

## O teatro em Portugal hoje: breve caracterização

**E**m finais de Dezembro, consultando um jornal, verificava-se que não era longa a lista dos espectáculos em cartaz na cidade de Lisboa: cerca de 13, num total de 32 salas existentes só na cidade (onde incluem cinco auditórios polivalentes).

As razões poderiam ser circunstanciais: não só por ser período de festas (o que talvez tivesse suspenso a carreira de alguns), mas também porque alterações prometidas na atribuição de subsídios criavam zonas de indefinição de actividade (que, a continuar por muito mais tempo, poderão ter consequências bastante gravosas). Isto para já não falar da apreensão com que muitos de nós lêem a informação nos periódicos, que nem sempre é exacta, e quase nunca é exaustiva.

Não é, todavia, certo que os números tudo mandem, nem que se negue a essas produções a marca da sua qualidade. Só que não podemos deixar de verificar, por aqui também, a fragilidade de um tecido estrutural. É disso mesmo se falou naquele que foi o Primeiro Congresso do Teatro Português, realizado na Fundação Calouste Gulbenkian a 22, 23 e 24 de Novembro de 1993.

### 1. As vozes do Congresso

Organizado por uma comissão que englobava representantes de todos os sectores da vida teatral, o Congresso reuniu mais de 300 pessoas em debates animados, e por vezes mesmo até demasiado acalorados. Não era de admirar: era a primeira vez que um encontro desta importância se realizava, e várias — e por vezes contraditórias — eram as actividades em presença: escritores e encenadores, teatro comercial e teatro subsidiado, artistas e críticos, «práticos» e «teóricos».

Alguns artistas escolheram não estar presente, por razões variadas, como a de rejeitarem a ideia de uma «classe de teatro» que unidamente se exprimisse, ou a de não acreditarem ser possível entenderem-se com quem parecia estar «do outro lado da barricada»: por posicionamento na prática teatral, ou por opção política.

Alguma dessa diferença assim reivindicada tem feito, é certo, a riqueza do nosso teatro, mas não deixa de ser também imprescindível equacionar alguns dos problemas

com que se debate a actividade teatral entre nós. Fazê-lo em plena liberdade e responsabilidade é, sem dúvida, um imperativo; mas fazê-lo também em fórum maior, onde os pontos de vista sejam necessariamente diferentes e até as contradições (dolorosamente) visíveis, não deixa de ser um desafio superior.

E algumas conclusões puderam ser tiradas, ainda que provisórias e a necessitarem de aprofundamento e reflexão maiores. Por isso se preconizava a criação de grupos de trabalho em torno da temáticas e objectivos tão diversos como: 1 — elaboração de uma proposta sobre legislação da actividade teatral, a apresentar às autoridades da tutela; 2 — pesquisas sobre públicos e a sua relação com a vida teatral (com a participação de especialistas); 3 — criação de condições para que os actores possam desenvolver uma atitude auto-reflexiva e auto-crítica relativamente à sua actividade, hábitos e potencialidades, bem como à sua função na actividade artística do teatro; 4 — discussão e avaliação das relações possíveis e desejadas entre o teatro e a televisão; 5 — dinamização de discussões teóricas e críticas em torno do teatro e da reflexão sobre ele.

Para programa de trabalho estas zonas de investigação e reflexão parecem necessárias e estimulantes, provando à sociedade que há muito por fazer, mas que também há a consciência dessa necessidade, a não arrogância de a assumir, e a vontade de ultrapassar essas dificuldades.

Manifestou-se também preocupação face à legislação recentemente dimanada da SEC que criava o Instituto de Artes Cénicas, sem que minimamente o assunto tivesse sido discutido com a classe, ou fossem claras as suas atribuições ou critérios de funcionamento.

Outro assunto que motivava preocupação era o desaparecimento, demolição, degradação e não aproveitamento de muitos teatros, tanto em Lisboa como na província, sem que se tivesse encontrado uma política suficientemente decidida e eficaz de preservação, remodelação e animação de espaços para o teatro. Pensava-se no Apolo, Avenida, Ginásio, Laura Alves, Capitólio, Monumental, Vasco Santana, entre vários outros, só em Lisboa. E protestavam os mais jovens contra a dificuldade de encontrarem um espaço para ensaiarem os seus espectáculos.

Razões ainda para o protesto eram não só falta de apoio ao teatro para a infância e juventude, ao experimentalismo e aos grupos mais jovens, mas também as dificuldades postas à itinerância e à descentralização, sobretudo por desconhecimento das condições agravadas em que algumas delas se realizam por deficiência de espaços e equipamentos.

Lamentava-se ainda o desinteresse quase generalizado dos meios de comunicação social, e em especial da televisão, pela notícia e crítica sobre a actividade teatral. Por essa razão, e independentemente do estudo mais aprofundado que sobre as relações entre teatro e televisão se projectou realizar, reivindicou-se que a televisão tornasse o teatro objecto de notícia e a ele fossem dedicados programas de informação e divulgação em horários «normais». Parecia também evidente que muitos dos espectáculos em carreira poderiam e deveriam ser filmados para a televisão (desde que se assegurassem as condições técnicas e artísticas necessárias), e que era desejável que as cadeias televisivas assegurassem a produção de peças a teledramáticos.

Dois outros assuntos mereceram particular destaque e justificadas apreensões: a situação social do actor (quando não inserido no Teatro Nacional ou no único Teatro Municipal existente), e as dificuldades com que se debatem os dramaturgos portugueses.

Relativamente à primeira questão, manifestava-se o Sindicato dos Trabalhadores do Espectáculo contra a situação precária e injusta dos actores relativamente à contratação, bem como ao regime tributário e de previdência social em que estão inseridos. Obrigados ao uso de recibos verdes, geralmente sem seguro de trabalho, e sem receberem muitas vezes o subsídio de férias e de Natal, os actores vivem uma situação de instabilidade, descontam para a Previdência em função muitas vezes do ordenado mínimo nacional, não têm grandes perspectivas de reforma (por isso prolongam a sua carreira profissional o mais tempo possível), e recorrem com frequência a um segundo emprego, que se distribui pelo cinema (que não é mercado grande), televisão, rádio, publicidade, ensino, ou outra profissão qualquer.

Relativamente à situação dos dramaturgos, eram fundamentalmente duas as mágoas: a dificuldade de verem os seus textos publicados e a fraca vontade das companhias, em geral, para arriscarem a montagem das suas peças, publicadas ou inéditas.

Com efeito, no balanço anual das publicações organizado pela Associação de Críticos Literários, torna-se claro que a literatura dramática é a parente pobre das outras espécies recenseadas, com uma média de três a cinco títulos publicados. Não deixa também de ser sintomático neste contexto que, pelo menos até 1993, a Associação Portuguesa de Escritores não tivesse designado um Grande Prémio para o «Teatro», só agora vindo a tomar essa iniciativa, que merece indubitavelmente o nosso aplauso.

Do lado dos editores, não há uma colecção especial de teatro, com a única excepção do «Repertório», editada desde 1970 pela Sociedade Portuguesa de Autores,

e onde figuram, entre outros, dramaturgos como Romeu Correia, Helder Prista Monteiro, Luiz Francisco Rebello, Augusto Sobral, Jaime Salazar Sampaio, Miguel Barbosa, Norberto Ávila, José Jorge Letria e Pedro Barbosa. Não são, todavia, textos que entrem com facilidade no circuito comercial.

Por vezes surgem meritorias iniciativas por parte de editores, mas raras vezes são duradouras. Foi o caso dos Livros Cotovia, mercê da celebração de um contrato com o Teatro Nacional D. Maria II (era ainda seu director Ricardo Pais), e que levou em 1991 e 1992 à publicação de títulos portugueses e de algumas traduções. Saíram a lume nessa editoria peças de Abel Neves, Luísa Costa Gomes, Yvette Centeno e Eduarda Dionísio, além de traduções de autores como Thomas Bernard, Horvath, Galine, Dylan Thomas, Kleist e Sam Shepard. Mas vicissitudes várias — entre elas as que atingiram o Nacional — arrefeceram esse entusiasmo editorial.

Em 1992, a Escola Superior de Teatro e Cinema, através do seu Centro de Documentação, criou uma colecção da autores portugueses, embora de formato simples e em edição limitada. Aí publicou peças de Costa Ferreira (um inédito escrito antes de 1974), Fernando Augusto, Norberto Ávila e Jaime Salazar Sampaio, e curiosamente, numa iniciativa do INATEL, algumas destas peças foram mesmo encenadas no Teatro da Trindade sob a designação genérica «peças para quatro actores». Vejamos, entretanto, se uma tal iniciativa tem condições de prosseguir.

Esta situação poderá condicionar (e ser condicionada, acredito) pela falta de hábitos de leitura de peças de teatro entre nós, que se reflecte também na fraca presença da literatura dramática nos programas escolares e universitários, embora ultimamente se registem alguns magros progressos nesse sentido.

E haverá também razões históricas para que a publicação e a leitura de textos dramáticos não seja tão frequente entre nós. Em Dezembro de 1973, numa «Exposição da Sociedade Portuguesa de Autores ao Secretário de Estado da Informação» (Luiz Francisco Rebello, 1977, pp. 166 e 167), queixavam-se os signatários que «a simples análise dos últimos cinco anos de actividade teatral mostra-nos que o número de peças originais representadas pela primeira vez nesse período foi de dez em 1969 [das quais cinco haviam sido já publicadas há mais de cinco anos], cinco em 1970, quatro em 1971 [três das quais publicadas há mais de dez anos] uma em 1972, nenhuma em 1973». E mais à frente listavam-se as que tinham sido recusadas pela Comissão de Exame e Classificação dos Espectáculos: *Felizmente há luar*, de Stau Monteiro, *Condenados à vida*, de Luiz Francisco Rebello, *O Judeu*, de Bernardo Santareno, *Legenda do Cidadão Miguel Lino*, de Miguel Franco, *Quem move as árvores*, de Fiama Hasse Pais Brandão (para referir só as que tinham sido distinguidas com prémios literários), para além de outras peças de autores como Costa Ferreira, Augusto Sobral, Natália Correia, Luzia Maria Martins, António Gedeão, José Rodrigues Miguéis, Jaime Salazar Sampaio e Miguel Torga.

Não é esta a situação hoje, pela magna razão de que se deu a Revolução de Abril. E antes de continuar a inquirir da relação que se veio a estabelecer entre a escrita portuguesa e o teatro feito entre nós, conviria recordar algumas das questões prementes que se colocavam no campo do teatro na sequência imediata das transformações de Abril, para compararmos, de então para hoje, os protestos que se fizeram e as soluções que foram sendo propostas.

## 2. Memória de outros protestos e de algumas realizações

Do comunicado da Comissão Executiva do Sindicato dos Artistas Teatrais, emitido a 30 de Abril de 1974, destacava-se a intenção não só de reestruturar de imediato o sindicato, mas também a de responder a algumas preocupações prementes da classe, no que dizia respeito quer à falta de depósitos na Previdência por parte dos empresários, quer à verificação dos contratos, quer à construção e adaptação de espaços para o teatro nos principais centros do País. E, mais que tudo, a indispensável declaração do teatro como sendo de utilidade pública (v. Luiz Francisco Rebello, 1977, pp. 169 e 170).

Nesse mesmo sentido se irá pronunciar a Comissão Consultiva para as Actividades Teatrais, formada em Setembro de 1974, e que funcionou officiosamente na Direcção-Geral da Cultura Popular e Espectáculos do Ministério da Comunicação Social, até Novembro de 1975. Nela estavam representados, através dos respectivos organismos profissionais e sindicais de classe, todos os sectores interessados na actividade teatral: a Associação Portuguesa de Escritores (por Alexandre Babo), a Associação Portuguesa de Críticos (por Carlos Porto), o Sindicato dos Trabalhadores de Teatro (por Fernando Gusmão), o Sindicato dos Músicos (Jorge Peixinho), a Sociedade Portuguesa de Autores (por Luiz Francisco Rebello) e a Associação Portuguesa do Teatro de Amadores, entretanto criada (por Viriato Camilo).

Esta Comissão fora eleita numa reunião que teve lugar a 6 de Maio de 1974 na Fundação Calouste Gulbenkian, por iniciativa da Sociedade Portuguesa de Autores, e, 14 dias depois, apresentava já uma proposta que visava dar expressão válida à consideração do teatro como serviço público, declarando a necessidade de atribuir subsídios às companhias e grupos de teatro. Propunha ainda o documento a revogação imediata de Lei de Teatro (n.º 8/71) e do seu respectivo Regulamento (Decreto n.º 235/73), bem como a livre constituição de grupos de teatro (profissional e amador) e a livre apresentação de espectáculos (v. Luiz Francisco Rebello, 1977, pp. 173-175). De resto, não se tratou de uma comissão meramente consultiva, uma vez que algumas das suas decisões tiveram tradução concreta, como a real atribuição dos subsídios para as temporadas de 74/75 e 75/76 (Carlos Porto, 1985, p. 39).

Três serão, de facto, os principais vectores destas primeiras iniciativas de renovação da vida teatral depois de Abril: o reconhecimento do fim das limitações censórias e burocráticas; a consideração do teatro como serviço público (o que implicou não só a instituição dos subsídios regulares, mas também a cedência a alguns grupos de espaços que, pertencentes ao Estado ou autarquia, estavam devolutos); a declaração da necessidade de estimular a descentralização.

Este foi o quadro que permitiu uma certa estabilização dos grupos de teatro que já existiam antes de 1974, e que, reclamando-se da experimentação, vieram a definir uma ideia de «teatro independente».

Era o caso do Teatro Experimental do Porto (1953, António Pedro), Teatro Estúdio de Lisboa (1964, Luzia Maria Martins e Helena Félix), Teatro Experimental de Cascais (1965, Carlos Avilez), Grupo 4 (1967, Rui Mendes, Irene Cruz, Morais e Castro e João Lourenço), os Bonecreiros (1971, Mário Jacques), Comuna (1973, João Mota), Cornucópia (1973, Jorge de Silva Melo, Luís Miguel Cintra) e Seiva Trupe (1973, Júlio Cardoso).

Mas o momento de grande efervescência política e galvanizante militância cultural que se viveu a partir de 1974 lançou novas bases de trabalho, com a formação de outras companhias um pouco à maneira dos grupos independentes, e sobretudo com a criação do primeiro Centro Cultural fora de Lisboa — o Centro Cultural de Évora (1974, Mário Barradas) — a que se seguiu a criação de outras companhias também fora de Lisboa (também nenhuma outra com o estatuto de Centro). Será o caso do Teatro de Animação de Setúbal/TAS (1975, Carlos César), Teatro Estúdio de Arte Realista/TEAR (Porto Viana do Castelo, 1977, Castro Guedes), Trigo Limpinho/ACERT (Tondela, 1977, Ze Rui), Teatro Laboratório de Faro (1979, Luis Aguilhar e Isabel Pereira), Bonifrates (Coimbra, 1981, José de Oliveira Barata), Teatro Experimental de Teófilo/TELA (1981, Carlos Fragateiro), Teatro da Rainha (Caldas da Rainha, 1985, Fernando Mora Ramos), entre outros.

Em Lisboa surgiu a Casa da Comédia (em 1974, tomaram conta da sala os que mais persistentemente nela vinham trabalhando: Manuela Machado, Norberto Barroca e Jorge Vale); O Bando (1974, João Brites), o Grupo de Teatro Hoje (1975, Gastão Cruz e Carlos Fernando), A Barraca (1975, Maria do Céu Guerra e Hélder Costa), e os Cômicos (1975, Ricardo Pais), para só mencionar alguns dos mais importantes que se formaram nesses dois anos em Lisboa.

Outra curiosa consequência foi o aparecimento de uma companhia de teatro de revista — o Adôque, 1975 — que criou alguns dos mais interessantes trabalhos neste campo, com a participação de criadores que nem sempre tinham trabalhado para o teatro, como foi o caso de José Carlos Ary dos Santos. Em parceria com Augusto Sobral, viria ainda a criar algumas comédias satíricas para o Grupo 4, que se revelaram polémicas, mas que atraíram bastante público.

Em Fevereiro de 1976 constituiu-se a Associação de Grupos Independentes de Teatro (AGIT), de certo modo consagrando na prática uma designação que fora

bandeira já antes de 74. Referia nessa altura (e julgo continuar globalmente válida a designação) o experimentalismo de alguns grupos e companhias que se posicionavam criticamente, do ponto de vista político e estético, face ao *Establishment*, tanto do teatro comercial, como do anquilosado «Teatro Nacional», então, como desde 1929, concessionado à Companhia de Amélia Rey Colaço/Robles Monteiro, que acabou por se dissolver em 74. Dessa associação, que, de resto, não durou muito tempo, faziam parte O Bando, os Bonecreiros, os Cómicos, a Comuna, a Cooperativa de Comediantes Rafael de Oliveira, Grupo de Teatro Proposta, Grupo de Trabalhadores de Teatro da Casa da Comédia, Grupo 4, Seiva Trupe, Teatro da Cornucópia e Teatro Estúdio de Lisboa.

Em Abril desse mesmo ano, a AGIT envia uma Carta Aberta ao Ministério da Comunicação Social, protestando pela manifesta ausência de uma política cultural, por parte do Ministério, que permitisse melhor desenvolver a actividade teatral.

Não se tratava de reivindicar aumentos de subsídio, mas de uma exigência responsável de coerência: «[...] fazer espectáculos é o que podemos fazer e o que nos propomos fazer. Assim cumprimos. Que faz por seu lado o Ministério da Comunicação Social em relação à arte do espectador? Que campanhas de teatro organizou? Que iniciativas tomou? Que debates promoveu? Que descentralização conseguiu? Que fez? Existe no Ministério da Comunicação Social um Departamento de Acção Cultural. Que acção terá no teatro? Estará satisfeito com o teatro em Portugal tal como ele existe socialmente? Nós não estamos.» (v. Luiz Francisco Rebello, 1977, p. 226).

Outra das evidências de que muitas das expectativas criadas tardavam em cumprir-se foi a não promulgação de uma Lei de Teatro, no projecto da qual tanto se empenhara a Comissão Consultiva para as Actividades Teatrais e que foi divulgado a 22 de Abril de 1975 (v. texto completo em Luiz Francisco Rebello, 1977, pp. 131-218). No seu articulado ganha especial relevo a declaração do Teatro como «Serviço Público» (art. 1.º), a proposta de criação de um Instituto Português de Teatro, bem como a formação de Companhias Nacionais (uma em Lisboa e outra no Porto), de Companhias Municipais e de Centros Dramáticos. Outras necessidades a que este projecto de lei procurava dar resposta era o desenvolvimento do Teatro Infantil e Juvenil (propondo mesmo a criação de uma Companhia Nacional de Teatro Infantil e Juvenil), a formação de um repertório português de teatro, e a promoção de uma revista especializada, bem como de estudos vários na área do Teatro, incluindo a do Património Tradicional e Regional.

### 3. Alguns desenvolvimentos posteriores

Condições várias fizeram soçobrar alguns projectos, como dificuldades económicas, crise de público, algum

cansaço artístico, ou entrada em outros projectos diferentes.

De entre os grupos existentes em Abril de 1974 isso aconteceu aos Bonecreiros, ao Teatro Estúdio de Lisboa e à Casa da Comédia.

Mas muitos outros, criados depois de 1974, também desapareceram entretanto. Foi o caso do Teatro do Nosso Tempo (Jacinto Ramos), do Grupo Proposta (Fernando Gusmão e Augusto Sobral), da Cooperativa de Teatro Popular (José Viana), da Oficina de Teatro e Comunicação (Águeda Sena e José Caldas), do Adóque (Francisco Nicholson), dos Cómicos (Ricardo Pais), do Grilo do Pinóquio (João Perry), do Teatro do Mundo (Manuela de Freitas e José Mário Branco), do TEAR (Castro Guedes), dos Comediantes (Moncho Rodrigues), do Contraregra (Antonino Solmer e Eduarda Dionísio), do Teatro do Actor (Mário Jacques), das Produções Teatrais (Osório Mateus), assim como do Teatro da Politécnica (Mário Feliciano).

A descentralização, que conheceu uma grande expansão até quase meados dos anos 80, regrediu, embora tenha entretanto encontrado outro tipo de apoio autárquico que parece ter vindo a estabilizar alguns projectos.

Em 1975 havia apenas 4 unidades de produção fora de Lisboa: o Teatro Experimental do Porto e a Seiva Trupe (ambos existentes no Porto antes de Abril de 74), o Centro Cultural de Évora e o Teatro de Animação de Setúbal. Em 1977, havia já sete companhias a trabalhar fora de Lisboa; em 1978, oito; em 1979, dez; em 1981, onze, em 1982, vinte; e, em 1983, vinte e uma, altura em que o movimento da descentralização atingiu o ponto mais alto do desenvolvimento a havia companhias praticamente em quase todas as regiões de Portugal.

Formaram uma Associação Técnica e Artística para a Descentralização Teatral (ATADT) que organizou três encontros (1976, 1979 e 1982), e promoveu a divulgação de alguns dados relativos à sua actividade. Assim, entre 1975 e 1981, estimam ter produzido 19 espectáculos, ter realizado 7501 representações, e ter atingido 1 335 992 espectadores. Quanto à sua política de repertório, 48% das suas produções foram peças portuguesas, 30% clássicos estrangeiros e 22% de autores contemporâneos estrangeiros.

A partir de 1985 o movimento decresceu bastante, em grande parte mercê de uma política de concentração de subsídios, para além de um certo desgaste, por trabalharem muitas vezes em condições deficientes de espaços e equipamentos.

Em Dezembro de 1993 contavam-se 15 companhias a trabalhar regularmente fora de Lisboa: três no Porto, (Teatro Experimental do Porto, Seiva Trupe e Pé de Vento), e uma em cada uma das cidades a seguir mencionadas: Braga (Companhia de Teatro de Braga: Rui Madeira), Viana do Castelo (Teatro do Noroeste: José Martins), Bragança (Teatro em Movimento: Leandro do Vale), Coimbra (Escola da Noite: António Augusto Barros), Tondela (Trigo Limpo/ACERT: Zé Rui), Santarém (Companhia de Teatro de Santarém), Almada (Companhia de Teatro de Almada, ex-Grupo de Campolide: Joaquim Benite), Setúbal (Teatro de Animação de Setúbal: Carlos

esar), Loures (Centro Dramático Intermunicipal / Almeida Garret/AMASCULTURA: José Peixoto e Rui Mendes), Sintra (Companhia de Teatro de Sintra: João e Melo Alvim), Portalegre (Companhia de Teatro de Portalegre: José Mascarenhas) e Évora (CENDREV: Mário Barradas. A alteração do nome primitivo, Centro Cultural de Évora, deu-se quando da integração do Teatro da Rainha, que, entretanto, em finais de 93 torna a sair da unidade).

Outro sector que primeiro conheceu uma certa expansão, e entretanto regrediu bastante nos últimos tempos, foi o teatro para públicos mais jovens. Apareceram algumas companhias exclusivamente dedicadas a este tipo de espectáculo, como foi o caso do Bando, assim como a Joana, o Realejo, o Rodaviva, o Teatro Infantil de Lisboa, Pé de Vento, entre vários outros. Pelo seu lado, quase todas as companhias de teatro independente e as da descentralização montaram produções para crianças, como foi o caso da Comuna, Cornucópia, Campolide, Grupo de Teatro Hoje, Centro Cultural de Évora e Casa da Comédia, e muitos destes espectáculos apoiavam alguns dos seus fundamentos estéticos no trabalho de Catherine Dasté.

Um dos encenadores mais criativos neste tipo de teatro foi o brasileiro José Caldas, que trabalhou, de resto, para várias companhias e criou espectáculos memoráveis de beleza poética e encantamento plástico, como *A vida íntima de Laura* (sobre texto de Clarice Lispector) em 1981, na Graça.

Mas em meados dos anos 80 tornava-se claro que, na política de subsídios da SEC, deixara de ser contemplado o teatro para públicos infantis e juvenis, pelo que algumas dessas companhias desapareceram e outras alteraram o seu projecto de modo a alargarem a sua esfera de actividade, como será o caso do Teatro Infantil de Lisboa/TIL. Actualmente, os únicos grupos que sobrevivem com espectáculos exclusivamente para crianças são os Papa-Léguas (dir. Mário Jorge), em Lisboa, e o Pé de Vento (dir. João Luís), no Porto, embora o TIL tenha também produzido alguns espectáculos específicos para esse público, num género semi-musicado e encenado por Fernando Gomes, como *A Grande aventura*, ou *O soldadinho de chumbo*.

Quanto ao teatro amador, é traço importante da história do nosso teatro ter tido um papel de relevo não só na abordagem da dramaturgia portuguesa, mas também por ter sabido criar público e até mesmo artistas para o teatro profissional. Foi assim com o Grupo de Campolide (dir. Joaquim Benite) que se profissionalizou (e depois se radicou em Almada, sendo hoje a Companhia de Teatro de Almada), mas é ainda com vários actores que, actualmente integrados em companhias profissionais, fizeram a sua aprendizagem nos grupos amadores.

Neste momento, alguns dos grupos amadores têm uma actividade regular de uma ou duas produções por ano, encontrando-se numa posição de semi-profissionalização. Entretanto é também curioso notar que no festival (que é anual) de teatro amador realizado em 1993 em Lisboa (por iniciativa conjunta da Câmara Municipal de Lisboa, INATEL e União dos

Sindicatos de Lisboa) foram 51 os grupos de teatro inscritos (só da região de Lisboa), 42 os que apresentaram espectáculo, tendo estado envolvidos 750 actores, e 700 espectadores. Dos cinco grupos escolhidos para irem à final, todos eram de estudantes do secundário.

Esta realidade tem a ver com uma certa expansão do estudo do teatro nas escolas. Há, de facto, no 9.º ano do Ensino Básico uma disciplina de opção de Teatro, integrada no elenco curricular, e no ensino secundário, uma disciplina de Oficina de Expressão Dramática. Infelizmente, o número de escolas em que funcionam andarão tão só pelos 3%, embora em muitas outras, onde não são ensinadas as disciplinas, se estimule a criação de clubes de teatro. E esta é uma das razões por que se tem, apesar de tudo, disseminado o interesse pela prática teatral entre os jovens.

Todavia, ainda muito está por fazer no campo do ensino artístico. Algumas medidas foram ultimamente tomadas no sentido de completar a «escolarização» desse ensino, criando a possibilidade de se tirar uma licenciatura, como é neste momento o caso da Escola Superior de Teatro e Cinema/ESTC (que até agora apenas conferia bacharelato). De resto, muitas são as escolas de formação de actores. Para além da ESTC, há ainda a Escola de Formação de Actores do CENDREV, o Instituto de Formação, Investigação e Criação Teatral/IFICT, a Academia Contemporânea do Espectáculo (no Porto), o Ballet Teatro (também no Porto), o Institut Franco-Portugais, a nova Escola Profissional de Teatro de Cascais (ao nível do complementar), para além dos cursos ministrados por companhias, como tem sido o caso da Comuna, por exemplo.

Mas mais decisivo será um investimento maior na educação, no sentido de alargar definitivamente o ensino artístico (teatro, música, artes plásticas) ao nível de toda a escolarização obrigatória, a ser ministrado por profissionais habilitados. Só então se criará verdadeiramente o hábito, o gosto e, claro, a possibilidade de profissionais bem mais preparados.

Do ponto de vista do estudo e investigação a nível universitário, registre-se a criação do Curso de Especialização em Estudos de Teatro na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, a funcionar desde 1992.

#### 4. O actual sistema de produção teatral

O sistema de produção do teatro profissional entre nós engloba hoje cinco formações: o Teatro Nacional, o Teatro Municipal, o teatro subsidiado, o teatro comercial e «os outros teatros».

O Teatro Nacional inclui uma companhia residente no Teatro Nacional D. Maria II (desde 1978, altura em que foi completada a reconstrução do teatro, destruído no seu interior pelo incêndio de 1964), bem como a gestão de alguns espaços: o do edifício do Rossio (que além da sala principal com palco de proscénico e cerca

de 600 lugares, tem uma Sala Estúdio), o Teatro Nacional de S. Carlos (para ópera, música e ballet), o Auditório Nacional Carlos Alberto e o Teatro S. João (ambos no Porto, e sem companhia residente).

O único Teatro Municipal existente é o Centro Dramático Intermunicipal Almeida Garret/CDIAG, que funciona no Teatro da Malaposta e resulta de uma convergência de esforços de quatro câmaras: Loures, Amadora, Vila Franca de Xira e Sobral de Monte Agraço.

O teatro subsidiado abrange os grupos e companhias, de Lisboa e de fora de Lisboa, que têm recebido subsídios com alguma regularidade por parte da SEC. Alguns dispõem ainda da apoios pontuais ou supletivos por parte das câmaras municipais. A de Lisboa concede por vezes algumas ajudas (publicidade, composição de programas) e cede espaços a companhias regulares, como é o caso da Comuna, Cinearte (/Barraca), Estúdio do Teatro S. Luiz (/Companhia Teatral do Chiado), para além da eventual cedência dos teatros que gere: Maria Matos e S. Luiz (uma vez que o Vasco Santana tem estado a funcionar apenas como estúdio televisivo). Outras, fora de Lisboa, não só apoiam financeiramente as companhias, como facilitam a utilização de espaços, para além de darem um subsídio especial para a realização de festivais (caso de Almada, Évora, Porto e Braga, entre outras).

O teatro comercial está hoje visivelmente em crise. A sua produção é irregular e as salas estão durante muito tempo simplesmente encerradas. Em finais de Dezembro, apenas duas apresentavam espectáculos em cartaz: o Maria Vitória tinha em cena a revista *A pão e laranjas*, e o Villaret estava alugado a dois jovens grupos, Teatro de Todos os Tempos e Cassefaz. De resto, algumas dessas dificuldades foram assumidas pelos empresários do Parque Mayer que estiveram presentes no I Congresso do Teatro Português e que, por isso, reivindicavam um apoio efectivo para que pudesse reviver o teatro de revista em Portugal.

Uma nova experiência «comercial» está agora a ser tentada por Filipe La Féria, com a *Maldita Cocaína*. Será teatro comercial em função do orçamento que envolve, dos investimentos que atraiu, e da não atribuição de subsídio por parte da SEC, apesar de o edifício — Politeama — ser pertença dessa Secretaria de Estado e apesar ainda dela ter recebido, afinal, apoio em equipamento.

Na formação dos «outros teatros» incluem-se os grupos vários que não têm recebido subsídios com regularidade. Alguns têm uma estrutura, funcionamento e objectivos semelhantes aos que consideramos «teatro independente», outros têm uma actividade mais irregular ou são assumidamente «fringe» (ou «marginais»). No primeiro caso mencionaria a Companhia Teatral do Chiado (Mário Viegas), o Teatro do Século (Inês Câmara Pestana), Maizum (Silvina Pereira), Meia Preta (Filipe Crawford), Teatro da Garagem (Carlos Jorge Pessoa) e a Barca (Nuno Pinho Custódio).

No segundo grupo citaria o Teatro Meridional, a Companhia de Teatro das Luzes, Teatro de Todos os

Tempos, Café Aparte, Olho, Orquestra Dramática O Bife, Netos do Metropolitan, Ópera Segundo São Mateus, Teatro Contemporâneo de Lisboa, Casa Conventual, Quinto Império, Torneira, Mandragora, Palco Oriental, Teatro do Caixote, Toucinho do Céu, Felizes da Fé, Companhia Absurda, O Homem, A Fita Magnética e O Caracol, a Bruxa e a Locomotiva.

São principalmente duas as ocasiões em que estes grupos se apresentam mais ou menos colectivamente: durante as festas da cidade de Lisboa, na altura dos santos populares (a convite da Câmara: são as «acções urbanas»), e no que nos dois últimos anos foi o FIT OFF ou «Outros Teatros». Trata-se de uma espécie de festival «off», a coincidir com o Festival Internacional de Teatro (da SEC), e que procura chamar a atenção para a existência de outras realidades artísticas, para além das «vip» que então se apresentam. Todavia, esta iniciativa talvez fosse mais bem sucedida noutra altura do ano, dada a fragilidade da sua própria estrutura e a dificuldade de o público se desdobrar por muitas realizações. Todavia, em 1993, estiveram inscritos trinta e dois (32) grupos e realizaram-se setenta e cinco (75) espectáculos. O número de actores envolvidos foi de cem (100), e atraiu cerca de mil duzentos e cinquenta (1250) espectadores.

Registam-se também anualmente algumas produções que são viabilizadas por subsídios pontuais e que correspondem a iniciativas individuais ou de grupos que apenas convergem nesse projecto. Falou-se mesmo de actores «free-lance» a partir do início dos anos 80, podendo a sua situação corresponder a razões variadas: ou porque se não reconhecem em nenhum das propostas estéticas existentes, ou porque preferem passar por experiências e direcções diferentes, ou porque o trabalho na televisão torna possível a sua sobrevivência, ou ainda porque as companhias existentes não têm possibilidades de os integrar. No cômputo geral dos subsídios, este tipo de apoio tem diminuído ligeiramente. Em 1990, correspondeu a 7,68% do montante geral dos subsídios; em 1991 correspondeu a 6,61%; em 1992, a 5,18% e, em 1993, a 4,40%.

## 5. Financiamentos e realização artística

O orçamento atribuído à Secretaria de Estado da Cultura tem representado um valor que oscila entre 0,2% e 0,4% do OGE. Com ele a SEC gere não só o teatro, o património, bibliotecas, arquivos e museus, mas também o cinema, a dança e a ópera.

No campo do teatro (onde a SEC gasta cerca de 8% a 12% do seu orçamento), para além da gestão dos espaços atrás referidos, gere ainda a Casa da Comédia, que se destina a ser cedida temporariamente a grupos «experimentais» que não possuam instalações para apresentarem uma produção. Mantém a Companhia do Teatro Nacional que, de um modo geral, recebe anualmente

quase tanto ou mais que todos os outros subsídios atribuídos às companhias e a projectos individuais, e desde 1991 tem organizado o Festival Internacional de Teatro, e declarado anualmente uma cidade Capital do Teatro. Esta última medida abrangeu no seu primeiro ano Évora, e nos dois outros Coimbra, consistindo num fundo especial que permite uma maior contribuição a uma companhia, apoio no restauro e recuperação de edifícios de teatro, bem como a organização de iniciativas várias de ordem cultural nessa região.

Quanto aos subsídios a atribuir às companhias, eles são anualmente definidos, embora nalguns casos tenha havido o estabelecimento de contratos bianuais. É quase sempre um motivo de polémica por razões várias: o montante é geralmente considerado insuficiente, e o aumento não acompanha a inflação. Aponta-se ainda para alguma flutuação de critérios, contradições na formulação dos fundamentos, evidência preocupante de desconhecimentos (que acabam por injustamente penalizar algumas companhias), e por vezes inconsistência entre os critérios definidos e a sua tradução em casos particulares, levantando suspeitas de favoritismos vários, incluindo o de nepotismo.

É verdade que sobretudo a partir de 1991 o montante aumentou consideravelmente. Foi em 1990 de 384 179 contos; em 91, 566.905 contos; em 92, 662 620 contos, e em 93, 711 527 contos. Mas se em 1991 o crescimento foi de 47,56%, em 92 já foi de 16,38% e em 93 apenas de 7,38%.

Mas, como atrás referi, na enunciação de critérios não tem havido grande concertação e continua por definir uma política cultural coerente e consistente. Todavia, algumas constantes vêm sendo apontadas, como a necessidade de as companhias que se candidatam ao subsídio terem instalações próprias e adequadas, a de propor programas de itinerância e intercâmbio com outras companhias, bem como a inclusão da dramaturgia portuguesa nos reportórios. Mas é sobretudo o critério quantitativo que vem prevalecendo: a obrigatoriedade de montar três produções anuais (embora já seja possível renegociar a programação se uma produção justificar a sua manutenção mais tempo em cartaz) e a de realizarem 150 espectáculos por ano. A média de espectadores deverá ser de 25% a 50% da lotação, consoante a sala tiver entre 500 a 100 lugares.

É evidente que estas exigências numéricas têm levado a opções de repertório pouco aconselháveis, com a tentativa de ser «populista» a qualquer preço, embora, de uma maneira geral, se verifique uma preocupação de programação razoavelmente responsável por parte das companhias. Refiro-me, por exemplo, à organização de ciclos por autor (Strindberg, Joe Orton), por espaço cultural (teatro norte-americano, teatro russo, teatro nórdico), por temática (o teatro do quotidiano) ou por procedimento artístico (teatro e comédia). Outro processo interessante é o equilíbrio entre autores contemporâneos e clássicos, por exemplo.

Assim tem sido, na sua variedade de opções estéticas, a maior parte da produção das companhias de teatro independente, que continuam a ser a base mais se-

gura e qualificada da actividade teatral, em termos tanto de qualidade e de regularidade, como de planeamento de repertório. Penso na Cornucópia, Comuna, o Bando, Grupo de Teatro Hoje, Novo Grupo, Barraca, Teatro Experimental de Cascais, ou Companhia Teatral do Chiado, entre outras. Mas o mesmo se poderá dizer do Centro Dramático Intermunicipal Almeida Garrett/AMASCULTURA, que tem visivelmente crescido em termos criativos, assim como de várias outras companhias que trabalham fora de Lisboa, cumprindo programas artísticos de grande interesse, como o CENDREV, Almada e Braga, entre outras.

E ao nomear estas companhias, penso muito concretamente em espectáculos memoráveis que fizeram a história do grande teatro entre nós. Recordo *A Barraca Conta Tiradentes, É menino ou menina?*, ou *O baile*, da Barraca; lembro o *Auto da Feira, E não se pode exterminá-lo?* ou *Muito barulho por nada*, da Cornucópia; *Homem Morto Homem Posto, A Castro e A Viagem na Comuna; Nós de um segredo, Montedemo e Os Bichos*, pelo Bando; *O círculo de giz caucasiano, O caso da mãozinha misteriosa* ou *O Suicidário*, do Grupo 4/Novo Grupo; *Uma abelha na chuva, Bem vindo Sr. Sloane* ou *A Gaivota*, com o Grupo de Teatro Hoje; *1383-1385, A noite e Othello*, pelo Grupo de Campolide/Companhia de Almada; ou ainda *A noite de 28 de Setembro, O proprietário Punilla e o seu criado Matti*, e *Auto da Lusitânia*, pelo Centro Cultural de Évora/CENDREV; ou ainda, por exemplo, *O Cálice do Porto* ou *Uma família inglesa*, pela Seiva Trupe; *Sonho de uma noite de Verão, Os filhos de Kennedy e Escola de Mulheres*, no Teatro da Malaposta (pelo CDIA/AMASCULTURA); *A arte da comédia, A birra do morto*, ou *Enquanto se está à espera de Godot*, pela Companhia Teatral do Chiado. Para só apresentar uma curta lista de muitos outros que se poderiam mencionar.

Todavia, tem-se ouvido ultimamente alguma discussão sobre (e protesto contra) a «dominância» do teatro independente, não só pelo volume relativo de subsídios que capta, mas também por uma imputada «crise de identidade» ou de «exaustão artística» que resultaria do simples passar do tempo ou dos «custos sociais e artísticos» da política de subsídios a que se tem visto submetida. Mas a verdade é que há sempre, de algum modo, esse risco, quando se tende para uma certa estabilização institucional e, de resto, não está provado terem-se esgotado os projectos. Aliás, é também certo que algumas dessas companhias continuam a ser um referente maior no campo da criação teatral para muitos e também para os mais jovens, que de algum modo parecem «partilhar» traços da sua prática nas produções que vão montando, por aí definindo «escolas» ainda que de forma não completamente assumida.

Em termos de incumprimento, melhor seria, contudo, olhar para o Teatro Nacional que desde 1978 tem vivido de sobressaltos, indefinições e desacertos muitos. Primeiro dirigido por Francisco Ribeiro (Ribeirinho), nem o repertório, nem sobretudo a realização artística mereceram aprovação do público ou da crítica, embora se possam destacar dois espectáculos interessantes, por

razões diferentes: *O Judeu*, de Santareno, encenado por Rogério Paulo, e *A Casa de Bernarda Albe*, de Lorca, dirigido por Mário Feliciano.

A partir de 1985, com Brás Teixeira (e Afonso Botelho) mantiveram-se muitas indefinições, embora a política de convites a encenadores tivesse suscitado três boas criações: *Dan Juan*, de Molière, por Jean Marie Villégier. *A mãe coragem*, de Brecht, por João Lourenço (numa co-produção do Novo Grupo e Nacional) e *Fausto-Fernando-Fragmento*, por Ricardo Pais. Todavia, continuava a ser pouco para um Teatro Nacional, tanto em termos numéricos de produções com qualidade, como de política de incentivo à dramaturgia portuguesa.

A gestão de Ricardo Pais, a partir de 1990, prometia algo mais, mas tudo se gorou, entre outras razões, com a produção de «*Passa por mim no Rossio*», de Filipe La Féria, que levaria a cancelar a programação pensada, bem como à demissão de Ricardo Pais.

É óbvio que não chegará invocar o «êxito de público» desse espectáculo para justificar o injustificável: o prolongamento em cartaz por dois anos (em vez de, por exemplo, uma «transferência»), o elenco quase totalmente ocupado, o bloqueamento de qualquer outra programação, o vazio de ideias, de projectos, de realizações. A esse vazio presidiu impavidamente Agustina Bessa Luís, que, com alguma regularidade programava e desprogramava (e pouco ou nada apresentava), até à nomeação em Novembro de 1993 de Carlos Avilez. Prometido está, entre outras coisas, que em 1996, tanto na Sala Garrett, como no Estúdio, se montem apenas peças portuguesas. Isso e o resto se verá...

Quanto aos outros teatros, na sua enorme diversidade, talvez se possam distinguir algumas tendências: o teatro da *comédia dell'arte* (Meia Preta, a Barca, Teatro Meridional); a comédia e o *cabaret* (Cassefaz e Café Àparte); teatro de recuperação do *boulevard* (Teatro de Todos os Tempos); acções urbanas ou *happenings* de rua (Felizes da Fé); Teatro multidisciplinar com ênfase especial na dança (Olho Re. Al, Duarte Barrilero Ruas); criação total, no sentido de um teatro de texto que é construído ao mesmo tempo que a sua encenação (Teatro da Garagem).

## 6. A Dramaturgia Portuguesa e a sua relação com o teatro

Realiza-se anualmente, e desde 1986, na Amadora, um Ciclo de Autores Portugueses (CITAP), reunindo algumas das produções, profissionais e amadoras, sobre peças portuguesas. Sendo uma iniciativa bastante interessante, ainda não terá adquirido a projecção que mereceria.

Entretanto, queixam-se os dramaturgos portugueses da dificuldade de verem os seus trabalhos publicados e levados à cena. E queixam-se as companhias de verem muitas vezes descer os índices de público quando montam uma peça portuguesa.

De facto, se nos limitarmos a olhar para tabelas numeradas, veremos, por exemplo, no Teatro Aberto a *Volpone* ter tido 3956 espectadores, a que se seguiram 1405 para *A Segunda Vida e Francisco de Assis*, de José Saramago ou *A rua* ter tido 7517, enquanto *A nave adormecida*, de Fernando Dacosta, registou apenas 1098. Só que exercícios destes são, de facto, falseadores, na medida em que se compara o incomparável. Primeiro porque se não podem comparar clássicos com peças contemporâneas em estreia absoluta, e depois porque, mesmo recentes, as peças estrangeiras já fizeram o seu aparecimento algures, e vêm de algum modo «rodeadas» de algum trabalho cénico, informação e críticas.

Mas a verdade é que, ainda assim, as companhias vão fazendo teatro português, de resto mais e bastante melhor do que no Teatro Nacional, onde maiores obrigações recaem. É o caso da Comuna, Barraca, Campolide/Almada, Cascais, Portalegre e Novo Grupo, entre outros.

É ainda curioso verificar que muitas das companhias de teatro independente fizeram a sua estreia ou marcaram esteticamente o seu programa com espectáculos sobre clássicos portugueses. Foi assim com a Cornucópia, que teve na sua origem o Grupo de Teatro da Faculdade de Letras que em 1969 criou um excelente *Anfitrião*, de António José da Silva. Campolide estreou-se com *A vida do grande D. Quixote e do gordo Sancho Pança*, também de António José da Silva, em 1972, encenado por Joaquim Benite. A Comuna encenou *Para onde is?* sobre textos de Gil Vicente, em 1973, enquanto o Teatro Experimental de Cascais se iniciara com *Esopaida*, de António José da Silva, em 1964. Pelo seu lado, a Barraca montou em 1976, *Histórias de fidalgoes e alcoviteiras*, sobre textos de Gil Vicente e Ruzante.

É ainda certo que alguns dos mais belos espectáculos sobre clássicos partiram de dramaturgos portugueses. Recordo, para além dos já referidos, *A Castro*, em 1982, encenada para a Comuna por João Mota, como um esplêndido ritual de beleza, paixão e sofrimento, e ainda *É menino ou menina?*, pela Barraca, em 1980, encenada por Hélder Costa e brilhantemente interpretada por Maria do Céu Guerra e Orlando Costa.

A Cornucópia que, de facto, não tem privilegiado a dramaturgia portuguesa, criou dois extraordinários espectáculos, encenados por Luís Miguel Cintra, sobre textos de Gil Vicente: *Auto da Feira*, em 1988, num admirável fresco em tom festivo, crítico e lamentoso, e *Comédia de Riubena*, em 1991, como uma incursão ao imaginário nocturno e às fantasias sobre a sexualidade.

António Patrício foi por duas vezes encenado de forma interessantíssima: *O fim*, no ACARTE, em 1986, por Jorge Listopad, que escolheu acentuar a atmosfera decadentista da peça (em muito ajudada pela cenografia de Nuno Carinhas) e *D. João e a Máscara*, por Mário Feliciano, em 1989, para o Teatro da Politécnica, que registou um bom desempenho de João Grosso.

Curiosa e estimulante foi também a encenação que Ricardo Pais concebeu para o *Frei Luís de Sousa*, no espectáculo *Ninguém*, que subiu ao palco do Trindade em 1979.

Mas também com autores contemporâneos se fizeram muitos espectáculos inesquecíveis. De resto, várias foram as «modalidades» teatrais e várias as formas de integração de texto e espectáculo ao longo destes 20 anos.

Uma das tendências foi o *pot-pourri* musical e satírico que encontramos em revistas do Adóque, como *A paródia* (1977), de uma forma mais criativa no *Cálice do Porto*, pela Seiva Trupe (1982), e num registo de música e texto mais erudito em *Saudades*, que Ricardo Pais concebeu em 1978 como um «cabaret erótico-satírico».

Espectáculos vários sobre textos contemporâneos tiveram uma produção mais modesta, mas nem por isso menos eficaz e interessante, e sobretudo reveladora das qualidades dramáticas e teatrais dos textos. Refiro-me às duas peças de Augusto Sobral encenadas no Teatro do Bairro Alto, com Rogério Vieira: *Memórias de uma mulher fatal* e *Abel Abel* (1984), ou à encenação e interpretação sensível que Cândido Ferreira emprestou ao texto *Comunidade*, de Luiz Pacheco (1988). Ou ainda à peça de Fiama Hasse Pais Brandão, *Auto da família*, que Luís Miguel Cintra encenou, com música de Sérgio Godinho (1977).

Mas, incluídos no repertório das companhias de teatro independente, encontramos também alguns textos que motivaram espectáculos importantes na sua carreira artística.

Penso, por exemplo, em espectáculos com algum traço de evocação histórica, como *Onde Vás, Luís?* de Jaime Galheiro, que Carlos Avilez encenou de forma buliçosa, festiva e envolvente no Teatro Mirita Casimiro (1981), ou nas duas peças de José Saramago que Joaquim Benite dirigiu de forma inteligente para a Companhia de Almada: *A noite* (1979) e *Que farei com este livro?* (1980). Ou ainda num espectáculo com *Fernão, Mentos?*, em que a Barraca trabalhou de forma tão criativa a *Peregrinação*, e que contou com a belíssima música de Fausto (1981). E nesta linha é também justo recordar *O Príncipe Perfeito*, de Borges Coelho, encenado pelo CDIAG/AMASCULTURA em, 1988.

De uma história mais recente tratavam os espectáculos que versavam aspectos da guerra colonial: *Um jeep em segunda mão*, de Fernando Dacosta, bem encenado por Adolfo Gutkin para o grupo Maizum, e *Estilhaços*, sobre texto de Mário de Carvalho, trabalhado por João Brites para o Bando (1989).

Diferentes foram as incursões pelo simbólico que a Comuna realizou, quer em 1989, com *A Pécola*, escrita por Natália Correia, em 1966, quer, em 1982, com *A viagem* de Helder Costa, em excelentes encenações de João Mota, bem como o humor negro e quase macabro de *A birra do morto*, de Vicente Sanches, que Mário Viegas criou para a Companhia Teatral do Chiado (1990).

Com um investimento cenográfico de grande inventividade foram ainda as encenações de Filipe La Féria para a Casa da Comédia: *A bela portuguesa*, sobre texto de Agustina Bessa Luís (1986) e *Noites de Anto*, sobre António Nobre e a sua poesia (1988). E no Teatro Nacional, com uma esplêndida cenografia de António Lagarto, e uma apaixonante leitura dramática

e cénica de Ricardo Pais: *Fausto-Fragmento-Fernando* (1989).

Singular tem sido a prática do Bando sobre textos portugueses, já porque os tem privilegiado, embora quase nunca trabalhe textos dramáticos, e tenha recorrido muitas vezes a textos «menores» (no sentido de não eruditos e de tradição oral), já porque investe neles um interesse antropológico. Esse interesse manifesta-se não só pela procura de um fundo lendário, mas também, e sobretudo, pelo espantoso trabalho cenográfico de João Brites na criação de dispositivos escultóricos artesanais, e pelo envolvimento do público, tanto nos seus espectáculos «de câmara» como ao ar livre. São, de facto, marcos memoráveis do teatro recente os seus trabalhos sobre *Afonso Henriques* (sobre narrativas históricas, 1982), *Nós de um segredo* (conto tradicional, 1986), *Montedemo*, de Hélia Correia (1987), *Bichos*, de Miguel Torga (1990), *Gente Singular*, de Teixeira de Pascoas (1993).

Podemos talvez concluir que, apesar das dificuldades de que se queixam os dramaturgos portugueses (e que são reais), a escrita portuguesa tem provocado algumas das mais belas e estimulantes criações teatrais. E, sem descurar de um repertório que seja vasto e variado, incluindo clássicos e contemporâneos estrangeiros, talvez valha a pena continuar esta interrogação cultural e artística muito específica que é a de sabermos o que escrevemos, pensamos e fantasiámos, e assim encontrar a nossa peculiar gramática estética também na construção teatral. Que será, como de resto é, feita de grande diversidade, mas que procura raízes, inventa lugares de encontro, fabrica sonhos de coisas nossas. ▼

#### Bibliografia:

PORTO, Carlos 1985: 10 anos de teatro e cinema em Portugal: 1974-1984. Lisboa: Editorial Caminho.

1988: (org.) «Portugal», *Escenários de dos mundos. Inventário Teatral de Iberoamérica* (ed. Moisés Perez Coterillo), vol. 4, Madrid: Centro de Documentación Teatral (pp. 13-93).

REBELLO, Luiz Francisco

1977: *Combate por um teatro de combate*. Lisboa: Seara Nova, Argumentos.

1985 a.: *100 Anos de Teatro Português*, Porto: Brasília Editora.

1985 b.: *História do Teatro de Revista*, 2 vols., Lisboa: Publicações Dom Quixote.

1988: *História do teatro português*, 4.ª ed., Lisboa: Publicações Europa-América.

SERÔDIO, Maria Helena (org.)

1992 a.: «Em cena: Teatro da Cornucópia», *Vértice*, II série, n.º 48, Maio-Junho (pp. 93-129).

1992 b.: «Em Cena: O Bando», *Vértice*, II série, n.º 51, Novembro-Dezembro (pp. 89-131)

VASQUES, Eugénia (org.)

1991: *D'autres imaginaires: Théâtre et danse au Portugal (Alternatives Théâtrales, n.º 39)*. Bruxelles: Europalia & ACARTI/Fundação Calouste Gulbenkian.