



Graça Margarida Ferreira Adónis Torres

PERCURSOS DO TEATRO UNIVERSITÁRIO EM PORTUGAL (1974/1994)

Tese de Doutoramento em História, ramo de História Contemporânea, orientada
pelo Professor Doutor Rui Manuel Bebiano do Nascimento e apresentada ao Departamento de História,
Estudos Europeus, Arqueologia e Artes da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

Junho de 2016



UNIVERSIDADE DE COIMBRA



FLUC FACULDADE DE LETRAS
UNIVERSIDADE DE COIMBRA

PERCURSOS DO TEATRO UNIVERSITÁRIO EM PORTUGAL (1974/1994)

Ficha Técnica:

Tipo de trabalho

Título

Autora

Orientador

Júri

Identificação do Curso

Área científica

Ramo

Data da defesa

Classificação

Tese de Doutoramento

**PERCURSOS DO TEATRO UNIVERSITÁRIO EM
PORTUGAL (1974/1994)**

Graça Margarida Ferreira Adónis Torres

Professor Doutor Rui Manuel Bebiano do Nascimento

Presidente:

Professor Doutor João Paulo Avelãs Nunes

Vogais:

Professora Doutora Luísa Tiago de Oliveira

Professor Doutor Rui Pina Coelho

Professor Doutor Fernando Matos Oliveira

Doutor Miguel Cardina

3.º Ciclo em História

História

História Contemporânea

30-01-2017

Aprovada com distinção e louvor



UNIVERSIDADE DE COIMBRA

–

Agradecimentos

O trabalho que aqui se apresenta foi elaborado durante seis anos, no meio de diversas mudanças e peripécias, profissionais e pessoais, procurando, sempre, garantir um planeamento integrado das tarefas necessárias ao cumprimento das metas iniciais, às quais se foram colocando, naturalmente, dificuldades e obstáculos. A sua superação exigiu uma versatilidade e diversidade de estratégias e métodos de trabalho. Mas concretizar o resultado final só foi possível pelo apoio, colaboração e compreensão de muitos amigos e colegas, que ao longo dos anos foram interagindo com este trabalho, e a quem tenho de agradecer os contributos aportados.

Embora algumas das estratégias adotadas tenham implicado uma criatividade que me surpreendeu, ao articular a produção regular com a colaboração em diferentes projetos e contextos, o estímulo mais importante adveio, sem sombra de dúvidas, do incentivo contínuo do orientador deste trabalho, o Professor Doutor Rui Bebiano, a quem estou imensamente agradecida pelas pistas, sugestões e conselhos apresentados, fundamentais para a conclusão desta investigação.

Entre aqueles a quem devo igualmente agradecer destacam-se os elementos dos coletivos de teatro abordados neste trabalho, que prontamente me concederam acesso aos espólios desses organismos – uma palavra muito especial ao Eduardo Brandão, pela simpatia e disponibilidade –, e todas as pessoas que se prontificaram a deixar-se entrevistar, partilhando comigo o seu percurso nos grupos de teatro universitário que ajudaram a nascer e/ou a crescer.

O resultado final não seria o mesmo se não contasse com a ajuda profissional do Pedro Góis. Aos meus pais e sogros devo o inestimável suporte familiar, sempre tão precioso quando se têm tarefas hercúleas para ultrapassar. Finalmente, à Joana, fonte inspiradora ao longo duma parte significativa deste processo, pela força que me deu quando mais dela precisei, e ao Pedro por «caminhar» todo este percurso comigo.

—

Peço que me desculpem, minhas senhoras e meus senhores, por esta longa excursão que me vi obrigado a fazer para chegar a este ponto, àquilo a que queria chegar.

Doutor Hinkfuss em *Esta Noite Improvisa-se*, de Luigi Pirandello

O teatro não é uma matéria que se aprende, mas uma experiência que se vive.

Peter Brook

—

FOTOGRAFIA DE CAPA

Fotografia de autor desconhecido do espetáculo *A Bola de Neve*,
uma encenação de Isabel Alves Costa para o GRETUA,
a partir de texto de João Lóio.

Estreia: 03.06.1982

Índice

PERCURSOS DO TEATRO UNIVERSITÁRIO EM PORTUGAL (1974/1994)

	PÁGINA
Índice	9
Siglas	13
Resumo	15
Abstract	17
Introdução	19
Capítulo Primeiro	
Portugal e a juventude universitária entre 1974 e 1994	41
1. Evolução e mudança na sociedade	44
2. Transformações na universidade	46
3. Da revolução à «normalização»	51
4. O Ensino Superior no quadro da consolidação democrática	55
5. Intervenção estudantil no processo de democratização da educação	59
6. Alterações no campo da juventude universitária portuguesa	68
7. Juventude estudantil – outras práticas	69

	PÁGINA
Capítulo Segundo	
O teatro em contexto universitário	73
1. Que teatro universitário?	75
2. Caracterizações e propósitos	78
3. Teatro Universitário em França	82
4. Teatro Universitário em Espanha	85
5. Teatro Universitário em Portugal – da génese até 1974	87
6. Novas dinâmicas participativas	94
7. Alterações e ruturas no teatro universitário	95
8. Teatro profissional e as novas estruturas de teatro universitário	97
9. As novas estruturas de teatro universitário	99
10. Processos de transformação	102
11. O teatro universitário e a direita radical	105
12. Resistências	110

	PÁGINA
—	
Capítulo Terceiro	
O teatro universitário entre 1974 e 1994	117
1.º Tempo - Intervenção (1974/1979)	119
1.1 Teatro universitário em democracia	130
1.2 Participação	131
1.3 Mudança de rumo	149
1.4 Teatro para a infância	158
1.5 Fim de festa	161
2.º Tempo - Afirmação (1980/1989)	162
2.1 Teatro universitário	166
2.2 Um novo fôlego	169
2.3 Os «históricos»	182
2.4 <i>Teatruniversitário</i>	197
2.5 Festivais de teatro universitário SITU/BUC	199
3.º Tempo - Redefinição (1990/1994)	204
3.1 O Teatro Universitário do Minho	205
3.2 O Sin-Cera – Teatro da Universidade do Algarve	208
3.3 O Teatro Universitário do Porto	211
3.4 O Grupo Experimental de Teatro da Universidade de Aveiro	212
3.5 O Círculo de Iniciação Teatral da Academia de Coimbra	214
3.6 O Teatro dos Estudantes da Universidade de Coimbra	216
3.7 Dinâmicas representativas do teatro universitário	218
3.8 Confluências	220
Conclusão	223
Fontes e Bibliografia	231

Siglas

AAC	– Associação Académica de Coimbra
AE	– Associação de Estudantes
BUC	– Bienal Universitária de Coimbra
CA	– Comissões administrativas
CAPC	– Círculo de Artes Plásticas de Coimbra
CCE	– Centro Cultural de Évora
CCR (m-l)	– Comitês Comunistas Revolucionários (marxistas-leninistas)
CELUC	– Coral dos Estudantes de Letras da Universidade de Coimbra
CMUC	– Coro Misto da Universidade de Coimbra
CITAC	– Círculo de Iniciação Teatral da Academia de Coimbra
CR	– Conselho de Repúblicas
GTL	– Grupo de Teatro de Letras
GEFAC	– Grupo de Etnografia e Folclore da Academia de Coimbra
GRETUA	– Grupo Experimental de Teatro da Universidade de Aveiro
IE	– Inspeção dos Espectáculos
ISCEF/ISE/ISEG	– Instituto Superior de Ciências Económicas e Financeiras / Instituto Superior de Economia/ Instituto Superior de Economia e Gestão
ISCTE	– Instituto Superior de Ciências do Trabalho e da Empresa
IST	– Instituto Superior Técnico
MA	– Movimento Associativo
MFA	– Movimento das Forças Armadas
MRPP	– Movimento Reorganizativo do Partido do Proletariado
MRR	– Movimento Renovação e Reforma
OCDE	– Organização para a Cooperação e Desenvolvimento Económico
OTUC	– Oficina de Teatro da Universidade de Coimbra
PCP	– Partido Comunista Português
PREC	– Processo Revolucionário em Curso
PS	– Partido Socialista
PSD	– Partido Social Democrata
SAAL	– Serviço Ambulatório de Apoio Local
SCE	– Serviço Cívico Estudantil
SNI	– Secretariado Nacional de Informação
TEP	– Teatro Experimental do Porto
TUM	– Teatro Universitário do Minho
TUP	– Teatro Universitário do Porto
TEUC	– Teatro dos Estudantes da Universidade de Coimbra
UEC (m-l)	– União dos Estudantes Comunistas (marxistas-leninistas)

—

Resumo

Esta investigação analisa o percurso da experiência teatral universitária portuguesa entre 1974 e 1994 em contexto extracurricular, enquanto fator preponderante da cena teatral portuguesa. Enfatiza o seu papel no campo artístico e a sua importância na construção de uma identidade particular no âmbito da juventude estudantil.

Tendo como epicentro as atividades desenvolvidas no campo da organização e da experiência teatral no interior do ambiente estudantil, este estudo visa principalmente conhecer e analisar os modos e os percursos do Teatro Universitário em Portugal. A análise produzida teve como base as relações estabelecidas entre as atividades dos grupos de teatro universitário e a sua relação com os contextos sociais e políticos onde se enquadraram, através de dinâmicas participativas dos movimentos estudantis em Portugal. Observaram-se também de forma detalhada as práticas dos diferentes grupos de teatro universitário e a sua inserção no panorama teatral português.

PALAVRAS-CHAVE

Teatro

Juventude

Universidade

Associativismo

História

Cultura

—

Abstract

This research analyses the course of the Portuguese university theatre practice between 1974 and 1994, in extracurricular context, in light of its key role in the Portuguese theatrical scene. In this sense, it stresses its role in the artistic field and its importance in the construction of a particular identity within the student youth.

Focusing on activities under the field of theatrical organisation and experience within the student environment, the main objective of this research is to understand and analyse the course and approaches of the University Theatre in Portugal. The analysis was based on the relations between the activities of university theatre groups and their representation in the social and political context through the participatory dynamics of student movements in Portugal. Furthermore, the research conducted detailed observation on the practices of different university theatre groups and their inclusion in the Portuguese theatre scene.

KEYWORDS

Theatre

Youth

University

Associativism

History

Culture

—

Introdução

Desde a sua génese, em 1938, com a fundação do Teatro dos Estudantes da Universidade de Coimbra (TEUC), que o teatro universitário se foi convertendo num polo de resistências, inquietudes, experimentalismos e modernidade, incorporando características de mobilização e de intervenção que marcariam o pulsar dos campos cultural, social e político em Portugal. Nesse processo, o surgimento de outros grupos, até ao final de 1974, nas universidades de Lisboa, Porto e Coimbra, viria a revelar-se um aspeto primordialmente significativo para o desenvolvimento e a diversificação das práticas teatrais entre as comunidades estudantis universitárias. Se os diferentes caminhos percorridos, sobretudo no que diz respeito a opções estéticas, orgânicas e metodológicas, individualizaram e caracterizaram cada uma das estruturas, também alguns pontos comuns contribuíram para a sua unidade e afirmação enquanto elementos ativos no questionamento de realidades, na disseminação de ideais e na reivindicação de outras formas de ser, estar, pensar e fazer.

Como salientam Carlos Porto e Salvato Teles de Menezes (Porto e Menezes, 1985: 23), na década de 1960, o surgimento de um movimento de teatro universitário revelar-se-ia fundamental para a efetivação de um certo teatro independente, não só pela competência das encenações e das prestações apresentadas, mas também por daí terem saído atores, encenadores e técnicos que viriam a ter um papel fundamental na formação e atividades dos grupos independentes, bem como no estabelecimento das bases que contribuíram para a criação e consolidação de um público consumidor de uma nova forma de fazer teatro.

Pelas experiências que permitiu desenvolver, alicerçadas no empenho dos seus intervenientes, o teatro universitário, na sua singular forma de fazer e existir, reivindicou, legitimamente, um papel particular na vanguarda teatral portuguesa, além de uma reconhecida importância no coro das vozes dissonantes que reivindicavam o fim da anestesia cívica e aspiravam a uma mudança.

Se o 25 de Abril de 1974 foi o «dia inicial» pelo qual muitos ansiavam, a sua repercussão imediata no campo cultural não constituiu, segundo Eduarda Dionísio (1996), uma retumbante inversão de sentido, uma vez que linguagens e práticas artísticas não cortaram inequivocamente com o passado, não cumprindo, assim, o principal desígnio neste domínio projetado pela revolução – a democratização da cultura. Porém, não obstante a incapacidade

de concretização do seu projeto maior, o campo cultural não ficou imune às grandes transformações ocorridas na sociedade. A abertura ao exterior, a exaltação do debate político, o fim da guerra colonial, da repressão e da censura, propiciaram a persecução de novos percursos que, forçosamente, alteraram o panorama artístico português, ou, como refere a mesma autora «depois do 25 de Abril, pouco foi (ou voltou a ser) igual ao que tinha sido» (Dionísio, 1996: 443).

Assim, inseridos num processo constitutivo de uma nova sociedade, à procura de sentidos e rumos, os grupos de teatro universitário encetaram outros trajetos, uma vez que algumas das motivações que os agregaram e impeliram para o combate e intervenção estavam agora consumadas, abrindo-se, dessa forma, novas perspectivas e possibilidades.

Apesar da alteração de paradigma, subsistiram entre os estudantes universitários algumas das características que moldaram os movimentos associativos nos últimos anos do Estado Novo, nomeadamente a forte politização das suas ações. Tendo os novos tempos correspondido a mudanças assinaláveis nos diferentes domínios da sociedade, a sua implementação proporcionou um terreno fértil para que as formas de intervenção política continuassem a prevalecer no contexto do movimento associativo (Oliveira, 2004; Estanque e Bebião, 2003; Caiado, 1990). Algo que, no entanto, acabou por transformar-se e enfraquecer.

Uma vez que os «longos anos 60» abrigaram uma geração conotada com a transgressão, a utopia, a temeridade das convicções e a criatividade das suas formas de expressão (Jones e O'Donnell, 2010; Boren, 2001; DeGroot, 1999; Marwick, 1999; Stephens, 1998; Gilton, 1993), as décadas seguintes confluíram para a ideia de individualização do domínio social (Leccardi, 2005; Beck e Beck-Gernsheim, 2007; Beck, 2003; Lipovetsky, 1989) ao mesmo tempo que se abriram orlas para um consumo cultural mais massificado, volátil, imediato e globalizado (Bauman, 2007; Appadurai, 2004; Jameson, 1993; Baudrillard, 1991).

Numa época de transformações políticas, sociais e culturais, a que, naturalmente, o espaço universitário não foi alheio, importa apurar que inquietações, alterações e práticas surgiram no âmbito do teatro universitário em Portugal.

Tema de Estudo

Em diferentes períodos da história, o papel das artes – performativas, literárias, plásticas – e dos artistas que lhe dão corpo é revelador de um protagonismo intrínseco, no compromisso entre criação e comprometimento político e social. Como representação, réplica e propaganda de ideologias ou, pelo contrário, constituindo-se como referencial de outros imaginários, agregados na resistência à instrumentalização política e económica, no confronto com retóricas estabelecidas e que, através da linguagem artística, contribuíram para a construção e materialização de diferentes perspectivas e narrativas (Vicente Hernando, 2013; Clark, 2000; Garcia, 1990; Golomstock, 1990).

É neste sentido que se define a importância de uma análise das alterações políticas, sociais e culturais, ocorridas em Portugal nos vinte anos que se seguiriam à Revolução, com especial incidência nas que ocorreram junto da juventude universitária e, por outro lado, o estabelecimento de uma relação entre as atividades dos grupos de teatro universitário e a sua implicação nos processos que originaram a mutação da sociedade portuguesa, sobretudo nessa camada estudantil.

As transformações surgidas no círculo das atividades culturais ocorridas, entre 1974 e 1994, em particular as desenvolvidas no contexto do teatro universitário, constituem o ponto de partida para o estudo analítico da prática teatral universitária em Portugal, a sua problematização, enquanto fenómeno cultural e social relativamente autónomo, bem como a sua articulação com conceções estéticas e práticas artísticas que, ao longo do espaço temporal aqui considerado, viriam a marcar as vivências artísticas nacionais.

As motivações que determinam o interesse desta investigação resultam não só do reduzido número de trabalhos sobre o tema, neste ciclo temporal muito em particular, mas igualmente da sua especificidade, uma vez que além de se inserir no domínio da prática artística (com todas as implicações que daí advêm, desde a criação em privado até à exposição pública), se encontra indubitavelmente relacionada com o contexto académico – universidade, atividade associativa, sociabilidades juvenis.

De igual forma, com o fim do Estado Novo desaparecia o controle do regime sobre a sociedade, surgindo uma nova fase em que «o que começava a mudar era a vida. E com ela o

conceito de cultura e o seu lugar no quotidiano»¹, o que significa que o facto de ser um período de mudança de paradigma cultural, e de profundas transformações sociais, o converte igualmente numa temática estimulante enquanto sujeito de análise.

Foi do cruzamento dos diferentes trilhos possíveis que se estabeleceram as coordenadas aqui propostas, começando pela sua balizagem cronológica: determinou-se o mais marcante momento histórico português das últimas três décadas do século XX, como ponto de partida, fixando-se o término no amplo movimento de protesto estudantil contra as propinas que deflagrou nos primeiros anos da década de 1990.

No entanto, para uma melhor compreensão do objeto de estudo, foi necessário recuar um pouco aos anos anteriores ao 25 de Abril, por forma a chegar à génese do teatro universitário contemporâneo e analisar este percurso à luz da contextualização social onde se inseriu, e, assim, estabelecer as pontes necessárias que possibilitam uma perceção mais abrangente da representatividade do teatro universitário em Portugal.

Estado da Arte

A elaboração de uma investigação académica sobre o teatro universitário em Portugal justifica-se pela quase inexistência de trabalhos sobre o tema. Nessa perspetiva, o binómio teatro-universidade pressupõe um vasto campo de análise. Se o enfoque mais significativo incide, por um lado, sobre o(s) percurso(s) do teatro universitário, enquanto elemento preponderante na história contemporânea do teatro em Portugal, por outro, a sua contextualização no domínio dos estudos sobre os estudantes universitários, constitui uma outra visão de investigação que, em simultâneo com pesquisas realizadas por diferentes autores, permitirá aprofundar o conhecimento desta área de estudo. Desde logo, importa elencar alguns trabalhos académicos que apresentam o fenómeno estudantil universitário como tema de estudo e que permitiram a elaboração de um quadro analítico em torno desta questão.

Na investigação pioneira desenvolvida por Nuno Caiado (1990), sobre os movimentos estudantis em Portugal na segunda metade do século XX, são analisados os processos e as transformações ocorridas em contexto universitário, desde os finais da II Guerra Mundial

¹ Eduarda Dionísio, «25 Anos do 25 de Abril – Vozes da Mudança» in Centro de Documentação 25 de Abril, «Arquivo Eletrónico» (27 de fevereiro de 1999). Página consultada em 22 de março de 2016, <<http://www1.ci.uc.pt/cd25a/wikka.php?wakka=th3>>

até ao período de consolidação democrática. Enfatiza-se aí o fenómeno de uma cultura juvenil que, em boa parte, constituiu não só um elemento indispensável para a compreensão do universo estudantil, mas igualmente a do próprio período histórico em que se situa a investigação. Embora o trabalho de Caiado conserve ainda alguma atualidade, investigações posteriormente publicadas ampliaram bastante o reconhecimento do tema, disponibilizando novos elementos até então nunca referidos ou ainda por explorar.

Contributos importantes podem encontrar-se desde logo nos trabalhos de Costa e Lopes (2008), Estanque e Bebian (2007a), Almeida, Vieira e Raimundo (2006), Nóvoa, Curado e Machado (2005), Almeida *et al.* (2003), Estanque e Nunes (2003), Costa *et al.* (2003), Pinto (2002), Balsa *et al.* (2001), Fernandes (2001) e Casanova (1993), que revelam dados sobre o perfil dos estudantes do ensino superior, partindo da análise de diversas combinações de fatores individuais e institucionais, entre eles: condição social de origem dos alunos, idades, expectativas, práticas sociais e culturais, escolhas formativas, acesso ao ensino superior, organização do sistema de ensino ou das instituições. Através de distintas variáveis de análise, estas demandas têm permitido cartografar a evolução do sistema de ensino superior português.

Partindo das perspetivas histórica e sociológica, Estanque e Bebian (2007b) analisaram a evolução e a transformação dos comportamentos estudantis na academia de Coimbra, face a aspetos relacionados com associativismo, práticas culturais, rituais e festas estudantis, além da recomposição social dos alunos, durante os anos 1960/70 e o início do século XXI.

Num contexto mais específico, incidindo sobre os movimentos associativos e a contestação estudantil, deverão salientar-se duas análises. Por um lado, a de Ana Drago (2004), que aborda a evolução dos movimentos contestatários após o 25 de Abril, investindo, de forma aprofundada, na investigação do movimento antipropinas surgido nos anos 90 do século XX e, por outro, o trabalho de Miguel Cardina (2008) igualmente sobre a contestação estudantil, em que aborda as lutas oposicionistas dos estudantes da academia de Coimbra, entre 1956 e 1974, nas quais é perceptível o cruzamento entre a luta política e as práticas e vivências sociais e culturais.

O período imediatamente após o 25 de Abril, e a ampla mobilização dos estudantes nas preocupações e causas colocadas num tempo de intensa e rápida mudança, é o tema tratado por Luísa Tiago Oliveira (2004), que dissecou as dinâmicas de participação da comunidade estudantil no contexto do Serviço Cívico Estudantil.

Do ponto de vista da história do teatro, procurando um olhar temporal mais alargado, perspetiva indispensável para a compreensão das transformações operadas na cena teatral

nacional, evidenciam-se os trabalhos de José de Oliveira Barata (2009; 1991), Luiz Francisco Rebello (1989; 1985a; 1985b;) e Luciana Stegano Picchio (1969), especificamente sobre a história do teatro português. De igual forma, deverão referir-se as investigações de Graça dos Santos (2004), sobre o teatro em Portugal durante o Estado Novo, e Vítor Pavão dos Santos (2002), que sintetizou o percurso do teatro em Portugal durante o século XX.

Apesar da importância destas obras, para a compreensão da história do teatro em Portugal, excetuando o trabalho de Graça dos Santos, o seu carácter generalista impede análises mais profundas sobre a diversidade de temas e perspectivas de estudo da historiografia teatral portuguesa.

Com efeito, a investigação do Teatro em Portugal apresenta uma cronologia extraordinariamente recente, quando comparada com a existente numa percentagem significativa de países da Europa e com os Estados Unidos da América, muito embora, no âmbito da historiografia, também nestes países, o estudo do teatro e da performance tenha tido um considerável atraso, quando comparado com outros campos de estudo (Bial e Magelssen, 2010). Em território nacional, as primeiras investidas nesse campo começaram a desenvolver-se em finais do século XX, com quase um século de atraso em relação aos outros casos apontados..

Não podendo esquecer-se o facto de que desde os finais de 1950, nomeadamente do ano letivo de 1959-60, a Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra (FLUC) lecionava a disciplina de História do Teatro e a academia coimbrã possuía grupos de teatro universitário de reconhecido mérito (que apresentavam, publicamente e de forma regular, espetáculos que resultavam de encenações de inegável qualidade). Em bom rigor, esta atividade não poderá ser encarada como o início dos Estudos Teatrais portugueses, pois o seu objetivo não era a investigação especializada sobre a forma de arte em que, num dado lugar, atores dão corpo a uma história apresentada a uma audiência.

Essa génese aconteceria em 1991, na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (FLUL), com o surgimento do Curso de Especialização em Estudos de Teatro, titulado por Osório Mateus, figura eminente do panorama teatral em Portugal, pelos distintos papéis que vinha desempenhando no seio do universo teatral, não só enquanto professor da Faculdade de Letras de Lisboa e do Conservatório Nacional – onde há dez anos lecionava a disciplina de História do Teatro –, mas, igualmente, enquanto editor, tradutor, investigador e encenador. A proposta que apresentava incluía uma formação diversificada na prática teatral, assente numa complementaridade entre os campos teórico e prático².

² Cena Lusófona (2006), “Estudar Teatro na Faculdade de Letras de Lisboa: uma prática com tradição”. Página consultada em 23 de novembro de 2015, < <http://cenalusofona.pt/cenaberta/detalhe.asp?idcanal=1&id=285>>.

Três anos mais tarde, coadjuvado por um conjunto de especialistas e alunos provenientes do Curso de Especialização, estaria na base da criação do Centro de Estudos de Teatro (CET), primeiro organismo fundado com o objetivo de formar investigadores, cuja atividade analítica estivesse focada nas experiências teatrais em Portugal. Um dos seus projetos mais significativos tem sido a CETbase – base de dados em constante atualização que inclui referências sobre instituições, pessoas e espetáculos, produzidos e apresentados em Portugal –, uma ferramenta amplamente utilizada no âmbito desta investigação.

A partir de meados da referida década, na FLUC, o Instituto de Estudos Teatrais da Universidade de Coimbra impulsionou a investigação académica no campo dos estudos teatrais, o mesmo acontecendo no Departamento de Artes Cénicas na Universidade de Évora, no Departamento de Ciências da Comunicação da Universidade Nova de Lisboa e no Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa. Na senda destas experiências iniciais, na primeira década de 2000, várias são as estruturas universitárias que passam a incluir licenciaturas, mestrados, programas de doutoramento, bem como centros de investigação, o teatro é uma das valências das ofertas de programas de ensino interdisciplinares na área das artes. Estão também nesse conjunto a Faculdade de Letras da Universidade do Porto, a Universidade do Algarve e os Institutos Politécnicos de Lisboa e Coimbra.

Todas estas estruturas de ensino superior têm contribuído para que seja possível ultrapassar as enormes lacunas existentes no que se refere à História do Teatro em Portugal, situação que apenas começou a ser colmatada no último quarto de século, afigurando-se como um período cronológico insignificante, se comparado com o avanço temporal dos estudos desenvolvidos nas áreas geográficas previamente referidas.

Fora do campo da análise académica, mas constituindo um contributo assinalável, devem enfatizar-se as edições que compilam a trajetória de determinados grupos de teatro e que, através de textos e imagens, constituem um núcleo documental essencial para a memória e compreensão da história do teatro em Portugal – Cornucópia (Reis e Reis, 2001), Centro Dramático de Évora (Machado, 2000), Comuna (AA.VV, 1998), Teatro Experimental do Porto (Porto, 1997), Bando (AA.VV, 1994) e Barraca (Costa e Guerra, s.d.).

Para a configuração de um quadro de referências mais alargado sobre as atividades teatrais em Portugal importa fazer menção a um conjunto de investigações desenvolvidas no campo da sociologia, cujos trabalhos, em diferentes níveis, têm conduzido a um significativo conhecimento e interpretação da cena teatral portuguesa. Neste contexto, assinala-se a pesquisa de

André Brito Correia, sobre as sociabilidades estabelecidas no contexto da criação artística, a partir das vivências do grupo de teatro ACTO (2003a), e o artigo dedicado ao espaço teatral não convencional (2003b). Ainda sobre os aspetos de natureza sociológica, destacam-se as investigações de Vera Borges, sobre os processos de criação teatral (2001), as organizações e o mercado de trabalho de teatro em Portugal (2007), e o retrato de atores e encenadores portugueses, efetuado a partir de 50 histórias de vida (2008).

Finalmente, as reflexões sobre o teatro no Algarve. Carlos José Mendonça (2001) aborda as políticas, práticas e públicos de teatro da região, enquanto Ana Cristina de Oliveira (2006) articula a inventariação histórica das atividades teatrais, realizadas entre 1960 e 2006, com a reflexão sobre os processos sociais ligados ao desenvolvimento dessas práticas descritas.

Neste âmbito, esta investigação procura cartografar e fornecer elementos que permitam reforçar a esfera do conhecimento histórico, relativo ao papel do Teatro Universitário, como via de sociabilidades e representatividade, no domínio das práticas teatrais, em Portugal, assim como a sua expressão no contexto das mutações operadas nas vivências da juventude universitária portuguesa.

O teatro universitário como tema

As características singulares, que distinguem as atividades de teatro universitário das demais práticas teatrais precipitaram, desde logo, o interesse por uma história recente ainda por efetuar, com a intenção de contribuir para ampliar o número de trabalhos académicos que abordam o tema.

Em *A Política do Jogo Dramático. CITAC: Estudo de Caso de um Grupo de Teatro Universitário*, tese de doutoramento de Ricardo Seiça Salgado (2011), apresentada e defendida no Instituto de Ciências do Trabalho e da Empresa – Instituto Universitário de Lisboa, analisa-se a micro-história do coletivo de Coimbra, a partir de vivências individuais, trabalhos concebidos pela estrutura e documentos diversos. O título remete para o método de investigação que orientou a análise efetuada, pois trata-se de um estudo de caso das práticas e processos interativos do percurso do grupo, desde a sua fundação, em 1956, até 2010. Saliente-se que este trabalho foi baseado no estudo antropológico, formação de base do seu autor. No entanto, é no cruzamento de diferentes áreas, como a sociologia e a história, que pode

encontrar-se a sua verdadeira estrutura analítica. Este desdobramento de campos do conhecimento confere ao trabalho uma dimensão relevante no domínio dos estudos teatrais, pois permite cartografar as atividades do CITAC através do cruzamento de referências políticas, sociais, estéticas e históricas.

No primeiro capítulo, Salgado abordou a concetualização do campo metodológico subjacente à sua investigação, através de um enquadramento teórico do estudo etno-histórico. É neste âmbito que deverá ser contextualizado um dos elementos mais particulares da análise, o filme documentário *Estado de Excepção. CITAC: Um Projeto Etno-histórico (1956-1978)* que, embora por si agregado ao trabalho de investigação desenvolvido para o doutoramento (encontra-se anexado ao texto da tese), pode ser considerado um documento autónomo, importante para o conhecimento da história deste organismo e, conseqüentemente, para a história do teatro e da vida estudantil em Coimbra. Através do testemunho dos protagonistas aí entrevistados, «citaquianos» das gerações a que se reporta o título, é possível transcorrer momentos da história social, académica, cultural e política do país. Partindo de um contexto particular, o teatro universitário, são abordados temas envolventes como o Estado Novo, a resistência política e cultural, o papel das mulheres na sociedade, a ação da censura e as dinâmicas do período revolucionário.

O capítulo seguinte reporta-se ao Estado da Arte, mais concretamente ao contexto do conceito e definição de jogo e a sua significação nas diferentes correntes do conhecimento, da filosofia à psicologia, passando pela antropologia e sociologia. Aqui, Salgado procurou traçar as diferentes possibilidades de ligação entre o jogo dramático e o desenvolvimento individual e coletivo, seguindo-se o percurso do coletivo teatral ao longo dos diferentes períodos. Destacam-se vários elementos que foram determinantes para a construção de uma identidade e de uma autonomia muito particulares do grupo de teatro, não só no âmbito das práticas teatrais, mas também da vivência académica, do movimento estudantil e da sua intervenção sociopolítica, antes e depois do 25 de Abril. Através das criações, apresentadas em cada geração de «citaquianos», são abordados temas como o movimento estudantil, a oposição ao Estado Novo e a intervenção em tempos pós-revolucionários. Em estreita relação com o contexto sociopolítico, abordam-se as escolhas estéticas e artísticas do grupo, descritas por Salgado como alternativas e marginais no contexto teatral português.

O terceiro e último capítulo está centrado na análise do trabalho etnográfico realizado pelo autor durante o seu curso de iniciação ao teatro realizado no CITAC no ano letivo de 2006/2007.

Durante seis meses, Ricardo Seiça Salgado assistiu às várias sessões dos diferentes módulos que constituíram a formação, enquanto observador participante. Ao longo das atividades foram efetuados registos fotográficos, que serviram de indutores para as entrevistas realizadas aos participantes do curso. O recurso a esta metodologia de trabalho, denominada foto-elicitação, permitiu o desenvolvimento de uma análise, por parte dos entrevistados, da sua vivência corporal e emocional durante determinados jogos, da relação estabelecida entre si e os restantes intervenientes (formandos e formador). A partir destes elementos, Salgado estabeleceu um quadro analítico que permite configurar um possível mecanismo do processo de criação teatral centrado na consciência de cada interveniente, através da sua participação no jogo dramático. No final do trabalho, também como anexo, identifica-se o documento *Fotobiografia do CITAC* que, através de imagens e textos sintéticos, reforça o trabalho apresentado.

Como pode depreender-se, o contributo de *A Política do Jogo Dramático...* é assinalável, pois encerra diversas variáveis cruzadas, no contexto dos estudos teatrais em Portugal. A particularidade de ser um estudo de caso permitiu uma análise mais aprofundada do objeto estudado. Ao invés de estreitar a análise, o seu autor revelou capacidades para investir numa multiplicidade de perspetivas de análise das realizações do coletivo teatral – documentário, percurso histórico do grupo (num quadro que conjuga elementos sociais, políticos e culturais), e o trabalho etnográfico de estudo da construção individual e coletiva de uma identidade particular desenvolvida através do jogo dramático.

De igual forma, também a tese de mestrado *Castelao e a sua época na Coimbra de 1969*, de António Iglesias Mira, apresentada publicamente na Universidade do Algarve em 2011, elegeu o CITAC como objeto de investigação. No entanto, este estudo reporta-se a um momento muito específico da história do grupo, nomeadamente o trabalho de encenação *Castelao e a sua época* (1969), da autoria do catalão Ricard Salvat, a partir da vida e obra de Alfonso Rodríguez Castelao, político, escritor e artista espanhol, reconhecido como um dos símbolos maiores do nacionalismo galego. Com efeito, o assunto sobre o qual versa a pesquisa revela-se muito peculiar, pois, como sublinhou o autor, dissecou «um espetáculo de teatro que nunca chegou a ser apresentado», o que, à partida, se configura como um objeto de análise muito circunscrito. Todavia, nesse momento específico da história do CITAC coincidiriam muitos aspetos significativos que permitiram a amplificação de conteúdos a ser estudados.

Com estreia marcada para o XI Ciclo de Teatro do CITAC, realizado em 23 e 24 de abril de 1969, o espetáculo foi proibido pela censura e nunca chegaria a ser apresentado ao público. O

recurso a entrevistas, a correspondência vária, ao diário de Salvat, a relatórios da PIDE e da Comissão de Censura, a fotografias, a notícias de imprensa e ao texto do próprio espetáculo, permitiu elaborar uma narrativa do processo de trabalho, desde a chegada do encenador catalão a Coimbra, em novembro de 1968, até à sua expulsão do país por ordem da polícia política, em abril de 1969. No âmbito destes acontecimentos, são abordados outros tópicos em relação direta com a descrição do projeto teatral. Neste contexto, a crise académica, o movimento estudantil de contestação ao Estado Novo, a polícia política, a censura e o marcelismo, cruzam-se com um momento particular da história do organismo teatral.

Outro estudo de caso, sobre um grupo de teatro, é a dissertação de mestrado *Teatro Universitário. A experiência do TUT (Teatro da Universidade Técnica de Lisboa)*, da autoria de Júlio Martín da Fonseca, apresentada na Universidade Aberta em 2012. A investigação desenvolvida incide sobre o percurso do grupo de Lisboa e a sua interação com a comunidade universitária, nas vertentes de desenvolvimento pessoal, social e cultural. Metodologicamente assente na observação direta e participante, uma vez que o autor foi membro fundador do coletivo (viria a assumir diversas funções durante o tempo em que o integrou), no momento de realização desta pesquisa assumia as funções de diretor e encenador do grupo. Contribuindo para o aprofundamento do trabalho etnográfico, analisou documentos de arquivo, coligiu fotografias, cartazes, programas e realizou ainda entrevistas a membros do TUT.

Um breve enquadramento do teatro universitário em Portugal, no contexto nacional e internacional, marca o primeiro de quatro capítulos, seguindo-se um enquadramento metodológico que orientou a investigação e uma contextualização do TUT e de outros grupos de teatro que foram nascendo no âmbito da Universidade Técnica de Lisboa. Finalmente, o percurso histórico do grupo é exaustivamente elencado.

Este trabalho configura-se como um contributo particular para o conhecimento histórico do teatro universitário pós-25 de Abril, pois inclui não só imagens que ilustram essa realidade, como apresenta uma visão da vivência do grupo de dentro para fora. No entanto, revela-se pouco analítico relativamente às questões formuladas e para as quais pretendiam encontrar-se respostas. Nomeadamente de que forma é que as atividades do TUT contribuíram para a cena teatral universitária, para o desenvolvimento cultural da comunidade universitária e quais as repercussões que podem vislumbrar-se nos percursos pessoais dos seus elementos.

Durante o período estudado, segundo Fonseca, o coletivo agregou um conjunto bastante heterogéneo de participantes, com distintas posições dentro da hierarquia da instituição onde

se sediava, situação muito pouco comum nos grupos universitários portugueses. Assim, num universo habitualmente caracterizado pelas dinâmicas dos alunos, investigadores e professores misturaram-se estudantes de licenciatura, mestrado e doutoramento. Através da análise das atividades teatrais, seria pertinente procurar apurar a forma como se desenvolviam socialmente as relações entre os diferentes elementos.

Da autoria de José Oliveira Barata (2009), *Máscaras da Utopia* revela um carácter seminal, devido à riqueza da investigação que divulga, o que possibilitou um conhecimento aprofundado e uma apurada visão analítica da história do teatro universitário em Portugal entre 1938 e 1974.

Dominando o tema de forma ampla e minuciosa, a posição privilegiada deste autor perante o tema ser-lhe-ia conferida pelo facto de, durante um longo período, ter sido membro do TEUC e, sucessivamente, ator, dirigente e encenador do grupo. Porém, ao contrário do que poderia ter acontecido, esta aventura não resultou num trabalho de índole memorialística, eventualmente nostálgica, mas antes num notável esforço revelador do percurso do teatro universitário em território nacional e a sua relação com a vida cívica, nomeadamente o quotidiano associativo, político e cultural com o qual, ao longo do espaço temporal enfatizado, sempre dialogou.

O ponto de partida deste *Máscaras da Utopia* foi o vasto espólio do seu autor, reforçado por documentação obtida em arquivos e bibliotecas institucionais, grupos de teatro, espólios pessoais, notícias publicadas na imprensa e recolha de testemunhos orais de quarenta e dois elementos de coletivos teatrais. Ao longo da obra, as histórias do TEUC, TUP, CITAC, Grupo Cénico da Associação de Estudantes da Faculdade de Direito da Universidade de Lisboa, Grupo de Teatro da Faculdade de Letras de Lisboa, Grupo Cénico da Associação de Estudantes do Instituto Superior Técnico, Grupo Cénico da Faculdade de Medicina de Lisboa e Oficina de Teatro de Estudantes de Coimbra (OTUC) cruzam-se com diferentes momentos da história do Estado Novo, num tempo de enormes constrangimentos, no que tocava à liberdade individual e coletiva das pessoas. Nesse sentido, ao longo do seu percurso, praticamente todos os grupos referenciados demonstraram uma tendência de resistência política contra a ditadura – a exceção seria o OTUC, estrutura assumidamente ao lado do regime, cuja biografia é fundamental para que, neste universo, se conheça também o que existia do outro lado da barricada.

Ao longo da narrativa estabelece-se um quadro referencial muito completo das práticas, realizações e intervenientes do teatro universitário, assim como de outros fatores de grande influência na sua prática existencial. É o caso da censura que, pelo seu carácter impeditivo,

determinou alterações de percursos, efetivados pela proibição da encenação de textos e da estreia de espetáculos, além da expulsão do país de encenadores de nacionalidade estrangeira. No entanto, de certa forma, esses obstáculos obrigaram ao desenvolvimento de uma astúcia criativa por parte dos coletivos, com o objetivo de encontrarem soluções perspicazes que lhes permitissem ultrapassar os constrangimentos impostos pelas autoridades civis.

Nesta obra, salienta-se também o papel da Fundação Calouste Gulbenkian (FCG), evocada pelo apoio constante que concedeu ao teatro universitário, visível na atribuição de subsídios que permitiram aos grupos adquirir material técnico, livros, guarda-roupa, contratar encenadores, organizar cursos de formação, ciclos de teatro e deslocarem-se a festivais internacionais. Na sua essência, foi o grande amparo destas estruturas, que, assim, encontraram capacidade para colmatar o reduzido suporte financeiro oficialmente atribuído, que, só por si, as impedia de sobreviver.

Ao auxiliar a definir com clareza e rigor a trajetória dos coletivos de teatro universitário, esta estrutura privada «destinada a fomentar o conhecimento e a melhorar a qualidade de vida das pessoas através das artes, da beneficência, da ciência e da educação»³ terá marcado, indelevelmente, o lugar destas práticas na história do teatro em Portugal⁴.

Na esfera editorial nacional sobre o teatro universitário, a obra *Esta Danada Caixa Preta Só a Murro é que Funciona – CITAC 50 Anos* (2006), que comemora meio século de existência do Círculo de Iniciação Teatral da Academia de Coimbra, afigura-se como outra exceção. Caso único no âmbito dos coletivos universitários – realidade em que os arquivos históricos, na maioria dos grupos, se encontram muito desorganizados –, constitui um ótimo exemplo de catalogação e organização do material iconográfico e documental do espólio do grupo coimbrão, o que permite fixar a sua memória histórica, num registo que perdure no tempo.

Neste livro surgem compilados e organizados testemunhos, material imagético (fotografias, cartazes, programas) e textos diversificados relativos ao seu percurso. Não sendo uma obra de carácter analítico é, contudo, um objeto importante para o conhecimento da história deste organismo, cujo resultado final revela igualmente um apurado sentido estético.

Para além destas obras, a representatividade do teatro universitário traduz-se em referências dispersas, compiladas em textos que incidem sobre a realidade teatral portuguesa – Carlos Porto (1985; 1996), Maria Helena Serôdio (1998), Eugénia Vasques (1994; 1998;

³ Fundação Calouste Gulbenkian (s.d.), «O que somos». Página consultada em 23 de novembro de 2015, <<http://gulbenkian.pt/fundacao/o-que-somos/>>.

⁴ Sobre os apoios da Fundação Calouste Gulbenkian ao Teatro ver Serôdio (2013).

1999), Jorge de Sena (1989). Importa ainda sublinhar que também no contexto internacional escasseiam investigações académicas que incidam sobre o tema, apesar de, tal como em Portugal, a influência do teatro universitário ter sido determinante no campo artístico. Como refere Pruner, «ao longo de meio século, tanto em França como no estrangeiro, este tipo de teatro revelou ser um agente significativo da renovação teatral; no entanto, somente *a posteriori* essa importância foi reconhecida, como se o seu carácter efémero não pudesse atribuí-lhe mais do que uma existência retrospectiva» (Pruner *in* Corvin, 1991: 850).

Alguns textos permitem, contudo, conhecer e perspetivar elementos significativos da cena teatral universitária internacional, designadamente as comunicações de diversos intervenientes reunidas em *Théâtre Universitaire... Phénix ou Arlésienne?* (2001), *Actes du Colloque du Théâtre Universitaire et Institutions* (1985) e *Le théâtre universitaire. Pratique et Expériences* (Germy e Poirrier, 2013) dedicadas à discussão e partilha de ideias sobre o teatro universitário, não só em França como noutros países europeus (Inglaterra, Jugoslávia e República Federal Alemã), assinalando memórias históricas, trocando experiências, mas, sobretudo, refletindo sobre o futuro e sentido(s) do teatro universitário, num tempo mais atual. É de destacar, igualmente, o trabalho realizado pela Association Internacional du Théâtre à L'Université (criada em Liège, em 1994), que conta com membros de vários países, Portugal incluído. O propósito desta associação visa a promoção da prática, da reflexão e da investigação científica das atividades teatrais na universidade.

No domínio da história do teatro universitário em Espanha, os textos reunidos em *Aproximación al Teatro Español Universitario (TEU)* (García Lorenzo, coord., 1999) deixam conhecer a sua génese e evolução durante o regime franquista e a sua influência no surgimento do teatro independente. No entanto, a cronologia dos textos não vai além de 1975, ficando por estudar os anos subsequentes e, em concreto, o impacto da liberdade vivida com a transição para o regime democrático. Por outro lado, algumas das obras, editadas pelos próprios grupos de teatro, reúnem fotografias e fichas técnicas dos espetáculos apresentados, nomeadamente *Aula de Teatro de Murcia -1989/2000* (2000) e *Aula de Teatro de la Universidad de Valladolid. Memoria, 1976-1991*, ou, mais completo do ponto de vista analítico e historiográfico, *Teatro Universitario en Zaragoza 1939-1999* (Rubio Jiménez, 2001), possibilitando a reunião de elementos sobre o percurso artístico dos grupos de Teatro Universitário e, desta forma, estabelecer estudos comparativos com a realidade portuguesa.

Do outro lado do Atlântico, em *El Teatro Universitario en Guadalajara – 1960/1990*,

Cerda Muños (2010) efetua uma incursão histórica sobre a atividade cénica desenvolvida por alunos e professores de diferentes instituições de ensino superior da capital do estado mexicano de Jalisco, relacionando autores, obras e géneros mais vezes representados com encenadores e grupos de teatro de estudantes. Analisa ainda a receção e impacto de alguns espetáculos, através das opiniões críticas publicadas pelos jornais.

A referência ao trabalho desenvolvido pelos grupos de Teatro Universitário no Brasil surge em obras de cariz mais generalista sobre a história do teatro brasileiro, casos de *Teatro Brasileiro: um panorama do século XX* de Clovis Levi (1997) ou *O teatro brasileiro moderno* de Décio de Almeida Prado (1996), sublinhando-se o contributo artístico dos coletivos universitários na cena teatral brasileira, quer pelo arrojo das encenações, ou, como refere Silvana Garcia (1990), em *Teatro da Militância*, pelo papel ideológico e político assumido.

Ainda que o enquadramento social, cultural e político, tão relevante e central no trabalho dos grupos de teatro universitário espalhados pelo mundo, tenha determinado diferentes práticas de expressão teatral, o seu conhecimento e análise contribuiu para uma abordagem comparativa das tendências desenvolvidas, com as quais a experiência portuguesa, necessariamente, dialogou, sobretudo através do seu encontro em ciclos e festivais de teatro universitário.

Fontes e Metodologia

A parca edição de estudos sobre esta temática acabou por constituir-se como um estímulo à persecução deste trabalho, ainda que tenham sido inúmeras as dificuldades em aceder ao espólio de determinadas estruturas, decorrentes da incapacidade dos grupos em organizar e manter arquivos das atividades realizadas, ou, não obstante a disponibilidade demonstrada por parte das atuais direções, pelo total desconhecimento do paradeiro do legado histórico herdado. Noutros casos, foi a total ausência de resposta, por parte dos organismos teatrais, às várias solicitações para aceder aos seus espólios, que impediu a sua consulta.

Não sendo possível proceder a um levantamento exaustivo de dados relativos a todos os grupos de teatro universitário em exercício durante o período em causa, pelas razões acima expostas, foi necessário selecionar criteriosamente as fontes que pudessem proporcionar o maior número de elementos. Esses foram obtidos junto de um conjunto de grupos: Teatro Universitário do Minho (TUM), Teatro Universitário do Porto (TUP), Grupo Experimental

de Teatro da Universidade de Aveiro (GRETUA), Teatro dos Estudantes da Universidade de Coimbra (TEUC), Círculo de Iniciação Teatral da Academia de Coimbra (CITAC), ÍBIS – Grupo de Teatro do Instituto de Ciências do Trabalho e da Empresa e Sin-Cera – Grupo de Teatro da Universidade do Algarve.

A escolha dos grupos teve em consideração a sua génese – em alguns casos anterior a 1974, noutros durante as décadas de 1980 e início de 1990 –, o que permitiu aceder a indicadores sobre a influência dos diferentes momentos históricos nas suas práticas, assim como comparar as conceções artísticas adotadas pelos diferentes grupos. Por outro lado, a distribuição geográfica e as características particulares das instituições universitárias associadas a cada coletivo parecem constituir um elemento importante para o conhecimento dos movimentos associativos e o seu contributo para o desenvolvimento cultural, a nível local e nacional.

Após a seleção dos coletivos a estudar, foi necessário proceder à análise exaustiva do núcleo documental de cada coletividade – e, assim, reunir e coligir memórias esparsas, documentadas através de fotografias, programas e cartazes – que, associada à recolha de notícias e artigos da imprensa generalista e especializada, permitiu dar corpo aos trilhos percorridos pelo teatro universitário português.

A recolha e análise de documentos escritos e imagéticos viria a conduzir à necessidade de ouvir intérpretes e testemunhas diretamente envolvidas nos processos observados, uma vez que o testemunho oral, confrontado com o estudo objetivo dos documentos pesquisados, permitiria aceder a descrições sobre os seus percursos individuais, à obtenção de informação suplementar e a uma perceção mais completa das práticas e das relações criadas pelas atividades teatrais e associativas estudantis.

As entrevistas semidiretivas, cujas questões abertas possibilitaram o desenvolvimento de narrativas sobre o passado dos entrevistados enquanto elementos dos grupos de teatro, permitiram a recolha de memórias individuais sobre a sua experiência no teatro universitário. Para este efeito, foi elaborado um guião com temas a serem abordados pelos interlocutores, que serviu apenas como eixo orientador das conversas.

Apesar da diversidade de atividades desempenhadas nos grupos, e das diferenças geográficas e temporais de alguns dos intervenientes, foi possível tecer uma rede de crónicas pessoais que, em vários momentos, se entrecruzaram, juntaram, caminharam lado a lado e se afastaram. É partindo desta interceção que se torna possível tentar edificar um contexto mais vasto que constitui um precioso auxílio à representação de um passado vivido através

da experiência teatral, não obstante a subjetividade contida no testemunho oral, enquanto fonte histórica, uma vez que a matéria que a substancia arreiga-se na memória individual, na recordação, o que, por vezes, pode constituir um ardil sagaz para a configuração do passado, já que a representação individual que cada interlocutor faz de si, aquando do seu testemunho, poderá estar influenciada pelas experiências posteriores aos momentos relatados (cf. Thompson, 2000; Fentress e Wickham, 1994).

Configuração do Trabalho

Apesar do estudo se centrar nas atividades dos grupos de teatro universitário no período pós-1974, a cartografia dos trajetos, iniciada após a Revolução de Abril, não faria sentido sem uma perspetiva e conhecimento do tempo histórico onde se inserem os primeiros coletivos universitários em Portugal. Especificamente, o enquadramento do teatro universitário no campo da cena teatral, a contextualização dos processos sociais e políticos, ocorridos durante o período em análise, e a sua correlação com as mudanças ocorridas no âmbito da juventude universitária e no sistema de ensino onde estão inseridos. Procurou-se, assim, conhecer e analisar estas trajetórias à luz de um conjunto de configurações que, conjugadas entre si, determinaram as práticas teatrais dos coletivos universitários.

Deste modo, no primeiro capítulo abordam-se as transformações ocorridas no universo do ensino superior em Portugal, nomeadamente a reconfiguração do sistema ao nível das políticas educativas, do crescimento da oferta formativa, do aumento da população estudantil e das transfigurações no campo da juventude universitária. Uma vez mais, e para melhor entendimento deste processo de mudança, o espaço temporal em análise estendeu-se aos anos anteriores ao 25 de Abril, uma vez que, os anos 60 e, principalmente, a Reforma de Veiga Simão, uma das maiores reestruturações do ensino em Portugal, no início dos anos 70, se constituíram como períodos precursores das alterações verificadas pós-74.

No segundo capítulo analisa-se o tema do teatro universitário, partindo do seu enquadramento e caracterização, enquanto fenómeno artístico inserido no âmbito das práticas universitárias extraescolares, temática transversal a todo o estudo, mas que, nesta fase, funcionará como catalisador de um breve sumário sobre a génese dos coletivos universitários no século XX. Uma vez que os trabalhos de José Oliveira Barata (2009) e Graça dos Santos

(2004) constituem um contributo fundamental para o conhecimento da história do teatro universitário nesta fase, as particularidades e o aprofundamento desta intrincada história remetem, naturalmente, para as suas obras. Aqui destacam-se alguns fatores preponderantes que, em diferentes momentos, marcaram a experiência teatral dos estudantes no período anterior a 1974: o prestígio institucional alcançado nos primeiros anos de atividades; as transformações sociais e a reestruturação dos grupos mais antigos; a renovação do teatro profissional e a sua relação com o teatro universitário; o aparecimento de novos grupos; e, por fim, a influência da censura no trabalho dos coletivos.

Por último, o terceiro capítulo centra-se na investigação das transformações ocorridas, no âmbito das atividades dos grupos de teatro universitário, ao longo dos vinte anos que se seguiram à Revolução, tendo em consideração não só as mutações ocorridas nos grupos existentes antes de 1974, mas também os processos de consolidação de novos coletivos surgidos nas universidades novas. Estas duas décadas surgem divididas em três tempos, que têm correspondência com a periodização cronológica dos acontecimentos e com a própria expressão dos acontecimentos.

O primeiro tempo, designado por Intervenção, corresponde ao período entre 1974 e 1979, fase muito particular da história contemporânea nacional, na qual o país vivenciou uma profunda transformação e da qual o teatro universitário não se alheou, tendo, também ele, alterado radicalmente a sua trajetória em função do amplo movimento de intervenção política e social desencadeado pelo 25 de Abril.

O segundo tempo, a Afirmação, corresponde à década de 1980, ao longo da qual se consolidou a democracia enquanto sistema político, e que ficaria marcada pela adesão de Portugal à Comunidade Económica Europeia (CEE). Em consonância com o amplo desenvolvimento das estruturas sociais, também no campo da cultura as mutações foram bastante evidentes, com a assunção de novos protagonistas, distintas dinâmicas de criação e produção. Essas alterações verificar-se-iam, também, no contexto do teatro universitário, com o surgimento de grupos, a consolidação do trabalho das estruturas já existentes e o reaparecimento de outras que tinham suspenso a sua atividade. Em oposição ao progressivo descomprometimento dos estudantes, e perante a participação cívica e associativa, os coletivos teatrais reafirmaram-se como elementos bastante ativos no contexto cultural da academia e da cena teatral nacional, constituindo-se como polo dissonante e de resistência contra os ditames de uma cultura hegemónica.

Finalmente, surge o tempo da Redefinição, que corresponde aos primeiros anos da déca-

da de 90, em que o teatro universitário continuou a sua renovação através do aparecimento de novas estruturas, mas que incorpora, igualmente, diferentes sentidos e trajetórias. No contexto internacional, o desmoronamento do Bloco de Leste fez eclodir uma nova ordem e um novo paradigma geopolítico. Em Portugal, os estudantes voltam a ser protagonistas de movimentos de confronto contra medidas governativas. E no campo da cultura, à apetência institucional por estruturas de enorme escala e eventos culturais de grande dimensão, contrapunha-se o desenvolvimento de projetos de escala mais reduzida, menos mediatizados – até mesmo periféricos –, mas que contribuíram para a pluralidade cultural e artística.

Foi com esse contexto ambivalente que o teatro universitário coexistiu, entre a feminização dos coletivos, a diminuição do tempo de permanência na universidade, a hibridização das linguagens artísticas e o campo totalmente aberto para a construção de outras narrativas.

—

CAPÍTULO PRIMEIRO

Portugal e a juventude universitária entre 1974 e 1994

*As Universidades não são cómodas politicamente,
apesar de poderem vir a ser conservadoras nas reformas:
porém, nunca são cómodas, porque têm no seu seio a juventude
e alguns professores desejosos de vencer barreiras com coisas novas,
uns e outros factores e dinamizadores de mudanças.*

Veiga Simão

Num primeiro momento, a Revolução de Abril de 1974 converter-se-ia numa espécie de teatro dos sonhos, fruto das enormes expectativas que a chegada da liberdade aportava, permitindo uma crença das pessoas na esperança de um futuro melhor, com mais direitos, baseada na transformação de um quotidiano até então opressor. Ainda muito longe de uma realidade que viria a ser marcada pela abertura das fronteiras, da globalização e da era digital, o final da mais longa ditadura europeia, ao longo da qual se manteve uma duradora e sangrenta guerra colonial, levava o país a acreditar legitimamente na democracia que acabara de conquistar, imergindo «em cheio na dinâmica das esperanças colectivas» (Ribeiro, 1993: 488), numa espécie de deslumbramento efémero, que o passar do tempo se encarregaria de ir desvanecendo.

A quebra dos limites impostos pelo Estado Novo provocou profundas transformações na sociedade, sublimou o confronto entre os modelos das práticas sociais anteriormente instituídos e deu origem a novas formas de organização social. Uma sucessão acelerada de alterações impulsionou uma rápida mutação do país, abrindo caminho para a construção de novos padrões de desenvolvimento social. Nessa perspectiva, não deverá estranhar-se que a complexidade destas ações tivesse uma influência direta no trabalho dos grupos de teatro universitário que encontram, na transição democrática, um extenso campo para principiar percursos, traçar modelos estéticos e redefinir o seu papel de intervenção num novo contexto político, social e cultural.

Assim, sem esquecer o carácter multidimensional destas mudanças e o seu conseqüente processo de evolução ao longo do período em análise, convém procurar resposta para determinadas questões. Nesse sentido, interessa compreender não só a forma como o teatro universitário incorporou as modificações ocorridas, mas igualmente, por um lado, o tipo de intervenção e de influência que conseguiu no campo da cultura e do movimento associativo e, por outro lado, as alterações surgidas relativamente às práticas anteriores. Reconfiguradas as narrativas e os pressupostos que, essencialmente, durante as duas décadas anteriores orientaram, alimentaram e conduziram ao comprometimento social, político e cultural do movimento associativo, no qual se inscrevem os grupos de teatro, é incontornável a observação analítica dos ideais e inquietações que emergiram, bem como a forma como foram expostos.

Devido à contextualização específica destes coletivos teatrais, afigura-se importante, ainda que de forma breve, perspetivar o seu percurso através de dois domínios – o sistema de ensino superior e o campo da juventude universitária.

Evolução e mudança na sociedade

Depois de quatro décadas de regime autoritário, a Revolução dos Cravos abriu caminhos e permitiu desbravar múltiplos percursos nos diferentes setores sociais, originando outras formas de organização e uma rutura com práticas e modelos anteriormente estabelecidos. No entanto, apesar das grandes transformações ocorridas em alguns campos da sociedade, nem todas constituíram um corte abrupto com o passado. Com efeito, em alguns casos, resultaram de uma evolução de processos iniciados antes de 1974 e que, de forma mais ou menos direta, contribuíram para o enfraquecimento do regime deposto.

Embora existisse um descontentamento com o governo, devido às difíceis condições de vida das pessoas, sentimento esse controlado pela censura que assegurava a inexistência de liberdade de expressão, era evidente o desgaste da população, provocado por mais de uma década de guerra colonial, com consequências calamitosas a vários níveis.

De igual forma, foi fundamental a tomada de consciência da iminência de uma derrota militar, por parte de determinados setores das forças armadas, relativamente a um conflito responsável pelo isolamento internacional do país, em que Portugal se opunha aos movimentos de libertação das suas colónias africanas (Rosas, 2004: 136), mas a ela deve juntar-se uma série de fatores cuja combinação seria responsável pelo desencadear da Revolução de Abril.

Desde logo, a enorme recessão mundial notada a partir de 1973, com reflexos diretos numa crise económica interna, que acentuou os conflitos laborais que intensificaram a sua expressão através «da luta contra o custo de vida, conduzida em grande medida à margem dos sindicatos e a partir dos próprios locais de trabalho» (Noronha, 2012: 104), conduziu ao surgimento de um movimento contestatário, que contribuiria para uma vasta ação social de reivindicações, o que ajudaria a minar a ordem estabelecida.

Aliás, nos últimos anos do regime, a crescente agregação de um conjunto de problemas de natureza económica, social e política funcionou como catalisador das profundas alterações que vieram a verificar-se no país, corroendo de forma inequívoca as estruturas do poder

(Rosas e Oliveira, 2004; Ferreira, 2001; Rosas e Brito, 1996).

Apesar da ausência de liberdades públicas e do isolamento do país em relação a influências exteriores, questões significativas no conjunto de ações repressivas implementadas com mão de ferro pelo regime ditatorial e autoritário em vigor em Portugal, a mutação social, ainda que lenta, acabou por ser inevitável. À crescente industrialização do país, verificada nos anos posteriores à II Guerra Mundial, assim como a um crescimento da terciarização, em oposição à diminuição da população agrícola, correspondeu uma alteração da ocupação do território nacional, através da migração populacional do interior para o litoral e das zonas rurais para as urbanas.

Paralelamente, na década de 1950, verificou-se uma assinalável diminuição demográfica em território nacional causada, sobretudo, pelo fluxo emigratório, mas também, ainda que percentualmente menos significativo, pela guerra em África. E, se as perdas humanas provocadas pelo conflito armado tiveram consequências trágicas, a emigração permitiu um contacto com outras realidades, além da entrada de divisas no país, melhorando paulatinamente as condições de vida dos familiares residentes em Portugal (Barreto, 2000; Rosas, 1994).

A mudança da força de trabalho, do campo para a fábrica, teve como consequência um aumento exponencial do perímetro urbano das cidades, cujo efeito mais visível correspondeu ao crescimento da construção clandestina, nomeadamente de bairros de barracas na periferia de Lisboa, onde a precariedade habitacional e a falta de saneamento não constituiu um melhoramento das condições de vida das famílias. Contudo, este crescimento da cidade impulsionou a intervenção urbanística, através da construção de novos bairros de que são exemplo o «Plano de Alvalade» (anos 50), «Olivais Norte» e, posteriormente, «Olivais Sul» (anos 60). Desta forma, iniciou-se uma reconfiguração da urbe que, aliada à crescente exploração turística das zonas balneares, inaugurou uma nova fase da silhueta de ocupação económica e urbanística do território nacional:

A proletarização nas indústrias de grande parte da população rural chega às cidades, o nascimento e expansão de um moderno sector de serviços, a alfabetização progressiva, o maior acesso à educação, à cultura e aos meios de informação, as novas formas de sociabilidades – tudo isso fará da população urbana e suburbana nas principais cidades e nas áreas metropolitanas, sobretudo em Lisboa e nas margens norte e sul do Tejo, um agente de intervenção social e política de importância crescente (Rosas, 1994: 426).

Estas transformações deram origem ao que Adérito Sedas Nunes (1964) apelidou de «sociedade dualista», ou seja, a coexistência simultânea de dois perfis sociais – o tradicional e o moderno: «[...] a coexistência, no *Continente Português*, de dois tipos de sociedade: uma sociedade moderna, cujas mais vultosas implantações se confinam em espaços geograficamente restritos, e uma sociedade tradicional, estendida por todo o território e rodeando as grandes concentrações ou núcleos menores da primeira» (Nunes, 1964: 420). Esta definição traduz as assimetrias territoriais, económicas e culturais do país – a sociedade moderna, representada pelo crescimento urbano (especialmente Lisboa), em clara oposição ao resto do território nacional que se afigura como sociedade tradicional, marcada pelos fracos recursos escolares e económicos e em franca contração demográfica.

Embora as características repressivas do Estado Novo, a apertada vigilância da censura e as práticas coercivas da polícia política tenham contribuído para a manutenção de um profundo clima de medo, ignorância e subserviência entre a grande maioria da população, o que, inevitavelmente, constituía um entrave ao progresso do país, paulatinamente as alterações na recomposição da população ativa, a conseqüente reorganização da ocupação do território (acompanhada de alterações do campo económico, educativo e cultural) conduziram a alterações de modos de vida. Foram essas movimentações que deram origem a movimentos de convulsão e rutura contra o «quero levar os portugueses a viver habitualmente»⁵ propagandeado por Oliveira Salazar.

Transformações na universidade

Desde os finais dos anos 1950 que o sistema universitário português estava em franco crescimento. Ainda que o número de estudantes universitários fosse muito reduzido em relação à restante população do país (Nóvoa, 1992: 494), o aumento exponencial de alunos inscritos nas universidades portuguesas, em geral, e de mulheres, em particular, era reflexo de uma sociedade em mutação. Segundo Sedas Nunes (1970: 703), no «decénio 1959/60 – 1969/70, subiu de 18,3 para 40,4 milhares [o número de estudantes na universidade], registando assim um acréscimo de 121 %. Simplesmente 57 % desse acréscimo corresponderam a expansão dos efectivos *femininos* [...]».

⁵ Entrevista de António de Oliveira Salazar a Henri Massis, publicada no semanário *Je suis partout*, de 8 de abril de 1938.

No entanto, o sistema de ensino superior português continuava a espelhar uma sociedade hierarquizada, conservadora e pouco plural. O número de alunos provenientes das classes trabalhadores, ou de baixos rendimentos, era reduzido no que respeita aos elementos do sexo masculino e ainda menos significativo quanto aos do sexo feminino (Rosas, 1999; Vieira, 1995; Cruzeiro, 1970; Nunes, 1970).

Condicionado pelo Estado, através de mecanismos de controlo dos modelos pedagógicos, científicos e organizacionais, o sistema de ensino superior português era economicamente inviável para a grande maioria dos jovens de classes de rendimentos diminutos, cientificamente distante da evolução industrial do país e tradicionalista quanto às práticas pedagógicas de transmissão do conhecimento (Rosas, 1992; Caiado, 1990).

Perante o cansaço da população portuguesa, face à manutenção das várias frentes da guerra colonial em África e à falta de uma solução política viável para o conflito, o auspício de uma abertura do regime, provocada pelo afastamento forçado de Salazar da vida política, e a nomeação de Marcello Caetano para o cargo de Presidente do Conselho, em setembro de 1968, apresentava-se como uma resolução aparentemente positiva para alterar o «imobilismo opressivo de uma situação caduca». Nesse sentido, existiam expectativas moderadas alicerçadas na possibilidade de progressão em direção a uma democracia parlamentar, assim como a crença numa abertura diplomática e viragem económica para a Europa ocidental. Simultaneamente, uma série de medidas foram sendo implementadas. Entre outras, às medidas de melhoria da assistência social deverão juntar-se o abrandamento da censura ou a implementação de nova legislação sindical, o que aumentou ainda mais a ilusão (Rosas, 1994).

Ainda que apresentada como uma «evolução na continuidade», a reforma de Caetano acabou por não corresponder a nenhuma mudança significativa, tal como era ambicionada em vários sectores. Como refere Caiado, «as propostas políticas, o modelo económico de desenvolvimento e alguns aspetos decorrentes deste revelaram-se antagónicos entre si» (1990: 182). Existia uma incompatibilidade real entre procurar liberalizar e modernizar a sociedade portuguesa e insistir na opção bélica como forma de manutenção das colónias africanas, o que comprometia quaisquer ambições de remodelação da situação interna do país. «Foi a guerra colonial que bloqueou a chamada ‘primavera marcelista’ que veio a cavar, nas hostes situacionistas, a divisão entre ‘ultras’, ‘liberais’ e ‘marcelistas’. Marcello Caetano acabou refém dos ultras e inviabilizou qualquer abertura na sociedade portuguesa e, evidentemente, na política colonial» (Correia, 1994: 49), recusando a hipótese da descolonização como solução

e defendendo antes uma «autonomia progressiva» desses territórios (Rosas e Oliveira, 2004; Rosas, 1994).

Contrariamente aos vaticínios de uma «Primavera» anunciada, e após uma série de reformas parcelares, foi-se evidenciando a incapacidade de modelar e concretizar um projeto estrutural, alargado a todos os sectores da sociedade:

Esse processo consistiu numa série de medidas políticas e jurídico-administrativas cujo sentido geral foi dado pelo próprio chefe do governo ao proclamar em 1970 a necessidade de o «Estado Novo» se transformar em «Estado Social». [...]

Sucedem porém que este processo teve lugar num momento em que, mesmo do ponto de vista da lógica de manutenção do regime (a lógica da «evolução na continuidade»), teriam sido necessárias transformações bem mais profundas e ousadas. As medidas revelaram-se tímidas, incoerentes, e até contraproducentes. Tendo sido tomadas para dispersar as contradições políticas e sociais acabaram por concentrá-las. A heterogeneidade e a conflitualidade entre as várias fracções do bloco no poder agravaram-se, e as concessões feitas às classes trabalhadoras em vez de conduzir a uma nova colaboração de classes não impediram (se é que não ajudaram a provocar) o aumento dramático dos conflitos laborais. A luta pela hegemonia não se compadecia com o mero reajustamento do bloco no poder ao mesmo tempo que a transição gradual de um corporativismo fascizante para um corporativismo liberalizante se revelava inviável. Perante esta concentração das contradições sociais, a matriz organizativa do estado atingiu o seu limite de flexibilidade. (Santos, 1984: 10-11).

Seria a partir de 1970-71 que a situação portuguesa na Guerra Colonial se complicou, traduzindo-se numa série de contrariedades militares, a que se juntam uma série de outros fatores muito negativos para esta bandeira do regime. Desde logo, destaca-se a receção no Vaticano a representantes dos movimentos de libertação, uma derrota diplomática do Estado em toda a linha. Por outro lado, as ações propagandísticas dos católicos progressistas contra a guerra⁶ e, sobretudo, «um fenómeno de esquerdização geral da luta contra o regime, com o desaparecimento das posturas de expectativa benévola ou de diálogo» (Rosas, 1994: 554), conduziram o regime a endurecer as práticas coercivas de cerceamento das vozes dissonantes. Ou seja, os conflitos bélicos que Portugal mantinha no continente africano condicionaram o rumo político trilhado, aniquilando as pressões liberais da sociedade e fazendo o projeto reformista esfumar-se:

⁶ Sobre esta questão ver artigo «O movimento cristão contra a guerra colonial», de Nuno Teotónio Pereira, em *Vértice*, 62, 1994, 99-101.

O governo recuou e, já sem alternativa procurou regressar ao núcleo central e original do regime: o autoritarismo fascista e a repressão das classes trabalhadoras (Santos, 1984: 10-11).

No âmbito das reformas anunciadas por Marcello Caetano incluía-se a modernização do sistema educativo nacional. A conceção desta reestruturação, que preconizava a «democratização da educação», ficou a dever-se a José Veiga Simão, Ministro da Educação Nacional indigitado em janeiro de 1970.

Se, num primeiro momento, cronologicamente fixado no período inicial do consulado de Caetano assistiu-se a esboços de reforma no contexto circunscrito da Universidade, a verdade é que a um envergonhado otimismo por parte dos estudantes, sobretudo os menos politizados, se seguiu uma sucessão de acontecimentos de confrontação direta entre estudantes e autoridades tutelares (Duarte, 1999).

Após a tomada de posse do novo governante, este procurou estancar a agitação universitária em Coimbra, Lisboa e Porto, respondendo à contestação concedendo amnistias aos estudantes com processos e incorporações compulsivas, e procurando implementar uma reforma global do sistema de ensino.

Anunciada em 1970, e juridicamente materializada em 1973, ao invés do que até aí se procurava implementar, em que se privilegiavam os níveis iniciais e intermédios do ensino, com Veiga Simão, «personalidade sensível a um certo discurso tecnocrata que as elites desenvolvimentistas propunham» (Cardina, 2008: 126), a Universidade passava a ser o elemento prioritário, cujo objetivo deveria incidir na resposta às «necessidades requeridas pelo desenvolvimento económico, isto é, pôr a educação ao serviço do sistema económico» (Caiado, 1990: 188).

Neste contexto, para o ensino superior, entre outras medidas, a «batalha da educação» proposta estabeleceu alterações curriculares, pois procedeu à revisão do estatuto da carreira docente universitária e iniciou um processo de alargamento quantitativo das instituições de ensino superior, o que correspondeu à criação de novas universidades, institutos politécnicos e escolas normais superiores (Teodoro, 2001: 273-274).

Com a implementação da diversificação e descentralização da oferta educativa pretendeu-se modernizar e ajustar o sistema de ensino superior, perante as necessárias alterações do sistema económico e produtivo do país. Contudo, a tónica na «democratização do ensino»,

elemento defendido pelo ministro como princípio subjacente à concretização da reforma, colidia, de forma inegável, com a matriz autoritária e repressiva do regime que governava o país, e com a manutenção da Guerra Colonial.

Para a Oposição Democrática, a dualidade entre «democratização do ensino» e as características repressivas do Estado conflituavam entre si. Por outro lado, a adensar ainda mais as dificuldades de implementação da reforma estava a contestação de movimentos estudantis, ativamente acicatados pela segmentação da esquerda em diferentes organizações que, entre si, esgrimiram forças pelo domínio das associações de estudantes. «Acontecimentos como as lutas estudantis, as *eleições* de 1969 [...] e até mesmo as acções de auxílio às cheias ocorridas em Novembro de 1967, foram sem dúvida importantes no alastrar das dinâmicas oposicionistas. No entanto, foi o prolongamento das guerras coloniais que mais dano causou ao regime» (Cardina, 2010: 85), já que no período cronológico em causa os principais visados eram os jovens, entre os quais os estudantes universitários.

Neste campo, o Partido Comunista Português (PCP) implementava um trabalho contínuo de corrosão «por dentro», desenvolvendo intensamente a contestação no seio das forças armadas junto dos soldados (Bebiano, 2002). Diga-se, a título de exemplo, que também o Movimento Reorganizativo do Partido do Proletariado (MRPP) se dedicou à contestação anticolonial, estimulando coletivos estudantis, reconhecidamente «aqueles que desenvolviam um activismo mais aguerrido e ruidoso» (Cardina, 2010: 92). Neste combate, sobretudo depois de 1970, foi visível o aumento exponencial de grupos à esquerda do PCP, «renovando a linguagem e as práticas contestatárias do arco oposicionista» (Cardina, 2008: 112) e batendo-se com esse partido pelo domínio universitário. Para muitos deles, nomeadamente os do quadrante maoista «mais do que uma declaração genérica de pacifismo, a deserção era vista como uma recusa moral de engrossar o lado colonialista do combate» (Cardina, 2011: 309).

A reflexão sobre a teoria marxista e a investigação crítica do ensaio do socialismo real, gerou uma multiplicidade de referenciais ideológicos, partindo das realidades da URSS, China, Cuba ou Albânia, o que conduziu a uma transformação do discurso contestatário estudantil. Marxistas-leninistas, trotskistas, maoistas passaram então a ser «uma parcela significativa da juventude [que] foi paulatinamente absorvendo os ecos deste novo ambiente de insubmissão e informalidade» (Cardina, 2010: 106), extrapolando o domínio académico para passar a centrar-se na luta contra o regime, a guerra em África ou, por exemplo, como

se verificou no caso da FEML⁷, contra a reforma «burguesa» do ensino (Cardina, 2010, 2008; Teodoro, 2001).

Assim, ao invés de enfraquecer, as diferenças políticas no seio dos movimentos associativos constituíram um fator de fortalecimento da contestação estudantil. Esta explosão de ideias revelar-se-ia de enorme importância na formação política dessa geração de jovens. À crescente agitação que se vinha observando seguiram-se greves, afastamentos compulsivos de estudantes, encerramento das estruturas associativas e de estabelecimentos de ensino, policiamento no interior das instituições universitárias, prisões ou violência policial⁸ (Cardina, 2008; Lourenço, 2001; Rosas, 1994; Cruzeiro, 1989). A luta estudantil colocara em evidência uma estrutura estatal cada vez mais desagregada. Em diferentes sectores sociais foram aumentando o descontentamento e a contestação, efetivados através de greves e manifestações públicas. Face às vozes de desagrado, o regime reagiu endurecendo a repressão e retrocedendo no projeto reformador inicial.

Agrilhado no paradoxo de uma tentativa de liberalização do Estado, em simultâneo com a aplicação de medidas que reverteram vertiginosamente todas as propostas de abertura política, o regime desintegrar-se-ia perante a operação militar «Fim-Regime» preconizado pelo Movimento das Forças Armadas (MFA)⁹.

Da revolução à «normalização»

O ímpeto revolucionário marcou o intenso biénio que se seguiu ao 25 Abril de 1974 até à aprovação da Constituição da República Portuguesa, em 2 de abril de 1976, pela Assembleia Constituinte, imediatamente seguida pela tomada de posse do I Governo Constitucional, em 23 de julho de 1976. Durante este período conturbado, marcado por uma intensa agitação social e política, o sistema universitário português sofrera uma enorme e significativa transformação. Subitamente, após a conclusão do ensino liceal ou equivalente, a via de ingresso na universidade tornava-se acessível a todos os cidadãos que o pretendessem (Silva, 2007: 104).

⁷ A Federação dos Estudantes Marxistas-Leninistas foi uma organização estudantil ligada ao Movimento Reorganizativo do Partido do Proletariado (MRPP), criada em 1971.

⁸ O episódio mais trágico resultou na morte de José António Ribeiro dos Santos, estudante de Direito, no Instituto de Economia de Lisboa, a 12 de outubro de 1972.

⁹ Sobre o MFA cf. Almeida (2009), Rezola (2005) e «Entrevista de Manuela Cruzeiro ao Brigadeiro Pezarat Correia», *Projeto de História Oral*, Coimbra, Centro de Documentação 25 de Abril, 2006 (testemunho inédito).

Ao longo do processo que procurou erradicar as ideias que marcaram a educação durante o Estado Novo foram afastados dos seus cargos reitores, diretores de instituições, professores e funcionários que, de forma mais evidente, estavam conotados com o regime deposto. Por outro lado, assistiu-se à reintegração de docentes anteriormente afastados das suas funções. A este propósito, numa missiva da Direção-Geral da Associação Académica de Coimbra (AAC) de 19 de junho de 1974¹⁰, que fora reaberta após o encerramento compulsivo em fevereiro de 1971, pode ler-se um dos muitos exemplos de «deliberações» tomadas pelos estudantes:

PROPOSTA SOBRE SANEAMENTO

Considerando que:

1 - Na situação actual, é decisivo para o desenvolvimento da real democratização das estruturas Universitárias existentes, o saneamento de todos os sectores da Universidade de Coimbra;

2 - Os estudantes, docentes e funcionários progressistas não podem de forma alguma, contempôrizar com os reaccionários cuja presença ameaça e afecta gravemente o actual processo de democratização;

3 - Ainda não se fez o que seria de desejar neste campo o que é indubitavelmente, de extrema gravidade;

Propõe-se:

1 - Que se comece desde já, a pôr em prática esse saneamento que deve abranger docentes, estudantes e funcionários;

2 - Que o processo de saneamento obedeça aos seguintes critérios:

a) Comprometimento com o anterior regime, quer por participação activa em organizações fascistas (PIDE-DGS, L.P, ANP, MP e outros), quer por formas de compromisso com a repressão.

A propósito desta conjuntura, Vitorino Magalhães Godinho, ministro da Educação e Cultura no II Governo Provisório (18 de julho a 30 de setembro de 1974) e em parte do III (30 de setembro a 30 de novembro de 1974), referiu que a necessidade de afastar aqueles que, de diferentes formas, tivessem colaborado com o regime deposto era prioritária e inconteste. Contudo, as extrapolações destes processos, que transbordaram a esfera oficial do I Governo Provisório (16 de maio a 11 de julho de 1974), deram origem a uma série de saneamentos que, na sua opinião, foram pontuados por situações arbitrárias, uma vez que foram realizadas sob o domínio de interesses ideológicos da extrema-esquerda (Teodoro, 2002: 173-221).

¹⁰ AC 70 – Amigos Coimbra 70 (s.d.), «Arquivo». Página consultada em 10 de novembro de 2012, <[http://www.amigoscoimbra70.pt/download/Documentos de 1974 pós 25 Abril/1974_06_19_A_Prop_AAC_Saneamento.pdf](http://www.amigoscoimbra70.pt/download/Documentos%20de%201974%20pós%2025%20Abril/1974_06_19_A_Prop_AAC_Saneamento.pdf)>.

Num período de enorme fervor revolucionário, as redefinições e posicionamentos políticos, bem como a influência e condicionalismos impostos pelos diferentes agentes sociais, caso das «estruturas sindicais e das organizações partidárias estudantis dentro das escolas, e dentro do próprio aparelho do Estado» (Ambrósio, 1996: 668), dificultaram a reestruturação e corporalização de estratégias concertadas de organização e gestão no plano da ação do sistema educativo. Consequentemente, esta «desarticulação transitória» levou à “paralisação do funcionamento de algumas instituições educativas” (*idem*) e a alguns abusos, como a não realização de exames ou a proliferação das passagens administrativas. Segundo Magalhães Godinho, o final do ano letivo de 1973/74 foi pautado por «um autêntico regabofe de "passagens administrativas". Sob o pretexto de que os exames, forma de selecção, então ligados ao "elitismo", e de que os conteúdos do ensino eram todos "fascistas" [...]. Os professores cediam aterrados (pairava o espectro do "saneamento")» (Teodoro, 2002: 180).

As referidas ações, ocorridas durante o período revolucionário, e resultantes do confronto ideológico e consequente instabilidade política latente na sociedade portuguesa, contribuíram para atrasar a concretização de medidas sólidas e estruturantes no domínio do sistema de ensino universitário. No entanto, muitos avanços acabariam por ser alcançados, destacando-se «a modificação profunda que foi introduzida nos *curricula* [medida transversal a todos os níveis de ensino] e nos programas, de onde foram retiradas as matérias e os conteúdos associados ao regime [anterior]» (Grilo, 1996: 408); as alterações de gestão escolar, cuja democratização incluiu a participação dos professores, alunos e funcionários não docentes; a continuidade das medidas de expansão e diversificação do ensino superior (Ambrósio, *op. cit.*).

Apesar do crescimento da oferta, a inexistência de seleção no acesso à universidade, uma vez que, após a revolução, foi suspensa, por via da contestação estudantil, a necessidade de exame (ou dispensa) de aptidão, conduziu a um aumento muito significativo de alunos, fator indicativo de uma sociedade em mudança, mas para a qual as instituições estavam longe de possuir os recursos estruturais e humanos necessários à sua aplicação.

Sem condições para acolher todos os que pretendiam ingressar no ensino superior foi necessário encontrar uma solução que, de alguma forma, protelasse a entrada de novos alunos enquanto se procedia à implementação de medidas que colmassem a disfunção existente entre oferta e procura. Procurando dar resposta a esta situação problemática foi criado o Serviço Cívico Estudantil (SCE), no outono de 1974. No ano letivo de 1974/75 assumiu um carácter facultativo, enquanto no seguinte passou a obrigatório, vindo a desaparecer

em 1976/77 devido às reconfigurações político-governamentais.

Na sua génese, caracterizou-se por ser uma medida circunstancial de resolução de um problema concreto, nomeadamente servir de barreira aos numerosos candidatos ao ensino superior, esta medida tendo por base a promoção da formação pessoal e social dos jovens adultos que, próximo de comunidades específicas, deveriam desenvolver ações que visassem o estreito relacionamento entre os estudantes e o «povo» ou os «trabalhadores». Com ações deste teor pretendia-se que os estudantes contactassem com realidades distintas das suas e, através da realização de variadas tarefas, interviessem no quotidiano dos que os rodeavam, de modo a que se estreitassem e invertessem as enormes clivagens sociais existentes.

Representativo do forte movimento de organizações de estruturas sociais, que durante o processo revolucionário contribuíram para uma nova reconfiguração do sistema de participação da sociedade civil nas questões de mobilização, dinamização e exercício da democracia direta, o SCE não deverá catalogar-se como uma iniciativa isolada. A nível nacional, outras ações se desenvolveram, fruto da intensa participação da sociedade civil nas dinâmicas de transformação social em curso, nomeadamente campanhas estudantis de alfabetização e educação sanitária (ex. Movimento Alfa – Brigadas Estudantis de Trabalho e Alfabetização; Pró-UNEP), campanhas de educação popular, Campanhas de Dinamização Cultural do MFA, operações do Serviço de Ambulatório de Apoio Local (SAAL) ou Serviço Médico na Periferia (Almeida, 2009: 60).

Ainda que apresentando outras características na forma de organização e participação dos seus intervenientes, a essência destas experiências coincidiu, segundo Luísa Tiago Oliveira, com a configuração «duma sociedade de transição, durante boa parte da qual esta foi equacionada em termos de transição para o socialismo» (Oliveira, 2004: 373). Ações desta natureza já haviam acontecido em contextos revolucionários, nas décadas de 1960 e 70, em países como Cuba, Peru e Somália sob a retórica das transformações das relações sociais cujas dinâmicas passaram pela promoção e formação de identidades comuns entre os diferentes grupos da camada social e, desta forma, cumprir o grande objetivo de redesenhar um novo modelo de sociedade (Oliveira, *op. cit.*).

Muito embora a génese do Serviço Cívico Estudantil estivesse relacionada com a questão do enorme aumento de candidatos ao ensino superior, a ideia subjacente a este processo defendia o envolvimento dos jovens no esforço coletivo de construção de uma nova sociedade. Contudo,

segundo António Hespanha, a polarização política e social constituíram campos de oposição a este modelo que sofreu, desde a sua criação, fortes constrangimentos que dificultaram a sua plena concretização, especificamente a falta de articulação entre as diversas instituições envolvidas no processo, a fragmentação do poder, a escassez de tempo, a resistência e contestação de alguns grupos sociais e políticos (Teodoro, 2002: 652).

Após as alterações da configuração político-governamental, originadas pela formação do I Governo Constitucional, da responsabilidade do Partido Socialista (PS), e o afastamento da esfera governativa do PCP, o principal defensor político do Serviço Cívico Estudantil, este ficou sem uma tutela vigorosa que o sustentasse. Depois de encontrado um mecanismo de seleção e seriação dos candidatos ao ensino superior, através do Ano Propedêutico, de exames e da introdução de *numerus clausus*, é legalmente extinto em junho de 1977¹¹.

O Ensino Superior no quadro da consolidação democrática

Como refere Stephen Stoer em *Educação e Mudança Social em Portugal. 1970-1980, Uma Década de Transição* (1986: 64), a tomada de posse do I.º Governo Constitucional iniciou «um processo de "normalização", o qual conduziu a uma consolidação gradual do Estado e à conseqüente desvalorização das instituições da sociedade civil», uma vez que a regularização do sector educativo, preparada pelo ministro da Educação Mário Sottomayor Cardia, implicou a redução do campo de ação dos diversos corpos escolares – alunos, funcionários, docentes e organizações sindicais que, durante o complexo período revolucionário, tiveram um papel particularmente ativo na direção dos destinos das instituições escolares.

O clima de agitação e contestação que se viveu no ensino público nos primeiros tempos pós-25 de Abril, em particular nos liceus e universidades, onde em assembleias-gerais se discutiram e decidiram questões de ordem pedagógica e administrativa, começou, paulatinamente, a desvanecer-se, uma vez que o estabelecimento de medidas e políticas concretas neste sector, a par do estabelecimento dos princípios constitucionais que definiam as obrigações do Estado e os direitos dos cidadãos portugueses, conduziram a uma nova configuração do sistema educativo.

¹¹ Lei n.º 37/77 de 17 de junho.

Segundo a Constituição de 1976, determinava-se o direito de acesso igualitário à educação e cultura (n.º 1 do artigo 73.º) e consignava-se o dever do estado na promoção da democratização da educação (n.º 2 do artigo 73.º). Foi também garantida a imparcialidade do estado no que respeita às orientações «filosóficas, estéticas, políticas, ideológicas ou religiosas» dos programas educativos (n.º 2 do artigo 74.º). De igual forma, preconizava-se a autonomia das universidades no âmbito pedagógico, científico, administrativo e financeiro (n.º 2 do artigo 76.º).

Ainda no seguimento da tendência de crescimento do número de alunos em todos os níveis de ensino, verificada nos anos anteriores à Revolução e muito intensificada nos anos seguintes, tornou-se premente a necessidade de alterar cabalmente as estruturas, a oferta e a organização das redes de ensino e restabelecer o normal funcionamento das instituições.

No decurso das décadas seguintes, a oferta de formação no ensino superior, público e privado (este último potenciado pelos condicionalismos dos *numerus clausus* no ensino público), não deixaria de aumentar, proporcionando um grande e variado número de oportunidades formativas em diferentes domínios do conhecimento. Deste modo, o número de alunos no ensino superior passou de «24.000, em 1960, para mais de 270.000, em 1994», sendo que o aumento mais significativo diz respeito à percentagem de mulheres na população estudantil que passou de 29 %, para uma representatividade de 60 % (Barreto, 1996: 46).

Para Marçal Grilo (1996: 416), o crescimento do ensino superior «constitui[u] umas das tendências mais marcantes» dos primeiros vinte anos do sistema educativo democrático. Porém, além do vertiginoso crescimento da oferta formativa do ensino superior, outras mudanças ocorridas em diferentes sectores da sociedade influenciaram diretamente a recomposição do campo educativo. Desde logo, as transformações operadas no mercado de trabalho, a recessão económica e o aumento do desemprego contribuíram para a desvalorização do diploma académico, enquanto sinónimo de obtenção de emprego bem remunerado, e da oportunidade de ascensão na estrutura social.

Por outro lado, a gestão política do Ministério da Educação foi alterando a orientação «socializante» dos primeiros Governos Provisórios para centrar os seus objetivos no domínio da formação e qualificação profissional, no quadro da tão desejada integração do país na Comunidade Económica Europeia (CEE). Ou seja, a democratização deu lugar à modernização em função do mercado laboral e das exigências específicas do desenvolvimento económico e tecnológico (Drago, 2004; Teodoro, 2001; Vieira, 1995).

Em suma, entre 1974 e 1994 o sistema de ensino superior português expandiu-se e foi descentralizado, feminizou-se e recompôs-se socialmente através da heterogeneidade das camadas sociais do seu universo estudantil. Do ponto de vista simbólico, a universidade enfraqueceu a sua posição enquanto território de cultura e a sua hegemonia na transmissão de conhecimento. Esta dissociação transformou a própria identidade da comunidade universitária, essencialmente a estudantil, cujos valores, expectativas e práticas sofreram uma consequente adaptação às lógicas predominantes da sociedade. O afunilamento de saídas profissionais derivou numa maior competitividade e acelerou o tempo de frequência e permanência nas instituições, o que significou uma alteração da vivência universitária, enquanto espaço de socialização cívica, cultural e política (Estanque e Bebiano, 2007b).

Estas alterações, vivenciadas no sistema de ensino superior, foram acompanhadas por uma vigorosa transformação nos domínios das mentalidades, valores, comportamentos e experiências de socialização. Marcadas por um crescente individualismo e por alterações dos hábitos de consumo, assistiu-se «a um maior desenraizamento da massa estudantil em relação aos espaços académicos e também um crescente alheamento face às agendas culturais e aos círculos mais dedicados à actividade intelectual» (Estanque e Bebiano, 2007b: 127).

Durante um longo período, a juventude universitária constituiu uma minoria no quadro da representação juvenil da sociedade portuguesa. Contudo, a abertura proporcionada pela democratização do ensino estreitou a distância entre as diferentes condições de se ser jovem em Portugal e, conseqüentemente, originou uma significativa alteração das características e representações identitárias agregadas ao perfil dos jovens universitários. Assistiu-se, assim, a uma maior proximidade e convergência «de tipo interclassista repartida entre os alunos do superior», proporcionada pela congregação de «valores, identidades e expectativas» comuns (Casanova, 1993: 59).

Indissociáveis da representação de uma juventude considerada «radicalizada, rebelde e conflituosa, desejosa de uma afirmação de autonomização em relação ao mundo dos adultos» (Pais, 2003: 53), os anos 60 constituíram-se como tempos de assunção de uma nova cultura juvenil, mais politizada, temerária nas suas convicções e criativa nas suas formas de expressão (Bebiano, 2003). No entanto, até 1974, a maioria destes jovens demonstrou ser branda e pouco sonante, à exceção de uma vigorosa, mas minoritária, fração que se agregou em torno do ativismo estudantil universitário que, na sua essência, pouco ou nada partilhava em termos de quadros referenciais com a maioria dos elementos da sua categoria social.

[...] longe de ser representativa de toda uma geração de jovens, se reduziu, na verdade, àquele grupo de estudantes que foi fazendo da universidade o palco de contestações diversas ao regime de Salazar, ela tornou-se, por via de mecanismos próprios da memória social, a única protagonista do imaginário do passado (Pappámikail, 2011: 213).

Apesar de se afigurar como elite, a construção de uma narrativa que caracteriza a juventude universitária das décadas anteriores à revolução como uma geração política e socialmente ativa, é consubstanciada pelas dinâmicas operadas no meio estudantil que contribuíram, profundamente, para a expressão emergente de uma nova construção identitária. Em rutura com modelos instituídos, e num processo de afirmação de outros valores, estes construir-se-iam a partir de uma maior perceção política e de um novo enquadramento cultural e social que, aos poucos, ia refletindo as transformações ocorridas além-fronteiras.

Do estrangeiro aportavam ecos da fratura entre modelos e valores sociais instalados e as aspirações de uma nova geração que promoveu diferentes formas de participação social e que viria a marcar, a nível mundial, o modo de pensar e agir no mundo contemporâneo, caracterizado por «novos padrões estéticos que se mesclavam no quotidiano, da afirmação transgressiva de novos e renovados movimentos sociais e dos direitos das minorias étnicas, religiosas e sexuais, da ascensão de uma configuração política pós-colonial articulada com a afirmação do então chamado "Terceiro Mundo"» (Estanque e Bebiano, 2007b: 20).

Numa sociedade como a portuguesa, fechada e limitada, o espaço académico apresentava-se como um território com uma capacidade mais ampla para propiciar dinâmicas sociais e culturais aglutinadoras e uma via mais aberta ao contacto com o exterior (Bebiano, 2003). O acesso privilegiado a revistas e livros, mesmo os proibidos pela censura, a frequência e a integração em organismos culturais no interior e exterior da academia, as viagens ao estrangeiro proporcionadas pela vinculação a secções das associações estudantis (por exemplo, as deslocações efetuadas pelos estudantes a festivais internacionais de teatro universitário) e a convivialidade e socialização efetuadas em cafés e tertúlias permitiram um dinamismo muito particular à vivência estudantil (Cardina, 2008; Cruzeiro e Estanque, 2006; Lourenço, Costa e Pena, 2001).

Será essa uma das principais razões para que a afirmação e o crescimento de uma nova cultura juvenil em Portugal tivesse ocorrido, quase exclusivamente, entre os jovens universitários. Outro elemento preponderante está relacionado com a origem social dos universitários, maioritariamente oriundos de famílias económica e socialmente mais favorecidas, cujos quadros referenciais escolares, culturais e políticos (independentemente do círculo

ideológico onde se inseriam) proporcionavam um grande distanciamento em relação aos jovens de outros quadrantes sociais (Pappámikail, 2011).

A vertiginosa agitação dos tempos pós-revolucionários evidenciou a juventude estudantil como um dos elementos ativos nos desígnios de construção de uma sociedade democrática. Com efeito, o período após a Revolução constituiu um imenso campo de ação política e social para esta faixa letrada:

As causas dos jovens de 70 passaram frequentemente por uma associação formal às agendas e estruturas políticas de âmbito nacional, nomeadamente através de organizações juvenis: da participação na gestão das universidades à defesa dos trabalhadores, passando pela elevação cultural dos cidadãos portugueses em geral, nos quais se incluíam afinal os seus pares em idade (mas não em identidade) (Pappámikail, 2011: 216).

Se a participação e comprometimento dos jovens estudantes durante o processo revolucionário foi incontestável, já a evolução da sociedade democrática viria a ser, como se verá, marcada por alterações de comportamentos, atitudes e valores face à sua intervenção no contexto do movimento estudantil.

Intervenção estudantil no processo de democratização da educação

Os primeiros anos da década de 70 caracterizaram-se por uma acentuada politização do movimento estudantil. A radicalização e o frémio político dos estudantes conduziram ao aumento de medidas governativas mais repressivas, o que culminou no encerramento da maioria das Associações de Estudantes (AE) do Ensino Superior, na prisão de estudantes ou na sua incorporação coerciva nas fileiras do exército português, e conseqüente envio para a guerra travada nas colónias portuguesas em África (Cardina, 2008; Garrido, 2008; Lourenço, Costa e Pena, 2001).

Todas estas grandes condicionantes da vida académica acabaram por esfumar-se com o derrube do regime. De igual forma, grande parte das causas que alimentavam o discurso reivindicativo dos estudantes desapareceram, sendo substituídas por questões relacionadas com o ensino e o funcionamento das instituições universitárias, reassumindo estas a preponderância de outros tempos.

Porém, neste novo período, estas questões passaram a ser debatidas à luz de uma intensa confrontação ideológica, por ação dos diferentes partidos políticos, legalizados após a Revolução. Nas escolas decorre «um processo de mobilização e participação social», em que «a democratização do sistema de ensino é entendida [...] como elemento fundamental da legitimação política e social do novo regime» (Drago, 2004: 95), além de uma forma capaz de atenuar as desigualdades sociais.

Num primeiro momento, a confluência do quadro político e social pós-revolucionário e a entrada massiva de estudantes no ensino superior faziam prever o crescimento das estruturas associativas e, conseqüentemente, a sua consolidação nos processos de reconfiguração da nova sociedade. Estas constituíam uma das mais importantes expressões do movimento associativo e das suas formas de participação, sendo através delas que os estudantes percecionavam o valor da ação coletiva e da participação democrática. Contudo, esta assunção perder-se-ia com o abrandamento do fulgor revolucionário, acabando o movimento associativo enredado nas lógicas político-partidárias, passando, a partir do final da década de 1970, «as movimentações estudantis a [estar a] reboque da situação política» (Caiado, 1990: 258), num claro confronto entre esquerda e direita.

Sem conseguir elaborar uma retórica sólida sobre o papel das instituições universitárias, e dos seus estudantes, na nova sociedade em construção, a atuação dos movimentos de estudantes foi incapaz de se impor como voz interventiva e mobilizadora entre a academia e a sociedade. Após a Revolução de Abril, apenas em três momentos a agitação e protesto estudantil atingiram uma escala mais alargada de participação: a contestação à «Lei Cardia», o protesto contra a Prova Geral de Acesso (PGA) e o movimento antipropinas.

Como referenciado, o período da «normalização» do ensino ficou marcado pela transição de uma situação em que o voluntarismo e o dogmatismo revolucionários imperavam, para uma posição liberal-pluralista caracterizada pela legislação de um conjunto de pontos que visaram a regularização das instituições de ensino. Esta alteração seria efetivada pelo I Governo Constitucional e encabeçada por Mário de Sottomayor Cardia, ministro da Educação nos dois primeiros governos constitucionais, entre julho de 1976 e agosto de 1978.

No discurso «Educação e Democracia»¹² este governante traçou uma análise realista do sistema de ensino, propondo uma reorganização da gestão escolar cuja direção, durante o período revolucionário, foi assumida, em boa parte, pelos diferentes corpos escolares e organizacionais.

¹² Discurso proferido na RTP, em 28 de outubro de 1976.

Frequentemente acusado de autoritarismo, desenvolveu a sua ação em tempos conturbados, ao longo dos quais acabaria por efetuar o «cerceamento dos direitos das organizações sindicais dos professores e dos estudantes [...], [numa tentativa de] «domesticação» das forças sociais, que se haviam criado e desenvolvido durante o PREC, e que será, aliás, bem sucedida» (Drago, 2004: 97).

A publicação do Decreto-Lei 781-A/76, de 28 de outubro, procurava estabelecer uma gestão democrática dos estabelecimentos de ensino superior, corrigindo o sistema de gestão vigente nessas escolas, possibilitado pelo carácter demasiado generalista do Decreto-Lei 806/74, de 31 de dezembro, e instaurando, finalmente, a organização e funcionamento interno democrático dessas instituições.

Nesse sentido, a sua ação reflete uma conduta política que se bateu pelo saneamento da influência ideológica comunista no ensino, já que «com a revolução de 1974 verifica-se um processo de marxização do ensino» (Torgal, 1989: 164). A adoção de um novo modelo de gestão das escolas do ensino superior, que implicou a diluição dessas forças organizacionais na gestão técnica e científica das instituições¹³, assim como a integração de professores da Faculdade de Ciências da Universidade de Coimbra, saneados em 1974-75, desencadeou a derradeira luta entre estudantes e o poder político nessa década, conduzindo mesmo a decisões de invulgar exemplaridade por parte da tutela.

Perante o clima de protesto e de instabilidade – em causa estava a proibição do acesso de alguns professores às suas escolas, laboratórios e bibliotecas, decisões completadas pelo impedimento da comparência dos estudantes aos exames –, o Ministério optou por encerrar a Universidade de Coimbra durante várias semanas (maio-junho de 1977). À contestação coimbrã juntaram-se entretanto os estudantes de Lisboa e do Porto.

[...] a greve geral das três Academias que, na passada tarde de quinta-feira, conheceu uma nova fase, com a realização de duas manifestações em Lisboa e no Porto [...] continua a dominar o panorama do ensino e a reflectir a profunda crise que o sector atravessa, três anos após o 25 de Abril.

[...] A mobilização estudantil, que poderá conhecer uma nova fase apesar do encerramento da Universidade de Coimbra conhecerá na próxima semana o seu ponto mais elevado, com a realização de uma manifestação à escala nacional.¹⁴

¹³ Em 1976, Sottomayor Cardia poria termo ao suporte legal de politização da seleção de docentes, instituindo a regra do concurso no recrutamento de docentes e pessoal auxiliar de ação educativa (Telo, 2007: 327).

¹⁴ Semanário *Expresso*, n.º 239, de 28 de maio de 1977, pág. 3.

Do lado do governo, o ministro assumiu uma atitude intransigente e pouco dialogante, recorrendo a «linguagem e métodos demasiado idênticos aos do passado, parecendo mesmo refletir os procedimentos de Hermano Saraiva em 1969» (Caiado, 1990: 261). Procurando resolver o imbróglio, Cardia referendara a solução para o impasse na Universidade de Coimbra, através da auscultação domiciliária aos alunos, devendo estes decidir se pretendiam manter o encerramento da Universidade ou voltar às aulas, aceitando as medidas contestadas, nomeadamente as que diziam respeito à reintegração dos professores saneados. O resultado do referendo viabilizou a abertura da instituição de ensino em causa, terminando assim a agitação e protesto dos estudantes, sem que nenhuma das medidas contestadas tenha sido alterada e sem que, por parte dos discentes, tenha havido espaço e força para continuar a luta.

Por outro lado, o Serviço Cívico Estudantil seria substituído por um Ano Propedêutico (em 1977), na perspectiva da criação do 12.º ano, ganhando o executivo tempo para repor, em definitivo, a ordem nas Universidades. Nesse sentido, introduziu-se o sistema de concurso nacional, sob anonimato, no ingresso ao ensino superior e da regra, de aplicação generalizada, do regime de *numerus clausus*. Esta decisão foi acompanhada pela divisão do ensino superior em universitário e de curta duração (politécnico), com o objetivo de proporcionar aos candidatos distintos tipos de qualificação, disponibilizando, simultaneamente, mão de obra diversificada para o mercado de trabalho (Telo; 2007; Drago, 2004).

Não será demais recordar que os anos subsequentes se caracterizaram pela politização das associações estudantis, através das juventudes partidárias que esgrimiam entre si a sua força política, transformando o associativismo estudantil em «balões de ensaio da vida política nacional» (Caiado, 1990: 264), o que, em parte, conduziu a um desfasamento entre os interesses da grande massa estudantil e as conveniências das lutas partidárias, perpetradas pelos membros das AE. Ainda assim, o fundamento para que os estudantes tenham passado do ativismo à passividade não deverá exclusivamente fazer-se assentar na reduzida ligação entre as agendas políticas dessas estruturas e a grande maioria dos estudantes.

A crescente individualização da juventude nas modernas sociedades ocidentais (Augusto, 2008; Leccardi, 2005; Beck, 2002), caracterizadas pela incerteza das trajetórias de vida e pela instabilidade de percursos socioprofissionais consubstanciados pelo «apelo aos consumos, materiais simbólicos e mediáticos; de fluidez, mobilidade e maleabilidade das estruturas sociais e das identidades coletivas [...] de precariedade das relações e vulnerabilidade do indivíduo, marcado por sentimentos de perda, de segurança e de falta de oportunidades»

(Estanque e Bebiano, 2007b: 184), aumentou a disfunção entre modelos sociais e políticos tradicionais e o desenvolvimento de novos paradigmas. Deste modo:

[A] individualização e a autonomia das biografias, assim como a perda de importância das instituições e das categorias tradicionais, poderiam contribuir para afirmação de uma heterodoxia política juvenil que, mais do que representar um apoliticismo, retrataria a relação desconstitucionalizada que as novas gerações mantêm com os domínios políticos (Augusto, 2008: 159).

O entorpecimento do movimento estudantil durante os anos 80 e a fraca mobilização dos estudantes para a defesa e sustentação de um discurso construtivo sobre a universidade poderão ter sido causados não só pela partidarização das estruturas estudantis, mas também pela necessidade da reconfiguração identitária da juventude estudantil no quadro da nova sociedade.

Porém, no início da década de 90, eclodiu uma nova onda de protestos demonstrando que o desvanecimento e a letargia dos movimentos estudantis, em anos prévios, não significavam a sua extinção.

No campo das políticas educativas, as transformações ocorridas durante o período cronológico referido visaram reformar estruturalmente o sistema educativo, como forma de modernizar e desenvolver o país, de acordo com os imperativos da integração europeia. Como foi anteriormente exposto, em termos estratégicos, a orientação política deixou de estar centrada na democratização do ensino para passar a centra-se no campo económico e no mercado de trabalho (Vieira, 1995). O novo modelo escolar desenhou-se a partir da necessidade de criar mão de obra mais qualificada e, deste modo, assegurar a modernização do sector produtivo e económico. Este processo de reconfiguração do sistema de ensino português não foi definido no quadro exclusivo dos imperativos nacionais, pois o seu enquadramento ajustou-se plenamente às políticas da direita europeia que, perante uma fase de declínio económico, respondeu com reformas do sistema educativo organizadas em função da formação e qualificação, em relação direta com a urgência de produzir mais e melhor (Drago, 2004; Teodoro, 1999).

O alinhamento com as políticas europeias de pendor neoliberal para a educação ganhara maior fôlego após a consolidação no poder dos governos de maioria social-democrata (1987-1995). É precisamente o argumento da integração europeia que sustenta o discurso de legitimação das reformas propostas, nas quais se inclui um conjunto de medidas relacionadas com a expansão e diversificação da oferta, sobretudo ao nível da via profissionalizante da educação e da rápida concessão de apoio à iniciativa privada.

Ana Maria Seixas (2005) enfatiza em «Aprender a democracia: Jovens e protesto no ensino secundário» que a implementação de políticas neoliberais no ensino superior português, durante o ciclo supramencionado, assinalava o aumento das instituições privadas, resultante da incapacidade das estruturas públicas em responder ao aumento da procura. Associado a esse crescimento, alude igualmente ao «desenvolvimento de políticas de recuperação de custos através do aumento substancial das propinas, que traduzem de forma clara o desenvolvimento de processos de privatização, mercantilização e liberalização na educação» (Seixas, 2005: 193). Aliás, «entre 1987/88 e 1997/98 a taxa global de crescimento do ensino superior foi de 243 %. Contudo, enquanto o sector público sofreu um acréscimo de 170 %, o sector privado aumentou cerca de 585 %» (Seixas, 2001: 230).

Nesse particular, o grande desafio da profunda remodelação promulgada pela Lei de Bases do Sistema Educativo¹⁵, em 1986, que estabeleceu o quadro geral do sistema educativo e se pode definir como o referencial normativo das políticas educativas que visam o desenvolvimento da educação, seria o de procurar alterar as relações entre o sistema educativo e os restantes sistemas sociais. Porém, a formulação de políticas educativas, orientadas para desempenhar um «papel cada vez mais instrumental na satisfação de metas de curto e médio prazo da política nacional, tanto económica como industrial» (Stoer *et al.*, 1990: 11) e direcionadas para projetos específicos, contribuíram para obstruir a construção de um projeto educativo forte e global. Como refere Teresa Ambrósio, em «O sistema educativo: ruptura, desestabilização e desafios europeus»:

Foi, sobretudo, uma estratégia política baseada em critérios economicistas, na imposição de disciplina normativa, inflexível por vezes, e sem capacidade de negociação com os vários actores educativos e parceiros sociais, que caracterizou a actuação das várias equipas ministeriais que ocuparam a pasta da Educação nos últimos anos do Governo de maioria PSD. O processo educativo degradou-se em muitos aspectos e assistiu-se a várias manifestações reveladoras das tensões dentro do sistema educativo (1996: 674).

¹⁵ Lei n.º 46/86, de 14 de outubro.

Um dos principais catalisadores dos protestos da juventude que irromperam nesta altura e que catapultou o movimento estudantil, em particular os alunos do ensino secundário, para o epicentro da agitação contestatária, foram as alterações preconizadas pelo Ministério da Educação, em 1989, ao impor a Prova Geral de Acesso (PGA) como condição de ingresso no ensino superior.

A prova apresentava como «objectivo avaliar o desenvolvimento intelectual, o domínio da língua portuguesa e a maturidade cultural do candidato, não incidindo diretamente sobre conteúdos curriculares específicos» (Seixas, 2005; 193). Esta dissociação levava ao descontentamento imediato de alunos e professores, que questionaram o carácter demasiado subjetivo das provas e, conseqüentemente, os seus critérios de avaliação e classificação. Configurava-se, assim, como um mecanismo de seleção urdido, essencialmente com o fito de travar parte dos candidatos ao ensino superior público português que, neste período, eram o dobro do número de vagas existentes.

Em 1992, o clima de oposição à PGA tornou-se mais visível através da multiplicação e fortalecimento das ações de protesto dos alunos do ensino secundário. Entre fevereiro e março, num número significativo de cidades, os alunos manifestaram-se na rua, fazendo greves, encerrando escolas ou cortando o trânsito, exigindo a extinção do exame. Com a criação de movimentos *Não à PGA*, depressa os posicionamentos políticos começaram a evidenciar-se e, da exigência da revogação de uma prova, passaram ao pedido de demissão do Ministro da Educação, Diamantino Durão (Seixas, 2005). No dia 20 de fevereiro, o ministro seria confrontado com uma manifestação que juntou milhares de alunos em todo o país. A contestação estender-se-ia até março, altura em que a demissão do governante e o anúncio da provável extinção da prova fez esmorecer os protestos, que viriam a obter o seu intento através do Decreto-Lei n.º 189/92 de 3 de setembro, que determinando o seu fim.

O clima de agitação provocado pela contestação à PGA¹⁶, e o autoritarismo demonstrado pelo Governo, com as cargas policiais sobre os manifestantes a substituírem o diálogo e o entendimento, foram o cenário perfeito para o surgimento de mais protestos.

¹⁶ Embora não existam indicadores claros que permitam analisar a relação e o impacto entre a contestação dos estudantes do secundário e o protesto dos alunos universitários, a contestação à prova parece ser um indicador do esgotamento e, de certo modo, do fracasso, da democratização do acesso ao ensino superior e o indicador dos problemas vividos no sistema de ensino (Drago, 2004:148).

A decisão de aumentar o valor das propinas, anunciada¹⁷ num clima de tensão motivado por um crescente descontentamento da população universitária face às políticas de desinvestimento no ensino superior público, nomeadamente uma insuficiente cobertura da ação social escolar e a permissividade em relação ao funcionamento das instituições privadas, gerou uma nova vaga contestatária por parte dos estudantes.

Com efeito, a decisão de aumentar a comparticipação dos custos do ensino superior público, através do pagamento de propinas, colidia não só com o pressuposto constitucional de um «ensino tendencialmente gratuito», como estava desajustada relativamente às condições sociais de grande parte dos estudantes. De igual forma, também as instituições não se mostravam capazes de responder, em termos de recursos, sobretudo de instalações (salas de aula, cantinas, residências), ao número crescente de estudantes que todos os anos se candidavam às vagas existentes no ensino superior público. Como menciona Drago:

Os valores previstos na lei levariam a que, no primeiro ano, a comparticipação dos estudantes nos custos das instituições sofresse um aumento na ordem dos quase 5 mil por cento, relativo ao valor anterior das propinas. E, em três anos, o valor das propinas deveria atingir 25 % dos custos de funcionamento das instituições dividido pelo número de alunos (2004: 150).

Embora a lei previsse escalões de isenção e redução de pagamento, de acordo com os recursos financeiros do aluno, a sua aplicabilidade foi remetida para as instituições de ensino que, sem meios necessários para avaliar todos os processos submetidos, contribuíram para o atraso do sistema de cobrança. Segundo a mesma autora, esta situação facilitou que o movimento consolidasse os motivos da sua contestação, assim como «emprestou à legislação das propinas a imagem de perpetuar as injustiças sociais que decorrem do arranjo específico do sistema fiscal em Portugal» (*idem*).

Não é de estranhar que as primeiras movimentações antipropinas, ocorridas em novembro de 1991, não tenham partido das direções associativas, uma vez que, em grande parte, estas eram dirigidas por estudantes afetos à Juventude Social Democrata (JSD), juventude partidária afeta ao PSD, partido que então desempenhava funções governativas.

¹⁷ A intenção de elevar o valor das propinas foi anunciada por Diamantino Durão (Ministro da Educação entre 1991 e 1993).

Com efeito, as primeiras manifestações públicas seriam protagonizadas por estudantes cuja orientação política radicava na esquerda. Contudo, no princípio dos anos 90, o panorama político das organizações estudantis começaria a alterar-se, com as direções de algumas instituições a serem assumidas por candidaturas independentes, que afastaram o controlo das AE de forças com ligações à JSD e à Juventude Socialista (JS).¹⁸ Não obstante os posicionamentos de algumas estruturas associativas que não aderiram de imediato à contestação, chegando mesmo a assinar o Contrato Social proposto pelo Governo, o movimento anti-propinas foi aumentando. Inicialmente com mais peso em Lisboa e Coimbra, estender-se-ia rapidamente a outras academias.

Apesar da substituição do ministro Diamantino Durão por Couto dos Santos, na pasta da Educação, e das inúmeras vezes que, a par dos estudantes, se ergueram contra a *Lei das propinas* (toda a oposição no parlamento, professores e reitores), a posição do Governo, em relação a esta questão, permaneceu imutável.

Entre manifestações nacionais¹⁹ e ações generalizadas de protesto por todo o país²⁰, o movimento foi-se fortalecendo, nem sempre de forma coesa, o que contribuiu para um certo arrastamento e, em determinados momentos, um abrandamento da contestação – ainda que, durante este processo, alguns momentos tenham contribuído para a mediatização dos protestos²¹.

No entanto, seria outro acontecimento o responsável pelo reacendimento dos protestos. Numa das muitas manifestações promovidas pelas AE de Lisboa, em frente à Assembleia da República, a 24 de novembro de 1993, os estudantes seriam alvo de uma brutal e injustificada carga policial com o objetivo de dispersar os manifestantes. Filmada e transmitida em direto pela televisão, a violência exercida provocaria uma vaga de grande indignação social. A revolta foi expressa através de uma greve nacional dos estudantes, pedidos de apuramento de responsabilidades, culminando essas ações numa pujante manifestação nacional diante da Assembleia da República, marcada para a hora da tomada de posse de Manuela Ferreira Leite como Ministra da Educação, cargo que veio a ocupar na sequência da demissão de Couto dos Santos.

¹⁸ Em março de 1992, depois de dez anos de rotatividade entre listas afetas à JS e JSD, os estudantes da Universidade de Coimbra elegeram para a Direção-Geral da AAC uma lista independente, encabeçada por António Vigário.

¹⁹ Saliente-se a manifestação nacional que teve lugar em frente à Assembleia da República no dia de votação do Orçamento do Estado, a 18 de novembro de 1992.

²⁰ Entre muitos protestos, destacou-se o dos estudantes de Aveiro que, em outubro de 1992, encerraram a universidade com o intuito de a reabrir apenas quando o Ministério revertesse a sua posição.

²¹ Um episódio caricato seria protagonizado por quatro estudantes que, durante a intervenção do ministro Couto dos Santos, no Congresso Nacional do Ensino Superior, baixaram as calças, tendo a mensagem «Não Pago» pintada nas nádegas.

Por entre avanços e recuos, o descontentamento e a luta contra as propinas prosseguiriam até às eleições que, em 1 de outubro de 1995, deram a vitória ao PS. Cumprindo a promessa eleitoral, o governo encabeçado por António Guterres suspendeu a *Lei das propinas* e, deste modo, conseguiu um momento de tréguas numa luta que durou, aproximadamente, quatro anos.

Não é objetivo deste trabalho analisar detalhadamente os meandros das lutas dos estudantes após o 25 de abril de 1974. No entanto, a inclusão de uma referência a estes acontecimentos é imprescindível dada a necessidade de contextualizar e compreender o modo como se foi edificando a vida cultural académica, em função da participação e mobilização política dos seus estudantes. Ao mesmo tempo, esta leitura proporciona indicadores importantes para a construção de uma cartografia da juventude estudantil, e do próprio sistema de ensino superior público, no quadro democrático.

Alterações no campo da juventude universitária portuguesa

A crescente importância da juventude enquanto categoria autónoma transformou-a numa das protagonistas relevantes da sociedade portuguesa contemporânea. Isso mesmo é revelado pelos diferentes trabalhos académicos dedicados à investigação, análise e compreensão da juventude, entre os quais se destacam as reflexões realizadas em torno da sua caracterização e valores (Pappámikail, 2011; Figueiredo *et al.*, 1999; Cabral e Pais, 1998; Pais, 1996; Ferreira, 1993; Grácio, 1990; Vala, 1986; Cruz *et al.*, 1984), da inclusão no mercado de trabalho (Guerreiro, 2004; Pais, 2001), dos comportamentos sociais e culturais (Cabral e Pais, 2003; Torres, 1997; Schmidt, 1993, 1990; Carvalho, 1983;), da relação com a política e das políticas que lhe são direcionadas (Santos, 1991; Reis, 1986; Cruz *et al.*, 1985) e da composição, enquadramento e modos de ação das novas gerações de estudantes universitários (Estanque e Bebian, 2007a; Drago, 2004; Machado *et al.*, 2003, 1989; Mauritti, 2002; Casanova, 1983).

Uma das maiores mudanças provocadas pela democratização do ensino teve que ver com a proveniência social dos estudantes. Como foi previamente apontado, embora esta mudança tivesse ocorrido na década anterior à Revolução, essencialmente no que ao sexo feminino diz respeito, a origem social de pertença destes jovens letrados continuou a estar associada às classes mais elevadas. Porém, a abertura propiciada pela nova situação política conduziu a uma alteração de aspirações e reivindicações da generalidade da população. Para além de uma

maior aposta na educação por parte das famílias menos escolarizadas, o aumento da oferta escolar, reflexo do crescimento e expansão de instituições de ensino superior por diferentes regiões do território nacional, contribuiu para esta mudança (Estanque e Bebiano, 2007a; Grácio, 1996).

Apesar das modificações na recomposição social dos estudantes do ensino superior, nos anos 80 e princípio dos 90, os alunos originários dos setores sociais com maiores recursos, «como as diversas fracções da burguesia e os quadros intelectuais e científicos», mantiveram-se como aqueles cujas probabilidades de frequentar o ensino superior eram mais significativas (Casanova, 1993: 57). Apesar de se manter a tendência de reprodução social entre essas classes, o aumento de estudantes originários de classes com menor capital escolar e económico contribuiu para estabelecer uma ligação entre frequência universitária e mobilidade social ascendente (Costa *et al.*, 1990).

A relação entre a origem social dos estudantes e as escolhas de determinadas áreas de estudo manteve algumas características do período anterior à Revolução, nomeadamente uma maior representação de alunos oriundos das classes mais favorecidas nas licenciaturas de Direito e das Ciências da Saúde, às quais se juntaram, no período democrático, os cursos de Arquitetura e Design. De igual forma, as Ciências Exatas mantiveram-se agregadas às classes menos privilegiadas. No entanto, também neste campo algumas mudanças ocorreram, em concreto, nas Engenharias e nas Humanidades (essencialmente na vertente de formação de professores), cuja subida acentuada da representação de estudantes provenientes das classes menos escolarizadas foi bastante evidente. A principal justificação destes valores pode ser encontrada na polarização das instituições de ensino superior por diferentes regiões do país, sobretudo as de Ensino Politécnico (Vieira, 1995: 358).

Juventude estudantil – outras práticas

A possibilidade de inscrever a maioria dos estudantes do ensino superior num grupo que os diferencie dos seus pares corresponde às prováveis variáveis que a noção sociológica de juventude comporta, e para as quais contribuíram, nomeadamente idade, sexo, região onde vivem, ocupação, profissão dos pais ou estado conjugal (Pais, 2003, 1990; Cabral *et al.*, 1998). Deste modo, a noção de juventude não se reporta a uma única identidade ou caracterização homogénea.

No entanto, apesar das diferenças individuais, a trajetória comum do percurso no ensino superior poderia constituir um elemento promotor de homogeneização, além de uma atenuante das

dissemelhanças existentes à partida. Com efeito, o prolongamento da juventude como ciclo de vida, através da extensão dos estudos, permitiu reconfigurar um sistema de valores e representações comuns entre os alunos, não obstante a diversidade e a heterogeneidade de cada indivíduo. Esta convergência afigura-se significativa no que diz respeito à importância das «esferas da vida social, como a família ou os amigos, e a confiança no futuro tecnológico, científico, político e económico do país, débil expressão face ao poder e à associação política, como à religião, e tensão entre os aspectos mais técnicos e mais científicos da formação escolar» (Casanova, 1993: 59).

Uma possível configuração de uma identidade particular dos estudantes do ensino superior corresponde ao que Castells refere como «processo de construção do significado com base num atributo cultural, ou ainda um conjunto de atributos culturais inter-relacionados, o(s) qual(ais) prevalece(m) sobre outras formas de significado» (Castells, 2003: 3). As análises já aqui referidas, realizadas ao longo das últimas duas décadas do séc. XX, concluíram que existem elementos identitários comuns entre os diversos grupos juvenis, nomeadamente despolitização, hedonismo, individualismo e distanciamento das esferas de participação pública ou, simplesmente, a vivência comum no universo simbólico outorgado à vida académica. Ainda assim, esta vivência está longe de ser homogénea.

A academia, enquanto espaço de socialização cívica, política e cultural, com rituais e práticas específicas, confere aos estudantes uma identidade particular no domínio da categoria social onde se inserem. Embora as suas formas de atuação não tenham sido imutáveis, nem significado experiências comuns, ao longo do período cronológico em análise, as dinâmicas participativas foram-se reconfigurando e promoveram referenciais identitários diversos. No entanto, apesar da aparente «massificação» da experiência universitária, como refere Estanque, é de assinalar a presença de «segmentos particulares de estudantes cujas práticas, subjectividades e orientações se pautam por padrões de vida e valores alternativos, distintos da maioria (e internamente diversificados)» (2008: 12). Entre estes estão os que incluíram na sua vivência académica outras formas de participação e aprendizagem, fora dos limites da sala de aula ou dos espaços mais convencionais para aquisição de conhecimento. No âmbito destas práticas incluem-se a participação dos estudantes em atividades extracurriculares, de natureza cultural, artística ou desportiva.

Esta derivação da vida académica contribuiu, claramente, para a criação de um universo criativo, artístico e cultural edificado em torno das instituições universitárias e que, por este meio, possibilitaram colmatar um vazio deixado pelo ensino nas universidades.

Apesar da base cultural estar implícita na gênese e na missão da universidade, através da conjugação das diferentes áreas do conhecimento e das práticas de ensino e aprendizagem, nem sempre a sua ação cultural foi sinal de veiculação de experiências criativas e artísticas. Aliás, foi deste desfasamento entre universidade e produção artística que despontou o processo que solidificaria a preponderância dos grupos, organismos e iniciativas de carácter cultural e artístico que, à margem da sala de aula, mas incluídos no universo universitário, permitiram o desenvolvimento de cultura(s) artística(s) no meio estudantil e, em muitos casos, fora dele.

A participação e o desenvolvimento dessas práticas possibilitaram, aos estudantes que delas fizeram parte, outras formas de aprendizagem, participação cívica, bem como a criação de uma identidade própria no círculo da comunidade estudantil.

É neste enquadramento que se insere a análise do percurso realizado pelos grupos de teatro universitário, enquanto elementos ativos na dinamização associativa, no desenvolvimento de experiências artísticas e na construção de novos trilhos culturais.

—

CAPÍTULO SEGUNDO

Teatro e Universidade

*Protesto contra a ideia separada que se faz da cultura,
como se de um lado estivesse a cultura e do outro a vida;
e como se a verdadeira cultura não fosse um meio de
compreender e de exercer a vida.*

Antonin Artaud

Que teatro universitário?

No colóquio *Théâtre Universitaire et Institutions*, realizado em Reims em janeiro de 1985, no título da sua comunicação, Pierre Voltz formula uma pergunta: «Un Théâtre Universitaire, mais quel théâtre?» (p. 89). Com efeito, a multiplicidade de experiências teatrais em contexto universitário, levadas a cabo por diversos coletivos, determina a afirmação de um movimento manifestamente heterogéneo. Como ficará patente, a escolha de textos, as opções dramatúrgicas e cénicas seguidas foram condicionadas pelo contexto social e institucional dos grupos, bem como pela cronologia das suas atividades. Isso mesmo acabaria por produzir resultados díspares e, conseqüentemente, o estabelecimento de distintas caracterizações entre os coletivos de teatro e a relação estabelecida com as instituições universitárias.

A relação da universidade com a expressão teatral encontra raízes profundas na história das instituições universitárias (cf. Barata, 2009; Soares, 1961), seja como teatro escolar ou celebrações festivas²². Ainda que, ao longo dos tempos, a evolução do ensino universitário tenha sido influenciada por práticas, contextos e paradigmas responsáveis por diversas alterações, as atividades dramáticas continuaram a pautar momentos da vida académica – mesmo que certos modelos e propósitos tenham sido profundamente alterados.

Neste contexto, incluem-se as récitas e as representações pontuais realizadas por estudantes. A esse respeito, atente-se na crónica do periódico *O Académico*, de 20 de fevereiro de 1836:

Na terça feira 16 do corrente alguns jovens Academicos para dar alguma distracção ás suas fadigas literarias, se lembrarão de pôr em scena a famosa tragedia de Catão. Tivemos a ventura de concorrer com a academia ao Theatro preparado na casa do Refeitório do Convento de Santa Cruz em poucos dias á custa de extraordinarios esforços, e de presenciar o brillantismo da Casa, em que o seu aceio não menos do que a famosa orquestra composta pela maior parte dos Academicos curiosos fazia realçar esta fucção, que podia dizer-se presenciada pela

²² Como pode ler-se em *História da Literatura Portuguesa*, de Óscar Lopes e António José Saraiva, «Os Jesuítas, na sua Universidade de Évora, no seu Colégio das Artes coimbrão, nos colégios de Lisboa, Braga, da Índia e do Brasil, continuam a servir-se do teatro como exercício de conversação latina e como número de festas comemorativas para visitas ilustres (pessoas régias, provinciais, prelados, etc.) ou para grandes acontecimentos escolares (distribuições de prémios) [...]. Os géneros mais representados eram: a tragédia bíblica (predominante no séc. XVI); a fantasia alegórica já cultivada por Naharro e Gil Vicente, denominada [...] de tragicomédia e enquadrada numa cenografia que pretende deslumbrar; a tragédia hagiográfica (dominante desde 1619), e espectaculosas pastoris, sobretudo pretextadas na história de David (frequentes sob o domínio filipino). [...] Na sua fase final, do tempo de D. João V, a coreografia e a cenografia jesuíta atingirão o apogeu, com profusão de bastidores movidos à máquina, dispostos em profundidade, coros à vista ou ocultos, e complicados conjuntos de ballet» (1987: 224).

parte mais polida dos habitantes, e por quasi todas as Senhoras Conimbricenses. As Musas que havião fugido espavoridas do seio da Lusa Athenas nos enlutados tempos da tyrannia começam a ressurgir: uma ode alusiva a tão inocente divertimento recitada da platea por um dos filhos de Minerva, indicão o feliz regresso dos fieis companheiros destes sítios amenos: e veio de novo annuncier-nos, que já aqui não há ferros, e já impera a legitima e doce liberdade. Nada porém excitou mais a especção pública do que o mesmo Drama, em que as bellas maximas da liberdade appresentadas tanto ao vivo parecião reproduzir-nos aqueles tempos de heroismo, e excitar em nós os nobres sentimentos d'um coração romano.

Porém, a regularidade de apresentações teatrais realizadas por estudantes fora do âmbito estritamente académico encontra raízes na Academia Dramática, grupo fundado em Coimbra em 1836, com sede no Theatro Académico existente «nos baixios do Collegio das Artes ao Museu»²³. Em 1838, alguns estudantes dissidentes desse grupo fundaram uma outra associação, a Nova Academia Dramática, que, como é descrito na *Chronica Litteraria da Nova Academia Dramática n.º 2*²⁴, teve por objetivo:

[...] o aperfeiçoamento da Arte Dramatica, e o progresso da civilização e das luzes. Acha-se estabelecida no Edificio do extincto Collegio de S. Paulo, que lhe foi concedido por uma lei, sujeitando o seu Theatro á immediata inspecção do Chefe da Universidade. – É regida por Estatutos approvados pelo Governo. – E é apoiada nos seus trabalhos por um Instituto de Litteratura e Arte Dramatica, um Instituto de Pintura, e um Instituto de Música.

Do repertório do grupo, que em 1849 adotou o nome de Academia Dramatica²⁵ (após a extinção do primeiro), fizeram parte farsas e dramas, maioritariamente traduzidas do francês, e representadas por um elenco exclusivamente masculino. Paulatinamente, a regularidade das apresentações foi desaparecendo e o grupo extinguiu-se, confinando-se as apresentações teatrais naquele espaço às récitas dos quintanistas.

Longe dessas experiências teatrais até então vigentes, as atividades dos grupos que despontaram no século XX acabaram por desenvolver-se num campo influenciado pela generalidade do

²³ Cf. Jornal *O Conimbricense*, de 5 de março de 1907.

²⁴ Esta associação foi responsável pela publicação da *Chronica Litteraria da Nova Academia Dramatica* (n.º1, de 29 de fevereiro de 1840) e d' *O Prisma – Periodico da Academia Dramatica de Coimbra* (n.º1, de 1 de setembro de 1842), ambas com chancela da Imprensa da Universidade de Coimbra.

²⁵ Já com o nome de Instituto de Coimbra, em associação com o Clube Académico de Coimbra, fundado em 1861 e a funcionar no mesmo edificio, deram origem à Associação Académica e Dramática. Em 1887 passou a chamar-se Associação Académica de Coimbra, nome que ainda hoje apresenta.

universo teatral e pelas vivências universitárias. É essa imensidão territorial, e a diversidade de percursos estabelecidos, que impossibilita a definição de um modelo linear.

Com efeito, a articulação entre teatro e instituições universitárias permite estabelecer diversos níveis de associação e identificar variáveis. As de carácter mais teórico, quando inscritas no estudo da literatura dramática ou na estética e história do teatro, ou as de pendor mais prático e técnico, quando se reportam à formação artística de atores, cenógrafos ou técnicos. Não deverão igualmente olvidar-se as atividades de características singulares quando relacionadas com práticas de grupos de teatro associados às instituições universitárias e levadas a cabo por estudantes (Pavis, 1999).

Segundo Alain Chevalier (2001: 152), os estudos e pesquisas elaboradas no seio da AITU (Association Internacional du Théâtre à l'Université) reconhecem diferentes práticas e enquadramentos do teatro na universidade: «teatro universitário espontâneo», definido como espetáculo teatral que surge como um prolongamento ou demonstração das aprendizagens teóricas de uma unidade curricular; «teatro universitário pré-profissional», designação atribuída às atividades inscritas na formação de futuros profissionais de teatro; e, por último, «teatro universitário "encadré"», que diz respeito às estruturas de teatro com direção artística e estatutos administrativos próprios, funcionando no quadro dos organismos autónomos ligados às instituições universitárias.

Neste sentido, a designação de teatro universitário, atribuída aos coletivos em análise, remete para as atividades realizadas, maioritariamente, por estudantes universitários fora do contexto curricular, mantendo, porém, um vínculo com a universidade, através da cedência de espaços e apoio financeiro, e com diferentes enquadramentos orgânicos.

Caracterizações e propósitos

Inscritas no contexto das manifestações artísticas e culturais, a multiplicidade de práticas dificulta a tentativa de delinear e caracterizar uma função comum ao trabalho desenvolvido pelos grupos de teatro, por se tratar de «um território difícil de definir na pluralidade distinta de realidades universitárias e académicas que contempla» (Barata 2009: 38).

Na verdade, objetivos e atividades, que podem constituir um indicador sobre o papel desempenhado pelo teatro universitário, variam de estrutura para estrutura, situação confirmada pelas distintas géneses de cada coletivo. De igual forma, também a passagem do tempo, e conseqüentemente a mudança de paradigmas, constituiu um elemento preponderante no que diz respeito a alterações de rumos e concepções.

No artigo «Escolas de Teatro e Teatro Universitário», publicado no *Boletim do Teatro Universitário do Porto* (n.º 6), em maio de 1967, o ator e encenador Rogério Paulo procurou sistematizar a distinção entre a formação veiculada por uma «escola de teatro» e pelo «teatro universitário», cujas principais diferenças assentavam em objetivos díspares. Se a primeira tinha como missão a formação de profissionais de teatro, a segunda procurava proporcionar aprendizagens que visavam o enriquecimento pessoal e artístico dos «futuros dirigentes dos vários sectores da vida social», no qual estava incluída a prática teatral universitária, enquanto premissa para a criação de «bons espectadores de Teatro».

A ênfase colocada na dimensão cultural veiculada pelas atividades do teatro universitário²⁶ enriquece a discussão em torno da missão da própria universidade (Ortega e Gasset, 2003; Readings, 2003) e da sua participação no processo de promoção e formação do indivíduo no campo da cultura. Partindo dessa premissa, importa salientar de que forma é que a inscrição dos grupos de teatro na cartografia das atividades realizadas no âmbito universitário, que se pretende subjacente à aprendizagem nesse contexto, consegue submeter-se ao binómio tempo/experiência cultural e artística.

Tendo por cenário a realidade francesa, o debate em torno desta questão, realizado no *Colloque du Théâtre Universitaire et Institutions de Reims* (AA.VV, 1985), evidencia a dificuldade em fazer coincidir opiniões. Para Pierre Voltz, as relações tecidas em torno da dimensão pedagógica e formativa da universidade e a sua repercussão no trabalho desenvol-

²⁶ A este propósito, atente-se nas ideias corporizadas nos estatutos do TEUC, publicados em Diário da República, de 30 de setembro de 1963, nos quais pode ler-se que a «finalidade é exclusivamente desenvolver a arte da palavra e a cultura e a arte teatral».

vido no seio dos grupos de teatro universitário não têm correspondência. Já Claude Patriat define a universidade como «un établissement culturel à vocation d'enseignement, de formation, et de recherche, avec pour mission la transmission d'un savoir théorique» (1985: 90).

Contudo, o conservadorismo e a rigidez das instituições universitárias têm contribuído para a dificuldade em desenvolver uma ação cultural estruturada junto da comunidade onde se inserem. Subjaz desta intervenção a ideia de que o teatro universitário poderia ser um elemento crucial na articulação entre o conhecimento teórico e a integração de práticas culturais, cuja influência se estende para além do campo académico.

Nessa perspetiva, é necessário compreender não só o enquadramento universitário como de que forma pode incluir-se o teatro no quadro das atividades culturais. Ainda que a génese, as opções estéticas e metodológicas individualizem percursos e singularizem cada estrutura, existem pontos concordantes que permitem a identificação do teatro universitário como um fenómeno artístico peculiar, distinto das práticas teatrais profissionais e amadoras. A este propósito, Jorge de Sena escreveu em 1950 que:

[...] a função de um teatro de estudantes é bem diferente da dos grupos de amadores. Sem dúvida que uns e outros saboreiam o prazer de mergulhar no teatro, e é segundo ele que agem. Sem dúvida que uns e outros, pela pureza desse amor (amor diferente da mancebia em que com o teatro vive a maior parte dos profissionais) [...]. Mas, igualmente sem dúvida, um teatro de estudantes universitários não joga, na roleta do teatro, do palco, da vida cénica, o seu destino. (1988: 292)

O carácter «voluntário» dos seus intervenientes, a premissa de uma dedicação baseada no prazer e na realização pessoal, afinidade partilhada com o teatro amador, constitui, de certa forma, a essência atribuída ao teatro universitário (Legrand, 2013). Significa isto que o trabalho desenvolvido com encenadores, artistas plásticos e técnicos, contribuiu para a sua estreita relação com o teatro profissional. Contudo, ao longo da sua existência, dois fatores assumiram um relevo especial na configuração de uma identidade própria.

O primeiro diz respeito à volatilidade dos coletivos. Se, por um lado, a limitação temporal da frequência académica determina, em alguns casos, uma certa fragilidade das estruturas, o que implica uma inconstância e descontinuidade dos projetos, por outro, conduz a uma renovação, o que dificulta a estagnação, a passividade e a acomodação ancoradas em fórmulas e modelos sucessivamente repetidos.

Já o segundo se relaciona com a autonomia dos grupos face aos ditames de uma linguagem estética e artística orientada para grandes públicos, refém de receitas obtidas através da venda de bilhetes. Sem a sujeição e a subordinação a lógicas de mercado, e a concepções estéticas pré-determinadas, estão, assim, livres para responder aos impulsos e inquietações propiciadas pelo jogo teatral (Loubinoux, 2001).

Dessa forma, é possível identificar aspetos particulares, cujos objetivos resultam da adoção e aplicação de ideias excepcionais. Em termos práticos, a abordagem das obras dramáticas, clássicas ou contemporâneas foi alimentada pela experimentação que permitiu testar formas únicas de as colocar em cena. Essa seria uma vocação importante, que potenciou a demanda de novos territórios artísticos, cujas potencialidades emancipatórias se afiguraram fundamentais para a construção de realidades culturais em contínua mutação.

A intenção de retratar, reconstruir e analisar os processos de construção identitária do teatro universitário em Portugal, mesmo no sentido mais amplo da sua caracterização, conduz ao universo das grandes transformações operadas na sociedade e, mais concretamente, às mutações operadas na juventude estudantil no período entre 1974 e 1994.

A estruturação dos caminhos percorridos pelos coletivos universitários foi gerada de acordo com momentos históricos, políticos e sociais, em clara relação com os ímpetus e inquietações com que se confrontaram e que, através das práticas culturais, foram edificando trilhos e redimensionando territórios de comprometimento, contestação e participação.

Não obstante o isolamento do país face ao exterior, o contacto com outras realidades, através de festivais, encenadores e publicações, contribuiu, ao longo do tempo, para a constatação e assimilação de outras realidades. Se é verdade que estas distintas vivências determinaram práticas e concorreram para a demarcação de formas organizacionais das estruturas estudantis, é igualmente possível identificar paralelismos no percurso das práticas teatrais dos grupos estudantis europeus. Entre as diferentes realidades europeias, o teatro universitário espanhol e o francês são os que melhor possibilitam a construção de uma cartografia de proximidade com a realidade portuguesa anterior à Revolução.

No caso espanhol, a proximidade geográfica e o paralelismo político entre os dois países contribuíram para que se desenhassem alguns percursos semelhantes, nomeadamente no que diz respeito ao cariz político assumido pelos grupos universitários (com exceção da questão dos nacionalismos das diferentes regiões, muito presente em Espanha e inexistente em Portugal). Por outro lado, a ampla difusão, no repertório dos coletivos portugueses, de autores espanhóis como Sastre, Calderón de la Barca, Garcia Lorca ou Arrabal, demonstra a influência do teatro originário no

país vizinho, em boa parte motivada por encenadores de origem sul-americana que passaram pelos palcos universitários portugueses. Outro elemento preponderante para a divulgação do teatro internacional (em especial o latino-americano e espanhol) em Portugal está relacionado com a circulação da revista *Primer Acto*, fundada em Madrid em 1957.

Em relação ao teatro francês, a relação de proximidade ficaria a dever-se à grande influência da cultura francófona, que durante muito tempo prevaleceu na sociedade portuguesa, concretamente nos meios académicos e culturais. Um contributo não menos importante poderá ser encontrado na participação de grupos portugueses em festivais internacionais realizados em Itália, Inglaterra, Alemanha e França, entre os quais se destaca o de Nancy, pela importância na divulgação internacional de novos autores e de diferentes linguagens teatrais.

Além da convivência com outros grupos de teatro, as viagens ao estrangeiro proporcionaram aos estudantes o contacto com distintas realidades sociais e políticas. A este propósito, Carlos Batista²⁷ recorda como conheceu, numa viagem ao Festival de Nancy, a sede do Partido Comunista, e de que forma os cenários do TEUC serviram para transportar uma encomenda da cooperativa UNITAS²⁸: «comprámos os clássicos marxistas que camuflámos nos cenários. Passámos a fronteira com os cenários cheios de livros» (Cruzeiro e Bebiano, 2006: 123).

²⁷ Carlos Batista frequentou a Universidade de Coimbra entre 1964 e 1969. Membro do TEUC, onde realizou trabalhos de cenografia, caracterização, carpintaria ou direção de montagem. Desempenhou funções de presidente da Direção do grupo durante dois anos.

²⁸ Fundada em maio de 1964, esta cooperativa estudantil tinha por objetivo proporcionar aos seus sócios a aquisição de mercearias, e outros bens, a um custo mais baixo do que o praticado nas lojas da cidade de Coimbra. Perante a dificuldade em obter a liquidez económica necessária para praticar esta ideia, a UNITAS converter-se-ia, essencialmente, em cooperativa livreira que facultava aos seus sócios livros a preços reduzidos. A cooperativa conseguiu o apoio de editoras, nacionais e locais, para o fornecimento de livros. Possibilitava também a aquisição de livros editados fora do país, através da sua importação direta. Cf. Manuel de Carvalho Santos em *O Badalo*, n.º 2, abril de 1967.

Teatro Universitário em França

As alterações políticas, económicas e sociais desencadeadas com o final da Segunda Guerra Mundial fizeram emergir novas referências e diferentes perspetivas de vida nos mais variados setores. Fruto de uma destruição generalizada nos principais países da zona leste e oeste da Europa, cujos territórios foram severamente atingidos por ações militares em larga escala, e tendo como consequências mais marcantes a morte de mais de 55 milhões de pessoas, as destruições materiais e a desorganização da sociedade, o continente procurava reerguer-se do conflito mais devastador da história, submerso na mais profunda «miséria e desolação» (Judt, 2011).

Contudo, apesar da tarefa de reconstrução, aos mais diversos níveis, se afigurar hercúlea, a capacidade de reconversão foi espantosa e representou extraordinárias alterações no tipo de regimes das nações. Com a derrota dos países do Eixo, assistiu-se à aniquilação definitiva das estruturas remanescentes do Antigo Regime, com a democracia a impor-se em 1945²⁹ como garante do desenvolvimento dos territórios, das suas organizações e das relações entre as pessoas. Como refere Hobsbawm (1996), estava aberta «uma nova era de transformação social».

O surgimento de constituições de inspiração mais democrática do que as de cronologia anterior ao conflito representou um facto significativamente relevante em muitos estados, assistindo-se, assim, ao triunfo do regime parlamentar. Em simultâneo, a reforma das estruturas económicas, fruto da destruição resultante das ações bélicas, colocaria em marcha modernizações profundas no setor industrial, acompanhadas por uma forte união sindical dos trabalhadores.

No plano social, com a implementação de programas de proteção e de cobertura de riscos sociais, procurou conferir-se às populações uma segurança e um bem-estar até então desconhecidos, contribuindo a todos os níveis para efetivar um verdadeiro sistema democrático. No entanto, por outro lado, os antagonismos ideológicos das duas superpotências que emergiram no final da Guerra, Estados Unidos da América e União Soviética, ganharam um protagonismo decisivo com a definição de dois blocos territoriais, respetivamente, sob o domínio de cada uma, o que resultaria na disputa efetiva do controlo mundial. Denominada Guerra Fria, envolveria questões ideológicas, políticas, económicas, financeiras e militares e que acabaram, conforme o caso, por resultar em hegemonias capitalistas ou socialistas de governo e organização da sociedade (Judt, *idem*).

²⁹ De forma distinta e por períodos diferentes, consoante os países. Neste particular, Portugal e Espanha são exceções, pois continuaram a ser dirigidos por regimes autoritários.

Além da Europa, os processos de transformação, ocorridos um pouco por todo o mundo, configuravam novas formas de construção social e cultural, que promovendo a recusa dos valores e ordem vivenciados pelas gerações anteriores (Bebiano, 2003: 39).

Em França, o aumento da população estudantil seria responsável pela colocação de novas questões, resultantes da sua progressiva tomada de consciência enquanto elementos ativos da sociedade, e seria responsável pela construção de uma identidade incorporadora de direitos e deveres muito próprios. Foi neste contexto que surgiu a *Carta de Grenoble*, documento resultante do Congresso da União Nacional de Estudantes de França (UNEF), realizado em Grenoble na primavera de 1946, que no seu artigo 1.º definia o estudante como «um jovem trabalhador intelectual», interveniente e diligente na reconstrução de uma Europa a erguer-se de um disputa armada de dimensões avassaladoras, até então inimagináveis. Como movimento ativo, os estudantes universitários reivindicavam uma condição equivalente à do operário, reclamando novas condições de trabalho e de assistência social, além das que, até então, tinham sido as exigências e preocupações das organizações de estudantes (Garrido, 1996). A consciencialização política e social do estudante, enquanto membro ativo da sociedade, impelia-o a não descurar as atividades culturais como forma de participação, contestação e expressão. Compreende-se, assim, o total apoio da UNEF à Fédération Nationale des Théâtres Universitaires (FNTU), criada em 1947 e que congregava diferentes grupos que foram surgindo, com especial vigor na década de 1960, nomeadamente a Association Théâtrale des Etudiants de Paris (1959), fundada por Ariane Mnouchkine, a Comédie Moderne de la Sarbone (1961) ou os teatros universitários de Lyon, Nancy e Estrasburgo (Pruner *in* Corvin, 1991: 850).

Agregados numa Federação organizadora de manifestações culturais, assumiram, em parceria com a UNEF, posições políticas cujo contexto da Guerra na Argélia, em que a França se encontrava envolvida, ajudou a promover. Das atividades desenvolvidas, destacou-se o seu intenso contributo para a concretização do Festival Mundial de Teatro Universitário de Nancy, concebido e organizado por Jack Lang, em abril de 1963. O teatro universitário francês prosperava, internacionalizando-se e assentando em pressupostos bem definidos, estando os pontos mais importantes relacionados com a total liberdade de criação dos coletivos:

Les recherches sont orientées soit vers des répertoires inconnus ou pous joués, soit vers des forme théâtrales nouvelles ou oubliées, soit vers la formation d'un public nouveau; l'esprit de travail est complètement désintéressant, l'anonymat y est recommandé; il participe à l'élargissement et à la propagande de la culture sur une base populaire; il ne prétend pas

*concurrer le Théâtre professionnel, il s'en distingue par ses aspects matériels et admet le principe de collaboration.*³⁰

A contestação assumiu o papel preponderante na linguagem dos coletivos universitários franceses, cuja temática de trabalho espelha as aspirações das novas gerações e a sua preocupação em, através do teatro, refletir e agir sobre a condição das mulheres, dos operários, dos imigrantes (Ivernel *in* Corvin, 1991: 665). A contestação à hierarquização social do poder, reprodução do saber e segregação da diferença eram questões que preocupavam os jovens, vindo a tornar-se nas suas principais reivindicações.

Ao longo da década de 1960, assistiu-se à colocação da juventude no epicentro da agitação política e social. Contudo, foi em 1968 que, um pouco por todo o mundo, a agitação e os protestos dos estudantes foram mais visíveis e sonantes. Como refere Boren, de «Paris a Tóquio, da Cidade do México a Dakar, num único ano os estudantes organizaram um número sem precedentes de ações de resistência, ações que mudaram drasticamente o curso das suas respectivas nações e do mundo» (2001: 149).

Em Paris, a possibilidade de construir uma sociedade diferente, a «exigência do impossível» ou a quebra dos valores instituídos fariam das ruas um campo aberto de liberdade e imaginação, com as pedras da calçada a serem arremessadas contra a sociedade opulenta e conservadora, que homogeneizava o quotidiano. A proibição do acesso de rapazes às residências femininas, no polo universitário de Nanterre, funcionou como rastilho dessas atividades que alastraram, fazendo emergir as reivindicações de uma juventude em rutura com os valores e as normas da sociedade. Entre barricadas, a rua e a universidade recuperaram-se como espaço de solidariedades, renovação de combates e construção identitária.

Mesmo depois da agitação do Maio de 68 ter acalmado e a mobilização dos ímpetus revolucionários ter-se desvanecido, o teatro universitário francês manteve, subjacente às suas práticas, um clamor de resistência ideológica que o conduziu a um enorme radicalismo. A este propósito, Marcel Freydefond lembrou que «en 1975, la marginalisation et le radicalisation du Théâtre Universitaire étaient devenues extrêmes; des 1969 un congrès de la Fédération réuni à Aix-en-Provence avait adopté pour orientation générale la tendance "Agit-Prop" qui s'exprimait alors. C'était une position de refus d'une certaine Université, d'un certain Théâtre, d'un certain société» (1985: 41).

³⁰ Excertos da carta de princípios da FNTU incluídas na comunicação de Jean-Jacques Hocquard no Colóquio de Reims (1985: 29-30).

A proposta de criação da revista *La Marge et la Manœuvre*, editada pela Fédération Nationale du Théâtre Universitaire, que acabaria por publicar apenas três números (1976, 1978, 1979), e a criação de um novo festival de teatro, que se concretizou no Festival Internacional de Teatro de Lyon, visavam proporcionar um novo rumo ao teatro universitário francês, atribuindo-lhe, de novo, um carácter menos radical, de maior reflexão sobre o seu papel, identidade e modelos de ação.

O enfraquecimento do combate político e a ausência de elementos comuns que congregassem a união de ideais, aliados ao aparecimento de diversos grupos de existência efémera, impediram o estabelecimento de um trabalho mais consistente. Estas transformações não significaram o fim do teatro universitário francês. Segundo Freydefont, apenas corresponderam a uma mutação de paradigma.

Teatro Universitário em Espanha

Da mesma forma que em Portugal, foi igualmente na década de 1930 que, pela ação de Federico García Lorca e Eduardo Ugarte, surgiu o grupo de teatro universitário itinerante La Barraca. Fundado em 1932, sob a égide do Ministério da Instrução Pública, percorreu o território espanhol com o intuito de divulgar o teatro, em particular os clássicos espanhóis, junto de um público culturalmente desfavorecido.

Pela quantidade e variedade de espetáculos, além do cuidado inculcado na difusão cultural, César Oliva (1999: 15) refere o exemplo do La Barraca como um possível responsável pela génese do conceito de teatro universitário contemporâneo. Com efeito, as atividades do grupo derivavam da ideia do teatro concebido como instrumento transformador da sociedade, cujo objetivo se centrava na preocupação em permitir às populações um contacto direto com essas temáticas, situação que, à partida, por razões geográficas ou económicas, lhes estava quase vedada. Contudo, as alterações políticas resultantes da Guerra Civil (1936-1939) conduziram a um entorpecimento das atividades artísticas universitárias.

A inclusão obrigatória do Teatro Espanhol Universitário no Sindicato de Estudantes Universitários (SEU) alterara os pressupostos implementados pelo La Barraca. Criado em 1933, teve como principal objetivo o desenvolvimento do espírito corporativista dos estudantes universitários, que, ideologicamente, assentava no nacional-sindicalismo fascista (Ruiz Carnicer, 1996).

Com o final da guerra civil, o SEU retomara as suas ações de âmbito teatral na década de 1940. No entanto, as suas práticas afiguravam-se profundamente limitadas pelo espectro autoritário e conservador do regime.

Empezó por dar carácter competitivo a las muestras salidas de cada distrito universitario [...]. Los estudiantes fueron tomando conciencia de grupo, aunque solo se reunieran una vez al año para montar la obra que iba a concursar. De esta manera, el SEU vehiculaba las inquietudes estudiantiles, neutralizando cualquier posibilidad crítica que el teatro pudiera adoptar; algo que, pasados los años, no habría quien lo detuviese (César Oliva; 1999: 16-17).

Uma vez que a ideia original seria a de promover o espírito fascistas, a sua evolução desembocaria numa progressiva resistência, crítica e oposicionista, às conceções dos ideais franquistas (Ruiz Carnicer, 1999).

Publicada a 1 de abril de 1957, a revista *Primer Acto* contribuiria para revelar e ajudar a refletir sobre o teatro praticado fora de Espanha, ao mesmo tempo que funcionava como veículo de inquietações de uma nova geração ligada ao teatro, no qual se incluíam os grupos universitários.

Ao longo dos anos 1960 e 1970, o teatro universitário espanhol seria alvo de reconfigurações sucessivas, muito motivadas pela extinção do SEU, em 1965. Desaparecia, assim, um meio de suporte que «apesar da sua forma de atuação peculiar procurou apresentar soluções para as produções e exibições destes grupos» (César Oliva, 1999: 19). No entanto, apesar da malha apertada da censura, os primeiros grupos de teatro independente surgiram a partir da experiência universitária, enquanto, simultaneamente, se assistia ao esmorecimento do teatro nas universidades. Na década de 1970, com o final da ditadura e a transição democrática, assistir-se-ia à manutenção da tendência de aumento do número dos grupos profissionais, em detrimento do teatro universitário.

Ainda assim, 20 anos mais tarde, um novo impulso surgiria no teatro universitário. Organizadas em *Aulas de Teatro*, as atividades cénicas passaram a ser financeiramente apoiadas pelas administrações ou reitorias das instituições de ensino superior, que recorreram a diretores/encenadores profissionais para organizar e dirigir as *Aulas* (Rubio Jiménez e Almacégui, 1999).

Dotadas de meios orçamentais, de montagem e de divulgação, as realizações das *Aulas de Teatro* aproximavam-se da produção teatral profissional, muito embora pudesse identificar-se uma componente formativa, que relacionava o carácter didático e de aprendizagem subjacente ao contexto onde estão inseridas. Antonio Quintana (1999: 319) define três funções para as

Aulas de Teatro: a primeira reporta-se à aproximação e iniciação teatral do estudante universitário, que além de possibilitar a descoberta de talentos e capacidades artísticas dos seus intervenientes, deve promover e garantir a formação de um futuro público de espetáculos; a segunda corresponde ao contributo das *Aulas* como meio de produção de trabalho de investigação teórica sobre uma determinada problemática teatral, a que deve aliar-se a experiência prática através de espetáculos; e a última relaciona-se com a experiência entre teoria e prática, que poderá proporcionar a formação de críticos de teatro.

Paralelamente a estas estruturas, subsistiam grupos que, à margem das *Aulas*, também prepararam e apresentaram espetáculos. Ainda que a sua capacidade operativa fosse reduzida, em relação ao teatro institucionalizado das *Aulas*, estes coletivos eram os que mais se identificavam com os antigos grupos de teatro universitário.

Apesar dos diversos cruzamentos que permitem identificar traços comuns nos universos teatrais universitários dos diferentes países europeus, as particularidades de cada sociedade proporcionaram a abertura de outros caminhos. Percursos singulares que deram origem a diferentes dinâmicas e práticas.

Teatro Universitário em Portugal – da génese até 1974

Sem o enquadramento federativo do teatro universitário francês e espanhol, com uma escala geográfica de menor dimensão e uma realidade universitária reduzida a três cidades, o teatro universitário português do século XX nasceu no seio de uma sociedade estratificada e pouco plural, sob um regime autoritário, avesso a ideias democráticas e «pouco interessado na cultura» (Santos, 2004: 40). Apesar das características contextualizadoras da sua origem, os grupos universitários têm percorrido, no decurso da sua história, uma trajetória peculiar, marcada por uma dinamização artística cujas práticas resultaram num fenómeno cultural e social relativamente autónomo.

Entre 1938 e 1974, devido ao prestígio cultural e social que foi construindo, o teatro universitário revelou uma ampla capacidade de intervenção em diferentes domínios da sociedade portuguesa, como elemento de sociabilidades juvenis que, em determinado momento, correspondeu a um comprometimento cultural e político em franca rutura com os valores conservadores e, particularmente, com o regime que governava o país (Barata, 2009; Cardina, 2008; Santos, 2004; Porto, 1997).

Outro elemento relevante prende-se ao papel preponderante dos coletivos universitários na renovação da cena teatral portuguesa. Tal se vê na escolha de repertórios, nas leituras renovadoras das peças representadas e na partilha das suas atividades com um público, maioritariamente universitário, que encarava o teatro como um dos meios possíveis para colmatar a sua crescente «sede de saber face ao horizonte subjugado do salazarismo [...] [e] a procura da dúvida face à verdade unívoca inerente à ditadura» (Santos, 2004: 327).

Por outro lado, contribuiu, inequivocamente, para a formação de novas gerações de atores e encenadores. A este propósito, Carlos Porto (1996: 279) indica a deflagração das práticas do teatro universitário nos anos 60 como um acontecimento decisivo para a evolução do panorama artístico português, uma vez que, longe de um perfil profissional, se caracterizaram pelo uso de uma certa liberdade e arrojo da linguagem estética, constituindo, por esse facto, uma das «base[s] do movimento do teatro independente e de um público novo».

Os episódios que retratam o início da atividade do mais antigo grupo de teatro universitário português encerram um conjunto de casualidades, que em nada correspondem ao apelo inabalável de um ímpeto teatral. A motivação que, nos inícios da década de 1930, levou à criação do Grupo Cénico do Fado Académico de Coimbra, que em 1938 daria origem ao Teatro dos Estudantes da Universidade de Coimbra (TEUC), estava relacionada com a necessidade de sobrevivência do grupo de fado da academia coimbrã que, por relativa inatividade, corria o risco de despejo, por parte da Comissão Administrativa³¹ da AAC, das instalações que ocupava na Rua Larga, o que, previsivelmente, teria conduzido à sua extinção (Barata, 2009; Soares, 1965). Nesse sentido, um grupo de estudantes encabeçados por Jorge de Moraes, presidente do Fado Académico, tomou a resolução de estender o território das suas atividades ao teatro e, desta forma, fortalecer e dinamizar o grupo com o propósito de evitar o seu desaparecimento.

Após a eleição interna da direção do Fado Académico, em novembro de 1937, ficaram definidos uma série de intentos que deveriam reanimar o grupo da profunda letargia em que vivia³². Entre essas resoluções evidenciava-se a determinação em organizar um grupo cénico. Segundo José Anjos de Carvalho, na comunicação «Uma perspectiva crítica sobre o chamado Fado de

³¹ Em novembro de 1936, após a proibição, por parte do Governo, de eleições para a Associação Académica de Coimbra, foi nomeada uma Comissão Administrativa que substituiu as direções administrativas que, anteriormente, eram eleitas pelos estudantes da academia (Soares, 1965: 1). Sobre esta Comissão cf. Lamy, 1990.

³² «[...] num novo "Termo de abertura" datado de 16 de novembro de 1937, lê-se o seguinte: "Verificámos a falta de quatro folhas cujo desaparecimento e fim se desconhece dada a suspensão de atividades desta agremiação durante o ano letivo 1936-1937". «O Livro do "Fado" ou a Pré-História do TEUC» de A. J. Soares em *Boletim do TEUC*, n.º 1 (II.ª série), abril de 1951, p. 8.

Coimbra»³³, apresentada numa reunião de direção desta estrutura associativa, decorrida em 25 de novembro de 1937, foi expressa a seguinte proposta: «Que dentro do "Fado Académico de Coimbra" se organizasse um grupo cénico com o fim de colaborar e engrandecer todas as manifestações que o "Fado" venha a ter, quer nos palcos de Coimbra, quer fora de Coimbra, quando em excursão.»

No entanto, o maior destaque pode encontrar-se, sem dúvida, na aprovação da possibilidade de participação de elementos femininos no grupo de teatro. Pela primeira vez, desaparecia a exclusividade masculina num organismo da AAC. A esse propósito, Paulo Quintela diria que foi «uma coisa notável, esta colaboração que se estabeleceu entre rapazes e raparigas. Uma "lança em África". Foi a primeira vez que as raparigas puderam colaborar num Organismo Académico» (*Boletim Comemorativo do 40.º Aniversário do TEUC*, 1978: 18).

Oficializado o grupo, este estreiar-se-ia em palco a 27 de junho de 1938, no Teatro Avenida de Coimbra, com o *Sarau Vicentino*. Iniciava-se aí o mais longo percurso do teatro universitário português do século XX. As suas atividades têm sido marcadas por diferentes fases que, inequivocamente, se relacionam com a evolução e transformações ocorridas em Portugal.

A primeira fase, a que correspondem as três primeiras décadas, ficou marcada pela presença de Paulo Quintela, professor de Filologia Germânica da FLUC e tradutor literário³⁴, na direção artística. Nesta etapa, o seu repertório foi constituído por autores clássicos, nomeadamente, Eurípedes, Sófocles, Calderón de La Barca e, com grande incidência, pelo trabalho desenvolvido em torno do autor renascentista português Gil Vicente, seguindo-se a alternância entre clássicos e textos da dramaturgia contemporânea, casos de Miguel Torga e José Régio, do espanhol García Lorca e do russo Anton Tchékhov.

Entretanto em Lisboa, surgiu uma outra tentativa de formação de um coletivo teatral. Com efeito, em 1942 despontou na Faculdade de Letras daquela Universidade uma iniciativa que visava levar à cena autores portugueses contemporâneos. No entanto, apenas em 1945 esse grupo, denominado Teatro dos Estudantes da Faculdade de Letras, subiria ao palco do Teatro Nacional D. Maria II para representar a peça *Les Femmes Savants* (Barata, 2009: 242).

³³ Apresentada no seminário *A Canção de Coimbra e os seus Cultores*, que decorreu em Coimbra, a 9 de novembro de 2003. Guitarra de Coimbra III (2010), «Uma Perspectiva Crítica Sobre o Chamado Fado de Coimbra. Página consultada em 23 de setembro de 2013, <<http://guitarracoimbra.blogspot.pt/2010/10/uma-perspectiva-critica-sobre-o-chamado.html>>.

³⁴ Sobre Paulo Quintela cf. «Perfil de Paulo Quintela», *Vértice*, vol. XXXIII, número 349, fevereiro de 1973, pp. 188-196; *Paulo Quintela. Exposição Bibliográfica*. Organização e Catálogo por Maria Alice Falcão Curado e Maria Armanda de Almeida e Sousa, Coimbra, 1986.

Na sua trajetória, podem ainda encontrar-se trabalhos em torno de obras de Raul Brandão, Molière, Pirandello ou Rabindranath Tagore. Contudo, fragilizado pela ausência de uma estrutura organizacional de suporte, a que associava a falta de confluência de ideias entre os seus elementos e uma fraca receção junto da crítica, o grupo suspenderia as suas atividades.

Após a conversão em Grupo de Teatro Moderno da Faculdade de Letras, apresentou três espetáculos: *O Gebo e a Sombra*, de Raul Brandão (1945), *Judas*, de António Patrício (1946), *O Doido e a Morte*, de Raul Brandão e *Mar*, de Miguel Torga (as duas peças integram o mesmo espetáculo) [1946]. Com estas apresentações, o grupo conseguiu alterar as opiniões da crítica e catapultar-se como um dos mais interessantes projetos teatrais da cena portuguesa. Numa reflexão sobre a temporada teatral, editada na publicação *Mundo Literário* de 14 de setembro de 1946, Luiz Francisco Rebello escreveu a esse propósito:

Com efeito, no decurso da temporada de 1945-1946, ao mesmo tempo que o grupo de «Teatro Moderno da Faculdade de Letras de Lisboa» prosseguiu na sua campanha, tão promissoramente encetada no ano anterior com a representação dessa pungente tragédia grotesca de Raúl Brandão que é o ‘Gebo e a Sombra’, dois novos agrupamentos teatrais – o «Teatro Estúdio do Salitre» e a «Casa da Comédia» – pela primeira vez se apresentavam em público.

[...] Quaisquer que sejam os pontos de divergência entre as três iniciativas referidas – o «Teatro Moderno da Faculdade de Letras de Lisboa», o «Teatro-Estúdio do Salitre» e a «Casa da Comédia» –, a verdade é que todas vêm a encontrar-se no tenderem para um fim comum: a restituição do teatro à sua eterna essência.

Após um efêmero e descontinuado primeiro momento nos anos de 1940, ressurgiria no ano letivo de 1964-1965 sob a batuta de Claude-Henri Frèches, que encenou o texto de Correia Garção, *Assembleia ou Partida*, e ainda um espetáculo com três Autos de Gil Vicente, *Auto da Alma*, *Pranto de Maria Parda* e *Auto dos Físicos*. Seguir-se-iam outros dois: *Três laudes*, de André Dias, com encenação de Lindley Cintra (professor da Faculdade de Letras de Lisboa), e *O avejão*, de Raul Brandão, encenado por Carmen Gonzalez. Contudo, o momento paradigmático da história deste coletivo deve centrar-se na apresentação de *Anfitrião* (1969), de António José da Silva:

[...] vem revelar a imensa criatividade e imaginação de jovens até então desconhecidos. [...] o espectáculo será visto como a súbita revelação de um talento jovem que abre para um horizonte de novas experiências e de liberdade pouco habitual nos palcos portugueses (Santos, 2004: 323).

Essa encenação, da responsabilidade de Luís Miguel Cintra, correspondia aos intuitos do grupo em manter-se afastado do apoio profissional que era comum noutras coletividades universitárias, concretizando, assim, uma conceção de teatro universitário vocacionada para o trabalho do estudante/ator ou estudante/encenador, cujas limitações proporcionavam a descoberta do saber fazer e do saber dizer.

No Porto, o Grupo de Teatro Clássico Universitário estreou-se em 13 de dezembro de 1948, com a representação das peças *Filodemo*, de Luís Vaz de Camões, e *O Fidalgo Aprendiz*, de D. Francisco Manuel de Melo³⁵. A sua génese fora impulsionada por Hernâni Monteiro, professor catedrático de Medicina da Universidade do Porto, que considerava «a experiência coimbrã um "exemplo brilhante" [...] e via o *teatro universitário* como mais um elemento de uma pedagogia que devia sair da sala de aulas e estender-se à comunidade universitária no seu todo» (Barata, 2009: 149). De novo, a conceção de uma educação, que articulava o conhecimento académico, fornecido pelo currículo escolar, com uma componente prática, induzida através de atividades extracurriculares, das quais o teatro se afigurava como um exemplo paradigmático, coincidiam com uma visão integradora do papel da Universidade como polo de um ensino vocacionado para a formação holística dos seus alunos.

Foram vários os fatores que contribuíram para o reconhecimento do trabalho realizado pelos grupos de teatro expostos. Por um lado, a inegável qualidade dos espetáculos apresentados pelo TEUC que, desde o primeiro momento, foram reconhecidos pela crítica e pelo público como exemplos de enorme carácter e rigor, no que à pesquisa, interpretação e encenações apresentadas diz respeito. Isso mesmo é confirmado por inúmeras referências em relatórios oficiais e na crítica especializada, cujas menções foram reunidas na publicação comemorativa dos dez anos de atividade do grupo. Como exemplos desse reconhecimento destacavam-se:

*[...] a tradição do Teatro Académico extinto há mais de cinquenta anos, renasceu no «Teatro dos Estudantes da Universidade de Coimbra» cujos espectáculos recentes em Lisboa, Porto e Coimbra, constituíram o acontecimento teatral de maior relevo dos últimos tempos entre nós.*³⁶

*[...] esta instituição, quer pelo seu delicado sentido espiritual, quer pela pureza dos processos técnicos adoptados, constitui a mais alta e sadia lição de arte teatral oferecida ao nosso País.*³⁷

³⁵ *O Primeiro de Janeiro*, 14 de dezembro de 1948, p. 14

³⁶ Relatório do Decreto-Lei sobre a Reforma do Teatro Nacional – Diário do Governo, 4 de dezembro, 1939. In TEUC, *Dez anos de actividade – 1938-1948*, p. 9

³⁷ De um ofício do Diretor-Geral do Ensino Superior e Belas Artes – abril, 1939. In TEUC, *Dez anos de actividade – 1938-1948*, p. 9

[...] *estudantes que honram a Nação, a juventude portuguesa e a Universidade de Coimbra.*³⁸

[...] *Obra de cultura e arte, empreendimento da máxima sociedade. É neste momento a única organização teatral portuguesa digna de respeito e estímulo. Não é um espectáculo para eruditos, mas para o público; [...] É com pasmo que se vê a segurança daquela interpretação, a justeza com que tudo foi conduzido.*³⁹

Desse modo, o projeto artístico delineado por Paulo Quintela para o TEUC emergia como exemplo de rigor e qualidade na construção do espetáculo teatral. Por sua vez, a relação estabelecida entre a prática escolar e a atividade teatral correspondia, nas palavras do encenador, a uma experiência profícua:

[...] *para as raparigas da Faculdade de Letras, na sua grande maioria minhas alunas, todo êste trabalho constituiu, pelo menos, uma espécie de curso aplicado de História da Literatura Portuguesa. E durante essa longa série de aulas práticas se juntou ao trabalho de interpretação, ocasionalmente, a tarefa crítica e fixação de textos vicentinos. Cursos práticos ao vivo, em que uma pausa ou um gesto, uma variante de entoação ou o risco vermelho de uma risada irónica ou malévola, chegavam para pôr em plena luz tôda a beleza poética e dramática das cenas vicentinas escolhidas.*⁴⁰

Outro fator, nada despreciando, que contribuiu para o prestígio e reconhecimento consolidado do TEUC, enquanto estrutura artística, ficou a dever-se, em grande parte, à escolha de um repertório que reabilitava Gil Vicente e que «parecia reconciliar o nosso teatro com as suas origens. [...] através de interpretações inteligentes, [...] mesmo através de textos que raramente tinham subido à cena» (Barata, 2009: 93).

Seguindo uma linha orientadora semelhante, também o Teatro Clássico do Porto recorreu à escolha de um repertório de cariz mais clássico, que incluiu Camões, Francisco Manuel de Melo ou Gil Vicente, embora as reações ao trabalho desta estrutura, ainda muito incipiente, tenham sido menos elogiosas (*Idem*).

³⁸ Afonso Lopes Vieira – *Diário de Coimbra*, 19 de maio de 1941. In TEUC, *Dez anos de actividade – 1938-1948*, p.14

³⁹ *Seara Nova*, 16 de novembro de 1941. In TEUC, *Dez anos de actividade – 1938-1948*, pp. 15-16.

⁴⁰ Discurso proferido por Paulo Quintela durante um almoço na Associação Académica de Coimbra, em 27 de junho de 1938. In *Boletim do Teatro dos Estudantes da Universidade de Coimbra*, n.º 1, Fevereiro/Março de 1944, pp. 3-5.

Entretanto, as deslocações destes dois grupos pelo território nacional continental e insular, às colónias portuguesas em África, e ao Brasil, assim como a participação do TEUC em várias edições da Delfíadas⁴¹, contribuíram para elevar a imagem da Universidade Portuguesa, através da representação de um ideal de juventude, que fazia dos seus tempos livres momentos de enriquecimento cultural e que, de forma abnegada, partilhava com alegria, para diferentes públicos, o rico património clássico da literatura dramática nacional e estrangeira. Exemplos de uma juventude voluntariosa, mobilizada pelo gosto pela arte cénica e, aparentemente, distantes de comportamentos entrópicos que, na longa linha da tradição boémia, eram tidos como traço identificativo da singular vida estudantil (Lamy, 1990; Torgal, 1999).

Todos estes fatores correspondiam ao ideal de juventude veiculada pelo Estado Novo e, nesse sentido, o elogio e a valorização das atividades dos grupos de teatro seriam publicamente efetuados por figuras importantes do regime. Entre elas, destaca-se a vigorosa exaltação ao trabalho do TEUC proferida por António Ferro, em 1942, «aquando da entrega dos Prémios do SNI» (Barata, 2009: 94). É de tal forma assinalável o prestígio granjeado pelo TEUC junto das instâncias do estado que, dois anos antes, havia já recebido um título honorífico pelos serviços prestados à cultura e instrução pública portuguesas.

⁴¹ Festival internacional de teatro no qual o grupo participou ao longo da década de 1950 e princípio da de 1960.

Novas dinâmicas participativas

Apesar do filtro apertado da censura e do isolamento de Portugal, face a uma Europa em reconstrução, os ecos das novas correntes de pensamento vão chegando ao país «detectando-se a sua presença, tanto no domínio da tradução de alguns textos e da produção ensaística, como no que refere às leituras de um sector do universo estudantil, logo a partir dos meados da década de 50» (Bebiano, 2003: 39).

De igual modo, o questionamento e reflexão crescentes em torno do papel da universidade e do associativismo estudantil, desencadeado a partir da publicação do Decreto-Lei n.º 40.900, em 12 de dezembro de 1956, que regulamentava e estabelecia a subordinação das organizações associativas à tutela do Ministério da Educação Nacional (cf. Cardina, 2008; Garrido, 1996; Lopes, 1993), movimentaram as estruturas estudantis no sentido do debate e, conseqüentemente, da contestação, cujos resultados configuraram uma «consolidação do trabalho associativo e o desenvolvimento do relacionamento interassociativo e interuniversitário à escala nacional, [que] fez-se acompanhar de uma maior politização dos estudantes» (Fontes, 1999: 162). O desenvolvimento do associativismo estudantil, enquanto elemento representativo e reivindicativo de problemas primordialmente académicos, acabou por se estender ao campo político. O questionamento e a reflexão, em torno do papel da universidade, transcenderam as minorias dirigentes e arregimentaram a massa estudantil, por tradição menos sensibilizada para estas questões.

Conseqüentemente, a mobilização estudantil e o seu processo de consciencialização política não cresceram isolados das «manifestações culturais no quotidiano académico, [...] [e de] importantes alterações que se foram operando ao nível das sociabilidades» (Cardina, 2008: 167). O final da década de 1950, e a seguinte, configuraram-se como um tempo de aumento de iniciativas no domínio das atividades culturais, de que são exemplo, em Coimbra, a criação do Coral dos Estudantes de Letras da Universidade de Coimbra (CELUC, 1954)⁴², do Coro Misto da Universidade de Coimbra (CMUC, 1956)⁴³, do Círculo de Artes Plásticas de Coimbra

⁴² Fundado por Francisco Ferreira de Faria, à época estudante de Direito. Esta génese foi particularmente importante, não só porque «rompe[u] com a exclusividade do canto coral masculino protagonizado pelo Orfeon», mas igualmente pelo facto do grupo integrar no seu repertório «cantos espirituais negros e composições do maestro e militante oposicionista Fernando Lopes-Graça» (Cardina, 2005: 3).

⁴³ O seu nascimento ficou a dever-se à diligência de elementos do Conselho Feminino que, à data, existia na Associação Académica de Coimbra. Com um repertório diversificado fixou-se em diversos períodos artísticos, desde o Renascimento até à atualidade, em compositores portugueses e na tradição coral portuguesa.

(CAPC, 1958)⁴⁴, dedicado à arte contemporânea, e do Grupo de Etnografia e Folclore da Academia de Coimbra (GEFAC, 1966)⁴⁵, com o objetivo de recolher, tratar e divulgar as manifestações tradicionais portuguesas. No Porto surgiria o Coral de Letras da Universidade do Porto (CLUP, 1966)⁴⁶.

A este acréscimo de dinamização cultural correspondeu uma preponderante e significativa transformação na vida social, política e cultural dos estudantes, na qual se inseriam as atividades de teatro universitário, exemplo paradigmático da vontade de mudar e alterar os modelos instituídos, que caracterizaram as ações dos grupos desde a década de 1950 até ao 25 de Abril de 1974.

Alterações e ruturas no teatro universitário

As décadas de 1950-60 trariam novidades ao plano das atividades do teatro universitário. O surgimento de novos grupos em Coimbra e em Lisboa, além de alterações importantes no Teatro Clássico do Porto e discordâncias profundas entre membros do TEUC e Paulo Quintela, desencadearam reformulações de práticas e imprimiram novas formas de compromisso cultural e social entre os estudantes.

No Porto, no ano letivo de 1953/54, a entrada de Correia Alves⁴⁷ para a direção do grupo revelar-se-ia decisiva para a renovação e desenvolvimento da sua frágil estrutura teatral (cf. Barata, 2009). No entanto, houve outros fatores que contribuíram para as alterações verificadas no coletivo, nomeadamente as influências oriundas do Teatro Experimental do Porto (TEP)⁴⁸, estrutura artística nascida do Círculo de Cultura Teatral. O seu aparecimento, em 1953, representou uma significativa mudança no quotidiano teatral português: com direção de António Pedro, e constituído por atores amadores profissionalizados, distinguiu-se pela qualidade das encenações e por um repertório audaz que, indubitavelmente, extrapolara os ditames normativos promovidos pela SNI, o que acabaria por conduzir à atuação da censura (Santos, 2004; Santos, 2002; Porto, 1997).

⁴⁴ Fundado por um grupo de jovens estudantes da academia de Coimbra, entre os quais se destacavam Emílio Rui Vilar e Mário Silva, é a mais antiga instituição nacional dedicada à promoção da arte contemporânea.

⁴⁵ Entre outros, Manuel Matos Pereira, Fátima Saraiva, Rui Jorge, José António da Silva Afonso, Manuel Leão, Maria Helena Lima Leite, Maria Filomena Delgado ou Zaida Santos Chieira fizeram parte do primeiro elenco diretivo do GEFAC.

⁴⁶ Desde a sua fundação que é dirigido pelo maestro José Luís Borges Coelho, tendo-se dedicado à música polifónica portuguesa dos séculos XVI a XVIII, assim como à obra de compositores dos séculos XX e XXI, com destaque para Fernando Lopes-Graça.

⁴⁷ À época professor em Matosinhos, passara pelo TEUC e vivenciara as metodologias de Paulo Quintela.

⁴⁸ Criado no Círculo de Cultura Teatral, o TEP surge inicialmente como grupo de teatro amador, tendo sido subsidiado a partir de 1952 pelo Fundo de Teatro. Profissionalizou-se em 1957 (cf. Santos, 2004; Porto, 1997).

A relação de António Pedro com o teatro tinha começado anos antes, em Lisboa. Num primeiro momento, em 1937, na tentativa de criar a Companhia Teatro Diferente, e, uma década mais tarde, em 1948/49, na fundação do grupo amador Os Companheiros do Pátio das Comédias, estrutura cofundada com Jorge de Faria, José Augusto França, Luiz Francisco Rebello, Adolfo Casais Monteiro e José Blanc de Portugal (Porto, 1997: 50-51). Ainda na sua juventude, tinha publicado poesia, produzido exposições de desenhos e dirigido o jornal do liceu que frequentara, práticas que tiveram continuidade já em adulto. Ao longo da sua vida, trilhou um percurso que passou pelas artes plásticas, jornalismo e teatro, onde desenvolveu trabalho em distintas frentes, nomeadamente crítica, ensaio, escrita dramática, figurinos, encenação ou cenografia.

Para justificar a importância paradigmática de António Pedro, como elemento preponderante da história do teatro em Portugal, Carlos Porto (*op. cit.*) relata que é a figura a quem deverá ser atribuída a introdução do Método de Stanislavski em Portugal, amplamente explanado nas suas aulas, nos cursos de formação de atores e técnicos organizados pelo TEP.

A alteração de designação para Teatro da Universidade do Porto (TUP) e o seu reconhecimento enquanto órgão da Universidade (1959) contribuíram para uma maior autonomia de escolhas estéticas e artísticas. Por outro lado, um curso de iniciação teatral lecionado por António Pedro, e as suas encenações de *O Marinheiro* de Fernando Pessoa e de *Os Pássaros* de Aristófanes, catapultaram o TUP para um lugar particular no espectro do teatro universitário português. Com a morte do encenador, em 1966, assistir-se-ia a mudanças estéticas nas opções seguidas pelo grupo. No entanto, também a sociedade e o universo estudantil estavam em mutação.

Enquanto as apresentações públicas do TEUC continuavam a granjear ao grupo um percurso de prestígio, no seu interior começavam a surgir clivagens. A vontade de inovar repertório e metodologias de trabalho e a assunção de pressupostos políticos marcaram uma lenta divergência entre elementos do grupo, defensores da mudança, e o seu encenador e diretor artístico, que pugnava pela continuidade do projeto nos mesmos moldes (Barata, 2009: 99-138). Apesar de Paulo Quintela ser declaradamente opositor do Estado Novo, o seu projeto para o TEUC não passava para o plano político, o que, nesse momento, não correspondia às pretensões de uma inquieta, e politicamente comprometida, juventude universitária. A sua insistência na manutenção do trabalho com textos clássicos conflituava com a sede dos estudantes em encetar novos caminhos dramaturgicos, uma experiência preconizada por outros grupos que foram surgindo.

Entretanto veio o CITAC com o propósito de só representar teatro moderno! E despertou-lhes a vontade, aos rapazes e raparigas do TEUC, de o fazerem também. Aliás sem qualquer tentativa de reboque, porque já o tínhamos feito; fomos os primeiros a representar Torga com «Terra Firme». Depois veio Raul Brandão e Lorca, etc. etc... [...]

Depois queriam modernices. Mas... mudar totalmente a linha de actuação do TEUC para representar só teatro moderno, valesse ele alguma coisa ou não valesse, eu não estava para isso.⁴⁹

Esta discordância estética conduziria a que, em 1968, após as comemorações do 30.º aniversário do grupo, Quintela se tivesse demitido das funções que desempenhava, encerrando, desta forma, um capítulo da história do organismo (Barata, 2009; Carlos Baptista em Cruzeiro e Bebian, 2006).

Teatro profissional e novas estruturas de teatro universitário

O aumento progressivo e significativo do desagrado relativo às políticas impostas pelo Estado Novo, nomeadamente o cerceamento do direito à liberdade de pensamento e à reivindicação de direitos de cidadania alargados, a que se juntou o início e a manutenção da guerra nas colónias africanas, encontrou terreno fértil nos movimentos associativos universitários. Nesse campo, o universo político e cultural, consubstanciado pelas ações e atividades praticadas pelos organismos associativos estudantis, contribuíram, de maneira profunda, para a expressão sonante e visível de uma nova construção identitária, afastada dos modelos instituídos, num processo de afirmação de novos valores construídos a partir de uma maior perceção política e de um outro enquadramento social. Combatiam o conservadorismo, o moralismo e os hábitos vigentes numa sociedade portuguesa vetusta, progressivamente ultrapassada pelas mutações que iam ocorrendo noutras latitudes geográficas.

A progressiva transformação operada no seio da juventude estudantil foi elaborando e adensando uma nova representação do mundo, indissociavelmente da luta pela liberdade, de uma sociedade mais justa e igualitária e do desejo de mudança de paradigma. Foi sob estas premissas que o teatro universitário foi edificando a sua forma de expressão e intervenção,

⁴⁹ Entrevista a Paulo Quintela, in *Boletim Comemorativo do 40.º Aniversário do Teatro de Estudantes da Universidade de Coimbra*, 1979, pp. 17-24.

materializando estes ideais através de espetáculos politicamente comprometidos e da experimentação de novas linguagens estéticas. De igual forma, também o teatro profissional «reflete o desgaste das estruturas até então dedicadas à organização do espetáculo em Portugal, ou seja, um teatro comercial dependente da bilheteira e um Teatro Nacional considerado como um teatro de Estado esclerosado» (Santos, 2004: 325).

A esse desgaste acrescia o contacto com outras realidades teatrais, sobretudo publicações periódicas, como a revista francesa *Théâtre Populaire* (1953-1964), ou a espanhola *Primer Acto*, cuja leitura se devia, em parte, à grande influência dos encenadores latino-americanos que, em diversos momentos, trabalharam com os estudantes (Santos, 2004), o que, para Carlos Porto (1984: 20), contribuiu «para o desbloqueamento estético e ideológico da prática teatral peninsular». Por outro lado, a passagem por Lisboa de companhias estrangeiras apresentou ao público da capital obras de Tennessee Williams⁵⁰, Jean-Paul Sartre⁵¹ ou Bertolt Brecht⁵², a partir dos quais encenadores como Victor Garcia⁵³ e Giorgio Strehler⁵⁴ (Santos, 2002: 228-229) desenvolveram aproximações a outros referenciais estéticos.

Deste modo, apesar da restrição da censura, no teatro profissional também se fizeram sentir os ventos da mudança. Como refere Santos, «o frémito de esperança suscitado pela vitória dos Aliados leva ao aparecimento de novas correntes que entre grupos amadores e teatro experimental, serão os primeiros elementos de renovação do teatro português após 1945» (2004: 297).

O surgimento do Teatro Estúdio do Salitre (1946), em Lisboa, dirigido por Gino Saviotti, Luiz Francisco Rebello e Vasco Mendonça Alves, potenciara caminhos artísticos que começaram a sedimentar-se logo em *Espectáculo Essencialista*, o primeiro trabalho estreado ainda no ano da génese, sob a direção de Mendonça Alves, que era composto por *O homem da flor na boca* de Pirandello, *Maria Emília* de Alves Redol, *O beijo do Infante* de D. João da Câmara, e *Viúvos*, original do encenador. Simultaneamente, o despontar de grupos com características experimentalistas, como a referida companhia amadora Os Companheiros do Pátio das Comédias⁵⁵, Os Comediantes de Lisboa (*O jogo das escondidas*, de Rui Correia Leite, assinalou

⁵⁰ *A Rosa Tatuada*, protagonizada pela atriz brasileira Maria Della Costa, apresentada em Lisboa em 1956.

⁵¹ *A P... Respeitosa (La Putain Respectueuse)*, protagonizada por Maria Della Costa, apresentada em Lisboa em 1956.

⁵² *A Boa Alma de Se-Tsuan*, protagonizada por Maria Della Costa em 1959. Proibida pela censura após alguns dias.

⁵³ Integrado no II Festival Internacional de Teatro da Cidade de Lisboa, organizado por Rogério Paulo, que decorreu no Cinema Império, em 1965, Victor Garcia encena *La Rosa de Papel*, de Ramon del Valle-Inclán, e *El Retablillo de Dón Cristobal*, de García Lorca.

⁵⁴ *Alecchino, Servitore di Due Patrone*, de Carlo Goldoni, pelo Piccolo Teatro di Milano, em 1967.

⁵⁵ O seu primeiro espetáculo, em 1948, reunia as peças *Nocturno (... apenas um prólogo)*, de António da Costa Ferreira, e *O casamento*, de Nikolai Gogol.

o início de atividade, em 1944), coletivo fundado por Francisco Ribeiro, também responsável pelo Teatro Nacional Popular (estreia *Rei Lear*, de William Shakespeare, em 1956), contribuíram para um empolgante movimento de renovação da cena teatral portuguesa, após o término da Segunda Guerra Mundial. Essas alterações efetivar-se-iam, de forma ainda mais vinculada, na década de 1950, com a criação do já citado Teatro Experimental do Porto (TEP).

Ao longo da década seguinte, emergiram grupos que dariam origem ao «teatro independente», movimento afastado de quaisquer compromissos comerciais e intimamente empenhado na discussão estética e na divulgação de autores contemporâneos (cf. Santos, 2004; Santos 2002; Rebello, 1988) que, através de alguns dos seus profissionais, contribuíram para o desenvolvimento e consolidação de grupos universitários. São exemplos o Teatro Moderno de Lisboa (*O tinteiro*, do dramaturgo espanhol Carlos Muñiz, marcou o seu início em 1961), o Teatro Estúdio de Lisboa (*Joana de Lorena*, de Maxwell Anderson, em 1964, foi o espetáculo de estreia), o Teatro Experimental de Cascais (TEC) – em 1965, começaria atividade com *Esopaida*, de António José da Silva – e o Grupo 4 (*Knack – Convencer e conquistar*, de Ann Jellicoe, apresentava o grupo ao público em 1967).

As novas estruturas de teatro universitário

O pulsar dos novos tempos e a urgência em dar expressão às dinâmicas que emergiam no universo político, social e cultural conduziram ao surgimento de coletivos como o CITAC que, em 1956, acabou com a exclusividade teatral do TEUC na academia coimbrã.

As difíceis audições realizadas por Paulo Quintela, que impediam muitos interessados de ingressar no TEUC, e o repertório, maioritariamente clássico, teriam sido, em parte, responsáveis pelo impulso de encetar um novo percurso. Foi neste contexto que ocorreu a génese da nova estrutura. Tendo por embrião o Círculo Académico de Iniciação Teatral (CAIT), fundado em 1954, e composto, essencialmente, por estudantes do Liceu D. João III⁵⁶, ao qual se associaram alguns universitários, viria a adquirir estatuto de Organismo Autónomo a 26 de fevereiro de 1956, após aprovação dos seus estatutos em Assembleia Magna da AAC.

⁵⁶ Destacam-se os nomes de Adérito Guerra, Eduardo Soveral, Fernando Assis Pacheco, Júlio Martins de Carvalho, Paulo Morais Fonseca, Rui Polónio Sampaio e Yvette Centeno, reunidos em torno da figura do professor Leitão de Figueiredo (CITAC, 2006: 14).

Esteticamente, o grupo alicerçou os seus princípios no desempenho do ator e encenador francês Jean Vilar, nome incontornável da história do teatro em França, ligado ao «Théâtre National Populaire» (fundado em 1951), que desenvolvia um relevante trabalho de divulgação de textos clássicos, e contemporâneos, junto de um público mais alargado, tradicionalmente menos ligado ao teatro erudito. Em Portugal, a inspiração fixava-se em António Pedro, que viria a encenar no CITAC o texto de Carlos Selvagem, *Dulcineia ou a última aventura de D. Quixote*, levado a cena em 1960, e *Manufactura Universal de Autómatos*, de Karel Chapek, em 1963.

Desde a fundação até ao conturbado encerramento temporário da sua atividade pela PIDE, em 1970, o percurso do grupo ficou marcado por encenadores arrojados, que idealizaram espetáculos com base em repertórios arriscados. A presença e o trabalho desenvolvido por Luís de Lima, que, entre 1960 e 1962 para além do curso de iniciação teatral, foi o responsável por espetáculos com textos de Jean Tardieu, Adamov, Hélder Prista Monteiro e Molière, cunharam, indubitavelmente, a forma como se pensava e fazia teatro. Para Eliana Gersão⁵⁷, a experiência com o encenador determinou a sua continuação no teatro universitário:

Acho que foi mesmo o primeiro espectáculo do Luís de Lima que me convenceu a trabalhar no CITAC de um modo mais efectivo. O CITAC queria representar teatro mais moderno, o TEUC fazia teatro grego, o Gil Vicente, e isso nunca me seduziu muito (Cruzeiro e Bebian, 2006: 43).

No decurso da década, os portugueses Jacinto Ramos e Carlos Avilez encenariam *A nossa Cidade*, de Thornton Wilder, e *Bodas de Sangue*, de García Lorca. No entanto, houve três encenadores estrangeiros que se destacaram pela atividade que mantiveram com o coletivo: Victor Garcia, Ricard Salvat e Juan Carlos Uviedo. A cada um corresponderam diferentes práticas e métodos, mas todos coincidiram num audacioso comprometimento com a inovação estética.

O argentino Victor Garcia trabalhou textos de Gil Vicente, Calderon de La Barca, García Lorca e Paul Claudel, e o catalão Ricard Salvat construiu espetáculos a partir de escritos da poetisa galega Rosalia de Castro e de Bertolt Brecht, autor proibido em Portugal, acabando por provocar a sua expulsão do país, por ordem da Polícia Internacional de Defesa do Estado/Direção-Geral de Segurança (PIDE/DGS). Por último, Juan Carlos Uviedo, que encenou a derradeira peça do organismo, antes do referenciado encerramento temporário, *Macbeth, O Que Se Passa na Tua Cabeça?*, uma adaptação livre a partir do texto de William Shakespeare.

⁵⁷ Elemento do CITAC na década de 1960.

Entre 1959 e 1970, paralelamente à apresentação de espetáculos, o CITAC organizou doze Ciclos de Teatro, editou *Caderno de Teatro* e cinco números do *Boletim de Teatro*, além de ter realizado cursos de teatro e promovido concursos de textos dramáticos originais de autores inéditos.

Entretanto, em Lisboa, o Cénico de Direito da Associação de Estudantes da Faculdade de Direito da Universidade de Lisboa teve o seu nascimento no ano letivo de 1954-1955, apresentando-se António Malaquias de Lemos como timoneiro. A sua experiência teatral, obtida através de realizações cénicas no Liceu Francês, onde estudou, exponenciou o gosto pelo teatro, razão pela qual decidiu avançar na Universidade, onde estudava Direito, para um projeto que o mantivesse ligado ao teatro. Apesar de ultrapassadas as primeiras dificuldades em encontrar um espaço (passaram a ocupar a Casa da Comarca de Arganil) e em obter financiamento que lhe permitisse a persecução do intento, os passos iniciais do grupo foram contidos. No entanto, a vontade de «expressar pela linguagem teatral as inquietações estéticas de um grupo que percebia que havia mais mundo para além da cinzenta realidade universitária conhecida» (Barata, 2009: 216), contribuiu para a persistência de Malaquias de Lemos e Fernando Midões em prosseguir com o grupo, contando como o apoio do professor do Liceu Francês, Claude-Henri Frèches.

A estreia ocorreu em abril de 1955, com uma adaptação de *Mostellaria* de Plauto, denominada *As Surpresas do Regresso*, com encenação de Frèches. No ano seguinte, mais uma vez com encenação do professor francês, o grupo apresentou *A Salvação do Mundo*, de José Régio, enquanto Malaquias de Lemos encenou *Tempo de Espera*, de Pedro Amorim (1957/58) e *A Cantora Careca*, de Ionesco (1959/60). Ainda nesse ano, estrearam *A Terra Que o Coração Deseja*, de William Butler Yeats, encenado por Fernando Midões, e *Borrão*, de Augusto Sobral, encenado por Morais e Castro que, além de pertencer ao grupo, era ator profissional desde 1955.⁵⁸

Apesar do enorme esforço de afirmação artística, as primeiras apresentações não obtiveram grande projeção para o projeto, nem reconhecimento por parte da crítica especializada, situação explicável atendendo à sua carência de apoios financeiros e, principalmente, à ausência de meios humanos que fortificassem a prática artística da estrutura (Barata, 2009).

⁵⁸ Sobre o Cénico de Direito <<http://www.fd.ulisboa.pt/alunos/nucleos-de-alunos/cenico-de-direito/>> . Consultado em 29 de novembro de 2011.

Foi durante a fugaz relação com Fernando Gusmão, ator, encenador e membro fundador do Teatro Moderno de Lisboa, que o grupo experimentou um trabalho mais rigoroso, disciplinado e de maior qualidade artística, que o levaria à internacionalização, através da participação no Festival Internacional de Teatro Universitário de Nancy, em abril de 1964, com o texto de William Saroyan, *Eh! Lá Fora!*.

O súbito desaparecimento de cena de Fernando Gusmão, que optou por ir trabalhar com o TEP, possibilitou ao Cénico outra experiência de trabalho frutífera com um encenador vindo do Brasil. Apesar de uma breve passagem pelo grupo, Luís de Lima veio reforçar as aprendizagens no domínio técnico de interpretação e do trabalho corporal, técnicas que tão bem transmitia, não só pela sua capacidade pedagógica, mas, igualmente, fruto da sua formação artística na Escola de Mímica de Etienne Decroux e do trabalho desenvolvido na Companhia de Marcel Marceau.

Embora tivesse frequentado o Conservatório Nacional, a sua consolidação formativa e carreira profissional conduziram-no a França e ao Brasil e, por vezes, a Portugal, onde foi um dos fundadores do Teatro Moderno (1960). Contudo, como previamente relatado, foi o trabalho desenvolvido no teatro universitário a marcar o percurso de muitos jovens universitários, que determinaria a sua expulsão do país pela PIDE. Seria com Adolfo Gutkin, já na curva final da ditadura, que o grupo concebeu dois dos seus mais emblemáticos espetáculos: *Valpone* (1969), de Ben Jonson, e a criação coletiva *Melim 4* (1970) (Porto, 1973).

Processos de transformação

Progressivamente, o enquadramento da população universitária, enquanto elemento de reprodução de modelos culturais, sociais, políticos e morais, sofreu alterações, incorporando nos seus ideais e práticas um latente comprometimento social. Enquanto estruturas associativas, os grupos de teatro cruzaram-se e misturaram-se com os processos de contestação e oposição ao regime do Estado Novo.

Foi durante a década de 1960 que começou a acentuar-se uma nova atitude em Portugal, no que se reporta à ação das associações de estudantes como forças preponderantes de intervenção e comprometimento social, situação perceptível na alteração das coordenadas que definiam as iniciativas associativas desenvolvidas no seio das Universidades. De forma notória, ser neutral

deixou de caracterizar as posições assumidas. Aliás, isso funcionaria como forma de legitimar a representatividade das associações académicas e delinear as fronteiras da sua ação na defesa dos interesses dos estudantes, pugnando por uma visão distinta daquela que a entidade Universidade, como um todo, representava. A reivindicação do direito de livre associação e a defesa da aceitação de outras ideologias políticas (que não a defendida e seguida pelo Estado) como válidas, acabaria por conduzir a uma situação iniciática, que culminaria no despontar do movimento sindical estudantil em Portugal (cf. Bebiano, 2007; Estanque e Fontes, 1999; Garrido, 1996; Caiado 1990; Grácio, 1990).

A proibição ministerial do I Encontro Nacional do Estudante, em Coimbra, em março de 1962, e das comemorações do Dia do Estudante, suscitaram um enorme descontentamento entre as organizações estudantis, preconizando movimentos de contestação que viriam a marcar a década. Deram assim corpo à crise académica de 1962, que se caracterizou por ações de protesto que, muito embora tenham tido «graus de intensidade e formas de reivindicações diferentes [...] assumiram especial projecção em Lisboa e Coimbra, devendo considerar-se a participação da Academia do Porto circunscrita à colaboração em certas iniciativas de protesto de natureza interassociativa ou interacadémica» (Garrido, 1996: 119).

Ao longo do decénio, o processo de contestação estudantil consolidou-se e agudizou-se além dos momentos que, habitualmente, são nomeados como paradigmáticos e singulares – crises académicas de 1962 e de 1969. Durante este período, contribuíram para a consciencialização social acontecimentos marcantes, como a campanha de auxílio às vítimas das cheias ocorridas perto de Lisboa, em novembro de 1967, as águas da ribeira do Jamor subiram de nível, devastando os bairros de barracas implantadas nas margens, fazendo emergir uma realidade social que o regime sempre tentou encobrir. As relações próximas entre as associações de estudantes de Lisboa e de Coimbra foram decisivas para que a notícia da tragédia se disseminasse, gerando-se uma onda de ações de auxílio e campanhas de solidariedade, desencadeadas pelos estudantes.

Como anteriormente exposto, neste processo de rutura e oposição ao poder instituído, foi-se desenvolvendo uma politização dos estudantes universitários. A crescente ascensão da esquerda, que, no final dos anos 1950, incorporava um PCP significativamente influente e que, no princípio da década de 1970, estaria radicalizada e fragmentada em diversas organizações⁵⁹, correspondeu a assinaláveis influências no campo associativo estudantil.

⁵⁹ Cf. Moreira, 2013; Cardina, 2011; 2010.

Nesse sentido, os envolvidos nos grupos de teatro não só não ficaram imunes, como se identificaram com muitos desses pressupostos políticos, ou, pelo menos, no reconhecimento da necessidade de lutar por uma sociedade diferente. A participação em Festivais Internacionais de Teatro Universitário (Erlangen, Parma, Nancy, Friburgo, Verona) contribuiu, de forma indefetível, para a troca de experiências, para o conhecimento de novas correntes e linguagens estéticas e, no caso dos grupos portugueses, para a constatação da possibilidade de outras realidades sociais.

Por outro lado, o contacto com os encenadores estrangeiros que vieram trabalhar com os grupos (Adolf Gutkin, Luís de Lima, Victor Garcia, Juan Carlos Uviedo, Augusto Fernandes) permitiu conhecer a experiência do teatro latino-americano, enquanto com Ricard Salvat foi possível conhecer a experiência *brechtiana*, o que em grande parte, resultou da escolha pouco inocente de textos que personificavam a crítica, o combate e a resistência.

No TUP, a morte de António Pedro, em 1966, ditou a continuação da parceria com Correia Alves, que elegeu a peça *Ana Klaber*, do espanhol Alfonso Sastre, como objeto de trabalho. O espetáculo foi apresentado em 1968, em locais nada habituais para o grupo, «como as fábricas Partex, onde na altura se desenrolaram lutas operárias» (Barata, 2009: 159). O grupo crescera com a entrada de estudantes de outras faculdades, deixando de ser um reduto de alunos de medicina. A multiplicidade de experiências, bem como o convívio mais alargado, conduziram à discussão de ideias e ideais, à reflexão e à defesa de causas. Aliás, seria nesse enquadramento que sobrevêm «estudantes ligados a estruturas da luta estudantil» (*idem*) na direção do TUP.

Outro exemplo paradigmático da influência política no meio teatral universitário pode encontrar-se no Grupo de Teatro da Associação dos Estudantes do Instituto Superior Técnico (IST), criado em 1964. Com núcleos de alunos fortemente politizados, disseminados por diferentes organizações de esquerda, sobretudo a partir de 1970 (Cardina, 2012), o IST fervilhava politicamente. Era neste contexto que atuava o seu grupo de teatro, cujas linhas orientadoras renegavam o trabalho teatral dirigido ao público comum e «burguês», centrando os seus espetáculos no trabalho coletivo, cuja temática se relacionava com a intervenção da luta sindical e a batalha contra o elitismo universitário, e cujos objetivos visavam «levar os seus espectadores a tomar consciência da sua capacidade de intervir numa possível transformação da sociedade» (Santos, 2004: 322).

Muito vigiadas, as atividades dos grupos universitários começaram a ter dificuldades crescentes em fazer passar as suas propostas de textos pelo crivo dos censores. A influência

apertada da censura era de tal forma incisiva que colocava em causa o trabalho dos grupos, o que, naturalmente, era o seu objetivo primordial. A repressão ditava a proibição de peças, cercava teatros e expulsaria do país Luís de Lima, Ricard Salvat e Juan Carlos Uviedo.

O teatro universitário e a direita radical

Apesar de nas décadas de 1960 e 1970 a grande maioria dos movimentos estudantis se posicionarem politicamente à esquerda, convém salientar a existência de núcleos de estudantes oposicionistas alinhados com a extrema-direita, «militantes políticos da facção mais radical das direitas» (Marchi, 2008: 551). Uma parcela desses jovens, ideologicamente próximos do pensamento neofascista europeu, defendia o nacionalismo revolucionário e a manutenção do império colonial português.

[No entanto,] *apesar de todas as tentativas para criar à direita uma alternativa à primavera marcelista, na véspera do 25 de Abril o nacionalismo revolucionário coimbrão encontrava-se encurralado entre uma linha política de «oposição construtiva» a um governo moribundo e a fidelidade a um projecto integracionista já largamente comprometido pela actuação de um regime imobilista e em nada revolucionário* (Marchi, 2008: 573).

Relativamente ao Movimento Jovem Portugal, fundado em 1960 por Zarco Moniz Ferreira, recém-licenciado em Letras na Universidade de Lisboa (cf. Barreto e Mónica, 1999), cujas atividades se estenderam ao Porto e a Coimbra, esta estrutura advogava a necessidade de lutar pela manutenção do imperialismo europeu em África e de pugnar pela renovação do Estado Novo. Na sua ótica, a falência dos ideais fundadores do regime estavam enfraquecidos desde o final da II Guerra Mundial, devido à crescente participação das «forças reaccionárias, contra-revolucionárias e social-conservadoras» no Governo da nação, proporcionando, desta forma, o restabelecimento da «ordem burguesa» (Marchi, 2008). Em Coimbra, a sua ação passou pela edição do jornal estudantil *Combate*, fundado em 1962, e que reunia, entre outros, Artur Anselmo, José Valle de Figueiredo e Manuel de Lemos Varella. No primeiro número desta publicação, editado em 10 de fevereiro de 1962, definiam a sua militância fora da dualidade esquerda/direita:

[...] para nós, Nacionalistas, direita e esquerda são política, termos falsos e nefastos. Igualmente, devemos lembrar que os princípios de autoridade, hierarquia e responsabilidade, por nós proclamados, porque são inerentes a todo o organismo, quaisquer que sejam as suas dimensões, não significam tirania política, nem reacção burguesa.

Apesar do aparente distanciamento do campo político, um dos seus alvos era, precisamente, o movimento associativo de esquerda que ganhava cada vez maior importância e poder. Nesse sentido, desenvolveram ações diretas que ultrapassaram os limites do papel e da voz, evoluindo para cenas de pancadaria em que se confrontaram com esses estudantes de esquerda (Marchi, 2008; 2009).

Porém, o grupo teve dificuldade em afirmar-se como força mobilizadora, mesmo entre os estudantes de direita afetos ao regime, entre os quais se incluíam monárquicos e católicos conservadores. Apesar de alguns membros do movimento terem integrado comissões administrativas (CA) da AAC nomeadas pelo Governo (após a suspensão das eleições para este organismo, entre 1965 e 1968) e da sua atividade passar, também, pela direção da publicação *Via Latina*⁶⁰, a sua influência junto dos estudantes nunca se converteu numa voz aglutinadora e representativa dos valores de quem frequentava a Universidade. Pelo contrário, o movimento associativo de esquerda apresentava-se cada vez mais forte.

No ano letivo de 1968/69, no contexto de uma ténue abertura política preconizada pelo Presidente do Conselho então nomeado, Marcello Caetano acedeu às reivindicações dos estudantes, realizando-se eleições livres para a DG/AAC.

Uma vez reposta a possibilidade dos estudantes elegerem os corpos de gestão administrativa da AAC, a vitória (70 % dos votos) seria da esquerda, agregada na lista do Conselho de Repúblicas (CR) e subscrita pela direção de quase todos os organismos autónomos da instituição estudantil, concretamente o CELUC, CMUC, GEFAC e TEUC. A direita, que se apresentou nas urnas representada pela lista Movimento Renovação e Reforma (MRR), que contava com os membros da comissão administrativa, do Orfeão Académico e da recém-criada Oficina de Teatro dos Estudantes de Coimbra, ficou apenas com um representante na Direção-Geral.

Seria, precisamente, no contexto dos organismos culturais que a luta política prosseguiria. Com uma posição antagónica ao TEUC e ao CITAC surgiu a Oficina de Teatro da Universidade

⁶⁰ Francisco Lucas Pires, José Carlos Vieira de Andrade, José Carlos Seabra Pereira e José Miguel Júdice fizeram parte dos corpos diretivos da publicação.

de Coimbra (OTUC)⁶¹, em 1966. Numa entrevista⁶² realizada a Goulart Nogueira, primeiro diretor artístico do grupo, pode ler-se que o frutífero trabalho realizado no breve Curso de Teatro organizado pela AAC (administrada por uma CA) foi a génese do novo grupo, denominado Oficina de Teatro. De igual forma, são expostos os objetivos motivacionais da sua criação:

*Em primeiro lugar, multiplicar as realizações e as possibilidades de apresentar concepções diversas. Creio que é, por exemplo, insubstituível o TEUC, autor de tantos espetáculos de altíssimo nível, e ao qual o Professor Paulo Quintela tem dado uma alma e uma configuração, todo o seu profundo saber, uma real vocação de Teatro, categoria europeia. Apraz-me deixar aqui homenagem ao sábio e ao artista. Também existe outro grupo, o CITAC, cuja orientação me escapa, ainda, mas que me parece estar voltado para um compreensível apetite de teatro moderno ou, talvez, para um desejo de iniciar os estudantes em participação nos espetáculos teatrais.*⁶³

Contudo, a cordialidade inicial que se identifica nestas palavras depressa irá desaparecer, iniciando-se a uma hostilidade clara entre a OTUC e os outros dois coletivos teatrais universitários. Numa entrevista ao jornal *O Lobito*, realizada durante uma digressão a Angola, Cavaleiro Brandão, na qualidade de diretor do grupo, refere-se ao TEUC e CITAC como exemplos de má conduta, relativamente à função que os organismos culturais universitários deveriam apresentar:

*O Teatro Universitário, cuja importância dentro da vida cultural tem vindo a aumentar extraordinariamente, tem já longas tradições em Coimbra. Acontece, porém, que os dois grupos já existentes, de forma alguma vinham cumprindo a missão, que na Universidade Portuguesa, se há-de exigir aos organismos culturais: completar a formação universitária da nova geração portuguesa, futuramente dirigente. Pelo contrário: eles têm representado verdadeiros focos propagadores de doutrinas anti-nacionais, e têm tido um papel preponderante na chamada crise de Coimbra, especialmente no plano extra-universitário no pior dos sentidos da revolução.*⁶⁴

E explica ainda o que considera ser o papel da Oficina no contexto universitário:

⁶¹ Inicialmente chamada de Oficina de Teatro dos Estudantes de Coimbra.

⁶² *Via Latina*, n.º146, 30 de março de 1966 (com direção de Francisco Lucas Pires), p. 14.

⁶³ Poeta, tradutor, crítico de teatro, jornalista e «destacado membro dos movimentos nacionalistas mais radicais» (Barata, 2009: 268).

⁶⁴ *O Lobito*, n.º 4755, 23 de março de 1970, p. 12.

Face a semelhante estado de coisas, impunha-se em Coimbra a criação de um organismo cultural que viesse satisfazer as necessidades da juventude verdadeiramente portuguesa. Efectivamente, os fins da nossa instituição são completar a formação dos seus membros integrando-os nos problemas universais da Cultura, sob uma perspectiva nacional, dando-lhes, por outro lado, a vivência de uma orgânica que pretende ser a concretização da ideia corporativa da Universidade, coerente mas perfeitamente modernizada.⁶⁵

Numa altura em que, no espaço geográfico onde são proferidas estas palavras, decorria um conflito armado entre Portugal e vários movimentos de libertação nas colónias ultramarinas, a entrevista finaliza com uma expressão clara da posição política orientadora do grupo:

Esta peça⁶⁶ é especialmente dedicada a Angola e à sua gente. Queremos que a nossa presença seja inequívoco testemunho de fé, de confiança, na força de vontade posta na luta por um Portugal cada vez maior, uno e indivisível.⁶⁷

Ainda no mesmo órgão de comunicação social, numa outra entrevista, quando inquirido sobre o «terrorismo nos territórios ultramarinos», José Emanuel Travassos, aluno da FLUC e elemento do OTUC, respondia da seguinte forma:

Penso que o problema de persistir, como o foi, na vida de Cristóvão Colombo, o de alcançar a realização dos seus objectivos. Quero dizer: temos de ser persistentes até ao fim na luta que nos foi imposta. Com a luta, a vitória será de Portugal, quer dizer, da civilização europeia.⁶⁸

As declarações dos estudantes, assim como as palavras de Arnaldo Miranda Barbosa, antigo vice-reitor da Universidade de Coimbra, que acompanhava a comitiva e apresentou o grupo como representantes da resistência fascista (Marchi, 2008: 570), provocaram, desde logo, o repúdio da Associação dos Antigos Estudantes de Coimbra em Angola (AAECA). Através de uma carta, datada de 11 de abril de 1970, endereçada à Direção-Geral da AAC, ao Reitor da Universidade de Coimbra e às direções das Associações dos Antigos Estudantes de Coimbra (Coimbra, Beira, Lourenço Marques e S. Paulo), Luciano dos Reis (presidente

⁶⁵ *Idem.*

⁶⁶ *O Livro de Cristóvão Colombo* de Paul Claudel, encenação de António Manuel Couto de Viana.

⁶⁷ *O Lobito*, n.º 4755, 23 de março de 1970, p. 12.

⁶⁸ *O Lobito*, n.º 4758, 26 de março de 1970, p. 16

da AAECA) manifesta o seu total desagrado, relativamente ao comportamento da comitiva da OTUC. Na carta, prontamente difundida pela AAC, pode ler-se:

*Lamentamos, profundamente, o apoio que demos à Oficina de Teatro. Não voltaremos a conceder-lhe, por respeito para com a Academia e a Universidade a que tanto queremos... E ardentemente desejamos que a Oficina de Teatro tenha o destino que merece: desapareça, e rapidamente, como organismo, da cena Coimbrã.*⁶⁹

Em Coimbra, o Reitor José Gouveia Monteiro não autorizou a realização do espetáculo que fora apresentado em Angola, temendo eventuais tumultos provocados pelas fações opostas ao grupo. Contudo, após várias negociações, a peça foi autorizada a estreiar-se no Teatro Gil Vicente, o que aconteceu a 9 de maio de 1970. O motim contestatário à sua apresentação conduziu a uma intervenção policial, que teve como principal consequência um grave ferimento por arma de fogo no estudante Fernando Seiça. Refugiados na sede da AAC, a partir da qual tinham acesso direto à sala de teatro, os manifestantes ameaçaram com uma invasão do espaço, caso não fosse anulada a sessão. Na tentativa de suster um tumulto ainda mais grave, o Reitor intervém e solicita ao presidente do OTUC o cancelamento da sessão e a retirada dos espetadores. Numa manifesta provocação ao Reitor e, conseqüentemente, ao poder político de Marcello Caetano, o público manteve-se na sala até à meia-noite (Barata, 2009; Cardina, 2008).

Na sequência deste incidente, o reitor demitir-se-ia, o que se afigurou como uma vitória parcial da extrema-direita contra o regime, considerado pelos ultranacionalistas demasiado brando e permissivo, relativamente aos movimentos associativos, e distante dos princípios fundadores ideológicos do Estado Novo, defendidos por esta fação política. Porém, no que diz respeito ao teatro, o coletivo foi enfraquecendo, em parte devido a dissidências internas, vindo a ser extinto em Assembleia Magna da Academia que, em 30 de abril de 1974, votou pela dissolução da sua direção (Barata, 2009: 274).

Mais do que uma afirmação cultural e artística, as atividades da OTUC marcaram a história do teatro universitário pelo cariz político assumido, evidenciando-se no âmbito do movimento associativo, precisamente por constituírem uma minoria. Apesar de operarem sobre princípios ideológicos opostos, os coletivos de teatro universitário de Coimbra tiveram, no período referido, um elemento comum: o teatro como combate político.

⁶⁹ Comunicado do TEUC – À *Academia e à cidade*". AC 70 – Amigos Coimbra 70 (s.d.), «Arquivo». Página consultada em 20 de abril de 2013, <[http://www.amigoscoimbra70.pt/download/Documentos de 1970/1970_04_20_A_Com_Dir_TEUC.pdf](http://www.amigoscoimbra70.pt/download/Documentos%20de%201970/1970_04_20_A_Com_Dir_TEUC.pdf)>.

Resistências

As dificuldades levantadas pelo governo do Estado Novo que, das mais diversas formas, procurava silenciar as vozes dissonantes dos que afirmavam a sua luta e ações de contestação através do teatro, levou os grupos a adotar formas engenhosas de ultrapassar obstáculos e, assim, resistir ao cerco censório.

Apesar dos estratagemas engendrados pelos grupos, para superar os ditames dos inspetores do SNI no qual se inseria a Inspeção dos Espectáculos (IE), a leitura atenta dos textos, numa primeira fase, e o visionamento dos ensaios de apuro, numa segunda fase (caso tivesse sido ultrapassada a primeira), resultaram, em muitos casos, em cortes de texto, reprovação e proibição de representação dos mesmos. As razões evocadas para censurar um texto, ou uma encenação, relacionavam-se com palavras, frases, cenas, ideias e imagens que pudessem colocar em causa o Estado, a moral vigente e as instituições sociais, religiosas, civis ou militares. Como refere Graça dos Santos, em *O espectáculo desvirtuado – o teatro português sob o reinado de Salazar: 1933-1968*, a «censura nunca é muito original e se as proibições de carácter ideológico dependem do contexto político e social, nacional e internacional, as palavras e as noções banidas parecem ser sempre as mesmas» (Santos, 2004: 266).

O contexto da Guerra Colonial, e o aumento da sua contestação no meio estudantil, era um exemplo particularmente visado pela Comissão de Exame e Classificação de Espectáculos da IE. A este propósito, e no seguimento do pedido de autorização de representação da peça *Piquenique em Campanha*, do dramaturgo espanhol Fernando Arrabal, efetuada pelo CITAC, em 1964, pode ler-se no relatório⁷⁰ assinado por dois censores:

Todo o texto é construído no sentido de desprezo pela guerra. Daí as situações ridículas que se criam com a conseqüente negação de «valores» militares que em qualquer momento, mas principalmente no momento presente, em que, por todas as formas é necessário defender e acautelar. Reprovo. (assinatura ilegível - 31/3/64)

É uma peça com carácter pacifista, no sentido subversivo que esta corrente revela, pelo que estou inteiramente de acordo com a reprovação proposta. (assinatura ilegível - 15/4/64)

⁷⁰ Secretariado Nacional de Informação, *Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos*, proc. 7497. Arquivo Nacional da Torre do Tombo - PT/TT/SNI-DGE/1/7497 (código de referência).

Ainda segundo Graça dos Santos, a ostracização de textos e autores, por motivos políticos, nem sempre correspondeu à total proibição das peças, uma vez que algumas estavam autorizadas a ser representadas em círculos mais restritos, como o teatro experimental ou o universitário (Santos, 2004: 275), ressaltando, assim, o contacto do público geral com ideias que o regime não tinha interesse em ver difundidas em maior escala. Contudo, também o enquadramento universitário serviu de fundamentação para a proibição da proposta do Cénico de Direito. No caso da peça *O Respiradouro*, de Adolf. G. Scharzlein, com tradução de José Osório, pode encontrar-se no relatório dos censores, de 21 de novembro de 1969:

Que os jovens queiram cultivar-se no campo teatral, considerando como um dos aspectos dinâmicos da cultura autêntica, parece-nos atitude merecedora de apoio. Por isso procuramos encontrar no presente texto, para além do uso exaustivo da palavra merda (14 vezes vigorosamente citada) qualquer coisa que mostrasse o pensamento encoberto do autor e as profundas intenções estéticas de quem escolheu a peça. O autor, parece-nos, quis mostrar o seu mundo pessimista, fechado e emporcalhado, não poupando nenhum esforço, ideológico ou verbal, para o conseguir – desde as cenas baixamente sexuais até às intenções sacrílegas.

Neste excerto da justificação estão patentes as regras pelos quais a censura prévia se regia, funcionando como braço fundamental do governo do Estado Novo, no exercício da vigilância sobre a encenação de peças teatrais. A linguagem considerada obscena era imprópria e, segundo essa premissa, proibida. De igual forma, percebe-se a tentativa de proteger a imagem das estudantes dos supostos abusos cénicos:

Os estudantes talvez tivessem querido divertir-se à boa maneira portuguesa (piada forte para escandalizar, desde que as irmãs não estejam presentes, e marmeiro para rachar tudo o que aparecer pela frente). Só assim se percebe que queiram experimentar o valor dramático das colegas, distribuindo-lhes as cenas lúbricas das páginas 16 ou 19 [pág. 16 – (transição brusca para a prostituta grosseira) – E cobrava dois pesos por hora numa merda de um quarto a uns metros do porto], ou ver como resultará a cena do parto exigida na página 42 [...].

Por outro lado, «a moral», os «bons costumes» e a consciência cívica, que o comportamento dos jovens deverá revelar, nunca deixavam de nortear a ação dos zeladores do regime:

É uma Associação Académica de Lisboa que se propõe levá-la à cena, e será certamente desempenhada por alunos a favor de quem o Estado emprega os seus recursos, na esperança de formar melhores cidadãos e mais aptos profissionais. As autoridades académicas não aparecem no processo, como julgo estar determinado.

Ou seja, os censores não se abstinham de proferir comentários de teor estético, fundamentando-os com a sua condição de profissionais eruditos, atributos que a ocupação de um cargo no organismo que tutelava o ensino no país lhes atribuía:

Pode ser, no entanto, que na minha idade esteja já a ver tudo como aquele personagem que, na página 24, exclama – «como é possível tanta abjecção?». Porque me parece uma peça abjecta como teatro experimental, de profissionais, poderia admitir a hipótese de uma aprovação, dentro dos novos critérios de abertura, com cortes depois de elucidado sobre a montagem de algumas cenas. Como teatro de estudantes reprovado – tanto mais que sou membro da Comissão pelo Ministério da Educação Nacional. (Alandre dos Santos)

[...] até porque conheço bem as actuais actividades estudantis, é muito perigoso aprovar a peça que vai de encontro [sic] às «reivindicações» menos válidas dos estudantes [...].

(Maria de Lourdes Santos Costa)

[...] voto pela rejeição da peça atendendo o seu baixo nível de diálogos [...]. Trata-se de uma peça de teatro com intenções bem definidas no plano político-social. Não constituindo a meu ver qualquer atenuante a circunstância de ser levada à cena por um grupo cénico universitário.

(F. Azevedo Moreira)

No entanto, houve espetáculos que ultrapassaram o crivo da censura, apesar do teor político implícito da mensagem veiculada pela peça.

No TEUC, a primeira estreia após a saída de Paulo Quintela seria assumida por Luís de Lima (que já tinha trabalhado com o CITAC e com o Cénico de Direito). A proposta de encenação de *A Ilha dos Escravos*, de Marivaux, agradou aos estudantes. A rutura com o trabalho realizado pelo TEUC nos últimos 30 anos era assim evidente. Um desses sinais relacionava-se com o tratamento de leitura, interpretação e encenação do texto, outrora imutável, e, neste momento, adaptado e atualizado:

[...] a encenação conseguia construir a intemporal metáfora da opressão através de um texto desconhecido de Marivaux. Facilmente a plateia reconhecia naquela Ilha o país onde todos eram «escravos» e onde o patrão despoticamente dispunha do destino e da vida dos seus súbditos [...] (Barata, 2009: 140).

Em plena crise académica de 1969, a adaptação do texto do dramaturgo francês e o seu evidente paralelismo com o contexto português, conduziram à proibição do espetáculo, após uma curta digressão pelo norte do país.

Paralelamente, um ano antes, o TEUC iniciara as atividades da Secção Infantil, cujo trabalho se destinava ao público infanto-juvenil. Daí resultaria um curso de fantoches, orientado pelo brasileiro René Lúcio, que também encenou dois espetáculos da sua autoria, *Sábado de Rua* e *Noite de Feiticeiros* (1968). Como mencionou Deolindo Pessoa⁷¹:

Na fase em que nada era permitido fazer, com o teatro de fantoches fazia-se a Tourada, fazia-se aquelas coisas, enfim, a censura não tinha forma de proibir aquilo [...]. Foi a forma, digamos, de o TEUC resistir e sobreviver – houve uma altura que foi mesmo uma questão de sobrevivência – a toda a asfixia.

O trabalho de ator e de mímica iniciado com Luís de Lima, assim como o trabalho para o público juvenil, acabaram por ter continuidade com a vinda de Júlio Castronuovo, que encenou *Mel Papel e um Boneco de Papel*. Em 1974, o *Estágio de Animação Teatral*, orientado por Catherine Dasté⁷², permitiu um maior aprofundamento e conhecimento metodológico no domínio da conceção de espetáculos com e para crianças, e a sua inclusão como prática ativa em contexto escolar.⁷³

Entretanto, em abril de 1974, o panorama do teatro universitário em Portugal era pouco auspicioso. Apenas o TEUC e o TUP mantinham atividade regular, mas também eles com sérias dificuldades em conseguir a aprovação de textos que, repetidamente, eram inviabilizados pela censura.

⁷¹ Entrevista a Deolindo Pessoa (antigo ator, encenador da secção infantil e membro da direção do TEUC, nas décadas de 1970 e 1980), realizada em 24 de outubro de 2011.

⁷² Cf. *Diário de Coimbra*, de 8 de fevereiro de 1974; *Diário Popular*, de 9 de fevereiro de 1974; *Primeiro de Janeiro*, de 19 de fevereiro de 1974; *Diário do Ribatejo*, de 21 de fevereiro de 1974; *Jornal de Notícias*, de 30 de março de 1974.

⁷³ Nesta secção, foram ainda apresentados os espetáculos *Um foguetão em Marte* (1969), de Juan Enrique Acuna, com encenação coletiva; *Mel, Papel e um Boneco de Papel* (1970), com encenação de Júlio Castronuovo; *O Sol* (1971), autoria e encenação coletiva; *O Rei Ardeu* (1971), de Mário Castrim, com encenação coletiva; *O Palhaço Troca o Passo* (1972), autoria e encenação de Manuel Guerra, e *O Eucalipto Feiticeiro e Jerónimo e a Tartaruga* (1973), da autoria de alunos franceses, adaptado por Catherine Dasté e encenado por Manuel Guerra.

Após os espetáculos com Gutkin, o Cénico apresentou, em abril de 1971, *Os Físicos* de Friedrich Durrenmatt, com encenação de Federico Wolff, derradeiro espetáculo do grupo, marcando o início de um interregno que duraria mais de dez anos.

O TUP regressou a Correia Alves e a Sastre, através de *História de uma Boneca Abandonada*. Isto depois de uma incursão na experiência do teatro coletivo e do experimentalismo estético, ancorada no contexto da intervenção política e social e no trabalho realizado com Carlos Augusto Fernandes, que resultou no espetáculo *Azul Negro* (Barata, 2009; Santos, 2004).

O GTL também cessou as suas atividades após o espetáculo *As Troianas* de Eurípedes, com encenação de Cármen Gonzalez (1969). Só em 1981 voltaria a apresentar espetáculos.

O CITAC, como referido, foi encerrado compulsivamente em 1970. A razão invocada pela Direção-Geral de Segurança para justificar o encerramento da estrutura, em maio desse ano, foi esta ser uma «escola de perversão». Desde logo, a polícia política do Estado Novo considerou imoral a peça *Macbeth, O Que Se Passa na Tua Cabeça?*, uma adaptação livre de Carlos Uviedo partindo de *Macbeth*, de Shakespeare, estreada em abril, pois «libertava o diabo e promovia o pecado». No entanto, terá sido a acusação de conduta insultuosa desenvolvida por elementos do organismo (aquando da deslocação ao Porto com este espetáculo, em digressão), denunciada por um grupo de peregrinos que com eles se cruzou a caminho de Fátima, o motivo que possibilitou às forças da ordem encerrar o CITAC, que só renasceria quatro anos mais tarde, após o 25 de Abril (cf. Salgado, 2011; Cardina, 2008; Bebiano, 2007; Cruzeiro e Bebiano, 2006; CITAC, 2006).

De igual forma, também a AAC foi encerrada por uma brigada da PSP em fevereiro de 1971. Sem a existência de uma direção-geral a atividade associativa ficara altamente condicionada⁷⁴, embora se tenham mantido ativos alguns organismos autónomos e seções desportivas. Com o objetivo de alterar a situação, um grande grupo de estudantes constituiria a Comissão Pró-Abertura da AAC, com o objetivo de procurar repor em pleno funcionamento a associação académica, com a consequente realização de eleições para os seus corpos gerentes, pretensão que, efetivamente, apenas viria a acontecer após o dia 25 de Abril de 1974.

⁷⁴ Excerto de Comunicado da Comissão Pró-Reabertura da A.A.C., de 17 de abril de 1973 – “Os ataques de que foi alvo a A.A.C. são aliás prosseguidos contra as outras Associações de estudantes em todo o país o que não deixa dúvidas quanto às intenções do Governo em liquidar ou paralisar enquanto puder as únicas estruturas efectivamente representativas da vontade e da consciência estudantil». AC 70 – Amigos Coimbra 70 (s.d.), «Arquivo». Página consultada em 14 de novembro de 2012, <http://www.amigoscoimbra70.pt/download/Documentos de 1973/1973_04_17_A_Com_Constituição_CPRAAC.pdf>

Neste contexto, o TEUC conseguiu dar continuidade ao trabalho com Castronuovo, que encenou *O Imperador Jones*, de Eugene O'Neill (1970), e *Woyzeck*, de George Buchner (1972)⁷⁵. Em 1973 apresentou *O Asno*, de José Ruibal, numa encenação de Fernando Gusmão. Contudo, a dificuldade em encontrar textos viabilizados pela censura e que, simultaneamente, estivessem em consonância com os intuítos do grupo, estava a impossibilitar o funcionamento do grupo, como explicou Deolindo Pessoa:

Quando se deu o 25 de Abril estávamos numa discussão muito acesa. Era o Fernando Gusmão, que ainda estava a trabalhar connosco, e estávamos num impasse porque ninguém gostava muito do texto que estávamos a fazer mas era o único que tinha sido aprovado pela censura [...]. Estava-se numa discussão, eu lembro-me de 24 para 25 de Abril, estava na direção do TEUC e nessa noite estávamos a discutir o que fazer, qual era a perspetiva de futuro, sentia-se a asfixia... estávamos a estudar formas de ultrapassar as dificuldades e fazer uma coisa que nos desse gozo, que nos desse pica para avançar [...]. Era um texto muito adaptado em que uma das peças era do Enrique Buenaventura. Era uma coletânea, mas que ninguém estava muito satisfeito com aquilo. Era um trabalho do Gusmão, em desespero de causa, por não se conseguir ter nenhuma peça aprovada [...].

O dia seguinte abriria um campo novo. A perspetiva de uma sociedade livre dos fortes constrangimentos impostos pelo autoritarismo do Estado, a abertura ao exterior, a exaltação do debate político, o fim da repressão e da censura e as novas formas de organização social, vaticinavam caminhos de múltiplas direções, aos quais, naturalmente, o teatro universitário não foi alheio.

⁷⁵ Entre estes trabalhos com Castronuovo, o grupo apresentou a *Teoria da Tributação no Reinado de Nobucodonosor* (1970), trabalho coletivo e *Hamlet* (1971), de Shakespeare, encenado por Carlos Cabral.

—

CAPÍTULO TERCEIRO

Teatro universitário -1974/1994

Ao teatro só será, sem dúvida, possível assumir uma posição independente, se se entregar às correntes mais avassaladoras da sociedade e se se associar a todos os que estão, necessariamente, mais impacientes por efetuar grandes modificações nesse domínio.

Bertolt Brecht

1.º Tempo – Intervenção (1974/1979)

Os acontecimentos que o 25 de Abril de 1974 desencadeou em Portugal provocaram uma grande mudança da sociedade. Como refere Santos (1990), apesar da Revolução não ter constituído uma desagregação das estruturas do Estado, no que se reporta à sociedade em geral, as mudanças foram estrondosas, provocadas, desde logo, pela alteração do paradigma da autoridade, consubstanciado na abolição dos mecanismos de opressão, nomeadamente a censura e a polícia política. Encetado o percurso para a efetivação da liberdade de expressão e de associação, foi possível projetar e alicerçar um modelo social distante do instituído durante mais de 40 anos de ditadura.

Encarando o período cronológico imediatamente anterior, reconhecidamente dirigista, impositivo e autoritário, e comparando-o com as alterações aportadas por um novo ciclo, são inquestionáveis as mudanças efetivadas, resultado de enormes abalos a nível interno, ocorridos durante o Processo Revolucionário em Curso (PREC), e externo, derivadas da crise internacional decorrente do choque petrolífero de 1973.

No entanto, o espectro alargado de propostas sugeridas e de medidas adotadas, assim como o emaranhado de acontecimentos que se sucederam, em catadupa, após o golpe militar ou as ramificações do caminho trilhado confirmam que:

O fenómeno revolucionário constitui matéria complexa [...] que se impõe como objeto de uma vastíssima bibliografia proveniente de áreas [...] como a história, a sociologia, a ciência política, a economia, os estudos culturais. Na variedade e relativa autonomia de análise de cada uma dessas áreas, um essencial objetivo comum as une: o esforço de desvendar o fio que liga uma transformação radical do poder às mudanças da estrutura social e política, dos modelos culturais, éticos ou religiosos que precedem ou acompanham tal transformação»
(Cruzeiro, 2011: 97).

As novidades são inúmeras e viriam a marcar, de forma indelével, o Portugal contemporâneo (Cf. Amaral, 2015; Barreto, 2015).

Em termos económicos observou-se uma significativa alteração da economia portuguesa, resultado dos motivos previamente apontados. Desde logo, em relação às questões do trabalho, o dismantelamento da estrutura corporativa existente durante o Estado Novo e a instauração dos direitos dos trabalhadores, que passaram a estar organizados em sindicatos com poderes reivindicativos, que entroncaram na sedimentação de nova legislação laboral que fixou essas reclamações. De igual forma, deu-se o despontar de um setor empresarial público forte, resultado das nacionalizações dos setores produtivos e de empresas, da banca e das seguradoras, e a ocupação dos grandes latifúndios por parte dos trabalhadores rurais, parte importante de uma reforma agrária que transformaria a paisagem rural nacional (Barreto, 1995; 2000).

Por outro lado, devem registar-se igualmente as conquistas patentes na Constituição de 1976, como sejam o direito à proteção da saúde, concretizada através de um Serviço Nacional de Saúde, a generalização do estado-providência, sobretudo no que toca à segurança social, ou ainda o alargar da reforma do sistema de ensino (em curso desde o início da década de 1970) que procurou potenciar um incremento célere e eficaz de todos os níveis escolares.

«Nas últimas quatro décadas do século XX, as mudanças na sociedade portuguesa foram dramáticas. [...] Em menos de quarenta anos, sendo embora no mesmo país, passou a viver-se numa sociedade muito diferente» (Barreto, 2015; 113). A edificação de uma sociedade nova implicava o reconhecimento e valorização das classes mais desfavorecidas como parte integrante e ativa de um novo paradigma social, no qual se promoviam a alteração e diluição das diferenças socioculturais. Deste modo, 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.

No decurso do processo revolucionário, esta população anónima de indivíduos emergiria como elemento preponderante de uma causa, que pretendendo a sua libertação da miséria e da subjugação social a que tinha sido sujeita durante o período ditatorial. Simultaneamente, assistir-se-ia a uma redefinição do seu papel na construção da democracia. A ambivalência de uma situação muito específica, enquanto objeto e sujeito na reestruturação da sociedade, conferiu à Revolução de Abril a singularidade de que fala Eduardo Lourenço:

[...] a democracia instaurada pela Revolução de Abril, em 1974, nasceu acompanhada da vontade de inventar um outro destino para Portugal. Um destino inédito, excepcional no contexto ocidental da Europa, nada menos que o de uma «democracia popular» (1999: 69).

No imediato, as premissas do modelo de uma sociedade que pretendia edificar-se passariam pela valorização e legitimação da identidade do povo, no seio da qual a cultura popular viria a converter-se num ícone representativo do ideal revolucionário. A enorme mobilização da população, que ocorreu durante o PREC, revelou uma capacidade incomum dos portugueses participarem em ações coletivas, o que, como refere Palacios Cerezales (2003), ficou marcado como um momento ímpar da história dos movimentos sociais em Portugal, sem exemplo anterior, nem, até ao momento, posterior.

No programa⁷⁶ do MFA elencavam-se várias medidas que visavam a concretização desse projeto vertiginoso, sendo propostas alterações em todas as áreas essenciais da sociedade. Da liberdade de expressão à permissão de formação de associações políticas, passando pela extinção dos «tribunais especiais» e a independência do Poder Judicial, assim como o assumir do compromisso de estabelecer políticas sociais em vários domínios no sentido de defender os interesses das classes trabalhadoras (Rezola, 2006; Sánchez Cervelló e De La Torre Gomez, 1992). A instauração da democracia foi o objetivo primordial.

A nova configuração da cidadania, em resultado da fundação do Estado democrático, implica as liberdades públicas, a afirmação dos direitos individuais e respetivas garantias e a entrada em vigor dos direitos políticos. Abriu-se a possibilidade à participação política social e cívica (Barreto, 2015: 138).

Neste particular, a obtenção da igualdade jurídica por parte da mulher foi uma das mais significativas mutações sociais e que viria a transformar de forma irreversível a postura feminina na seio da sociedade. A sua integração progressiva na população ativa empregada, cuja génese radica nas consequências da emigração e da Guerra Colonial, resultaria, após o 25 de Abril, na presença generalizada das mulheres nos mais variados quadrantes da vida pública, desde as forças armadas, às empresas, passando pelas estruturas judiciais até à Universidade.

⁷⁶ Centro de Documentação 25 de Abril (1996), «Programa do M.F.A.». Página consultada em 23 de maio de 2014, <<http://www1.ci.uc.pt/ihti/proj/docs25a/MFA1-1.HTM>>.

No quadro das intenções de mudança, o plano cultural não seria esquecido. Embora a cultura estivesse longe de ocupar uma posição cimeira na hierarquia das preocupações revolucionárias, não deixou de existir uma subordinação da cultura à política – as campanhas de dinamização cultural são disso um bom exemplo. Nesse sentido, saliente-se ainda que a forma como essa área deveria ser definida e implementada provocou clivagens entre as várias forças políticas e quadrantes ideológicos. Algumas semanas após o dia da Revolução tornava-se perceptível que:

[...] a cultura não é (nunca será) um terreno prioritário, nem um «sector de ponta» no processo político e social [...] e, ao mesmo tempo, que não será fácil «governá-la», nem simples encontrar para ela «um programa». [...] Também se começa a adivinhar que às disparidades das respostas à nova situação nos terrenos da cultura não é alheia a diferente implementação do PCP nos vários sectores e o diferente prestígio dos seus elementos – o que nas fases seguintes se tornará bem mais claro, sobretudo por via dos numerosos conflitos que irão rebentar (Dionísio, 1993:154).

Muito embora o percurso tenha sido sinuoso, e alguns dos propósitos iniciais nunca tenham vindo a concretizar-se, a sua prossecução provocou a transformação profunda do panorama cultural português, ainda que definir e aplicar uma política cultural se tenha revelado impossível.

À partida, as novas condições estabelecidas para as práticas teatrais, cuja retórica discursiva se consubstanciava na democratização da cultura, com a abolição da censura e a instauração da liberdade de associação encontrariam caminho livre para a concretização dos desígnios há muito desejados.

Imediatamente após a Revolução, em 31 de maio de 1974, o Ministério da Comunicação Social publica no semanário *Expresso* as linhas orientadoras para a ação cultural no domínio das artes plásticas que em nada se distanciavam da perspetiva geral para todas as artes.

A ação cultural como base de politização de massas, deverá incidir prioritariamente e com particular cuidado, nas zonas menos politizadas, sobretudo vilas e aldeias, meios rurais, piscatórios e outros.

Apesar da cisão provocada pela Revolução ter conduzido à recuperação do atraso imposto pelo regime anterior, possibilitando, por exemplo, a divulgação de autores proibidos⁷⁷ (Porto e

⁷⁷ Brecht é o autor mais representado. A título de exemplo, pode consultar-se o comunicado da companhia Teatro da Cornucópia, publicado no semanário *Expresso*, de 4 de maio de 1974. Sobre Brecht em Portugal confrontar Delille (1991). Para além de Brecht são representados em cena outros autores anteriormente excluídos pela censura, casos de Peter Weiss ou Dario Fo.

Menezes, 1985) e o desenvolvimento de novas linguagens estéticas, não houve um corte contundente com as dialéticas assumidas por grande parte do meio artístico durante a ditadura. No decurso deste período, as atividades teatrais foram-se moldando à razão das circunstâncias, obedecendo à emergência de uma ação cultural fortemente politizada, de agitação e propaganda (Vasques, 1999). Um teatro que procurava a sua identidade entre o desejo da intervenção didática – educar, formar, politizar – e a demanda de percursos estéticos e artísticos.

Se a herança neorrealista conotada com o *establishment* cultural oposicionista teve caminho livre para sedimentar o seu domínio interventivo, também outras vozes que Abril permitiu ouvir livremente clamavam por protagonismo nos territórios da arte e da cultura. A bipolaridade de conceções relacionadas com as possíveis vias de intervenção, no que à ação cultural dizia respeito, realçou diferenças já existentes no período anterior⁷⁸ e acicatóu a discussão em torno da missão da arte, dos modelos e das linguagens a consagrar no contexto da construção da nova sociedade.

Cada sector – até porque cada «arte» mantém com a sociedade e os materiais uma relação muito diferente, e também conforme o peso que nela têm o «público» e o «dinheiro», e ainda conforme são artes tradicionalmente colectivas ou solitárias – vão avançando com ritmos muito diferentes para a «sua» revolução. Uns parecem mais preocupados com a organização (teatro), outros com as linguagens (artes plásticas); uns mais consigo próprios e com a produção (cinema), outros com o público (música) (Dionísio, 1993: 154).

Tendo o povo como público-alvo e, num primeiro momento, fazendo assentar a matriz estética no realismo social, a questão relacionava-se com a conceção de arte como um bem a transmitir – algo que acontecia de fora para dentro (Ribeiro, 1986). Ou, por outro lado, a criação e a produção artísticas como elemento aglutinador das práticas e linguagens expressivas reclamadas à cultura popular, cujo papel instrumental e utilitário deveria inscrever-se na atividade coletiva da grande massa. Assim, eram dados os primeiros passos no sentido de uma cultura participativa.

⁷⁸ Esta posição é bastante clara no jornal *Yenan*, n.º 19, de outubro de 1976. Relativamente aos grupos de teatro surgidos em Portugal durante a ditadura, esta publicação ligada ao MRPP refere que «[...] os teatros experimentais em Portugal, integrados num movimento artístico disperso, sem rumo, cuja característica principal era a de reunirem no seu seio os diversos actores da burguesia descontentes com o regime fascista, os quais se disputavam pelo controlo ideológico do sector das massas mais avançadas culturalmente. [...] grupos como estes [Grupo 4/Teatro Aberto] e seus iguais, da pequena-burguesia radical, tipo "Comuna" ou "Teatro da Cornucópia", recebem largas centenas de contos, vivendo uma vida de fausto e supérfluo tecnicismo. [...] estes defensores, ditos da classe operária e do povo trabalhador, não passam de meros filhos da burocracia estatal e económica do social-fascismo».

Se alguns discursos pugnavam pela marginalização das práticas que consideravam elitistas, uma vez que a importância atribuída à conceção estética não correspondia às necessidades do povo, outras opiniões defendiam que a qualidade estética em nada inviabilizava os objetivos revolucionários de intervenção cultural: «[...] cedo há sintomas de que os "produtores de objectos culturais" têm dificuldade de encontrar um lugar preciso – que passasse pelo seu próprio trabalho, intelectual ou artístico – na transformação do país e sobretudo o lugar que, de uma forma ou de outra, sempre tinham sonhado que seria o seu [...]» (Dionísio, 1993: 146).

Um exemplo paradigmático, que corporizou as dissonâncias sobre a conceção dos territórios artísticos e culturais no novo contexto do país, foram as intervenções de diversas personalidades do campo literário, por ocasião do I Congresso dos Escritores Portugueses, realizado no Auditório da Biblioteca Nacional em 10 e 11 de maio de 1975 (cf. Ribeiro, 1993), no qual foi discutida a função e a condição de se ser escritor no novo paradigma político, tendo o debate confirmado a polissemia de perspetivas quanto à dimensão das suas práticas e a participação ativa na dinâmica revolucionária, como escreveu Pedro Tâmen.⁷⁹

Parece que desta vez terá ficado decisivamente esclarecido em muita gente uma série não pequena de falsos dilemas, em que, nalgumas comunicações e intervenções não pouco se incorreu. Escrever para o povo, escrever com o povo, subir ao povo, descer ao povo, a «forma popular» e a forma «impopular», didactismo e hermetismo, etc. - foram temas que, como não podia deixar de ser, vieram constantemente ao de cima num congresso realizado no momento actual da revolução portuguesa.

No contexto de institucionalização de uma retórica que defendia a arte enquanto instrumento operatório na politização das grandes massas, ou, como referiu Dionísio, a urgência de «"educar as massas", que se cruzava difusamente com uma espécie de desejo de "despotismo iluminado", parecia, de qualquer forma, mesmo quando não declarada, estar na ordem do dia» (1993: 180). Assim, não é de estranhar a reação negativa às palavras fixadas por Eugène Ionesco na mensagem do Dia Mundial do Teatro⁸⁰ de 1976:

⁷⁹ Semanário *Expresso*, n.º 124, 17 de maio de 1975 - caderno artes letras e ciências (pág. I).

⁸⁰ Em 1961, o Instituto Internacional de Teatro (ITI) definiu o dia 27 de março como Dia Mundial do Teatro. Para celebrar esta efeméride, entre várias manifestações teatrais, é difundida uma mensagem da autoria de uma figura proeminente do Teatro.

[...] um artista a quem se queira arrancar a liberdade imaginativa, isto é, a liberdade de espírito, é um homem alienado. Os grandes revolucionários ou os seus precursores foram sonhadores, ou seja, utopistas. Mas quando a utopia se torna um estado, uma obrigação, uma lei, transforma-se em pesadelo.

[...] o teatro popular comprometido, orientado, dirigido, ditado pelos representantes do Estado, pelos políticos, não é teatro popular mas um teatro concentracionário, impopular. O Teatro popular é o teatro da imaginação, o verdadeiro teatro livre⁸¹.

A esta mensagem, publicada nos jornais portugueses, seguia-se o comentário do dramaturgo, crítico e historiador de teatro Luiz Francisco Rebello⁸²:

O teatro didáctico, o teatro ideológico, o teatro político - não há que ter medo de o designar pelo seu próprio nome - constitui veículo indispensável para a formação de uma consciência sociocultural alargada às mais amplas camadas populacionais. Negar-lhes o direito de se exprimir não é apenas cercear a liberdade - é pura e simplesmente liquidá-la.

Pois é este teatro que Ionesco, em nome da liberdade, quer impedir, ao confundi-lo ambiguamente com teatro de propaganda ao chamar-lhe «concentracionário» e acusá-lo de «manipulações e lavagens de cérebro» e sobretudo, quando, então já sem nenhuma espécie de ambiguidade declara que «é tarefa urgente despolitizar o teatro».

Sem conseguir configurar-se como uma identidade unívoca, o campo cultural foi ensaiando diferentes percursos na sua relação e compromisso com a arte e a sociedade.

Após a Revolução, os órgãos de comunicação social ficaram submersos em comunicados, através dos quais eram marcadas orientações e posicionamentos políticos. Apesar do final da censura ter possibilitado a necessária e desejada liberdade de expressão, isso não seria suficiente para concretizar os ideais formulados para o campo teatral. As questões da nacionalização do teatro, da descentralização das atividades, da atribuição de subsídios às estruturas teatrais (e o fim do apoio àqueles que, de algum modo, representavam o conservadorismo ou a ligação ao passado), da renovação e disponibilização de espaços de criação, do apoio à dramaturgia nacional, assim como da coordenação dos diferentes representantes do sector, tornaram-se assuntos de resolução premente (cf. Seródio, 2003).

⁸¹ Mensagem publicada na íntegra em *Diário de Lisboa*, 27 de março de 1976, pp. 15-16.

⁸² *Diário Popular*, 27 de março de 1976, p. 21.

No *Diário de Lisboa* (3 de maio de 1974, pág. 21), o crítico de teatro Carlos Porto enunciava doze medidas em prol do teatro português:

- (1) *Realização imediata de um Congresso Nacional de Teatro.*
- (2) *Revisão da reforma do Conservatório Nacional.*
- (3) *Integração de Secções de teatro nos restantes Conservatórios Nacionais.*
- (4) *Criação de cadeiras de teatro na Universidade.*
- (5) *Inquérito à actividade do empresário Vasco Morgado no que se relaciona com o seu apoio à ditadura fascista e com as protecções que esse apoio justificou.*
- (6) *Anulação do contrato de exploração do Teatro Nacional pela Empresa Amélia Rey Colaço-Robles Monteiro.*
- (7) *Revisão do projecto final do edifício do Teatro Nacional com vista à eliminação de todas as despesas sumptuárias que esse projecto certamente implica. Todas as obras relacionadas com a reconstrução do Teatro Nacional devem ser condicionadas pelo facto prioritário desse teatro ser do/para as forças trabalhadoras.*
- (8) *Entrega da exploração do teatro Nacional a um grupo de actores escolhidos em reunião geral da classe teatral.*
- (9) *Substituição do nome «Teatro Nacional D. Maria II» para «Teatro Nacional Almeida Garrett».*
- (10) *Organização imediata de companhias destinadas a servir a província a partir de centros como o Porto, Évora, Coimbra, Castelo Branco, Bragança.*
- (11) *Apoio imediato ao teatro amador e universitário.*
- (12) *Aproveitamento imediato de todos os espaços teatrais existentes, incluindo os da Fundação Calouste Gulbenkian cuja utilização, no campo teatral, tem sido praticamente nula.*

Dois dias mais tarde, no mesmo jornal, foi publicada uma declaração da Companhia de Amélia Rey Colaço-Robles Monteiro, na qual eram evocadas as realizações artísticas da companhia em proveito da dinamização do teatro em Portugal, assinalando os impedimentos da censura, a que tantas vezes foi sujeita, e os seus esforços na tentativa de reverter o despedimento coercivo de atores conotados com a oposição ao regime.

Demonstrando júbilo pela nova realidade política, anunciavam a reposição da peça *O Motim*, de Miguel Franco, proibida pela censura cinco dias depois da estreia, em fevereiro de 1965, contribuindo, deste modo, para o renascimento «do Teatro Português das cinzas da Censura». Porém, a urgência em fazer eclipsar as iniciativas correlacionadas com um passado que se queria ultrapassado e a defesa de uma outra ideia de Teatro Nacional, ditariam o fim do contrato desta companhia com o Teatro Nacional.

Em consequência do entusiasmo que se instalou, no contexto do «transe» que tomou conta do país (cf. Ferreira, 2001), várias iniciativas foram desenvolvidas em nome da Revolução. Entre elas, por exemplo, deve assinalar-se a ocupação da sede do Sindicato Nacional dos Artistas Teatrais⁸³ e a destituição dos seus corpos gerentes, pela Comissão Reformadora do Sindicato dos Profissionais de Teatro, Bailado, Circo e Variedades.

No entanto, num tempo contraditório de esperança e de rápida transformação, houve consciência de que as mudanças necessárias deveriam ser objeto de debate e implementadas de forma organizada. Neste âmbito, foi criada a Comissão Consultiva para as Actividades Teatrais, tutelada pela Direcção-Geral de Cultura Popular e Espectáculos do Ministério da Comunicação Social, que reuniu vários representantes do setor teatral⁸⁴ e funcionou entre setembro de 1974 e novembro de 1975. Do trabalho desta Comissão resultou a atribuição de subsídios a estruturas de teatro amador e profissional, assim como a elaboração de um projeto-lei para a atividade teatral. Apesar da *Lei do Teatro* nunca ter entrado em vigor, durante a sua preparação registou-se um amplo e aceso debate.

Na esfera da discussão pública, que se seguiu à apresentação do projeto-lei do Teatro, a questão da nacionalização da atividade foi a mais polémica. A este propósito, por iniciativa da Sociedade Portuguesa de Autores (SPA), mas também do PS e do PCP, foram organizadas sessões de debate públicas. A discussão de ideias demonstrara uma divisão clara de opiniões entre os profissionais da área⁸⁵, marcada pela troca de cartas publicadas nos jornais⁸⁶ entre os atores Maria Barroso, que se opunha à nacionalização, e José Viana, que a defendia.

De igual forma, também o semanário *Expresso* procurou disseminar o debate através da aplicação de um inquérito a elementos e estruturas da esfera teatral, nomeadamente Norberto Ávila, Carlos Wallenstein, A Comuna, José Gil ou Mário Sérgio. Também aqui as opiniões estiveram longe de ser unânimes. Se, por um lado, o posicionamento dos detratores da nacionalização se fundamentava nas consequências que uma medida desta natureza poderia

⁸³ O comunicado que justifica esta ação, onde se descrevem os propósitos e objetivos desta Comissão, pode ser consultado no *Diário de Lisboa*, de 3 de maio de 1974.

⁸⁴ Associação Portuguesa de Críticos, Conservatório Nacional, Sindicato dos Trabalhadores do Espectáculo, Sociedade Portuguesa de Autores, Centro Nacional Português de Teatro para a Infância e Juventude, Associação Portuguesa de Teatro de Amadores, RTP e Fundação Calouste Gulbenkian. A Associação de Empresários de Teatro viria a afastar-se desta Comissão (cf. Porto, 1996b).

⁸⁵ Contra a nacionalização foi elaborado um manifesto com mais de trezentos subscritores, nos quais se incluíram diferentes personalidades da cultura como Sophia de Mello Breyner Andresen, Natália Correia, Lurdes Norberto, Maria Barroso, Varela Silva, Armando Cortez ou Maria Dulce.

⁸⁶ Consultar o jornal *O Século*, edições de 1 e 9 de abril de 1975.

ter na liberdade de criação e expressão, para os que a defenderam o efeito seria exatamente o inverso, funcionando como ideia unificadora e fundamental para a concretização de uma política teatral que funcionaria como serviço público.

Não obstante as divisões relativas a esta questão, uma outra ideia seria bem mais unânime. De acordo com os intentos formulados pelo MFA para a democratização da cultura, a descentralização do teatro converter-se-ia numa causa a impulsionar. Nesse sentido, foi necessário viabilizar os meios e criar condições para que as atividades artísticas pudessem desenvolver-se fora dos seus círculos habituais.

Seria nesse âmbito que, em janeiro de 1975, o Centro Cultural de Évora (CCE), com Mário Barradas como diretor, se tornou uma realidade. *A Noite de 28 de Setembro*, espetáculo de estreia da estrutura, com texto e encenação⁸⁷ do francês Richard Demarcy, marcou o início de um vigoroso e importante percurso da cena teatral portuguesa que, apesar das muitas dificuldades encontradas ao longo da sua trajetória, se mantém até hoje. O projeto do CCE⁸⁸ fez cumprir as aspirações mais utópicas dos que idealizaram o desenvolvimento cultural fora de Lisboa. A sua prática teatral estendeu-se além do território nacional, com um repertório de autores bastante eclético. Paralelamente, desde a sua criação até 1994, criaram uma Unidade de Infância, uma Escola de Formação Teatral, organizaram a Bienal Internacional de Marionetas, recuperaram o espólio dos tradicionais Bonecos de Santo Aleixo e editaram a revista *Adágio*, publicação sobre arte e cultura.

Se a materialização de muitos dos objetivos preconizados para o desenvolvimento das práticas teatrais ficou por cumprir, alguns avanços ocorreram, nomeadamente o estímulo que a mobilização gerada pelos novos tempos de liberdade consagrou à criação de novas estruturas teatrais. Embora algumas delas tenham apresentado um percurso efémero, outras conseguiram firmar a sua existência no panorama artístico português: O Bando (1974), A Barraca (1975), Os Cómicos (1975-1980), o Grupo de Trabalhadores de Teatro da Casa da Comédia (1975-1981) ou o Grupo Teatro Hoje (1975-1993).

Apesar de se ter gorado a pretensão de criar outros centros dramáticos além do de Évora, o movimento de descentralização, ainda que lento, teve como consequência a criação de novos grupos de teatro em diversos pontos do país: TAS – Teatro Animação de Setúbal (1975),

⁸⁷ Com a colaboração de Teresa Motta.

⁸⁸ Em 1990, o CCE e o Teatro da Rainha fundiram-se e a nova estrutura passou a denominar-se CENDREV – Centro Dramático de Évora. Sobre o percurso do CCE/CENDREV, consultar Machado (2000).

Centelha (Viseu, 1976), Teatro d'O Semeador (Portalegre, 1979-2012), Teatro Laboratório de Faro (1979-1986), TELA – Teatro Experimental de Leiria (1981-1987), Teatro em Movimento (Bragança, 1980-2008), TEAR – Teatro Estúdio de Arte Realista (Porto/Viana do Castelo, 1977-1990), Teatro das Beiras (1974) ou Cena – Companhia de Teatro de Braga (Porto/Braga, 1980).

Apesar de auspiciosos para o teatro, os tempos de construção democrática não foram percorridos em terrenos planos. Se a época foi de exaltação de sonhos (muitos por cumprir, é certo), o caminho para os concretizar foi limitado, acidentado e tão longo que, com precisão, não poderá afirmar-se que tenha atingido o seu término. De acordo com o título de uma coluna publicada no *Expresso* (4 de janeiro de 1975), a propósito das atividades teatrais, «[n]em o oportunismo acabou com o 25 de Abril, nem a competência surgiu com o 26».

Ainda no mesmo semanário, em jeito de balanço de 1974, referia-se que, entre os diferentes géneros teatrais, a revista foi a que melhor respondeu à nova situação do país, com textos e quadros a espelhar um enquadramento social e político renovado, não obstante o uso, por vezes excessivo, da nudez e do calão. No âmbito da dramaturgia, os impiedosos anos da censura calaram e afastaram autores da escrita para teatro e, em boa medida, os textos escritos sob o domínio da ditadura não se adequavam aos novos tempos.

De novo, segundo Eduarda Dionísio, pouco ou nada ficou igual ao que era. Paulatinamente, o fervor da revolução foi arrefecendo e o júbilo da grande festa coletiva esmorecendo, face ao desenvolvimento do processo de democratização do país, com os espetáculos de teatro a perderem público (Barreto, 2000) e a televisão a ganhar terreno nos hábitos de lazer dos portugueses. Da mesma forma que a sociedade foi desacelerando o seu empenhamento político, também o teor mais politizado da cena teatral se foi atenuando com o avançar do tempo.

Teatro universitário em democracia

O processo de transição democrática representou um novo fôlego para a asfixiante situação vivida pelo teatro universitário, já que a maioria das estruturas teatrais universitárias tinha cessado atividade. Em 24 de abril de 1974, apenas o TEUC e o TUP estavam ativos, num exercício de resistência contra os fortes constrangimentos impostos pelo regime.

Uma vez transpostas as barreiras que restringiam a liberdade⁸⁹, o novo período político proporcionou um enorme impulso para o teatro universitário. Durante o período que se seguiu à Revolução dos Cravos, a cena portuguesa assumiu um cariz de intervenção social e político: as criações coletivas, ou os autores anteriormente proibidos, serviram como meio de «educar» ideologicamente a população (Seródio, 2003; Vasques, 1999; Porto e Menezes, 1985; Porto, 1985).

No entanto, à medida que o fervor revolucionário foi esmorecendo e a democracia se foi instalando, o teatro foi abrindo outros caminhos. Aliás, essa tendência seria igualmente seguida pelo teatro universitário, cujo aumento de visibilidade resultava do alargamento da rede de instituições universitárias que se foi verificando um pouco por todo o país – a democratização do ensino permitiu a frequência universitária a novas camadas da sociedade. Paralelamente a esta renovação, foram surgindo coletivos teatrais que contribuíram para que, em certas cidades, o teatro ocorresse com maior regularidade.

A continuidade da estreita relação entre profissionais do teatro (encenadores, técnicos, artistas plásticos), que sempre existira no seio do teatro universitário, acabaria por conduzir ao reconhecimento, junto da crítica e do público, da importância e qualidade das atividades teatrais universitárias, contribuindo para a continuada inscrição do teatro universitário na cartografia da trajetória emergente da cena teatral nacional.

Outros fatores, que convergiram para este reconhecimento, relacionaram-se com a formação teatral, proporcionada pelos diversos cursos que foram surgindo em alguns grupos, fundamentais para a criação de públicos, mas também impulsionadores de novas carreiras artísticas. Por outro lado, também a organização de festivais de teatro, além da publicação de boletins e revistas, permitiram a circulação e a criação de uma rede de intervenientes culturais que originariam um dinamismo particular, ultrapassando, uma vez mais, os limites da academia.

⁸⁹ No programa oficial do MFA a abolição da censura e o exame prévio surgem como medidas de execução imediata. Centro de Documentação 25 de Abril (1996), «Programa do M.F.A.». Página consultada em 23 de setembro de 2014, <<http://www1.ci.uc.pt/ihti/proj/docs25a/MFA1-2.HTM>>.

Participação

Como foi anteriormente referido, em 1970 o CITAC foi encerrado pela PIDE e as suas instalações vandalizadas. Apesar da desagregação do coletivo (com alguns dos seus elementos a ingressarem nas fileiras da guerra em África) e da espoliação patrimonial, o organismo seria reaberto em 1974. Como lembrou João Viegas, após o seu regresso a Coimbra⁹⁰ e do convite feito pelo Reitor Teixeira Ribeiro para retomar as atividades do grupo:

*Não esqueço a sensação que me invadiu quando abri as portas da nossa casa saqueada. Reequipámos a biblioteca e todo o material técnico, Uma nova geração respondeu ao apelo do teatro, voltaram-se a ouvir os risos da Juventude que queria construir o novo país que despontava.*⁹¹

A singularidade das práticas teatrais, protagonizadas – num «novo tempo» – pelos estudantes universitários mobilizados não só pela possibilidade de concretizar antigos ideais, mas também pela oportunidade de encetar diferentes trajetórias artísticas, estiveram ligadas, numa fase inicial, aos movimentos revolucionários que marcaram o decurso da mudança vivida em Portugal.

O ambiente político no meio estudantil encontrava-se extraordinariamente fragmentado e difundido pelas várias constelações de organizações de esquerda que foram emergindo desde os anos 60. Henrique Vaz Duarte, membro do CITAC, traçou um perfil da academia de Coimbra no período anterior, e posterior, à Revolução:

*Nos inícios da década de 70, o movimento estudantil em Coimbra era uma manta de retalhos, dispersa por uma infinidade de rivalidades ideológicas e culturais a reivindicar todas elas o caminho certo do antagonismo, da verdadeira oposição. Catalogava-se tudo em termos políticos e o simples estudante não fugia à regra. E havia de tudo: marxistas, marxistas-leninistas, maoistas, anarquistas, marxistas-estalinistas, internacionais-situacionistas, trotsquistas [sic], lambertistas, revisionistas, neo-revisionistas, etc.
[...] A sebenta do estudante confundia-se no materialismo dialéctico das matemáticas gerais e da anatomia ou no materialismo histórico do direito constitucional.*⁹²

⁹⁰ João Viegas cumpriu serviço militar na Escola Prática de Infantaria de Mafra de onde seguiu para a Guiné.

⁹¹ Testemunho de João Viegas, datado de abril de 2005 (CITAC, 2006: 88).

⁹² Testemunho em CITAC (2006). p 87.

A presença interventiva, o compromisso cultural e a definição de um campo artístico autónomo, prestigiado e representativo de uma certa ideia de juventude universitária – dinâmica, politizada, socialmente participativa e criativa nas suas formas de expressão –, que marcou a identidade dos coletivos teatrais nas décadas de 1960 e 1970, não foi diminuída pelo momento político arrebatador vivenciado após a Revolução. As suas práticas e o teor das intervenções, libertadas das amarras impostas pelo regime deposto, obtiveram caminho livre para encetar outros percursos. Para Vaz Duarte, o 25 de Abril provocou a mudança:

A AAC abre as portas e os organismos académicos malditos recebem os habitantes da cultura ostracizada e clandestina. E o CITAC foi um deles. Depressa recebe uma horda de personagens dos mais diversos quadrantes políticos, mas apostados em fazer teatro, em criar teatro, em discutir, em romper, em trazer as ideias subterrâneas pra fora, pra rua. E o CITAC renasce.

Sob o desígnio do desenvolvimento de uma nova e integrada identidade social (Oliveira, 2004), esses tempos tornariam premente a necessidade de criar sinergias entre as diferentes classes da população. Tendo em atenção a evolução dos movimentos estudantis, não será de estranhar que os estudantes universitários tivessem uma intensa participação nos processos de ação coletiva, que se materializaram após a Revolução.

A deposição do regime não implicou apenas a mudança da ordem política, pois os esforços revolucionários voltaram-se para a construção de uma nova organização social, na qual, como refere Almeida (2009: 60-61), os estudantes estiveram amplamente implicados e ativamente participativos, através de iniciativas que abrangeram diferentes campos de intervenção, tais como o trabalho voluntário em empresas nacionalizadas, inquéritos à população, rastreios médico-sanitários, ações culturais e campanhas de alfabetização.

Neste âmbito, foram promovidas iniciativas como o SAAL, o SCE, o Serviço Médico na Periferia e as Campanhas de Alfabetização e Educação Sanitária, que visavam colmatar as dificuldades e necessidades das populações mais desfavorecidas. Também o MFA, através da denominada 5.^a Divisão⁹³, concebeu e colocou em prática as Campanhas de Dinamização Cultural e Acção Cívica⁹⁴ que decorreram oficialmente entre outubro de 1974 e novembro de 1975.

⁹³ Surgida em junho de 1974, a 5.^a Divisão foi a estrutura responsável pelas Relações Públicas do Estado-Maior General das Forças Armadas (EMGA). As suas atividades subdividiam-se por quatro comissões que tinham a seu cargo as seguintes funções: a Comissão Dinamizadora Central (CODICE); o Centro de Esclarecimento e Informação Pública (CEIP); o Centro de Sociologia Militar e o Centro de Relações Públicas. É no contexto do CODICE que são desenvolvidas as Campanhas de Dinamização Cultural e Acção Cívica. Cf. Ribeiro (2014).

⁹⁴ Sobre as Campanhas de Dinamização Cultural e Acção Cívica do MFA. (1974-1975) consultar o trabalho de Sónia Vespeira de Almeida (2009).

Não obstante o forte e imediato apoio popular à operação militar do 25 de Abril, as Forças Armadas (Polícia de Segurança Pública e Guarda Nacional Republicana incluídas) tinham, no seu passado próximo, uma ligação direta e ativa nos processos de opressão e violência operados durante o regime destituído. Empenhados em distanciar-se dessa ligação, as Campanhas de Dinamização Cultural foram um dos meios de «conquista e de fortalecimento da relação entre os militares e as populações, relação cristalizada na expressão "aliança povo-MFA"» (Almeida, 2009: 74).

A corporização da relação de proximidade entre os militares e a pluralidade de movimentos sociais surgidos neste período está, em boa parte, relacionada com as Campanhas de Dinamização. Através das atividades desenvolvidas neste contexto, foi possível a conjugação de esforços para a deposição da velha ordem estabelecida e o início de outros caminhos organizacionais da vida social, económica, política e cultural.

Foi ao longo deste processo de mudança que se desenvolveram as atividades dos grupos de teatro universitário que, à semelhança de outras estruturas de teatro amador e profissional, também aderiram às Campanhas. Como narra Ribeiro (1986: 17), uma vez que «o povo estava com o MFA, a maneira mais fácil de estar com o povo era estar com o MFA».

A urgência em alcançar as esperanças coletivas colocava, lado a lado, estudantes e militares, um quadro que, antes de Abril, seria impossível de antever, como recordou José António Bandeirinha, na altura membro do GIT – Grupo de Intervenção Teatral do Liceu D. João III⁹⁵:

Apanhámos as campanhas de cultura do MFA, íamos em Berliet, aquelas carroças grandes da tropa, umas camionetas que levavam o cenário, ou íamos em carrinhas da polícia, porque a polícia também fazia parte do MFA. Nós requisitávamos um autocarro e vinha um da polícia – aqueles autocarros que, cinco anos antes, tinham andado a carregar sobre os estudantes – íamos dentro deles para todo o lado [...].

*Era muito engraçado porque os jovens militares eram como nós: levavam-nos, ajudavam-nos a montar as coisas. Tínhamos já os nossos alferes de estimação que eram já nossos amigos. Pedíamos sempre que fossem eles a acompanhar-nos.*⁹⁶

⁹⁵ Em 1974, o GIT apresenta *A Exceção e a Regra*, de Brecht, trabalho orientado por João Viegas, membro do CITAC que tinha trabalhado o texto com Ricardo Salvat. Após este projeto, para além de José António Bandeirinha, outros elementos do grupo passaram a integrar o CITAC.

⁹⁶ Entrevista a José António Bandeirinha (membro do CITAC entre 1974 e 1984), realizada em Coimbra, em 6 de novembro de 2010.

Da mesma forma que o teatro profissional e amador respondeu aos impulsos revolucionários, através do repertório escolhido e da sua representação a públicos até então afastados das práticas teatrais, também os grupos universitários se organizaram em função do espírito revolucionário.

No imediato, práticas e conteúdos temáticos foram enquadrados na nova situação política e social. Desde logo, através da sua denominação: o TEUC acrescentou a designação de Teatro de Intervenção Social e o TUP, durante um curto período, apresentou-se como Grupo de Teatro Popular do TUP. Por outro lado, as metodologias de criação e as escolhas estéticas foram fortemente caracterizadas por projetos de índole coletiva. Isto apesar de não constituírem uma novidade absoluta no âmbito do teatro universitário, uma vez que o trabalho de Juan Carlos Uviedo com o CITAC, em *Macbeth, Que se passa na tua cabeça?*, de Adolfo Gutkin com o Cénico de Direito, em *Melim 4*, de Augusto Fernandes com o TUP, em *Azul Negro*, e a *Teoria da Tributação no Reino de Nabucodonosor* (1970) e *Hamlet*⁹⁷ (1971), ambos pelo TEUC, haviam contribuído para a efetivação das criações coletivas.

Sobre estas experiências, Barata (2009) menciona que as criações coletivas no âmbito do teatro universitário, conduzidas por encenadores sul-americanos, permitiram uma aproximação dos universitários às linguagens estéticas que ascendiam à cena teatral internacional, nomeadamente ao conhecimento, reflexão e discussão em torno das grandes questões estéticas do teatro. De acordo com Deolindo Pessoa:

Na altura o TEUC tinha um boletim ou folha informativa, já não me recordo bem, eram umas folhas azuis, em que era feita uma reflexão sobre o que era o teatro. Lembro-me que eram distribuídos temas e depois, nas Assembleias Gerais, eram discutidas. Havia muito já esta questão do teatro profissional, do teatro de amadores e do teatro universitário. Qual era o papel do teatro universitário neste enquadramento, entre o teatro de amadores e o teatro profissional. E isso ali naqueles anos de 1971/72. Houve muita produção de textos e de discussões. Discutíamos as grandes questões do teatro... do [Eugene] Ionesco, do [Samuel]



FOTO 1 - Autocolante do TEUC

⁹⁷ Encenação coletiva dirigida por Carlos Cabral.

Beckett, do [Jerzy] Grotowski... Lembro-me de uma discussão sobre o que é que era isso de teatro, do trabalho coletivo. Se há mesmo trabalho coletivo ou se isso é uma fraude, se é uma farsa, porque há sempre alguém que o abana. [...] Não estou a defender que não haja reflexão coletiva e que o coletivo se empenhe na criação. Na altura, todos faziam tudo. Era nessa perspectiva, como estava a dizer, que isso foi muito discutido. Lembro-me de se terem passado muitas noites a discutir tudo isto.⁹⁸

Se, por um lado, esta experimentação permitiu o conhecimento e a abertura a perspectivas estéticas diferentes, por outro, com o fortalecimento repressivo do regime, o trabalho coletivo viria a reforçar o sentido do teatro como espaço de resistência e transgressão. Com a Revolução a alterar o foco da atuação dos grupos universitários, o trabalho coletivo enraizou-se ainda mais enquanto processo criativo, uma vez que o novo período tendia para a quebra de barreiras hierárquicas e para uma forte consciencialização do contributo individual para a causa comum, fazendo dos processos de decisão momentos de participação direta e ativa.

De certa forma, este método de trabalho materializava precisamente a idealização da vida social, política e cultural dos tempos pós-revolucionários, ou, como expõe Pavis (1999: 79), «a promoção do grupo caminha lado a lado com a reivindicação de uma arte criada por e para as massas, como uma democracia direta e com um modo de produção por autogestão do grupo.»

Embora esta metodologia de trabalho coincidisse com o esforço coletivo de democratizar a criação, através da distribuição igualitária de tarefas na conceção de um espetáculo, por vezes, o excesso de análise e discussão comum conduzia à prolixidade:

[...] fizemos o «Guilherme Tell tem os Olhos Tristes» do Alfonso Sastre. Isso é que foi completamente coletivo! Isso é que foi uma coisa... Foi tudo... disparatado, no sentido em que discutíamos tudo! E a discussão, por vezes, não tinha bases nenhuma – discutíamos o mínimo adereço! O copo: tinha copo ou era gesto – cada um argumentava com umas borrifadelas de Grotowski e mais não sei quê que tínhamos lido - todos nós e cada um por seu lado! E aquelas discussões eram engraçadíssimas, mostravam que aquilo estava vivo. Mas, sob ponto de vista real, da dramaturgia e da peça, não tinha sentido nenhum! E era isso que era coletivo.⁹⁹

⁹⁸ Entrevista a Deolindo Pessoa (antigo ator, encenador da secção infantil e membro da direção do TEUC, nas décadas de 1970 e 1980), realizada em 24 de outubro de 2011.

⁹⁹ *Idem.*

A propósito do trabalho de criação coletiva, Paulo Filipe Monteiro¹⁰⁰ aponta, de forma inequívoca, como esta metodologia marcou os tempos pós-revolucionários, determinando, de certa forma, a negação de outras formas de fazer teatro, atitude que a evolução temporal faria desvanecer:

«Histórias de José e Maria» [pelo TEUC] foi uma criação coletiva – na altura havia uma grande crença na criação coletiva. Eram os tempos da revolução, o coletivo era melhor do que o individual e, em conjunto, criávamos a peça. Lembro-me que, talvez em 1980/81, estive cá o Peter Brook – eu já estava em Lisboa –, e organizaram um encontro com pessoas do teatro – ele veio apresentar «A conferência das Aves», tinha sido financiada pela Gulbenkian sob a condição de ele vir cá com a peça –, e eu, devia ter 18 ou 19 anos, pedi a palavra e disse «tudo bem, tudo isto é muito bonito... mas, porque não faz criações coletivas?». A resposta dele é válida até hoje: «experimentem fazer uma peça sobre o ciúme e depois experimentem fazer isso mas pegando no «Otelo» do Shakespeare. Tenho a certeza de que conseguem ir mais longe se usarem o texto do Shakespeare». E, de facto, é verdade. Não há razão nenhuma para que, nesse coletivo, não haja a utilização de um texto, sobretudo, se não o entendermos como uma vaca sagrada. Se for um elemento que nós podemos manipular, cortar, adaptar. Mas, na altura não era assim. Essa peça com o Gutkin foi uma criação coletiva, embora coubesse ao João Maria André fixar o texto e talvez criar a maior parte dele. As cenas iam surgindo, mas depois havia alguém que as escrevia.

Além das questões metodológicas de criação, também o repertório estava em consonância com os valores do teatro ao serviço do povo – arma de mobilização e educação ideológica –, reclamando ao palco a expressão dos anseios e problemas das classes populares, assim como a exaltação do seu sofrimento e coragem na luta contra a opressão.

Da mesma forma que acontecera nos anos anteriores à Revolução, a cena e a própria prática dos grupos universitários consubstanciaram as suas experiências no domínio do teatro, como expressão das suas lutas políticas: numa primeira fase, contra o regime opressor; numa segunda, enquanto esforço coletivo na construção dos novos desígnios sociais e políticos.

¹⁰⁰ Entrevista a Paulo Filipe Monteiro (antigo ator do TEUC, encenador do CITAC e fundador, encenador e ator do ÍBIS), realizada em Coimbra, em 24 de novembro de 2010.

Deste modo, é possível enquadrar estes trabalhos no que Syssoyeva (2013a) designa por «segunda vaga» da criação coletiva performativa no século XX, desenvolvida a partir da década de 1950 até ao princípio dos anos 80. Ao longo destas três décadas, caracterizadas por grandiosas ruturas sociais e políticas, foram surgindo grupos¹⁰¹ de teatro cujo trabalho associava a linguagem teatral à luta política, com objetivos relacionados com a intervenção, a mobilização do público ou a transformação social direta em torno de determinadas questões sociais. Ou seja, teatro *agit-prop*¹⁰² realizado em contextos democráticos. Politicamente influenciados pelo marxismo, os espetáculos desta «corrente» caracterizaram-se pelo vigoroso posicionamento na luta contra a opressão e o autoritarismo, a que diferentes classes ou grupos sociais estavam sujeitos por parte do poder político, ou do *status quo* social.

Foi por esta via que enveredou o teatro universitário português. Na fase subsequente à Revolução, uma vez desfeita a necessidade de lutar contra o autoritarismo do Estado, os grupos empenharam-se num trabalho de politização vocacionado para públicos variados – do estudante universitário até ao camponês ou ao operário.

Éramos recebidos com alguma ingenuidade, a fazer Brecht, em sítios do interior. Na Beira, lembro-me de Vila Chã de Sá, perto de Viseu. Fizemos a primeira parte de um concerto do Zeca Afonso em Chelo [concelho de Penacova], que vinha de uma série de concertos por todo o lado e, enquanto ele não chegava, nós fizemos «A Exceção e a Regra». Fomos para o Sul, não com esta peça, mas com outras. Fomos para a zona do Oeste, corremos tudo. Aqui à volta fizemos trinta e tal espetáculos, especialmente aqui no Baixo Mondego. Na zona da Lousã, fizemos tudo. [...] Fizemos textos de rua. Preparávamos nós alguns, outros eram os próprios encenadores que convidávamos a vir para cá e que nos ajudavam a fazê-los. Íamos para a Praça da República [Coimbra] e começámos também a ir para o Alentejo. Percorriamos as cooperativas, nas Minas de Aljustrel íamos ter com os mineiros e aí era um bocadinho mais empenhado. O Alentejo era mais forte, saíamos de lá... Nós é que aprendíamos! Ao passo que aqui andávamos nas campanhas de cultura do MFA. Éramos nós que íamos para as campanhas de cultura, cultura de fraternidade, cultura de relacionamento humano.¹⁰³

¹⁰¹ Entre os quais se destacam Living Theatre e El Teatro Campesino (Estados Unidos da América), Le Grand Cirque Ordinaire, Théâtre Passe-Muraille e Théâtre Euh! (Canadá), Théâtre du Soleil (França) e The Agit Prop Street Players (Reino Unido).

¹⁰² Com origem no termo russo *agitatsiya-propaganda*, caracteriza o teatro político do período revolucionário. A sua função instrumentalista visou «instruir o povo e garantir, a todo o custo, a vitória da Revolução, a luta revolucionária e os primeiros passos para a construção do socialismo» (Garcia, 1990: 6). O seu desenvolvimento, como linguagem teatral, ultrapassou o período revolucionário russo e, ao longo do século XX, estendeu-se a diferentes países. Sobre a evolução do teatro *agit-prop*, ver também Corvin (1991) e Vicente Hernando (2013).

¹⁰³ Entrevista a José António Bandeirinha (membro do CITAC entre 1974 e 1984), realizada em Coimbra, em 6 de novembro de 2010.

O primeiro espetáculo do TUP, no pós-25 de Abril, recorreu precisamente a um dos momentos mais significativos da história da luta operária em Portugal: a insurreição contra o Estado Novo levada a cabo por trabalhadores da indústria vidreira da Marinha Grande, ocorrida em 18 de janeiro de 1934¹⁰⁴. De criação coletiva, percorreu várias associações e aderiu a diferentes iniciativas que, pelo país, consagravam o novo momento político. Ou seja, a organização destes momentos de cultura estava, em muito casos, associada a manifestações e intervenções de ordem ideológica.



FOTO 2 - Folheto volante a anunciar *O 18 de Janeiro de 1934*. TUP (1974)



FOTO 3 - Cartaz a anunciar *O 18 de Janeiro de 1934*. TUP (1974)

Uma das apresentações de *O 18 de Janeiro de 1934* (em Guimarães, em 2 de novembro de 1974) integrou-se numa festa popular organizada por um grupo de simpatizantes de *O Grito do Povo*, jornal «operário comunista» editado pela Organização Comunista Marxista-Leninista Portuguesa (OCMLP)¹⁰⁵, que, além do Grupo de Teatro Popular do TUP, contava ainda com atuações do cantor Tino Flores e do Coro do TUP. Quatro dias depois, no âmbito das iniciativas organizadas pelo Centro de Estudos Sócio-Económicos e pela Secção Fotográfica da Associação Académica de Coimbra, a propósito das comemorações da Revolução de Outubro, seria apresentado em Coimbra, no Teatro de Gil Vicente.

¹⁰⁴ Surgiu como movimento de contestação à escala nacional contra o controlo corporativo perante o associativismo sindical, legitimado pela publicação do Estatuto do Trabalho Nacional e Organização dos Sindicatos Nacionais (setembro de 1933) pelo regime liderado por António de Oliveira Salazar. Esta ação de luta resultou numa greve e ocupação da, nessa altura, vila do distrito de Leiria e teria resultados desastrosos, com os contestatários a serem derrotados pelas forças governamentais. Nesse sentido, assistir-se-ia a uma reação muito violenta por parte do regime, efetivada num elevado número de encarceramentos, despedimentos e julgamentos sumários dos revoltosos – muitos, deportados para o recentemente criado Campo de Concentração do Tarrafal (Cabo Verde) –, assim como ao «desmantelamento» das organizações operárias livres. Sobre o 18 de janeiro consultar Maria de Fátima Patriarca «O "18 de janeiro": uma proposta de releitura», in *Análise Social*, vol. XXVIII, 123-124, 1993. 1137-1152.

¹⁰⁵ Para um aprofundamento sobre *O Grito do Povo* e o OCMLP consultar Cardina (2011: 97-101).

Seguir-se-ia, em 1976, a peça de Brecht, *As espingardas da Mãe Carrar*, trabalho dirigido uma vez mais pelo coletivo. A luta de Teresa Carrar face ao franquismo, em representação da classe operária durante a Guerra Civil Espanhola, assim como o incitamento da luta armada em defesa da liberdade, justificaram a escolha deste texto do dramaturgo alemão por parte do TUP. A temática da peça versa sobre a situação de uma mãe que tenta manter a neutralidade para salvar os filhos e a constatação de que esse mesmo posicionamento é inútil perante a crueza e a brutalidade da guerra. Como menciona Vera San Payo de Lemos (2006: 45), «o destino da Senhora Carrar não é apenas individual mas também representativo, neste caso, das vítimas do fascismo, em Espanha ou na Alemanha, dos oprimidos que um dia decidem passar à acção e combater», permitindo uma identificação com as lutas perpetradas contra a tirania política, batalhas de uma guerra que, facilmente, se poderiam reportar à situação revolucionária vivida em Portugal. Daí que os principais destinatários deste espetáculo tenham sido «operários, camponeses e mineiros».

Durante dois anos, o espetáculo foi representado em associações de diversos bairros do Porto, e zonas limítrofes, e em outras cidades do norte do país. Além da dinamização cultural, algumas das representações também serviram para a recolha de fundos para aplicação em obras de cariz assistencial (Castendo, 1991: 111).

O espetáculo seguinte, a partir de poemas de Brecht, intitulado *Eu, Bertolt Brecht, venho lá das negras florestas* (1977), com encenação de Victor Valente, consagrá-lo-ia, uma vez mais, como o autor mais representado nos palcos portugueses durante o período pós-revolucionário.

Em Coimbra, o primeiro espetáculo do TEUC, após Abril de 1974, foi *Portugal com P de Povo*. Estreado em 1975, com encenação de José Oliveira Barata a partir de colagem de textos de vários autores (trabalho realizado pelo coletivo), esta apresentação pública assumiu, segundo o crítico Carlos Porto¹⁰⁶, um «carácter ao mesmo tempo burlesco e didáctico, do processo histórico português a partir do 25 de Abril». Entre as personagens configuravam-se o soldado e o povo, assim como dois palhaços (o pobre e o rico), que foram interpretando, através da representação de várias personalidades marcantes da cena política nacional e internacional,

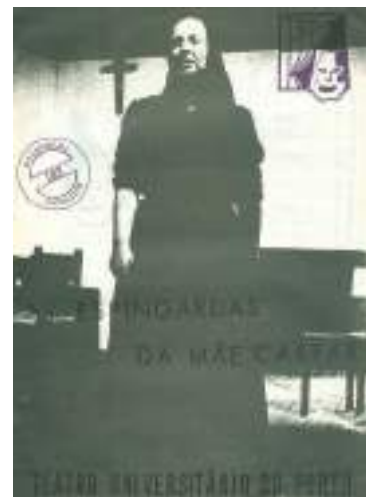


FOTO 4 - Programa de *As espingardas da Mãe Carrar*. TUP (1976)

¹⁰⁶ *Diário de Lisboa*, 18 de agosto de 1975, pág. 14.

situações alusivas ao período revolucionário.

Um espetáculo vincadamente *agit-prop*, cuja intencionalidade e objetivo foi, de acordo com Carlos Porto, o esclarecimento político dirigido a espetadores «despolitizados ou mal informados do nosso povo», e que, aliando a qualidade da interpretação dos atores às soluções cénicas concebidas, daria origem a «uma das mais bem conseguidas tentativas para a criação de um teatro (teatral) de intervenção política».

Extrapolando os limites do palco e refletindo na dinâmica do processo revolucionário representada em cena, incidente ocorrido durante uma das representações do espetáculo, demonstrar o arrebatamento político vivido durante este período. Na primeira semana de agosto de 1975, numa das várias deslocações do TEUC às vilas e aldeias da região de Coimbra, o grupo é insultado e apedrejado. Esta situação, sucedida num campo de férias da Associação Cristã da Mocidade (ACM), em Foz de Arouce, é reveladora do confronto existente entre as diferentes forças que, em território nacional, esgrimiam argumentos e sedimentavam posições relativamente à construção da nova realidade.

Num comunicado publicado no *Diário de Coimbra*¹⁰⁷, o TEUC informou ter sido «alvo de graves agressões perfeitamente inseridas na campanha reaccionária e terrorista que varre o país». Tendo demarcado a população e grande parte dos utilizadores do campo de férias das referidas agressões, remetia-as para «um bando de reaccionários acoitados num "campo de repouso" da A.C.M. usufruindo ainda dos seus privilégios de classe que a todo o custo tentam conservar». Referia-se ainda que a população, para quem era apresentado o espetáculo, reagiu, originando «uma confrontação violenta» com os «fascistas campistas, tentando estes últimos culpar o TEUC e elementos progressistas locais dos incidentes, o que novamente suscitou indignação da população».

Numa nota *post scriptum*, divulgada com a crítica ao espetáculo, Carlos Porto deixava uma mensagem de apoio ao TEUC:

Não tenhamos ilusões: Portugal escreve-se com P de Povo mas também se escreve com r de reacção. Se o povo não é reaccionário, como todos sabemos, é infelizmente manobrável pelos inúmeros reaccionários que pululam impunemente por esse País fora. Um abraço para a malta do TEUC com um recado óbvio: a reacção não passará.

¹⁰⁷ *Diário de Coimbra*, 9 de agosto de 1975. Referências a este incidente também nas edições do *Diário de Lisboa* e do *Diário de Notícias*, de 11 de agosto de 1975.

No mesmo ano, o CITAC apresentou duas criações coletivas – *O Museu e Resistência*. Em rigor, estas duas peças refletiram o pulsar de um tempo de convulsão e redefinição, cuja trajetória passou pela necessidade de expurgar a velha ordem social, recentemente deposta.

Em *O Museu*, um texto de Fiama Pais Brandão, as vivências quotidianas eram expostas através de «flashes do espectáculo da vida real e de todos os contrastes e ambiguidades das classes que detêm o poder» (CITAC, 2006: 78), numa crítica à voracidade e autoritarismo das instituições em relação ao cidadão comum. Também a alienação da burguesia, entregue ao vazio da sua existência, era alvo da mordacidade do coletivo que, através desta apresentação, pretendia demonstrar a sua total repulsa pela ordem instituída e pelos fracos valores que manietavam a sociedade.

O espetáculo seguinte consubstanciava-se na mesma linha de teatro que apelava à desconstrução das estruturas de poder, por um lado, através da exposição dos mecanismos de poder e opressão, e, por outro, configurando formas de luta e de oposição a esses mecanismos. Em *Resistência*, cruzaram-se vários momentos da história, onde se multiplicavam exemplos de tensões entre opressores e oprimidos. Não tendo uma estrutura narrativa clássica seguia a linha do teatro documental, desenvolvido primeiramente por Erwing Piscator e, posteriormente, por Peter Weiss, tendo sido concebido a partir de notícias de meios de comunicação social, registos de discursos políticos, citações e poemas de protagonistas reais da cena política e social.

Dividido em vários quadros, neles eram revisitadas questões como as lutas dos camponeses alentejanos frente aos latifundiários (remetendo para um caso específico decorrido em Montemor-o-Novo, em 1958), os movimentos independentistas das colónias portuguesas, a guerra no Vietname e as lutas perpetradas contra a tirania dos regimes imperialistas. Neste espetáculo, também eram feitas alusões às revoluções que marcaram as grandes narrativas históricas, em termos sociais e políticos: a Revolução Francesa e a ascensão da burguesia que, segundo o coletivo «citaquiano», terá dado origem à deflagração do capitalismo e, em sua oposição, a Revolução Bolchevique, como momento seminal da vitória do proletariado e do socialismo.

Nos quadros apresentados eram também chamados à cena a vitória socialista chilena, e o seu posterior derrube pelo golpe militar de Augusto Pinochet, em 11 de setembro de 1973, e os discursos de Marcello Caetano, sendo estes um exemplo prosaico do que foram os últimos anos da ditadura portuguesa agregada na defesa do colonialismo e da representação de um fascismo em ruínas. No último quadro, era pedido ao público que interagisse com o

atores, através da troca direta de ideias e testemunhos, com o intuito de concretizar a ideia de que o teatro deveria ser um lugar de diálogo e de discussão viva, ser um espaço emancipatório de pensamento político e de intervenção social.

Com a manutenção das temáticas históricas que, de alguma forma, possibilitavam o estabelecimento de um paralelismo com o momento inicial do período revolucionário que então se vivia, em abril de 1976, o TEUC estreou *Arraia Miúda*, de Jaime Gralheiro, espetáculo cujo texto evocava um dos momentos mais significativos da História de Portugal: a «Crise de 1383-1385»¹⁰⁸. A propósito desse momento icónico, cujo desenlace se enraizou no imaginário coletivo como uma grande vitória do povo, possibilitada pela coesão de um movimento patriótico de gente proveniente das classes menos favorecidas, o encenador José Oliveira Barata escreveu no programa desta realização que se tratava de «uma peça próxima de nós pelas pontes que lança para a compreensão de uma realidade revolucionária que todos hoje vivemos.»

A análise dos espetáculos apresentados pelos coletivos universitários nos tempos subsequentes à Revolução permite constatar o forte compromisso destes estudantes com as grandes causas políticas de então: democratizar a cultura e iniciar um processo catártico face ao regime anterior, através da apresentação de um repertório iminentemente didático, cujos objetivos se fixaram na produção de um discurso que visou a assimilação e reflexão, por parte do público, de determinadas problemáticas sociais, políticas e morais, cujo efeito deveria contribuir para uma atitude crítica e emancipadora face aos conflitos sociais.

Neste contexto, o trabalho dos coletivos universitários pode caracterizar-se como Teatro Político, uma vez que todo o seu empenho se concretizou em prol da construção de um imaginário social, onde povo e sociedade assumiram o protagonismo cénico. O teatro universitário português assumia-se como uma efetivação prática das ideias de Piscator em *Teatro Político* (Borie *et al.*, 1996: 443), grafadas nos anos vinte do século XX, fixando-se uma posição clara e unívoca relativamente ao papel do teatro no momento histórico que se vivenciava:

Uma época em que a relações no interior da coletividade, a revisão de todos os valores humanos, a perturbação de todas as relações sociais estão na ordem do dia, não pode ver o

¹⁰⁸ Em outubro de 1383, a morte do rei D. Fernando conduziria a uma situação de sucessão dinástica de contornos complexos. Marcada por um período de disputas entre Portugal e Castela, a «Crise de 1383-1385» eclodiu com o avançar das pretensões castelhanas ao trono de Portugal, consubstanciadas em laços de sangue, que conduziriam à perda da soberania nacional. Perante estas movimentações, surgiu um movimento revolucionário popular, apoiado pela burguesia, que aspirava à escolha de D. João para soberano – um português, filho bastardo do falecido monarca – o que, após longas e duras peleias entre as duas nações, viria a suceder em abril de 1385.

homem de outro modo a não ser na sua posição face à sociedade e aos problemas sociais do seu tempo; de outro modo senão como ser político.

Não constituiu surpresa a forma de apresentação comum aos três grupos, que apresentavam as suas criações em coletividades de trabalhadores, associações recreativas, cooperativas e fábricas, fazendo da praça pública, do atrelado ou de qualquer outro espaço disponível, palco:

[...] em tempo recorde é tudo meticulosamente levado à cena. CITAC sai do teatro de bolso e passa a representar em todo o lado. Em Évora, Aljustrel, Barcouço, Montemor, Coimbra. Em cooperativas, barracões, praças públicas, salões de baile e até... palcos. CITAC saltimbanco, que ia a todo o lado, montava cenários e equipamento, representava, voltava a desmontar e ainda fazia sessões de esclarecimento no fim das peças. Teatro? Teatro Universitário? Talvez mais agit-prop. [...] poucos compreenderiam o projecto do CITAC desse tempo: a revolução todos os dias. Transportada por uns quantos estudantes, muitos já com o ano chumbado, mas que acreditavam que o actor em palco era também um aviso, uma mensagem, um poema, um grito. Destinado a outros caminhantes, a outros companheiros de rua, que, no meio da utopia dum tempo diferente, não sabiam que podiam cantar e sonhar, com a nossa força e com a mesma voz.¹⁰⁹

A dinamização cultural não ocorreu apenas com a montagem e representação dos trabalhos encenados. Simultaneamente, os estudantes empenharam-se no apoio a grupos de amadores que, potenciados pela nova situação social do país, emergiram pelo território. Este apoio não ficaria circunscrito pela base, já que a implicação nas práticas desses grupos possibilitou o recrutamento de novos elementos para os coletivos universitários. Neste particular, como evocou José António Bandeirinha, um dos envolvidos, realce-se o trabalho do «citaquiano» João Viegas com o grupo de teatro do Liceu José Falcão (Coimbra):

Fazia parte um grupo de teatro no liceu, em 1974 quando se deu o 25 de Abril. Chamava-se GIT – Grupo de Intervenção Teatral – e apareceu lá o João Viegas. Na altura ele vinha a chegar da Guerra Colonial. Tinha ido para a guerra na crise de 69, era muito novinho. Em Coimbra trabalhou com o Victor Garcia e com o Ricardo Salvat. Com o Salvat fez «A Excepção e a Regra» de Brecht. Foi para guerra, foi um jovem que foi para a guerra. Quando voltou vinha menos jovem e, portanto, era muito mais experiente do que nós e um universitário. Quando chegou ao

¹⁰⁹ Henrique Vaz Duarte, *op. cit.*

liceu achámos que ele era a pessoa ideal para tomar conta de nós. Ele também achou e fizemos «A Excepção e a Regra», com as indicações cénicas do Ricardo Salvat. Nessa encenação, que teve uma estreia no [Teatro] Gil Vicente, atuava um grupo musical nosso, que eram os nossos amigos músicos das bandas rock do liceu com música muito... não era bem «roqueira», era assim uma música de fusão muito engraçada, mas com violas elétricas, piano e bateria, o que para Brecht não era assim uma coisa muito comum, mas era o que nós tínhamos¹¹⁰.

No entanto, uma das consequências da grande adesão dos estudantes universitários às causas revolucionárias acabaria por marcar o resultado das suas produções, pois, como relatou Deolindo Pessoa, contribuiu para o afastamento dos envolvidos do trabalho teatral:

Eu e muitos como eu estávamos para sair do TEUC. Tínhamos acabado os cursos e não havia razão para um indivíduo continuar ali. Acabava-se o curso e ia-se à vida. Simplesmente, com o 25 de Abril há como que uma decapitação do TEUC. E houve muita gente que vai para o trabalho político e, de repente, os organismos autónomos, concretamente o TEUC, ficam decapitados e sem praticamente ninguém¹¹¹.

A dificuldade em angariar novos elementos para os grupos de teatro foi, no caso do CITAC, colmatada pelo contacto de elementos do coletivo com grupos de teatro de liceus da cidade (D. Duarte e José Falcão), ou de associações como a Frente de Acção Cultural (FAC) do Bairro de Celas (Salgado: 2011). Como descreveu ainda José António Bandeirinha:

[...] com esta tournée [«A Excepção e a Regra»] entrámos no CITAC, ainda miúdos do Liceu. Eu e mais dois ou três estávamos no último ano. A seguir tivemos o serviço cívico, era uma coisa mais ou menos livre, uma espécie de prestação de serviços, passava-se um papel a dizer «esteve aqui» ou iam trabalhar com bombeiros ou outros serviços. Era livre, não trazia encargos financeiros, só que tinha de ser feito para se entrar na universidade. E eu, como estava no CITAC, entrei logo para a Direção (não sei porquê). Fui logo Presidente da Assembleia-geral do CITAC. E era um miúdo do liceu! [...] Fui eu próprio que me contratei. Escrevi para o serviço cívico a dizer que ia fazê-lo no CITAC, enquanto membro da Direção ou da Assembleia-geral. Eles aceitaram e escreveram-me uma carta a dizer que sim. Fui eu, o Rui Parada, e mais alguém que estava no serviço cívico – não sei se o José Branco ou o Peixoto. Todos fizemos serviço cívico no CITAC. De modo que estávamos a tempo inteiro, éramos profissionais. Tratávamos dos cenários, da luz... Passávamos a vida na associação [AAC].

¹¹⁰ Entrevista a José António Bandeirinha (membro do CITAC entre 1974 e 1984), realizada em 6 de novembro de 2010.

¹¹¹ Entrevista a Deolindo Pessoa (antigo ator, encenador da secção infantil e membro da direção do TEUC, nas décadas de 1970 e 1980), realizada em 24 de outubro de 2011.

Ainda que longe de um verdadeiro profissionalismo, o empenho e a dedicação destes jovens seria fundamental para uma efetiva renovação das atividades do CITAC. A esse propósito, o entrevistado acrescenta que:

[...] Depois havia uma outra geração. Eram uns dois anos mais velhos do que nós, já estavam no começo da universidade, estavam a fazer duas peças – «O Museu» e «Resistência» – nas quais nós não entrámos. No fundo, existiam ali três peças em simultâneo – «A Exceção e a Regra», «O Museu» e «Resistência» – o que significou que, naqueles primeiros tempos, todos estavam a trabalhar para essas três peças. [...] E a verdade é que o elenco de «A Exceção e a Regra», que tinha vindo do liceu, foi a base do CITAC nos anos seguintes. Foi uma atitude interessante, porque o CITAC teve ali uma renovação quase natural de pessoas que foram ficando. Depois fomos misturando com aqueles colegas que já lá estavam – o Artur Morais Vaz, o Aires, o Jerónimo Pimentel, o Henrique Vaz Duarte – e aí sim, coletivamente e misturados (os que vieram do liceu e os que já lá estavam), fizemos o «Guilherme Tell tem os Olhos Tristes», do Alfonso Sastre.

A demanda de percursos e de renovadas formas de expressão, germinadas em solo revolucionário fértil, proporcionaram novas vias de manifestações teatrais. A rua e as instalações fabris tornaram-se palco destas manifestações. O CITAC, em linha com a sua génese de experimentação, tomava a rua como espaço de intervenção, na qual se apresentava através de performances.

Como conceptualiza RoseLee Goldberg (2012: 193), a experiência da performance conduziu à alteração da relação entre *performer* e espetador, reduzindo o efeito de distância entre eles e provocando um maior envolvimento de ambos, já que «a experiência da obra era vivida em simultâneo pelo público e pelo artista». Nesse sentido, esta opção estética reforçou não só a natureza interventiva das propostas do grupo em questão, como também as características destas experiências de teatro de rua que, sem exigirem grandes meios de produção e assentes no trabalho coletivo sem recurso a encenadores, permitiram que o conjunto se mantivesse em atividade, apesar dos fortes constrangimentos financeiros que vivia.

Um destes trabalhos seria concebido a partir de um acontecimento real que extrapolou os limites da academia de Coimbra: a prisão do estudante Fausto Cruz num comício do Partido do Centro Democrático Social (CDS)¹¹², realizado em Coimbra em 4 de abril de 1976. Nessa

¹¹² Fundado após a Revolução de Abril de 1974, o CDS surgia num período político conturbado. Ainda que à altura se tenha apresentado como um partido do «centro», ideologicamente, os seus princípios inscreviam-se na democracia cristã, tendo como base o conservadorismo e o liberalismo clássico, o que os colocava num patamar tradicionalista. Nesse sentido, a aparição do partido na vida política nacional ficou marcada por alguns episódios tumultuosos e violentos, uma vez que a sua real conotação com o antigo regime era, para boa parte da população portuguesa, pelas ideias defendidas e pela integração de vários dirigentes do Estado Novo nos seus quadros, sinónimo de fascismo.

reunião pública, as forças de segurança identificaram que o estudante em causa (diretor da Secção de Judo da AAC) tinha em sua posse uma navalha, o que justificou a sua detenção tendo por base na decisão do Conselho da Revolução em considerar esse objeto uma arma de guerra. Perante isto, as reações dos estudantes de Coimbra foram estrondosas, tendo-se alargado a associações de estudantes de Lisboa, assim como a outras organizações da sociedade civil. Em conjunto protestaram contra esta prisão arbitrária – revestida de uma carga simbólica muito particular – por ter sido efetuada no contexto de um comício do CDS. Isso mesmo pode ser constatado na Moção aprovada na I Conferência Nacional dos Estudantes do Movimento de Esquerda Socialista (MES):

Os estudantes do MES, reunidos na sua I Conferência no dia 5 de Junho em Lisboa, tendo conhecimento da decisão da Academia de Coimbra de decretar Greve Geral até à libertação do colega Fausto Cruz decidem:

- 1. Solidarizar-se com a luta dos estudantes de Coimbra, já que ela se inscreve na luta mais geral que os trabalhadores de todo o País têm vindo a travar contra a escalada das forças de direita.*
- 2. Integrar-se e participar activamente na mesma de modo que ela se alargue não só a todos os estudantes como a todos os operários, camponeses e demais explorados de todo o País.¹¹³*

No âmbito desta contestação, e a somar aos diversos manifestos de apoio, como a realização de uma greve geral dos estudantes de Coimbra, ou a organização de uma manifestação em Lisboa, o CITAC juntou-se à luta com a performance de rua *Libertemos Fausto Cruz*. A este propósito, José Manuel Bandeirinha recordou:

Lembro-me de um estudante que foi preso por ter uma navalha num comício de um partido de direita que era o CDS. Numa ambição brutal marcaram o comício para o Estádio Municipal [de Coimbra], houve uma contestação e esse nosso colega foi revistado e preso porque tinha um canivete. Houve uma espécie de movimentação geral da academia, entre os colegas todos, que visava a libertação do Fausto. Foi um movimento com panfletos, discussão nas aulas, – naquela altura tudo ganhava grande expressão. Então, no CITAC, fizemos uma peça para a libertação do Fausto – uma peça de intervenção –, e eu fiz de Fausto! Era preso porque tinha um cortanhas. Queríamos era chamar a atenção para aquilo!¹¹⁴

¹¹³ Em *Poder Popular*, Ano I, n.º 45, 15/21 de Junho de 1976, p. 5.

¹¹⁴ Entrevista a José António Bandeirinha (membro do CITAC entre 1974 e 1984), realizada em Coimbra, em 6 de novembro de 2010.

Como uma inevitabilidade, as convulsões dos tempos revolucionários foram altamente permeáveis a situações inusitadas, algumas caracterizadas por violência, mas outras tantas marcadas por solidariedade e cumplicidade, como referiu ainda o entrevistado:

Um dia, a Cooperativa de Barcouço [COBAR] quis fazer uma festa. Convidou aquilo a que se chamava Solidariedade Operária Camponesa, que não era uma instituição (nada era instituído), mas uma ideia! Então tinha que se fomentar a «Solidariedade Operária Camponesa» e convidaram as comissões de trabalhadores da área sul do Tejo fortemente industrializada – da Lisnave, Almada, Montijo, entre outras –, e vieram uns daqueles operários canónicos, dos livros, todos em fato-macaco azul, oferecer um trator à cooperativa. Portanto, foi uma festa de arromba! E nós íamos sempre às festas fazer teatro. A peça que tínhamos para fazer em público era essa do Fausto Cruz. Isto já foi em 1976, aparecia o Eanes, aparecia um tanque de guerra (era o TEUC que o tinha de uma peça qualquer anterior ao 25 de Abril e nós pedimos emprestado), e apareciam uns tipos da direita. Eu era o Fausto Cruz e eles prendiam-me. Aquilo era espontâneo, as pessoas não sabiam que ia acontecer teatro, estávamos numa festa e aquilo começava. Vinham esses tipos a simbolizar a direita, com fatinhos e com um cartaz do CDS, para me prender ou identificar. Quando eles chegaram ao pé de mim, senti dois braços gigantes, um de cada lado, pegaram em mim no ar e levaram-me. Eu não sabia o que estava a acontecer. Fomos para o sítio onde estavam a fazer comida, para uma cozinha, sentaram-me lá e disseram-me assim: «Rapaz, tu aqui não tens de ter medo de nada. Ficas aqui ao pé de nós, os gajos não saem daqui vivos!». Eles eram os tipos da Lisnave que não tinham percebido que era teatro e pensavam que eram mesmo gente que me vinha perturbar. Eu queria explicar-lhes que aquilo era teatro mas eles não percebiam e diziam «nós estamos aqui para te proteger», e eu nem queria acreditar, nem com a chegada do tanque de guerra do TEUC eles perceberam que aquilo era teatro e eu já lá não estava porque eles pegaram em mim e protegeram-me. Não chegou a acontecer teatro, pois a personagem principal foi protegida, uma testemunha protegida!

A experiência de representar para diferentes públicos em condições técnicas peculiares e, sobretudo, o seu papel no âmbito da intervenção cultural foram questões levantadas pelo TEUC a propósito da digressão, por terras de Castelo Branco, da peça *A Exceção e a Regra* de Brecht encenada por Fernando Gusmão, em 1977. Numa espécie de reflexão sobre esta experiência¹¹⁵, os estudantes levantaram dúvidas sobre o sentido de fazer teatro de intervenção; de que modo, o «falar para o povo» através do teatro e, mais concretamente, através de Brecht, atingiria propósitos e objetivos:

¹¹⁵ Em *Boletim Comemorativo do 40º. Aniversário do Teatro de Estudantes da Universidade de Coimbra* (1978), p. 12-13.

Era natural que partíssemos para aí com muitas questões e dúvidas acerca do carácter desse tipo de intervenção, dos objetivos, da própria atuação e comportamento de quem, estudante como nós, inicia um tipo de experiência que extravasava os seus próprios limites ou ângulos de visão. Que significava uma digressão deste tipo? O que é, de facto, o contacto com o povo? [...] Qual o grau de compreensão que se desprenderá de um público, inconcreto ainda que nós denominávamos à partida do «povo»? E nós? Teríamos alguma coisa a receber de alguém menos «letrado» do que nós? O jogo dialético do ensinar e aprender de que tanto falamos funcionaria na prática? Não será antes um antipaternalismo virado do avesso mordendo o próprio rabo?

Porém, a receção do espetáculo por parte do público acabou por dissipar algumas destas dúvidas:

[...] representámos num palco improvisado no meio de um arraial. Espaço cénico bastante peculiar, montado frente à igreja, tapando a porta da sacristia. [...] Para a apresentação da peça parou tudo e as pessoas juntaram-se, acotovelando-se na disputa do melhor lugar. Todos se juntaram silencioso e expectantes [sic]. Diante de nós um público já mais concreto: camponeses, jovens operários, emigrantes. Para a grande maioria das pessoas, via-se teatro pela primeira vez. Perderam-se muitos efeitos estéticos que a encenação continha, mas o público privilegiou inequivocamente o conteúdo em detrimento da forma, aderindo e participando. De tal forma que, no final, solicitando todos ao diálogo, um dos espectadores afirmava, lacónico, que ia recorrer da sentença. Tínhamos vencido a primeira batalha. O público tinha compreendido e ultrapassava as nossas próprias hesitações. [...] Brecht ria, matreiro, no meio da festa. O autor do «Pequeno Organon» tinha proclamado como missão fundamental do teatro dialético fazer dividir a plateia. A esmagadora maioria tinha-se pronunciado claramente. Uma segunda lição se extraía.

Mudança de rumo

O CITAC prosseguiu o seu trabalho de intervenção através do apoio técnico a associações e grupos de teatro, mantendo uma franca atividade de agitação por via das *performances* e dos *happenings*¹¹⁶, cujo efeito de provocação acicatava as tensões existentes entre as diferentes forças políticas que, em todos os campos sociais, esgrimiam forças. Segundo Salgado (2011: 288), o CITAC, através dos seus elementos, cultivava a subversão e a radicalidade como forma de expressão transgressora. Um destes exemplos passou-se numa Assembleia Magna da AAC, organizada por estudantes afetos ao MRPP, onde um membro do CITAC «alegando ir falar para as massas, lança massa alimentícia por todos os presentes, de forma a começar o seu discurso».

De volta à sala de teatro convencional, subiria à cena *Guilherme Tell tem os Olhos Tristes*, de novo uma criação coletiva a partir do texto do dramaturgo espanhol Alfonso Sastre. Seguem-se *O Auto dos Lobos*, de Ferreira Brito, *Quinze Minutos em Paris*, de Vergílio Martinho e *O Ensaio*, de Alberto Maltz, todas criadas pelo grupo que, através de comunicados à imprensa, fazia anunciar a sua disponibilidade para itinerar e apresentar as peças em cooperativas, comissões de moradores e de trabalhadores. Ou seja, onde a luta se fazia pelo povo.

Com a alteração do paradigma político nacional, ocorrido após o 25 de novembro de 1975 e consubstanciado na neutralização dos intentos da extrema-esquerda em fazer cumprir os desígnios de reorganização política e social do país pela via do socialismo, começaram a aparecer, no teatro universitário, os primeiros sintomas de fim de festa. Em simultâneo com as alterações políticas referenciadas, que acabariam por ditar outros caminhos para o país, também os grupos encetaram percursos que marcariam, de forma indelével, a sua existência futura.



FOTO 5 - *Guilherme Tell Tem os Olhos Tristes*. CITAC (1976) © Guilherme Silva

¹¹⁶ Embora estas duas formas de expressão nas Artes Visuais revelem uma relação primordial com o teatro, o *happening* diferencia-se da *performance* na medida em que, além de não ter texto ou representação, os materiais e elementos que o compõe são geridos de forma a aproximar o espetador do artista, fazendo-o participar na cena proposta, o que gera um carácter de imprevisibilidade. Na *performance* não é suposto haver intervenção do público. Cf. Goldberg (2012) e Pavis (1996).

O CITAC aprofundou a sua vivência performativa através de uma estreita relação com as artes plásticas, ligação esta que, como se destacará ainda neste trabalho, será mais evidente na década de 80, mas que, já em 1977, seria responsável pela coorganização, com o CAPC, da apresentação de *Sete Meditações sobre o Sado-Masochismo Político*, pelo Living Theatre¹¹⁷, em Coimbra.

Entre 1977 e 1980, as alterações no teatro universitário foram evidentes. Com a entrada de novos membros, os coletivos renovaram-se, organizando-se cursos de formação no TEUC e no CITAC, o que lhes permitiu aprendizagens múltiplas no domínio do corpo, voz, história do teatro e interpretação.

O CITAC, que desde a sua reabertura tinha consubstanciado o seu trabalho na criação coletiva, contratou três encenadores brasileiros: Geraldo Touché, que além das atividades desenvolvidas no âmbito do curso de iniciação teatral, foi o responsável pelas encenações das produções seguintes, e Águeda de Sena e José Caldas, que dirigiram o trabalho de formação no domínio da interpretação, expressão corporal, improvisação e técnica vocal. No entanto, desentendimentos entre Sena, Caldas e os elementos do grupo, motivados por questões estéticas e financeiras, provocaram a saída destes dois criativos brasileiros. Permaneceria em exercício Touché que, em 1978, acabou por ser contratado como diretor artístico do grupo (Salgado, 2011).

Sob orientação sua, mas de criação coletiva e ainda no âmbito do teatro de rua, em 1977 o grupo apresentou *Viva o 25 de Abril, abaixo o Azar*, uma aventura onde, através de rábulas construídas a partir de vários textos, se satirizava o processo de evolução do país após o 25 de novembro de 1975. Em cena, a sociedade portuguesa aparecia rendida ao imediatismo da sociedade espetáculo, onde a imagem ficcional produzida pela televisão se sobrepunha aos valores políticos, sociais e culturais. Sem o suporte das Campanhas de Dinamização Cultural, e com a configuração política do país alterada, a peça foi interpretada em diversos locais, entre os quais, Torre Bela, local simbólico da luta dos trabalhadores rurais pelo direito à terra durante o PREC¹¹⁸.

¹¹⁷ O Living Theatre apresentou-se em Portugal no âmbito da *Alternativa Zero – Tendências Polémicas na Arte Portuguesa*, exposição de trabalhos plásticos de vários artistas nacionais, patente na Galeria Nacional de Arte Moderna de Belém e organizada por Ernesto de Sousa. Ainda no seu âmbito, realizaram-se eventos musicais, performances, oficinas para crianças e conferências. A vinda a Coimbra do grupo norte-americano resultava de uma extensão da *Alternativa Zero* a Coimbra, coorganizada pelo Museu Nacional Machado de Castro, CAPC e CITAC. Sobre a *Alternativa Zero* cf. Melo (2007) e Nogueira (2008).

¹¹⁸ Os documentários «Cooperativa Agrícola da Torre-Bela» (1975), de Luís Galvão Teles, e «Torre Bela» (1977), de Thomas Harlan, registaram o processo de ocupação da Herdade da Torre Bela, no Ribatejo, sendo contributos assinaláveis para a análise histórica do PREC. Registe-se ainda «Linha Vermelha» (2012), documentário de José Filipe Costa, que revisita «Torre Bela», levantando algumas questões como a importância da presença da câmara de filmar no desenrolar dos acontecimentos, ou a influência que o filme de Thomas Harlan veio a ter, posteriormente, na memória dos acontecimentos por parte de quem os viveu.

Este espetáculo seria representativo das particularidades intrínsecas que, naquele tempo, caracterizavam o grupo – inquietude, combatividade e provocação. Mas é também símbolo da mudança de rumo do país, carimbo do final de uma época de júbilo para uma parte da sociedade portuguesa e o princípio de outro paradigma: a normalização constitucional.

Em 1978, ano de comemoração dos seus 40 anos, o TEUC estreou *Nasceu Vilão, Foi Jogral...*, criação coletiva sob a direção artística de José Oliveira Barata, com redação e adaptação de textos a cargo de Cristóvão de Aguiar, José Oliveira Barata e João Maria André. Assumidamente, este espetáculo constituiu uma mudança de direção no trabalho que foi desenvolvido pelo grupo após a Revolução. Isso mesmo é explicitado no texto que Barata publicou no *Boletim Comemorativo do 40.º Aniversário do TEUC*:

No momento em que o TEUC celebra os seus 40 anos de actividade dramática, e depois de, já após o 25 de Abril, termos assinado duas realizações, em momentos diversos («Portugal com P de Povo» e «Arraia Miúda»), procurámos, com a experiência ganha e dentro das condicionantes que vivemos, novo rumo para o nosso trabalho.

[...] Assim, «Nasceu vilão, foi jogral...» procura ser, no momento em que em cada esquina se divisam já os saudosos do passado tão recente de quatro anos, após 48 anos em que o teatro foi tão severamente controlado, um hino ao teatro como arte libertadora, onde rir, chorar e educar devem andar harmonicamente associados.¹¹⁹

Porém, esta aspiração de mudança era ainda mais profunda no seio dos elementos que, entretanto, tinham entrado na estrutura após o 25 de Abril e que assumiram a direção do grupo. António Augusto Barros, um dos seus elementos, rememorou a forma como foi feita a transição:

Eu vim em 1975/76 para Coimbra e fui logo para o TEUC. Já vinha com a ideia de fazer teatro. Tinha feito no liceu e tinha a referência do TEUC. Para mim era uma coisa mítica e inscrevi-me. [...] Entrei logo num ensaio, entrei logo para o palco. «Vai ali fazer de bispo» e eu fui fazer de bispo. Era a «Arraia Miúda» do Jaime Gralheiro. Éramos dois bispos: eu e o Cristóvão de Aguiar. [...] Depois fiquei. No ano a seguir fui para a direção. Saíram os velhos todos. Debandaram. Ficaram os novos e a minha geração teve que tomar conta do TEUC.¹²⁰

¹¹⁹ *Op. cit.*, p. 7-8.

¹²⁰ Entrevista a António Augusto Barros (membro do TEUC entre 1976 e meados da década de 1980), realizada em 2 de novembro de 2011.

Sobre as razões que conduziram ao abandono dos elementos «mais velhos» mencionou:

Lembro-me de haver várias reuniões na altura, discussões. Deviam estar fartos uns dos outros e houve ali realmente divergências. Foram-se todos embora, exceto um dos 'velhos'. O que não é um pormenor despiciente, porque quem é foi muito importante: o Júlio Roldão, que era dos mais antigos e que ficou e fez a transição e assegurou tudo isso. É muito importante, numa instituição como o TEUC, que alguém faça isso. E realmente tivemos essa sorte do Roldão fazer essa ligação. [...] Portanto, a nossa geração ficou a tomar conta do TEUC. Depois ficou pelos próximos anos a seguir. Até nos tornarmos 'velhos'. O que é rapidíssimo no teatro universitário. Foi uma transição normal. Nós pegámos no TEUC e fomos por ali adiante e fizemos muitas coisas. Mas de início, claro, foi relativamente complicado para quem estava a chegar. Surgiram, enfim, vários problemas que tínhamos que resolver. Naturalmente. Mas queríamos renovar as coisas. Estávamos interessados em fazer de maneira diferente. É preciso recordar que era o 25 de Abril, que o TEUC vinha de fazer, por exemplo, campanhas de dinamização cultural, com uma peça em sketches [«Portugal com P de Povo»], uma coisa de intervenção social. [...] Nós queríamos fazer outra coisa. Queríamos avançar. Tudo estava a mexer e queríamos fazer isso.

A escolha de Fernando Gusmão¹²¹, que encenou o já referido texto de Brecht *A Excepção e a Regra*, tinha sido da responsabilidade da nova direção do TEUC. Apesar do encenador ter previamente trabalhado com o grupo, o prestígio e a solidez do seu trabalho foram as razões que orientaram a decisão de voltar a este profissional, algo que, para António Augusto Barros, seria muito importante no percurso desta geração:

O Gusmão tinha estado já no TEUC. Era uma pessoa conhecida que tinha trabalhado com o Júlio Roldão. Fez a ponte com ele. E veio de novo para o TEUC e ajudou-nos muito. Porque era realmente um grande mestre, uma pessoa com uma grande experiência no teatro em Portugal. Para além de um grande ator, era um homem que também fez encenações que ficaram para a história do teatro português. E, portanto, era uma pessoa que nós queríamos ter e que nos ajudou a consolidar muito o grupo de trabalho. Passou-nos muitos conhecimentos. [...] Foi o

¹²¹ Ator e encenador, Fernando Gusmão foi um dos fundadores, em 1961, do Teatro Moderno de Lisboa, juntamente com Armando Cortez, Rogério Paulo e Rui Mendes. Politicamente engajado na luta contra o regime, desenvolveu uma importante ação na evolução do teatro português a partir dos finais dos anos 50. Após um período de auge como ator, na década de 1950, Gusmão dedicou-se à encenação no grupo Cénico de Direito (Lisboa) e, entre 1966/67, seria convidado para diretor artístico do TEP. Em 1970, o ator/encenador passaria uma temporada em Moçambique, onde dirigiu o Teatro dos Estudantes Universitários. Ainda no âmbito do teatro universitário, antes da Revolução, realizou passagens pelo CITAC e pelo TEUC onde encenou diversas peças. Após o 25 de Abril trabalharia com o Grupo 4, o Grupo de Campolide, o TEP e, de novo, o TEUC. Abandonou a carreira teatral em 1984.

*mais importante, até porque foi o primeiro. Era uma pessoa de esquerda, com ideias muito sintonizadas com as nossas, mas que já defendia muito a questão da autonomia do teatro. Era uma pessoa muito lúcida e muito bem preparada teoricamente.*¹²²

Depois das experiências com Gusmão e Barata, entraria em cena Adolfo Gutkin, outra figura preponderante para o TEUC. O regresso deste encenador argentino a Portugal, para trabalhar com o teatro universitário, foi possibilitado pela FCG, instituição que viria a revelar-se fundamental para a sua fixação definitiva no país. O resultado final do curso de formação inicial que dirigiu intitulou-se *E agora? Histórias de José e Maria*, uma criação colectiva realizada em dezembro de 1978, que consubstanciava os conhecimentos apreendidos pelos estudantes do grupo no curso intensivo de técnica teatral.

A conceção do espetáculo teve como ponto de partida o desafio individual lançado por Gutkin: pensar e contar uma história de carácter pessoal, que abordasse as dicotomias «velho/novo» e «tradição/progresso». O enquadramento dos elementos no coletivo e a situação do país, também ela nova, outorgavam a este repto uma pertinência absoluta. A experiência deste processo de trabalho, pontuada pela reflexão e análise crítica, constituiria uma excelente base estrutural de saberes, algo que se revelou extremamente sólido e profícuo para as peças que viriam mais tarde a ser apresentadas.

A participação do TEUC no 4.º Festival de Teatro de Setúbal, em 21 de julho de 1979, assim como a participação do CITAC, no ano anterior, no 1.º Festival Internacional de Teatro de Expressão Ibérica (FITEI)¹²³, com o espetáculo *O Nosso Capital Vosso de Cada Dia*, uma encenação de Geraldo Touché a partir de textos de Oswald de Andrade, dramaturgo modernista brasileiro, reafirmavam o potencial dos contributos dos grupos universitários na cena teatral portuguesa – nos exemplos referenciados como participantes, e nos casos do Ciclo de Teatro e da Semana Internacional de Teatro Universitário (SITU) como organizadores, promotores e responsáveis pela dinamização do teatro e das atividades teatrais em Coimbra.

¹²² Entrevista a António Augusto Barros (membro do TEUC entre 1976 e meados da década de 1980), realizada em 2 de novembro de 2011.

¹²³ A 1.ª Edição do Festival realizou-se em novembro de 1978. A sua criação conjugou esforços e vontades de duas entidades teatrais do Porto: a jovem companhia Seiva Trupe (fundada em 1974) e o Teatro Experimental do Porto (TEP). Ainda que a sua efetivação se tenha revelado um percurso sinuoso, a vontade de inscrever o Porto no panorama teatral nacional e internacional, acabou por concretizar-se. Nesta edição estiveram presentes oito grupos nacionais (amadores, universitários e profissionais), quatro espanhóis e três latino-americanos (México, Venezuela e Chile – atores chilenos exilados na RDA). Para além dos espetáculos, outros eventos marcaram o 1.º FITEI, nomeadamente o I Encontro Nacional de Críticos de Teatro. Cf. Porto (1997).



FOTO 6 - TEUC no Festival de Teatro de Setúbal com o espetáculo *E Agora?... Histórias de José e Maria* (1979)

Como recordou José António Bandeirinha, o CITAC, neste ciclo existencial, voltou a organizar os Ciclos de Teatro, que outrora tinham sido seu apanágio.

Tínhamos descoberto que tinha havido os Ciclos de Teatro, pois tínhamos lá os cartazes e o João Viegas tinha participado em alguns. Estou a dizer o João, mas não sei se mais alguém tinha transitado desse tempo mais antigo. Quisemos reeditar os Ciclos e pensámos como o poderíamos fazer. Começámos a contactar companhias, essa era uma parte em que havia gente dentro do grupo mais dedicada à produção e contactos. Fizemos dois ou três Ciclos e trouxemos as melhores companhias como a Cornucópia, o Teatro da Trindade, a Comuna (várias vezes), o Teatro Aberto, a Seiva Trupe... Todas as grandes companhias independentes que se perfilavam no novo estatuto do teatro pós-25 de Abril, vieram cá. Se me disser que chamávamos àquilo Ciclo e aquilo não era bem um ciclo... Até era capaz de ser. Trazíamos cá os grupos segundo a disponibilidade de agenda. Vinham ao [Teatro] Gil Vicente, ainda que uma viesse em setembro, outra em outubro... O Ciclo não era uma coisa que acontecesse em dois ou três dias, mas chamávamos-lhe Ciclo de Teatro. Contactávamos estas companhias todas e, no fundo, era o teatro que o Gil Vicente tinha.¹²⁴

De forma mais consistente, por parte do TEUC, a ideia de voltar ao circuito internacional de teatro universitário foi ganhando forma e concretizar-se-ia através da consumação da SITU, o evento cultural mais importante para o teatro universitário nacional e, consequentemente, para a cidade de Coimbra, que o acolheu durante os anos em que se realizou.

¹²⁴ Entrevista a José António Bandeirinha (membro do CITAC entre 1974 e 1984), realizada em Coimbra, em 6 de novembro de 2010.

Esta semana cultural surgiu no âmbito das comemorações dos 40 anos do organismo, coincidindo com a entrada de uma nova geração de estudantes. Com o intuito de organizar a celebração da efeméride, envidaram-se esforços para que as comemorações tivessem um carácter agregador, convertendo-se num encontro entre as diferentes gerações que passaram pela estrutura. Neste sentido, houve um grande empenho na concretização dessa reunião intergeracional que, à partida, estava dificultada pela existência de alguns obstáculos motivados por antigos desentendimentos, nunca sanados. A este propósito, António Augusto Barros mencionou que:

*Quisemos fazer umas comemorações em força. Fizemos um programa, contactámos muita gente. Fizemos questão que os 40 anos fossem uma ocasião de unidade, em que muitas das desavenças antigas se apagassem ou, no mínimo, se esbatessem. E havia muitas desavenças e muita gente zangada. Muitos focos. Porque havia coisas que ainda não se tinham resolvido desde os últimos anos da década de 60. Toda essa discussão que houve à volta do [Paulo] Quintela e da renovação. E, portanto, havia gente muito magoada do lado do Quintela e havia outros desentendimentos. Gente que tinha sido muito importante, que tinha dado muito ao TEUC, que dizia que não queria ter nada a ver com o grupo. E, então, nós andámos praticamente porta a porta a falar com essas pessoas.*¹²⁵

O resultado deste contacto, com alguns elementos proeminentes da história do organismo, seria extremamente positivo, pois permitiu registar de forma correta e bastante completa o percurso artístico do grupo.

Foi bom esse tipo de trabalho porque permitiu-nos conhecer o que era a instituição TEUC e a sua história, através dos seus protagonistas. (...) É evidente que para isso foram muito importantes pessoas como o Deniz-Jacinto, e o próprio Quintela. O Quintela foi decisivo. Uma ajuda preciosa (...) Foi, para a nossa geração, muito importante, no conhecimento da instituição, da opinião das pessoas. E, depois, esse programa dos 40 anos tinha várias outras coisas, que vieram a desenvolver-se. Uma era fazer uma Semana Internacional de Teatro Universitário, coisa que realizámos em 1978.

¹²⁵ Entrevista a António Augusto Barros (membro do TEUC entre 1976 e meados da década de 1980), realizada em Coimbra, em 2 de novembro de 2011.

Assim, entre 24 e 31 de maio de 1978, realizou-se a 1.ª SITU em que, ao longo de uma semana, foram apresentados espetáculos de seis grupos de diferentes nacionalidades¹²⁶. Foram meia dúzia de propostas teatrais bastante distintas entre si, que contribuíram para a abertura dos horizontes teatrais, não apenas dos que a elas assistiram, mas também dos membros dos grupos universitários que puderam contactar e conhecer o trabalho realizado pelos seus pares europeus. Em jeito de balanço, o TEUC sintetizara a experiência afirmando que:

*O Teatro Universitário que ainda existe por toda a Europa mostrou-se tal qual existe e demonstrou sobretudo que é uma realidade específica que não convém ignorar. O seu papel varia de país para país, bem como o seu grau de autonomia e as diferentes camadas de público para quem dirige os seus espetáculos. No entanto será útil aferir, como pôde ser feito durante esta Semana, do poder da linguagem universal do Teatro, do seu papel de denúncia, de contestação aos valores instituídos e aceites nas sociedades civilizadas ocidentais, da força da sua crítica, vivacidade, alegria, e poder de comunicação em qualquer sociedade. Trocaram-se experiências entre os grupos. Contribuiu-se, embora modestamente, para quebrar o isolamento real em relação ao mundo por parte da nossa juventude e, sobretudo, da nossa cultura. Foi o primeiro passo. É necessário prosseguir e continuar neste sentido.*¹²⁷

Efetivamente, foi o início de um percurso extraordinário que, durante a década seguinte, proporcionou à cidade de Coimbra em geral, e ao teatro universitário em particular, momentos marcantes no âmbito das suas atividades culturais.

Como se poderá constatar, o impacto da SITU revelou-se a vários níveis. Não só os referenciados, mas igualmente pelo facto do teatro universitário português ter voltado a marcar presença em encontros internacionais do género. Depois de muitos anos de ausência, resultado das dificuldades vividas pelos grupos nos últimos anos do Estado Novo, esta abertura permitia-lhes franquear portas para novas trajetórias, ao receber bienalmente grupos europeus, mas também ao apresentar os seus espetáculos em vários festivais europeus. Por outro lado, de dois em dois anos, a cidade era palco de práticas teatrais muito diversificadas e que, naturalmente, influenciaram quem na plateia assistiu aos espetáculos.

¹²⁶ Jácara (Salamanca, Espanha) – *Un Hombre es un Hombre* de Bertolt Brecht; Students Union (Universidade de Warwick, Inglaterra) – *Fashen* de David Hare; Disk (Academia de Belas Artes de Praga, Checoslováquia) – *Comédia nova sobre a Princesa Libuche e a Guerra das raparigas* (baseado num texto de origem popular do séc. XVIII); Die Vaganten (Colónia, Alemanha) – *König Ubu* de Alfred Jarry; Théâtre Universitaire de Lyon (Lyon, França) – *Abel et Baela* de Robert Pinget; TEUC (Coimbra, Portugal) – *Nasceu Vilão, Foi Jogral...*, criação coletiva.

¹²⁷ Em *Boletim Comemorativo do 40.º Aniversário do Teatro dos Estudantes da Universidade de Coimbra* (1978), p. 26.

Como foi o caso de Paulo Filipe Monteiro:

*Um dos fatores que me fez apaixonar pelo teatro foram as SITU aqui em Coimbra. Lembro-me do deslumbramento que tive ao ver alguns espetáculos, por exemplo dos checos. Apaixonei-me tanto que fui três anos seguidos a Praga e percebi, vendo muitos, que tinham todos a mesma estrutura – e muita música, cantavam muito bem. No primeiro ano estive lá na escola deles a ver e eles insistiam muito na música, eles mexiam-se e cantavam e tinham um dispositivo cénico que depois se ia desdobrando, aquilo era um deslumbramento. Mas outros grupos também, por exemplo um grupo alemão que fez um «Fausto» maravilhoso. Para mim foi muito importante o contacto com os grupos de teatro universitário na SITU. Fizeram-me ter a certeza de que queria fazer teatro universitário.*¹²⁸



FOTO 7 - Comédia nova sobre a Princesa Libuche e a Guerra das Raparigas. DISK (1978)

A possibilidade de contactar com novas linguagens teatrais encontrou maior expressão no que respeita aos grupos originários dos países do Leste europeu, situação apenas possível em Portugal após a Revolução. Entre os coletivos que atuaram em Coimbra, provenientes desse espaço geográfico, identificam-se Teatr-38 e Cena Plástica (Polónia), DISK e VSMU (Checoslováquia), Teater Levo (Jugoslávia) e BME-Pantomim Moving Theatre (Hungria).

Outro aspeto relevante, proporcionado pela troca de experiências entre grupos de teatro, foi a potenciação da capacidade de reflexão e análise do papel do teatro universitário no meio estudantil e artístico. O reflexo deste pensamento crítico acabou por materializar-se

¹²⁸ Entrevista a Paulo Filipe Monteiro (antigo ator do TEUC, encenador do CITAC e fundador, encenador e ator do IBIS), realizada em Coimbra, em 24 de novembro de 2010.

através da publicação *Teatruniversitário* que, como referiu António Augusto Barros¹²⁹, foi a concretização de um desejo da nova direção do TEUC, em parte influenciada pelo conhecimento da história do organismo veiculada pelo encontro com os antigos membros.

[...] outra preocupação era mantermos uma publicação. Termos uma publicação. Essa era outra ideia que nós tínhamos, de que o teatro universitário tinha por missão também refletir sobre o que se faz e não ser apenas uma casa onde se faz teatro. E, portanto, aí começámos nos 40 anos.

O teatro para a infância

No Porto, em 1979, o TUP estreou a peça *O casaco encantado*, texto primordial da dramaturgia brasileira para a infância, escrito por Lúcia Benedetti em 1948, e que marcou o regresso de Correia Alves para encenar uma proposta nos antípodas do que havia sido o percurso do coletivo nos últimos anos.



FOTO 8 - *O casaco encantado*. TUP (1979)

Convém salientar que o teatro para a infância não era uma novidade no percurso do teatro universitário. Em Coimbra, o TEUC desenvolvia trabalho nesta área desde 1968, quando foi criado o Grupo de Fantoques que, posteriormente, passou a designar-se Secção de Teatro

¹²⁹ Entrevista a António Augusto Barros (membro do TEUC entre 1976 e meados da década de 1980), realizada em Coimbra, em 2 de novembro de 2011.

Infantil. Para o seu desenvolvimento saliente-se o enorme contributo de Manuel Guerra¹³⁰, que escreveu e encenou *O Sol* (1971), além dos já citados *O Palhaço Troca o Passo* (1972), *O Eucalipto Feiticeiro e Jerónimo e a Tartaruga* (1973).

Como referido, o trabalho para a infância constituiu uma das formas de sobrevivência do organismo durante o asfixiante tempo do final da ditadura. Mas, além de funcionar como um instrumento de continuidade, o trabalho realizado pelo TEUC na sua secção infantil ganhou um estatuto próprio, vindo a constituir-se como uma ilha na paisagem desoladora do teatro para a infância e juventude em Portugal durante o Estado Novo. Ao longo do período em causa, raros foram os exemplos de atividade teatral especificamente pensada e estruturada para este público, e os que existiram eram reveladores do confrangedor convencionalismo paternal, orientados para a função moralizadora que a doutrina do regime queria ver amplamente difundida (Bastos, 2006). É neste contexto que se inserem os espetáculos da Companhia Amélia Rey Colaço-Robles Monteiro, no Teatro Nacional D. Maria II e, de atividade mais regular, o Teatro Gerifalto com apresentações entre 1956 e 1974.

Apenas depois do 25 de Abril se tornou possível encontrar um movimento de teatro para a infância. Num primeiro momento, surgiram companhias vocacionadas especificamente para as audiências mais jovens, como é o caso de *O Bando* (1974)¹³¹, do Teatro Infantil de Lisboa (1976)¹³² e do *Pé de Vento* (1977)¹³³, juntando-se-lhes, na década seguinte, o Teatro Art'Imagem (1981)¹³⁴ e o Teatro de Animação – Os Papa-Léguas (1983)¹³⁵. Outras companhias, como a Comuna – Teatro de Pesquisa¹³⁶, o Teatro da Cornucópia¹³⁷ ou a Unidade-Infância do

¹³⁰ Como elemento do TEUC, do qual foi Presidente da Direção em 1969/1970, iniciou uma profícua ligação ao teatro para infância, tendo realizado com o grupo as suas primeiras encenações neste domínio, algumas delas com textos da sua autoria. Licenciado em Direito acabaria por se dedicar ao teatro, em particular ao vocacionado para o público mais jovem. No seu percurso, assumiu a Direção da Unidade-Infância do Centro Cultural de Évora (1977), tendo sido responsável pela realização do I Encontro Internacional de Teatro para a Infância de Évora (1979). De regresso a Coimbra dirigiu a Unidade de Infância e Juventude da companhia de teatro Bonifrates, além de se ter dedicado à formação inicial de professores na Escola Superior de Educação de Coimbra. Com Deolindo Pessoa, entre outros, fundaria *O Teatrão* (1994), companhia teatral conimbricense dedicada ao público infanto-juvenil.

¹³¹ *A Boneca*, uma criação coletiva do grupo, foi o seu primeiro espetáculo. Estreou em 26 de novembro de 1974. Cf AAVV (1994).

¹³² *O rapto das cebolinhas*, de Maria Clara Machado, encenado por Rui Luís, foi o seu primeiro espetáculo, estreado em 5 de janeiro de 1976.

¹³³ O espetáculo *Viva a liberdade fora da cabeça!*, encenado por João Luís, assinalou o início da sua atividade em 1978.

¹³⁴ *O vagabundo que sonha palhaço*, uma encenação de Fernando Costa, foi a sua primeira peça. Estreou em 31 de outubro de 1981.

¹³⁵ A criação coletiva *A feira* foi o primeiro espetáculo apresentado pelo grupo. Estreou em 7 de março de 1982.

¹³⁶ *Feliciano e as batatas*, de Catherine Dasté, com encenação de João Mota, seria o primeiro espetáculo para a infância apresentado pela companhia. Subiu à cena em 25 de novembro de 1972.

¹³⁷ *As Músicas Mágicas*, de Catherine Dasté, uma criação coletiva com orientação cénica de Glicínia Quartín, foi o primeiro espetáculo para a infância apresentado pelo grupo. Estreou em 1 de junho de 1976.

Centro Dramático de Évora¹³⁸, realizaram também espetáculos para as crianças e investiram na formação de professores e animadores socioculturais, o que, no panorama nacional, contribuiu para o despontar de uma determinada dinâmica teatral, não só do ponto de vista de quem concebe, mas também por quem consome o resultado do ato criativo (Porto, 2008).

Como relata Deolindo Pessoa, numa análise publicada no *Boletim Comemorativo do 40.º aniversário do TEUC*:

O teatro infantil não pode ser tido apenas como uma bengala para aguentar um grupo de teatro. Conscientes disso e após terem descoberto um mundo diferente do teatro para adultos, os elementos do TEUC lançaram-se num trabalho que pretendia ser honesto e correcto do ponto de vista pedagógico. (1978: 11)

No entanto, a revolução e o processo de mudança que se lhe seguiu conduziram o empenho do grupo para o teatro de intervenção, situação responsável pela reduzida atividade desta secção, que contou com uma produção diminuta, em que apenas se pode contabilizar a remontagem da peça *Mel, Pastel e um Boneco de Papel*.



FOTO 9 - *O Passarinho Branco*. TEUC (1978)

Ultrapassados os anos mais inquietos do período revolucionário, e com o TEUC a trilhar outros percursos, foi retomada a dinâmica de produção de novas peças. *O Passarinho Branco*, de Emile Hesbois, encenado por Deolindo Pessoa, estreou em 1978 com a particularidade

¹³⁸ O espetáculo *O Eucalipto Feiticeiro, Jerónimo e a Tartaruga*, a partir de um texto de Catherine Dasté, encenado por Manuel Guerra, estreou em novembro de 1976 e marcou o início das suas atividades.

de ter sido precedido de uma abordagem prática ao jogo dramático e de uma contextualização teórica sobre o teatro para crianças: formas animadas e jogo dramático, com o intuito de estabelecer «ideias precisas sobre este tipo de teatro e criar objetivos comuns entre todos os elementos participantes na montagem do espetáculo» (Boletim, 1978: 11).

Fim de festa

Distante do cenário pós-apocalíptico inscrito na peça de Samuel Beckett (*Fim de Festa*, 1957), o final da década de 1970 assinalou uma vertiginosa alteração para o teatro universitário português, marcada por um percurso que se fez por entre os escombros de um tempo desfeito, mas que conduziu a novas perspectivas e visões operacionais.

No entanto, consegue-se identificar uma espécie de sequência descontinuada: quando tudo parecia estar a terminar (assim estava o teatro universitário em abril de 1974), a fénix renasceu e das cinzas se recomeçaria. Ultrapassadas as adversidades e os obstáculos, contra os quais resistiram e lutaram, encerrou-se um ciclo, o que poderia ter gerado uma outra problemática: o risco de se cair no vazio, devido à ausência de objetivos comuns. Porém, o novo tempo agregou em si renovadas palavras e sentidos – intervir, agitar, educar, mudar –, desenhados através da determinação coletiva em criar modelos de organização social distintos dos existentes.

Quando a exaltação e o tropel revolucionário deixaram de funcionar como forças motoras de um período marcado pela voragem do tempo, outras derivações acabariam por ser encontradas, nomeadamente a consciencialização da importância da figura do encenador e do texto de autor, o que os recolocaria no centro nevrálgico do território do teatro universitário.

Em 1979, o CITAC apresentou duas produções com texto de Jorge de Sena e encenação de Geraldo Touché: *O Império do Oriente* e *Epitemeu ou o homem que pensava depois*. Também nesse período, ao TUP e ao TEUC regressaram, respetivamente, Correia Alves e Fernando Gusmão. De igual forma, também Gutkin voltou a Portugal e ao teatro universitário, assistindo-se ao retomar da internacionalização e, tal como acontecera no passado, ao surgimento de publicações que refletiam a vontade de pensar e analisar o teatro.

Aparentemente, nestas ações, identifica-se uma espécie de reencontro com o passado.

2.º Tempo – Afirmção (1980/1989)

Os anos da consolidação democrática

Ao período da década de 80 corresponderam mudanças consideráveis, cujo reflexo se estendeu a diferentes domínios da vida nacional.

No plano político, a volubilidade dos primeiros tempos após a Revolução foi sendo ultrapassada, dando lugar à estabilização dos princípios democráticos¹³⁹, ainda que esta transição não tenha correspondido a um total apaziguamento da conjuntura política, situação identificável pelo elevado número, composição e ritmo de sucessão dos Governos Institucionais do país.

No plano económico, o dealbar da década em evidência ficaria marcado pela fragilidade do sistema, cuja dificuldade em superar as ondas de choque, produzidas pela crise petrolífera de 1979, levou a que, em 1983, tenha sido necessária uma segunda intervenção do Fundo Monetário Internacional (FMI)¹⁴⁰. No entanto, com a adesão plena de Portugal à Comunidade Económica Europeia (CEE), que se verificou em 1986, depois de um processo iniciado em 1977, o país viria a auferir de fundos estruturais, cujo objetivo visava inverter a clivagem de desenvolvimento, relativamente a outros estados membros, e permitir uma coesão económica e social no âmbito europeu.

Com efeito, a entrada de Portugal na CEE produziu mudanças muito significativas ao nível do desenvolvimento das estruturas sociais relacionadas com as telecomunicações, transportes, saúde, assistência social e educação, transformações que permitiram uma aproximação a modelos instaurados noutros países da Europa Ocidental (cf. Barreto, 1996).

No contexto das transformações ocorridas, também no campo da cultura e das artes viriam a reconfigurar-se modelos de criação, ação e produção, catapultando protagonistas e gizando novos cenários. Estas mudanças seriam marcadas pela indefinição de linhas de pensamento coerentes e sustentáveis, no campo das políticas culturais, conduzindo ao aparecimento de reformas, regulamentações e projetos que foram avançando e recuando em consonância com a

¹³⁹ O Conselho da Revolução seria extinto a 30 de setembro de 1982, por ocasião da primeira revisão da Constituição Portuguesa de 1976.

¹⁴⁰ Portugal fora intervencionado por esta organização internacional (que procura regular e atuar diretamente no funcionamento do sistema financeiro mundial) em 1977, pela primeira vez, num período em que no país se verificava uma forte conflitualidade política, os bens estavam racionados, a taxa de desemprego se situava acima dos 7%, a inflação era crescente e o escudo estava muito desvalorizado. Sobre este assunto ver Piriquito, Horácio (ed. lit.)(2011). *FMI: Os Acordos com Portugal - 1977 / 1983 / 1984*. [S.I]: Bnomics.

realidade política de cada legislatura¹⁴¹, contribuindo para a existência de diversas conjunturas, nem sempre equilibradas (cf. Santos, 1998; Silva, 1997).

Apesar dos constrangimentos associados às variações dessas políticas, o panorama das atividades culturais em Portugal alterou-se, significativamente, quando comparado com o da época que se seguiu à revolução. Uma vez mais, estas alterações não foram marcadas por uma rutura categórica com a totalidade das práticas do período anterior. No entanto, ficaram marcadas por dissonâncias e mudanças de rumo constantes nas decisões no campo cultural. Entre adesões e contestações, os traços ideológicos do PS, de um lado, e do PCP, do outro, tornar-se-iam o epicentro dos desencontros sobre o papel da cultura no enquadramento do país, tendo como resultado um «fazer e desfazer» de medidas e orientações (Dionísio, 1996: 451).

No início dos anos 1980, alguns dos modelos anteriormente defendidos, com intensidade, deixaram de fazer parte das referências e formulações de artistas, intelectuais e políticos. À luz das configurações então estabelecidas no território da cultura, o povo deixou de motivar a criação artística, passando o foco para outra entidade, mais abrangente e descaracterizada – o público –, ou, como a define João Teixeira Lopes (2010: 60), uma «espécie de comunidade imaginada ao serviço de uma colectividade de práticas rituais».

Não obstante os diversos confrangimentos e o abandono de alguns projetos capitais, caso da implementação de Centros Dramáticos em cada capital de distrito, a descentralização da cultura foi efetuando o seu percurso que, embora lento, acabaria por provocar alterações no panorama da oferta e receção artísticas, fora dos centros urbanos nucleares, nomeadamente Lisboa e Porto. Assim, de forma progressiva, foram surgindo espaços e estruturas de criação, produção e difusão, que contribuíram para a criação de dinâmicas culturais a nível local e nacional (Conde, 1990), que possibilitando o despontar de eventos nas áreas das artes visuais¹⁴², cinema¹⁴³ e música¹⁴⁴. No teatro, como previamente referido, um conjunto de grupos profissionais foi surgindo pelo território nacional.

¹⁴¹ Desde 1974 que a configuração institucional da pasta da Cultura tem revelado um percurso inconstante. Após a criação da Secretaria de Estado da Cultura, no I Governo Constitucional, a sua dependência passaria, sucessivamente, pela Presidência do Conselho de Ministros, Ministério da Educação e Cultura, Ministério da Coordenação Cultural e Ministério da Cultura e Ciência. Entre 1983 e 1985, a Cultura teve um Ministério próprio, que desapareceria com a passagem para o X Governo Constitucional, tendo passado, de novo, a Secretaria de Estado dependente do Ministério da Educação e Cultura e, posteriormente, da Presidência do Conselho de Ministros. Voltaria a ser regida por um Ministério, em 1995, no âmbito do XII Governo Constitucional.

¹⁴² Bienais de Vila Nova de Cerveira (1978), Lagos (1982), Chaves (1983), Açores (1985); Encontros de Fotografia - Coimbra (1980).

¹⁴³ Cinenima - Festival Internacional de Cinema de Animação de Espinho (1976); Festróia - Festival Internacional de Cinema de Tróia (1985). Desde 1972 realizava-se o Festival Internacional de Cinema da Figueira da Foz.

¹⁴⁴ Festival Internacional de Jazz de Espinho (1977). Desde 1964 que, nesta localidade, ocorria o Festival Internacional de Música de Espinho. Em 1987 foi criada a Nova Filarmonia Portuguesa, cujo objetivo primordial era possibilitar a fruição da música sinfónica a diferentes públicos, através de uma dinâmica de itinerância pelo país.

Passados dez anos sobre a Revolução de Abril, os princípios e os conceitos de cultura transformaram-se. De um passado recente, que apresentava como premissa a cultura popular, o coletivo e o associativismo, passar-se-ia para um tempo de reconfiguração de modelos culturais e artísticos, deslocando-se a tónica para a prevalência de dinâmicas mais permeáveis às pressões do mercado, para a valorização do património, monumental e institucional, e para a individualização e especialização profissionais. Segundo Dionísio (1994: 474), o «profissional ganhou terreno ao amador, a imagem à palavra, a descentralização à democratização».

A ausência de políticas concretas e suas consequências, manifestadas nas dificuldades de financiamento e de sobrevivência de algumas estruturas, na precariedade dos seus profissionais, na falta de capacidade de fidelizar ou criar novos públicos¹⁴⁵, ou ainda, na situação periférica do país face à internacionalização do teatro português, foram alguns dos fatores que contribuíram para desenhar o cenário pouco animador do teatro nos anos 80 (Serôdio, 2003).

Por outro lado, como refere Ana Salgueiro Baptista (1993: 268-269), além do discurso da crise, que tem acompanhado o teatro em Portugal ao longo da sua história, outros indicadores permitiram mencionar a existência de «um significativo dinamismo e vitalidade dos criadores», pressentido pela análise dos dados relativos aos pedidos de subsídios para o desenvolvimento de projetos pontuais, esporádicos e de reduzida dimensão. Este crescimento permitiu defini-los como uma «tendência dos anos 80 que se traduz no crescimento difuso e visibilidade social de um sector composto por actores ou actores/encenadores «free-lancer» não enquadrados em companhias institucionalizadas». Bastante dependentes do apoio estatal, da mesma forma que as estruturas mais antigas, demonstraram uma rede de suporte frágil, refém dos apoios financeiros estatais, uma vez que «as tentativas de diversificação de financiamentos se revelaram infrutíferas» (*idem*). Entre eles destacava-se o apoio através da Lei do Mecenato¹⁴⁶ que, no imediato, produziu alterações nada significativas no campo teatral.

Porém, estes projetos significaram novas conjunturas no universo da experiência profissional em teatro. A falta de fluidez financeira foi condicionando e, em determinados casos, alterando, as dinâmicas organizacionais das companhias existentes, nomeadamente no que se reportava à diminuição de elementos dos elencos fixos, o que originou a necessidade de, sobretudo entre as novas gerações, multiplicarem em várias frentes, que podiam corresponder

¹⁴⁵ «Os indicadores disponíveis para o teatro revelam que será talvez este o sector cultural em maior declínio de uma actividade, de um modo de expressão e de um consumo cultural» (Barreto, 2000: 51).

¹⁴⁶ Decreto-Lei n.º 258/86, de 28 de agosto. Cf. Santos (1998).

a trabalhos em diferentes companhias de teatro, produções televisivas ou dobragem de filmes (Borges, 2008; 2007). Para um número significativo de profissionais da área, a precariedade e o regime de pluriemprego constituir-se-iam como paradigma laboral. Sistematizando esta evolução, Eugénia Vasques (1999; 1998) referencia três tempos com características próprias.

O primeiro, entre 1974 e 1984, corresponde à sedimentação de grupos de teatro independente, quer aqueles com existência prévia ao 25 de Abril, quer as restantes companhias que se foram formando, com destaque para as que germinaram no quadro da descentralização.

O segundo, marcado pelo aparecimento do Serviço de Animação, Criação Artística e Educação pela Arte/ACARTE¹⁴⁷, deu visibilidade e apoio a novos criadores, atravessando transversalmente diferentes áreas artísticas e diferentes «latitudes». O próprio sistema cultural foi-se abrindo a outras formas de gestão, de que foram exemplo o aparecimento das produtoras Cassefaz (1987) e Prótea – Acção Pró Teatro e Artes (1988), cujos objetivos passavam pela produção, divulgação e gestão de projetos teatrais.

O último dos tempos identificados reporta-se ao final da década de 80, em que, definitivamente, o panorama do teatro em Portugal se redefine.

Caracterizado em suma, pelo entrecruzamento de três vectores dominantes: a «institucionalização» simbólica da geração de 40 anos; a afirmação dos 30; e o aparecimento da geração dos «novíssimos», mais no sentido de «jovem mentalidade teatral» do que de associação por critérios rigorosamente etários.¹⁴⁸

Deste modo, por entre a crise, foram surgindo dinâmicas e soluções que permitiram a renovação de práticas e de percursos artísticos. Apesar da proliferação de projetos alternativos, que deverá encarar-se como uma situação positiva, a ausência de uma política cultural clara, a desregulamentação do setor e a precariedade vivida pelos profissionais assomavam como as principais razões da dificuldade em construir uma identidade teatral nacional (Borges, 2008).

¹⁴⁷ O Serviço de Animação, Criação Artística e Educação pela Arte/ ACARTE da Fundação Calouste Gulbenkian funcionou entre 1984 e 2002. Foram seus diretores: Madalena de Azeredo Perdigão (1923-1989), entre 1984 e 1989, sendo também responsável por grande parte da programação de 1990; José Sasportes, entre junho de 1990 e 1994; Yvette Centeno, entre 1995 e 1999; Jorge Molder, entre 2000 e 2002, sendo Mário Carneiro (diretor-adjunto) responsável pela programação do Departamento ACARTE. Sob a direção de Madalena Perdigão, as propostas de programação para o teatro incidiram nos seguintes pontos: a) produções próprias, no caso de projetos multidisciplinares; b) colaboração com Companhias ou Grupos portugueses (incluindo a possibilidade de coprodução), designadamente, com Companhias ou Grupos com características de itinerância; c) apresentação de pequenas Companhias ou Grupos de teatro estrangeiros; d) promoção de jovens autores, privilegiando projetos com características de pesquisa (Vieira, 2014).

¹⁴⁸ Vasques (1998: 19)

Teatro universitário

Durante este período, o teatro universitário consolidou a sua trajetória no campo teatral, com o surgimento de grupos a acompanhar o crescimento da oferta educativa no ensino superior. Se, por um lado, a remissão das dinâmicas de participação e mobilização estudantil evidenciaram um claro distanciamento das questões relacionadas com a vivência política e cívica, por outro, assistiu-se ao retorno de antigas práticas da vida académica coimbrã¹⁴⁹, entre as quais a recuperação, a partir de 1980, da Queima da Fitas de Coimbra e de rituais praxistas suspensos desde a crise académica de 1969, sendo este o resultado da contestação e luta contra o regime do Estado Novo.

O reaparecimento destas práticas aconteceu num momento em que as questões políticas deixaram de assumir um carácter polarizador das lutas e dinâmicas participativas dos estudantes. Simultaneamente, a própria universidade foi perdendo o seu lugar simbólico enquanto instituição promotora de uma vivência muito específica e singular entre a juventude, e, numa perspetiva mais alargada, no âmbito da vida social e cultural do país.

Deste modo, a recuperação das praxes e das festas académicas proporcionaria, aos seus defensores, a oportunidade para resgatar uma identidade estudantil agregada à conceção de uma vivência académica tradicionalista, o que, como referem Estanque e Bebiano (2007b: 181), surgiu numa fase de «reafirmação reaccionária de um ponto de vista histórico e sociológico vivido ao longo dos anos 80». Embora tenham existido forças de resistência, lideradas por elementos politicamente conotados com as forças de esquerda, essas festividades e rituais foram retomados, tendo-se disseminado pelas mais diversas instituições de ensino superior. Assim, procurou conceber-se uma legitimação e configuração identitárias, cuja matriz referencial assentou numa determinada representação de tradição e edificação histórica desses mesmos cerimoniais.

No trabalho de Eurico Figueiredo (1988) sobre os valores dos jovens universitários na geração de 80, é possível apurar que a política, nacional e internacional, não constituía um centro de interesse importante na vida dos estudantes. Apesar disso, os problemas da sociedade surgiram como o valor mais significativo de toda a lista sugerida pelo inquérito¹⁵⁰, indiciando um certo desfazamento na relação entre a política e a respetiva interação nas questões gerais da sociedade.

¹⁴⁹ Cf. Frias (2003).

¹⁵⁰ Ciência e Tecnologia (16.9); Política Nacional (8.3); Desportos (8.5); Problemas da Sociedade (20.4); Arte e Espetáculos (13.3); Vida dos outros povos europeus (3.7); Vida das regiões, línguas e culturas (3.4); Meio ambiente, natureza e ecologia (10.8); Terceiro mundo, subdesenvolvimento (5.7); Vida política internacional (5.4); Religião (3.0) - (resultados de ambos os sexos).

Por outro lado, as artes e os espetáculos apareceram como um centro de interesse valorizado pelos estudantes. Um dos aspetos mais significativos do referido trabalho assenta na comparação entre diferentes gerações, uma vez que os questionários foram respondidos não só pelos estudantes, como pelos seus progenitores. Isso mesmo permitiu configurar uma leitura da evolução geracional, no campo dos valores, e inferir que transformações ocorreram ao longo do período cronológico mais marcado pela mudança desencadeada pela Revolução de 1974. Neste âmbito, no que à política diz respeito, são perceptíveis as diferenças existentes entre progenitores e seus descendentes.

Com efeito, o afastamento da grande maioria dos universitários das causas políticas, o exponencial aumento de alunos no ensino superior e, conseqüentemente, o risco associado à incerteza das trajetórias profissionais, parecem confluir para uma mudança do paradigma identitário dos estudantes. Desde logo, o processo democrático terá conduzido ao esgotamento de alguns dos princípios e valores que tutelaram as dinâmicas de participação das gerações anteriores. Alterações que, de forma muito geral, veicularam a juventude universitária ao mimetismo de formatos culturais massificados que, insinuantemente, se foram apropriando dos imaginários coletivos, sobrepondo-se à fruição hedónica e ao individualismo.

Se não deixa de ser verdade que a massificação do ensino superior contribuiu para uma padronização de modelos e práticas, não poderá deixar de se referir, igualmente, a existência de certas fações no seio da classe estudantil que, ao invés de se identificarem com a maioria, pautaram a sua existência pela prática de atos e orientações valorativas distintas (Estanque, 2008). É neste contexto que os grupos de teatro universitário estão inseridos, uma vez que, através das suas experiências, reafirmavam um protagonismo no que concerne às dinâmicas culturais e artísticas, no âmbito mais restrito da universidade, mas também no quadro alargado da cena artística nacional.

Como anteriormente se indicou, as juventudes partidárias assumiram o controlo das associações académicas, ao mesmo tempo que, em grande parte como causa-efeito, o movimento político-associativo foi deixando de interessar à maioria dos estudantes. Após anos de compromisso e ação política, também o teatro universitário desafetou as suas propostas de trabalho neste domínio, abrindo espaço à diversidade de trajetórias artísticas.

O surgimento de coletivos e o renascimento de grupos que haviam suspenso as suas atividades durante a ditadura outorgaram uma nova configuração ao teatro universitário português. Não só possibilitaram a proliferação de práticas e pluralidades artísticas, como

lhe permitiram assumir um papel preponderante na cena artística nacional, não só pela qualidade e diversidade do seu trabalho, mas também pela importância que determinados coletivos tiveram na dinamização cultural das cidades onde despontaram.

Ao longo da década de 1980, o teatro universitário materializou e projetou um desígnio cultural e artístico, paralelo à formação veiculada pelas instituições a que estava agregado.

Na sequência do que se verificara nas décadas anteriores, o espaço do teatro universitário reafirmou-se como plataforma de experimentação e de resistência, face aos consumos culturais massificados, bem como campo de aprendizagens paralelas ao percurso escolar. Da mesma forma que acontecera no passado, o grupo de teatro configurar-se-ia como reduto primordial na elaboração de uma identidade muito particular da vida estudantil, ou de quem nele participou, não só pelas experiências de natureza artística aí vividas, mas, igualmente, pelas redes de sociabilidades criadas.

Extinto o firmamento político e ideológico, que durante décadas constituiu o motor de ação das atividades dos coletivos, o caminho do teatro universitário poderia ter-se confinado a uma marginalidade definhada. No entanto, não foi isso que sucedeu.

Numa reportagem dedicada ao teatro universitário, publicada no semanário *Expresso*, em 16 de abril de 1983, a jornalista Leonor Pinhão enunciou a evolução das atividades teatrais dos universitários, tendo aludido ao redirecionamento das suas práticas.

Nove anos depois do «25 de Abril», o Teatro Universitário português volta a assumir-se como actividade «circum-escolar» dos estudantes dos cursos superiores de Lisboa, Porto e Coimbra. Os recentes tempos do teatro de «resistência», de «intervenção» e, posteriormente, de «militância» ameaçam ficar para trás. Se as grandes crises de 62 e 69 despoletaram uma prática antifascista e de grande envergadura artística, a revolução de 74 promoveu e exigiu a produção universitária de um teatro «para o povo». [...] Mas o cenário político alterou-se e, nestes primeiros anos da década de 80, os estudantes universitários que se interessam pela representação interrogam-se, talvez de outra forma, sobre questões essenciais da missão.

No artigo, Manuel Sardinha, membro da direção do TEUC, pronunciou-se sobre a nova vocação pretendida para o teatro universitário, na qual se evidencia um desejo de alteração de rumo.

Penso que o teatro feito por estudantes se deve dirigir fundamentalmente ao público estudantil. É um contra-senso perigoso apostarmos num trabalho voltado para os operários, para os camponeses, para o povo. Durante alguns anos foi essa a nossa prática e a qualidade não foi a melhor. Hoje essa questão já não faz sentido.

Defendendo essa linha de raciocínio, António Augusto Barros, que na época integrava também a direção do grupo de Coimbra, assumia o corte com o passado, apontando então a «vanguarda, a procura da modernidade» como linhas orientadoras de um novo percurso, com o objetivo de «fazer mexer a cabeça aos estudantes».

Com efeito, o teatro universitário entrou, então, num outro ciclo de vida, que, «grosso modo», assentava na alteração e renovação de sentido dos coletivos mais antigos, mas, não menos importante, nas experiências desenvolvidas no seio dos grupos que despontavam.

Um novo fôlego

O espetáculo *A Menina Júlia*, de August Strindberg, estreado pelo Teatro da Cantina Velha¹⁵¹, em 14 de abril de 1980, assinalou o ressurgimento do teatro universitário em Lisboa, após vários anos de inatividade, interrompendo «o longo silêncio que caíra sobre o teatro da Universidade de Lisboa.»¹⁵²

Os responsáveis por esta ação foram alunos da Faculdade de Letras e da Escola Superior do Conservatório, dando início às atividades deste novel grupo no verão de 1979, com a preparação e adaptação do espaço da Cantina Velha da Universidade Clássica de Lisboa para a prática teatral, assim como com a pesquisa e estudo da obra de August Strindberg e, em particular, do texto escolhido¹⁵³.



FORO 10 - Cartaz do espetáculo *Menina Júlia* pelo Teatro da Cantina Velha (1980)

¹⁵¹ Conceção do espetáculo de Cristina Hauser, Diogo Dória, Leonaldo Almeida, Maria João Brilhante, Marília Nunes, Margarida Rosa-Rodrigues. Interpretação de Cristina Hauser, Margarida Rosa-Rodrigues e Diogo Dória.

¹⁵² Crónica «Strindberg na Universidade», da autoria de Carlos Porto, publicada no *Diário de Lisboa*, de 21 de abril de 1980 (p. 20).

¹⁵³ Traduzido por Osório Mateus, o texto foi editado pela Regra do Jogo, em 1980.

Apresentada em Lisboa, Guarda, Covilhã e Coimbra, a crítica referiu que a peça procurava uma leitura neutra do texto, descrevendo-a como contida na expressão das emoções, além de despida de artificialismos, no que respeitava à interpretação e ao espaço cénico. No entanto, aquilo que se assinalava com entusiasmo redobrado era o regresso da atividade teatral à instituição de ensino superior da capital. Em 1982, o grupo apresentou *Expulso* de Samuel Beckett, sendo importante salientar que as suas atividades se realizaram em complementaridade com a disciplina de História do Teatro, na Faculdade de Letras, lecionada por Osório Mateus desde 1980.

O exemplo do Teatro da Cantina Velha, em Lisboa, e do TEUC, em Coimbra (relativamente a um projeto de colaboração com a FLUC), representava, para os redatores da *Teatruniversitário*¹⁵⁴, um ponto inicial do «longo caminho a percorrer para que o teatro se imponha ao respeito sorumbático do ensino oficial e ao seu último e mais forte bastião: a Universidade. E é esta instituição que habitamos e nos configura». Daí que, no âmbito das instituições universitárias, deveria ser concedido não só o apoio aos coletivos, como incluído nas suas atividades curriculares «cursos de carácter teórico, estágios e laboratórios práticos de teatro». No entanto, reconhecem a resistência da universidade em acolher propostas desta natureza, o que, nas palavras dos autores, «deixa naturalmente dúvidas de que, nas actuais condições esta algum dia se possa converter em espaço de formação criativa».

Não obstante o longo percurso que foi necessário efetuar para que o teatro, na sua componente mais prática, tenha conseguido inserir-se nos currículos da universidade portuguesa, a vitalidade dos grupos de teatro demonstrava o seu carácter ativo e profícuo, revelador de outras formas de vivenciar o percurso académico.

Em 1980, surgiu em Aveiro o Grupo Experimental de Teatro da Universidade de Aveiro (GRETUA). A fundação deste coletivo acrescentaria elementos significativos à história do teatro universitário português, vindo a proporcionar uma dinâmica teatral alternativa na cidade de Aveiro. A sua génese acontecia numa das «universidades novas»¹⁵⁵, espaços sem tradição ou experiência anterior no âmbito teatral.

¹⁵⁴ *Teatruniversitário*, n.º 3, janeiro de 1983, pp. 5-6.

¹⁵⁵ Na Universidade do Minho já tinha surgido o TUBRA (Teatro Universitário de Braga), em 1976, de trajetória desconhecida – no entanto, existe o registo da sua participação no Encontro de Representantes dos Grupos de Teatro Universitário Português, realizado no âmbito da II SITU, em Coimbra, em maio de 1980. Em 1985 surgiu a designação TEUM (Teatro de Estudantes da Universidade do Minho), embora apenas em 1989 se tenha criado um grupo com atividade regular, o TUM (Teatro Universitário do Minho).

Segundo Rui Sérgio, um dos fundadores do grupo, quando em 1978/79 ingressou na licenciatura de Matemática e Desenho da Universidade de Aveiro (UA), passara previamente pela Associação Dinamizadora de Educação Popular de Aveiro, onde participara na peça *Uma boneca abandonada*, de Alfonso Sastre, encenada por António Nóvoa que, nessa altura, era professor de Expressão Dramática na Escola do Magistério Primário da cidade.

Um panfleto da Associação de Estudantes (AE) da UA, em que estava expresso o desejo da criação de um grupo de teatro, aproximou-o da estrutura associativa, onde, em conjunto com outros alunos, acabou por colocar-se em marcha esse objetivo: «Éramos muito poucos, pois a universidade tinha apenas 300 ou 400 alunos. Reunimos meia dúzia de malta que começou a trabalhar». Ao grupo de estudantes juntou-se António Nóvoa, que aceitou o convite para encenar um espetáculo com a nova estrutura.

Começámos a trabalhar, a fazer uma peça que se chamava «Uma Corda para cada Dedo». Esta peça refletia a nossa maneira de estar na universidade, as paranóias. Tinha por base a improvisação de temas livres que o António Nóvoa propunha. Ele tinha acabado de fazer o Conservatório [Escola de Teatro do Conservatório Nacional]. Foi muito engraçado porque a ideia principal nasceu de um poema longo e fantástico que era «O Uivo», de Allen Ginsberg, que tinha uma frase com que andávamos praticamente sempre na boca: «vi os melhores espíritos da minha geração a atirarem-se para camionetas de carga carregadas de ovos podres» – era mais ou menos uma coisa destas.

[...] Os ovos podres eram um bocado a sociedade que nós tínhamos – não sei é se nós nos considerávamos os melhores espíritos da nossa geração... Não nos considerávamos absolutamente nada. Ninguém acreditava muito, pelas características das pessoas, que aquilo durasse mais do que um ano. De facto, durou e ainda dura, até agora.¹⁵⁶

Outra vez de acordo com as palavras do entrevistado, os elementos da estrutura revelavam uma formação política bastante ativa, desenvolvida ainda no Liceu, que se fazia sentir no questionamento e reflexão sobre a sua situação enquanto indivíduos inseridos na sociedade. O resultado dessa procura refletir-se-ia no trabalho apresentado¹⁵⁷, que, como refere António Nóvoa no programa do espetáculo, «*Uma corda para cada dedo* é um livro de Esperança há muito contido nas nossas gargantas, congeladas pela repressão anónima do quotidiano.»

¹⁵⁶ Entrevista a Rui Sérgio (elemento fundador e encenador do GRETUA; encenador do Sin-Cera), realizada em Lisboa em 20 de outubro de 2010.

¹⁵⁷ Interpretação de Ana Isaías, Zinda, Tam, Zé, Pinto, Isabel Leitão, Rui Sérgio, Armando, Belmiro. Cenografia de Luís Regala; Sonoplastia de Samy; Luminotecnia por Violas e Matos; Músico: Jorge (viola).



FOTO 11 - Cartaz do espetáculo *Uma corda para cada dedo*. GRETUA (1980)

A encenação seguinte começou por ser da responsabilidade de Vítor Valente, um dos fundadores do grupo O Realejo que, «por questões de paixões», acabou por abandonar o projeto. Sem a existência de um encenador, Rui Sérgio e Isabel Leitão propõem textos¹⁵⁸ sobre os quais o grupo improvisaria, vindo o título de um deles (um poema da autoria de Mayakovsky), a dar nome ao espetáculo de criação coletiva, *Os Meus Nervos Estão Esgotados de Pernas Cansadas*, que estreou no Conservatório Regional de Música Calouste Gulbenkian, em 23 de maio de 1981.



FOTO 12 - Cartaz do espetáculo *Os meus nervos estão esgotados de pernas cansadas*. GRETUA (1981)

¹⁵⁸ Com base em «Amour et Anarchie» de Léo Ferré, o trabalho final resultou numa colagem de textos da autoria dos elementos do grupo e de Leonore Kaudel, 'Bommi' Baumam, Mário Duarte, Jorge Falorca e Maiakowski.

A saída do encenador e a falta de experiência teatral do grupo aveirense levaram os elementos a questionar a sua capacidade para, de forma competente, continuarem o projeto. Perante o compromisso assumido de participarem na 1.ª Mostra de Teatro Universitário do Porto e apesar de alguns membros identificarem insuficiências estéticas no espetáculo, reflexo da falta de bases sólidas relativas à prática teatral, a vontade de continuar prevaleceu. No programa, que acompanhou a apresentação do GRETUA na referida Mostra, seriam expostas estas inquietações e dificuldades. Essa prosa serviu não para justificar a qualidade (ou a falta dela) do trabalho apresentado, mas, sobretudo, para assinalar o posicionamento deste coletivo de teatro universitário, assim como a sua identidade e a essência da sua existência. Fixava-se, igualmente, uma mensagem para aqueles que, a meio do processo, o abandonaram por falta de crença.

Na verdade foi com bastantes nervos, dores de cabeça, raiva, e sei lá o que mais, que o GRETUA conseguiu sobreviver durante mais de um ano. O espectro da morte, da passividade, do vegetar foi sempre mais um obstáculo a derrotar.

[...] Houve pessoas a dizer que «Nunca devíamos ter ido ao Porto no dia 23 à Mostra de Teatro Universitário» [...] Mas fomos. E connosco foi «Os Meus Nervos Estão Esgotados de Pernas Cansadas», a alegria e o contentamento de fazer teatro.

Resistir desta forma foi dizer que em Aveiro, na Universidade de Aveiro, na Universidade «nova» de Aveiro, há gente que, pelo prazer de fazer teatro, pelo prazer de começar a fazer coisas (boas ou más) não se refugia no «prazer» de nada fazer.¹⁵⁹

As indubitáveis diferenças de percursos e objetivos, entre o GRETUA e os grupos «históricos», não constituíram nenhum obstáculo à inclusão da nova estrutura no reduto do teatro universitário português. Esta relação foi mesmo descrita por Rui Sérgio como sendo bastante salutar.

Nós éramos uns miúdos, em comparação com a malta do TEUC, CITAC, TUP. Coimbra teve sempre o cuidado de nos convidar para semanas internacionais (SITU), recebemos sempre a revista [Teatruniversitário]. [...] A partir do aparecimento do grupo, mantivemos sempre uma relação, pois íamos muitas vezes a Coimbra discutir, falar, vermos como é que podíamos aliar aquela relação, conjugando apoios, fazer o balanço dos projetos a nível da semana internacional.¹⁶⁰

¹⁵⁹ Entrevista a Rui Sérgio (elemento fundador e encenador do GRETUA; encenador do Sin-Cera), realizada em Lisboa em 20 de outubro de 2010.

¹⁶⁰ *Idem.*

Sem o historial de resistência e de intervenção, outorgado à existência dos grupos mais antigos, a estrutura aveirense não se identificava com aquilo que ainda afluía da aura do teatro universitário. Sérgio chamar-lhe-ia «missão», algo que esteve presente antes e depois da Revolução, e que continuava a caracterizar os coletivos. No GRETUA, essa incumbência passava, em grande parte, pelo carácter social que o teatro proporcionava.

A nossa missão era divertir-nos e discutir entre nós. Muito discutíamos. Era um grupo de teatro universitário muito especial, pois tínhamos um bocado aspeto de tribo, porque éramos, digamos assim, muito chegados. Estávamos sempre juntos nos intervalos das aulas, discutíamos, à noite, íamos para os copos todos juntos.

*[...] Não queríamos passar a mensagem de ser uma resistência como era um bocado o teatro universitário, que tinha uma mensagem a passar, era espaço de revolta, de discussão política, estética. Isso não nos preocupava muito. O que nos preocupava era querermos fazer algo. Nem era a questão de ser diferente ou não ser diferente. Aquilo era uma universidade nova, aparentemente havia tudo, as salas eram boas, não eram superlotadas. A universidade tinha poucos anos, as aulas teóricas, nos anfiteatros, eram frequentadas por 30/40/50 alunos, portanto não havia muita gente chumbada. O que nos rodeava era curtir, era gozar. O que nos unia ali? Era o teatro. Encontrámos um leitmotiv para outras coisas. Encontrávamo-nos, divertíamo-nos sempre que surgia a oportunidade. Era isso que nos movia.*¹⁶¹

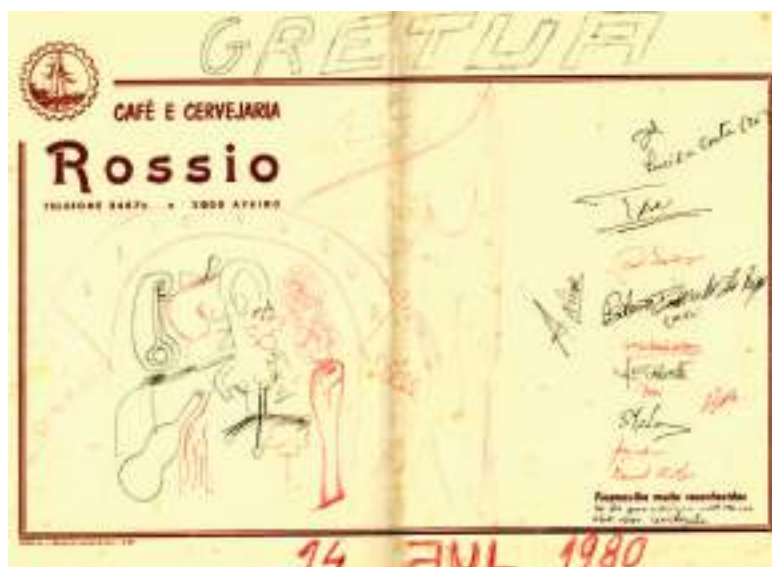


FOTO 13 - Momento de convívio. GRETUA (1980)

¹⁶¹ *Idem, ibid.*

Não obstante as suas características, aparentemente hedonistas, o grupo sedimentaria a sua trajetória através do trabalho com os diferentes encenadores com quem uniu esforços. De igual forma, a realização de cursos de formação serviu esse propósito, pois desempenhou um duplo papel de consolidação estrutural ao possibilitar o aprofundamento de conhecimentos teórico-práticos e, simultaneamente, atrair novos elementos.

Os espetáculos seguintes, *Bola de Neve* e *Discurso sobre a Cidade* contaram com orientação cénica de Isabel Alves Costa. Tomando essa opção, o GRETUA assumiu um certo pioneirismo no âmbito do teatro universitário, já que escolheu uma mulher para encenadora. Não tendo sido uma estreia no desempenho desse cargo, uma vez que Carmen Gonzalez encenou, nos anos 60, dois espetáculos do GTL¹⁶², após o 25 de Abril seria a primeira. Este acontecimento era reflexo de que, apesar das reconfigurações sociais operadas no país, o campo do teatro continuou a ser muito limitado no que aludia à presença feminina na direção e encenação de espetáculos. Como escreveu Eugénia Vasques, num número¹⁶³ da revista espanhola *ADE Teatro*, dedicado ao teatro português:

Una de las características del teatro portugués que, como espectadora, aprendiz de actriz o crítica de teatro, siempre me impresionó vivamente, incluso después del 25 de Abril de 1974, fue la continuada (y aparentemente «natural») subalternización del papel de las mujeres, sobre todo en lo que respecta a cuestiones de autoría y cargos de dirección. [...]

Tal y como se continúa, habitualmente, afirmando (y muchas mujeres no sólo dicen sino que también lo escriben), en Portugal, las personas que conciben, dirigen, actúan, critican o analizan son, en un plural significativo... iii «nuestros hombres de teatro»!!!

Bola de Neve, estreado em 30 de junho de 1982, com texto de João Lóio, abordava a história de diversos elementos da natureza ao longo das quatro estações do ano. Na sua estreia como encenadora, Isabel Alves Costa inspirar-se-ia nas aprendizagens adquiridas na Escola Jacques Lecoq, na experiência vivenciada com João Mota no grupo Rodaviva e num quadro referencial que apontava para o diretor de teatro e cinema Peter Brook, para o teatro japonês, para lendas, música e poesia. De acordo com as suas afirmações, o espetáculo foi revelador dos seus gostos e experiências pessoais.

¹⁶² O *Avejão*, de Raul Brandão, em 1968, e *As Troianas*, de Eurípides, em 1969.

¹⁶³ Vasques, Eugénia (1997). «The Ladies are not for burning (O el asalto a la casa de los hombres)». *ADE Teatro*, n.º 62/63, p. 91.

O ritual. O espaço em branco, vazio. A procura de um certo rigor. A minha maneira de estar no teatro e na vida. A «Bola de Neve» foi um pouco de tudo isso. Foi o aqui e agora possível do encontro entre mim – aprendiz de feiticeiro – e o grupo, em 1982 (Costa, 2003: 149-150).

A peça seguinte, *Discurso sobre a Cidade*, estreada em 19 de julho de 1983, foi construída, uma vez mais, a partir do trabalho coletivo. Uma notícia do semanário *Expresso*, onde se relatava um acidente que tinha provocado a fuga de um gás explosivo, foi o ponto de partida para o coletivo questionar a sua função, não só enquanto elementos de um grupo de teatro, mas igualmente como habitantes da cidade onde ocorreu o desastre noticiado.

O trajecto para este espetáculo foi longo. Como transpor para o teatro uma situação tão complexa? Como encontrar o fio condutor da história? Como articular as diferentes maneiras de sentir a cidade? O que é a cidade? E Eu e os Outros? De que lado estou? Quais as minhas recordações de Aveiro doutros tempos? A fábrica será mesmo um mal necessário? E se efectivamente a destruição acontecesse? Discussões, entrevistas, pesquisas, leituras, consultas e muitas improvisações. Fizemos, desfizemos, juntamos, sobrepusemos, experimentámos, construímos, limpámos e depois sujámos [...].¹⁶⁴

Ainda que as conceções dos «históricos» e do GRETUA, relativamente aos objetivos do teatro universitário, parecessem partir de pontos divergentes, a sua trajetória acabou por fazê-las convergir para a ideia, defendida por António Augusto Barros, de que a «missão» estava em «fazer mexer a cabeça aos estudantes».

Entretanto, alguns dos elementos fundadores abandonaram o grupo para iniciar as suas vidas profissionais. Para alguns, a experiência teatral acabaria por provocar inversões de sentido relativamente ao seu percurso académico inicial. Neste particular, referenciem-se os casos de Isabel Leitão, que, após terminar o curso de Engenharia do Ambiente, transitou do GRETUA para o teatro profissional, e de Rui Sérgio, que, sem ter finalizado a sua licenciatura, se tornou profissional de teatro.

No seu 6.º ano de existência, o grupo empreendeu uma nova experiência. Pela primeira vez, o trabalho teatral desenvolvido incidiu sobre o texto, deixando para trás aquela que, até ao momento, tinha sido a sua metodologia preferencial – a criação coletiva.

¹⁶⁴ *Idem, ibid.*, p. 150.

Estreado em 21 de junho de 1985, *Aventuras de Ruzante*, encenado por José Mora Ramos, resultou da ligação das peças *Fiorina*, *A Mosqueta* e *Bilora*, de Angelo Beoloco (Ruzante). A composição do grupo, maioritariamente feminino, a ausência de instalações próprias, além de um orçamento muito limitado, condicionaram outras possibilidades. No entanto, como seria explicitado no programa do espetáculo, a comicidade dos textos e o paralelismo «passível de ser estabelecido entre o mundo urbano e o mundo rural, patente nesta Cidade de Aveiro», constituía-se como uma oportunidade para voltar a observar o meio que os rodeava.

Na qualidade de encenador, Rui Sérgio regressou ao GRETUA para dirigir os espetáculos *Zoo Story*, de Edward Albee, estreado em maio de 1987, e *Le Nouveau Sygne de Pierre*, de Pascal Jouan, apresentado, pela primeira vez em Portugal, precisamente um ano mais tarde.

Na demanda de alternativas que pudessem suprir a falta de instalações próprias, o coletivo foi-se estabelecendo, temporariamente, em diferentes espaços, contando, nesse propósito, com a cumplicidade e a boa vontade de algumas estruturas e instituições da cidade, nomeadamente o Centro Integrado de Formação de Professores (CIFOP) e o Círculo Experimental de Teatro de Aveiro (CETA).



FOTO 14 - *Le Nouveau Sygne de Pierre*. GRETUA (1988)

© Manuel Gomes Teixeira/Punctum

Contudo, a falta de condições para ensaios e apresentações dificultava o seu trabalho, que, sem alternativas, acabava por acontecer em caves e garagens. Num folheto produzido pelo GRETUA explicavam-se as razões que conduziram à itinerância de *Zoo Story*, por diferentes espaços da cidade de Aveiro, sendo o último parágrafo do texto uma nota amarga, sem

destinatário(s) identificado(s), sobre as fracas condições de existência a que se viram votados: «[o] nosso escárnio e maldizer para aqueles, cuja atividade cultural não passa do gabinete em que estão fechados. A sua miopia irá longe.»¹⁶⁵

O seu último espetáculo, na década em foco, voltaria a inscrever o nome de uma mulher na encenação: Isabel Alves, cofundadora das companhias TEAR e Os Comediantes. Sob a sua direção foi levada à cena *Fera*, de Charles Marowitz, uma adaptação contemporânea de *A Fera Amansada*, de William Shakespeare, em que se apresentava uma crítica à ligação homem-mulher, evidenciando-se o domínio masculino e a submissão feminina.

Em dez anos de atividade contínua, o grupo efetuou um percurso notável. Ultrapassando as reduzidas expectativas iniciais, sem um espaço próprio para ensaios e apresentações, com as limitações próprias das estruturas de teatro universitário (relacionadas com a qualidade «líquida» dos grupos), revelou capacidade de evolução e experimentação, assim como vontade de arriscar, constituindo-se, dessa forma, como um elemento muito significativo na vida cultural da cidade onde evoluiu.

Em Lisboa, em simultâneo com o Teatro da Cantina Velha, surgiu o ÍBIS, no Instituto Superior de Ciências do Trabalho e da Empresa (ISCTE), em 1981. Apesar do longo historial do teatro universitário em Lisboa, a singularidade deste grupo fixou-se no facto de emergir, tal como o GRETUA, numa instituição de ensino superior relativamente recente (criada em 1972). A proposta de criação de um grupo de teatro aconteceu pela mão de Paulo Filipe Monteiro que, enquanto estudante do liceu, efetuara o curso de iniciação ao teatro do TEUC e participara no espetáculo *E agora? Histórias de José e Maria*. A génese do ÍBIS resultou da sua vontade¹⁶⁶ de dar sequência à experiência teatral iniciada em Coimbra.

[...] de uma forma muito informal, muito despreocupada, com colegas da turma, resolvi começar um espetáculo em torno de Fernando Pessoa que, atenção, não era na altura a figura que hoje é. Em 1981 não era uma figura mediática, mas eu gostava muito de poesia, os meus primeiros anos no teatro foram todos a trabalhar sobre poesia. Comecei com alguns colegas que aceitaram colaborar, fui buscar para Fernando Pessoa um ator que tinha visto e gostado muito numa peça de teatro amador em Lisboa, que se transformou em Fernando Pessoa – ele era o Fernando Pessoa! O diretor do ISCTE, que era uma pessoa muito aberta e embarcou

¹⁶⁵ Transcrito em *Gretua 20 anos - 1979/1999* (2000) [CD-ROM]. Aveiro.

¹⁶⁶ Entrevista a Paulo Filipe Monteiro (antigo ator do TEUC, encenador do CITAC e fundador, encenador e ator do ÍBIS), realizada em Coimbra, em 24 de novembro de 2010.

neste projeto, também não sabia até onde ia a minha loucura. O ISCTE tinha acabado de ser construído e numa ala, destinada ao ICS [Instituto de Ciências Sociais], que na altura ainda estava vazia, resolvi fazer o espetáculo em muitas salas; foi um dos trunfos do espetáculo.

Em *Drama em Gente*, estreado em novembro de 1981, num itinerário composto por onze salas, revelava-se um universo pessoano, através de imagens, objetos e texto.

Fiz muitas reproduções de imagens do Pessoa – de cartas, objetos, como lhe digo, nessa altura toda essa iconografia era bastante desconhecida – mas, nem todas as salas tinham atores, algumas tinham só imagens, outras tinham atores estáticos. O público reagia de forma diferente conforme os dias, às vezes muito intimidado quando andavam por aqueles corredores a espreitar aquilo, outras vezes muito excitados – «olha aqui um, está aqui um» – a Fátima Toscano tocava acordeão e, quando começava, as pessoas juntavam-se a ela, que as conduzia à sala onde se iniciava o espetáculo e o público ia andando de sala para sala.¹⁶⁷

Para Maria de Fátima Toscano¹⁶⁸, um dos elementos do grupo, o trabalho teve um resultado «[...] excelente. De leitura, análise e construção dramatúrgica, a partir das poesias do Pessoa e dos heterónimos.» Num depoimento à *Teatruniversitário*¹⁶⁹, Paulo Filipe Monteiro referiu a necessidade de ultrapassar a indolência e a apatia do meio cultural e estudantil como tal, porque, na sua opinião, o teatro universitário deveria revelar-se a força motriz de um movimento contra a inércia e a atonia do pensar e do agir, defendendo, nesse sentido, a necessidade de questionar, pesquisar e comunicar.

De facto, o mérito qualitativo de *Drama em Gente* impressionou o público, que esgotou a lotação de um mês de representações diárias, bem como a crítica, que, através da Associação Portuguesa de Críticos de Teatro, lhe atribuiu o *Prémio Revelação 1981*. A propósito desta experiência, Paulo Filipe Monteiro referiu que sobre ele paira ainda «essa sombra, nunca tive um espetáculo com uma reação tão forte».

A peça seguinte, *Poemas a Piaf*, estreada em 1983, continuava a refletir o gosto pessoal do encenador, algo que seria premissa fundamental em todas as criações desenvolvidas pelo ÍBIS.

¹⁶⁷ Dramaturgia e encenação de Paulo Filipe Monteiro. Interpretação de Helena Sousa, Maria de Fátima Toscano, Manuela Lopes, Manuela Cartaxo, Luís Tomé, Paulo Filipe Monteiro, Paulo Magalhães, Luís Tomé, José Martins e São Moreira.

¹⁶⁸ Entrevista a Maria de Fátima Toscano (elemento do ÍBIS) realizada em Coimbra, em 13 de setembro de 2011.

¹⁶⁹ *Teatruniversitário*, n.º 4/5, 1981, 85-86.

FOTO 15 - *Drama em Gente*. ÍBIS (1981)

Eu gostava muito da Piaf e gostava muito do Sena. O Sena tinha um poema a Piaf e eu fiz 'Poemas a Piaf', ou seja, uma montagem de poesia e teatro de Jorge de Sena, com canções da Piaf que eu adorava cantar. A Fátima Toscano cantava muito bem, e a Cristina Rosal, que era de outro ano do ISCTE, também cantava bem. Fomos buscar outra pessoa de fora e fizemos. Fomos buscar músicos que hoje são conhecidos do jazz e que na altura eram juvenzinhos como nós. Fomos buscar o Carlos Martins. Eram cinco – não foi ao vivo, fomos para estúdio, nós quase sem dinheiro, mas fomos para estúdio e eles gravaram. O Carlos Martins e o Edgar Caramelo no saxofone, o Cacum (não me lembro do nome verdadeiro) que ainda hoje é um baterista conhecido do jazz, o Carlos Barreto no contrabaixo e o Zé Manel Marreiros no teclado (esse abriu um estúdio e não seguiu a carreira de intérprete).

Apesar do aumento da dotação financeira para a realização deste espetáculo ter possibilitado outros meios de produção, a crítica foi feroz, arrasando-o¹⁷⁰. O encenador reconheceu que o espetáculo estreou sem que estivesse totalmente concluído, faltando-lhe tempo de ensaio.

Sem o peso imposto pelo sucesso da peça de estreia, e sem o receio das críticas funestas escritas a propósito do seu sucessor, a terceira experiência do coletivo lisboeta aportaria, de novo, a poesia e a música para a cena.

Estreado em 1984, *Sonata* partiu do texto *Sonata ao Luar*, de Yannis Ritsos. O monólogo tinha sido pensado para Manuela Cartaxo, que, em pleno processo de trabalho, se afastou do projeto, sendo substituída por Maria Emília Castanheira, atriz profissional, o que cotejou ao

¹⁷⁰ Como exemplo, leia-se a crítica «Sal de Jorge de Sena», da autoria de Jorge Listopad, publicada no suplemento *Actual* do semanário *Expresso*, de 19 de março de 1983, pág. 26.

ÍBIS uma configuração um pouco afastada do que, normalmente, se fixa para o teatro universitário. Sobre ele, narrado pelo encenador como experimental e intimista, Maria de Fátima Toscano¹⁷¹ guardou memória de um excelente trabalho:

[...] em cena estava um colega nosso do grupo a tocar a sonata de Beethoven e o trabalho foi uma coisa impressionante. Foi feito na fábrica de louça¹⁷² no Campo Pequeno, onde hoje é a Culturgest. Foi o último evento cultural que ali se fez e foi impressionante. Foi também de uma qualidade muito grande. Eu apenas cantava Mahler na entrada das pessoas.



FOTO 16 - Sonata. ÍBIS (1984)



FOTO 17 - Espuma dos Dias. ÍBIS (1987)

O último espetáculo do ÍBIS, *A Espuma do Dias*, a partir do texto de Boris Vian, estreou em 1987.

O romance era um encanto tão grande e tinha tanta relação com a juventude: os protagonistas são jovens. É mesmo bom para teatro universitário, pelo que fiz a adaptação. Fiz uma adaptação com um pequeno grupo. Veio um ator que estava no Cénico de Direito – já não sei bem porque veio – pois o grupo inicial do ÍBIS tinha-se dispersado, tinha-se desfeito e eu era a continuidade do grupo, digamos assim. Entretanto, já estava a dar aulas no ISCTE. Um dos atores, o Mário Carneiro (que depois chegou a ser subdiretor ou diretor do ACARTE), foi meu aluno. Estava de novo a Isabel Carlos. Vieram do Cénico [de Direito] não um, mas dois atores: o Carlos Gomes, que depois se profissionalizou como ator e fez alguns trabalhos, não é um ator constante mas tem feito muitos trabalhos em cinema e teatro. Também entrava na peça a Margarida Marinho

¹⁷¹ Entrevista a Maria de Fátima Toscano (elemento do ÍBIS) realizada em Coimbra, em 13 de setembro de 2011.

¹⁷² Fábrica de Cerâmica Lusitânia.

[...]. *Acabei por ir buscar a Sílvia Brito, que depois esteve muitos anos na Escola da Noite. A Sílvia fez uma «Alice» magnífica. Foi um pequeno espetáculo, ousado em algumas coisas.*¹⁷³

Com uma trajetória bastante particular, quando comparada com as de outros grupos de teatro universitário, o ÍBIS personificou, de certa forma, a existência-tipo dos projetos teatrais nos anos 80: ausência de espaço próprio, e correspondente itinerância por espaços alternativos; inconstância na composição dos elencos; escolhas estéticas ancoradas no referencial dos autores/encenadores; efemeridade do projeto.

Os «históricos»

Se, no âmbito do teatro profissional, a década de 1980 correspondeu à «institucionalização» das companhias independentes, também no teatro universitário se assistiu à afirmação e consolidação dos grupos mais antigos enquanto estruturas de referência, não só para os novos pares desse universo, mas, igualmente, para a cena teatral em geral.

Como foi já referido, ultrapassados os tempos de intervenção abertamente política, com o objetivo de reafirmar propósitos, os coletivos procuraram encetar e desenvolver outras formas de intervenção, nas quais se destacavam o pensamento analítico e a demanda de referências estéticas como pedras de toque na consolidação de percursos. Sem a obrigatoriedade de efetuar cedências à lógica do resultado da bilheteira, com elencos numerosos, algo que no teatro profissional, por razões financeiras, se tornava cada vez mais difícil manter, os grupos universitários foram conseguindo obter as condições necessárias (uns mais do que outros, é certo), para estabelecer pontes de diálogo com a vanguarda artística e a liberdade criativa.

No que concerne ao CITAC, o coletivo coimbrão prosseguiria atividades alinhadas com as opções estéticas e artísticas mais alternativas e singulares da sua história. Desenvolvidas nos primeiros anos do decénio, exemplificaram a sua capacidade de reinvenção, enquanto grupo, sempre disponível para experimentar práticas e modelos artísticos.

Ainda que os primeiros anos se tenham caracterizado por alguma inconstância, nomeadamente divergências logísticas (Salgado, 2011), o que impediu a estreia de *O Percevejo*,

¹⁷³ Entrevista a Paulo Filipe Monteiro (antigo ator do TEUC, encenador do CITAC e fundador, encenador e ator do ÍBIS), realizada em Coimbra, em 24 de novembro de 2010.

com texto de Mayakovsky e encenação de Geraldo Touché e Maria Alice Vergueiro, a estrutura rapidamente encontraria o formato adequado para uma progressão normalizada. Assim, foi com o trabalho seguinte, *Arlequim e Pierrot*, a partir de escritos de Almada Negreiros e encenação de Jorge Humberto e Fernando Marques, elementos do grupo, que participaram na Mostra de Teatro Universitário do Porto, em maio de 1981.

Seguiu-se um espetáculo-recital, criado a partir das aprendizagens proporcionadas em seminários, orientado pelos encenadores Ricardo Pais e Nuno Carinhas. *Viagem de um Navio Triste*, com texto de Jorge Sousa Braga, foi apresentado no Café Santa Cruz, em Coimbra, possibilitando, uma vez mais, extravasar o limite dos territórios puramente académicos.

Neste mesmo ano, o CITAC celebrou 25 anos (1956-1981) organizando vários eventos, que incluíram uma exposição sobre a sua história, um ciclo de cinema – subordinado ao tema *Teatro e Cinema* –, um sarau teatral, além da realização de colóquios de reflexão sobre a evolução do teatro universitário e a sua importância no contexto alargado do teatro feito em Portugal. Permaneceria, igualmente, como um ano de mudanças internas, marcado pela partida de Geraldo Touché e de alguns elementos mais antigos, e pelo despontar de uma nova geração, que possibilitou a necessária renovação para a progressão do grupo.

*Aprestado para comemorar 25 anos de uma existência que indescritivelmente influenciou, por vezes de forma poderosa, nos baralhados caminhos do Teatro Português, o CITAC procurava ao mesmo tempo ensaiar uma reflexão que pudesse ajudar o grupo a emergir da situação tanto ou quanto pantanosa em que durante uns tempos se tinha andado a comprazer.*¹⁷⁴

Percebida a necessidade de alterar o rumo do seu percurso, o grupo prosseguiria por dois caminhos, aparentemente distintos.

Por um lado, a continuação do experimentalismo artístico encetado com o evento *Multi/Ecos*, realizado em abril de 1979, que teve sequência no Ciclo *PROJECTOS & PROGESTOS: Tendências Polémicas nas Linguagens Artísticas Contemporâneas*, desenvolvido de 1980 a 1985. A primeira realização, que ocorreu sob a coordenação de António Barros e Rui Órfão, partira do desafio de transformar e repensar o espaço do Teatro-Estúdio do CITAC, através de vários suportes de comunicação e linguagens artísticas. Do vídeo à poesia visual, da música eletroacústica às artes performativas, artistas de diferentes áreas e nacionalidades

¹⁷⁴ CITAC (2006: 96).

conceberam e produziram um trabalho que cruzou e incorporou múltiplas sensibilidades expressivas, em estreita colaboração com a Escola Superior de Belas Artes do Porto. Esta iniciativa experimentalista e laboratorial de criação artística multidisciplinar estendeu-se em mais cinco anos, tendo contado com a participação de mais de 60 artistas de várias nacionalidades, responsáveis pela produção de meia centena de criações¹⁷⁵. A mais-valia deste ciclo resultou do facto de se ter convertido num espaço em que a performance se afigurava como a corporização final de uma criação de carácter híbrido, em que cada um dos seus componentes provinha das mais diversas áreas artísticas¹⁷⁶.

Por outro lado, a entrada de Mário Barradas¹⁷⁷ para a direção artística do grupo, foi reveladora da vontade de encetar um projeto bastante distinto daqueles que haviam sido produzidos nos últimos anos. Deste modo, a escolha da peça *Dom Duardos*, que estreou em 1982, revelou-se bastante simbólica, uma vez que se tratou da recuperação da tradição do texto vicentino nos palcos do teatro universitário, em Coimbra.

O espetáculo seguinte, *Noite de Guerra no Museu do Prado*, de Rafael Alberti, estreado a 1 de maio de 1983, é referido pelo grupo¹⁷⁸ como um exercício em que participaram todos os seus elementos, funcionando, assim, como forma de passagem de testemunho na integração da nova geração de «citaquianos».

Ainda com Mário Barradas aos comandos decorreria mais um curso de iniciação teatral, uma estimulante combinação de seminários e oficinas práticas e teóricas – no âmbito da formação teórico-prática dos atores realizaram-se seminários específicos de preparação para o espetáculo seguinte¹⁷⁹.

¹⁷⁵ CITAC (2006: 105).

¹⁷⁶ Sobre o Ciclo *PROJECTOS & PROGESTOS: Tendências Polémicas nas Linguagens Artísticas Contemporâneas*, cf. CITAC (2006) e Nogueira (2013). No âmbito da arte contemporânea salientem-se, igualmente, as atividades realizadas por outro organismo da AAC, o CAPC, que desde a sua fundação, em 1958, sempre operou como meio de difusão e de formação no campo das artes plásticas de cariz contemporâneo e experimental. Sobre este tema consultar Hilda Moreira de Frias (2010). *50 anos do CAPC. Uma faceta das Artes Plásticas em Coimbra*. Coimbra: Mar da Palavra.

¹⁷⁷ Advogado de formação, foi encenador, ator e professor de teatro. Bolseiro da Fundação Gulbenkian em França, na Escola Superior de Arte Dramática do Teatro Nacional de Estrasburgo (1969), regressou a Portugal em 1971, vindo a contribuir para a Reforma do Conservatório Nacional. Após o 25 de Abril viria a ser um dos grandes dinamizadores da descentralização cultural, estando a sua atividade teatral intimamente ligada à fundação do Centro Cultural de Évora.

¹⁷⁸ CITAC (2006: 80).

¹⁷⁹ «Sessões de improvisação (desbloqueamento e reeducação dos sentidos), máscaras cómicas (aproximação da construção de personagem), elocução e articulação, e tem os seguintes *ateliers*: Improvisação Teatral com Máscaras (Mário Barradas); Oficina de Concepção de Acessórios Teatrais, Fantoches e Máscaras (Manuel Costa Dias); Técnica de Clown (Manuel Guerra); Educação dos Sentidos e Apelo à Memória Sensorial (Luís Varela); História do Teatro Português e Problemática do Teatro Universitário (José Oliveira Barata); Introdução à Luminotecnia, fabrico de maquilhagem e a máscara facial (Aníbal Abrantes); seminários com Ricardo Pais, Manuel Dinis Jacinto. Fazem-se seminários por Christine Zurbach (*História dos Movimentos Teatrais no século XX*), com vista à contextualização de Fassbinder; António Barros realiza um estudo documental sobre estética Fassbinderiana, resultando daí a arquitetura cenográfica da peça seguinte» (Salgado, 2011: 494).

O espetáculo *Katzelmaher* (1983), de Rainer Werner Fassbinder, possibilitou a convergência dos caminhos trilhados durante a fase de reformulação do grupo. A linguagem plástica e estética visual explorada e trabalhada no Ciclo *PROJECTOS & PROGESTOS*, aportada pela direção plástica de António Barros e a encenação de Mário Barradas, confluíram e originaram um trabalho considerado, pelo crítico Carlos Porto, como «o melhor do CITAC nos últimos anos»¹⁸⁰.

No final destes três anos, o coletivo surgiu renovado, tendo reencontrado um rumo para a sua, manifestamente esgotada, formulação estética prévia. Os elementos que entretanto foram assomando tiveram a oportunidade de obter uma formação mais clássica, ao nível das técnicas teatrais veiculadas por Mário Barradas, e por outros formadores que ali orientaram seminários e oficinas, e, em simultâneo, experienciar uma vertente mais contemporânea do pensar e agir a nível performativo, através do ciclo dirigido por Augusto Barros e Rui Órfão.

Num contexto em que, grosso modo, o fenómeno cultural e artístico existia conotado com a reprodução e/ou assimilação de modelos culturais estandardizados, as atividades desenvolvidas pelo CITAC romperam por completo com a padronização, sistematização e repetição de linguagens estéticas mais comuns e dominantes. No que reporta ao universo estudantil, sem serem os únicos, constituíram-se como um centro circunscrito de resistência às lógicas facilitistas e acríticas dos consumos culturais de massa (Fulbrook, 2009; Baudrillard, 2007).

Na senda dessa constante regeneração, em 1983, despontaria um novo projeto. A partir de uma oficina de técnica *Clown*, orientada pelo encenador Manuel Guerra, constituiu-se o «subgrupo» Citacloowns¹⁸¹. Com um cariz marcadamente itinerante, a este núcleo foi solicitada a preparação de ações para diferentes públicos, que pudessem ser apresentadas em locais com distintas tipologias¹⁸². A aventura resultaria numa profícua atividade, de grande proximidade com a comunidade, provando que a capacidade dos estudantes em levar a prática teatral além das fronteiras restritas do meio universitário se mantinha. Ainda seguindo esta mesma lógica, surgiu o Citacções que, inspirado no modelo de Teatro Invisível, de Augusto Boal, transportou para a rua situações que desafiaram a reação do público mais incauto. Iniciara-se também um projeto de teatro de fantoches, o Citatoxes, que acabara por desaparecer depois de uma existência muito efémera.

¹⁸⁰ Salgado (2011: 314).

¹⁸¹ Celeste Dias, Lena Faria, António Duarte Bento, Gustavo Cardoso, José Ribeiro e José Geraldo.

¹⁸² Sobre esta experiência, Celeste Dias, um dos seus membros, afirmou que «Era um trabalho de rua não habitual, e a população mostrou-se agradavelmente surpreendida, as pessoas começaram a pedir a nossa presença e vimos que tinha razão de ser a existência de um grupo de palhaços». O grupo apresentou-se em diferentes localidades da região, como por exemplo, Penela, Águeda ou Curia, e em locais tão distintos como o Hospital Psiquiátrico do Lorrvão, a Penitenciária de Coimbra ou a Feira do Livro de Coimbra, no âmbito das comemorações do Dia Mundial da Criança. (CITAC, 2006: 95).

Finda a direção artística de Mário Barradas, o grupo contratou Paulo Filipe Monteiro que assim regressava ao teatro universitário de Coimbra, agora como encenador. Sem se desviar do seu gosto pela poesia, a escolha do texto a trabalhar recaiu em *Murder in the Cathedral*, de T. S. Eliot.

O CITAC convidou-me para encenar um espectáculo. Puseram-me várias hipóteses mas eu empurrei um bocadinho para este texto do T. S. Eliot e eles acabaram por aderir. Mais uma vez, um texto poético. Contudo, eu já estava a sentir os limites da poesia, de trabalhar só com poesia. Queria personagens, confrontos – na «Sonata» já era uma personagem, mas era sozinha. Eu queria o confronto dramático, e o «Crime na Catedral» era uma boa solução porque era um texto de um grande poeta, um texto de um altíssimo valor poético. Mas, era uma peça com princípio, meio e fim, com personagens e conflito. Foi uma experiência engraçada. O processo talvez tenha sido um pouco autoritário da minha parte, sinto-o hoje. Eram muitas pessoas, atirei-me para uma grande produção, no Mosteiro de Santa Clara-a-Velha, com o Orfeon de Coimbra, com os músicos. Foi o Paulo Vaz de Carvalho que fez a música, que ficou fantástica.¹⁸³



FOTO 18 - *Murder in the Cathedral*. CITAC (1986)

Estreado no Mosteiro de Santa Clara-a-Velha, em 29 de abril de 1986, este espetáculo era bastante ambicioso, apresentando uma enorme produção cénica, com um elenco numeroso e música ao vivo, revelando a capacidade do grupo de se reconfigurar a cada novo espetáculo.

¹⁸³ Entrevista a Paulo Filipe Monteiro (antigo ator do TEUC, encenador do CITAC e fundador, encenador e ator do ÍBIS), realizada em Coimbra, em 24 de novembro de 2010.

*Fiz escadas para o andar de baixo, de maneira que as pessoas surgiam de baixo e de cima. Depois tinha tapado o fundo: em vez de se ver os laranjais e a estrada, era tapado, e no momento da morte do arcebispo um grande pano preto, que era gigantesco e que cobria toda a nave do Mosteiro, caía e, de repente, apareciam os laranjais iluminados.*¹⁸⁴

Ultrapassada a crise de identidade revelada no início da década, o CITAC prosseguiria o seu percurso, renovando-se através dos elementos que nele ingressavam através dos cursos de iniciação. Como refere Salgado (2011: 325), a partir do final da década de 80 os cursos de iniciação teatral, realizados de dois em dois anos¹⁸⁵, serviram não só para a regeneração do grupo, mas igualmente para seleccionar, de diversos formadores, os encenadores das futuras criações.

Procurando, o último trabalho da década, estreado em maio de 1988, foi concebido precisamente a partir de uma oficina orientada pelo polaco Andrzej Kowalski, cuja proposta de trabalho se centrou na exploração do espaço, das sonoridades da artista experimental norte-americana Laurie Anderson e da extrapolação dos limites da comunicação através do teatro. Como referido no programa do espetáculo, «Nos dias de hoje a comunicação é cada vez mais feita à base da imagem e do som. Queremos acima de tudo provocar interpretações e sentimentos. Daí o partirmos todos para um encontro, para a procura. Daí o PROCURANDO.» A indagação de referenciais e de propostas de expressão teatral acabariam por transpor a década, continuando a ser premissas do grupo ao longo dos anos 90.

No TUP, a direção artística dos primeiros anos da década de 80 foi desempenhada por Moncho Rodriguez, encenador e ator galego. Além das encenações, orientou os cursos de formação inicial que, tal como aconteceu no TEUC e no CITAC, permitiam atrair os estudantes para a prática e conhecimento da linguagem teatral.

No entender deste grupo, as artes constituíam uma forte lacuna do sistema de ensino universitário, uma vez que, com a sua ausência, se excluíam dos currículos académicos matérias «tão importantes, como, por exemplo a História Teatral». Atribuíam este desfasamento à ignorância, ou pelo contrário, ao reconhecimento do «perigo de educar o homem dentro da Arte! Seria dar-lhe uma arma demasiado forte». Esta reflexão sobre o teatro e a universidade seria explicitada no programa de *Os Últimos Dias de Solidão de Robinson Crusóe ou Vinte Anos de Aventuras e de Amor*, uma encenação de Moncho Rodriguez, a partir de um texto do Grand Magic Circus, estreada em julho de 1980.

¹⁸⁴ *Idem.*

¹⁸⁵ TEUC e CITAC acordaram entre si realizar cursos de iniciação de forma intercalada, com o objetivo de assegurar, por um lado, a formação teatral aos estudantes interessados e, por outro, o equilíbrio funcional de cada uma das estruturas.

Sobre o sentido desta criação, na época em que se concretizou, o coletivo procurava realçar a situação de alguma estagnação e entorpecimento vivida pelo teatro universitário, após os tempos de comprometimento durante a ditadura, cuja importância cultural foi visível no impulso imprimido ao movimento do Teatro Independente. Na sua opinião, a perda de força do teatro universitário estava relacionada não só com o modelo de formação no ensino superior, mas também com o desencantamento da vivência académica por parte dos estudantes, que encaravam «a sua permanência no Teatro Universitário como algo simplesmente transitório, ou o que é pior, como uma passagem de tempo entre uma aula de cálculo e outra de anatomia». Nesse sentido, o objetivo primordial desta peça consistiu em formar um grupo de trabalho que possibilitasse a dinamização do teatro na universidade, tanto a nível prático, como no campo da investigação mais teórica.



FOTO 19 - *Os Últimos Dias de Solidão de Robinson Crusó ou Vinte Anos de Aventuras e de Amor*. TUP (1980)

Nesta nova fase do coletivo portuense, foi levado à cena um espetáculo multidisciplinar que cruzou a linguagem do teatro com a do circo, rematado com um baile e um apelo à participação do público. Na publicação *Teatruniversitário* foi descrito como «a prodigalidade na imaginação» que, apesar da «deficiência dos actores – é raro havê-los completos em teatro Universitário, pelo que se vai vendo – é superada pela estrutura do espetáculo, do divertido que é.»¹⁸⁶ A linguagem circense manteve-se como elemento central em *Mamã Mamute ou o Elefante Não Tem Pilila* (1981), criação coletiva que se seguiu.

¹⁸⁶ *Teatruniversitário*, n.º 2, 1981, p. 79.



FOTO 20 - Promoção do espetáculo *Mamã Mamute ou O Elefante Não Tem Pilila* numa rua do Porto.

Ainda sob a direção de Moncho Rodriguez, foram apresentados *No Ventre do Cavalo* (1981), de Henri Lefebvre, no qual se destacava um singular e aparatoso dispositivo cénico, e *O Fado Bandido*, uma adaptação da *Ópera dos Mendigos*, de John Gay, que servira de inspiração a Brecht, em *Ópera dos Três Vinténs*, e a Chico Buarque, n' *A Ópera do Malandro*. Na versão do TUP, estreada na III SITU, em maio de 1982, fora a vez do contexto português entrar em cena, num exercício teatral estruturado em quadros e canções, ao longo dos quais desfilava, de forma crítica e humorística, um conjunto de situações e personagens relacionadas com a conjuntura social da época.



FOTO 21 - *No ventre do cavalo*. TUP (1981) © Luís Ferreira Alves

Os espetáculos seguintes usufruíram da orientação do ator e encenador Jorge Castro Guedes¹⁸⁷: *Desastre Nú* (1982), de António Aragão, *O Escurial* (1983), de Michel de Ghelderode, e *Judith contra Holofernes* (1984), de Juan Antonio Hormigón. Durante este período não se realizaram cursos de formação, pelo que a entrada no grupo não pressupunha qualquer condição prévia. Foi precisamente nessa altura que Margarida Carronda¹⁸⁸, então estudante de Arqueologia da FLUP, se juntou ao grupo, ainda que o seu primeiro contacto com o TUP tenha sido como espetadora.

A chegada ao teatro deu-se através de amigos. Eu já tinha visto algumas coisas no TUP, mas não conhecia ninguém de lá. Na altura falava-se da figura do Castro Guedes, um encenador conceituado, com uma certa linguagem teatral à parte do que então se fazia. Ele tinha sido convidado pelo TUP para encenar várias peças. Quando fui ver uma delas fiquei muito entusiasmada com tudo aquilo: as luzes, os movimentos, o barracão antigo onde era o TUP, o entusiasmo das pessoas. Então alguém me apresentou uma pessoa do grupo, que foi a Glória Cheio, que era de Filosofia, portanto também era de Letras. E houve ali uma proximidade. Perante o meu entusiasmo perguntou-me se queria entrar para o grupo e que falaria com o Castro Guedes. E lá fui. Toda a gente que fosse universitário entrava. Aquilo não era propriamente um casting. Naquela altura havia muita gente que ia ficando. Era preciso... ia-se buscar. A primeira peça que fiz foi «O Escurial» de Michel de Ghelderode, encenada pelo Casto Guedes. [...] Eu estive no teatro até 1986, participei como atriz e na logística necessária para montar um espetáculo. Aí apaixonei-me pelos bastidores. Ainda fiz «Judith contra Holofernes» com o Castro Guedes, que levámos à SITU. Foi muito interessante o convívio com outros grupos de teatro universitário – para nós foi muito importante, foi um marco.

Tal como aconteceu com a entrevistada, a entrada de outros elementos para o grupo, por via das sociabilidades ou afinidades relacionadas com a frequência de determinado curso, acabou por resultar na elaboração de uma lista para concorrer à direção do grupo, lugar que acabariam por ocupar. Consequentemente, a sua vontade de alterar práticas e dinâmicas determinaria a escolha de um novo encenador – José Caldas.

¹⁸⁷ Ator e encenador. Iniciou o seu percurso profissional como ator da Seiva Trupe. Em 1977 efetuou a sua estreia como encenador profissional no TEAR (Teatro Estúdio de Arte Realista), grupo ao qual ficará indubitavelmente associado devido ao trabalho que produziu nessa função, "cuya radicalidad experimental marcará la década de los ochenta, responsable indiscutible por el ensayo (a veces extremo) de un conjunto de prácticas aparentemente deudoras de las vías abiertas por la teorización y por las experiencias concretas de Meyerhold" (Carneiro, 1987: 72).

¹⁸⁸ Entrevista a Margarida Carronda (elemento do TUP, membro da direção entre 1983 e 1986), realizada no Porto, em 25 de novembro de 2010.

Foi uma mudança muito grande, a própria prática. O Caldas fazia um trabalho aberto, cada um com o seu melhor. Ele tinha a capacidade de tirar o melhor de cada pessoa, mesmo quem não tinha formação de ator. Fomos aprendendo com o Caldas que era preciso mudar. Nessa altura começaram os workshops [...]. Ele questionava-nos, o que na altura era muito importante, porque nos punha a pensar. Fazia-nos reagir politicamente.

À semelhança do que acontecera com a maioria dos estudantes universitários, de meados da década de 1980, também para os membros do grupo a política deixara de ter um interesse primordial. No entanto, os estímulos aportados pelo novo encenador voltariam a imprimir um cunho político ao trabalho desenvolvido, ainda que os propósitos, e a forma como foram colocados em prática, fossem distintos daqueles vivenciados pelo TUP noutros tempos.

Com o Caldas a consciência política era importantíssima. Ele fez saltar isso em nós, pela discussão que havia no trabalho. Partimos para as «Bodas dos Pequenos Burgueses» [Brecht] adaptando-o à realidade portuguesa dos anos quarenta. Traduziu-se essa consciência política na forma de trabalhar. Era preciso refletir, tirar um pouco as palas burguesas que nós próprios tínhamos. O Caldas pôs-nos a pensar que realidade era aquela no tempo do fascismo. Foi por ali fora desbravando e descobrindo o que disso ainda havia em nós. Foi um processo moroso, mas muito engraçado.

Com esta peça participaram no Festival de Teatro Universitário de Nantes, em 1986, uma experiência, em parte, incitada pelo encenador, mas que correspondia aos objetivos da nova direção que, além de pretender conhecer outras perspetivas da prática teatral, almejava a internacionalização do coletivo. Da experiência em Nantes ficaram registadas algumas peripécias e obstáculos, que quase levaram ao cancelamento da apresentação no certame francês. No entanto, a enorme experiência do encenador seria responsável por conduzir o grupo a outras soluções, diferentes das originalmente ensaiadas, mas igualmente eficazes.

Inicialmente estávamos tristes por não podermos fazer uma coisa para a qual nos esforçámos tanto. Mas foi uma bela lição. No final o Caldas reuniu-nos e disse que nunca devíamos achar que alguma coisa é o fim do mundo. Isso existe mas é a outros níveis. A morte deixa-nos um bocado impotentes, mas também não é o fim do mundo. Portanto, se nós queríamos ser artistas tínhamos de aguentar a pressão. E isto foi a lição.

Depois das experiências inovadoras do trabalho com José Caldas, o grupo continuou decidido a não se deixar cair no marasmo. Encontraram resposta para os seus anseios fora do círculo do Porto, com o encenador Mário Feliciano¹⁸⁹ a propor oferecer um texto inédito aos palcos portugueses, De acordo com as palavras de Feliciano, grafadas no programa do espetáculo *O Desejo Agarrado pelo Rabo*, de Pablo Picasso (1986), tratava-se de um texto bastante desafiador que, enquanto exercício surrealista, procurava afastar-se da dramaturgia de estrutura clássica. Deste modo, pretendia-se agitar e escandalizar o espetador comum e, simultaneamente, chegar à interioridade de cada um, estimulando a sua imaginação. A nudez de uma das personagens provocou a agitação que o encenador vislumbrara na proposta do autor.

Segundo Margarida Carronda, a receção ao espetáculo foi polémica, mesmo para algumas pessoas do meio teatral do Porto, que encararam aquela exposição como um ato arriscado do grupo de estudantes. Ainda assim, em sua opinião, o entusiasmo de experienciar algo completamente novo foi bastante compensatório para a evolução do grupo.

Os espetáculos *Leôncio e Lena* (1987), de Georg Buchner, *AI, LÉ, LI, LÓ, LÉ, Cantigas de Rodapé...* (1988), de José Daniel Costa, e *Egano de Galuzzi* (1989), de Domingos de Oliveira, contaram com encenação de António Capelo¹⁹⁰, marcando o início de uma colaboração que, como se verá, se estendeu ao longo de vários anos.

Na sequência das reestruturações realizadas pelas diversas direcções foram surgindo outros núcleos de trabalho¹⁹¹, casos do TUP(inho), autodenominado «Comando aéreo-transportado de intervenção dramática rápida», que concebia e apresentava peças curtas e circunstanciais, em espaços alternativos como a rua, cafés e faculdades, e do TUP(a), que se dedicou ao teatro de fantoches de raiz popular, tendo a comunidade educativa como público-alvo. Paralelamente, realizaram-se oficinas para crianças, sob a direcção de Teresa Madureira e Helena Genésio.

¹⁸⁹ Estudou encenação em Roma, enquanto bolseiro da Fundação Calouste Gulbenkian. Em 1981 regressou a Portugal, onde foi responsável pela encenação de espetáculos de teatro e de ópera. Lecionou ainda na Escola Superior de Música de Lisboa e foi fundador do grupo Teatro da Politécnica (1989-1992).

¹⁹⁰ Profissionalizou-se como ator na companhia Seiva Trupe (1977) tendo trabalhado como ator n' A Barraca e no TEAR – Teatro Estúdio de Arte Realista, onde se estreou como encenador.

¹⁹¹ Informações referidas no programa de *O Desejo Agarrado pelo Rabo*.



FOTO 22 - Cartaz de *Comando Aero-transportado de Intervenção Dramática Rápida* - TUP(inho)

Também no TEUC foi dada continuidade à secção de teatro para a infância, cujos objetivos consistiam em proporcionar a experiência teatral a um público mais jovem, com a certeza de que as aprendizagens produzidas, através dessa experiência, seriam promotoras de novas atitudes face ao teatro. Ou seja, desde cedo inculcar o gosto por esta arte. Acreditava-se igualmente que, além dos aspetos relacionados com a fruição dos espetáculos, o teatro constituía uma via de apreensão do mundo e, por conseguinte, um meio de aquisição de conhecimentos sobre nós e o mundo, ou, como explicitava o título do espetáculo de Deolindo Pessoa, *De pequenino se torce o pepino* (1980). Seguir-se-iam *A Rainha Dida* (1982), também com escrita e encenação da sua autoria, e *O Príncipe Feliz* (1984), de Oscar Wilde, encenado por Manuel Guerra.



FOTO 23 - *De Pequenino se Torce o Destino*. TEUC (1980)

O abandono do grupo por parte de Deolindo Pessoa determinou o fim desta secção que, ao longo da sua existência, não se limitou à apresentação de espetáculos. O trabalho com escolas, a orientação de oficinas de construção de fantoches com crianças ou o apoio à difusão de espetáculos de outras estruturas¹⁹² constituíram uma complementaridade das atividades desenvolvidas neste núcleo do TEUC. Registe-se a sua participação no *V Encontro Nacional de Teatro Para a Infância e Juventude*, uma organização do Cento Português de Teatro para a Infância e Juventude, que decorreu em Lisboa, entre 24 de junho e 1 de julho de 1983, onde apresentaram *A Rainha Dida*.

Paralelamente ao trabalho realizado na secção para a infância, durante a década de 1980, as ações desenvolvidos pelo TEUC constituíram-se como um exemplo de afirmação do teatro universitário, enquanto espaço de criação, intervenção, liberdade criativa, formação, reflexão e pesquisa muito caracterizada pelo experimentalismo. Durante a década realçada, foram oferecidos espetáculos em palcos nacionais e em festivais internacionais, organizadas as SITU, publicada a revista *Teatruniversitário* e organizados cursos de formação teatral.

Em 1979/1980, Fernando Gusmão voltou ao TEUC. Deste regresso resultou o espetáculo *O sonho* (maio de 1980), desenhado a partir da miscelânea dramática *Los Papeles del Infierno*, de Enrique Buenaventura. Esta proposta de trabalho do encenador fora positivamente acolhida pelos estudantes, fundamentando-se essa decisão na importância e representatividade do autor colombiano no teatro sul-americano. No entanto, apesar do valor da sua obra artística, em Portugal a edição das obras que produzira era quase nula, pelo que o grupo assumiu a responsabilidade de levar à cena e difundir o trabalho deste criador.

Em simultâneo com as tarefas de Fernando Gusmão, dirigido por Adolfo Gutkin¹⁹³, realizava-se mais um curso de iniciação teatral. Como pode ler-se na revista *Teatruniversitário*¹⁹⁴, para esse ano um dos objetivos do grupo era constituir um grupo interessado não só na formação prática em teatro, mas também na reflexão e discussão estética sobre questões relacionadas com as novas conceções de teatro. Criadas estas condições, o grupo levaria à cena *Homo Dramaticus* (1981), uma encenação de Gutkin, a partir da trilogia homónima do escritor Alberto Adellach, um dos fundadores do teatro sociopolítico na argentina dos anos 1960. Segundo Carlos Porto¹⁹⁵,

¹⁹² Enquadra-se neste particular o espetáculo *Kikerikiste*, de Paul Maar, encenado por Manuel Guerra no âmbito da Unidade-Infância do Centro Cultural de Évora, que foi apresentado para crianças das escolas do concelho de Coimbra, entre dezembro de 1980 e janeiro de 1981.

¹⁹³ Para além das sessões orientadas por Gutkin, realizaram-se sessões de iniciação ao teatro para a infância e construção de fantoches, da responsabilidade de Deolindo Pessoa, assim como de Ginástica e Ritmo, orientadas por Eduardo Cabrita.

¹⁹⁴ *Teatruniversitário*, n.º 3, julho de 1981, p. 25.

¹⁹⁵ *Diário de Lisboa*, 16 de novembro de 1981, p. 16.

este foi «um dos melhores trabalhos recentes tanto de Gutkin como do TEUC, em especial no que se refere à preparação dos actores e à criação de um tempo dramático altamente eficaz.»

No âmbito de um novo núcleo então criado, cuja atividade era orientada apenas por sócios do organismo, e que possibilitou a alguns elementos a experiência da encenação, realizou-se o recital *Um Reino Maravilhoso*. Com textos de Miguel Torga, e coordenado por António Augusto Barros, foi apresentado na abertura do Festival de Setúbal, em 1981.

No ano letivo de 1981/82, o grupo organizou um programa de estágios aberto a todos os estudantes universitários. Esta iniciativa integrava-se num projeto maior, que visava a criação de uma Escola de Teatro agregada às atividades do TEUC. Neste contexto, realizou-se um módulo dedicado à Pantomima Clássica, orientado por Julio Castronuovo, e outro, intitulado *O Actor Como Transgressor do Espaço Cénico*, dirigido por Ricardo Pais¹⁹⁶.

Este último módulo funcionou como base de *O Despertar da Primavera*, de Frank Wedekind, espetáculo que estrearia em 1983, obtendo reações críticas de jornais nacionais. Sobre ele, Carlos Porto¹⁹⁷ enaltecia a encenação de Ricardo Pais e a sua capacidade em ultrapassar a barreira temporal que separava a escrita do texto e o tempo presente. Contrastando com a boa estrutura cénica e dramática, o desempenho dos atores foi, segundo o crítico, bastante negativa e demonstrativa de falta de preparação. Esta questão seria também abordada por Jorge Listopad¹⁹⁸ que, ainda que reconhecesse a competência do espetáculo «mais pela sua pedagogia do que pela criatividade», não deixou de referir que os atores foram deixados pelo responsável «à deriva, na situação por vezes incipiente de estar no palco [...], em suma, não cuidou do outro lado da pedagogia do teatro estudantil dirigido por um profissional.»

Em 1985, o grupo apresentou quatro espetáculos. *A Marcha*, que marcaria o regresso à escrita dramática de Adellach e à encenação de Gutkin, *Dom Quixote de la Mancha*, de Cervantes, com encenação do polaco Andrzej Kowalski, e duas encenações da responsabilidade de elementos do TEUC: *O Amor*, de Marguerite Duras, encenado por Manuel Sardinha, e *Borisvilândia*, a partir de *O Arranca Corações* e *A Mais Baixa das Profissões* de Boris Vian, com direção de António Augusto Barros e António Romão.

¹⁹⁶ No final dos anos 60, enquanto estudante de Direito da Universidade de Coimbra, foi membro do CITAC. Em 1971, depois de se ter fixado no Reino Unido, obtém o Director's Course Diploma, pelo Drama Centre London. Regressou a Portugal após o 25 de Abril, vindo a integrar o núcleo de fundadores da Companhia Os Cómicos. Exerceu funções de docente no Conservatório Nacional (1975-1983) e, dois anos mais tarde, criou o Núcleo de Ação Cultural Área Urbana (Viseu). Foi diretor do Teatro Nacional D. Maria II (1989/1990) e comissário-geral de Coimbra – Capital do Teatro (1992/1993).

¹⁹⁷ «Primavera Molhada», *Diário de Lisboa*, 21 de maio de 1983, p. 15.

¹⁹⁸ «A primavera coimbrã em Lisboa», *Expresso*, 21 de maio de 1983, suplemento da revista, p. 29.

FOTO 24 - *A Marcha*. TEUC (1995)

Dois anos mais tarde seria a vez de *Tenslume*, criação coletiva com direção de Joke Terpsma, e *A doença da morte*, mais um texto de Marguerite Duras encenado por Sardinha. Depois da experiência com o texto de Wedekind, o grupo retornaria à interpretação de um clássico da literatura dramática do início do século XX, ainda neste período: *O Sonho*, de August Strindberg, chegaria ao palco sob a direção de Rogério de Carvalho¹⁹⁹.

Para assinalar o seu 50.º aniversário (1988), o TEUC decidiu invocar Gil Vicente a partir de uma escolha literária profundamente simbólica para o coletivo, numa espécie de retorno ao princípio da história, ao ponto inicial de um processo com meio século de existência. Segundo o seu encenador, Rogério de Carvalho²⁰⁰, o *Auto da Índia* saiu da simples ilustração do texto, mantendo, porém, todo o seu sentido. Um espetáculo com uma forte componente plástica, no qual destacou o trabalho cenográfico de José Manuel Castanheira e o desenho de luz de Jorge Ribeiro, assim como o notável desempenho dos atores, que lhe conferiram uma modernidade e inovação estética fora do comum. Nas suas palavras, tratou-se de um leitura que não era «psicológica, nem era realista. Era a-realista. As pessoas não estavam habituadas a ver teatro visualmente forte. [...] criámos, assim, uma nova maneira de transpor o Gil Vicente para o palco.»

Foi com este espetáculo comemorativo que o TEUC encerrou a década. Tal como referenciado, em simultâneo com os trabalhos apresentados em palco, e os cursos de formação

¹⁹⁹ Licenciado em Economia, conclui igualmente o curso de Teatro e Formação de Atores no Conservatório Nacional. Ao longo do seu percurso como encenador trabalhou com companhias de teatro amador, colaborou com vários grupos de teatro universitário e dirigiu inúmeros espetáculos em companhias de teatro profissional.

²⁰⁰ *Rua Larga*, Revista da Reitoria da Universidade de Coimbra (2012), n.º 35, p. 49.

realizados, o seu percurso ficou marcado por duas iniciativas absolutamente ímpares na cena cultural: a edição da revista *Teatruniversitário* e a organização e produção das SITU/BUC.

Teatruniversitário

A edição de textos analíticos relacionados com teatro foi sendo apanágio dos organismos teatrais. São disso exemplo, na década de 60, os *Cadernos de Teatro*, produzidos pelo CITAC, e o *Boletim do Teatro Universitário do Porto*, publicado pelo TUP. Estas publicações permitiram divulgar as atividades dos organismos, refletir sobre as suas práticas teatrais, difundir textos e autores teatrais. No contexto das publicações nacionais sobre a temática, estas edições ocuparam o vazio, correspondendo aos intentos vocacionais do teatro universitário, orientados para um posicionamento questionador, pedagógico e esclarecido.

No seguimento desta linha de pensamento, em 1980, emergiu o primeiro número da revista *Teatruniversitário*²⁰¹, um projeto muito bem elaborado no plano estético e de conteúdo. O próprio formato e grafismo da publicação são demonstrativos do apuro que se pretendeu atribuir-lhe. Para António Augusto Barros, diretor da revista, esse cuidado foi imprescindível, uma vez que o conteúdo não podia estar desligado da forma, devendo o todo refletir o seu posicionamento relativamente ao teatro e à sua vontade de intervir culturalmente.

*O teatro universitário, enquanto constituir movimento e coisa viva é, pois, uma das nossas preocupações fundamentais. Pelo seu posicionamento e vocação pode constituir um local propício ao laboratório de experiências e ao debate generalizado das ideias. O teatro em Portugal, sem qualquer delimitação de fronteiras – de amadores, profissional, independente ou universitário – necessita aprofundar o debate teórico. Verdadeiramente ele nunca existiu. Por isso a confusão, o empirismo, as boas vontades têm-se confirmado. O que é agravado por não existir crítica. Existem alguns divulgadores em «part-time», bem e mal intencionados, que, na sua maioria, apostam mais na função de juizes que na de críticos. A comunicação social faz pouca e má divulgação das actividades teatrais. Não há nenhuma revista especializada nem tão pouco uma revista de actualidade cultural que lhes dedique a atenção que merecem no panorama nacional.*²⁰²

²⁰¹ Direção de António Augusto Barros; Redação de Conceição Robalo e Luís Azevedo Mendes. Nas publicações seguintes, a redação foi composta por outros elementos.

²⁰² *Teatruniversitário*, n.º 3, julho de 1981, pág. 4.

Daí a intencionalidade de encontrar um formato físico singular, assim como a colaboração com artistas plásticos (casos de Manuel Miranda e Delfim Sardo) na composição gráfica de algumas capas.

Com uma periodicidade trimestral, ao longo dos seus doze números a revista converter-se-ia num espaço de reflexão sobre o teatro e as suas práticas, não só pela abordagem de temas tão diversos como antropologia teatral, criação coletiva, teatro para a infância, teatro popular ou teatro argentino contemporâneo, mas igualmente pelo acolhimento que deu a um leque alargado de artigos de colaboradores, de artigos traduzidos e de entrevistas a figuras da cena teatral. O teatro universitário, em contexto nacional e internacional, possuía aqui o seu espaço de divulgação de atividades, embora também se publicassem notícias sobre teatro amador e profissional, festivais internacionais de teatro ou referências às edições de livros e publicações estrangeiras.

A propósito da crítica ao espetáculo *O Despertar da Primavera*, Jorge Listopad escreveu:

*A nomear ainda: o n.º 9 da revista 'Teatruniversitário', em forma de textos de apoio para a estreia. A revista, desde o primeiro número digna de louvor (respeito e amor) porque com estas qualidades tem sido cosida (com s e com z), apresenta um notável dossier sobre 'Wedekind'. Amparo da pobre biblioteca teatral portuguesa.*²⁰³

Também de acordo com as reflexões de Carlos Porto, eram enaltecidas a qualidade e importância da publicação.

*Chama-se a atenção para os textos de apoio que constituem o último n.º da revista 'Teatruniversitário'. Conferem ao espetáculo uma base teórica que tanto vem escasseando no nosso teatro. Já agora vale a pena reparar que a 'Teatruniversitário' vai já no n.º 9. É preciso estar atento a esta revista, a única que se edita entre nós.*²⁰⁴

A sua notabilidade no contexto da documentação e da reflexão sobre teatro foi, e ainda hoje é, assinalável, não só pela escassez de publicações especializadas (Serôdio, 2003), mas, essencialmente, pela qualidade dos seus artigos, com a particularidade de, como referiu António Augusto Barros, ter surgido no âmbito do teatro universitário.

²⁰³ «A primavera coimbrã em Lisboa», *Expresso*, 21 de maio de 1983, suplemento revista, p. 29.

²⁰⁴ «De vez em quando, o teatro universitário dá sinais, mais ou menos vigorosos, de existir», *Diário de Lisboa*, 11 de maio de 1983, p. 19.

Normalmente, a ideia que há é que no teatro universitário trabalha-se dois ou três anos e vai-se embora. Não faz nada de substantivo, continuado. Nós contrariámos isso e fizemos uma experiência continuada. Tinha havido muitas experiências. Tinham acabado todas muito cedo. As revistas de teatro acabaram em quatro ou cinco números e a nossa conseguiu aguentar-se. Durou uns tempos largos. Existiu, nos anos 80, um clima propício à criação artística. Houve uma conjuntura em que havia muita gente a querer fazer coisas. Na Associação [AAC], em particular, no teatro, na música. Mas também na literatura, havia muita gente a escrever, a escrever poesia e outras coisas, a publicar na «Fenda». Portanto, nós não podíamos fazer uma coisa qualquer. Tínhamos de fazer uma coisa bem feita.²⁰⁵

Festivais de teatro universitário - SITU/BUC

Como ficou dito, a primeira edição da SITU realizou-se em 1978, voltando a repetir-se bienalmente, de acordo com o que definira a direção do TEUC, por mais três edições: 1980, 1982 e 1984. A importância conferida às SITU ficou a dever-se a diversos fatores, intrinsecamente conectados entre si. Desde logo, porque foram palco de uma pluralidade de propostas teatrais, algumas verdadeiramente pioneiras no contexto português, casos das apresentações de grupos da Checoslováquia e da Polónia, anteriormente referidos. Por outro lado, o encontro e o convívio entre diferentes formações de teatro universitário, nacionais e internacionais, possibilitaram a permuta de experiências, o conhecimento de diferentes formas organizacionais dos coletivos e a reflexão em torno da própria configuração do teatro universitário, não só em Portugal e nos países de onde provinham os coletivos, mas igualmente doutros territórios com os quais existissem contactos. Se, em alguns casos, os modelos eram semelhantes aos grupos portugueses, outros tinham perfis estruturais divergentes.

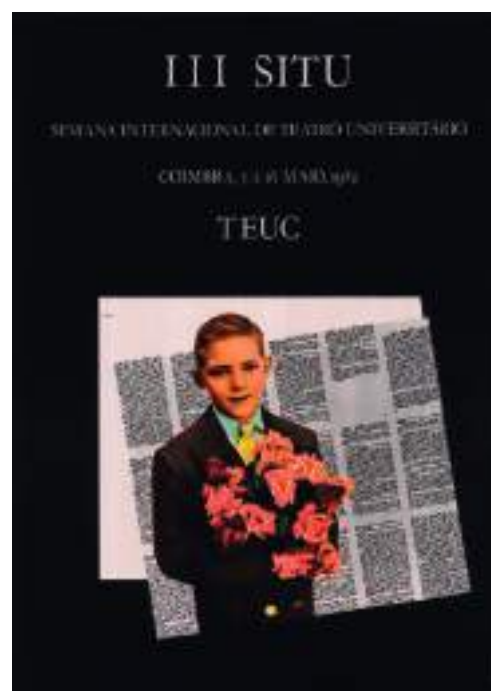


FOTO 25 - Cartaz da III SITU. TEUC (1982)

²⁰⁵ Entrevista a António Augusto Barros (membro do TEUC entre 1976 e meados da década de 1980), realizada em 2 de novembro de 2011.

De acordo com afirmações proferidas por António Augusto Barros, um exemplo paradigmático dessas diferenças foi o grupo checoslovaco DISK²⁰⁶, de Praga, que, na verdade, era um conjunto de uma escola de teatro, cuja qualidade técnica evidenciava uma enorme distância performativa relativamente à maioria das restantes estruturas. No entanto, esta diferença permitiu abrir novas perceções sobre o teatro universitário.

*O primeiro grupo que veio cá, e que foi o grande espanto, porque era realmente de uma qualidade excepcional, foi o DISK, um grupo do Academia de Teatro de Praga, que é uma das melhores escolas de teatro da Europa. Eles vinham aqui, mas não eram como nós. Eles já tinham quatro, cinco anos de trabalho teatral em cima, de formação. Nós, nem em 20 anos fazíamos a formação que eles faziam. E começámos a perceber que essas realidades podiam-se misturar. Até para se perceber os vários modelos, até para se perceber que era importante, desde logo, o ensino do teatro, que foi sempre uma das nossas lutas.*²⁰⁷

Estabelecida uma rede de contactos, proporcionada, em parte, pela experiência da SITU, a internacionalização do teatro universitário voltava a fazer parte do percurso dos coletivos. Ao longo das várias edições passaram por Coimbra grupos polacos, espanhóis, suecos, checoslovacos, ingleses, belgas, que, a par dos grupos portugueses CITAC, TUP, Cénico de Direito, GRE-TUA, ÍBIS ou Grupo de Teatro da Escola Superior de Belas Artes de Lisboa, fixaram o nome da SITU como um dos mais importantes festivais internacionais de teatro realizados nesse período.

Paralelamente às apresentações teatrais, foram organizadas exposições²⁰⁸, concertos²⁰⁹, colóquios e debates, fazendo destas semanas um evento particular na cena cultural da cidade e do país. Ao longo de sete dias consecutivos, Coimbra transformava-se num fervilhante centro de atividades culturais, espalhadas por diversos espaços da cidade, incluindo a rua, o que permitia a adesão de diferentes públicos às iniciativas propostas.

Num artigo publicado no semanário *Se7e*²¹⁰, a propósito da realização da 3.ª edição da SITU (1982), João Fonseca refere-se à Semana como um acontecimento paradigmático:

²⁰⁶ Para além da já referida participação na 1.ª SITU, com o espetáculo *Comédia nova sobre a Princesa Libuche e a Guerra das raparigas*, voltariam a Coimbra na 2.ª e 3.ª edição do certame, apresentando, respetivamente, *Voyna* e *O Jogo Fatal do Amor*, de Josef e Karel Capek.

²⁰⁷ Entrevista a António Augusto Barros (membro do TEUC entre 1976 e meados da década de 1980), realizada em 2 de novembro de 2011.

²⁰⁸ Mostra de artes plásticas, com trabalhos de estudantes universitários de Coimbra e do Porto; exposição relativa ao percurso do TEUC, desde 1974; mostra das propostas de cartazes para a SITU; exposição «Espaços Cénicos» de José Rodrigues.

²⁰⁹ Luís Cília, Paulo Vaz de Carvalho, Brigada Victor Jara, Egberto Gismonti, Jazz Quartet da Academia de Música de Estocolmo foram alguns dos nomes que atuaram, demonstrando o ecletismo que caracterizou as SITU.

²¹⁰ «III SITU transforma Coimbra num imenso palco», *Se7e*, n.º 205, 12 de maio de 1982, p. 15.

Considerado como o de maior significado de quantos se efectuaram na cidade e, apesar de ser muito recente, como o mais importante festival de teatro universitário da Europa [...]. É, pois, legítimo dizer que Coimbra está para a SITU, como a Figueira da Foz para o cinema, com o Festival. [...] A Semana Internacional de Teatro Universitário ganhou, entretanto, uma dimensão que já a torna quase incontrolável. Os respectivos promotores carecem de estruturas e de apoios. Sobram-lhes, no entanto, a boa vontade e o empenho. Os «teuques», feitos profissionais destas coisas, trabalham em condições que nem a amadores serviriam.

Com efeito, a produção e organização de um evento desta natureza carecia de meios que a natural evolução do grupo dificilmente conseguiria acompanhar, uma vez que a renovação do coletivo, realizada através da entrada de membros e de uma direção sem experiência, dificultava a tarefa de assegurar a continuidade das SITU. Por outro lado, o débil financiamento da(s) Semana(s) não poderia continuar a ser assegurado pelos subsídios atribuídos ao TEUC, sob pena do organismo se revelar incapaz de manter as suas habituais atividades. Aliás, as questões de financiamento foram sempre um desafio organizativo, tendo levado a direção da SITU a manifestar, por diversas vezes, o seu descontentamento em relação à atribuição de subsídios por parte das entidades públicas responsáveis. Estas denúncias identificavam a Câmara Municipal de Coimbra como principal responsável, já que a edilidade considerava a programação das SITU desajustada relativamente aos interesses do público da cidade²¹¹.

Os constrangimentos organizacionais e de financiamento impossibilitaram a continuidade do projeto, tal como estava a ser realizado. A solução encontrada para assegurar a sua manutenção passou pela autonomia jurídica do festival, tendo sido criada para esse efeito a Associação Cultural Bienal Universitária de Coimbra, que agregava elementos do TEUC, e que era financeiramente apoiada por outros dois organismos da AAC: o GEFAC e a Tuna Académica da Universidade de Coimbra. Para assegurar a exequibilidade financeira da iniciativa foram estabelecidos acordos, nomeadamente com a autarquia de Coimbra e a Reitoria da Universidade de Coimbra.

Foi nesse contexto que, em 1986, teve lugar a 1.^a edição da Bienal Universitária de Coimbra (BUC) que, nesse ano, ainda apareceu designada como BUC/V SITU.

Foi assim que, naturalmente, apareceu a BUC enquanto instituição, que depois, além de organizar os festivais, também teve essa ambição e prática de ser uma instituição de produção artística. E, portanto, organizava outros eventos além dos programados de dois em dois anos. Começámos a organizar ciclos de jazz, de dança e o teatro holandês, isto só para assinalar

²¹¹ Revista *Via Latina*, 1985-86.

*eventos que foram feitos com o ACARTE. Porque depois nós também fomos participantes de uma organização, que foi muito importante na Europa, que é o IETM – International European Theatre Meeting. Trata-se de uma organização europeia que começou nos anos 80. [...] reunia todos os anos, numa cidade diferente, criadores, programadores, produtores no teatro, no cinema. Foi uma organização muito importante na Europa, na transformação do panorama cultural europeu.*²¹²

A participação no International European Theatre Meeting (IETM) seria fundamental para a conceção e programação da BUC. Além da troca de experiências, e da reflexão em torno da criação contemporânea, foi no âmbito desta organização que António Augusto Barros conheceu Madalena Azeredo de Perdigão²¹³. Uma enorme cumplicidade de ideias e a comunhão de perspetivas culturais, entre a BUC e o ACARTE, propiciaram o desenvolvimento de projetos em comum.

Ainda que tivesse mantido uma ligação privilegiada com o teatro universitário, através do apoio à realização do Encontro Nacional de Teatro Universitário (ENTU), realizado a partir de 1990²¹⁴, a BUC alargou a sua intervenção muito para lá do teatro. Embora este último tenha constituído o principal eixo da programação, o título do evento deixou de lhe fazer referência, uma vez que se pretendia dinamizar outras linguagens artísticas contemporâneas, como as artes visuais, a música e a dança. A intervenção artística protagonizada pela Bienal deixava o círculo mais restrito do teatro universitário, passando a outros territórios da criação artística e aumentando, potencialmente, o número de interessados no seu consumo.

Contudo, como referiu Augusto Barros, a ambição de transformar a BUC num polo dinamizador da cena artística contemporânea na cidade de Coimbra foi conseguida através da implementação de uma programação que se estendia para além do evento bienal. Foi nesse contexto que aconteceram o Ciclo de Jazz com Mário Laginha e o Quarteto António Peixoto, o espetáculo da artista multidisciplinar Meredith Monk (1989) ou a atuação da Penguin Café Orchestra (1991), entre outros.

²¹² Entrevista a António Augusto Barros (membro do TEUC entre 1976 e meados da década de 1980), realizada em Coimbra, em 2 de novembro de 2011.

²¹³ Figura incontornável do «panorama artístico e educativo português da segunda metade do século XX, Madalena Perdigão desenvolveu um diversificado trabalho em prol da cultura portuguesa [...], tendo sido criadora e Directora do Serviço de Música da Fundação Calouste Gulbenkian durante 17 anos (entre 1958 e 1974). Entre outros projectos de relevo, ao seu currículo juntam-se [...] a criação e direcção do ACARTE [Serviço de Animação, Criação Artística e Educação pela Arte], de 1984 a 1989.» (Teixeira, 2014).

²¹⁴ Registaram-se três edições da ENTU, 1990, 1992 e 1993. Em 1995, o CITAC e o TEUC o iniciaram a organização conjunta de ACTUS – Encontro de Teatro Universitário, que se realizou por mais cinco edições (1996, 1997, 1997, 1998, 2003 e 2004).

A preocupação de ampliar o espaço de intervenção para diferentes pontos da cidade, algo já efetuado nas SITU, possibilitou um contacto próximo com a população. Além da rua, outros locais da cidade, relacionados com a vida académica, nomeadamente as Escadas Monumentais, a Cantina do Departamento de Matemática e o corredor da Faculdade de Psicologia e Ciências da Educação da UC, foram espaço de intervenção, tendo permitido uma interação direta entre práticas artísticas e população estudantil. Através da utilização de espaços não convencionais, abriu-se à cidade a possibilidade de redescobrir património arquitetónico esquecido e degradado, caso do Convento S. Francisco, onde, em 1990, a companhia de teatro O Bando apresentou uma memorável interpretação cénica, a partir da obra *Bichos*, de Miguel Torga.

Ao longo da década, através de iniciativas como as SITU/BUC e das diversas atividades realizadas nas diferentes estruturas estudantis universitárias (CAPC, Centro de Estudos de Fotografia, CITAC, GEFAC, Coro Misto), a cidade coexistiu com diferentes vertentes da criação artística, da vanguarda à cultura popular²¹⁵, aspeto revelador da existência de várias práticas e identidades, no que concerne à juventude estudantil. Se, por um lado, na sua maioria, esta é apontada como individualista, hedonista e pouco participativa, a verdade é que o reverso da medalha reflete uma imagem inversa. Para alguns estudantes, do seu percurso universitário fez-se a alternativa, tendo encontrando solução para suprimir as ausências culturais que instâncias universitárias, poder local e nacional, não foram capazes de preencher (Estanque, 2008). Numa demonstração clara de que, ultrapassados os anos das batalhas pelas grandes causas comuns, entre os estudantes universitários foi possível trabalhar em projetos coletivos, questionar, divergir e experimentar. Estes percursos são indicativos da capacidade de os estudantes universitários se constituírem como elementos preponderantes, no desenvolvimento das «cidades criativas» (Fincher e Shaw, 2013), além de agentes de mudança e progresso cultural (Santos, 1991).

No entanto, a indefinição de políticas culturais, a falta de convergência entre diferentes entidades, a desvalorização do contributo das artes e da cultura, enquanto estratégia de projeção da cidade, revelar-se-iam os grandes obstáculos à persecução de atividades como a BUC.

²¹⁵ Cf. Silva, 2009.

3.º Tempo - Redefinição (1990/1994)

No início da década de 1990, o panorama do teatro universitário português afigurava-se muito promissor, já que a herança do decénio anterior era significativamente generosa. Esgotado o tempo e o modo de agitação política, desencadeada com a Revolução de Abril, outras problemáticas foram emergindo e para elas houve que encontrar respostas. Uma delas foi a organização de cursos de formação inicial de teatro, ações de enorme importância, na medida em que possibilitaram não só a renovação dos grupos, mas, igualmente, o preenchimento do grande espaço deixado vazio pela exiguidade de possibilidades formativas, no âmbito da educação formal. Esta experiência formativa gerara profissionais de teatro que, passando pela vivência do teatro universitário, alteraram os seus percursos de vida.

Na mesma lógica da formação, verificou-se a necessidade de aprofundar e investigar, de forma analítica, o que se fazia na prática. Os trabalhos apresentados em palco estiveram, frequentemente, associados a um labor de reflexão e a uma pesquisa teórica, identificando-se a revista *Teatruniversitário* como a expressão máxima desse investimento.

Sem se submeterem a formulações imutáveis ou a modelos artísticos instituídos, cada um dos coletivos, à sua maneira, reconheça-se, foi livre para criar as suas narrativas coletivas, de acordo com sensibilidades, afinidades e apetências específicas. Fizeram-no através de diferentes propostas, sob a direção de distintos encenadores, apresentando textos e trabalhos bastantes heterógenos. Regressaram aos clássicos, caso de Gil Vicente, mas franquearam igualmente as portas à performance e ao experimentalismo da arte híbrida. Mostraram ainda engenho e arte para se organizarem e desenvolverem projetos, obtendo reconhecimento nacional e internacional.

O aparecimento de grupos e o ressurgimento do Grupo de Teatro de Letras, do Cénico de Direito e do Grupo de Teatro da Universidade Técnica de Lisboa foram sintomas de que, na margem da universidade e de uma existência académica pouco mobilizadora para o associativismo e para as ações coletivas, as possibilidades de intervenção ainda pulsavam entre os estudantes. Ainda assim, com exceção do fim da BUC, e da edição da *Teatruniversitário*, nos primeiros quatro anos dos anos 90, o cenário, no essencial, não sofreu modificações profundas.

Contudo, assinala-se que a tendência de proliferação de novas estruturas se manteve, e se, no caso de Lisboa, o impacto foi menos significativo, já o aparecimento do Teatro Universitário do Minho (TUM), em Braga, e do Sin-Cera, em Faro, contribuíram significativamente para alterar a cena teatral das duas cidades.

O Teatro Universitário do Minho

Como previamente referido neste estudo, na Universidade do Minho já tinham existido experiências efémeras de coletivos teatrais. Porém, quando em 1988 Ana Bettencourt chegou a Braga para lecionar nessa instituição de ensino superior público, encontrou um vazio cultural a que rapidamente procurou dar resposta: «uma forma de sobrevivência na nova cidade», admitiu²¹⁶.

Partindo da sua experiência no TEUC, onde efetuara um curso de iniciação, e tendo também fruído do dinamismo que envolveu a realização das BUC, a proposta de criar um grupo de teatro universitário, que apresentou à Associação Académica da Universidade do Minho (AAUM) e à Reitoria da Universidade do Minho (UM), foi inspirada no modelo do grupo de Coimbra. A ideia foi acolhida com entusiasmo, tanto por António Novais, à época presidente da AAUM, como por Vítor Aguiar e Silva, Vice-Reitor da UM, o que permitiu criar as condições necessárias para avançar com o projeto, estando assim garantidos, desde logo, a atribuição de uma sede e de um subsídio anual²¹⁷.

Em 1989, decorreu o primeiro curso de formação do TUM, cuja orientação ficou a cargo de António Durães, ator da Companhia de Teatro de Braga. Como exercício final da iniciativa foi apresentado publicamente *Woyzeck*, de Georg Büchner. No ano seguinte, igualmente com Durães a assegurar a encenação, apresentariam o espetáculo *Em Frente da Porta do Lado de Fora*, de Wolfgang Borchert. Essas opções permitem reconhecer as pretensões de Ana Bettencourt no que se reportava aos resultados apresentados, já que, para si, era primordial que o trabalho do grupo possuísse uma marca qualitativa bem visível.

Sempre lutei contra aquela ideia de «juntar umas pessoas e fazer um teatrinho». Nunca tive essa visão do teatro universitário! Queria que as coisas se fizessem de uma forma organizada. Decidimos fazer um curso de iniciação nos moldes do de Coimbra, ou seja, um curso que durasse quase um ano, seguido de um exercício teatral aberto ao público. Não era um espectáculo! [...] sempre fiz questão de contratarmos outras pessoas, para que o grupo tivesse a oportunidade de ter experiências diversas. Não sei se foi logo nesse ano de 1989, mas fizemos formação com o Jorge Ribeiro – sobre luz – e uns ateliers com o Rogério de Carvalho – sobre a passagem do texto à cena.²¹⁸

²¹⁶ Entrevista a Ana Bettencourt (elemento do TEUC e fundadora do TUM), realizada em Coimbra, em 7 de novembro de 2010.

²¹⁷ A génese do grupo teve também o contributo do estudante João Brito.

²¹⁸ Entrevista a Ana Bettencourt (elemento do TEUC e fundadora do TUM), realizada em Coimbra, em 7 de novembro de 2010.



FOTO 26 - Cartaz *Tiène*. TUM (1991)

Com a viabilização do destacamento do encenador Rogério de Carvalho para a Universidade do Minho, iniciar-se-ia um período de colaboração com o TUM, que duraria dois anos. Desse relacionamento privilegiado resultaram cursos de formação e os espetáculos *Tiène* (1991), a partir de textos de Beckett e de Marguerite Duras, e, no ano seguinte, o *Despertar da Primavera*, de Wedekind, e *Auto-Estrada 608*, baseado em fragmentos de textos de Enzo Cormann, Marguerite Duras e Sam Sheppard. Estas peças estrearam num novo espaço cedido ao grupo e que funcionou como auditório de bolso.

Em 1993, a responsabilidade de orientação do exercício final do curso de formação foi de Ana Bettencourt, que dirigiu *Imagens em Distorção: à Procura Dele, Dela e de Todos Eles*, com textos de Beckett, Duras, Fassbinder e Luísa Costa Gomes.

O modelo seguido pelo TUM estava estruturado em curso de formação, constituído por diversos módulos: exercício final, decorrente do curso de iniciação, e espetáculo. A orientação dos módulos foi sendo realizada por profissionais contratados para o efeito, caso dos atores João Grosso e Antónia Terrinha, e por determinados elementos mais experientes do grupo, sem que para o efeito tivessem remuneração, uma vez que os estatutos do grupo não o permitiam. Além dos apoios financeiros referenciados, também a Fundação Calouste Gulbenkian e o Governo Civil de Braga contribuíram para a sobrevivência do grupo.

Finda a ligação de Rogério Carvalho a esta estrutura bracarense, foi necessário encontrar um novo encenador. Uma vez mais, a experiência de Bettencourt em Coimbra determinou a escolha do «teuquiano» Manuel Sardinha – juntar-se-iam, igualmente, Jorge Ribeiro, no dese-

nho de luz, e João Grosso, na preparação de voz. O texto escolhido voltaria a ser *Woyzec*, que pela segunda vez surgia no percurso do grupo, embora só nesta encarnação tivesse ganho dimensão de espetáculo.

Com *Woyzec* (1994), o grupo abandonou o seu espaço físico na UM indo em busca de um outro público, numa experiência que remetia para tempos mais remotos da história do teatro universitário. A Fábrica de Sabonetes Confiança seria o espaço escolhido para as apresentações públicas, a primeira incursão do TUM por espaços alternativos. Do ambiente fabril foram aproveitados objetos e maquinaria para a conceção cenográfica (da responsabilidade de Sardinha/Bettencourt), tendo a bancada destinada ao público sido construída com paletes de madeira. Além de se ter revelado um sucesso na afluência de espetadores, a entrevistada enfatizou a notabilidade da experiência, personificada na reação dos trabalhadores da fábrica.

Foi uma experiência impressionante. Lembro-me que estávamos muito apreensivos nos dias em que demos espetáculo para os operários. Era fim-de-semana! As mulheres trouxeram as crianças porque não tinham onde as deixar. Também estávamos apreensivos porque a proposta estética era muito diferente do que o teatro amador costumava fazer em Braga. Mais uma vez se prova que o público, mesmo quando não está habituado a ver teatro, não precisa apenas de teatro de divertimento. Pode ver outro tipo de propostas e gostar. A partir daí começámos a ter a preocupação de alcançar outros públicos.²¹⁹

Para Jorge Loureiro Figueira, o TUM, não sendo um fenómeno de popularidade, tinha público. O facto de apresentar uma programação regular permitiu-lhe construir uma boa reputação, acabando por marcar a oferta cultural da cidade de Braga.

O TUM tinha uma ambição de repertório. Fazia essas peças que os grandes encenadores andavam a fazer na Europa, os franceses e os alemães, e, ao mesmo tempo, tinha a ambição de dialogar com a encenação como arte com cidadania própria. Mais tarde, deu para percebermos que era uma conversa entre o Rogério de Carvalho, o Ricardo Pais e, indiretamente, o Sardinha, com as tendências de encenação na Europa e no mundo, das quais nós éramos cobaias.²²⁰

²¹⁹ Entrevista a Ana Bettencourt (elemento do TEUC e fundadora do TUM), realizada em Coimbra, em 7 de novembro de 2010.

²²⁰ Entrevista a Jorge Loureiro Figueira (elemento do TUM), realizada em Coimbra, em 26 de julho de 2011.

O Sin-Cera – Teatro da Universidade do Algarve

Mais a sul surgiu o Sin-Cera – Grupo de Teatro da Universidade do Algarve (UA), em 1990. Agregado à figura de José Louro²²¹, professor de Expressão Dramática da Escola Superior de Educação, e com alunos universitários envolvidos na sua génese²²², assim se constituiu este coletivo de teatro, cuja primeira peça, *Graciosos e Desgraçados* (1991), surgida de uma colagem de textos de Gil Vicente, foi apresentada no Teatro Lethes, em Faro. Ainda no mesmo ano, organizaram o I Festival de Teatro da Universidade do Algarve.

Desde logo, iniciaram cursos de formação com o objetivo de alargar o conhecimento teatral, teórico-prático, de quem pretendia ingressar no grupo. Neste âmbito, profissionais de teatro como Rui Sérgio, José Geraldo, Bibi Perestrelo ou Filipe Crawford colaboraram nessa consolidação, partilhando os seus conhecimentos com os estudantes.

Para José Louro²²³, a Universidade não poderia ser apenas um local onde se lecionavam aulas. A sua estrutura devia incluir o desporto, uma orquestra e um grupo de teatro. Foi esta a ideia que transmitiu ao Reitor da UA, com o objetivo de reunir apoios que assegurassem a germinação da nova estrutura. O espaço cedido pela Universidade em nada correspondeu à dignificação da prática teatral, pois tratava-se de um verdadeiro vão de escada, local onde se instalou, mas que nunca ofereceu condições para a realização de espetáculos.



FOTO 27 - *Graciosos e Desgraçados*. SIN-CERA (1991)

²²¹ José Luís Louro começou o seu longo percurso no teatro ainda estudante da Faculdade de Letras de Lisboa. Com Gastão Cruz, Luiza Neto Jorge e Fiama Hasse Pais Brandão, colegas de curso, formou e dirigiu o GTL (1964). Ainda na faculdade fundou o grupo Jograis de Hoje, dedicado à leitura de poesia. No Algarve, para onde foi viver e trabalhar, no âmbito da sua formação em Letras, foi convidado para lecionar a disciplina de Expressão Dramática surgida com a reformulação dos cursos das Escolas do Magistério Primário de Faro. Com Isabel Pereira dos Santos, José Ananias, Ângela Pinto e Luís Aguilar criou a primeira companhia de teatro profissional da região, o Teatro Laboratório de Faro (1979-1989). Em 1984, a Escola do Magistério daria lugar à Escola Superior de Educação, estrutura integrada na Universidade do Algarve onde permanece como professor de Expressão Dramática.

²²² Magda Cabrita, David Costa, Gilberto Carreira, Glória Fernandes, Miguel Preto e João Aidos.

²²³ Entrevista a José Louro (fundador do Grupo de Teatro de Letras e do Sin-Cera), realizada em Faro, em 14 de maio de 2010.

Essa lacuna acabaria por determinar que as apresentações ocorressem em espaços não convencionais, pelos quais o grupo não tivesse que pagar, fator que levaria atores e público a (re)descobrir edifícios abandonados na cidade. Sem que correspondesse a uma reabilitação física do património edificado, foi, porém, criada uma nova identidade e uma apropriação, ainda que efémera, de lugares vetustos e sem ocupação (Fortuna, 1999).

Num primeiro momento, a conceção de espetáculos ancorados no conceito de *site-specific* surgiu como forma de ultrapassar um problema concreto do funcionamento da estrutura. No entanto, este condicionalismo acabaria por marcar esteticamente os seus trabalhos. Com efeito, as duas encenações de Rui Sérgio foram idealizadas para dois espaços degradados onde acabaram por ganhar forma. A singularidade das propostas apresentadas passou pela apropriação desses espaços, enquanto elementos integrantes da peça, ou seja, a efetivação da diluição entre lugar e obra (Pearson, 2010).

Tratando-se de um organismo cultural da UA, a sua imediata saída da esfera circunscrita ao meio académico, para o espectro mais alargado da cidade, configurou-se preponderante para o ativo papel do Sin-Cera na cena cultural da capital algarvia.

Em 1992, reabriram-se as portas do antigo matadouro da cidade para *O Recibo do Diabo*, de Alfred Musset, um espetáculo encenado por Rui Sérgio, que integrava, na primeira parte, uma colagem de textos de Peter Handke, Boris Vian, Heiner Müller e Pedro Paixão, e na segunda, um texto de Musset.

*Foi um processo quase mágico, porque nós – o Rui Sérgio – escolhemos um espaço alternativo, um antigo matadouro que é hoje a Biblioteca de Faro. Foi uma mudança incrível fazer o espetáculo naquele matadouro, foi um processo incrível. Nós também tínhamos vários apoios da Câmara, foi uma fomentação gigantesca. Primeiro tivemos de limpar aquilo tudo. Aquilo tinha tralha que nunca mais acabava, cada sala era um cenário autêntico. [...] Era um espetáculo de quase três horas e o público praticamente fazia um percurso ao longo destes vários espaços, desde uns galinheiros [...] e percorrendo várias salas, para cada texto. Só na segunda parte entrava na sala principal, onde assistia ao texto do Musset. Acho que esse espetáculo foi incrível, marcou para sempre aquela cidade e todos nós. Marcou-nos muito.*²²⁴

Com este espetáculo, o Sin-Cera andaria em digressão por várias cidades do Algarve. Sobre a experiência, João Aidos afirmou ter sido extraordinária, sobretudo pelo contacto de proximidade que se estabeleceu com os espetadores.

²²⁴ Entrevista a João Aidos (elemento fundador do Sin-Cera), realizada em Lisboa, em 19 de outubro de 2010.

Fizemos a peça em vários sítios do Algarve. Porém, um marcou-nos claramente: Vila do Bispo. É uma história incrível. Primeiro porque o Presidente da Câmara era muito peculiar. Era comunista, muito ligado à população, à terra. Nós estávamos ali a montar, enquanto as pessoas no salão estavam a jogar cartas. E ele andava a tirar fotografias e também a ajudar, a martelar, então decidimos, como aquilo era pequeno, trocar: pôr o público no palco e nós a representar em baixo. Fizemos esta mudança. Depois, foi todo o processo de anunciar, do boca-a-boca, de ir de porta em porta, andámos a visitar as pessoas todas... Lembro-me perfeitamente, a vila encheu completamente, foi uma coisa de um calor humano e de uma relação – da preparação, da montagem... Foi uma coisa inesquecível para todos nós, marcou-nos para sempre em todo o processo.²²⁵

A segunda peça encenada por Rui Sérgio, *Jacques e o seu Amo* (1993), de Milan Kundera, seria apresentada no antigo quartel de Faro²²⁶, seguindo a mesma postura dialogante entre texto e espaço circundante. Com estas apresentações, resultantes de experiências *sui generis*, o grupo obteria alguma projeção não só em Faro, como no contexto da cena teatral universitária.

Com o apoio da Fundação Gulbenkian, que subsidiava o grupo desde a sua criação, e um significativo suporte logístico da Câmara de Portimão, o Sin-Cera organizou a primeira edição do Encontro Nacional de Teatro Universitário (ENTU)²²⁷, em Portimão (1993). Numa cidade marcada pela sazonalidade, um evento cultural desta envergadura poderia ajudar a criar novas dinâmicas de desenvolvimento. Porém, esta iniciativa teria a sua última realização em 1997, após quatro edições²²⁸. A fragilidade da estrutura de produção revelar-se-ia incapaz de acompanhar o processo de crescimento do evento.

No ano letivo de 1994/1995, a orientação do curso de iniciação ficou a cargo de Pedro Wilson, ator, encenador e músico, conhecido pela colaboração que mantinha com o Cénico de Direito. Sob a sua direção, o grupo estreou *Rei Lear* (1995), de Shakespeare, iniciando-se aí uma parceria criativa, que se manteria ao longo da década seguinte.

²²⁵ *Idem.*

²²⁶ Espaço que viria a ser requalificado e onde, atualmente, funciona a Escola de Hotelaria e Turismo do Algarve.

²²⁷ Não foram encontrados dados concretos sobre os coletivos que estiveram representados nesta edição. No entanto, segundo o testemunho dos entrevistados, durante as suas quatro edições participaram grupos como GRETUA, Cénico de Direito, Grupo de Teatro de Letras, TUP, TEUC e CITAC.

²²⁸ Em 2014 e 2015, duas novas edições do ENTU voltaram a realizar-se no Teatro Lethes, em Faro.

O Teatro Universitário do Porto

Na cidade invicta, o trabalho de encenação de António Capelo prosseguiu com o TUP: *O Retábulo da Peste* (1990), de Ingmar Bergman, *Inês de Castro* (1991), de John Clifford, *Sangue no Pescoço de Gato* (1992), de Fassbinder, *Sete Portas* (1993), de Botho Strauss, e *Teatr* (1994), de Mikhail Bulgakov. Ainda em 1994, *Auto de Mofina Mendes ou Os Mistérios da Virgem*, de Gil Vicente, com direção de Filipe Crawford, foi igualmente apresentado.

Ao longo das décadas de 80 e 90 surgiram no Porto duas escolas de formação em teatro. Se numa fase inicial, o Balletteatro, fundado por Isabel Barros, Né Barros e Jorge Levi, em 1983, se dedicou à prática e ensino da dança, a possibilidade da criação de escolas de ensino profissional permitiu-lhe alargar o seu espectro de ação. A partir de 1989, além da formação profissional em dança, o ensino do teatro passou a integrar a sua oferta curricular. Também como escola profissional, a fundação da Academia Contemporânea do Espetáculo (1990) aumentaria o leque educativo disponível, integrando no seu corpo docente elementos ligados ao TUP, nomeadamente Pedro Aparício, João Paulo Costa e António Capelo.

No que concerne à formação de profissionais na área de teatro, estas organizações abriram novas possibilidades, com formandos diplomados em várias áreas do teatro a constituírem pequenos projetos, uns mais efémeros do que outros, e que foram responsáveis por uma profunda alteração da oferta cultural da cidade (Carvalho, 1997). A proliferação da formação e dos projetos que se seguiram não retiraram ao TUP a sua função enquanto dinamizador do teatro na universidade. No entanto, o crescimento da produção teatral na cidade acabou por retirar espaço de visibilidade ao coletivo que, durante muitos anos, ocupou uma posição de destaque natural, no panorama performativo portuense.



FOTO 28 - Cartaz *TEATR*. TUP (1994)

O Grupo Experimental de Teatro da Universidade de Aveiro

Em Aveiro, à semelhança do que se foi passando com a maioria dos grupos, eram os cursos de iniciação que todos os anos possibilitavam a renovação, resultado direto da integração de novos elementos.

Mário Montenegro frequentou o curso de iniciação em 1990/1991. Depois da sua conclusão desligou-se do grupo durante algum tempo, mas acabaria por regressar, em parte, devido ao incitamento de Rui Sérgio que, apesar de profissional, mantinha uma ligação privilegiada ao organismo. Nesse sentido, participaria como ator em *Crash* (1993), espetáculo encenado por João Brás, a partir da *Morte de um Caixeiro-viajante*, de Arthur Miller. Antes deste espetáculo, o GRETUA tinha apresentado *O Café*, de Fassbinder, uma encenação de João Paulo Costa, com dramaturgia de Isabel Alves, com a qual participaram na 3.ª edição da BUC (1990), e *Alice no País das Maravilhas* (1992), de Lewis Carroll, encenado por Pedro Wilson.

Crash foi apresentado ao ar livre, num pátio da Universidade de Aveiro. De acordo com as palavras de Montenegro, a peça foi entusiasticamente acolhida pelo público, maioritariamente composto por estudantes.

*O público do GRETUA foram sempre os estudantes. Eram estudantes, grosso modo, alguns professores e alguém mais perdido. Porque, essencialmente, as coisas eram feitas na universidade, embora tenham existido espetáculos feitos noutros espaços. Mas a sensação que eu tenho é que as pessoas da cidade não entravam muito no espaço da universidade.*²²⁹

Para Rui Sérgio, pelo contrário, o público era mais alargado e incluía pessoas sem relação com a Universidade, que encontravam, na programação do GRETUA, a atividade cultural que escasseava na cidade.

Em 1994, seria apresentado *Cabaret Cibernético*, um trabalho que se diluía entre a performance e a instalação multimédia.

²²⁹ Entrevista a Mário Montenegro (elemento do GRETUA), entrevista realizada em Coimbra, em 13 de dezembro de 2010.



FOTO 29 - Cabaret Cibernético. GRETUA (1994)

Era um espetáculo de meia-noite, para maiores de 18 anos, violentíssimo, fisicamente violento para as pessoas que assistiam. Mas era um espetáculo em que havia a ligação de sketches, não sendo a história o mais importante. Eram sketches isolados. Foi dos espetáculos que mais saiu fora do trabalho do GRETUA.²³⁰

Também nesse ano estreou *Petição, audiência e vernissage*, uma peça dirigida por João Brás, a partir de textos de Václav Havel, que marcou a transição para uma nova etapa do grupo. Depois deste espetáculo, o núcleo mais antigo do grupo, do qual faziam parte João Brás, Vítor Correia e Rui Sérgio, criou a companhia Efémero e desligou-se do coletivo estudantil. Uma nova geração, da qual faziam parte Mário Montenegro, Pedro Laranjo e Miguel «Hussein» Nunes, assumiu a direção.

Nós já estávamos há algum tempo no GRETUA, dois anos já é muito para o TU. Uma pessoa tem sempre dúvidas, mas vai fazendo e vai vendo que consegue. Foi nessa altura que nós passámos a encenar coisas no GRETUA, coisas que nunca tinham acontecido até aí; passava sempre tudo pelo Rui Sérgio, ou pelo João Brás, e pelo Vítor Correia, também.²³¹

²³⁰ Entrevista a Rui Sérgio (elemento fundador e encenador do GRETUA; encenador do Sin-Cera), realizada em Lisboa, em 20 de outubro de 2010.

²³¹ Entrevista a Mário Montenegro (elemento do GRETUA), entrevista realizada em Coimbra, em 13 de dezembro de 2010.

O Círculo de Iniciação Teatral da Academia de Coimbra

A atitude de anti-hegemonia cultural conferiu ao trabalho do grupo uma identidade muito particular, no âmbito do teatro universitário português. A constante demanda de novas qualidades expressivas, além de um forte pendor laboratorial das práticas, realizada através de um forte investimento em seminários e oficinas formativas, propiciaram resultados reveladores dessa pluralidade artística que o CITAC sempre evidenciou.

Em 1990, Andrej Kowalski mantinha a sua colaboração com o coletivo, efetivada na formação transmitida no curso de iniciação teatral e na encenação de *Fausto*, a partir do texto original de Goethe, e de outros autores como Ingmar Bergman, Carl Sagan, Shakespeare, Albert Einstein, Pagani, Wtkiewicz e Kowalski.

Para o crítico Manuel João Gomes²³², a adaptação do texto de Goethe aos tempos atuais, com uma forte imagem plástica/visual, não obstante as suas fragilidades, ajudou a construir um espetáculo ousado e criativo: «é bom ver teatro universitário coimbrão activo e produtivo, a fazer trabalhos interessantes e até surpreendentes. Diferentes, de qualquer modo, do teatro instituído. O que é raro.»

O espetáculo seguinte, *Persona Pessoa* (1992), sobre o universo pessoano, assente num texto do holandês Leo Spekreijse e escrito a convite do Ministério da Cultura holandês, revelava, uma vez mais, um esforço visual e cenográfico muito evidente. O encenador, Dato de Weerd, com quem o grupo tinha contactado aquando da apresentação do grupo holandês Studio Hindrik, em Coimbra, em 1988, trabalhava com grupos ligados ao Beeldend Theater, uma linha de teatro-imagem desenvolvida por vários grupos dos Países Baixos. Seria neste contexto que o trabalho do CITAC se configuraria, confirmando-se a sua apetência para a experimentação de linguagens estéticas.

A aproximação de Paulo Lisboa²³³ ao coletivo conimbricense constituiu uma nova experiência. Em mais um trabalho marcado por uma intensa visualidade plástica, o espetáculo *Os Olhos*, desenvolvido a partir da banda desenhada *Les Yeux du Chat*, de Moebius e Jodorowky, constituiu, igualmente, um exercício rigoroso de expressão corporal e movimento, domínio físico obtido através de formação específica com o encenador, que viria a ser peça

²³² Jornal *Público*, 21 de novembro de 1990, pág. 26.

²³³ Ator brasileiro da Companhia Absurda. Em 1981 iniciou uma longa colaboração com o CITAC e, em 1994, com antigos elementos desse coletivo fundou a Companhia Visões Úteis.

fundamental na criação da companhia teatral Visões Úteis, que alguns elementos do CITAC viriam a formar no Porto, em 1994.

Ainda ligado ao universo das formas gráficas de contar as histórias, através da obra de Enki Bilal, Dato de Weerd encenaria o exercício final do curso de iniciação teatral, denominado *Sombras Vermelhas*.

Com o espetáculo *Um Processo* (1994), Franz Kafka seria o autor escolhido para a encenação seguinte, de novo com direção de Paulo Lisboa.

*A escolha de um texto teatral recai sempre nas necessidades que determinado grupo tem de, num mesmo acto espelhar e intervir no mundo à sua volta. Por isso escolhemos KAFKA, sempre e cada vez mais actual, genial e absurdo. Reflectindo o cómico, o claustrofóbico, o grotesco de uma sociedade labiríntica de formigueiro que é a nossa.*²³⁴



FOTO 30 - *Um Processo*. CITAC (1994) © Susana Paiva

Em torno do autor checo foram concebidas ainda uma série de atividades, que deram corpo ao *Evento Kafka*, e que tinham por objetivo assinalar o septuagésimo aniversário da sua morte. Desenvolvidas durante duas semanas, incluíram um colóquio sobre o autor²³⁵, exposições, performances, projeções de filmes e o lançamento dos *Cadernos de Teatro n.º 0*, dedicado ao tema e ao processo de trabalho realizado para o espetáculo.

²³⁴ Plano de atividades do CITAC, 1993.

²³⁵ CITAC, 2006, p. 130.

Paralelamente a estas atividades, os Citaclowns continuavam a desenvolver trabalho no âmbito do teatro para a infância. Em 1992, *Recreações* foi encenado por Pedro Oliveira, e *O Lorpa e Outras Histórias*, a partir de texto de António Pedro, foi dirigido por José Geraldo. Ainda no mesmo ano, com outro núcleo de atores, apresentaram *Pontapés e Chaminés*, a partir de textos de Jorge de Sena e Alberto Caeiro, com encenação de António Carvalho.

O Teatro dos Estudantes da Universidade de Coimbra

A observação analítica dos trabalhos desenvolvidos pelo TEUC, durante a segunda metade dos anos 80 e os primeiros da década seguinte, permite intuir a centralidade assumida pelo papel do encenador na escolha dos textos, situação bem patente no caso de Manuel Sardinha, com a sua propensão para trabalhar textos de Margarite Duras. Aliás, a própria estrutura teatral universitária afigurava-se como um território apetecível para o trabalho experimental dos encenadores, que, sem os constrangimentos das companhias profissionais (elenco reduzido, bilheteira, crítica), encontravam nestes coletivos um campo fértil para praticar aquilo que não era possível arriscar noutros contextos.

A colaboração entre ACARTE, BUC e TEUC possibilitou ao grupo universitário a apresentação de uma grande produção – uma nova experiência, já que essa área constituía, segundo os próprios²³⁶, um dos pontos mais fracos da sua existência. Dotados de maior capacidade a esse nível, desenvolveram um dos projetos mais complexos e arrojados da sua história: *Platonov*, de Anton Tchékhov, dirigido por Rogério de Carvalho, que estreou na Sala Polivalente do ACARTE, em 17 de maio de 1990.

Sobre a importância da sua experiência com o TEUC, não só na construção do espetáculo elaborado a partir do texto deste autor russo, mas também nos já referidos *Sonho* e *Auto da Índia*, o encenador seria extraordinariamente incisivo:

Especialmente, o lado criativo, independente e autónomo que é inerente ao TEUC. Significou, precisamente, essa abertura do experimentalismo, de fazer teatro não convencional – no sentido de estar a imitar o que os outros já fizeram –, de encontrar um conceito teatral que me fosse estimulante para desenvolver a atividade de teatro. Como vim do teatro amador, de liceu, quando fui para o teatro profissional não tinha essa liberdade, estava um bocado

²³⁶ Cf. Programa do espetáculo *Platonov*.

*condicionado. O TEUC era uma instituição fundamental no teatro português, naquela altura. Tudo isto teve um significado muito profundo na minha carreira. Essa frescura permitiu-me fazer trabalhos arriscados, de que nem consciência tinha. É uma adrenalina diferente. Isso deu-me uma experiência da qual, ainda hoje, vivo muito.*²³⁷

No percurso do coletivo coimbrão seguir-se-ia *O Boné*, de Thomas Bernhard, encenado por Manuel Sardinha (1991) e *Grupo de Vanguarda*, de Vicente Sanches, encenado por Ricardo Pais (1991). Como consta no programa do espetáculo, «Na ressaca da queima de todas as fitas o TEUC vandaliza o texto de Vicente Sanches [...]», palavras premonitórias para o espetador mais incauto sobre a farsa teatral que estaria prestes a presenciar.

Manuel Sardinha voltara ao universo de Marguerite Duras, com *India Song* (1992). Fora responsável, igualmente, pela direção de *O Marinheiro* (1993), com texto de Fernando Pessoa, levado à cena no grande edifício abandonado da antiga Fábrica Triunfo, localizado na baixa de Coimbra. Segundo referiu o encenador²³⁸, o teatro universitário português, e mais concretamente o TEUC, parecia estar nessa época permeável aos autores portugueses. Para além de Sanches e Pessoa, fez igualmente parte do repertório do organismo *Nada de olhares românticos* (1993), um exercício final do curso de iniciação, encenado por Jorge Fraga, cujo texto, partindo da obra de Miguel Torga, percorria textos de Gil Vicente, Camões, Manuel Ferreira, Eugénio de Andrade e Eduardo Lourenço. O sucesso que alcançou possibilitara diversas apresentações fora de Coimbra.



FOTO 31 - M. TEUC (1994) © Sara Velez

²³⁷ *Rua Larga*, Revista da Reitoria da Universidade de Coimbra (2012), n.º 35, p. 49.

²³⁸ Plano de atividades do TEUC (1993).

A completar a referida tendência literária, apresentar-se-ia ainda *M* (1994), espetáculo encenado por Jorge Fraga, elaborado a partir de *Cartas Portuguesas*, de Soror Mariana Alcoforado.

Dinâmicas representativas do teatro universitário

Apesar da importância do teatro universitário no campo cultural e artístico, nomeadamente na forma como rompeu com os modelos da cultura que predominava no meio onde estavam inseridos, as suas escolhas e espetáculos não se afastaram muito das práticas e repertório da cena performativa portuguesa, que, nos anos 90, cresceu exponencialmente ao nível da oferta²³⁹. Significava isto que temas, abordagens e, de certa forma, propósitos não se distinguiam no universo das demais práticas teatrais.

Num tempo em que os estudantes universitários recuperaram um protagonismo político e reivindicativo, foi notório um alheamento destas lutas por parte dos coletivos teatrais. É possível que, individualmente, elementos dos grupos de teatro universitário tenham saído para a rua e engrossado o coro dos protestos. Porém, enquanto coletivos, não foram encontrados sinais de que a batalha contra as propinas tenha sido levada à cena.

É notória a diferença das dinâmicas de intervenção que, ao longo do período estudado, foram sendo desenvolvidas pelo teatro universitário. Nos anos subsequentes à Revolução, a sua ação passou pelo uso instrumental do teatro, cuja conceção e materialização visavam a tomada de posição política, assim como a crítica e a ação direta sobre o contexto social então vivido.

Passados os anos de vertigem política, e mediante um novo paradigma social, a intervenção voltou-se para o contexto das dinâmicas culturais, agitando a convencionalidade dos modelos culturais instituídos. Procurava-se, desta forma, ultrapassar as limitações de uma vivência académica passiva e, tendencialmente, cristalizadora de uma tradição recuperada.

Neste domínio, o papel do teatro universitário contribuiu para a renovação de formas identitárias. Como refere José Madureira Pais (1991: 218), as identidades sociais constroem-se através da integração (identificação) e pela diferenciação (identização). Se o processo de integração está relacionado com a inclusão dos «actores sociais» em grupos de «pertença ou referência», produzindo tendencialmente o efeito de fusão entre os demais elementos, já

²³⁹ «A partir de 1990, o teatro português vê alargar o seu espectro de criadores e constata a emergência de alguns fenómenos identitários relevantes.» (Vasques, 1998: 12)

no processo de diferenciação «os agentes tendem a autonomizar-se e a diferenciar-se socialmente». Aliás, é possível reconhecer traços identificativos da integração e da diferenciação entre organismos e pares universitários, nos seguintes testemunhos:

Do venerado e respeitável vizinho (firmáramos sólido pacto de não-agressão com o TEUC no Conselho Cultural de 1979 e partilhámos a torrente das águas) [...].Tinha-se dedicado o vizinho à divulgação científica e panfletária da crise de 1383. Nós tínhamo-nos dedicado, em boa hora, ao apoio dos grupos de teatro popular e aos ciclos de teatro.²⁴⁰

Isto pode parecer um bocado presunçoso, mas eu sinto que é verdade. Os nossos colegas achavam que éramos um bocado estranhos porque não percebiam como é que nós podíamos comemorar coisas, estar sempre em festa quando não havia nada para comemorar. Lembrome que às vezes perguntavam – «O que é que vocês estão a comemorar?» – e lá havia uma ou outra que respondia – «estamos a comemorar a vida!». Era uma questão, também, ideológica, havia ali uma motivação um bocadinho mais situacionista da nossa parte, de estar sempre em rodopio e os nossos colegas eram muito mais canónicos. Quando eram vicentinos eram vicentinos. Quando eram brechtianos eram brechtianos. E achavam que éramos uns totós, uns tolos que andávamos para ali... E nós achávamos que eles eram uns chatos... Mas, era engraçado porque fazíamos jogos de futebol – CITAC/TEUC. Éramos amigos.²⁴¹

Considerávamo-nos uns gajos que gostavam de beber uns copos, de namorar e divertirmo-nos. Estudávamos pouco, alguns de nós – digo sempre alguns de nós, porque eu era um desses –, tínhamos a noção perfeita de que tirar um curso era extremamente importante em termos de futuro, mas pura e simplesmente desperdiçar o tempo que passávamos na universidade apenas a estudar era uma perda de tempo. E, portanto, arranjámos ali um grupo, de facto, com que nos divertíamos imenso.²⁴²

Por um lado, o TUM tinha um lado intelectual. Havia uma certa vaidade. Muitas pessoas que estavam no TUM eram arrogantes por alguma razão e, portanto, eram olhados com desconfiança. Por outro lado, muitos dos que vinham para o teatro eram... não era marginais, mas eram um bocadinho menos enquadrados do que aqueles que estavam nas tunas. Embora nos anos seguintes tenha havido quem estivesse numa tuna e fizesse teatro, mas, naqueles anos, quem fazia teatro eram as pessoas mais neorromânticas, que vestiam de preto e eram amarguradas.²⁴³

²⁴⁰ Testemunho de Paulo Archer (CITAC, 2006: 89).

²⁴¹ Entrevista a José António Bandeirinha (membro do CITAC entre 1974 e 1984), realizada em Coimbra, em 6 de novembro de 2010.

²⁴² Entrevista a Rui Sérgio (elemento fundador e encenador do GRETUA; encenador do Sin-Cera), realizada em Lisboa, em 20 de outubro de 2010.

²⁴³ Entrevista a Jorge Louraço Figueira (elemento do TUM), realizada em Coimbra, em 26 de julho de 2011.

Ricardo Seça Salgado (2011) refere-se a uma certa marginalidade que caracterizava o CITAC, traduzida nas suas práticas artísticas no contexto da «lógica domesticada» da vivência académica, podendo aí vislumbrar-se um espaço de liberdade. Atendendo ao percurso dos distintos coletivos universitários analisados, independentemente das suas diferenças ou semelhanças, também para eles, ao longo de várias gerações, o espaço do jogo teatral constituiu um lugar de possibilidades libertadoras para os seus intervenientes, onde se foram construindo afinidades e cumplicidades. Um lugar em que, através da linguagem teatral, se fez acontecer, pensar, contestar e existir.

Confluências

No plano cultural, a última década do século XX, após a efetivação do regime democrático, apresenta contornos muito distintos daqueles que caracterizaram os anos 70. O aparecimento de uma nova política cultural que começava a ser ensaiada, viria a burilar novos caminhos. De acordo com Eduarda Dionísio:

É uma cultura sem causas próprias que se instala, propícia aos regressos, revivalista e comemorativa, presa da «organização», onde a criação artística e a intervenção cultural estagnaram, pelo menos no que elas têm de transformador das vidas. [...] É uma cultura de omissão, onde uma hierarquia das artes e dos criadores está fixada, por via da ideologia que, entretanto, se declara morta e dos orçamentos que se declaram curtos (1993: 122-124).

Nesta mudança, ocorrida ao longo da década de 1980 e seguinte, evidenciou-se a propensão institucional no sentido da valorização patrimonial, da realização de grandes eventos e da aposta na internacionalização da imagem cultural do país – em realizações como a Europalia (Bruxelas, 1991) ou a Capital Europeia da Cultura (Lisboa, 1994) –, além de um forte investimento em obras públicas, que resultaram na edificação de estruturas como o Centro Cultural de Belém ou a Culturgest, ambos em Lisboa.

Num plano menos mediático, prosperaram outras formas de ação cultural que «envolveram várias escalas e esferas» do setor público ao privado (Conde, 2010: 123). Um pouco por todo o país, estas ações foram evidenciando-se promovendo múltiplas dinâmicas culturais e propiciando uma diluição paulatina da «polarização exercida pelos grandes centros urbanos» (Lopes, 2000: 81).

No universo do teatro, assistiu-se igualmente a um significativo conjunto de transformações executadas por novas gerações de atores que, como anteriormente exposto, ampliaram o espectro da criação teatral através de novos projetos cénicos, reflexo, em parte, do aumento da oferta educativa que foi surgindo²⁴⁴ (Vasques, 1998). Entretanto, para um considerável número de jovens, a experiência do teatro universitário funcionou como trave mestra de uma carreira profissional, impensável no momento do seu ingresso no ensino superior, que provocou a inversão de projetos de vida e ocasionou alterações de interesses relativamente às áreas e às licenciaturas que frequentavam. À semelhança do que se observara antes da Revolução, o teatro universitário continuou a gerar protagonistas no teatro profissional através de percursos individuais autónomos, de atores e técnicos, e da criação de novas estruturas teatrais, casos de A Escola da Noite (1992)²⁴⁵, Visões Úteis²⁴⁶ (1994), Encerrado para Obras²⁴⁷ (1995), Efémero (1995)²⁴⁸ ou ACTA (1995)²⁴⁹.

A proliferação da oferta teatral neste período poderia ter provocado um enfraquecimento da importância do teatro universitário enquanto agente cultural. No entanto, embora a sua visibilidade tenha passado a ser partilhada com outros projetos artísticos, o sentido da sua existência, enquanto promotor de experiências teatrais entre os universitários não se esgotou. Em bom rigor, os espetáculos apresentados e as atividades realizadas pelos coletivos nos anos 90 comprovam que a demanda de uma complementaridade cultural ao percurso académico continua a ser algo premente para um número assinalável de estudantes.

²⁴⁴ Escola de Formação do Centro Cultural de Évora (1975); Balle teatro (1989) e Academia Contemporânea do Espetáculo (1990), no Porto; Chapitô (1990), em Lisboa; Escola Profissional de Teatro de Cascais (1992). Verificou-se ainda uma proliferação de cursos e oficinas teatrais de carácter menos formal, sobretudo em Lisboa.

²⁴⁵ Fundada em Coimbra por vários elementos oriundos do TEUC.

²⁴⁶ Fundada no Porto por elementos provenientes do CITAC.

²⁴⁷ Fundada em Coimbra por antigos membros do CITAC.

²⁴⁸ Fundada em Aveiro por elementos que integraram o GRETUA.

²⁴⁹ Companhia profissional sediada em Faro que, através de José Louro, partilha a sua fundação com o Sin-Cera.

-

Conclusão

A culminar este estudo, importa reiterar o elenco de questões que nortearam o processo de aprofundamento e compreensão da temática abordada nas suas múltiplas dimensões e implicações. De que forma as atividades desenvolvidas no âmbito do teatro universitário português entre 1974-1994 integraram os processos mais globais de transformação social? De que maneira foram elas influenciadas, ou influenciaram, as opções seguidas pelo panorama teatral português? Quais os contextos de surgimento e consolidação dos diferentes grupos teatrais universitários? Qual a sua importância nas dinâmicas partilhadas com a juventude estudantil? Com efeito, a explicitação destas perguntas pode funcionar como ponto de partida para algumas anotações conclusivas.

A falta de estudos históricos sobre este fenómeno tem impedido o seu reconhecimento de uma forma mais integrada, dificultando a perceção do teatro universitário português como parte essencial da história do teatro em Portugal. Ações nesse domínio favorecem a compreensão deste fenómeno particular nas transformações socioculturais, políticas e ideológicas ocorridas no país após o 25 de Abril, o que permite clarificar algumas das abordagens desenvolvidas neste estudo, nomeadamente a simbologia da intervenção política dos coletivos na sociedade materializada, por exemplo, na participação nas campanhas de dinamização cultural do MFA.

A permanência na sombra de inúmeros aspetos que ajudam a fundamentar a relevância do teatro universitário português nas décadas subsequentes à Revolução indica uma multiplicidade de vias interpretativas por explorar e uma realidade a considerar. Desde logo, importa perceber se a razão desse desfasamento resulta da falta de uma identidade particular, ou se, pelo contrário, deriva de uma atividade pouco relevante para o conhecimento da história do teatro. Terá ficado demonstrado que o teatro universitário promoveu e realizou manifestações artísticas singulares e de grande importância e impacto, de que são exemplo o *Ciclo PROJECTOS & PROGESTOS: Tendências Polémicas nas Linguagens Artísticas Contemporâneas*, apresentado pelo CITAC, ou as SITU, organizadas pelo TEUC. Esta diversidade de produções permitiu a construção de narrativas plurais e distintas, adequadas ao desenvolvimento de várias hipóteses de trabalho que foram consideradas: escolha de repertórios, desenvolvimento orgânico dos grupos, formação teórica e técnica veiculada em seminários e oficinas ou o teatro universitário enquanto instrumento criador de novos públicos.

Dada a abrangência do tema em estudo e o vasto universo de possibilidades que daí resultavam, revelou-se pouco exequível explorá-las na totalidade. Como tal, estabeleceu-se um núcleo central a partir do qual o trabalho foi simultaneamente evoluindo e emergindo, como seja a necessidade de contextualizar a conjuntura histórica na qual se enquadraram as atividades desenvolvidas pelos grupos escolhidos – TEUC, TUP, CITAC, GRETUA, ÍBIS, TUM e Sin-Cera. Através deste trabalho, foi possível identificar as pistas de vários itinerários nos territórios teatrais universitários que, unindo tempos e espaços, lhes conferiram coerência, estabelecendo marcas que permitiram o exercício de reconstrução dos acontecimentos singulares que caracterizavam os espetáculos apresentados. Por último, comparando práticas e representações, ao longo dos vinte anos que se seguiram ao 25 de Abril, foi possível descrever de forma objetiva as atividades dos grupos de teatro escolhidos.

Para a realização deste estudo promoveu-se a confluência de elementos históricos, aos quais se aglutinaram dados provenientes da sociologia e da antropologia, ensaiando-se assim uma conjugação que permitisse uma interpretação articulada entre as dimensões culturais e sociais subjacentes ao objeto desta pesquisa. Da convergência dos diversos elementos concluiu-se que as ações dos organismos de teatro universitário revelaram uma significativa permeabilidade às transformações ocorridas em Portugal e em que, através da observação analítica das suas rotinas, ainda que de forma limitada e circunscrita, se consegue perceber a evolução social e cultural do país no período em análise.

Porém, as suas atividades não representam apenas as influências dos contextos nos quais se desenvolveram. Depois de investigado o seu trajeto, tornam-se evidentes as marcas permanentes que grafaram na cena teatral portuguesa.

Em primeiro lugar, pela pluralidade e diversidade de metodologias de trabalho. Das criações coletivas do Gretua, do CITAC e do TEUC à centralidade do trabalho de encenação, visível nos espetáculos dirigidos por Adolfo Gutkin, Mário Barradas, Jorge Castro Guedes, Rogério de Carvalho ou Rui Sérgio.

Em segundo, devido ao repertório eclético de cada coletivo, do qual constam textos de Rainer Werner Fassbinder, de Alberto Adellach, de Enrique Buenaventura, de Gil Vicente, de Marguerite Duras ou de August Strindberg. Escolhas que, em alguns casos, refletiram o «gosto» particular dos encenadores, como o interesse de Paulo Filipe Monteiro por textos poéticos (Fernando Pessoa, Jorge de Sena, Yannis Ritsos), ou de Manuel Sardinha por Marguerite Duras.

Por outro lado ainda, pela qualidade artística que marcou determinados trabalhos, opor-

tunamente destacados pela crítica teatral, notabilizando-se nesse âmbito o espetáculo *Drama de Gente*, do ÍBIS, ao qual foi atribuído o *Prémio Revelação 1981*, pela Associação Portuguesa de Críticos de Teatro.

Finalmente, a ação de alguns dos profissionais que aí se formaram, e que viriam a fundar companhias de teatro como a ACTA ou A Escola da Noite, e de todos aqueles que, fazendo do teatro a sua forma de vida, assumiram o risco da experimentação no espaço universitário, mostrando arrojo e uma liberdade artística muito particular que, de acordo com as palavras de Rogério de Carvalho, era pouco comum na sua prática profissional quotidiana. Nesta medida, o testemunho dos protagonistas diretamente envolvidos na ação assume dimensões significativas, dado que permite conhecer os enredos de uma história sobre a qual a documentação escrita existente é maioritariamente omissa.

A partir daqui, constatou-se que as razões enumeradas são suficientemente fortes para que se possa inscrever o teatro universitário na cartografia visível e alargada da história da arte teatral em Portugal, muito além da breve referência a que tem estado sujeito. Aliás, pelo carácter singular de cada coletivo, e pela sua importância e representatividade no contexto cultural dos últimos quarenta anos (que em alguns casos é anterior a esse período), o estudo individualizado e detalhado de grupos como o TEP, o TEUC, ou o GRETUA configura-se como uma importante possibilidade de trabalho, merecedora de uma investigação autónoma ainda por fazer.

De outra forma, os trabalhos sociológicos e historiográficos dedicados à análise do universo estudantil universitário, embora incluam a apresentação de dados relativos às práticas culturais e às transformações operadas nas sociabilidades estudantis, não têm aprofundado, em exclusivo, as características singulares da sua participação em atividades culturais de carácter extracurricular, ou a sua relação com formas alternativas de socialização e participação nas trajetórias escolares, presentes na realidade académica do período aqui particularmente estudado.

Neste estudo, e no quadro das vivências estudantis observadas, deduziu-se também a existência de processos particulares que conduziram à construção de itinerários alternativos. Assim, observou-se que apesar da fragmentação e individualização da vivência académica, que frequentemente surge associada ao percurso da juventude universitária a partir dos anos 80, as práticas e as experiências veiculadas através do teatro universitário contribuíram para a criação de dinâmicas sociais que apelaram à constituição de identidades coletivas.

Deste modo, podem determinar-se duas das funções do teatro universitário: por um lado, ajudou a produzir alternativas e resistência à cultura homogeneizadora, derivada da ação da

globalização cultural; por outro, contribuiu para a criação de novas identidades enquadradas pelo sentido de pertença a um grupo. A multiplicidade de experiências decorrentes das práticas teatrais universitárias, pelas ações pessoais e coletivas que convocou, pela riqueza das narrativas construídas, assim como pela pluralidade das experiências empreendidas, conferiram a estes percursos uma fonte diversificada de transferência de conhecimentos no domínio social, político e cultural.

Pelos compromissos assumidos, pela força criadora e inspiradora imprimida nos espetáculos apresentados, ou ainda, pelas causas que abraçou, o teatro universitário trilhou caminhos inequivocamente estruturantes de uma auto-representação do Portugal contemporâneo. Desfilaram na existência dessas apresentações atores universitários que se reviam nos cenários que eles próprios ajudaram a construir, celebrando assim a vida enquanto património comunitário.

Não tendo sido objeto de análise particular, outra questão que foi sendo afluída ao longo da investigação, e que por certo merecerá aprofundamento em trabalhos futuros, prende-se ao papel desempenhado pelas instituições universitárias em que se inserem os organismos estudados e, sobretudo, à natureza do relacionamento estabelecido entre essas duas entidades. Ou seja, qual o grau de importância que essas instituições conferem ao trabalho desenvolvido pelo teatro universitário? De que forma estas atividades são reconhecidas e incluídas no campo de ação da missão da universidade?

Perante os condicionalismos de uma nova fase que irrompe no ensino superior no final do século XX e ao longo das primeiras duas décadas do seguinte, e que impôs a redução da permanência dos alunos nas suas instituições, as dúvidas que se mantêm perante a ausência de respostas concretas às perguntas anteriormente colocadas deslocam-se para uma outra área, o que configura uma nova realidade para o teatro universitário. Embora isso já não constitua uma possibilidade aqui tomada em linha de conta, será fundamental saber quais as repercussões das transformações introduzidas – no âmbito do Processo de Bolonha – na estruturação do ensino superior, no seio dos organismos associativos universitários e, muito em particular, no quotidiano dos grupos de teatro universitário.

A reorganização de graus e diplomas, em ciclos de estudos de durações mais curtas e flexíveis, e a implementação de instrumentos para facilitar a mobilidade e a empregabilidade implicaram transformações nos planos curriculares e no processo de formação que deixou de estar centrado no ensino, para passar a estar focalizado na aprendizagem. Significou isso que o estudante se converteu no epicentro do sistema, exigindo-se-lhe uma enorme disponibili-

dade para completar todas as atividades de aprendizagem planejadas e nas quais intervém.

O encurtamento dos ciclos de estudos e a diminuição drástica do espaço para as atividades extracurriculares parece indiciar tempos difíceis para as estruturas teatrais, cuja existência depende, naturalmente, de capital humano dedicado e empenhado, que reconhece este género de experiência como um importante fator de maturação individual e coletiva.

Perante uma acelerada mudança das características da comunidade universitária, importa agora perspetivar um outro tempo, onde novos desafios irrompem, impostos pelo enfraquecimento de cultura universalista e pelas condicionantes que resultam do desequilíbrio existente entre os domínios económico e social, patentes nas ações mercantilistas das instituições.

Espera-se que este estudo tenha conseguido aportar contributos significativos para clarificar as opções tomadas nos anos subsequentes ao fim do Estado Novo. As questões ideológicas subjacentes aos caminhos percorridos nesse período e as transformações que se operaram no seio dos coletivos, à medida que o fervor revolucionário se foi extinguindo na sociedade portuguesa, conduziram à interseção de itinerários nos quais se cruzaram e associaram pessoas com as mais diversas formações e convicções. À semelhança do que se verificou na cena teatral portuguesa, as experiências universitárias possibilitaram a consagração de textos e autores, proibidos ou «desconhecidos» até 1974, e a efetivação de uma atitude criativa até então dificultada pela ação da censura, conduzindo à abordagem de novas correntes estéticas.

Apresentam-se, hoje no caminho dos coletivos, travessias por territórios aparentemente pouco estáveis para o desenvolvimento de atividades no campo da produção cultural. No entanto, por provocarem a mudança, essas dificuldades podem também ser encaradas de forma positiva, algo que o teatro universitário efetuou de forma exímia ao longo da sua história, o que lhe permitiu superar as limitações existentes e assegurar a sua contínua renovação.

Concluindo, a tecedura teatral urdida em contexto universitário no período entre a Revolução de Abril e o movimento de contestação às propinas, cronologicamente fixado entre 1974 e 1994, foi crucial não apenas para potenciar a imagem pública desta atividade, como, sobretudo, para persuadir e agitar as consciências e a opinião de todos os que coexistiram na sua órbita, cumprindo-se, assim, o desígnio do teatro.

—

Fontes e Bibliografia

ARQUIVOS E FUNDOS DOCUMENTAIS

Arquivo Nacional da Torre do Tombo – Processos da *Direcção Geral dos Serviços de Espetáculos*

Espólio do CITAC (1956-1995)

Espólio do GRETUA (1980-1995)

Espólio do Sin-Cera (1990-1995)

Espólio do TEUC (1950-1995)

Espólio do TUM (1990-1995)

Espólio do TUP (1948-1995)

FONTES ORAIS

ENTREVISTAS:

Ana Bettencourt (elemento do TEUC; fundadora do TUM) – 7 de novembro de 2010.

João Aidos (elemento fundador do Sin-Cera; 1.º diretor do organismo) – 19 de outubro de 2010.

Jorge Louraço Figueira (elemento do TUM e Umbigo) – 26 de julho de 2011.

José António Bandeirinha (elemento do CITAC) – 6 de novembro de 2010.

José Louro (fundador do GTL e do Sin-Cera) – 14 de maio de 2010.

Margarida Carronda (elemento do TUP) – 25 de novembro de 2010.

Maria de Fátima Toscano (elemento do IBIS) – 13 de setembro de 2011.

Mário Montenegro (elemento do GRETUA) – 13 de dezembro de 2010.

Paulo Filipe Monteiro (elemento do TEUC; fundador, encenador e ator do IBIS; encenador do CITAC) – 24 de novembro de 2010.

Pedro Wilson (encenador do Sin-Cera, GRETUA, Cénico de Direito e TUP) – 3 de outubro de 2011.

Ricardo Mendonça (elemento do Sin-Cera) - 14 de maio de 2010.

Rui Sérgio (elemento fundador e encenador do GRETUA; encenador do Sin-Cera) – 20 de outubro de 2010.

PUBLICAÇÕES PERIÓDICAS

ADE TEATRO

A Capital

Comércio do Porto

Chronica Litteraria da Nova Academia Dramática

Diário de Aveiro

Diário de Coimbra

Diário de Lisboa

Diário do Minho

Diário de Notícias

Expresso

Jornal de Aveiro

Jornal de Notícias

Litoral

O Académico

O Conimbricense

O Lobito

O Século

Primeiro de Janeiro

Público

Revista Fatal

Se7e

Teatruniversitário

Vértice

Via Latina

Yenan

MATERIAL AUDIOVISUAL

Salgado, Ricardo Seiça (2008). *CITAC – Um projecto etnohistórico (1956-1978)*. Duração 85'.

DVD PAL, 16:9.

GRETUA 20 anos -1979/1999 (2000) [CD – ROM]. Aveiro

BIBLIOGRAFIA

- AA.VV (1985). *Actes du Colloque du Théâtre Universitaire et Institutions*.
Reims: Fédération Nationale du Théâtre Universitaire.
- AA.VV (1994). *O Bando. Monografia de Um Grupo de Teatro no Seu Vigésimo Aniversário. Da Sua Singularidade Artística e Independência Política*. Lisboa: Ed. do grupo.
- AA.VV (1998). *Comuna Teatro de pesquisa, 25 anos (1972-1997)*. Lisboa: Comuna Teatro de Pesquisa.
- Adorno, Theodor (2003). *Sobre a Indústria da Cultura*. Coimbra: Angelus Novus.
- Almeida, Ana Nunes de, Vieira, Maria Manuel e Raimundo, Alexandra (2006). *À Entrada: Um Retrato Sociográfico dos Estudantes Inscritos no 1º Ano*. Lisboa: Universidade de Lisboa.
- Almeida, João Ferreira de, et al. (2003). *Diversidade na Universidade, Um Inquérito aos Estudantes de Licenciatura*. Oeiras: Celta Editora.
- Almeida, Sónia Vespeira de (2009). *Camponeses, Cultura e Revolução. Campanhas de Dinamização Cultural e Acção Cívica do M.F.A. (1975-1975)*. Lisboa: Edições Colibri.
- Amaral, Luciano (2015). «O processo económico», in António Costa Pinto (coord.) *A Busca da Democracia 1960-2000*. (História Contemporânea de Portugal. 1808 - 201, vol. 5). Madrid: Fundación Mapfre. Lisboa: Objectiva (Penguin Random House). 81-110.
- Ambrósio, Teresa (1996). «O sistema educativo: ruptura, desestabilização e desafios europeus», in António Reis, *Portugal Contemporâneo*, vol. 3. Lisboa: Selecções do Reader's Digest / Alfa. 665-674.
- Antonio Quintana, Juan (1999). «Aportación de las Aulas de Teatro universitarias al hecho Teatral», in Rubio Jiménez (coord.), *Teatro universitario en Zaragoza 1939-1999*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.

Appadurai, Arjun (2004). *Dimensões culturais da globalização: a modernidade sem peias*. Lisboa: Teorema.

Augusto, Nuno Miguel (2008). «A juventude e a(s) política(s): Desconstitucionalização e individualização», *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 81. 155-177.

Baldó Lacomba, Marc; Hernández Sandoica, Elena; Ruiz Carnicer, Miguel Ángel (2007). *Estudiantes contra Franco (1939-1975). Oposición política y movilización juvenil*. Madrid: La Esfera de los Libros.

Balsa, Casimiro; Simões, José Alberto; Nunes, Pedro; Carmo, Renato Miguel e Campos, Ricardo (2001). *Perfil dos estudantes do Ensino Superior: desigualdades e diferenciação*. Lisboa: Edições Colibri.

Bandeirinha, José António (2007). *O processo SAAL e a arquitectura no 25 de Abril de 1974*. Coimbra: Imprensa da Universidade.

Baptista, Ana Salgueiro (1993). «Os anos oitenta no teatro», *Estruturas Sociais e Desenvolvimento. Actas do II Congresso Português de Sociologia*, vol. II. Lisboa: Editorial Fragmentos.

Barata, José de Oliveira (1991). *História do teatro português*. Lisboa: Universidade Aberta.

Barata, José de Oliveira (2009). *Máscaras da Utopia: História do Teatro Universitário em Portugal. 1938/74*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Barreno, Maria Isabel (1988). *O Direito ao Presente. Um estudo sobre a Juventude Portuguesa*. Lisboa: Instituto de Estudos para o Desenvolvimento.

Barreto, António. (1995). «Portugal na periferia do centro: mudança social, 1960 a 1995», *Análise Social*, vol. XXX, 134. 841-855.

Barreto, António (1999). *Dicionário de História de Portugal*. Lisboa: Figueirinhas.

Barreto, António (org.) (2000). *A Situação Social em Portugal, 1960-1999*, vol. I. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais.

- Barreto, António (2015). «População e Sociedade», in António Costa Pinto (coord.) *A Busca da Democracia 1960-2000*. (História Contemporânea de Portugal. 1808- 2010, vol. 5). Madrid: Fundación Mapfre. Lisboa: Objectiva (Penguin Random House). 113-143.
- Bastos, Glória (2006). *O teatro para crianças em Portugal: história e crítica*. Lisboa: Caminho.
- Baudrillard, Jean (1991). *A Sociedade de Consumo*. Lisboa: Edições 70.
- Bauman, Zygmunt (2007). *Liquid Times. Living in an Age of Uncertainty*. Cambridge: Polity Press.
- Bebiano, Rui (2002). «As Esquerdas e a Oposição à Guerra Colonial», *A Guerra do Ultramar: Realidade e Ficção. Actas do II Congresso sobre a Guerra Colonial*. Lisboa: Editorial Notícias – Universidade Aberta. 293-313.
- Bebiano, Rui (2003a). «Temas e problemas da história do presente», *A História Tal e Qual se Faz*. Lisboa: Colibri. 225-236.
- Bebiano, Rui (2003b). *O Poder da Imaginação. Juventude, Rebeldia e Resistência nos anos 60*. Coimbra: Angelus Novus.
- Beck, Ulrich e Beck-Gernsheim, Elisabeth (2002). *Individualization: institutionalized individualism and its social and political consequences*. London: Sage.
- Beck, Ulrich (2003). *Risk society: towards a new modernity*. London: Sage.
- Berman, Paul (2007). *O Poder e os Idealistas. A geração idealista de 68 e a sua subida ao poder*. Lisboa: Alêtheia Editores.
- Bial, Henry e Magelssen, Scott (ed.) (2010). *Theater Historiography: Critical Interventions*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Boren, Mark Edelman (2001). *Student Resistance: a history of the unruly subject*. New York; London: Routledge.

- Borges, Vera (2001). *Todos ao Palco. Estudos Sociológicos sobre o Teatro em Portugal*. Oeiras: Celta.
- Borges, Vera (2007). *O Mundo do Teatro em Portugal. Profissão de actor. Organizações e mercado de trabalho*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais.
- Borges, Vera (2008). *Teatro, Prazer e Risco. Retratos sociológicos de actores e encenadores portugueses*. Lisboa: Roma Editora.
- Cabral, Manuel Villaverde e Pais, José Machado (coord.) (1998). *Jovens Portugueses Hoje*. Oeiras: Celta Editora.
- Cabral, Manuel Villaverde e Pais, José Machado (2003). *Condutas de risco, práticas culturais e atitudes perante o corpo*. Oeiras: Celta.
- Caiado, Nuno (1990). *Movimentos estudantis em Portugal: 1945-1980*. Lisboa: ED.
- Cardina, Miguel (2008). *A Tradição da Contestação*. Coimbra: Angelus Novus.
- Cardina, Miguel (2010). *A Esquerda Radical*. Coimbra: Angelus Novus.
- Cardina, Miguel (2011). *Margem de Certa Maneira. O Maoísmo em Portugal: 1964-1974*. Lisboa: Tinta-da-China.
- Carvalho, Paulo Eduardo (1997). «Entre la contracción y la expansión», *ADE TEATRO*, 62-63, Outubro-Dezembro. 69-79.
- Casanova, José Luís (1993). *Estudantes universitários: composição social, representações e valores*. Lisboa: Instituto de Ciências Sociais.
- Costa, Isabel Alves (2003). *O Desejo de Teatro*. Porto: Afrontamento.
- Castells, Manuel (2003). *O Poder da Identidade*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Castendo, Maria Esmeralda (1991). «Die Gewehre der Frau Carrar» in Delille, *Do Pobre B.B. em Portugal. Aspectos da recepção de Bertolt Brecht antes e depois do 25 de Abril*. Aveiro: Editora Estante. 97-117.

- Cerda Muños, Alfredo (2010). *El teatro universitario en Guadalajara entre 1960 y 1990*. Madrid: La Mirada Malva.
- Círculo de Iniciação Teatral da Academia de Coimbra - CITAC (2006). *Esta danada caixa preta só a murro é que funciona: CITAC 50 anos*. Coimbra: Imprensa da Universidade.
- Chartier, Roger (2002). *A história cultural: entre práticas e representações*. Lisboa: Difel.
- Clark, Toby (2000). *Arte y Propaganda en el siglo XX*. Madrid: Ediciones Akal.
- Conde, Idalina (1996). «Cenários de práticas culturais em Portugal (1979-1995)», *Sociologia – Problemas e Práticas*, 23. 117-188.
- Conde, Idalina (2010). «Arte, cultura, criatividade: diferentes narrativas» in Maria de Lourdes Lima dos Santos e José Machado Pais (org.) *Novos Trilhos Culturais. Práticas e Políticas*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais. 121-135.
- Correia, Pedro Pezarat (1994). «O processo de descolonização», *Vértice*, 58. 48-56.
- Connerton, Paul (1999). *Como as sociedades recordam*. Oeiras: Celta. 2.^a ed.
- Corvin, Michel (1991). *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*. Paris: Bordas.
- Costa, António Firmino da *et al.* (2003). «Classes Sociais e Estudantes Universitários: origens, oportunidades e orientações», *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 66. 45-80.
- Costa, António Firmino da e Lopes, João Teixeira (coord.) (2008). *Os Estudantes e os seus Trajectos no Ensino Superior: Sucesso e Insucesso, Padrões e Processos, Promoção de Boas Práticas*. Lisboa: CIES-ISCTE-UL & ISFLUP (relatório final).
- Costa, Hélder e Guerra, Maria do Céu (s.d). *A Barraca 25 anos*. Lisboa: s.ed.
- Cruz, Duarte Ivo (2001). *História do teatro português*. Lisboa: Verbo.
- Cruz, Manuel Braga da, *et al.* (1984). «A Condição Social da Juventude», *Análise Social*, vol. XX, 81-82. 285-307.

- Cruz, Manuel Braga da, Reis, Luísa Braula e Seruya, José Manuel (1985). *Os jovens e a política: políticas de juventude e juventudes políticas em Portugal*. Lisboa: Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa.
- Cruzeiro, Celso (1989). *Coimbra, 1969: a crise académica, o debate das ideias e a prática, ontem e hoje*. Porto: Afrontamento.
- Cruzeiro, Maria Eduarda (1970). «A população universitária portuguesa: uma nota estatística», *Análise Social*, vol. VIII, 32. 721-740.
- Cruzeiro, Maria Manuela e Bebiano, Rui (org. e pref.) (2006). *Anos Inquietos. Vozes do Movimento Estudantil em Coimbra (1961-1974)*. Porto: Afrontamento.
- Cruzeiro, Maria Manuela (2011). «Revolução e Revisionismo Historiográfico. O 25 de Abril visto da História» in Rui Cunha Martins (coord.). *Portugal 1974. Transição Política em Perspectiva Histórica*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra. 97-134.
- DeGroot, Gerard (1999). *Student protest: the sixties and after*. London: Longman.
- Delille, Maria Manuela Gouveia (coord.) (1991). *Do Pobre B.B. em Portugal. Aspectos da recepção de Bertolt Brecht antes e depois do 25 de Abril*. Aveiro: Editora Estante.
- Dionísio, Eduarda (1993). *Títulos, Acções, Obrigações (A Cultura em Portugal, 1974-1994)*. Lisboa: Salamandra.
- Dionísio, Eduarda (1996). «As Práticas Culturais» in António Reis (coord.). *Portugal 20 anos de Democracia*. Lisboa: Temas e Debates. 443-489.
- Drago, Ana (2004). *Agitar antes de ousar: o movimento estudantil «antipropinas»*. Porto: Edições Afrontamento.
- Duarte, Marta Benamor (1999). «A crise académica de 1969 em Lisboa e em Coimbra» in Maria Cândida Proença (coord.). *Maio de 1968: Trinta Anos Depois. Os Movimentos Estudantis em Portugal*. Lisboa: Edições Colibri. 197-207.

- Estanque, Elísio e Nunes, João Arriscado (2003). «Dilemas e desafios da Universidade: recomposição social e expectativas dos estudantes da Universidade de Coimbra», *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 66. 5-44.
- Estanque, Elísio e Bebiano, Rui (2007a). *Culturas Juvenis e Participação Cívica: diferença, indiferença e novos desafios democráticos – Relatório Final*. Coimbra: Centro de Estudos Sociais.
- Estanque, Elísio e Bebiano, Rui (2007b). *Do Activismo à Indiferença. Movimentos Estudantis em Coimbra*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais.
- Estanque, Elísio (2008). «Jovens, estudantes e ‘repúblicos’: Culturas estudantis e crise do associativismo em Coimbra», *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 81. 9-41.
- Featherstone, Mike (2007). *Cultura de consumo e pós-modernismo*. São Paulo: Studio Nobel.
- Fentress, James e Wickham, Chris (1992). *Memória social: novas perspectivas sobre o passado*. Lisboa: Teorema.
- Fernandes, António Teixeira. (coord.) (2001). *Estudantes do Ensino Superior no Porto: Representações e Práticas Culturais*. Porto: Afrontamento.
- Figueiredo, Alexandra Lemos (1999). *Jovens em Portugal: análise longitudinal de fontes estatísticas: (1960-1997)*. Oeiras: Celta.
- Figueiredo, Eurico (1988). Portugal. *Os próximos 20 anos Conflito de Gerações/Conflito de Valores*, vol. II. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Figueiredo, Eurico, Figueiredo, Ernesto V. S. e Machado, José Cunha (2001). *valores e gerações: anos 80 anos 90*. Lisboa: Instituto Superior de Psicologia Aplicada.
- Freydefond, Marcel e Maisonnave, Jean (1985). «L’Histoire Recente. Marginalité? Déclin? Mutation!», *Actes du Colloque Théâtre Universitaire et Institutions*. Reims. 41-43.
- Ferreira, José Medeiros (2001). *Portugal em Transe 1974-1975*, v ol. 8, José Mattoso (dir.), *História de Portugal*. Lisboa: Editorial Estampa.

- Ferreira, Paulo Antunes (1993). *Valores dos jovens Portugueses nos anos 80*. Lisboa: Instituto de Ciências Sociais/Instituto da Juventude.
- Ferreira, Pedro Moura (2008). «Associações e Democracia. Faz o associativismo alguma diferença na cultura cívica dos jovens portugueses?», *Sociologia – Problemas e Práticas*, 57. 109-130.
- Fincher, Ruth e Shaw, Kate (2013). «University students and the "creative city"», in Deborah Stevenson e Amie Mattheus (edit.) *Culture and the City. Creativity, Tourism, Leisure*. London: Routledge.
- Fonseca, Júlio Mártin da (2012). *Teatro Universitário. A experiência do TUT (Teatro da Universidade Técnica de Lisboa)*. (Dissertação de Mestrado não publicada). Universidade Aberta, Lisboa.
- Fortuna, Carlos (1999). *Identidades, percursos, paisagens culturais: estudos sociológicos de cultura urbana*. Oeiras: Celta.
- Foucault, Michel (2001). «Des espaces autres», *Dits e Écrits*, tome 2: 1976-1988. Paris: Gallimard. 1571-1581.
- Frias, Aníbal (2003). «Praxe académica e culturas universitárias em Coimbra. Lógicas das tradições e dinâmicas identitárias», *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 66. 81-116.
- Garcia, Silvana (1990). *Teatro da militância: a intenção do popular no engajamento político*. São Paulo: Editora Perspectiva.
- Garrido, Álvaro (2008). «A Universidade e o Estado Novo: De "corporação orgânica" do regime a território de dissidência social», *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 81. 133-153.
- Germay, Robert e Poirrier, Philippe (2013). *Le Théâtre Universitaire. Pratiques et Expériences*. Dijon: Éditions Universitaires de Dijon.
- Gitlin, Tood (1993). *The sixties: years of hope, days of rage*. New York: Bantam Books.

- Grácio, Rui (1996), «A expansão do sistema de ensino e a movimentação estudantil», in António Reis (dir.), *Portugal Contemporâneo*, Vol. 3. Lisboa: Publicações Alfa. 221-258.
- Goldmann, Lucien (1972). *A Criação Cultural na Sociedade Moderna*. Lisboa: Editorial Presença.
- Hobsbawm, Eric (1996). *A Era dos Extremos. História Breve do século XX -1914/1991*. Lisboa: Editorial Presença.
- Houque, Patrick (Coord.) (2001). *Théâtre Universitaire... Phénix ou Arlésienne?* Lille: Action Culture.
- Jameson, Fredric e Miyoshi, Masao (ed.) (1999). *The cultures of globalization*. Durham: Duke University Press.
- Jameson, Fredric (1993). *Postmodernism or the cultural logic of late capitalism*. London: Verso.
- Jones, Bryn e O'Donnell, Mike (org.) (2010). *Sixties Radicalism and Social Movement Activism. Retreat or Resurgence?*. London: Anthem Press.
- Judt, Tony (2011). *Pós-Guerra. História da Europa desde 1945*. Lisboa: Edições 70.
- Kershaw, Baz e Nicholson, Helen (2011). *Research methods in theatre and performance*. Edinburgh: Edinburg University Press.
- Lamy, Alberto Sousa (1990). *A Academia de Coimbra, 1537-1990*. Lisboa: Rei dos Livros.
- Leccardi, Carmen (2005). «Por um novo significado do futuro: mudança social, jovens e tempo», *Tempo Social – Revista de Sociologia da USP*, vol. 12, n.º 2. 35-57.
- Legrand, François (2013). «Les centres culturels universitaires: une opportunité pour le théâtre universitaire» in Robert Germay e Philippe Poirrier (Dir.) *Le théâtre universitaire. Pratiques et expériences*. Dijon: Éditions Universitaires de Dijon. 183-202.
- Lipovetsky, Gilles (1989). *A Era do Vazio: Ensaio sobre o individualismo contemporâneo*. Lisboa: Relógio D'Água.

- Lipovetsky, Gilles e Serroy, Jean (2010). *A cultura – Mundo: Resposta a uma sociedade Desorientada*. Lisboa: Edições 70.
- Lopes, Pedro Santos (1992), «Coimbra, Tradição e Desporto nos anos 50: a questão do 40.900», *Ideologia, Cultura e mentalidade no Estado Novo. Ensaios sobre a Universidade de Coimbra*. Coordenação, prefácio e introdução de Luís Reis Torgal. Coimbra: FLUC.
- Loubinoux, Gérard (2001). «Le théâtre universitaire: théâtre amateur» in Patrick Houque, (Coord.). *Théâtre Universitaire... Phénix ou Arlésienne?* Lille: Action Culture.
- Lourenço, Gabriela; Costa, Jorge e Pena, Paulo (2001). *Grandes Planos. Oposição estudantil à ditadura: 1956-1974*. Lisboa: Âmbar.
- Machado, Carlos Alberto (2000). *Centro Dramático de Évora, 25 anos em cena*. Évora: CENDREV.
- Marchi, Riccardo (2008). «A direita radical na Universidade de Coimbra (1945-1974)», *Análise Social*, vol. XLIII (3.º). 551-576.
- Marchi, Ricardo (2009). *Império, Nação, Revolução. As direitas radicais portuguesas no fim do Estado Novo (1959-1974)*. Alfragide: Texto.
- Mauritti, Rosário (2002). «Padrões de vida dos estudantes universitários nos processos de transição para a vida adulta», *Sociologia, Problemas e Práticas*, 39. 85-116.
- Melo, Alexandre (2007). *Arte e Artistas em Portugal*. Lisboa: Instituto Camões.
- Melo, Alberto e Benavente, Ana (1978). *Educação Popular em Portugal 1974-1976*. Lisboa: Livros Horizonte.
- Melo, Idalina Aguiar de (1993). «Estratégias de Importação da "Alta Cultura". O Caso do Teatro Alemão Representado em Portugal (1974-1980)» in Boaventura de Sousa Santos (org.), *Portugal: Um Retrato Singular*. Porto: Afrontamento. 555-589.
- Mendonça, José de Oliveira (2001). *Políticas, Práticas Culturais e Públicos de Teatro no Algarve*. Lisboa: Colibri.

- Menger, Pierre-Michel (2005a). *Profession artiste : extension du domaine de la création*. Paris: Editions Textuel.
- Menger, Pierre-Michel (2005b). *Retrato do artista enquanto trabalhador: metamorfoses do capitalismo*. Lisboa: Roma.
- Miquel, Jean Pierre (1985). «Le Théâtre Universitaire à Paris et le groupe de Théâtre Antique de la Sorbonne», *Actes du Colloque Théâtre Universitaire et Institutions*, Reims. 31-33.
- Mira, António Iglésias (2011). *Castelao e a sua época na Coimbra de 1969*. (Dissertação de Mestrado não publicada). Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da Universidade do Algarve, Faro.
- Moreira, João (2013). «O trotskismo em Portugal (1968-1974): geografias de um "marxismo vivo"». (Dissertação de Mestrado não publicada). Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Coimbra.
- Nogueira, Isabel (2008). *Alternativa Zero (1977): o reafirmar da possibilidade de criação*. Coimbra: Cadernos do CEIS20.
- Noronha, Ricardo (2012). «"A banca ao serviço do povo": Lutas Sociais e Nacionalizações durante a Revolução Portuguesa» in Raquel Varela (coord.) *Revolução ou Transição. História e Memória da Revolução dos Cravos*. Lisboa: Bertrand. 97-115.
- Nóvoa, António, Curado, Ana Paula e Machado, Joana (2005). *Factores de Sucesso e Insucesso Escolar na Universidade de Lisboa: Relatório Preliminar*. Lisboa: Universidade de Lisboa.
- Nunes, Adérito Sedas (1964). «Portugal, sociedade dualista em evolução», *Análise Social*, vol. II, 7-8. 407-462.
- Nunes, Adérito Sedas (1968). «A população universitária portuguesa: uma análise preliminar», *Análise Social*, vol. VI, 22-23-24. 295-385.
- Nunes, Adérito Sedas (1968b). «O sistema universitário em Portugal: alguns mecanismos, efeitos e perspectivas do seu funcionamento», *Análise Social*, vol. VI, 22-23-24. 386-474.

Nunes, Adérito Sedas (1970). «A Universidade no sistema social português – uma primeira abordagem», *Análise Social*, vol. VIII, 32. 646-707.

Nunes, A. Sedas (2000). *Antologia sociológica*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais.

Oliva, César (1999). «La escena universitaria española» in García Lorenzo (ed.), *Aproximación al Teatro Español Universitario (TEU)*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Oliveira, Luísa Tiago (2004). *Estudantes e Povo na Revolução. O serviço Cívico Estudantil (1974-1977)*. Oeiras: Celta.

Pais, José Machado (2003). *Culturas Juvenis*. Lisboa: INCM, 2.^a ed.

Pais, José Machado (1990a). «A construção sociológica da juventude – alguns contributos», *Análise Social*, vol. XXV, 105-106. 139-165.

Pais, José Machado (1990b). «Lazeres e sociabilidades juvenis –um ensaio de análise etnográfica», *Análise Social*, vol. XXV, 105-106. 591-644.

Palacios Cerezales, Diego (2003). *O Poder Caiu na Rua. Crise de estado e Acções Colectivas na Revolução Portuguesa*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais.

Pappámikail, Lia (2011). «Juventude: entre a fase da vida e o tempo de viver», in Ana Nunes de Almeida (coord.), *História da Vida Privada em Portugal – Os Nossos Dias*. Lisboa: Círculo de Leitores/Temas e Debates. 208-241.

Pavis, Patrice (1996). *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Editora Perspectiva.

Pearson, Mike (2010). *Site-Specific Performance*. Nova York/Londres: Palgrave Macmillan.

Peixoto, João (1989). «Alguns dados sobre o Ensino Superior em Portugal», *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 27/28. 167-187.

Pereira, Nuno Teotónio (1994). «O movimento cristão contra a guerra colonial», *Vértice*, 62. 99-101.

Perks, Robert (2006). *The Oral History Reader*. London: Routledge.

- Pinto, José Madureira (1991). «Considerações Sobre a Produção Social de Identidade», *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 32. 217-231.
- Pinto, José Madureira (2002). «Factores de sucesso/insucesso», *CNE, Sucesso e Insucesso no Ensino Superior Português*. Lisboa: CNE.
- Piriquito, Horácio (ed. lit.) (2011). *FMI: Os Acordos com Portugal - 1977 / 1983 / 1984*. [S.I]: Bnomics.
- Portas, Nuno (1986). «O Processo SAAL: entre o Estado e o Poder Local», *Revista Crítica de Ciências Sociais, Actas do Colóquio Portugal 1974-1984, dez anos de transformação de Portugal*, 18, 19, 20. 635-634.
- Porto, Carlos (1973). *Em Busca do Teatro Perdido*. vol. I e II. Lisboa: Plátano Editora.
- Porto, Carlos (1985). «Entre revoluções», *ADE TEATRO*, 62-63, outubro-dezembro. 58-61.
- Porto, Carlos e Menezes, Salvato Teles (1985). *10 anos de Teatro e Cinema em Portugal: 1974-84*. Lisboa: Caminho.
- Porto, Carlos (1996a). «Do tradicional ao Teatro Independente», in António Reis (dir.), *Portugal Contemporâneo*. vol. 3. Lisboa: Publicações Alfa. 279-290.
- Porto, Carlos (1996b). «O Teatro: da explosão criativa à crise», in António Reis (dir.), *Portugal Contemporâneo*. vol.3. Lisboa: Publicações Alfa. 691-702.
- Porto, Carlos (1997). *O TEP e o teatro em Portugal: histórias e imagens*. Porto: Fundação Eng. António de Almeida.
- Porto, Carlos (2008). «Theatre for Young Audiences» in Don Rubin, Péter Nagy e Philippe Rouyer (Ed.) *The World Encyclopedia of Contemporary Theatre – Europe*. London & New York: Routledge. 677-678.
- Postlewait, Thomas (2009). *The Cambridge Introduction to Theatre Historiography*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Reis, Cristina e Reis, Margarida (coord.) (2002). *Teatro de Cornucópia: espectáculos de 1973 a 2001*. Lisboa: Teatro de Cornucópia.
- Rezola, Maria Inácia (2005). «Os militares, o 25 de Abril e a transição para a democracia», *História*. Ano 26, 3.^a Série, 74. 30-35.
- Rezola, Maria Inácia (2006). *Os militares na Revolução de Abril. O Conselho da Revolução e a Transição para a Democracia em Portugal (1974-1976)*. Lisboa: Campo da Comunicação.
- Ribeiro, António de Sousa (1986). «O Povo e o Público. Reflexões sobre a Cultura em Portugal no pós-25 de Abril», *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 18/19/20. 11-26.
- Ribeiro, António Sousa (1993). «Configurações do Campo Intelectual Português no Pós-25 de Abril: O Campo Literário» in Boaventura de Sousa Santos (org.), *Portugal: Um Retrato Singular*. Porto: Afrontamento. 481-512.
- Rebello, Luiz Francisco (1989). *História do Teatro Português*. Mem Martins: Europa-América, 4.^a ed.
- Rebello, Luiz Francisco (1977). *Combate por um Teatro de Combate*. Lisboa: Seara Nova.
- Reis, António (1996). *Portugal contemporâneo*. Lisboa: Alfa.
- Rosas, Fernando e Brito, J. M. Brandão de (coord.) (1996). *Dicionário da História do Estado Novo*, vol. I e II. Lisboa: Círculo de Leitores.
- Rosas, Fernando e Oliveira, Pedro Aires de (coord.) (2004). *A Transição Falhada. O Marcelismo e o Fim do Estado Novo (1968-1974)*. Lisboa: Editorial Notícias.
- Rosas, Fernando (1994). *O Estado Novo (1926-1974)*, in José Mattoso (dir.), *História de Portugal*, vol. VII. Lisboa: Círculo de Leitores/ Editorial Estampa.
- Rubio Jiménez, Jesús e Almárcegui, Patricia (1999). «El Teatro Universitario en los Años Noventa: Hacia un Nuevo Horizonte», in Rubio Jiménez (coord.), *Teatro universitario en Zaragoza 1939-1999*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.

- Ruiz Carnicer, Miguel Ángel (1996). *El SEU 1939-1965. La socialización política de la juventud universitaria en el franquismo*. Madrid: Siglo XXI.
- Ruiz Carnicer, Miguel Ángel (1999). «De la agitación fascista al compromiso social. Contexto histórico y trayectoria del TEU del distrito universitario de Zaragoza» in Rubio Jiménez (coord.), *Teatro universitario en Zaragoza 1939-1999*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Sánchez Cervelló, Josep e De La Torre Gomez, Hipólito (1992). *Portugal En El Siglo XX*. Madrid: Istmo.
- Salgado, Ricardo Seica (2011). *A política do jogo dramático* (Tese de Doutoramento não publicada). ISCTE-IUL: Lisboa.
- Santos, Boaventura de Sousa (1984). «A crise e a reconstituição do estado em Portugal (1974-1984)», *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 14. 7-29.
- Santos, Boaventura de Sousa (1990). *O Estado e a Sociedade em Portugal (1974-1988)*. Porto: Afrontamento.
- Santos, Boaventura de Sousa; Cruzeiro, Maria Manuela e Coimbra, Maria Natércia (1997). *O Pulsar da Revolução: Cronologia da Revolução de 25 de Abril*, Coimbra/Porto: Centro de Documentação 25 de Abril/Afrontamento.
- Santos, Graça dos (2004). *O espectáculo desvirtuado – o teatro português sob o reinado de Salazar: 1933-1968*. Lisboa: Editorial Caminho.
- Santos, Maria de Lourdes Lima dos [Coord.] (1998a). *As Políticas Culturais em Portugal*. Lisboa: Observatório das Actividades Culturais.
- Santos, Maria de Lourdes Lima dos [Coord.](1998b). *10 anos de mecenato cultural em Portugal*. Lisboa: Observatório das Actividades Culturais.
- Santos, Maria de Lourdes Lima dos (1991). «Políticas Culturais e Juventude», *Análise Social*, vol. XXVI, 114. 991-1009.

- Santos, Vítor Pavão dos (2002). «Guia Breve do Século XX Teatral», in Fernando Pernes (coord.), *Século XX – Panorama da cultura Portuguesa*, vol. 2. Porto: Afrontamento/Fundação de Serralves. 187-312.
- Schmidt, Luísa (1993). *A procura e oferta cultural e os jovens*. Lisboa: Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa e Instituto da Juventude.
- Seixas, Ana Maria (2001). «Políticas educativas para o ensino superior: a globalização neoliberal e a emergência de novas formas de regulação estatal» in Stephen R. Soer, Luíza Cortesão e José A. Correia (orgs.), *Transnacionalização da Educação. Da crise da Educação à “Educação” da Crise*. Porto: Afrontamento.
- Seixas, Ana Maria (2003). *Políticas educativas e Ensino Superior em Portugal: a inevitável presença do Estado*. Coimbra: Quarteto.
- Seixas, Ana Maria (2005). «Aprender a democracia: Jovens e protesto no ensino secundário», *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 72. 187-209.
- Sena, Jorge de (1988). *Do Teatro em Portugal*. Lisboa: Edições 70.
- Seródio, Maria Helena (1998). «Theatre as a social system: Portugal», in H.V. Maanen e S.E. Wilmer (ed.), *Theatre world in motion: structures, politics and developments in the countries of Western Europe*. Ed. Amesterdão/Atlanta: Rodopi. 498-539.
- Seródio, Maria Helena (2003). «A reflexão sobre teatro: memórias dispersas», *Teatro em Debate(s)*. Lisboa: Livros Horizonte. 11-26.
- Seródio, Maria Helena (2013). *Financiar o Teatro em Portugal. A actuação da Fundação Calouste Gulbenkian (1959-1999)*. Lisboa: BOND/Centro de Estudos Teatrais.
- Silva, Augusto Santos (1997). «Cultura: das obrigações do Estado à participação civil», *Sociologia - Problemas e Práticas*, 23. 37-48.
- Silva, Isabel Alexandra Correia da (2009). *Movimento Estudantil e Resistência Cultural em Coimbra na Década de 1980* (Dissertação de Mestrado não publicada). Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Coimbra.

- Stephens, Julie (1998). *Anti-Disciplinary Protest: Sixties radicalism and post-modernism*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Stoer, Stephen R. (1986). *Educação e Mudança Social em Portugal. 1970-1980, Uma Década de Transição*. Porto: Afrontamento.
- Stoer, Stephen R.; Stoleroff, Alan D. e Correia, José Alberto (1990). «O Novo Vocacionalismo na Política Educativa em Portugal e a Reconstrução da Lógica da Acumulação», *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 29. 11-53.
- Syssoyeva, Kathryn Mederos e Proudfit, Scott (Ed.) (2013a). *A History of Collective Creation*. New York/ Hampshire: Palgrave Macmillan.
- Syssoyeva, Kathryn Mederos e Proudfit, Scott (Ed.) (2013b). *Collective Creation in Contemporary Performance*. New York/ Hampshire: Palgrave Macmillan.
- Taylor, Diana (2003). *The Archive and the Repertoire: Performing cultural Memory in the Americas*. Durham: Duke University Press.
- Teixeira, Élia Maria Campos (2014). *Arte e Educação: O percurso de Madalena Perdigão e a sua relevância no panorama cultural Português* (Dissertação de Mestrado não publicada). Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Lisboa.
- Telo, António José (2007). *História Contemporânea de Portugal. Do 25 de Abril à Actualidade*. Vol. I. Lisboa: Presença.
- Teodoro, António (2001). *A Construção Política da Educação*. Porto: Afrontamento.
- TEUC (1948). *Dez anos de actividade do Teatro dos Estudantes da Universidade de Coimbra: 1938-1948*. Coimbra: TEUC.
- TEUC (1954). *O Teatro dos Estudantes da Universidade de Coimbra no Ultramar*. Coimbra: TEUC.
- Thompson, Paul (2000). *The voice of the past: oral history*, 3rd. ed. Oxford: Oxford University Press.
- Torgal, Luís Reis (1989). *História e ideologia*. Coimbra: Minerva.

- Torgal, Luís Reis (1999). *A Universidade e o Estado Novo*. Coimbra: Minerva.
- Trindade, Luís (2004). «Os Excessos de Abril», *História*, 65, Abril. 21-36.
- Vala, Jorge (1986). *Representações sociais dos jovens: valores, identidade de imagens da sociedade portuguesa: situação, problemas e perspectivas da juventude em Portugal*. Lisboa: Instituto de Estudos para o Desenvolvimento.
- Varela, Raquel (coord.) (2012). *Revolução ou Transição. História e Memória da Revolução dos Cravos*. Lisboa: Bertrand.
- Vasques, Eugénia et al. (coord.) (1994). *Fragmentos da memória - teatro independente em Portugal (1974-1994)*, Catálogo da Exposição realizada no âmbito dos Encontros ACARTE.
- Vasques, Eugénia (1997). «The ladies are not burning (o lo assalto a la casa de los hombres)», *ADE*, 62-63, outubro-dezembro. 91-96.
- Vasques, Eugénia (1998). *9 considerações em torno do teatro em Portugal nos anos 90*. Lisboa: IPAE.
- Vasques, Eugénia (1999). «O Teatro Português e o 25 de Abril – uma História ainda por Contar», *Camões*, 5, abril – junho. 113-125.
- Vicente Hernando, César (2013). *La escena constituyente. Teoría y Práctica del Teatro Político*. Madrid: Centro de Documentación Crítica.
- Vieira, Ana Bigotte (2014). «NO ALEPH. Notas a propósito de uma investigação sobre o Serviço ACARTE da Fundação Calouste Gulbenkian – 1984/1989», *Ler História*, 62. 63-89.
- Vieira, Maria Manuel (1995). «Transformação recente no campo do ensino superior», *Análise Social*, vol. XXX, 131-132. 315-373.

CRÉDITOS DE IMAGEM

FOTO 1: Arquivo TEUC (p. 97);

FOTOS 2/3: Arquivo TUP (p. 138);

FOTO 4: Arquivo TUP (p. 139);

FOTO 5: © Guilherme Silva/Arquivo CITAC (p. 149);

FOTO 6: Arquivo TEUC (p. 154);

FOTO 7: Arquivo TEUC (p. 157);

FOTO 8: Arquivo TEUC (p. 158);

FOTO 9: Arquivo TEUC (p. 160);

FOTO 10: Arquivo de Cartazes da Universidade de Aveiro <<http://sinbad.ua.pt/cartazes/CT-ML-II-4602>> (p. 169);

FOTOS 11/12/13: *GRETUA 20 anos – 1979/1999* [CD-ROM] (pp. 172, 174);

FOTO 14: © Manuel Gomes Teixeira/Punctum - *GRETUA 20 anos - 1979/1999* [CD-ROM] (p. 177);

FOTOS 15/16/17/18: Fotos cortesia Paulo Filipe Monteiro (pp. 180, 181, 186);

FOTOS 19/20: Arquivo TUP (pp. 188, 189);

FOTO 21: © Luís Ferreira Alves/Arquivo TUP (p. 189);

FOTO 22: Arquivo TUP (p. 193);

FOTO 23/24/25: Arquivo TEUC (pp. 193, 196, 199);

FOTO 26: Arquivo TUM (p. 206);

FOTO 27: Cartaz cortesia José Louro (p. 208);

FOTO 28: Arquivo TUP (p. 211);

FOTO 29: *GRETUA 20 anos – 1979/1999* [CD-ROM] (p. 213);

FOTO 30: © Susana Paiva/Arquivo CITAC (p. 215)

