro da Cornucópia. Fábio Marques Belém realizou a sua dissertação de mestrado sobre o acervo e em particular sobre o conjunto de dossiês classificados como «Burocrática» pela companhia

1. Mandaram do primeiro centro dramático (de l'Est) criado em 1946 em Colmar, que inaugurou a série de centros dramáticos e das casas de cultura que materializaram a política de descentralização e de democratização iniciada em 1946 por Jeanne Laurens no pós-II Guerra Mundial.

e cuja documentação testemunha a confluência de velhos e novos modos de fazer teatro, de discursos sobre a possibilidade de um "outro teatro" e da rede dos intervenientes ou agentes do campo teatral que uma jovem companhia de Lisboa tinha de conhecer para existir, antes mesmo desse tempo de explosão em que tudo parecia possível, como mostra o texto de Laura Rozas Letelier, focado na análise dos "espaços ocupados a emergirem como lugares de resistência e liberdade" nos primeiros tempos pós-revolução, e expressão de uma ideia de "teatro como agente da democracia, posicionando a prática teatral como parte integrante das transformações sociais e políticas do período". Os casos da Comuna- Teatro de Pesquisa e de O Bando emergem, como exemplo, da busca e concretização de novos espaços para novas formas de fazer teatro.

Sendo uma das estruturas de criação surgidas no início dos anos 70, à qual foi aposta a designação de companhia independente, O Teatro da Cornucópia pode ser tomado como exemplo do percurso de companhias que, mantendo-se "independentes" do teatro com fins lucrativos e, cumprindo um serviço público pelo qual são subsidiadas pelo Estado, deitam nos seus arquivos sinais da permanência

do termo a par da transformação inevitável do conceito.

Paralelamente a estas ações, houve que criar uma biblioteca física (com os livros produzidos pelas companhias) e virtual (com ensaios digitalizados, referências bibliográficas, ligações para material audiovisual, sites na web, teses em repositórios nacionais e internacionais, digitalizações da legislação) que pudesse ser consultada por todos os membros da equipa ARTHE e gerasse um espaço comum de referência sobre os dois conceitos e sua contextualização histórica, política e sociológica. A sua (re)leitura afinou o olhar sobre uma realidade com a qual todos se relacionavam a partir de experiências afetivas e culturais diferentes. Alguns exemplos dessa biblioteca incluem textos de, entre outros, Luiz Francisco Rebello, Carlos Porto, Maria Helena Serôdio, Eugénia Vasques, Graça dos Santos, Osório Mateus, João Brites, João Mota, Mário Barradas, Luís Varela, Christine Zurbach, Anabela Mendes, Eduarda Dionísio, Rui Pina Coelho, em revistas como Vértice, Seara Nova, Primer Ato, ADE, Alternatives Théâtrales, Sinais de Cena, Adágio, de notícias e críticas publicadas em jornais, etc.

A partir daqui, foi possível lançar

um olhar comparatista sobre um fenómeno que parecia configurar-se exclusivamente como nacional e politicamente contextualizado, concretizado na expansão do número de companhias independentes e na implantação de cerca de dezoito delas por todo o território, numa derivação relativamente ao propósito descentralizador inicial. Isso fica patente no ensaio de Tiago Ivo Cruz ao procurar perceber "como é que diferentes projetos de descentralização europeus se repercutiram no debate em Portugal," e ao interpretar as tensões vividas pelo processo de democratizar culturalmente o país através de entendimentos e práticas distintos de descentralização envolvendo os poderes e as companhias. Sobre descentralização havia, como vimos, uma ligação direta a França por via de Mário Barradas e dos que passaram pela escola de Strasbourg, mas a criação da ATADT e a sua intervenção no reconfigurar do mapa da atividade teatral no país, assim como a legalização do Centro Cultural de Évora em 1975 são apenas dois indicadores para a compreensão de uma ação transformadora que o contacto com as fontes documentais vem ajudando a completar. Uma entrevista de Ribeiro Cardoso a José Martins, em

1997,² intitulada «José Martins: A descentralização é irreversível» é bem reveladora de como evoluiu o conceito, como perdeu a sua marca política decorrente do processo revolucionário que se vivia em 1974 e de como deu origem a um discurso de integração no processo – declaradamente agressivo e redutor da política cultural (ou da sua ausência) na década de 80 – de reordenamento e seleção das estruturas de criação na sua relação com o Estado, que leva José Martins, fundador e diretor artístico da companhia Teatro do Nordeste, a referir-se a "dois surtos de descentralização" e a afirmar "creio mesmo que o poder político tem vindo gradualmente a aperceber-se da importância que tem para o país, o facto de existir teatro profissional fora de Lisboa," (p. 16), manifestando o aumento dos apoios financeiros pelos poderes local e central nesse final da década de 90.

Já quanto ao movimento de teatro independente e para a sua caracterização foi possível partir da definição de quem detinha um olhar histórico e vivencial radicado numa experiência vinda de antes e

² Revista Autógrafa, n.º 149, Janeiro-Junho de 1997, pp. 16-23.

de depois de 1974, como é o caso de Luiz Francisco Rebello, cruzando-a com a sua definição legal (Artigo 7º do Decreto-Lei nº 533/79, de 31 de dezembro) e com os discursos/manifestos das próprias companhias, pelo menos até ao final da década de 70, envolvidas numa complexa relação com os financiamentos estatais, com a independência face a uma lógica comercial, com a defesa do teatro como serviço público e em ligação com os problemas do povo, procurando resistir ao processo de liberalização em curso e às dissidências e ao abandono do tempo da ação revolucionária e antifascista.

Em todo o caso, resgatar e questionar esses discursos ainda acessíveis nos arquivos, identificar práticas de memorialização, bem como procurar compreender através deles o que desapareceu, o que sofreu operações de cristalização de sentidos e apagamento de tensões ou contradições foram ações a que também nos dedicámos neste ambicioso projecto.

No espaço deste livreto oferecemos, portanto, quatro sínteses da pesquisa realizada que desmontam discursos estabelecidos nas últimas décadas, mostram dados nem sempre conhecidos, sugerem novas ligações, enfim, convidam a conhecer melhor,

enquanto vão sendo preparadas versões mais complexas do estado da arte sobre teatro independente e descentralização a propor num e-book final. Pretende-se continuar a procurar a espessura histórica onde por vezes se encontram lugares-comuns que escondem contradições e se exhibe uma arrumação instrumental e harmoniosa proposta pelas memórias coletivas e individuais, como as entrevistas já realizadas bem demonstram. Não se trata de encontrar ou fabricar uma narrativa verdadeira e unívoca que arrume de uma vez por todas as versões conflituosas e subjetivamente assumidas. Trata-se tão só de propor uma mudança de perspectiva à luz quer do reatranho da informação contida em fontes conhecidas ou revisitadas cinco décadas depois, quer das entrevistas a "atores" do período em estudo com o objetivo de perceber melhor o que cimentava e o que dividia os discursos assentes nesses dois aparentes pilares da resistência, da revolução e da normalização do teatro que se fez em Portugal até ao final dos anos 80. Isto a partir de um presente que esquece, arruma ou revisita as memórias de acontecimentos e discursos fundamentais para entender de onde o teatro vem e para propor as suas narrativas próprias.

Mas se os termos e conceitos de teatro independente e descentralização teatral sinalizam uma mudança, o que mudou afinal? Talvez seja esta a pergunta que persiste, à qual sempre regressamos depois do diagnóstico feito e das visitas aos arquivos que surpreenderam e entusiasmaram aqueles membros do projecto ARTHE para quem estas palavras se tornaram palavras-passe para realidades desconhecidas a descobrir.

Estamos em crer que entre o reconhecimento e a surpresa, esta leitura não deixará de contribuir para abrir pistas no estudo do período em que o teatro em Portugal se apresentou ideológica e politicamente mais vivo, como nos sugerem arquivos e discursos ainda a explorar.

teatro independente e a descentralização no plural

Tiago Ivo Cruz

(Unipessoal em Exercício de Teatro) [CITAM/UTZ] – investigador de teatro ARTHE

Aquilo a que, no âmbito do projecto ARTHE, primeiro me dediquei foi a entender o significado institucional e político dos conceitos de teatro independente e descentralização nas décadas que antecedem e sucedem a revolução de 1974.¹ Neste trabalho surgiram especificidades do teatro independente e da descentralização em Portugal que contrastavam, em abstracto, com o entendimento destes conceitos a nível europeu.

Na definição operativa do conceito de teatro independente desenvolvido por Manfred Brauneck (2017), a ênfase é colocada em práticas de transgressão aliada a uma distância face a financiamento público ou comercial. Para Daria Lavronnikov (2020), este conceito é expandido para uma ideia do “não-institucional” e redes de interdependência que caracterizam os modos de trabalho e organização numa lógica de economia da criatividade que caracteriza o neoliberalismo vigente,

1. Em *A Revolução e o Fim do Teatro e o Teatro Independente: Quando o Gato U? Injúrias e Discurso* (Cruz 2024), recorro aos métodos de dramaturgia institucional desenvolvidos por Christopher Balme (2014, 2017) e Peter Boppisch (2022) para analisar o ecossistema teatral neste período através de documentos do arquivo das companhias independentes parceiras do projeto ou depositadas no Museu Nacional do Teatro e da Dança, bem como à malha legislativa (que define as políticas públicas nacionais entre o Estado Novo e a viragem democrática aberta pelo 25 de Abril).

Em Portugal, é sobretudo após a revolução de 1974 que o conceito de teatro independente assume características singulares, e a ambiguidade política a nível governativo face às políticas públicas de cultura na primeira década do Portugal democrático foi, por isso, suplantada por uma pluralidade de práticas artísticas que se substituem ao Estado na missão de democratização do acesso à cultura. No entanto, à exceção de momentos de união reivindicativa face ao governo, não existiu um projeto político unívoco aos diferentes grupos (sendo isso, na minha perspectiva, extraordinariamente rico e positivo).² Descentralizações há muitas, tal como teatros independentes.

Neste texto, pretendo aprofundar os contornos desta pluralidade através das influências europeias, procurando perceber como é que diferentes projetos de descentralização europeus se repetiram no debate em Portugal. Os modelos de descentralização francês e alemão do pós-guerra são analisados nas primeiras três secções, olhando em particular para a forma como o contexto político influencia e mobiliza as políticas de descentralização (*A referência francesa que é alemã*), as contradições que se desenvolvem entre as instituições e os grupos independentes (*Entre a descentralização e a desconcentração*) bem como no repertório que é desenvolvido (*O quiasma alemão*). As três últimas secções abordam o reflexo deste contexto europeu no debate e trabalho das companhias sobre a descentralização em Portugal, nomeadamente a ação política diferenciada no território que o mesmo repertório permite (*O Brecht do centro e o Brecht da descentralização*), os resultados e

² A 30 de julho de 1976, é constituído aos grupos de teatro independente um corte de 25% a 50% das apoios às artes. Segue-se um esforço de mobilização entre cinco e quatro companhias de teatro independente, a APTA, e o Sindicato dos Trabalhadores do Espectáculo, que irá ocultar numa série de iniciativas de contestação e mobilização uma constituição de impetores a 10 de janeiro de 1977, no Teatro Alameda, seguida por espetáculos de teatro pelas Companhias Independentes, com intervenções de outros artistas profissionais durante os dias 13, 14 e 15; a 16 de janeiro, uma concentração na III, com intervenções, por exemplo, de Sérgio Godinho, o GAC, Vozes na Luta, Mário Viegas, eu, Luísa Bastos e Carlos Pazendes; e, finalmente, uma concentração e desfile no centro de Lisboa a 17 de janeiro para entregar ao governo uma petição contra os cortes.

as desigualdades criadas por políticas indecisas entre a itinerância ou a fixação de companhias no território (*As fracturas que a descentralização malta*), e o exemplo do projeto de criação de centros dramáticos em todo o país que é proposto e derrotado logo em 1974 (*Uma das descentralizações interrompidas*).

A referência francesa que é alemã

Sendo a influência das políticas de descentralização cultural e teatral francesa, promovidas na década de 1950 por André Malraux, decisiva para as políticas que Mário Barradas (1931-2009) procura implementar em Portugal após o 25 de Abril, é importante enquadrar então o que eram exatamente essas políticas no contexto europeu. A descentralização em França necessita de políticas nacionais para realizar uma descentralização já operada no território alemão por diferentes políticas nacionais, nomeadamente no pós-guerra.

De acordo com Marie-Ange Rauch-Lepage em *Aspectos da descentralização dramática em França da libertação às vésperas de 1968: Êxitos e contradições* (revista *Adaptio* 15/16, 1995, p. 85-95), a genealogia da descentralização francesa é inseparável da teoria de Jacques Copeau em 1924, definida segundo cinco vectores: a "recusa do centralismo cultural parisiense; a luta contra o açambarcamento por uma classe social do acesso à arte dramática; uma preocupação de renovação das formas e da criação; a afirmação da necessidade duma formação do actor; a reivindicação do profissionalismo" (Rauch-Lepage, 1995: 86).

Após a segunda guerra mundial, a teoria de Copeau é recuperada para defender a descentralização enquanto estratégia de reconciliação. Segundo a investigadora, "não se pode falar verdadeiramente de aplicação duma política pública do teatro da quarta república mas antes duma intenção cultural relativamente simples" (1995: 87): a encenação de obras clássicas e a promoção de criações contemporâneas para ocupar os teatros fora das grandes cidades.

Seguem-se duas fases de políticas de descentralização. A primeira, entre 1945/52, é dirigida por Jeanne Laurent, que vai abrir os cinco primeiros centros dramáticos da descentralização (1946, Centre Dramatique de l'Est; 1947, Comédie de Saint-Etienne; 1949, Grenier de Toulouse; 1949, Centre Dramatique de l'Ouest; 1952, Comédie de Provence). O sucesso desta primeira fase é indissociável da ação política com que Jeanne Laurent agrega diferentes movimentos de esquerda oriundos da Resistência à ocupação Nazi e ao colaboracionismo de Vichy, bem como movimentos de educação e cultura popular cristãos e comunistas. Segundo a investigadora, "a conquista de novos públicos baseia-se essencialmente na convicção de que o teatro é a arte social por excelência e que é preciso, por consequência, aprender a gostar dele" (1995: 87).

As contradições sociais, culturais e organizativas que a ação de Laurent gerou, bem como o facto de ser mulher, levaram ao seu afastamento em 1952. E apenas com a nomeação de André Malraux em 1959 para o recém criado cargo de Ministro dos Assuntos Culturais será retomada a política de descentralização teatral, agora com um novo objetivo: ultrapassar a crise política que resulta do colapso da IV República francesa (1958) e a ascensão de Charles de Gaulle à presidência (1959). "A vertente universalista do pensamento de Malraux, o aspecto milenarista do seu pensamento, o seu caráter utópico, permitem muito facilmente ao gaullismo nascente juntar os intelectuais e artistas de esquerda" (1995: 89) ao seu projeto cultural. Apesar do seu fascínio por De Gaulle, Malraux é entendido como estando comprometido com a história, não com a política.

Neste período do gaullismo (1959/69), as contradições que surgem no seio da descentralização são de outra ordem. Se, na primeira fase, as associações e movimentos locais foram integrados na ação cultural da descentralização, na década seguinte surge uma dicotomia entre vontades municipais e nacionais. De um lado, a vontade de manter uma programação "da opereta, arte muito popular em França, herdada da tradição da Ópera Bufa" (1995: 91) com grande adesão local. Do lado

dos "homens da descentralização", pretende-se evitar que as casas da cultura e centros dramáticos financiados pelo Estado se transformem em "garagens culturais" de programação indiferenciada. Assim, as instituições da descentralização ficam encurraladas "entre a cultura tal como a concebe o ministério Malraux [...], a vontade das câmaras de voltarem aos espetáculos de divertimento e as associações que se sentem injustamente afastadas da programação dos equipamentos nacionais" (1995: 92).

Não obstante, no final do ministério de Malraux (1969), a descentralização francesa contava com três teatros nacionais, oito centros dramáticos, e nove companhias permanentes, bem como sete casas da cultura, e dezassete projetos locais.

Entre a descentralização e a desconcentração

Em *O Texto e o Acto: 32 Anos de Teatro (1968-2000)* (1988), estão reunidas as comunicações e intervenções de personalidades centrais ao pensamento sobre teatro e as políticas culturais, entre os quais se contam Bernard Dort, Jean Duvignaud, Oriando Garcia, Nigel Gearing, Colette Godard, Adolfo Gutkin, Jorge Castro Guedes, Luiz-Francisco Rebello, José Guilherme Merquior, Ricard Salvat, e Carlos Wallenstein, reunidas num encontro promovido pela Fundação Calouste Gulbenkian na Casa de Mateus, em 1984.

É interessante perceber que, se a política francesa é um horizonte de referência no pensamento português, essa referência existe à sombra da realidade alemã (que abordo nas páginas seguintes). Isso é por demais evidente nas intervenções de Luis Francisco Rebello, Bernard Dort ou Ricard Salvat durante este encontro.

Sobre as políticas públicas para teatros nacionais ou municipais, Ricard Salvat (1939-2009) considera que "poder-se-ia, em todo o caso,

seguir o modelo francês ou o da Hamburgische Dramaturgie”,³ modelo que define enquanto um conjunto de companhias e instituições de teatro permanentes. Significa isto que “o teatro deveria ter a função que desempenha na Alemanha, isto é, tratar da fala, aprender como se fala, como se recita, como se dizem os versos” (1988: 80). Por demais, a relação entre instituições e grupos de teatro independente é, na década de 1980, umbilical.

Na Europa é estranho que, havendo-se criado nos anos 60 esse movimento maravilhoso dos teatros independentes (...) o que se passa agora é que o teatro independente catalão, basco, de todos os cantos de Espanha se deixou integrar, está integrado, e então não existe outra alternativa senão o teatro que era independente - no fundo o mais subsidiado neste momento - e o outro teatro, o teatro comercial que está quase a acabar, o que creio ser muito grave. E não há uma alternativa para o que poderia chamar-se, em Itália, o terceiro ou o quarto teatros. (Salvat, 1988: 83)

Para Bernard Dort (1929-94), falante de alemão e conhecedor do teatro de Brecht e dos teatros alemães a partir do pós-guerra, analisando a situação retrospectivamente em 1984 (França era governada por François Mitterrand e Jacques Lang era Ministro da Cultura), “o grande problema é o da evolução da estrutura teatral francesa no sentido de uma estrutura à alemã, com o que isso significa de institucionalização progressiva” (Dort, 1988: 105). Sendo positiva a duplicação das verbas orçamentadas pelo Ministério da Cultura, o efeito foi o reforço das grandes instituições ou a transformação de instituições locais, assumindo caráter nacional, de que é exemplo a transformação do Teatro de Nanterre de *Maison de Culture* em *Centre Dramatique National*. Em paralelo, aconteceu “uma espécie de recondenação e aumento conside-

³ Ricard Salvat refere-se a *Hamburgische Dramaturgie*, de Gotthold Ephraim Lessing, publicado em português pela Fundação Calouste Gulbenkian: *Dramaturgia de Hamburgo: Seleção avulsiva* (1767,1769) tradução, introdução e notas de Manuela Nunes (Lisboa: Gulbenkian, 2005).

rável das jovens companhias" através da criação de comissões regionais. No entanto, "tal descentralização não é de verdade, mas uma *desconcentração*" (1988: 106).

Considerando que "não há colectividades ou organismos que substituam as colectividades públicas em França" (*idem*) (no entender de Dori e Salvat, nem os sindicatos nem os movimentos políticos nutrem particular interesse pelo teatro), esta situação levantava um problema político: o perigo de os novos grupos desta *desconcentração* deixarem de ser financiados pelo Estado para ficarem sujeitos à política local: "se assim vier a acontecer, a política corre o risco de ser bem menos liberal, muito mais politizada no mau sentido do termo, do que num regime em que o Estado subvenciona" (*idem*). Receita, por isso, que o sistema dominante em França "conduza cada vez mais a uma institucionalização à alemã e eu penso que, neste momento, a única possibilidade é a criação de anticorpos no próprio sistema. A única possibilidade é a criação, junto dos grandes teatros, de jovens companhias que não-de contestá-los" (1988: 107).

A razão pela qual França necessita de políticas nacionais que promovam a descentralização obedece, desde logo, a um esforço de equiparação com a realidade alemã que, devido às especificidades da sua construção histórica enquanto nação,⁴ apresentava já no virar do século XX uma densa rede de instituições públicas locais, municipais e estaduais que simplesmente não existiam no território francês. E esse desequilíbrio não mudou com a destruição provocada pela segunda guerra mundial.

4. Seguindo o raciocínio de Jürgen Habermas em *The Structural Transformation of the Public Sphere* (1989: 39), a criação do *Deutsches Nationaltheater* (Teatro Nacional Alemão) em 1766, a primeira instituição permanente de teatro de câmara nacional em Berlim, está intimamente ligada simultaneamente à criação da categoria do *publikum* (público) enquanto agente social e político no sentido moderno do termo, bem como à afirmação da própria nação alemã enquanto possibilidade *per se*.

O quiasma alemão

O contexto histórico é essencial para entender os processos de descentralização teatral e a política com que se legitimaram. Em *Theatre and Europe* (1996), Christopher McCullough relembra a importância que o teatro assumiu seja na República Federal da Alemanha (RFA) ou na República Democrática Alemã (RDA) para a reconstrução e reconfiguração política do território.⁵

No território alemão ocidental, a reconstrução de mais de duzentos teatros públicos e privados começa em 1948, ainda antes do Plano Marshall entrar em ação ou da própria RFA ser constituída (1949), apesar de ambos serem centrais para o seu financiamento. Segundo McCullough, em 1972, setenta e sete cidades na RFA e Berlim Ocidental estavam munidas de equipamentos com programação regular de teatro, ópera e dança, entre os quais se contavam cinquenta e seis teatros públicos com cento e noventa e duas salas, bem como setenta e oito teatros privados (parte deles com diferentes fontes de financiamento público municipal).

O enorme investimento público e a densidade institucional no território define um modelo de descentralização "à alemã", nas palavras de Bernard Dort, contra o qual a ideia de teatro independente se vai formar já na década de 1960, profundamente influenciada pela Escola de Frankfurt e marxismos alternativos ao estatismo da URSS.

O grupo de teatro da *Schaubühne* é fundado em 1962 por estudantes como forma alternativa de prática teatral que rejeitava estruturas hierárquicas, seja no processo criativo ou institucional, rejeitando a subsídio público ou a exploração comercial. A reação conservadora aos

5 A *Bundesrepublik Deutschland* (RFA) e a *Deutsche Demokratische Republik* (RDA) são criadas em 1949 obedecendo à reconfiguração do território alemão após a segunda guerra mundial e às regras de ocupação militar das potências vencedoras pelos EUA ou pela URSS. Após a dissolução da RDA, em 1990, o processo de unificação integra todo o território na RFA.

diferentes maços de 68 que se faz sentir na década seguinte obriga o grupo, já sob a direção de Peter Stein (nomeado diretor da companhia em 1970), a uma sucessão de compromissos que efetivamente a institucionalizam e hierarquizam à revelia do projeto inicial.

A influência do contexto ideológico na leitura e encenação das obras de autores afetos a estes grupos é igualmente inevitável. A estreia de *The Persecution and Assassination of Jean-Paul Marat as Performed by the inmates of the Asylum of Charenton under the Direction of the Marquis de Sade* (resumidamente conhecida como *Marat Sade*, de Peter Weiss) em Berlim Ocidental (RFA) em 1964, e depois levada para Berlim Leste (RDA) em 1965, é fonte de leituras e encenações em forma de quiasma.

Em Berlim Ocidental, segundo McCullough, a leitura da peça focou-se “na necessidade de compromisso, reconhecendo a necessidade de evitar, a todo o custo, os perigos de ditadura da esquerda ou da direita” (McCullough, 1996: 19, tradução minha).⁶ Já em Berlim Leste, a leitura de *Marat Sade* “articulava a precisão dos argumentos de Marat enquanto revolucionário, ignorando a extraordinária ironia de performatizar esta leitura à luz das realidades da repressão estalinista em Berlim Leste” (1996: 20, tradução minha).

Portugal não é alheio a esta dialética. Diferentes grupos de teatro independente assumem leituras diferentes das mesmas peças, como é visível nas obras de um autor definidor do repertório de Abril: Bertolt Brecht.

6. No original: “In West Berlin, it would come as no great surprise that the overriding theme focused on the need for compromise, recognizing the need to avoid, at all costs, the dangers of dictatorship from the left or the right” (McCullough, 1996: 19).

O Brecht do centro e o Brecht da descentralização

Entre os textos que os investigadores do ARTHE têm publicado, as contradições entre as diferentes ideias de descentralização teatral que as companhias defendem após o 25 de Abril são bastante evidentes. Na entrevista a Christine Zurbach, orientada por Ana Rigotte Vieira e Pedro Cerejo, a professora da escola do Centro Cultural de Évora (CCE) e, mais tarde, investigadora e professora da Universidade de Évora, explica como é que essas contradições se afirmavam através do repertório de Bertold Brecht (1898-1956).

Na opinião de Christine Zurbach, no contraste entre o Brecht da década de 1910 ou o Brecht da Berliner Ensemble (1949),⁷ o trabalho do Centro Cultural de Évora identificava-se claramente com o segundo. “É o impacto da ida a Paris do *Berliner Ensemble*. A partir daí há o interesse do Bernard Dort em introduzir e publicar Brecht.”⁸ Mas sabíamos que Brecht já não tinha muito a ver com o que estava a acontecer,⁹ continuou referindo-se às greves e repressão dos trabalhadores na República Democrática da Alemanha em 1953 e anos posteriores (e que Brecht irá criticar).⁹

Questionada sobre a diferença entre o Brecht da Cornucópia e o Brecht da descentralização, Christine Zurbach explica que “à Cornucópia interessava muito o caminho seguido pelo teatro de Jean Jourdeuil, os jovens encenadores do jovem Brecht” centrado nos primeiros textos do autor, como por exemplo *Tambores na Noite* (*Trommeln in der Nacht*,

7 A companhia *Berliner Ensemble* foi fundada por Bertolt Brecht e Helene Weigel em 1949, em Berlim Leste. Inicialmente instalados no Deutsches Theater, em 1954 mudam de residência para o Schiffbauerdamm, onde permanece até hoje.

8 Para referência, ver *Lectures de Brecht, de Bernard Dort* (ed. Seuil, 1960).

9 Em *Bertolt Brecht in Context* (2021), Mark Clark explica como “especially in 1953 and briefly again in 1956, Brecht publicly criticized what he deemed to be the regime’s mistaken policies, all while expressing loyalty to officials” (2021: 98).

1920) que a Cornucópia irá apresentar em 1976, ou *Na Selva das Cidades* (*Im Dickicht der Städte*, 1922) que o encenador e dramaturgo Jean Jourdhueil encena com Jean-Pierre Vincent em 1972. Mas relembra que “Brecht não fixou um modelo. Ele reescreve várias vezes a mesma peça”, uma prática de que *Um Homem é um Homem* (*Mann ist Mann*, 1925) é um exemplo.

Para evitar leituras errôneas, devo contextualizar que isto não quer dizer que o CCE não aborde o repertório do jovem Brecht. Pelo contrário. Logo em 1975, o encenador Luís Varela encena *Lux in Tenebris* (Brecht, 1919) no CCE, enquanto que, em contraste, Mário Barradas (1931-2009) trabalha *O Senhor Puntila* (*Herr Puntila und sein Knecht Matti*, 1940).¹⁰

A distinção entre o trabalho das companhias surge pela perspectiva política com que o repertório é abordado. Simplificando a questão, as fontes de inspiração para o Brecht da Cornucópia não eram as mesmas para o Brecht da “descentralização no modelo francês” no qual se inspira Mário Barradas para a formação do Centro Cultural do Évora.¹¹ A diferença surge através do “comprometimento político ou partidário. É como a diferença entre a AGIT e a ATADT”,¹² explica.

“Há um contexto social e político em Portugal que suscita reivindicações diferentes nos respectivos grupos. Para Évora, o que era fundamental era lutar pela descentralização, entendida enquanto rede, já havia vários grupos sensibilizados [dando o exemplo de Joaquim Benite que se viria a estabelecer em Almada], e os alunos da escola

10 Para referência, consultar *Centro Dramático de Évora: 25 Anos em Cena.org*. Carlos Alberto Machado (ed. Cendres, 2000).

11 Para mais informação, ver ‘A Revolução, o Fundo de Teatro e o Teatro Independente: quando o gesto ultrapassa o discurso’, *Século de Cena* III(3), p. 92-123 (2024). Disponível em: <https://doi.org/10.56427/cet.edu.2024.3.35>.

12 “A Associação de Grupos Independentes do Teatro (AGIT), em torno da qual se organizaram algumas das companhias de Lisboa, ou a Associação Técnico e Artística da Descentralização Teatral, em torno da qual se organizou um grupo crescente de companhias no território até à extinção da associação.

do CCE que foram criar os seus próprios grupos¹³, como é exemplo a colaboração com Rui Madeira, entre outros.

A formação desenvolvida na escola, alicerçada num trabalho dialético e “não psicológico” do ator, e a rede de grupos que se estabelece através da escola, são por isso uma fonte desta distinção marcada entre o Brecht da descentralização e o Brecht do centro. Uma das peças a que recorriam na escola era *Terror e Miséria no Terceiro Reich* (*Furcht und Elend des Dritten Reiches*, 1938), particularmente útil devido à sua estrutura em quadros sucessivos que se podiam usar de forma diferenciada nas aulas. Ora, esta peça marca igualmente o trabalho da Cornucópia logo em 1974, estreada a 13 de Julho deste ano como forma de olhar para a ditadura caída em Abril.¹⁴ A diferença, simplificando, residirá entre um trabalho de politização do espectador ou de uma crítica à burguesia (sendo que elementos de ambas as intenções se poderão encontrar no trabalho dos diferentes grupos).

Se, neste período do imediatamente após a revolução, o projeto de descentralização defendido por Mário Barradas - corporizado pela criação do Centro Cultural de Évora e pelo trabalho da ATADT - é institucionalmente distinto das ideias de descentralização das companhias sediadas sobretudo em Lisboa, é interessante perceber nesta entrevista como o seu trabalho se repercute numa ação política diferenciada do mesmo repertório - entre a politização do espectador ou a crítica à burguesia - numa diferenciação que não só era claramente entendida enquanto tal como procurada pelas próprias companhias.

13. Para referência, ver a cronologia dos espetáculos no arquivo online da Cornucópia disponível em: <http://www.teatro-cornucopia.pt/v2/historial/lista/III-e-a-miseria-no-iii-reich>

Ver também: ‘O arquivo de Teatro da Cornucópia: rastros da organização de uma companhia de teatro independente’, *Sinais de Cena* III (3), p. 124-137 (2024). Disponível em: <http://doi.org/10.51427/rev.art.2024.3.3.8>.

As fracturas que a descentralização realça

Voltando ao encontro de 1984 promovido pela Gulbenkian, Castro Guedes é claro sobre o papel das companhias na descentralização e o horizonte francês:

Tomando por comparação a França, a descentralização teatral portuguesa possui particularidades próprias, devendo-se acentuar que aqui não é o Estado quem promove a acção teatral na província. Esta é uma iniciativa de grupos que o Estado se limita a apoiar financeiramente, havendo uma única excepção, que é o Centro Cultural de Évora, organismo de iniciativa estatal. (Guedes, 1988: 97)

Para o encenador, a evolução das diferentes iniciativas de descentralização em território nacional “representa com fidelidade as fracturas reais do próprio país: entre o norte e o sul, o litoral e o interior, o continente e as ilhas” (1988: 98).

Com efeito, das verbas para o teatro na temporada de 1982/83, 60% foi atribuída a grupos de Lisboa. Segundo o relatório do Fundo de Teatro para a temporada de 1983/84,¹⁴ esta tendência não se alterou. Não só Lisboa concentra mais grupos apoiados com verbas públicas do que o resto do país, como oito dos dezoito distritos não têm qualquer companhia subvencionada pelo Fundo de Teatro.



O trabalho de itinerância das companhias pelo território - um modelo que prolonga o trabalho iniciado nas Campanhas de Dinamização Cultural e Ação Cívica¹⁵ - ocupa, por isso, um lugar central na ação desenvolvida pelas companhias e pelo Fundo de Teatro, como forma de suprir a ausência de uma efetiva descentralização. Como é possível verificar no mapa, *Intervenção das Companhias por Distrito 1983/84*,

15 Ver Sílvia Vinagreira, 2009, *Campanhas, Cultura e Revolução - Campanhas de Dinamização Cultural e Ação Cívica da MDA (1974-1975)* (Lisboa: Edições Colibri) e Tiago Ivo Cruz, 2024, 'A promessa e a nostalgia do teatro independente' in *Cena*, pp. 28-31.



/ Relatório do Fundo de Teatro: Intervenção das Comissões por Distrito - 1983/84, p. 88



/ Relatório do Fundo de Teatro: Concelhos Atingidos pelos Grupos Subsidiados - 1983/84, p. 97

todos os distritos são alvo de intervenção. No entanto, a nível de concelhias (mapa *Concelhos Atingidos pelos Grupos Subsidiados: 1983/84*), as desigualdades são evidentes.

Uma das descentralizações interrompidas

A 25 de setembro de 1974, o diretor da Secção de Teatro, Música e Bailado da Direção-Geral da Cultura Popular e Espectáculos, Norberto Ávila, apresentava ao seu diretor, Vasco Pinto Leite, o documento *Sugestões para uma descentralização teatral*. Neste documento, publicado pela revista *Adágio* 15/16 (1995), é possível confirmar o plano de Mário Barradas para a criação de Centros Dramáticos, numa primeira fase, em Coimbra, Évora, Braga, e Viseu, seguido de, numa segunda fase, Faro, Vila Real, Castelo Branco, e Santarém.

O documento é sintético e operativo no que se pretende. Os Centros seriam financiados através do Fundo de Teatro e comparticipados moderadamente pelos municípios. Teriam a responsabilidade de integrar elementos do teatro amador "porque nos palcos de amadores se têm revelado, nestes últimos anos, intérpretes de apreciáveis qualidades, a quem alguns ensinamentos e alguma prática com encenadores profissionais tornaram nomes significativos" (*Adágio*, 1995: 20). Seria sua competência "fomentar o gosto pelo bom teatro", dar apoio técnico aos grupos de amadores da região e realizar espetáculos infantis em teatro, colectividades e escolas, bem como exercícios de improvisação e expressão corporal. Seria estabelecida uma rede de intercâmbio entre os Centros para itinerância das companhias de todo o país, e um sistema de assinaturas com descontos nos bilhetes. A nível de repertório, seria promovido o "maior número possível de textos portugueses, como estímulo à dramaturgia nacional", e "novas obras poderiam ser encomendadas" (*idem*). Por fim, sugerem que o governo responda às companhias que pedem subsídios com uma contraproposta para fixação nas capitais distritais para "aí criarem centros dramáticos de descentralização".

Em outubro de 1974, semanas depois de apresentarem o relatório, Norberto Ávila e Mário Barradas visitaram Coimbra, Leiria, Viseu e Évora.

No entanto, a Comissão Consultiva das Atividades Teatrais não aceita o modelo. Para Norberto Ávila, a sua atividade estava "submergida pela generalização, um tanto ou quanto anárquica, mas inevitável, de que na altura se chamava a dinamização cultural do país todo, país todo e tudo ao mesmo tempo, sem definição de prioridades, de níveis, de quadros de acção" (Adágio, 1995: 18).

No entanto, os seus esforços produzem resultados a longo prazo. Como já vimos em textos anteriores e é desenvolvido neste livro pela Carolina Basílio Valente, além da criação, em janeiro de 1975, do Centro Cultural de Évora (que subsiste até hoje enquanto Centro Dramático de Évora - CENDREV) e da mobilização de diferentes projetos pelo território (nomeadamente a Casa da Cultura das Caldas da Rainha, o Teatro Animação de Setúbal, A Centelha em Viseu, entre outros), o debate sobre a necessidade de uma descentralização enquanto política do Estado continua através da ATADT.

É, por isso, interessante perceber que, no mesmo diploma de 1979 (Decreto-Lei 533/79, de 31 de dezembro) que define juridicamente pela primeira vez o que é uma companhia de teatro independente,¹⁶ são criadas também novas "companhias e centros dramáticos nacionais" (artigo 5º do mesmo diploma), nomeadamente a Companhia Nacional de Bailado, em Lisboa; a Companhia Nacional de Teatro Almeida Garrett, no Porto; a Companhia Nacional de Teatro Popular, em Lisboa; e o Centro Dramático Nacional de Coimbra. Para mais, a criação destas estruturas era definida segundo uma lógica que Mário Barradas reconhecia de imediato:

¹⁶ No Artigo 7º do Decreto-Lei n.º 533/79, de 31 de dezembro, é definido que "considera-se companhia de teatro independente toda a associação de pessoas com vista à realização organizada de espetáculos de teatro, pessoa ou não personalidade jurídica, e que dispunha de meios técnicos e de local adequados à prossecução do seu objecto", e que, como tal, "deverá possuir a nível de organização, pelo menos um regulamento interno e um instrumento de adesão das pessoas que a integram".

às companhias e centros dramáticos referidos no n.º 1 compete, no âmbito de uma política descentralizada de 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. [Diário da República, 1979: 3478-(129)]

A razão da criação e do destino destas estruturas exige um texto a ela dedicado. Mas é de notar que o emissor deste diploma, publicado a 31 de dezembro de 1979, é o V Governo Constitucional liderado por Maria de Lurdes Pintasilgo, um governo curto de cinco meses e dois dias que termina a 3 de janeiro de 1980. Sendo o referido Decreto publicado já depois das eleições de 2 de dezembro de 1979, e sabendo o governo que não iria permanecer em funções, é um diploma dominado pela incerteza. Não deixa, no entanto, de ser particularmente interessante que este governo se tenha proposto dar seguimento à expansão de centros dramáticos pelo território em continuidade, na minha opinião, com a proposta já referida de 1974.

ARTIGO 3.º

(Companhias e centros dramáticos nacionais)

1 — São criadas no dependência do Secretário de Estado da Cultura:

- a) A Companhia Nacional de Bailado, em Lisboa;
- b) A Companhia Nacional de Teatro Alameda Garrett, no Fátima;
- c) A Companhia Nacional de Teatro Popular, em Lisboa;
- d) O Centro Dramático Nacional de Coimbra.

2 — As companhias e centros dramáticos referidos no número anterior são institutos públicos dotados de personalidade jurídica, gozando de autonomia administrativa e financeira, funcionando em regime de instalação e rego-se-ão, até à publicação dos respectivos

leis orgânicas, pelo disposto no Decreto-Lei n.º 307/77, de 14 de Dezembro, com as necessárias adaptações, no 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 de desenvolvimento cultural do País, colaborar com outras companhias e agentes culturais, estabelecendo intercâmbio, racionalizando e aproveitamento das estruturas e meios técnicos disponíveis e apoiando iniciativas de interesse cultural.

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

- a) Valorizar, defender e promover as culturas hereditárias do teatro português, preservando o património artístico nacional;
- b) Divulgar o bailado no a teatro, nacional e internacional, na observância dos princípios de uma política de valorização cultural do País;
- c) Fomentar a criação de obras bailadas ou teatrais, que, pela sua origem, história ou significado, se integrem nos valores culturais do povo português;
- d) Apoiar a formação de actores, técnicos e intérpretes.

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

Conclusão

Se, como já analisei (2024), a ambiguidade do Estado face às políticas culturais após a Revolução abre espaço para a afirmação dos grupos de teatro independente enquanto promotores da democratização cultural, esta ambiguidade institucional permite também uma diversidade de formas de organização que resultam numa pluralidade de teatros independentes e projetos de descentralização que correm em paralelo.

Neste texto, procurei evidenciar as linhagens do horizonte de influência mais evidente para as ideias de descentralização - França -, e a influência alemã nesse horizonte de pensamento. A referência francesa é, também, alemã.

As diferentes fases de descentralização teatral do pós-guerra em França (1945/52 e 1959/69) sugerem que esta política obedeceu, também naquele país, a estratégias políticas contingentes (de reconciliação política e afirmação de uma nova cultura após a ocupação Nazi e o colaboracionismo, e, depois, de refundação nacional em torno do gaulismo). E a reconstrução de teatros nos territórios da RFA e RDA obedece a um enorme fluxo de investimento considerado estratégico na lógica da guerra-fria.

Dentro deste contexto político complexo, a ideia nebulosa de independência enquanto conceito definidor dos grupos de teatro vai mudando e adaptando-se permanentemente em tensão, dentro e fora das instituições - operando na década de 1980 em França não já uma descentralização mas sim uma desconcentração -, com reflexos inclusivamente na leitura com que se trabalha o mesmo repertório (o quiasma alemão exposto pelo *Marat Saide* de Peter Weiss).

Em Portugal, estas tendências são visíveis entre diferentes projetos de descentralização a que corresponde uma ação política distinta. Ao Brecht do centro e ao Brecht da descentralização correspondem uma política de descentralização pela itinerância ou uma política de descentralização "à francesa" (para inverter a expressão de Bernard

Dort), estratégias que coabitam com o mesmo financiamento público do Fundo de Teatro. Os relatórios deixam evidente que, uma década depois da revolução, a descentralização à francesa não era ainda uma realidade. As descentralizações são por isso um espelho das desigualdades culturais do país.

Referências Bibliográficas

- Avila, Nubierto com Míriam Barradas. 1995 [1974]. 'Significações para uma descentralização teatral'. *Adição* 15/94, p. 22-23
- Barrata, José com Luiz-Francisco Rubella e Carlos Wallenstein (org.). 1988. *O Teatro e o Azar: 32 Anos de Teatro (1968-2000)* (Lisboa: Gulbenkian)
- Braunick, Manfred / III Germany (ed.). 2017. *Independent theatre in contemporary Europe: structures, aesthetics, cultural policy* (Bielefeld: Transcript Verlag)
- Bulmer, Christopher. 2004. *The Theatrical Public Sphere* (Cambridge: Cambridge University Press)
- . 2017. 'Theatrical Institutions in Motion: Developing Theatre in the Postcolonial Era', *Journal of Dramatic Theory and Criticism*, 31(2): 125-140. doi:10.1153/jdtc.2017.0006
- Belém, Fábio Marques. 2024. 'O arquivo do Teatro da Cornúscopia: rastreio da organização de uma companhia de teatro independente', *Síntese de Cena III*(3), p. 124-157 (2024). Disponível em: <https://doi.org/10.51427/rev.artc.2024.3.3.6>
- Boenisch, Peter. 2022. 'Theatre Curation and Institutional Dramaturgy, Post-Representational Transformation in Flemish Theatre', *Peripetē - siskolgyi és drámatyagászati tanulmányok*, 19(10), p. 71-82
- Cruz, Tiago. 2024. 'A Revolução, o Fundo de Teatro e o Teatro Independente: Quando o Gesto Ultrapassa o Discurso', *Síntese de Cena III* (3), p. 92-123. Disponível em: <https://doi.org/10.51427/rev.artc.2024.3.3.5>
- Clark, Mark. 2021. *Beats! Beats! in Context* (Cambridge: Cambridge University Press)
- Dort, Bernard. 1980. *Letras de Bordéu* (Paris: Seuil)
- Machado, Carlos Alberto (org.). 2000. *Centro Dramático de Lisboa: 25 Anos em Cena* (Évora: Cendrov)

Habermas, Jürgen. 1989. *The Structural Transformation of the Public Sphere: An Inquiry into a Category of Bourgeois Society*, trans. by Thomas Burger (Cambridge, MA: MIT Press).

Lazennickow, Deaha. 2020. 'Mapping definitions of independent and non-institutionalized theatres', *Mix en Abyme. International Journal of Comparative Literature and Arts*, VIII, p. 45-58.

McCullough, Christopher. 1986. *Theatre and Europe* (Easter: Intellect books).

Rauch-Leyage, Marie-Ange. 1995. 'Aspectos da descentralização dramática em França: da libertação às vésperas de 1968: Êxitos e contradições', *Adão*, 15/16, p. 85-95.

Vespéra, Sónia. 2009. *Compromisso, Cultura e Revolução – Campanhas de Otimização Cultural e Ação Cultural do MCM (1974-1975)* (Lisboa: Colibri).

Zarbaich, Christine et al. 1995. *Adão*, 15/16 (Évora: Cendave).

Ocupar abril: a procura de espaços para o teatro popular nos pós 25 de abril. Um olhar através dos casos das companhias A Comuna e O Bando.

Laura Rozas Letelier

Coordenadora em Estudos de Teatro (CEET/FLU/L) e investigadora do projeto AICEM

A Revolução do 25 de Abril de 1974, em Portugal, não só redefiniu o panorama político e social do país como trouxe uma transformação profunda à cultura e às artes, especialmente ao teatro. Abriu portas a uma nova forma de expressão popular e coletiva, com os espaços ocupados a emergirem como lugares de resistência e liberdade. Neste contexto efervescente, o teatro popular não só serviu como reflexo das aspirações e lutas do povo, mas também como palco ativo para a construção de uma identidade coletiva pós-revolucionária. Companhias teatrais do teatro independente tornaram-se protagonistas neste cenário, concebendo o teatro como espaço de transformação social.

Como explica Graça Torres, no pós-revolução, as bases para a construção de uma nova sociedade estavam centradas na valorização e legitimação do povo como sujeito, com a cultura popular como símbolo

do ideal revolucionário: “o povo, elemento simbólico e abrangente que reunia as classes trabalhadoras conotadas, essencialmente, com a vida rural e com o operariado, tornou-se o eixo das mudanças desejadas” (Torres, 2016: 120). Durante este período, as atividades teatrais adaptaram-se às circunstâncias, seguindo a urgência de uma ação cultural altamente politizada, focada na agitação e propaganda (Vasques, 1999), tanto no campo como na cidade. O teatro buscava a sua identidade entre o desejo de intervenção didática - educar, formar, politizar - e a exploração de trajetórias estéticas e artísticas. A construção do ‘povo’ era também uma procura de legitimação das próprias companhias e do teatro como agente da democracia, posicionando a prática teatral como parte integrante das transformações sociais e políticas do período.

As mudanças político-sociais da revolução de abril refletiram-se numa nova concepção sobre a ocupação geográfica do país: a revolução tinha de chegar a cada canto do território e a atividade teatral foi um dos meios fundamentais num país com uma alta taxa de analfabetismo e onde grande parte da população não tinha acesso a bens culturais. Como descreve João Mota, diretor do Teatro A Comuna: “o 25 de Abril trouxe a festa, o teatro estava na rua, e depois dos cinquenta anos anteriores de fascismo, era preciso fazer (...) um teatro de intervenção política, porque às gentes que não sabem ler nem escrever é preciso dizer-lhes que existe outro modo de viver” (Mota, 1998: 156).

Neste âmbito, a importância da dimensão espacial e territorial do teatro expressou-se em diferentes dimensões. Uma dimensão geográfica que poder-se-ia englobar em duas manifestações complementares. Por um lado a itinerância teatral, que embora já tivesse predecessores na experiência do Teatro do Povo (até 1955), toma um novo impulso e direção com as Campanhas de Dinamização Cultural e Ação Cívica promovidas pelo MEA como o principal motor de mobilização para chegar às diferentes regiões do país do qual o movimento teatral to-

mou parte ativa.¹ Por outro lado, para além do levar o teatro de forma esporádica a diversas geografias do país, rapidamente se reconheceu a necessidade de criar polos culturais para descentralizar a cultura e promover a profissionalização do teatro fora de Lisboa. A Comissão Consultiva para as Actividades Teatrais, vinculada à Direção-Geral de Cultura Popular e Espetáculos do Ministério da Comunicação Social, esteve ativa entre setembro de 1974 e novembro de 1975. Constituída por membros de diversas associações culturais, a comissão promoveu várias medidas, incluindo a criação de centros dramáticos em diferentes regiões do país. O que seria conhecido como o projeto de descentralização teatral, liderado principalmente por Mário Barradas, no Centro Cultural de Évora, inaugurado em 1975.²

Uma segunda dimensão relaciona-se com as características dos lugares escolhidos para criar e representar teatro. Após o 25 de abril, a atividade teatral expandiu-se para espaços não convencionais, com apresentações na rua, em fábricas, escolas e quintas ocupadas e outros locais. Se o fenómeno do "teatro fora dos teatros" (Correia, 2003) é de longa data, outros conceitos como o de "ocupação cénica" e "coabitação teatral", podem ajudar a enquadrar o uso destes espaços por parte de algumas das companhias do teatro independente. Por um lado, a "ocupação cénica" como ocupação de espaços abandonados, incorporando a própria carga simbólica do lugar, e, por outro lado a "coabitação teatral" quando o lugar se encontra habitado e com um uso ativo,

1 Nas Campanhas de Dinamização Cultural e Ação Cívica do MFA participaram as seguintes companhias: Casa da Comédia, Teatro da Centúrcopia, Teatro do Novo Tempo, Teatro Experimental de Cascais, Teatro Vilharen, Teatro Estádio de Lisboa, Os Bonecareiros, a Ciumosa, Grupo 4, Teatro Maria Matos, Grupo de Teatro Hoje, Feira Lada, Cómicos, Água, Gás e Electricidade, Bonecos de Santo António, Graça Lobo e Manuel Cerepe. Fonte: "Nota para as companhias promotoras", assinada pela Comissão Dinamizadora Central, datada de 31/10/74 (ADN/F6/5R) in Gonçalves, R. M. II. (2018). *A cultura ao serviço da revolução: campanhas de dinamização cultural e ação cívica do MFA* (Dissertação de mestrado, lecte - Instituto Universitário de Lisboa). Repositório do IULeu. <http://hdl.handle.net/10071/18503>, p.51.

2 Consultar no presente número o artigo de Carolina Valente "A Descentralização em Portugal a partir da experiência da ATADT".

podendo conviver nele diversos projetos e onde o teatro se soma ou intervém no fluxo do que já lá está a acontecer.

A nova conceção dos espaços do teatro independente não se refere apenas à ocupação física dos espaços, mas também à sua transformação simbólica em “lugares teatrais”, seja de forma permanente ou momentaneamente (Mendes, 2016: 32-33; 41). Junto com intervenções esporádicas, dar-se-á a luta pela procura de espaços mais ou menos fixos por parte das companhias emergentes, uma procura que passou pela ocupação e adaptação de espaços não convencionais e pela renovação de teatros históricos, numa altura em que os espaços habilitados para as artes cénicas eram quase inexistentes.³ Como expõe Carlos Porto, embora o 25 de Abril tenha consistido na restituição ao povo português da sua liberdade (de expressão, de reunião, de organização política), “o fim da censura teatral não significou o fim de outros condicionalismos, como o económico” (Porto 1985:37), denunciando o monopólio dos espaços cénicos nas mãos de Vasco Morgado e outros empresários e dando conta da subsequente posse desses lugares por parte das companhias independentes.

O que argumenta aqui é que, no contexto da revolução e durante os anos 70, a dimensão espacial promovida pelo teatro dito independente nos seus distintos ângulos – quer na ocupação do espaço geográfico do país, quer na criação, ocupação e adaptação de sítios específicos para o fazer teatral – torna-se uma questão fulcral na sua caracterização. Daqui podemos aventurar que a procura de espaços por parte das companhias independentes é fundamental para a promoção dum tea-

3. Numa entrevista realizada a Roberto Merino, o encenador sediado no Porto desde 1975 destaca a precariedade da situação dos espaços teatrais na região nos anos 70 e 80: “Na cena teatral como não existiam sítios bem contavam, salvo exceções, nem os meios técnicos, situação que se fez evidente com a organização do primeiro festival do FITEI (1978). Mesmo sabendo como frente a esta realidade a solução imediata foi a partilha e empréstimo de espaços, nos quais os grupos se reuniram e organizaram segundas atividades. Fonte: Entrevista realizada por Maria João Brilhante e Laura Kozak (20 de maio de 2024).

tro que precisa de desenvolver um relacionamento com a comunidade e a formação dum novo público para o teatro pós 25 de Abril.

Como descreve Eugénia Vasques (1999: 1), “ao teatro cabia a urgente missão de descobrir, dar a palavra, educar, formar e informar. Com as ações concretas de inevitável proselitismo militante, crescia, paralelamente, a consciência da necessidade da definição de públicos-alvo” (1999: 1). No entanto, a procura de espaços não se devia apenas à essa missão pedagógica e política. Outro fator determinante foi a necessidade de explorar novas formas de organização das companhias independentes, o que exigia a obtenção de um espaço próprio. Nesse contexto, muitas dessas companhias adotaram o modelo de cooperativas, estruturadas com base em uma organização coletiva, onde o trabalho intelectual e o trabalho manual eram igualmente partilhados entre os diferentes membros da companhia:

«nos anos imediatos à Revolução, o teatro foi, entre nós, fundamentalmente, um teatro à procura do diálogo com o tempo e a circunstância, um teatro coletivista e de agitação e propaganda, e, o que é muito importante, um teatro à procura de uma nova geografia estrutural e de uma cada vez mais sistemática e alargada intervenção nacional.» (Vasques, 1999: 1)

São estas configurações as que me levam a concluir que os modos de fazer teatral das companhias independentes moldam uma nova forma de pensar o conceito de companhia, ancorado num lugar - fixo ou esporádico - onde a própria companhia é vivida como uma “casa” e em que a consecução dum espaço é projeção do seu desejo de acometer projetos em continuidade a longo prazo (Pina Coelho: 2020). Nesta aventura pela procura de lugares para existir, a utilização de espaços não tradicionais de teatro acaba por tornar-se (in)voluntariamente uma parte fundamental da identidade de várias companhias do teatro independente (Pereira, 2011: 151).

Um fenômeno para além das fronteiras

No entanto, a procura por espaços não convencionais é enquadrada num fenômeno para além das fronteiras e da própria singularidade do teatro no contexto revolucionário português. Como explica Marvin Carlson (2012) “a ideia de um teatro do povo sem uma entidade arquitetural foi amplamente aceita pelos praticantes de teatro politicamente engajados nos anos 1960 e 1970” (2012: 18). O autor expõe como alguns praticantes de teatro deste período, particularmente nos Estados Unidos e na França, interpretaram a rua como um emblema de liberdade política e o edifício teatral como um ícone da “indústria cultural”, um “elemento do capitalismo que precisava ser destruído.” (2012: 18-19) Dessa forma, eles criaram apresentações nas ruas da cidade para captarem conotações mais populares. Uma escolha que tem relação direta com a formação de novos públicos:

«The work of the new groups of the late sixties and early seventies was never designed to be played in conventional theatres. Whatever the difference in aims, ideology, methods of work and styles of performance between the groups, they were all actively concerned with seeking new audiences. And these audiences were not likely to be drawn from the regular theatre going public of the time.» (Hay, 1980: 153 apud Pereira, 2011: 151)

Neste sentido, a partir da teoria dos espaços teatrais, pensar o espaço é pensar a relação com um lugar, mas também com um público ou comunidade. No seu texto *O espaço do teatro, a cidade e a política: diálogos possíveis* (2018), Evelyn Lima expõe as ideias de Patrice Pavis e Denis Bahllet. Segundo Patrice Pavis, o lugar teatral pode ser tanto o edifício destinado ao teatro, com a sua arquitetura e inserção na cidade ou paisagem, quanto o espaço institucionalmente teatral, incluindo a disposição dos seus ambientes internos (plateia, coxias, etc.) e externos (hall, pátio de entrada, etc.). No entanto, também pode ser um local

não construído especificamente para encenações, mas onde a montagem foi instalada (praças, avenidas, etc.). Após redefinir o conceito de lugar teatral como local de troca, onde se estabelece “uma relação entre os que representam e os que assistem a uma cena,” o teórico Denis Bablet destaca que é a representação que confere ao lugar o seu caráter teatral e ressalta que o lugar teatral é aquele que cria uma comunidade através da interação entre atores e espectadores (Bablet, 1963, p.13 *apud* Lima, 2018: 116). Assim, durante a representação, uma relação entre dois mundos é estabelecida, fazendo do lugar teatral um espaço de reunião e encontro de coletividades.

Este contexto internacional ganha especial relevo numa altura em que vários encenadores portugueses, seja por situações de exílio ou de formação, tomam contacto com encenadores que estavam a desenvolver novas formas de relação com o público e o uso do espaço. É o caso dos encenadores das duas companhias tomadas como estudo de caso para este trabalho. João Brites, encenador da companhia O Bando, passa o seu exílio em Bruxelas estudando artes plásticas e nutrido-se de uma nova linguagem para a construção de cenários e de experiências de teatro coletivo e para a infância. Pela sua parte, João Mota, diretor da Comuna, por meio dum apoio da Fundação Calouste Gulbenkian, assiste a um curso com Peter Brook, no Centro de Pesquisa Teatral em Paris (1970-1971), absorvendo os ensinamentos da sua teoria do “Espaço Vazio” (Brook, 1968).

O Teatro como Serviço Público precisa de um espaço

Ao considerar a aplicação de novos conceitos teatrais provenientes do estrangeiro e adaptados ao contexto nacional, é essencial situar o conceito de “teatro como serviço público”, desenvolvido por Jean Vilar (1912-1971). Este conceito está indissoluvelmente ligado ao projeto de descentralização teatral francês adaptado em Portugal. A Comissão

Consultiva para as Actividades Teatrais elaborou um esboço de Lei do Teatro que, embora nunca tenha sido implementada, introduziu no vocabulário do teatro português a noção de teatro como serviço público. Apesar da não implementação da Lei, a ideia de serviço público de cultura foi, de facto, promovida dentro das políticas públicas. Por outra parte, a ideia de serviço público é sucessivamente reclamada e desenvolvida pelas companhias segundo as possibilidades e apesar do Estado' (Cruz, 2024). No seguimento desta concepção, novas exigências, orientações e posicionamentos políticos foram levantados, onde a questão dos espaços seria um ponto fundamental.

Embora a questão dos espaços para o teatro viesse a ser enquadrada com maior ênfase no referido projeto de lei, a preocupação com esta questão começou rapidamente após a revolução. Já no dia 3 de maio 1974, no contexto da ocupação da sede do Sindicato Nacional dos Artistas Teatrais, a Comissão Reformadora do Sindicato dos Profissionais de Teatro, Bailado, Circo e Variedades divulga um comunicado intitulado *Os trabalhadores do espetáculo contra os monopólios*, onde apresenta a nova orientação programática do Sindicato, com uma forte crítica ao monopólio da "exploração de casas do espetáculo com ruinoso reflexo nas degradantes condições de trabalho", exigindo que o Sindicato passe a ser um órgão central na definição das políticas públicas, nomeadamente na gestão do Fundo de Teatro. O documento saúda a Junta de Salvação Nacional e solicita várias medidas com o caráter de imediatas, entre as quais destaca: "e) Estimular a construção ou adaptação de recintos de teatro a cargo do Estado ou das autarquias locais, de modo a disseminar pelos principais centros culturais do país os benefícios culturais do espetáculo teatral".⁴

4 Para um estudo mais aprofundado do desenvolvimento das políticas públicas teatrais da época consultar: Ivo Cruz, T. (2024). A Revolução, o Fundo de Teatro e o Teatro Independente: quando o gesto ultrapassa o discurso. *50 anos De Cena*, III (3), 92-128. <https://doi.org/10.51427/ocn.v4i3.335>

5 Fonte: (1974) "Diário de Lisboa", n.º 18446, Ano 54, Sexta, 3 de Maio de 1974. Fundação Mário Soares / DKIE - Documentos Rueda-Ramos. Disponível HTTP: <http://hdl.handle.net/11002/fms.de.4901>

Da mesma forma, a urgência da temática dos espaços é sublinhada pelo "projecto de decreto-lei sobre requisição de teatros" (Rebello, 1977: 219) datado de 14 de maio de 1974, que procurava regular esta situação ainda antes da proposta da nova Lei de Teatro. Também, já em 20 de maio de 1974, uma comissão constituída por representantes de trabalhadores de diversos sectores da atividade teatral⁶ apresentava a proposta para a realização de espetáculos em "quaisquer espaços utilizáveis, sem vinculação a regulamentos de qualquer espécie [...] consideram-se espaços utilizáveis tanto as salas tradicionais como as sociedades recreativas, casas do povo, salões paroquiais, auditórios municipais, estabelecimentos de ensino, fábricas, cafés, praças públicas, ruas, jardins" (*ibid.*: 174).

A relação entre o teatro como serviço público e a necessidade de espaços é abordada pela Comissão Consultiva para as Actividades Teatrais, que, ao mesmo tempo, define o teatro enquanto serviço público e apresenta algumas diretrizes sobre os espaços no documento *Declaração de Princípios sobre a Atividade Teatral*. Nesse contexto, ficam consignados os seguintes pontos: "considerando a importância do teatro como expressão da realidade socio-económica de um povo, ao mesmo tempo como agente da sua transformação; [...] por tais razões o teatro é um serviço público, de interesse nacional". Neste enquadramento, entre as diversas propostas que o documento expõe a questão do espaço teria uma relevância particular, como se exige no ponto ii: "A possibilidade de utilização de todos os espaços suscetíveis de aproveitamento cénico, a construção e recuperação ou melhoramento de edifícios onde seja viável o exercício dessa actividade, assim como a requisição ou afectação de locais que a permitam" (Rebello: 1977: 177-178). No

⁶ O grupo de trabalho foi constituído por Alexandre Babo (pela Associação Portuguesa de Escritores), Carlos Faria (pela Associação Portuguesa de Críticos), Fernando Gomes (pelo Sindicato dos Trabalhadores de Teatro), Jorge Pinheiro (pelo Sindicato das Músicas), Luiz Francisco Rebello (pela Sociedade Portuguesa de Autores), Vítor Clemente (pela Associação Portuguesa de Teatro de Amadores).

projeto de Lei de Teatro⁷ promovida pela comissão, este declarava no seu primeiro artigo que “o teatro passa a ser considerado um serviço público” sendo o seu fim a “promoção socio-cultural e o esclarecimento político das classes trabalhadoras” (*ibid.*, 185). A comissão impulsionou a atribuição de subsídios e levou a vários debates em torno de temas como a nacionalização do teatro. No projeto seria reforçada a questão dos espaços para o teatro, já proposta na anterior declaração.

Em perspectiva, a urgência em proteger e regulamentar a situação dos espaços reflete uma realidade que estava ocorrendo no país. Além da conquista e utilização do espaço público, houve ocupações de espaços de forma mais ou menos permanente para a realização de projetos culturais: o movimento popular avançava em paralelo ou antecipadamente às mudanças que se tentavam promover na esfera legal.

Ocupando abril: movimentos a par da lei

Paulo Bio Toledo (2018) cita a historiadora portuguesa Raquel Varela, que descreve o movimento revolucionário em Portugal como “a última Revolução do século XX a questionar a propriedade privada dos meios de produção” (2014:110). Quando os capitães do Movimento das Forças Armadas (MFA) chegaram a Lisboa, transmitiram comunicados pelas rádios, instruindo a população a permanecer em casa. No entanto, essa primeira ordem foi amplamente ignorada, com a população a sair em massa às ruas e a assumir um papel central no processo revolucionário. De acordo com Varela (2014), “o golpe abriu as portas a uma situação social que ultrapassou imediatamente o MFA” (p.41). Assim,

⁷ Subscreveram este documento as companhias: O Bando, A Barraca, Os Brincantes, De Cómicas, A Comuna, Grupo 4, Seiva Trupe, Teatro da Cornétopia, Teatro Estúdio de Lisboa, entre outros. Vários deles vieram a conformar posteriormente a AIGT (Associação de Grupos Independentes de Teatro).

entre abril de 1974 e novembro de 1975, ocorreram várias ondas de greve em todos os setores da economia, além de ocupações de terras, fábricas e empresas, que frequentemente evoluíram para experiências de controle operário da produção, incluindo meios de comunicação como rádios e jornais. Este processo, segundo Varela, “fez tremar a estrutura da forma de acumulação capitalista” (2014: 159).

Neste contexto, o movimento de ocupações começou rapidamente a avançar logo após o 25 de abril, sendo um fenômeno que se estende nas diferentes geografias do país. No campo, com o lema “a terra para quem a trabalha”, os trabalhadores rurais tomaram posse dos vastos latifúndios, alterando significativamente a configuração rural do país (Barreto, 1995; 2000 apud Torres, 2016: 120). Nas cidades, a crise habitacional levou os moradores de barracas a ocupar casas, ecoando na canção de José Mário Branco: “as casas são do povo/abaixo a exploração”⁸.

Os movimentos de ocupações durante o PREC foram apoiados por organizações como a LUAR (Liga de Unidade e Ação Revolucionária, um movimento político fundado em 1967 para combater o regime fascista em Portugal) e pelo COPCON (Comando Operacional do Continente). Com base no impulsionamento do “poder popular”, os movimentos de ocupação não se concentraram apenas no âmbito habitacional. Muitos dos prédios vazios serviram para distintos serviços sociais: creches, escolas, hospitais e mesmo teatros. Um dos episódios

8 Branco, JM. SAC. (1976). *Cantar São Barbas Não!* [Canção]. *Pois Certo*. Edições Valentim de Carvalho: S.A.

9 Como explica Rui Viana Pereira: “O Poder Popular é a expressão portuguesa que designa a experiência revolucionária mais ou menos equivalente aos conselhos ou sovietes: a organização das populações, de forma autónoma, não intermediada, para cuidar dos seus interesses e necessidades. Estas formas de organização visam a dar origem a assembleias populares regionais que reuniram, assalariados, moradores, mulheres, homens, estudantes e soldados. O processo de articulação a nível nacional de todas estas organizações regionais e sectoriais, iniciado no verão quente de 1975, viria a ser travado pelo golpe militar contra-revolucionário de 25 de novembro de 1975”. Consultado em: https://www.zuflm.org/ptp.php?page=imprimir&id_articulo=20100#rh2

mais memoráveis foi a ocupação de Torre Bela, quando, a 23 de abril de 1975, um grupo de mil trabalhadores ocupou a herdade Torre Bela, na Azambuja, organizando-se numa cooperativa. Um documentário da RTP¹⁰, dá conta do processo de ocupações, expondo: "Os militares aceitaram, de forma tácita, este processo e, no caso da Torre Bela, disseram mesmo: 'vocês ocupam e a lei há-de vir'". Foi em cenários como esses que atuaram grupos teatrais mais radicais, como o brasileiro Teatro Oficina de José Celso. O encenador, exilado da ditadura brasileira, disse: "o povo temou conta da divisão, dos jornais, das fábricas! A gente participava de tudo isso [...] As fábricas eram dos operários... A gente criava espetáculos com eles" (Toledo, 2018). Uma das singularidades do processo político português foi, como salienta Eduardo Lourenço, estar ancorado na ideia de "democracia popular" (apud Torres, 2016: 120). Parte desse exercício de democracia foi fundado na experiência das ocupações.

É neste contexto que duas propostas, com suas semelhanças e diferenças, desenvolvem projetos que consolidam uma identidade fortemente enraizada na relação com o lugar e na forma de habitar o espaço teatral, abrangendo diversas formas de ocupação como parte de um projeto de teatro popular. Refiro-me às companhias A Comunidade e O Bando. Enquanto A Comunidade, através da ocupação, conseguiu estabelecer-se permanentemente num espaço fixo, O Bando desenvolveu um projeto itinerante que atravessou múltiplos territórios antes de se fixar em um local. Essa jornada por diversos espaços tornou-se um elemento essencial de sua proposta artística e social.

10 <https://esselin.stp.pt/artigos/a-ocupacao-da-herdade-torre-bela/>

A Comuna: da toma do espaço à criação duma casa, um processo em curso

Em uma noite de fins de março de 1975, os integrantes da companhia A Comuna - Teatro de Pesquisa, movidos pelo cansaço de não ter um local fixo com condições adequadas para funcionar, decidiram ocupar o casarão desabitado da Praça Espanha,¹¹ pertencente à Câmara Municipal de Lisboa. A ocupação começou com a mobilização do público que estava a assistir à peça "Era uma Vez", numa antiga sala de fabricação da Sociedade Central de Cervejas na Av.º Almirante Reis, até ao sítio a ocupar, um imóvel abandonado há seis anos. Utilizando a melodia transcrita abaixo, uma reportagem da RTP¹² dá conta de como os ocupantes realizaram a ocupação do espaço que, desde então, se tornou a sede da companhia, onde permanecem até hoje:

É tempo, é tempo de 2 coragem arrastar as portas da cidade.

Tempo sem dia, tempo sem verdade. É tempo, é o tempo da alegria, arrastar as portas da cidade. É tempo, é o tempo da alegria, arrastar as portas da cidade.

Tempo sem distância, tempo sem idade. É tempo, é o tempo da infância, arrastar as portas da cidade.

É, nesta sede que, para além de fazer teatro, continuaram com projetos de índole social como o trabalho com as infâncias, que denominaram de Casa da Criança, a biblioteca, atividades de cinema e aulas para adultos à noite, sendo também um centro cultural e um projeto de Café-Teatro.

11 O Casarão Cor de Rosa tinha sido a sede do Colégio Alemão e posteriormente o Lar de Mães Solteiras da Misericórdia.

12 A sequência da ocupação pode ser consultada no programa da RTP, TV PALCO de 27 de março de 1975. Disponível em: <http://arquivos.rtp.pt/conteudos/tepalco-39/>

Surgida da cisão da companhia Os Boneceiros, A Comuna - Teatro de Pesquisa tem a sua fundação no dia 1 de maio de 1972, com 14 integrantes e um espírito fortemente ancorado na ideia de teatro coletivo. João Moça, diretor da Comuna, expressa o que viria a ser o espírito da companhia, numa entrevista a Miguel Falcão (2012):

«Queríamos fazer espetáculos em qualquer lugar, ter público de todos os lados, acabar com a barreira entre ator e público, integrar a improvisação, criar uma nova relação espaço-tempo, valorizar o silêncio e a análise do texto... e, antes de tudo mais, fazer um trabalho de "aprofundamento humano"».



Fig.1

O espetáculo a Comuna em outubro de 1972, num momento da época do Ditadura. Fonte: <https://observador.pt/2017/01/01/comuna-45-anos-do-nascimento-do-teatro-portugues/>

Todas estas dimensões passariam também pela criação e intervenção dum espaço próprio, tanto a nível simbólico como concreto. Primeiramente, a urgência foi levar o teatro pelo país, como escrito numa das carrinhas utilizadas pelo grupo durante as campanhas de Dinamização Cultural¹³ "o teatro vai ao povo". Assim, o capitão de Abril, Francisco Faria Paulino, dá um panorama do ambiente que se vivia na altura:

«A Comuna participou activamente nessa imensa festa, percorrendo o país que se descobria e descobria com interesse espantado e inteligente (...) é comovente recordar as sessões de dinamização feitas com megafones à luz dos faróis dos carros, por falta de electricidade, ou as representações teatrais em que a falta de condições técnicas era claramente ultrapassada pela generosidade dos actores e pelo interesse dos espectadores» (1998: 51-52).

Percorrendo a história dos espaços fixos que o grupo ocupou, o período começa numa garagem frente ao Liceu Camões, alugada ao empresário Vasco Morgado, passando depois por diversas sedes, antes da ocupação do Casarão Cor-de-Rosa da Praça Espanha. Embora a companhia tenha contado com alguns apoios mais ou menos regulares por parte de instituições como a Fundação Calouste Gulbenkian e o Fundo de Teatro¹⁴, o coletivo encontrava-se numa situação de grande precariedade, mas, para além da necessidade de contar com melhores condições para a criação, seria a consecução de um projeto a longo prazo, que iria mobilizar a urgência de um espaço próprio, como ex-

13 A companhia participou de várias campanhas de dinamização cultural. É possível consultar o impacto da criação, nem sempre positivo, da peça "Lex artis vos" nas campanhas no Alto Minho em 1975 na reportagem da RTP: <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/operacao-verdade-minho-75-parte-ii/>

14 Como explica Tiago Ivo Cruz (2024) O Fundo de Teatro foi criada pela Lei n.º 304/1950, de 16 de maio, com o objetivo de "assegurar proteção ao teatro como expressão e instrumento de cultura e padrão da língua". A sua criação respondeu, em primeiro lugar, à necessidade política de enfrentar a crise económica permanente do setor e, em segundo, à intenção de estruturar as artes de espetáculo de acordo com o projeto político do Estado Novo. Após a revolução de 1974, a relação de forças foi rapidamente alterada, com novas associações a redefinirem as linhas de ação do Fundo de Teatro (Cruz, 2024: 97-98).

pressa o próprio João Mota: "os projectos para serem materializados necessitam, antes de mais, de um local" (Porto, 1985: 86). E prossegue, referindo-se à ocupação:

«Julgamo-nos em pleno direito de assim proceder, pois é nossa opinião que um grupo de teatro (e não só) tem uma função sociopolítica e cultural a desempenhar dentro de uma sociedade, e que essa função assume especial relevância num país que tenta encetar uma revolução. É nossa convicção que o processo revolucionário ora iniciado só será verdadeiramente revolucionário se tiver a adesão consciente de todos os explorados, dos que o obscurantismo sempre privou de todo acesso à cultura e, em particular de um teatro realmente voltado para a sua luta, posto ao seu serviço.» (Porto, 1985: 86-87)

Fig. 2

Protestos em frente ao casarão abandonado na Praça de Espanha em 1974. Fonte: <https://obscuradim.pt/2017/05/04/comuna-45-anos-ao-servico-do-teatro-portugues/>



Esta vocação de um teatro ao serviço da revolução e do povo foi entendida como uma missão a longo prazo, mas também quotidiana, em que o espaço é reformulado, não só no aspeto arquitetónico (acondicionamento do lugar e construção de um segundo edifício), mas também como um espaço de tecido social e de exercício de cidadania, tornando-se numa verdadeira "casa da vida" (Fanes, 1998: 77). Várias testemunhas recolhidas no livro comemorativo dos 25 anos da Comuna (1998) dão conta dessa singularidade. "A Comuna é sobretudo um lugar" diria Luis Miguel Cintra (1988: 136), referindo-se a um lugar construído não por paredes, mas antes por pessoas, pelos seus encontros e vivências quotidianas. Como descreve Luis Vasco, colaborador da Comuna, "tudo se passou por A Comuna existir e ter espaço para as pessoas serem" (1998: 75), um lugar em que "não os unia uma estética, unia-os uma regra de vida", diria José Bernard (*idem*: 69). A Comuna passa a ser então um lugar de comunhão, como descreve José Saramago: "Muito mais de que um Teatro, a Comuna é um Lugar, um Lugar onde, com notável constância (...) o sopro do Espírito tem alimentado, desde o primeiro dia, forças criadoras nada comuns em Portugal" (*idem*: 78). A Comuna não é apenas um espaço físico, mas um lugar de comunhão, em conexão com a inspiração ritualística da companhia, um recinto onde as relações humanas são celebradas. O espaço da Comuna serviu também de acolhimento para outras iniciativas e companhias que se encontravam sem um lugar fixo, foi assim que, como descreve Eugénia Vasques, a Comuna "hospeda" O Bando e o grupo que tinha tomado um curso de iniciação teatral com Augusto Boal (*idem*: 24).

Certas iniciativas foram de crucial importância para modelar a conexão da Comuna com a comunidade neste local. Por uma parte, a Casa da Criança, um dos principais projetos promovidos desde o início da companhia e que viria a sublinhar a forte importância do trabalho pedagógico do grupo na ideia de um "teatro para a infância". Por outro lado, é também interessante a aposta no modelo de Café-Teatro, ocupando o hall em 1980, conectando novamente com o teatro de revista e renovando a sua linguagem como um teatro de índole popular.



Finalmente, e como descreve Paulo Raposo, a Comuna funcionaria como um lugar de culto e como um projeto que formaria uma "arquitetura humana, artística e cultural" (*idem*: 232), um local aglutinador de experiências, onde a concepção de um espaço que resiste contra a mercantilização dos bens culturais contém também um tempo e os seus ideais.

*/ Fig. 3
Oficinas de teatro para
crianças e adolescentes, nos
anos 70. Fonte: [https://
observador.pt/2017/05/01/
comuna-43-anos-ao-
servico-do-teatro-
portugues/](https://observador.pt/2017/05/01/comuna-43-anos-ao-servico-do-teatro-portugues/)*

○ Bando: entre a fixação e a itinerância.

Contrariamente a outras companhias de teatro independente que já tinham começado o seu percurso artístico antes do 25 de Abril, a história d'O Bando conta com a singularidade de ser uma companhia que se forjou por meio da "conquista de espaços", na tensão entre a necessidade de fixação num local e a itinerância. Para Eduarda Dionísio, "[contar] a história das sedes d'O bando é também fazer a sua própria história - uma peregrinação" (1994: 94). Como explica a autora, esta foi uma conquista que se deu tanto porque os seus integrantes vinham

do exílio (das experiências marcadas pelo maio de 68) e tinham de encontrar um lugar na cena teatral, como pela longa história da busca de sedes onde exercer o seu projeto sócio-teatral. Uma singularidade marcada por diversas escolhas: ser um teatro de animação, para crianças, que preferia o campo à cidade, e o nomadismo à fixação numa casa (*idem*: 91). Com este modelo O Bando defende um teatro itinerante e de intervenção, que evolui desde o conceito de teatro popular para o teatro comunitário (O Bando, Manifesto II, 1988).

O projeto itinerante existiu desde o início, pelo que "o primeiro território [da companhia] são duas carrinhas e os 2 CVs que trouxemos da Bélgica", salienta João Brites.¹⁵ Os projetos d'O Bando, pensaram-se assim, sediados num local, mas como ponto de irradiação que expandia o espaço de ação do grupo às aldeias e territórios próximos. A vocação virada para a intervenção no campo começa desde o início, quando se instalam na cozinha do Palácio Valenças, em Sintra, espaço cedido pela Câmara, e percorriam as aldeias aos sábados de manhã, com cenários transportados por carrinhas. Desta forma "interessamo-nos uma arte de relação do campo com a cidade, não queríamos estar na cidade". Poder-se-ia dizer que é um teatro que cria um território, uma noção de território móvel, um novo espaço que relaciona o campo com a cidade.

¹⁵ Todos os excertos das declarações de João Brites foram retirados da gravação da segunda parte do ciclo *Habituar de Experimental em Portugal*, realizado no dia 15 de outubro de 2022. Esta segunda conversa, que deu continuidade à primeira parte ocorrida no Teatro do Bairro Alto, foi dedicada à questão do território e das várias sedes percorridas pela companhia O Bando.



Fig. 4
Itinerância, 1975
Cortesia do
Teatro O Bando.

A experiência de itinerância exige que o espaço teatral seja constantemente reinventado, criando um ambiente de negociação que, seguindo o trabalho de Lídia Kosovski, se expressa no conceito de “lugar encontrado”: “tem por princípio básico a percepção e a negociação com os seus elementos físicos, a sua arquitetura, as suas qualidades de textura, a sua topografia, a sua luz, e a sua socialidade - para os explorar” (2000: 89). Assim, no seu segundo manifesto *O Bando* expressa:

«Também, a itinerância, desde que corresponda a uma vontade real das populações e se faça em condições que não violem a concepção do espetáculo e que permitam um contacto produtivo com o público, contrária a tendência que todos temos de nos instalarmos na rotina. É

bem sermos obrigados a procurar novas soluções para novos espaços» (O Bando, Manifesto II, 1988:31)

A itinerância foi feita principalmente ao redor de Lisboa e na região centro e norte, em zonas campesinas. Se bem que a itinerância não seja o mesmo que a descentralização, como proclamam no seu manifesto, referem participar “numa corrente não formalizada que descentraliza os espaços teatrais, que não se limita à sala própria” (Manifesto I, 1980). Neste sentido, nos seus inícios O Bando também se relacionou com os movimentos de ocupação, na voz de João Brites:

«Queríamos uma quinta ocupada ou uma casa ocupada ou um palacete ocupado (...) portanto, a primeira perspectiva que O Bando tem para ter a sua sede é em sítios em que estava a haver ocupações (...) espaços que estiveram devolutos ou abandonados e depois negociar como é que a gente podia ficar, portanto, a primeira lógica de sedes do Bando era associada às ocupações.» (Manifesto I, 1980).

É esta lógica que prevalece depois das primeiras eleições presidenciais, em 1976, quando, acabado o PREC e no intento de “normalização” da sociedade e de regularização duma política cultural, O Bando tem de sair do Palácio de Valenças e vai para a Quinta da Boavista, em Melões, uma casa degradada que tinha sido ocupada pelas Comissões de Moradores e onde já funcionava uma escola. Eduarda Dionísio (1994) explica como “o fim da revolução” e já sem apoio do Estado, “radicaliza” a inserção social d’O Bando, melhorando as suas condições logísticas e alinhando-se melhor aos seus gostos e a sua “utopia” (1994, 113). É nessa altura que também vão para Viana do Castelo e Bragança.



Fig. 5
Quinta da
Bomica, Marvila,
1974. Coreografia do
Teatro O Bando.

Posteriormente, O Bando decide aceitar a proposta de Fernando Guimarães e, em 1977, instala-se na sede do Teatro Proposta, em Marvila. Esta mudança representa uma transição significativa para o grupo, que passa a atuar numa paisagem urbana e, pela primeira vez, num teatro com melhores condições arquitetônicas e técnicas. O deslocamento para a capital reflete também a intenção de "marcar um espaço" num contexto em que as companhias de teatro disputavam ativamente lugares nos teatros da cidade.

Durante este período, a permanência em Marvila possibilita ao grupo um contato mais direto com os grupos amadores da zona, ampliando as suas redes e diálogos artísticos. Em paralelo, O Bando aprofunda o modelo de itinerância sistemática, destacando-se a marcante experiência vivida em Vila Real, onde o grupo passou quatro meses em 1977. Nesta residência, o trabalho teatral é combinado com um aprofundamento da pesquisa etnográfica, reforçando a ligação do coletivo com as comunidades locais e os seus contextos culturais.



Fig. 6
Teatro Pipitima,
Marsilá, 1977
Continuação do
Teatro O Bando

A procura de espaços continua, na medida que o próprio projeto d'O Bando também começa a mudar, afastando-se da animação para crianças e procurando uma "opção teatro" (Dionísio, 1994: 116). O grupo continua a transitar por diversas localizações, tentando inicialmente fixar-se na sede do Sport Algés e Dafundo e posteriormente na sede da FAPIR. Eventualmente, estabeleceu-se no denominado "projeto dos autocarros" na Quinta da Casquilha em Benfica, com o apoio da Fundação Calouste Gulbenkian e com o patrocínio da Secretaria de Estado da Cultura (SEC)¹⁶. No entanto, devido a dificuldades relacionadas com a área e a construção, o projeto dos autocarros não pôde ser plenamente concretizado. Desde 1980 e durante três anos, permaneceram no local, utilizando apenas um autocarro como escritório e fazendo espetáculos ao ar livre. Neste contexto de crise e instabilidade, resultante das mudanças de espaço, que refletem também as próprias transformações sociopolíticas em curso, O Bando apresenta o seu primeiro manifesto em 1980. Nesse documento, o grupo declara a

16 Sobre O Bando em Benfica, consultar RTP Arquivos, Fila 1 (Vídeo). Disponível em: <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/fila-1-6/>.

necessidade de uma sede própria e reafirma sua identidade, com foco em um teatro voltado para o trabalho com as crianças.



No ano 1984 o grupo instala-se na sede da Comunidade que lhes permite por fim afirmar uma estética. Desde ali, tendo uma base em Lisboa, voltam a conectar com o trabalho assente no território a partir da pedagogia mediante a execução de estágios antes dos espetáculos, tendo uma primeira experiência em Tondela com a companhia Trigo Limpo. Estas atividades permitiram novamente "ter um pezinho na realidade (...) no contacto com a realidade geográfica espacial" (*Ibid.*: 120).

A questão da sede vai ganhando cada vez mais importância e é uma das principais preocupações levantadas no Segundo Manifesto da companhia, datado de 1988. É talvez também a experiência da cons-

Fig. 7
Projecto Alimmarre, Braga
(1980-1982). Cortesia de
Teatro O Bundo.

tante mudança de espaços que permitiria um amadurecimento de um imaginário espacial nos projetos de casa. Nesse documento, é afirmado:

«A sede de O Bando terá que se situar numa zona onde os bairros novos e as populações se cruzem com os restos rurais da cidade (...) tornará visíveis os bastidores do seu trabalho (...) criará condições de comunicação e troca (...) caberão couves, vacas e peixes, estúdios de gravação, salas de espectáculos e oficinas.»

A ideia expressa no manifesto destaca a necessidade de que a sede não seja apenas um local físico, mas um espaço que reflita as aspirações e as formas de funcionamento do coletivo. Não bastaria simplesmente encontrar um lugar: seria essencial imaginar o lugar a partir das necessidades do grupo-cooperativa. Essa visão integrada do espaço na prática é fruto da experimentação em diferentes locais ao longo do tempo, permitindo à companhia adquirir a perspetiva necessária para conceber um espaço que, por fim, atenda às suas necessidades e valores. A sede projetada pelo Bando não se limita a ser um edifício, mas torna-se um universo onde se entrelaçam as dimensões urbanas e rurais, artísticas e comunitárias, refletindo a essência do coletivo e suas práticas.

Os condicionalismos dos distintos espaços moldaram a relação d'O Bando tanto com o espaço geográfico, quanto com a conceção de cada espaço como um projeto de vinculação com a sociedade e onde o constante peregrinar do grupo é reflexo das próprias mudanças políticas de um país. Finalmente, a peregrinação do grupo continuou por outros espaços, até assentar-se no ano 2000 na que é hoje a sua sede em Palmela em Vale de Barris, voltando finalmente às raízes rurais.

As experiências de companhias como A Comuna e O Bando demonstram que a busca por espaços e a ocupação de lugares não tradicionais para o teatro transcenderam uma mera necessidade prática. Essas iniciativas refletem um desejo coletivo de transformação social e cultural. A identidade dos grupos de teatro independente, em toda a sua diversidade, foi intrinsecamente ligada à criação de um espaço fis-

co, indispensável para uma atividade artística planejada e coletiva. Nas décadas seguintes, novas formas de trabalho e as exigências do mercado modificaram a relação do teatro com os espaços de criação e apresentação. Hoje, mais de 50 anos após a fundação dessas companhias, embora as condições sejam distintas, tanto O Bando quanto A Comuna continuam a ocupar um espaço significativo, não apenas fisicamente, mas também no imaginário coletivo.

Referências Bibliográficas

- Brock, P. (2008 [1968]). *O Espaço Vazio*, trad. Port. Rui Lopes, Oporto/Nova: Lisboa.
- Carlson, M., Lima, T. E. P. & Rodrigues, T. J. (2011). A cidade como teatro. *O Percepo Online*, 4(1).
- Cunha, R. P. (2020). La aventura del Teatro Independiente en Portugal. *ADG Teatre: Revista de la Associació de Directors de Teatre de Espanya*, 781, 105-111.
- Ivo Cruz, T. (2024). A Revolução, o Fundo de Teatro e o Teatro Independente: quando o gesto ultrapassa o discurso. *Revista de Cima*, 11 (1), 92-123. <https://doi.org/10.51427/rev.11-2024.1.5.5>
- Dionísio, E. (1994). 'Um Projeto de Mil Espaços', *O Bando: Monografia de um Grupo de Teatro no Vigésimo Aniversário da sua Simultaneidade Artística e Independência Política*, (Lisboa: Grupo de Teatro O Bando) pp. 89-135.
- Falcão, M. (2012). João Mota: 'A valorização da cultura depende de uma revolução na educação'. *Revista de Cima*, 18, 2012, 45-60.
- González, E. M. P. (2018). *A cultura ao serviço da revolução: estratégias de dinamização cultural e ação cívica de MEB* (Dissertação de mestrado, lista - Instituto Universitário de Lisboa). Repositório do IULIS. <http://hdl.handle.net/10071/18501>
- Kozvicki, L. *Comunidade e Espaço Cênico. De todo Teatro a cidade ocupada*. Tese de Doutorado. ECO/UFRI, Rio de Janeiro, 2000.
- MENDES, D.M.P. *Estudos de práticas de composição coreográfica em espetáculos teatrais realizados em espaços de uso não convencional durante a ocupação cívica e a construção teatral*. 2016, 227 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) - Instituto de Filosofia, Artes e

Cultura, Universidade Federal de Ouro Preto, Ouro Preto, 2016.

Moca, J. (1994). 'Fragmentos da Memória', *Fragmentos da Memória: Teatro Independente em Portugal, 1974-1994*, Ana C. Baptista (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, ACARTE), pp. 52-56.

Pereira, V. S. (2012). *Negotiating the alternative in a postmodern theatre: O Bando, Finnish, Suomalainen Aisti Esale De Mällinen*. PhD Thesis (The University of Manchester (UK)).

Porto, Carlos. (1985). '10 Anos de Teatro em Portugal', *10 Anos de Teatro e Cinema em Portugal, 1974-1984*, pp. 15-151.

O Bando. (15 de Outubro de 1980) Manifesto I: Teatro e Colectivo.

— (Setembro de 1988) Manifesto II: Teatro e Comunidade.

Toledo, P. B. (2018). 'Magnetismo da revolução no palco português de José Celso Martiniz Corrêa (1974-1976)', *Sala Preta*, 18(1), 72-84.

Torres, G. M. T. A. (2016). *Espectros do Teatro universitário em Portugal (1974/1994)* (Tese de Doutoramento), Universidade de Coimbra.

Vasques, E. (1999). 'O teatro português e o 25 de abril: Uma história ainda por contar', *Contão: Revista de Letras e Culturas Lusófonas*, 5, pp.113-125.

A descentralização em Portugal a partir da experiência da ATADT

Carolina Valente

Investigadora em Estudos de Teatro (CEITEJ), coordenadora do projeto ATADT

Durante os quarenta e um anos de ditadura do Estado Novo, a atividade teatral profissional concentrava-se na capital, com alguns focos no Porto, e um vazio no resto do país, salvo raras exceções de itinerância de algumas companhias. A situação mantém-se ao longo do regime, com relatórios de 1972 da União de Grêmios de Espectáculos a apontar para uma inexistência de salas de espetáculos: oito em Lisboa, com quatro delas situadas no Parque Mayer e por isso dedicadas ao teatro de revista, e uma no Porto. Entre 1950 e 1970 haverá cerca de 320 salas aptas a receber espetáculos no país, mas a média anual de representações é de apenas dez. Além disso, as deslocações e itinerância representam custos avultados que as companhias, em especial as de teatro declamado, não conseguem suportar. O historiador e dramaturgo Luiz Francisco Rebelo, ao apresentar uma comunicação intitulada *Situação do teatro em Portugal* num congresso em Aveiro denuncia: "Há cidades do país onde, se não fosse a abnegada obstinação de algum agrupamento de amadores, anos inteiros se passariam sem que os seus habitantes pudessem assistir a uma representação." (citado em dos Santos 2004: 283)

Após a revolução, alguns dos grupos emergentes de teatro independente integram as Campanhas de Dinamização e Ação Cívica do Movimento das Forças Armadas, onde se pretendia «levar o teatro a todo o país, bem como o cinema, as artes plásticas, a dança e o canto, com técnicos que auxiliem a respectiva implantação» (Manuel Beagonha citado em Gonçalves 2018: 24). Também os grupos de teatro amador do país se mobilizaram na sua atividade teatral, produzindo e fazendo parte do processo político. No entanto, grande parte do território estava ainda desprovida de qualquer companhia de teatro profissional. Em setembro de 1974, é formada a Comissão Consultiva para as Atividades Teatrais, constituída por trabalhadores e membros de associações ligadas à cultura e ao teatro, para debater e elaborar medidas para a “transformação do teatro português” (Porto e Menezes 1985: 38). Das reuniões deste grupo de trabalho, saíram várias propostas que influenciariam decisões da Direção-Geral da Cultura Popular e Espectáculos, entre elas a redação de um projeto para uma nova lei do teatro, ou um estudo de implementação de centros dramáticos, semelhantes ao modelo francês da descentralização teatral, nas capitais de distrito do país. Segundo o projeto, estes centros fomentariam o emprego artístico, formariam públicos e dariam apoio aos amadores localizados fora de Lisboa ou do Porto. Daqui, surgiu a proposta de criação do Centro Cultural de Évora (CCE) apresentada por Norberto Ávila e Mário Barradas em Novembro de 1974. O CCE surgiu então como um projeto-piloto para a implementação de centros dramáticos espalhados pela geografia do país, representando uma tentativa de “características inéditas na história do teatro em Portugal” (Zurbach 2017: 3; tradução minha), baseada no modelo de descentralização teatral em França, onde ambos tinham estudado e trabalhado.

A 11 de janeiro de 1975, num despacho da Direção-geral da Cultura Popular e Espectáculos, declara-se o estatuto do Centro Cultural de Évora como entidade dependente do Estado, e nomeia-se Mário Barradas como seu diretor. Apesar de este ter sido um dos mais proeminentes exemplos de um início da descentralização teatral, e tendo sido o único que foi, pelo menos até ao final da década de 80, de

cariz nacional, não foi o único exemplo de companhias dedicadas ao trabalho teatral fora do grande centro urbano. Outras companhias profissionais fora de Lisboa ou do Porto vão surgindo. Em outubro de 1975, por exemplo, é fundada o Teatro Animação de Setúbal, numa cidade caracterizada pela sua grande movimentação política e elevada desigualdade social. Ao contrário do CCE, trata-se de uma companhia privada e dependente de subsídios do estado português, que estavam muito condicionados a “disponibilidades orçamentais irrisórias” (A Descentralização Do Teatro Em Portugal (I) 1989: 7), uma vez que o projeto de descentralização teatral continuava ainda indefinido aos olhos da política portuguesa (e assim permaneceria).

A Associação Técnica e Artística da Descentralização Teatral (ATADT) foi fundada a 8 de março de 1976, por estas duas companhias pioneiras da descentralização teatral com a Seiva Trupe - Teatro Vivo e o Teatro Experimental do Porto (TEP), ambas sediadas no Porto, pretendendo opor-se à hegemonia cultural de Lisboa. juntou-se também a Casa da Cultura das Caldas da Rainha, companhia que estava ainda em processo de profissionalização. A razão da organização desta associação seria a crença e pontos de vista comuns em certos “objectivos definidos no [seu] pacto sócioal”: coordenação do trabalho com vista à descentralização teatral, apoio técnico e à formação de quadros dos grupos amadores existentes nas regiões em que operam, promoção de intercâmbio, apoio mútuo e iniciativas conjuntas, e coordenação de pontos de vista em relação à atividade teatral portuguesa.

Em 1977, junta-se A Centelha, sediada em Viseu. No ano seguinte, o Teatro Estúdio de Arte Realista (TEAR), com sede em Viana do Castelo, torna-se associado. Num documento¹ onde é feito o balanço de trabalho da ATADT desde a sua fundação até 1978, surgem alguns números: foram montadas setenta e cinco peças de teatro a partir de tex-

1. Em Fúndio Mário Berradas, 1979, ca. 32, “O Encontro Da Descentralização Teatral - Conclusões”.

2. *Ibid.*

tos clássicos, textos de autores portugueses e espetáculos destinados à infância, perfazendo mais de três mil representações. As companhias associadas deslocaram-se a 630 localidades dentro das suas zonas distritais e a 381 fora delas, alcançando mais de 745.000 espectadores. É descrito o apoio dado às companhias amadoras, nomeadamente por meio de empréstimo de material, da formação e de sessões de trabalho, ou no apoio à constituição de bibliotecas base. O documento indica também que foram realizados mais de quarenta cursos de "reciclagem, iniciação e aperfeiçoamento, com destino a amadores, grupos específicos, professores, estudantes, etc."³.

Apesar deste robusto corpo de trabalho, os sucessivos governos portugueses – e, entre 1976 e 1979, foram quatro – ignoravam a descentralização teatral enquanto um tema a ser legislado ou sequer discutido: o interesse público da actividade teatral, e a consequente criação das estruturas públicas, não foi nunca reconhecido, "tácita e provincialmente, por nenhum dos governos que geriram até hoje os destinos do país" (*A Descentralização Do Teatro Em Portugal (I)* 1989: 7). É preciso salientar também que, em cada passagem de governo, a Secretaria de Estado da Cultura sofria reestruturações, o que, para Eduarda Dionísio, revela o "lugar pouco claro que a Cultura tem tido na política dos governos" (1993: 416), expondo a "discrepância entre a importância que normalmente lhe é atribuída nos discursos e a sua menoridade na prática" (*idem*).

A ATADT organiza o I Encontro da Descentralização Teatral, a 26 e 27 de maio de 1979. Era necessário para a associação que se estabelecesse "doutrina, de tentar um esforço teórico",⁴ e produzir um quadro justificativo e programático. Vinte e oito elementos das companhias associadas estiveram presentes no encontro, excetuando a Casa

3 Em Fundo Mário Barradas, 1979, cx. 52, *I Encontro Da Descentralização Teatral - Conclusões*.

4 Em Fundo Mário Barradas, 1980, cx. 30, *A Descentralização Teatral e o Desenvolvimento Cultural*.

da Cultura das Caídas da Rainha. Uma nova companhia, ainda em processo embrionário, o Teatro de Ensaio Transmontano, com sede em Vila Real, também se fez representar. Para além das companhias, estiveram também presentes membros de grupos amadores, coletividades, associações e sindicatos ligados à cultura. É constatado que estiveram presentes representantes das Câmaras Municipais de Setúbal e de Évora, e do Gabinete de Animação Cultural e Direção-Geral da Acção Cultural da Secretaria de Estado da Cultura:

O encontro iria estruturar-se à volta de seis secções: descentralização teatral e desenvolvimento cultural, fórmulas programáticas gerais, estruturas e apoios, tipos de trabalho da descentralização, formação de quadros, e criação e formação de públicos. Cada companhia apresentaria comunicações sobre cada tema, havendo também algumas secções que constariam com a comunicação de convidados. A conexão de descentralização teatral é muito discutida. Nota-se, por exemplo, que não existe um consenso sobre como deve ser implementada em Portugal: a companhia Seiva Trupe, por exemplo, afirma que "deve ser feita através de Companhias de Teatro e não com a instalação espontânea e incorrecta de organismos com nomes de Centros Culturais [...] que não possuam como base actividade teatral"⁵. Já o CCE, na mesma sessão, embora se alinhe na questão da necessidade de uma base teatral, ou seja, de não se ver nos centros culturais uma estrutura cultural indiscriminada, crê que a "implantação em diversas zonas do país de unidades profissionais de produção teatral" é indispensável ao "desenvolvimento cultural e global do país", o que sugere uma visão estrutural e legislada e menos "orgânica" da descentralização.⁶

Estas comunicações dão-nos também noção da dificuldade e dimensão do trabalho que estas companhias faziam, num momento pós-

5 Em Fundo Mário Barradas, 1979, ex. 20, "Secção I - Descentralização Teatral e Desenvolvimento Cultural".

6 Em Fundo Mário Barradas, 1979, ex. 20, "Secção I - Descentralização Teatral e Desenvolvimento Cultural".

-Revolução em que urgia opor-se à chamada macrocefalia cultural de Lisboa, ao mesmo tempo que batalham contra a falta de estruturas de apoio, de pessoal qualificado, e tendo em conta as exigências da Secretaria do Estado de Cultura: "no que concerne à produção de espetáculos, única actividade para a qual somos regularmente subsidiados".⁷ A maior parte das companhias associadas apenas tinha subsídio de apoio à produção de espetáculos, o que apagava o trabalho estrutural, de animação e sensibilização junto do público, que tinha um peso considerável nos seus orçamentos.

Fig. 1
Documento do
comité de
finanças do
Instituto da
Descentralização
Teatral. Fundo
Mário Barradas,
1979, cx. 32

ASSOCIAÇÃO TÉCNICA E ARTÍSTICA DA DECENTRALIZAÇÃO TEATRAL (ATAD)

1. OBJECTO DA DECENTRALIZAÇÃO TEATRAL

CONCEITOS

1. A Associação Técnica e Artística da Decentralização Teatral (ATAD) surgiu em -
- em 8 de Março de 1970, entre as companhias profissionais de Teatro Instaladas na Província a essa data, e tendo a sede de Lisboa nos Galões da Rainha, que se incorporava então como pré-função da unidade de produção teatral, compreendendo também, sob a direcção do director do teatro, o aparelho técnico e artístico que lhe permitisse transformar-se em companhia profissional.

Intervêm, nos fundadores, as seguintes entidades:

- Casa da Cultura dos Galões da Rainha
- Centro Cultural de Fátima
- Escola Grupo-Teatro Vivo (Porto)
- Teatro Aníbal de Lisboa - TAD
- Teatro Experimental de Lisboa - TEL

⁷ Em Fundo Mário Barradas, 1979, cx. 30, "Descentralização Teatral e Desenvolvimento Cultural".

Deste encontro, conclui-se que, da parte do Estado, é necessário reconhecimento do trabalho realizado pelas companhias da descentralização teatral, e, para isso, é necessária a integração da descentralização numa política cultural global. Isto inclui uma revisão dos subsídios concedidos às companhias fora da capital, que consideram altamente desproporcionais: em 1978 "a toda a atividade teatral profissional instalada fora de Lisboa [é concedida] uma verba de cerca de 16000 contos, enquanto que a instalada em Lisboa absorveu verbas superiores a quatro vezes aquela"⁸.

Outras considerações para uma política de descentralização teatral são feitas, como é o caso da promoção da criação de caráter urgente de um Teatro Nacional no Porto (o que viria a acontecer em 1992, com a aquisição do Teatro de São João por parte do Estado português), ou da criação de Centros Dramáticos Nacionais à semelhança do CCE. Propõem-se também políticas para equipar e garantir condições materiais dos espaços teatrais de todo o país, começando pelas capitais de distrito, para que possam acolher mais companhias de teatro. Pede-se também a participação das autarquias locais no trabalho da descentralização, lançando-se críticas aos órgãos autárquicos "que, por falta de sensibilidade cultural, por preconceitos retrógrados ou por aspirações censórias fascizantes, contrariam, (...) ou simplesmente se mantêm à margem (...)".⁹ Uma crítica que parece mais acutilante tendo em conta que da autarquia de Viseu, cidade onde se encontravam, não terá comparecido nenhum representante neste encontro. Releva-se também a importância da escolha de um repertório não só de um ponto de vista de um programa estético, como também na questão de formação de públicos. É necessário conhecer-se a população em que estão inseridos, mesmo não sendo esta homogênea, o que se traduz, no caso do CCE, na utilização de clássicos e de textos portugueses de que o povo português tinha sido afastado durante o regime fascista, e

⁸ Em Fundação Mário Berrada, 1979, ca. 32, "O Encontro Da Descentralização Teatral - Conclusões".

⁹ *Ibid.*

no caso do TEAR, na escolha de textos "no sentido de levar até junto do público uma obra como forma de cultura elaborada [...]. Nem um teatro paternalista ou ausente da perspectiva histórica das massas, nem um teatro elitista desligado das suas vivências reais."¹⁰

Em suma, as conclusões do I Encontro da Descentralização Teatral mostram-nos uma associação e um conjunto de companhias empenhadas em assumir o papel que o Estado português não desempenhava, mas que não se ouibem de mostrar e discutir as suas dificuldades de atuação. O que fica evidente é uma rede profissional com a vontade de proporcionar à população portuguesa em toda a sua extensão o direito constitucional de acesso à cultura, de uma forma continuada e permanente. Por fim, a associação decide que a pertinência e necessidade do tema merece ser discutida periodicamente, marcando para o ano seguinte o II Encontro da Descentralização Teatral.

Assim foi: no ano seguinte, a 17 e 18 de maio, deu-se o II Encontro da Descentralização Teatral em Viana do Castelo. As primeiras comunicações dão conta de um lento, mas significativo progresso no processo da descentralização teatral em Portugal. Entretanto, o Grupo de Teatro de Campolide saiu de Lisboa e radicou-se em Almada, sendo agora integrante da ATADT. A Centelha, neste espaço de tempo, extinguiu-se, assim como a Casa da Cultura das Caldas da Rainha. Surgem novas companhias que se espera que "findo um primeiro ano de atividade regular, [estarão] nos termos do regulamento interno da ATADT, em condições de pertencer à Associação"¹¹, como é o caso do Teatro Laboratório de Faro, da cooperativa Os Bonifrates, vindos de Coimbra, e do grupo O Semeador, com sede em Portalegre. No caso do último grupo, teria na sua equipa dois atores profissionais formados e profissionalizados no Centro Cultural de Évora, demonstrando como o trabalho de

10 Em Fundo Mário Barradas, 1979, cc. 20, "Que Tipos de Trabalho Teatral Na Descentralização?"

11 Em Fundo Mário Barradas, 1980, cc. 20, "A Descentralização Teatral e o Desenvolvimento Cultural"

formação, uma das bases programáticas da ATADT, começava a dar, lentamente, "de forma talvez mais lenta do que todos desejaríamos",¹² frutos no desenvolvimento cultural do país.

Apesar disto, o programa do segundo encontro evidencia uma corrente de discussão centrada no pensamento sobre o poder local em relação à descentralização. É reconhecido o papel deficiente que as autarquias podem ter na cultura, tanto pela ausência de planos culturais e equipamentos para os mesmos, como pela falta de sensibilização na matéria. Há testemunhos das companhias sobre a indiferença camarária, como é o caso da experiência do TEAR, denunciando várias tentativas de audiência com o Vereador do Pelouro Cultural da Câmara Municipal de Viana do Castelo desde a implantação da companhia na cidade, sem qualquer resposta até ao dia da comunicação. Já o Teatro Animação de Setúbal refere que o seu trabalho tem sido desenvolvido em "estreita ligação com [as] autarquias"¹³ dos concelhos de Setúbal.

O Grupo de Teatro de Campolide descreve uma relação cordial e de compreensão para com a autarquia de Almada (e as outras do distrito de Setúbal), havendo previsão de o grupo receber apoio camarário nesse mesmo ano. No entanto, alertam para o caso particular do distrito de Setúbal que caracterizam como sendo "um dos mais motivados, senão o mais motivado, para o apoio à actividade cultural"¹⁴. As comunicações apresentadas parecem concordar em termos gerais que o poder local não é capaz de dar resposta total às necessidades financeiras, programáticas e estéticas das companhias da descentralização, e que uma transferência de responsabilidades sobre o desenvolvimento cultural serviria como "pretexto a uma demissão do Estado no cumprimento dos seus deveres indeclináveis para com o teatro".¹⁵ No entanto, para as companhias, é fulcral que as autarquias se mantenham

12 Ibid.

13 Em Fundo Mário Barradas, 1980, ex. 20, "Relações e Articulação Entre o T.A.S. e as Autarquias".

14 Em Mário Barradas, 1980, ex. 20, "Níveis de Apoio Autárquico".

15 Ibid.

engajadas, e devem, "por imperativo constitucional"¹⁶ prestar apoio às atividades artísticas e culturais noutras modalidades, seja no apoio publicitário, como no logístico (transportes, apoio às instalações das companhias...) e pontualmente económico.

3. A ATADT sempre defendeu que as Companhias teatrais fora de Lisboa, (nas condições que envolve o seu trabalho, deviam ter um estatuto superior ao das Companhias instaladas no capital. Com efeito, as Companhias de Descentralização:

- a) Não podem obter receitas de bilheteira idênticas às que as Companhias de Capital podem conseguir, porque, por um lado, não têm a mesma facilidade de acesso ao público da grande metrópole e, por outro, não podem manter as mesmas condições de trabalho, em sede, por exemplo, de sustentação que se normalmente se verificam em Lisboa.
- b) Grande parte da sua actividade, sob estas condições acima referidas, consiste no cumprimento da sua sede de apoio, através da realização de numerosas representações fora de sede, com pesadas despesas, esforços e sacrifícios de todos os elementos que compõem as unidades de produção.
- c) Não podem concorrer com as companhias de Lisboa no nível de sustentação de seus elementos, por razões óbvias.
- d) Não dispõem, pela natureza da sua relação com a sede local, e sobretudo a numerosas actividades de natureza cultural e literária de âmbito.

/ Fig. 2
Fundo Mário
Barradas, 1980,
ca. 20. "N.º 10 -
ATADT"

Esta predominância do tema das autarquias no II Encontro da Descentralização Teatral não surge por acaso: nos documentos pertencentes à associação contidos no Fundo Mário Barradas, encontra-se uma carta enviada ao crítico de teatro Carlos Porto discutindo um parecer que este terá escrito sobre apoio autárquico prestado às companhias e, a 2 de Junho desse mesmo ano, terá sido publicado o Despacho 160/80, que ao mesmo tempo que aumenta de maneira pouco substancial a atribuição de subsídios às companhias sediadas na cidade do Porto, reduz às companhias da descentralização teatral. O despacho justifica-se com a necessidade de uma maior articulação com as autarquias que, com a Lei das Finanças Locais aprovada em 1980 e que lhes atribuiu mais autonomia, estariam mais dotadas de meios para uma intervenção no domínio da cultura. A ATADT responde, numa

carta enviada a 12 de junho à Secretaria de Estado da Cultura, defendendo que esta desproporção de financiamento é inconcebível, uma vez que as companhias da descentralização “não podem obter receitas de bilheteira idênticas àquelas que as Companhias da capital podem conseguir” por ser impossível praticar os mesmos preços e duração de peças em cartaz, e uma vez que a área de ação alargada implica custos de deslocação para fora da sede que as companhias da capital não têm de incorrer. A associação alerta que quatro das companhias associadas “vêm-se na contingência de ter de suspender imediatamente as suas atividades”.¹⁷ O início dos anos 80 coincide com a tomada de posse do governo da Aliança Democrática, uma coligação formada pelos partidos de orientação centro-direita e conservadora-cristã, cuja conceção de cultura parte para uma «desconfiança em relação ao «social», à ideologia, ao colectivo» (Dionísio 1993: 346). A política cultural volta-se para o património e para a construção da noção de portugalidade, os partidos de esquerda denunciam uma asfixia do movimento associativo por parte do governo, antigos secretários de estado acusam o Secretário de Estado da Cultura, Vasco Pulido Valente, de tomar em mãos a destruição de todo o trabalho que havia sido feito para o desenvolvimento cultural.

A 12, 13 e 14 de Março de 1982, acontece em Almada o III Encontro da Descentralização Teatral. A agenda configura-se diferente das duas outras edições: em cada um dos dias há uma sessão privada de discussão e balanço apenas para as companhias associadas, e são representadas três espectáculos: *A Excepção e a Regra* pelo Grupo de Teatro de Campolide no primeiro dia, *A grande imprecisão diante das muralhas da cidade* pelo CCE e, no dia 15 de março, já fora do encontro, mas ainda no seu âmbito, *Farsa de Inês Pereira* pelo TEAR. Os temas a discussão parece-mais reflexivos: no segundo dia far-se-ia um balanço geral da descentralização e no segundo uma discussão sobre as perspectivas de intervenção da ATADT. Num documento com orientações para

as conclusões do encontro, enumeraram-se as companhias associadas, às quais entretanto se juntaram o Teatro de Ensaio Transmontano e o Teatro Laboratório de Faro, presentes no encontro anterior mas só agora sócios, e o novo Grupo Cena, sediado no Porto. Os Bonifrates voltam a estar presentes, embora ainda não estejam inseridos na ATADT. Perspetiva-se a entrada de novas companhias que vão também assistir: o Teatro da Columbina e o TELA - Teatro Experimental de Leiria; vindos de Leiria, a Companhia de Teatro de Viseu, e a recém-criada Companhia de Teatro de Santarém. Conta-se de novo com a presença de algumas coletividades, sindicatos e associações. Estão presentes várias autarquias: Almada, Setúbal, Mora, Évora, Loures, Montijo, Setúbal, e da parte do poder central estão representantes da Direção Geral de Ação Cultural.

Parece haver uma inflamação do discurso nas comunicações apresentadas, e os oradores discordam abertamente uns dos outros. Se antes a oposição ao governo se centrava numa tentativa de fazer com que o Estado português assumisse aquilo que a ATADT considerava sua responsabilidade, agora trata-se de uma posição combativa e ideológica, evidente na comunicação do Grupo de Teatro de Campolide, redigida por Joaquim Benite, que caracteriza o Ministro da Cultura como "mais competente, (...) mais voltado para o estudo destes problemas, mas que é um inimigo mais perigoso. Porque o Estado não pode ser nem apoiante nem amigo da descentralização portuguesa".¹⁸

(Fig. 3)
Fundo Mário
Barradas, 1982,
ca. 20, "Sessão
Manhã Dia 14"

Sei porque se quer a descentralização, mas não se quer a descentralização real. O Estado não pode ser nem apoiante nem amigo da descentralização portuguesa.

A descentralização portuguesa é desejada e a assumir-se tem de ser feita, mas o povo não é o governo, tal como ele é presentemente constituído.

Desenvolve-se uma discussão sobre o desencantamento ou não do fenómeno da descentralização, sobre o falhanço ou não da descentralização teatral em França, sobre as diferenças de público entre o norte e o sul de Portugal. Contudo, a conclusão a que chegam é que a descentralização “fica-se a dever, na sua génese e no seu desenvolvimento, fundamentalmente à iniciativa e capacidade de intervenção dos artistas (...) em consonância com as populações, e não à execução de políticas culturais de iniciativa estatal”.¹⁹ O relatório de atividades para o período entre 1975 e 1981 é testemunho disso mesmo: ao todo, as companhias da descentralização chegaram a mais de um milhão de espectadores, com 7501 representações e 158 peças apresentadas. Em reportagem no encontro, o jornal *Diário de Lisboa* assinala que o financiamento é uma constante nas discussões, e que todas as companhias são subsidiadas, mas “as verbas atribuídas não bastam frequentemente para as despesas fixas mensais” (*Descentralização Teatral: A Indiferença Do Poder*, 1982). No documento de conclusões do III Encontro da Descentralização Teatral, a ATADT expressa vontade de “reforçar a sua organização” para ganhar mais força e “maior capacidade de intervenção e reflexão”,²⁰ e assim se colocar, definitivamente, como o motor da descentralização teatral – nas palavras de Joaquim Benite “a descentralização portuguesa a fazer-se e a desenvolver-se tem de ser feita com o povo contra o governo”.²¹ Marca-se o IV Encontro da Descentralização Teatral, a acontecer no primeiro trimestre de 1983 na cidade do Porto. Nunca chega a acontecer.

De 1983, não existe documentação no Fundo Mário Barradas relativa à ATADT. A 8 de Abril de 1984, Mário Barradas envia convocatória para plenário a ocorrer a 23 de abril na sede do Grupo Cena. Na ordem de trabalhos, consta a discussão do relatório de contas, alteração dos estatutos, eleição de novos órgãos, e indicação de um representante para o Conselho de Teatro. Esta é a última comunicação em

19 Em Fundo Mário Barradas, 1982, ex. 20. “Orientações Para as Comissões”

20 *Ibid.*

21 Em Fundo Mário Barradas, 1982, ex. 20. “Bessão Manhã Dia 14”

nome da ATADT constante no Fundo Mário Barradas. Não é clara a data de fim da associação, nem as razões para tal, embora se possa contextualizar que, a partir de 1984, Portugal entra numa política de concentração dos meios financeiros, coincidente com a reunião de condições para adesão à CEE, que "iria fatalmente atingir de forma prioritária os grupos espalhados" pelo país, concentrando o financiamento "num número reduzido de companhias sediadas na capital", ainda que os subsídios que estas recebiam fossem largamente insuficientes "em termos aceitáveis de limiar europeu" (*A Descentralização Do Teatro Em Portugal (I)* 1989: 8). Ao mesmo tempo, dá conta Eduarda Dionísio, há «um progressivo distanciamento dos temas e das atitudes que marcaram o 25 de Abril», por se considerar, em geral, que as transformações culturais desde a Revolução ficaram aquém das «expectativas anteriores à democracia» (1993: 352-355).

Em 15 de Setembro de 1988, é revogado o despacho que considerava o Centro Cultural de Évora como instituição sob tutela do Estado, passando a ser uma instituição de direito privado regida por estatutos próprios. Na sessão de encerramento do III Encontro da Descentralização, Júlio Cardoso (citado em "Descentralização Teatral: A Indiferença Do Poder" 1982) assinalou que "cada vez há mais companhias nesta maravilhosa aventura que é a descentralização (...) só é pena que as estruturas do Poder não nos dêem a devida atenção".

Referências Bibliográficas

- A descentralização do teatro em Portugal (I). (1989). *Malapena - Revista de teatro do Centro Dramático Intermunicipal Almeida Garrett*, 2, 5-8.
- Descentralização teatral: A influência do Poder. *Diário de Lisboa*, 17 de março de 1982, p.20
- Dionísio, T. (1993). *Títulos, ações, obrigações: A cultura em Portugal 1976-1996*. Salamandra.
- Conçalves, R. (2018). *A Cultura ao serviço da Revolução: Campanhas de Dinamização Cultural e Ação Cívica do MPA* [Dissertação de Mestrado, ISCTE - Instituto Universitário de Lisboa] Repositório do ISUTL. <http://hdl.handle.net/10071/18502>
- Ferre, C. & Mendes, S. T. de. (1995). *O que é teatro e cinema em Portugal, 1931-1984*. Caminho.
- Zarfnick, C. (2017). *Um modelo português para uma situação de teatro em Portugal*. <https://dguam.unl.pt/edpc/handle/10174/23302>

Teatro Independente: um olhar historiográfico através das companhias

Fábio Marques Belém

Doctorando em Estudos de Teatro (TEDT)

Secretaria do Drama ARTHUR - Alameda e Itaboraí

Nos ensaios anteriores, foram analisadas as bases conceituais do teatro independente, suas implicações estéticas e as transformações culturais que mataram o desenvolvimento desse movimento. Este texto tem como objetivo incorporar uma abordagem historiográfica, focalizando as dinâmicas institucionais e as estratégias de gestão que sustentaram a produção teatral independente em diferentes contextos históricos. A análise propõe compreender como algumas companhias conseguiram articular a busca por autonomia criativa com as exigências da sustentabilidade econômica, enfrentando desafios impostos tanto em ditadura quanto em democracia.

A partir dessa perspectiva, o texto revisita momentos-chave da história do teatro independente em Portugal, com especial atenção às suas origens, nos anos posteriores à Segunda Guerra Mundial, e às conexões entre inovação estética e engajamento sociopolítico. A exploração histórica pretende revelar não apenas as práticas artísticas e organizacionais de algumas companhias, mas também a relevância do teatro como espaço de resistência, experimentação e transformação cultural.

Por um Teatro Novo ou a formação do Movimento Independente pré Revolução

Nas décadas que antecederam a Revolução dos Cravos, o teatro português vivenciou um processo gradual de renovação artística e contestação às estruturas tradicionais, tanto no plano estético quanto no político. Essa transformação foi marcada pelo surgimento de coletivos teatrais que, em diferentes momentos e contextos, desafiaram os padrões estabelecidos pelo regime salazarista e pelo teatro comercial. Ao explorar novas linguagens, ampliar a presença de dramaturgos contemporâneos e promover um teatro mais acessível e engajado, essas companhias lançaram as bases para o movimento de teatro independente.

Neste período, Luiz Francisco Rebello (2000: 145-146), categorizou as companhias de teatro independente em três fases distintas, cada uma marcada por características específicas e pelo contexto histórico em que se inserem. A primeira fase emerge após o término da Segunda Guerra Mundial, em um momento de relativo relaxamento das restrições impostas pela censura do regime de Salazar. Esta fase caracteriza-se por iniciativas voltadas para a criação de uma linguagem e estilo dramáticos que se afastassem da estética naturalista predominante. Entre os grupos desta fase destacam-se o Teatro Estúdio do Salitre, a Casa da Comédia, o Pátio das Comédias e o Teatro Experimental do Porto. Estas companhias estavam fortemente ligadas à esfera literária e buscavam renovar as formas de expressão teatral em Portugal.

Fundado em abril de 1946, o Teatro Estúdio do Salitre (TES) marcou o advento do experimentalismo no cenário teatral luso. Este movimento visava explorar técnicas inovadoras de cunho modernista e simbolista, rompendo com as normas enraizadas do teatro realista-naturalista e incorporando elementos de outras expressões artísticas, como o desempenho performativo e visual. Gino Saviotti, Vasco Mendonça Al-

ves, Manuela Azevedo e Luiz Francisco Rebello foram os fundadores e impulsionadores do Teatro Estúdio do Salitre (1946-1950). Durante o seu período de atividade, o TES concretizou dezassete produções, selecionando textos de autores contemporâneos portugueses e outros de renome no panorama europeu. Muitas das peças apresentadas foram consideradas "surpreendentemente inovadoras", por utilizarem "estéticas com as quais o público português não estava - ou estava pouco - familiarizado" (Rebello, 1991: 92). O manifesto do TES, proclamado por ocasião da sua estreia, demandava por um teatro que deveria "encontrar de novo o ritmo, o estilo e a poesia da representação". Rebello afirmou que naquela noite de estreia "um novo capítulo se abria para o teatro português" (*ibidem*).

Manuela Porto, a il. (espelho de Maria Dionísio) Além de ser uma voz obstinada de oposição ao regime salazarista, destacou-se como defensora dos direitos das mulheres

O Grupo Dramático Lisbonense, sob a liderança de Manuela Porto, emergiu como um marco inegável no período entre os anos 1948 e 1950. Manuela Porto iniciou sua carreira artística no Teatro Juvénia e integrou posteriormente a companhia Rey Colaço-Robles Monteiro, acumulando experiência em diversos grupos teatrais. Suas atividades

extrapolavam o palco, abrangendo a escrita de ensaios sobre teatro, análises críticas de espetáculos e traduções de obras anglo-saxônicas, incluindo trabalhos de Louisa May Alcott e Virginia Woolf.

A convite do Fernando Lopes-Graça, Manuela Porto assumiu, em 1948, a direção do Corpo Cénico do Grupo Dramático Lisbonense, encenando produções de autores como Tchekhov, Camilo Castelo Branco, Gil Vicente e Pirandello, em teatros, academias e associações culturais. Estas encenações seguiam os princípios fundadores da companhia, centrados num



propósito "pedagógico e de educação popular" (Marques, 2008: 109). No entanto, as atividades do coletivo foram abruptamente interrompidas em 1950 com o trágico suicídio de Manuela Porto.

Na década de 1960, durante a Guerra Colonial, Portugal enfrentava um período de crescente insatisfação popular, que enfraquecia a ditadura de Salazar. Nesse contexto, a eclosão da Guerra em Angola intensificou o descontentamento com o teatro comercial, criticado por ignorar as questões sociais e políticas emergentes. Nesse cenário, o teatro comercial, liderado por figuras como Vasco Morgado¹ dominava o panorama cultural, com grandes produções e a gestão de espaços emblemáticos como o Teatro Monumental e o Teatro Maria Vitória. Entretanto, surgiram iniciativas que buscavam questionar não apenas os formatos estéticos do teatro naturalista, mas também as práticas tradicionais de gestão empresarial, propondo uma abordagem mais engajada e politizada.

Neste contexto, encontram-se os grupos da segunda fase do teatro independente, conforme indicados por Francisco Rebelo. Essas companhias buscaram distanciar-se tanto do modelo do teatro comercial quanto da figura do empresário teatral. Após o questionamento dos formatos estético-artísticos associados ao teatro naturalista, as práticas tradicionais de gestão teatral também passaram a ser alvo de contestação.

Um grupo pioneiro deste movimento de contestação foi o Teatro Moderno de Lisboa (TML) criado em 1961, como uma resposta às demandas por um teatro mais engajado e capaz de refletir a urgência

1 Entre 1955 e 1973, Vasco Morgado foi o empresário que mais apoio recebeu do Fundo de Teatro do Secretariado Nacional de Informação, sob diferentes denominações, como "Espetáculos Vasco Morgado, Lda."

"Empresa Vasco Morgado, Lda." ou "Produções Artísticas Vasco Morgado, Lda." - Apêndice 17 da dissertação de Nuno Costa Moura (2007), intitulada "Indústria do Dilegismo Equilibrado": O Dilema do Teatro entre 1950 e 1974. Disponível em <http://hdl.handle.net/10451/472>.

dos tempos. Com a ambição de romper com a ordem estabelecida e afirmar-se como o movimento de uma geração (Lourenço apud Livio, 2009: 201), o TML enfrentou inúmeras dificuldades, especialmente a censura. Ainda assim, destacou-se por sua capacidade de encenar textos progressistas de autores como Carlos Muñiz, Dostoiévski, Luis Francisco Rebelo e José Cardoso Pires, entre outros.



! Rui de Carvalho e Carmen Dolores na cena da peça "Humilhados e Ofendidos", pelo grupo Teatro Moderno de Lisboa. Foto disponível em Museu Nacional de Teatro e da Dança. Cota: 122510

Contando com o apoio financeiro da Fundação Calouste Gulbenkian, o TML procurou adotar estratégias de democratização do acesso, como preços acessíveis dos bilhetes e a realização de encontros de conversas entre público e criadores. Apesar de sua breve existência, o grupo foi pioneiro ao estabelecer os princípios de um teatro independente e de intervenção, que influenciaram significativamente companhias futuras, consolidando-se como um marco na renovação teatral portuguesa (Paranhos, 2021: 9). Esses ideais e princípios continuariam a inspirar e influenciar o teatro português, como expressou Armando Caldas:

«[O TML] fundamentalmente rompeu com um teatro, digamos, convencional. Foi o primeiro grupo de teatro independente em sociedade de artistas que houve em Portugal, e a partir do qual surgem todos os outros: o Grupo 4, a Cornucópia, A Comuna, Os Boneceiros, o Teatro Experimental de Cascais etc. (...) Criou-se em determinada altura o Núcleo dos Amigos do Teatro Moderno de Lisboa. Chegamos a ter cerca de 10 mil aderentes, e muitas vezes esses amigos organizavam conferências, debates após o espectáculo. A importância em termos políticos e sociais é enorme (...)» (apud Paranhos, 2021: 6-7).

Poucos anos depois, em 1964, Luzia Maria Martins, autora e encenadora, e Helena Félix, atriz, criaram o Teatro Estúdio de Lisboa (TEL). Ambas desempenharam papéis cruciais ao "tentarem esforçadamente provar que um teatro de qualidade era compatível com a fidelização do público" (Santos, 2004: 308). Luzia Maria Martins, em entrevista à revista *Rádio & Televisão*, enfatizava que um dos propósitos do TEL era "apresentar um teatro de relevância (...) uma vez que o público em Portugal tem sentido a ausência de espetáculos que considerava fundamentais para a compreensão da dramaturgia global" (1966: 58). Para cumprir esse objetivo, o TEL encenou obras de autores como Alexander Ostrovsky, Terence Rattigan e David Storey, entre outros, traduzidos pela própria Luzia Maria Martins. Além disso, o grupo levou à cena peças de Tchekhov, Strindberg e Alberti. Eugénia Vasques considerou Luzia Maria Martins como a "primeira impulsionadora de uma companhia de teatro independente" (2001: 150).

No ano de 1967, um conjunto de artistas, incluindo os atores Irene Cruz, João Lourenço, Morais e Castro e Rui Mendes, uniram forças para fundar o Grupo 4. O propósito consistia em instituir uma associação de atores capaz de realizar anualmente uma produção teatral desvinculada das restrições e dos artifícios inerentes ao teatro comercial, como destaca Fernando Guamão, que fundara o Teatro Moderno de Lisboa e foi responsável pela encenação de alguns espetáculos do coletivo Grupo 4.

«O grupo partiu da constatação de como era difícil evitar e combater "os esqueletos alienantes do teatro comercial", que promovia "a miragem do actor-vedeta" como um investimento lucrativo pela rentabilidade do produto obtido e o lucro do empresário. "Pensamos e quisemos formar um grupo (...) que correspondesse aos nossos anseios de honestidade e qualidade artística e à seriedade de atuação pública e comercial, que considerávamos dignificadora do teatro em geral. Sem subsídio de qualquer espécie, sem ajudas que não fossem as de alguns amigos e do público, fomos fazendo os nossos espetáculos"» (Gusmão apud Santos, 2004: 310-311).

A criação de uma associação baseada na igualdade entre os quatro atores refletiu uma postura em consonância com as novas tendências organizacionais observadas nos grupos que viriam a constituir o movimento independente. Conforme argumenta Carlos Porto, esses grupos almejavam "uma nova concepção de estrutura administrativa, de preferência de tipo cooperativo, uma política de igualitarização de todos os elementos do grupo a nível salarial, mas também a nível de intervenção no seu projeto artístico e cultural" (1985: 20).

Ao optar por um teatro distante de objetivos mercantis, o Grupo 4, assim como outros grupos alinhados pelos mesmos pressupostos, enfrentou diversos desafios financeiros, além das usuais limitações impostas pelo regime ditatorial, como relatam João Lourenço e Irene Cruz:

«Têm sido vários os problemas a impedir a continuidade que nós pretendemos (...). Mas, ou por falta de sala de espetáculos própria ou por a exiguidade de meios e limitações de escolha de textos, o certo é que continuamos sem resolver esse anseio. Julgo que nós podemos nos manter independentes, nas mesmas bases do que tem acontecido até aqui. Nenhum dos nossos anteriores espetáculos nos deu prejuízo e alguns até nos permitiram ganhar algum dinheiro. Ora, isso demonstra que há possibilidades de trabalhar no nosso sistema, fazendo bom teatro e mantendo a independência. É o que nos propomos fazer.» (Rádio e Televisão, 1970).

Em 1975, o coletivo encenou "A Investigação", de Xavier Pommeret, uma crítica às condições de trabalho do ator em Portugal durante a ditadura, ao ser "obrigado a alugar-se ao empresário e/ou à publicidade" (Porto, 1985: 49).

A terceira fase mencionada por Luiz Francisco Rebello sobre os grupos de teatro independente, formados no período anterior à Revolução emerge durante a breve "Primavera Marcelista", que se inicia em 1968 com a ascensão de Marcello Caetano ao poder. Embora houvesse esperanças de transformações económicas, sociais e políticas, a censura e as práticas repressivas permaneceram em vigor. Apesar disso, algumas mudanças simbólicas ocorreram, como a autorização de peças anteriormente proibidas. Foi também nessa época que o teatro universitário se renovou, dando origem a encenadores que se envolveriam com grupos independentes.

Nesta fase, destacam-se coletivos como Os Boneceiros, A Comuna - Teatro de Pesquisa, Teatro da Cornucópia e Teatro de Campolide. Esses grupos incorporaram práticas teatrais politicamente engajadas, refletindo o contexto histórico e propondo análises críticas da sociedade. Durante as décadas de 1960 e 1970, o relacionamento com o teatro, para muitos artistas em Portugal, estava intrinsecamente ligado à esperança de uma revolução ou de um movimento revolucionário, que "parecia inevitável, pelo menos no imaginário coletivo", segundo Carlos Porto (1985).

Um exemplo significativo foi o surgimento d' Os Boneceiros - Teatro Laboratório de Lisboa, fundado em outubro de 1971 como uma cooperativa de atores. Originalmente composto por Gliscinia Quartim, Mário Jacques, João Mota e Fernanda Alvea, o grupo rapidamente atraiu outros artistas como Fernanda Barreto, Manuela de Freitas e Melim Teixeira. Segundo Dimis Cintra, que integrou o coletivo em seu segundo espetáculo, o grupo reunia "pessoas interessadas em renovar, em revolucionar os métodos antigos, os 'tiques' adotados, os jeitos já viciados numa antiga forma de representar, de encenar, de dirigir atores, de

escolher peças" (A Capital, 16 de junho de 1972).

Constituído com o propósito de "escapar ao apertado monopólio vascomorgaleano de teatro comercial" (ibidem), o coletivo procurou implementar uma dinâmica de trabalho igualitária, na qual todos os membros recebiam salários idênticos. A ausência de uma sede fixa, fosse própria ou alugada, levou o grupo a adotar uma prática de teatro itinerante, em colaboração com associações recreativas e culturais. Essa abordagem incluiu a realização de apresentações ao ar livre, evitando, assim, a segmentação da audiência com base nas suas capacidades económicas.

Conforme mencionado por Tito Lívio (2009), o primeiro espetáculo foi montado numa sala "velha e húmida", situada nos arredores de Alcântara. Apesar das "precárias condições de trabalho", eram apresentadas "ambiciosas propostas". A estreia da primeira peça, *O Circo Imaginário do Super-Basilho*, ocorreu em novembro do mesmo ano da sua fundação. Carlos Porto mencionou a receção do público e o conteúdo do espetáculo:

«Trata-se de um espetáculo em que se sente um teatro vivo que se dirige a um outro público que não aquele público que vai ao teatro para fazer a digestão ou porque parece bem (...) O Circo Imaginário do Super-Basilho é a abertura para um teatro como festa, como participação, como consciência do espetáculo integrado na vida.» (Diário de Lisboa, 10 de dezembro de 1971)

Ao comentar a criação deste espetáculo, Glicinia Quartin enfatizou o processo coletivo: "Não há uma alma do espectáculo. Agimos como um todo, como uma equipa. Ninguém dá ordens. As decisões são tomadas colectivamente". (Espólio Mário Jarques, CET/FLUL)

Outra companhia criada antes da Revolução e que merece destaque no cenário do teatro independente é o Teatro da Cornucópia. O grupo foi fundado em 1973 por Luis Miguel Cintra e Jorge Silva Melo. Diferentemente de outros grupos independentes da época, que buscavam

escapar ao teatro comercial ou às estruturas estatais existentes, a Cornucópia tinha como objetivo central desenvolver um projeto cultural inovador e impraticável nos formatos convencionais. A iniciativa reuniu atores provenientes de diferentes contextos (teatro profissional, universitário e amador) interessados em explorar uma abordagem realista dos textos clássicos.

A Cornucópia foi estruturada como uma sociedade por quotas, divididas igualmente entre os dois fundadores. Essa escolha diferenciava o grupo de outros independentes, que geralmente adotavam o modelo cooperativo, baseado em decisões e responsabilidades compartilhadas democraticamente. Cintra, no entanto, criticava a dinâmica desse modelo cooperativo:

«Quando a Cornucópia começou, o que era comum a todos os grupos independentes que estavam a formar-se era serem cooperativas de artistas (...), na qual todos tinham poder igual. Não havia patrão e havia uma direção escolhida democraticamente, em reuniões de grupo, onde se votava nas pessoas que dirigiam. Portanto, a responsabilidade era, aparentemente, coletiva. Funcionou muito bem: havia um princípio, as pessoas estavam contentes, mas de certa forma era uma impostura quotidiana.» (Cintra, 2015: 37-38)

Embora este texto tenha destacado alguns dos grupos teatrais que desempenharam um papel crucial no período pré-Revolução dos Cravos, é importante reconhecer que muitos outros coletivos e iniciativas também contribuíram significativamente para a formação do movimento de teatro independente em Portugal. Cada um, à sua maneira, enfrentou desafios e trouxe inovações que ajudaram a moldar o panorama teatral português, seja no campo artístico, político ou social, como enfatiza Luís Francisco Rebelo: “independente era todo o teatro, profissional ou amador, que, dentro dos limites consentidos por uma censura extremamente vigilante e rigorosa, desafiava ou reagia contra a ordem (teatral e não só) estabelecida” (1977: 384).

O teatro livre após a Revolução

Após a Revolução de 25 de Abril de 1974, o teatro português respondeu de forma sincrónica aos ideais revolucionários que permeavam a sociedade. Os grupos independentes assumiram a urgência de tomar posições políticas, reconhecendo no teatro um meio essencial para educar, formar e informar o público, alinhando-se ao espírito transformador da época (Vatques, 1999). Utilizando o teatro como espaço de reflexão sobre a Revolução e seu legado, esses coletivos almejaram construir uma consciência política capaz de perpetuar os valores revolucionários na sociedade.

Ao reivindicarem o teatro como um serviço público, com suas dimensões social, formativa e educacional, os grupos teatrais exigiram que o Estado assumisse a responsabilidade de sustentar financeiramente essa atividade. Um marco importante dessa luta foi o documento elaborado em 6 de maio de 1974, no auditório da Fundação Calouste Gulbenkian. Redigido por uma comissão formada por representantes da Associação Portuguesa de Escritores (Alexandre Babo), da Associação Portuguesa de Críticos de Teatro (Carlos Porto), da Associação Portuguesa de Teatro de Amadores (Viriato Camilo) e do Sindicato dos Músicos (Jorge Peixinho), o texto apresentava diretrizes para a concessão de subsídios estatais.

Entre os critérios destacados estavam o nível artístico e a utilidade sociopolítica dos espetáculos, o alinhamento do repertório às exigências do momento político e o compromisso das companhias com populações historicamente afastadas do teatro (Cunhã, 1974). A prioridade era dada aos grupos que praticavam um teatro de intervenção imediata, em detrimento de manifestações comerciais ou de entretenimento superficial.

O ambiente de liberdade e a política de subsídios durante o período do PREC (1974 - 1976) desempenharam um papel crucial no surgimento de várias companhias de teatro independente. Essas companhias,

como *O Bando* (1974), *Nova Casa da Comédia* (1974), *Os Cômicos* (1974), *Grupo de Teatro Hoje* (1975), *A Barraca* (1975), *Adoque* (1975), *Teatro do Nosso Tempo* (1975), refletiram a diversidade de uma época de grande efervescência cultural e política. Esse movimento de criação de novas companhias foi marcado pela pluralidade de abordagens, como menciona Carlos Porto:

«A coexistência de grupos interessados num teatro mais imediatista, de sentido político óbvio, e de grupos à procura de um outro teatro, mais elaborado, tanto sob o ponto de vista da dramaturgia como da sua leitura cénica, um teatro definido através de certas exigências estéticas, [...] não pode ser considerada como mero reflexo das transformações políticas que marcaram essa época [...]» (Porto, 1985: 12)

No entanto, a atribuição de subsídio financeiro às companhias de teatro independente sofreu inúmeros cortes nos primeiros anos de governação democrática. Os grupos tiveram de encontrar formas de contornar esses desafios, muitas vezes adaptando os seus espetáculos ou recorrendo a apoios não governamentais, nomeadamente à Fundação Calouste Gulbenkian, mas também a institutos e embaixadas.

Na temporada de 1974/1975, um despacho do Ministério da Comunicação Social, divulgado pela Comissão Consultiva para as Atividades Teatrais, anunciava que, das 42 companhias que tinham solicitado apoio ao Fundo de Teatro, apenas 19 tinham sido qualificadas para receber o subsídio. No entanto, em janeiro de 1975, um corte de 50% no subsídio destinado à temporada resultou numa redução dos salários dos artistas, impossibilitando novas contratações e a montagem de espetáculos. Em agosto e setembro do mesmo ano, nenhum subsídio foi pago, facto que levou Luis Miguel Cintra e Jorge Silva Melo a encerrar os trabalhos da Cornucópia por quase dois meses.

Em 28 de setembro de 1976, houve um novo corte de 50% nos subsídios destinados às companhias independentes, fazendo com que o grupo *Os Cômicos* enviasse uma carta à Secretaria de Estado da Cultura, na qual expõe as dificuldades enfrentadas pelos profissionais do teatro:

«A política de força do Governo "democrático" e "socialista" atinge entretanto a cultura, da mesma forma que todas as outras medidas anti-populares que de dia para dia vão tomando proporções de que há muito nos tínhamos esquecido e ao mesmo tempo preparado para não as termos de enfrentar mais uma vez.

A política teatral da Secretaria de Estado da Cultura, com todas as restrições e atropelos de que a maioria dos Grupos de Teatro existentes vêm sendo vítimas, caracteriza-se, e cada vez mais, por uma declarada intenção repressiva, que contribuirá fatalmente para uma progressiva decadência ou para a inexistência de estruturas criadas pelos referidos Grupos numa luta anterior ao 25 de Abril, como é o caso da Comuna, Bonecreiros, Teatro Estúdio de Lisboa, Grupo 4, Cornucópia e pelos restantes - entre eles "Os Cômicos" - formados depois do 25 de Abril, mas nem por isso menos capacitados e menos dispostos a desempenhar a sua função na tão necessária promoção sócio-cultural das massas trabalhadoras.

Esta política da Secretaria de Estado da Anti-Cultura parece-nos, como no Estado Novo, querer reduzir o Teatro ao espectáculo degradante e alienatório, tão responsável como factor de desconsciencialização do povo português.

A maioria dos Grupos de Teatro existentes, na sequência desta política anti-cultural, vêem-se na contingência de não poderem levar por diante um programa a que se propuseram, por falta do estímulo devido por parte do Governo a estes Grupos. Esta política anti-cultural afecta não só os referidos Grupos, mas também e fundamentalmente o povo português, privado durante tantos anos da Cultura a que tem direito.»

(*Os Cômicos*, 11 de dezembro de 1976)²

2: Documento constante do arquivo de António Solares, consultado no Museu Nacional de Teatro e da Dança em 12 de maio de 2024.



Os Cômicos, foto constante de Augusto Chioldi. Museu - Biblioteca da Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa

Em síntese, é possível afirmar que as companhias de teatro que emergiram ou se consolidaram no período pós-Revolução de 25 de Abril de 1974 viveram um ambiente de festa, entusiasmo e liberdade, em sintonia com os ideais revolucionários que permeavam a sociedade portuguesa. Inspiradas pelo espírito transformador da época, assumiram um papel ativo na construção de uma nova consciência política e social.

No entanto, esse entusiasmo encontrou limites concretos na ausência de uma política pública consistente que reconhecesse o teatro como um serviço público essencial. Apesar dos esforços iniciais para estabelecer diretrizes de subsídios estatais baseadas em critérios artísticos e sociopolíticos, a instabilidade dos apoios financeiros revelou-se um grande desafio para os grupos independentes. Cortes frequentes, atrasos nos pagamentos e a falta de compromisso sustentado do Estado minaram a capacidade dessas companhias de manterem as atividades, obrigando-as a buscar alternativas para sobreviver, refletindo a fragilidade de um sistema que não conseguiu sustentar os ideais de democratização cultural no longo prazo.

Novos tempos: novo teatro independente?

Apesar da sua importância histórica e artística, o teatro independente enfrentou transformações significativas a partir de meados dos anos 1980. O contexto político e social do país, com uma crescente orientação à direita, e o surgimento de novas gerações de artistas com abordagens diferenciadas, resultaram em mudanças nas mentalidades e nas práticas teatrais. Essa nova conjuntura trouxe desafios para a continuidade do movimento, que gradualmente perdeu espaço no cenário cultural. Frente a essas adversidades, as companhias foram obrigadas a adaptar-se, muitas vezes reduzindo elencos fixos ou, em casos extremos, recorrendo a um populismo teatral que contrastava com seus

ideais originais (Vasques, 1999).

O sonho revolucionário que emergiu após o 25 de Abril revelou-se efêmero diante das expectativas dos seus idealizadores. Com a consolidação do regime democrático, temas recorrentemente abordados pelos grupos de teatro independente, como a resistência à ditadura e a luta por direitos civis, começaram a perder gradualmente a urgência e a pertinência junto ao público. Além disso, a abertura de Portugal às influências culturais estrangeiras, impulsionada pela adesão à União Europeia em 1986, contribuiu para a redução do interesse e da visibilidade do teatro nacional.

Nesse contexto, Eugénia Vasques observa que, por volta de 1987, Portugal "assistiu ao aparecimento de novos projectos de criadores individuais, na música, nas artes plásticas, na dança e no teatro, cujos horizontes estéticos se cruzavam com as linguagens de artistas de outras latitudes" (1999: 4). Esses novos horizontes trouxeram renovação, mas também desafios para os grupos de teatro independente, muitos dos quais enfrentaram dificuldades para se adaptar ao panorama cultural emergente.

A falta de renovação criativa de alguns grupos independentes também teve impacto significativo. Tal estagnação limitou o desenvolvimento dessas companhias, restringindo a sua capacidade de acompanhar as transformações contemporâneas. Em muitos casos, a centralização das produções na figura do encenador, prática predominante, foi criticada pelas gerações mais recentes, que a classificaram como "ditaduras do encenador". Sobre esse ponto, Vasques destaca que as novas gerações viam a figura do encenador como um símbolo de poder excessivo, o que "demonstra a aversão à predominância do poder e controlo exercidos por essa figura no processo criativo" (1999: 4).

No final da década de 1980 e ao longo da década de 1990, muitos grupos teatrais mantiveram-se fiéis a metodologias rígidas, com pouca abertura para novos integrantes ou abordagens artísticas. Essa postura culminou na substituição gradual do modelo de teatro independente

por novas formas de produção, caracterizadas pela flexibilidade e pela emergência de artistas autónomos.

Conforme analisa Rui Pina Coelho, essas mudanças refletiam novas formas de estruturar a produção teatral:

«Com o modelo da organização do meio teatral em companhias relativamente estabilizado e pouco permeável a outras formas de agrupamento, pelo final dos anos de 1980 começa a tornar-se bastante difícil aos jovens atores – cada vez mais bem preparados – encontrar saídas profissionais. Assim, surgirão vários projetos pontuais e de carácter freelance ou com novas formas de estruturar a produção, tal como a Cassefaz (1987) ou a Prôtes - Acção Pro Teatro (1988), que afixavam a produção, a divulgação e a gestão de projetos teatrais. Esta nova geração colaborará também com diversos grupos, procurando outras formas de trabalho (cinema, televisão), aproximando-se sem complexos de circuitos mais comerciais. Tornar-se-ão rapidamente uma alavanca para a modernização da cena nacional, cada vez mais universalista e cosmopolita» (2017: 16-17).

A globalização e a internacionalização exerceram influência significativa sobre o teatro português, promovendo abordagens menos vinculadas a compromissos ideológicos e privilegiando a experimentação. Surgiu, então, uma geração que aspirava ser “independente dos independentes”, buscando romper com as formas tradicionais de produção teatral. Eugénia Vasques descreve o “aparecimento de uma geração de ‘novíssimos’, no sentido de uma mentalidade teatral tida como ‘alternativa’, que afirmava a sua ‘juventude’ em oposição aos profissionais ‘mais velhos’ (1999: 5).

Apesar de partilharem uma postura crítica ao teatro comercial, os grupos emergentes preferiam ser identificados como “marginais”, operando frequentemente à margem das práticas consolidadas e, muitas vezes, sem acesso a subsídios regulares ou espaços fixos. O financiamento, maioritariamente direcionado aos grupos tradicionais de teatro independente, gerou questionamentos e tensões entre os novos

artistas e as estruturas estabelecidas.

Num documento do Arquivo do Teatro da Cornucópia, de 15 de maio de 1993, Luís Miguel Cintra contextualiza o movimento de teatro independente daqueles dias:

«Passaram-se muitos anos (do Abril de 74). Agora o Teatro Independente perdeu força. O público mudou. A maioria não vota com ele. O público que existe não é o público que sonhou ter. Não há vontade de ter vida em comum. Ou a vida em comum que a sociedade quer ter não é a que o Teatro Independente sonhou que ia haver. Outra sociedade tomou o poder. Mas algum teatro um país há-de ter e algum teatro o Poder quer ter.

E neste momento o Teatro divide-se como antes do 25 de Abril em dois: o teatro que o Poder quer ter e o teatro que não tem poder. Para celebrar a vitória do Poder, para celebrar o seu próprio poder, o poder quer Teatro. E também para que não exista o teatro dos que não têm poder. E a maioria também quer o teatro do Poder: quer revista, quer ópera, quer o Centro Cultural do Belém, quer teatro de qualidade, quer o teatro dos festejos do poder. Quer que os portugueses façam um teatro que imite muito bem a qualidade que pensa que os teatros dos senhores ricos dos outros países por lá devem ter. A maioria não quer o teatro dos que não têm dinheiro e não têm poder. E a história do momento de teatro que vivemos não é a história sonhada da tomada do poder pelo teatro, é a história da tomada do teatro pelo poder!»

Os fatores supracitados exerceram forte influência na diminuição do vigor e da pertinência do movimento de teatro independente em Portugal no final do século XX. Contudo, os artistas e coletivos continuaram a exercer um importante impacto sobre a produção teatral e o cenário cultural do país, deixando um legado que perdura atualmente. As suas ideias pioneiras e abordagens criativas deixaram marcas in-

3 Documento existente na Pasta Bibliográfica n.º 15 do Arquivo do Teatro da Cornucópia, consultado em 2025.

deléveis no panorama teatral português, abrindo trilhos e inspirando gerações posteriores, que construíram novas abordagens sobre as bases estabelecidas, passando a explorar novas possibilidades.

Este breve reconhecimento não pretende encerrar a cartografia do movimento de teatro independente em apenas algumas páginas, mas sim destacar a multiplicidade de grupos e as diversas identidades que ergueram essa corrente. Embora cada grupo apresentasse trabalhos únicos, todos compartilhavam objetivos convergentes, como a procura por um teatro autónomo, genuíno e comprometido com questões sociais. Esses grupos representaram uma resistência à homogeneização cultural e valorizaram a expressão artística como forma de reflexão, contestação e diálogo com a sociedade.

Periódicos

A Capital, 16/06/1972

Cinófilo, 01/06/1974

Diário de Lisboa, 10/12/1971

Rádio e Televisão, 1970

Referências bibliográficas

CINTRA, Luís Miguel. 2015. *Cinco Condições em Almada: Almada! Companhia de Teatro de Almada*.

COELHO, Rui (Pina). 2017. *Teatro Português Contemporâneo: Experimentalism, Política e Utopia* [Título provisório]. Lisboa: TNDM II.

LIVIO, Tito. 2009. *Teatro Moderno de Lisboa (1961-1965): Um Marco na História do Teatro Português*. Alfragide: Caminho.

MARQUES, Diana Dionísio Monteiro. 2008. *Um Teatro Com Sentido: A Voz Crítica de Mamela Porto*. Dissertação de mestrado em Estudos de Teatro apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, disponível em <http://hdl.handle.net/10451/350>.

PARANTOS, Rita Rodrigues. 2021. *Companhia Teatro Múltiplo de Lisboa (TML): Arte, Resistência e Formas de Intervenção na Década de 1960*. Anais ABRACC, 21, p. 1-11.

PORTO, Carlos & Mendes, Salvato. 1985. *10 Anos de Teatro e Cinema em Portugal (1974-1984)*. Lisboa: Editorial Caminho.

REBELLO, Luiz Francisco. 2000. *Uma História do Teatro Português*. Lisboa: Publicações Europa América. 5.ª edição.

REBELLO, Luiz Francisco. 1991. *História do Teatro*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda.

REBELLO, Luiz Francisco. 1977. *Contato por um Teatro de Combate*. Lisboa: Seara Nova.

SANTOS, Graça dos. 2004. *O Espetáculo Desvirtuado*. Lisboa: Editorial Caminho.

VASQUES, Eugénia. 2001. Estudo sobre as mulheres... comentários a uma não incidência no teatro em Portugal. *Lx Aspet*, 5, p. 149-174.

VASQUES, Eugénia. 1999. O Teatro Português e o 25 de Abril. Uma História Ainda Por Contar. Escola Superior de Teatro e Cinema, p. 1-16. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10400.11/8378>.

Biografias dos autores

Fábio Marques Belém

Mestre em Estudos de Teatro pela Universidade de Lisboa

Teve como objeto de investigação a análise do arquivo do Teatro da Cornucópia como fonte para o estudo do Teatro Independente em Portugal. O pesquisador do Centro de Estudos de Teatro integra a equipa do projeto ARTHE – Arquivar o Teatro que tem como objetivo identificar, mapear e estudar a situação dos arquivos de teatro em Portugal.

Laura Roxas Letellier

Licenciada em História e pós-graduada em Semiótica da Arte e Cultura.

Vem para Portugal em 2019 para realizar o Mestrado em Estudos de Teatro na Universidade de Lisboa, centrando a sua pesquisa na interseção entre dança, arquivo e historiografia. Tem trabalhado como investigadora em projetos de arquivo em Artes Performativas em conjunto com o Centro de Memória de las Artes Escénicas (CIM a/e) e no Centro de Residências NAVE (Santiago de Chile). Atualmente, cursa o doutoramento em Estudos de Teatro e Performance (FLUL) e é bolsista FCT do projecto ARTHE. Arquivar o Teatro pelo Centro de Estudos de Teatro.

Carolina Valente

Licenciada em Estudos Artísticos, variante de Artes do Espectáculo em 2018 pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

Frequenta o mestrado em Estudos de Teatro na mesma Faculdade desde 2022. Foi bolsista de investigação do Projeto ARTHE - Arquivar o Teatro do Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras da UL.

Tiago Ivo Cruz

Licenciado em Estudos Artísticos - Artes do Espectáculo.

É doutorando em Estudos de Teatro na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa e investigador do Museu Nacional do Teatro e da Dança e do Centro de Estudos de Teatro, com bolsa da FCT.

Este trabalho é financiado por fundos nacionais através
do FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia,
I.P., no âmbito do projeto ANTHE – Arquivos e Teatro
«PTDC/ART-PER/1461/2017».