

TIAGO IVO CRUZ

**A REVOLUÇÃO,
O FUNDO DE TEATRO
e O TEATRO INDEPENDENTE
QUANDO O GESTO ULTRAPASSA O DISCURSO**

TIAGO IVO CRUZ

CENTRO DE ESTUDOS DE TEATRO DA FACULDADE DE LETRAS
DA UNIVERSIDADE DE LISBOA/MUSEU NACIONAL DO TEATRO E DA DANÇA

✓ Tiago Ivo Cruz é doutorando em Estudos de Teatro na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, com bolsa da FCT, e é investigador no Centro de Estudos de Teatro, no Museu Nacional do Teatro e da Dança e no projeto ARTHE – Arquivar o Teatro (PTDC/ART-PER/1651/2021).

RESUMO

O conceito de teatro independente assume variadas formas consoante o contexto histórico e institucional sob análise. Em Portugal, a importância do 25 de Abril na sua afirmação produz características distintas a nível europeu. No projeto ARTHE – Arquivar o Teatro, aplicámos o conceito de teatro independente como referente ao “conjunto heterogéneo de companhias não comerciais que cresceram no pós-25 de Abril”. Mas como é que este processo aconteceu? Cresceram de que forma? Com que apoios e financiamento? Com que enquadramento legal e relações institucionais? Partindo da análise histórica de documentos de diferentes arquivos, entrevistas e legislação, procurei responder a estas questões sob a perspetiva da teoria neoinstitucional (Balme, 2017), e em diálogo com a análise de Manfred Brauneck (2017) e Daria Lavrennikov (2020) ao teatro independente a nível europeu. Concluo que o devir programático da democratização teatral e cultural influiu nas instituições de políticas públicas de cultura após o 25 de Abril de forma ambivalente, promovendo o “teatro independente” e a “descentralização” através de uma alteração da relação de forças dentro do Fundo de Teatro, mas sem nunca os assumir enquanto política pública coerente.

PALAVRAS-CHAVE

Políticas Públicas de Cultura, 25 de Abril, Teatro Independente, Descentralização, Fundo de Teatro

ABSTRACT

The concept of independent theatre assumes various forms depending on the historical and institutional context under analysis. In Portugal, the significance of the 1974 Revolution in its assertion yields distinct characteristics at the European level. In the ARTHE – Archiving Theatre project, we applied the concept of independent theatre to refer to the “heterogeneous set of non-commercial companies that emerged after the Revolution”. But how did this process unfold? In what manner did they grow? With what support and funding? Within what legal framework and institutional relationships? Drawing from historical analysis of documents from various archives, interviews, and legislation, I sought to address these questions from the perspective of neoinstitutional theory (Balme, 2017), engaging in dialogue with the analyses of Manfred Brauneck (2017) and Daria Lavrennikov (2020) regarding independent theatre at the European level. I conclude that the programmatic goal of theatrical and cultural democratization influenced cultural public policy institutions after the Revolution in an ambivalent manner, promoting “independent theatre” and “decentralization” through a change in the balance of power within the Theatre Fund, but never assuming them as a coherent public policy.

KEYWORDS

Carnation Revolution, Cultural Policy, Portugal, Independent Theatre, Decentralization

A REVOLUÇÃO, O FUNDO DE TEATRO E O TEATRO INDEPENDENTE

QUANDO O GESTO ULTRAPASSA O DISCURSO

Este texto resulta de investigação no âmbito do projeto ARTHE – Arquivar o Teatro^[1], através de consulta de diferentes arquivos, nomeadamente o do Museu Nacional do Teatro e da Dança e os arquivos da Comuna Teatro de Pesquisa, a quem agradeço a disponibilidade, bem como de informação e declarações recolhidas através de entrevistas realizadas a diferentes personalidades das companhias de teatro que integram o projeto. Os documentos de arquivo citados, alguns dos quais consultados pela primeira vez e ainda sem descrição nos arquivos, serão referenciados com a informação possível.

[1] ARTHE – Arquivar o Teatro é um projeto financiado pela FCT (PTDC/ART- -PER/1651/2021). Para mais informações, ver: <https://arquivoscruzados.wixsite.com/arquivos-cruzados/sobre-o-projeto>.

A POLÍTICA DA CRISE NA CULTURA

Entender a produção legislativa relativa ao teatro e à descentralização cultural nas décadas de 1970 e 80 obriga a olhar para as décadas anteriores, em particular para os grupos de pressão política que influenciaram a principal ferramenta de políticas públicas para o setor, o Fundo de Teatro. Se, antes do 25 de Abril, a União de Grémios dos Espetáculos – uma entidade criada pela ditadura para organizar os patrões das empresas do setor cultural – teve influência decisiva não só na legislação que cria o Fundo, mas, sobretudo, na gestão da atribuição de subsídios, após a revolução de 1974, a relação de forças é rapidamente alterada, com novas associações a definirem as linhas de ação do Fundo de Teatro. O teatro independente e a descentralização são o produto desta mudança. Proponho três linhas de leitura para este enquadramento legal: 1) as condições determinantes antes e depois do 25 de Abril; 2) o que isso significa especificamente em termos de políticas públicas; 3) o que isso significa para a definição do teatro independente como sujeito da descentralização cultural.

Por que razão é criado o Fundo de Teatro? A sua missão é clara e sucintamente definida no primeiro artigo da Lei n.º 2041/1950, de 16 de maio: “É criado o Fundo de Teatro, destinado a assegurar protecção ao teatro como expressão e instrumento de cultura e padrão da língua”. Traduzindo politicamente, a criação do Fundo resulta em primeiro lugar da necessidade política de responder à permanente crise económica do setor e, depois, de estruturar as artes do espetáculo em torno do projeto político do Estado Novo. De acordo com Nuno Costa Moura, apesar de algumas iniciativas de modernização das práticas teatrais no período que imediatamente antecedeu a criação do Fundo, “as grandes companhias e os grandes empresários em pouco ou nada alteraram os seus métodos e as suas opções.

Conservavam-se os problemas estruturais e conjunturais que assolavam o teatro em Portugal há décadas e que, no seu conjunto, eram apelidados de *crise*” (Moura, 2007: 15).

A “crise”, de facto, já é claramente sentida em 1909. No “Relatório apresentado ao Grande Congresso Nacional pela Associação da Classe dos Artistas Dramáticos”, António Pinheiro e José Simões Coelho denunciam o que definem como o “caos perfeito” (Pinheiro/Coelho, 1909: 6) da legislação teatral: “tanto as empresas como os artistas vêem-se embaraçados ao travar-se conflito. É um produto de falta de legislação condigna” (Pinheiro/Coelho, 1909: 6). Quase cinco décadas depois, de acordo com a União de Grémios dos Espetáculos (UGE) – estrutura representativa das empresas do espetáculo, criada no mesmo impulso político de reorganização do setor por parte de António Ferro –, o Fundo de Teatro terá introduzido previsibilidade económica às empresas. No *Relatório e Contas* de 1956, entre algumas críticas procedimentais, a estrutura considera que “alguma coisa de útil resultou da criação” do Fundo, nomeadamente “a extinção da inquietante e confrangedora crise de desemprego” (UGE, 1957: 23) dos profissionais do setor. Explica que “Os teatros voltaram a funcionar, e uma actividade desusada reanimou os velhos palcos, outrora regurgitantes de público entusiasmado e servidos por actores, cujos nomes ainda hoje se recordam com saudade” (UGE, 1957: 23).

Criado pela já citada Lei n.º 2041/1950, de 16 de maio, o Fundo entra em funcionamento apenas em 1954, com o Decreto n.º 39.683/1954, de 31 de maio, que regula a cobrança e restituição das taxas para o Fundo de Teatro e insere disposições relativas a espetáculos, e o Decreto n.º 39.684, da mesma data, que regulamenta o fundo e critérios de distribuição de subsídios. Ao Conselho do Teatro, com influência decisiva do Grémio do Teatro (logo, das empresas teatrais), será

atribuída a autoridade para analisar as propostas das empresas concorrentes ao subsídio, tendo o Conselho Administrativo decidido destacar um delegado do Grémio para exercer “acção fiscalizadora sobre a aplicação das verbas atribuídas” (UGE, 1957: 24). Além dos subsídios atribuídos em 1956 a duas empresas (Vasco Morgado para exploração do Teatro Avenida, e Giuseppe Bastos para exploração dos teatros Sá da Bandeira e Trindade), foi garantido ainda um subsídio às categorias de companhias itinerantes (atribuído a Rafael Oliveira e Vasco Morgado), teatro experimental (Círculo de Cultura Teatral), teatro infantil (António Manuel Couto Viana), e “quaisquer iniciativas que fossem dignas de apoio” (UGE, 1957: 25) (com verbas nesse ano para o Teatro Experimental de Lisboa).

Será o Fundo de Teatro e esta dinâmica de resposta tardia face às necessidades que define essencialmente a produção legislativa sobre financiamento do teatro, não só na ditadura, mas ainda muito tempo depois do 25 de Abril. Toda a legislação desde a criação do Fundo de Teatro em 1950 até à sua extinção em 1986 (Decreto-Lei n.º 32/86, de 26 de fevereiro) é dedicada a gerir esta relação complicada com um setor economicamente frágil, laboralmente precário, e de obrigações públicas que correm sempre atrás do prejuízo. Especificamente no pós-25 de Abril, as alterações que ocorrem até à primeira maioria absoluta cavaquista (1987/90)^[2] são estranhamente lentas, contrastando com o vigor, a exigência e vontade programática que o setor

[2] Depois de um governo de maioria parlamentar relativa (X Governo Constitucional, 1985–86), Cavaco Silva conquista a sua primeira maioria absoluta em 1987, formando o XI Governo Constitucional. Se, no X Governo Constitucional, o Ministério da Cultura é entregue ao Ministro da Educação e Cultura, João de Deus Pinheiro (com Teresa Gouveia como Secretária de Estado da Cultura), no XI Governo Constitucional, deixa de existir seja o Ministério seja a Secretaria de Estado da Cultura, passando a existir apenas um Secretário de Estado da Cultura (Pedro Santana Lopes) na dependência direta do Primeiro-Ministro, uma orgânica que só viria a ser retomada nos governos de Pedro Passos Coelho, entre 2011 e 2015.

– e as companhias do teatro independente em particular – revelam ainda antes do 25 de Abril.

Como detalha Nuno Costa Moura, a estrutura legal do Fundo de Teatro, revista em 1971 (Lei n.º 8/71, de 9 de dezembro) e regulamentada apenas em 1973 (Decreto n.º 285/73, de 5 de junho), “[serviu], no essencial, apenas para criar uma nova receita (os ‘adicionais’ aos bilhetes) dado que a legislação não reflectia nenhuma alteração estrutural ao funcionamento real do Fundo de Teatro” (Moura, 2007: 89). A administração do Fundo transita do Secretariado Nacional de Informação (SNI) para a nova Secretaria de Estado da Informação e Turismo (SEIT), criando novas taxas sobre os bilhetes de teatro (10%), cinema (15%) e filmes publicitários (2%). Se as artes performativas continuam sem distinção nos programas de subsídios – ópera, bailado, circo, marionetas, fantoches, teatro e revista concorrem todas à mesma linha de financiamento –, a adaptação discursiva do Decreto regulamentar 285/73 é importante, porque assume de forma mais clara como sua obrigação a promoção do teatro experimental (já presente em 1954), de inovações estéticas e do teatro de amadores, do teatro infantil e juvenil. O Decreto assume também uma vertente pedagógica, na medida em que o Fundo poderá financiar a criação ou manutenção de cursos ou escolas de teatro, contratação de encenadores ou concessão de bolsas de estudo.

Este é, em síntese, o enquadramento legal e procedimental em vigor à data do 25 de Abril de 1974. O que se lhe segue é um momento difícil de destrinçar, onde a estrutura administrativa que implementa decisões políticas continua a ser o Fundo de Teatro, cujo enquadramento legal se vê ultrapassado pelos acontecimentos e exigências do setor. Julgo que há duas tendências que se vão afirmar a tempos diferentes e que reverberam até hoje. A primeira, sintetizando a imagem deste

período descrita por Eduarda Dionísio em *Títulos, acções, obrigações: a cultura em Portugal, 1974-1994* (1993), é definida pela mobilização e ação política sem estrutura discursiva estabilizada. A segunda, será a proposta programática mais consistente deste período: a descentralização teatral pensada por Mário Barradas.

QUANDO O GESTO ULTRAPASSA O DISCURSO

A 3 de maio de 1974, nove dias depois da revolução, Carlos Porto, jornalista e crítico de teatro filiado no Partido Comunista Português, figura interveniente na transformação do campo teatral pós-revolução de 1974 e um dos fundadores da Associação Portuguesa de Críticos de Teatro (APCT), publica na edição do *Diário de Lisboa* (DL) de 3 de maio daquele ano “12 pontos sobre o teatro português”. Neste artigo, apela, entre outras coisas, a um “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”; à “anulação do contrato de exploração do Teatro Nacional pela Empresa Amélia Rey Colaço-Robles Monteiro”; à “entrega da exploração do Teatro Nacional a um grupo de actores escolhidos em reunião geral da classe teatral”; ao “aproveitamento de todos os espaços teatrais existentes, incluindo os da Fundação Calouste Gulbenkian cuja utilização, no campo teatral, tem sido praticamente nula” (a Gulbenkian é de facto ocupada pelos trabalhadores em julho de 1974); e à “organização imediata de companhias destinadas a servir a província a partir de centros como Porto, Évora, Coimbra, Castelo Branco, Bragança” (DL, 1974: 18).

Este manifesto de Carlos Porto é interessante pela especificidade das propostas, praticamente sem declarações revolucionárias, em

contraste com outros manifestos e cadernos reivindicativos publicados neste período, e revela uma clareza aguda sobre a relação de forças em jogo, forças que pretende ver alteradas de forma estrutural não apenas no Fundo de Teatro e na política de apoios, mas indo a todas as instituições que definiam de facto as políticas públicas de cultura, e criar novas instituições. O plano de “servir a província a partir de centros” é, precisamente, o plano de descentralização teatral que Mário Barradas traz da sua experiência em Estrasburgo, cidade para onde é transferido o Centre Dramatique de l’Est, criado anteriormente em 1947 em Colmar, Théâtre National de Strasbourg (TNS), como parte das políticas de descentralização de André Malraux, Ministro da Cultura de França entre 1959 e 1969, e onde Mário Barradas vai integrar a escola de formação teatral do TNS com bolsa da Fundação Calouste Gulbenkian em 1969.

Em entrevista ao ARTHE^[3], o encenador Luís Varela descreve o processo concreto que vai levar à criação do Centro Cultural de Évora:

Nós estávamos muito focados na consolidação do projeto de descentralização teatral aqui em Évora. Durante julho, agosto, por aí, o Mário Barradas, juntamente com o Norberto Ávila, o dramaturgo recentemente falecido Norberto Ávila, calcorreamos, com o apoio e o entusiasmo da Direção-Geral dos Espetáculos, da Cultura Popular e Espetáculos (de que o Norberto era funcionário), calcorreamos o país a ver em que cidade seria mais adequado ou haveria melhores condições para criar a primeira unidade da descentralização teatral. Eu vou dizendo teatral até a coisa depois se transformar um bocado e começar-se a falar de descentralização cultural,

[3] Entrevista a Luís Varela realizada em 23 de setembro de 2023, organizada no âmbito do ARTHE, dirigida por Ana Bigotte Vieira, Pedro Cerejo e Vera Borges.

que é outro assunto. Andaram por aí. Tinham em vista que poderia ser qualquer coisa entre Braga, Coimbra, Viseu e Évora. (...) Por um conjunto de circunstâncias, a mais importante de todas foi a enorme generosidade do presidente da Comissão Administrativa da Câmara Municipal de Évora na altura, porque ainda não havia presidentes de câmara eleitos, o arquiteto Bagulho, que, grosso modo, disse ao Mário Barradas: “está aqui a chave do Teatro Garcia de Resende, façam o que vos apetecer”. (...) O Teatro Garcia de Resende é um dos exemplos mais perfeitos da maquinaria à italiana que há em Portugal, de um certo estilo de construção, é uma máquina notável. Estava abandonado, mas era um teatro fabuloso.

A criação de um Centro Cultural em pleno “verão quente” numa cidade com um teatro abandonado não criou estranheza:

Portugal estava todo a mexer, e esta região, com as tradições todas de luta antifascista que tinha e de lutas dos operários agrícolas, porque isto não foi inventado, isto vem de décadas e décadas e décadas, isto aqui era um caldeirão, não é? Era um caldeirão felicíssimo, era um caldeirão rejubilante, de alegria. Era um tempo fantástico, não é? E não foi preciso fazer nada de particular para a Reforma Agrária ser o contexto, digamos assim, da nossa produção. Não era preciso fazer nada, era só olhar para a realidade que ali estava (*idem*).

E como se organizou a atividade de dinamização no distrito?

Aconteceu-nos de tudo (...). O nosso primeiro interlocutor para a irradiação da criação (...) fazia-se num esforço de mobilizar as câmaras municipais, os concelhos, as autarquias, de as mobilizar para nos solicitarem espetáculos, nos comprarem espetáculos (comprarem ou não pouca importância tinha na altura) e permitirem a itinerância

neste primeiro perímetro. E depois, com o avanço da Reforma Agrária, muitas e muitas vezes, os interlocutores, para além dos catorze concelhos do distrito de Évora e dos catorze concelhos do distrito de Beja e os de Portalegre, passaram a ser também as próprias UCP [Unidades Coletivas de Produção] e cooperativas. Portanto, muitos espetáculos, muitas representações foram feitas nos celeiros de UCP e cooperativas. Em articulação com quem? Com as direções das cooperativas, com as câmaras municipais, isto era tudo uma fusão muito grande, mas aconteceu muitas vezes fazermos espetáculos, designadamente *A grande imprecação diante das muralhas da cidade*, de Dorst, numa encenação do Fernando Mora Ramos (o mesmo que o Mário tinha encenado no Goethe Institut antes do 25 de Abril) que andou por tudo o que foi celeiros da Reforma Agrária com um sucesso extraordinário. Eu refiro esta peça em particular porque não é óbvio à partida que, sobretudo pela forma, fosse à partida um espetáculo de êxito garantido. Mas foi, e a temática galvanizou plateias de operárias agrícolas rendidas à problemática da peça e à beleza do trabalho da Rosário Gonzaga (*idem*).

Apesar de todo o mérito e trabalho desenvolvido no projeto de descentralização teatral de Mário Barradas, esta política não é assumida de forma consistente a nível nacional, seja pelos governos provisórios, seja pelos governos constitucionais. Abundam as contradições a nível institucional e organizativo. Descentralizações há muitas.

A proclamação da Junta de Salvação Nacional^[4] é o primeiro diploma com consequências contraditórias nas políticas públicas de cultura. Sob a forma de lei de exceção, no que respeita à área da cultura,

[4] Lei n.º 3/74, de 14 de maio, *Diário do Governo*, n.º 112/1974, Série I, de 14/05/1974, páginas 617–622.

a proclamação aborda essencialmente a comunicação social. Para evitar desinformação contrarrevolucionária, a Rádio e Televisão Portuguesa e a comunicação social privada são colocadas sob o controlo da Junta. Com a limpeza geral das administrações públicas e estruturas de poder apenso ao regime, incluindo os Grémios e o Sindicato (os primeiros são rapidamente neutralizados, o segundo é ocupado por uma comissão reformadora com efeitos imediatos^[5]), pretende-se provocar um efeito de “arrastão” na demissão de várias figuras do regime. No entanto, estas duas preocupações procedimentais e “naturais” após uma revolução política não se traduzem num programa político claro do Estado para a cultura logo após a revolução. Eduarda Dionísio confirma-o:

Mas a Cultura, sobretudo aquela que é entendida como “artes e letras”, não será preocupação do novo poder. Nem nos primeiros dias (correspondentes às destituições, exonerações, saneamentos de militares e civis, às amnistias dos crimes políticos e militares, ao regresso dos exilados e desertores), nem nos primeiros meses, pelo menos até Agosto (Dionísio, 1993: 144).

[5] A 3 de maio de 1974, segundo notícia o *Diário de Lisboa*, a Comissão Reformadora do Sindicato dos Profissionais de Teatro, Bailado, Circo e Variedades (futuro Sindicato dos Trabalhadores de Espetáculos, STE) divulga um comunicado intitulado “Os trabalhadores do espectáculo contra os monopólios”, onde apresenta a nova orientação programática do Sindicato. Saudando a ocupação da sede da organização realizada no final de abril, que instalou a Comissão Reformadora, a nova direção apoia a proclamação de 26 de abril da Intersindical e saúda a Junta de Salvação Nacional. Critica o monopólio da “exploração de casas do espectáculo com ruinoso reflexo nas degradantes condições de trabalho”, e exige que o Sindicato passe a ser um órgão central na definição das políticas públicas, nomeadamente na gestão do Fundo de Teatro, “cuja administração deverá pretender [sic] exclusivamente à classe teatral” (DL, 1974: 18).

O vazio político que daqui resulta é palco de intensa movimentação social e devir programático para novas políticas de cultura, mas isso contrasta com o trilho legal e decisório dos primeiros governos provisórios, que, essencialmente, prolongam a tradição de “correr atrás do prejuízo”, naquele momento tentando estar a par do impulso político para a “democratização cultural”, conceito que vai definir a orientação constitucional para a educação e cultura no final de 1975^[6]. A ideia de democratização cultural, com todas as virtualidades que lhe são inerentes, já estava amplamente presente nas exigências dos novos grupos e associações de teatro, artes plásticas, críticos ou sindicatos, e será fonte de enormes contradições dentro das companhias que se definem enquanto “teatro independente” para aquilo que entendem faltar: uma “política teatral”.

Em agosto de 1975, está em discussão pública um Projeto de Lei do Teatro apresentado pela Comissão Consultiva para as Atividades Teatrais do V Governo Provisório, dirigida por Vasco Pinto Leite, comissão que algumas companhias denunciam como sendo “incapaz de organicamente criar um projecto de política teatral alternativo às soluções propostas pela social-democracia europeia (...) e cada vez mais divorciada das experiências que se desenrolam na realidade portuguesa”. Neste documento (Arquivo Comuna, *Manifesto*, 1975) de agosto de 1975, assinado por Bonecreiros, Comuna, Teatro de Branca Flor, Teatro dos 7, Grupo dos Trabalhadores de Teatro da Casa da Comédia, Os Cómicos, Teatro da Cornucópia e Teatro do Nosso Tempo,

^[6] Resultando no artigo 73.º da Constituição da República Portuguesa, com a seguinte redação: “3. O Estado promove a democratização da cultura, incentivando e assegurando o acesso de todos os cidadãos à fruição e criação cultural, em colaboração com os órgãos de comunicação social, as associações e fundações de fins culturais, as colectividades de cultura e recreio, as associações de defesa do património cultural, as organizações de moradores e outros agentes culturais”.

alertam que os subsídios “exíguos, embora numerosos” atribuídos no final de 1974 e início de 1975^[7] “apenas serviram para manter em actividade grupos já existentes ou para (insuficientemente) lançar as bases de novos grupos, sem que nada de verdadeiramente novo tenha surgido no planeamento teatral”. Por isso, exigem “a urgente definição de uma política teatral que organize as diferentes perspectivas de um teatro ao serviço dos trabalhadores, apenas esboçado pela actividade ‘selvagem’ de alguns grupos todos eles ‘insuficientemente subsidiados’”. Para os signatários, “só à luz dessa política teatral, desse programa cultural pode o problema do financiamento ser resolvido sem se cair [*sic*] no eclectismo bem disposto que levou no ano passado a uma distribuição pretensamente equitativa das somas à disposição dos diferentes ministérios”. Uma tal política, defendem estas companhias, deverá ser organizada por “duas vias paralelas”: o teatro como “factor de mobilização” popular, com destaque para o papel das companhias subsidiadas como “organismos de apoio prestando serviços (espectáculos e não só) aos diferentes organismos populares”; e a “centralização das actividades teatrais (...) em centros permanentes que, funcionando de acordo com os mesmos organismos populares possa estabelecer a um mais longo prazo uma função do teatro menos ocasional, menos ‘festiva’, mais reflexiva, mais ‘habitual’”, promovendo uma “alteração radical das funções da sala de teatro” (Arquivo Comuna, 1975).

^[7] Um exemplo concreto de subsídio através de um documento preservado pelo Arquivo da Comuna: a 29 de outubro de 1974, o Ministério da Educação e Cultura, numa carta em papel timbrado ainda com o selo do Ministério da Educação Nacional do Governo anterior ao 25 de Abril, confirma a verba de 240.000 escudos “para subsidiar as actividades do grupo ‘Comuna’, durante os meses de Outubro, Novembro e Dezembro”. Estas verbas irão financiar a produção de quatro peças – *A ceia*, *La cuadro*, *Queijo*, *Era uma vez* –, com digressão na Hungria e em Espanha ainda em outubro, seguidas de Lisboa e Loulé, bem como a integração nas campanhas de dinamização cultural do Movimento das Forças Armadas (MFA) no distrito da Guarda, de 6 a 8 de dezembro de 1974.

Para estes objetivos, os signatários entendiam ser necessário “dividir” as companhias em dois grupos: os “grupos anteriormente subsidiados” que deverão assumir “carácter nacional” (com acesso a financiamento plurianual do Orçamento do Estado); e os “grupos em formação”, a quem deve ser atribuído “um estatuto experimental” (financiamentos anuais). E fazem uma avaliação dura e cáustica das companhias a integrar os dois grupos. Do primeiro deverão fazer parte exclusivamente os Bonecreiros, Comuna, Seiva Trupe e Teatro da Cornucópia. Sobre as restantes, consideram que os Bonecos de Santo Aleixo, “que deveriam figurar também neste grupo, não se encontram em condições de trabalhar”; o Grupo 4 e Companhia Rafael de Oliveira “apresentam projectos que consideramos apenas de interesse médio”; o “Teatro Estúdio de Lisboa, apesar também do seu passado, consideramos de interesse nulo”; a Casa da Comédia, o Teatro Experimental de Cascais (TEC), o Teatro Experimental do Porto (TEP) e o Teatro do Nosso Tempo merecem igualmente avaliação nula, devido ou ao “passado dos seus responsáveis não nos merecer qualquer espécie de confiança, ou, no caso específico do TEP por nos parecer excessivamente ambicioso e irrealizável o seu projecto”; Os Cómicos e Casa da Comédia “remeteríamos para o estatuto das novas companhias”; o Teatro de Branca Flor é “de interesse médio”; o Teatro Hoje “não apresentou ainda resultados do seu trabalho”; e a Comunidade Oficina Samba “retirou publicamente o seu projecto”.

Já no grupo de novas companhias, consideram que “deve ser atribuído um estatuto experimental de um ano ao grupo Augusto Sobral/Fernando Gusmão”, bem como aos Cómicos e Casa da Comédia. Os grupos Arraial, A Barraca, Perna de Pau e Psiconautas têm projetos que devem ser reformulados por serem “demasiado imprecisos”, e o Centro Cultural de Setúbal é “demasiado ambicioso e a nosso ver não respeitando o período específico e as dificuldades específicas

de um primeiro ano de actividade”. O pedido de Teresa Motta só deverá ser considerado “se integrado no plano de actividades de uma outra companhia, não vendo nós qualquer interesse na realização de espectáculos esporádicos”. Por fim, consideram “de interesse nulo” as companhias ou criadores Auditorium, Bonifrates de Lisboa, Cena Aberta, Companhia Independente de Teatro, Empresa Pública de Espectáculos, Grupo A, Io Appolloni, Orlando Vitorino, Rádio Clube Português, Sinde Filipe, Tico Tico, Teatro do Povo, Teatro dos 7, Victor Rosado, Teatro da Amizade, Cena 1 e Teatro da Petizada.

De acordo com o registo de Eduarda Dionísio (1993: 211), ainda em agosto de 1975, Vasco Pinto Leite está sob intenso ataque de associações de cinema, nomeadamente cineclubes, e uma cisão do Sindicato dos Trabalhadores do Cinema (de onde resultará o Sindicato dos Profissionais do Cinema). Em resposta aos opositores de Pinto Leite, juntam-se os representantes da APCT, a Escola Superior de Teatro, o STE e a Sociedade Portuguesa de Autores (SPA), que integravam a Comissão Consultiva para as Atividades Teatrais, bem como os representantes no Ministério do Trabalho das forças políticas do Movimento Democrático Português/Comissões Democráticas Eleitorais (MDP/CDE), Partido Comunista Português (PCP), Partido Socialista (PS) e Partido Popular Democrático (PPD). Juntam-se ainda representantes da “descentralização teatral” – Mário Barradas, Fernando Mora Ramos, Luís Varela e José Peixoto – que, reunidos em Évora, acusam os opositores de Pinto Leite de “tentativa desesperada de preservar um estatuto especial e privilegiado no domínio da produção artística” (Dionísio, 1993: 211). Por seu lado, os trabalhadores da produção cinematográfica defendem as “unidades de produção do IPC [Instituto Português de Cinema]”, “controladas pelos trabalhadores” (*ibidem*).

Esta situação inverte-se logo em setembro/outubro seguintes. O atraso do Ministério na transferência de fundos obriga a Cornucópia a interromper os espetáculos. Vasco Pinto Leite, entretanto reconduzido, propõe um “rateio” (Dionísio, 1993: 248) prévio à distribuição de subsídios, algo imediatamente rejeitado pelos grupos de teatro e que “coloca do mesmo lado os que já tinham contestado a política de Vasco Pinto Leite (Cornucópia, Comuna) e os que a tinham apoiado sem reservas (da parte dos grupos ligados ao PCP)” (*ibidem*). São distribuídos 3 mil contos a cinco grupos de teatro – Rafael de Oliveira, Cornucópia, TEL, TEC e TEP –, com as restantes companhias a receberem quantias decrescentes até aos 100 contos do Teatro de Branca Flor. Esta distribuição leva os grupos de teatro a fazerem “uma ação comum pela primeira vez” (*ibidem*). Dez companhias juntam-se numa tomada de posição (Bonecreiros, Comuna, Grupo 4, Seiva Trupe, Cornucópia, Rafael de Oliveira, TEL, Casa da Comédia, Proposta, Cómicos), a que se juntam a Barraca e o TEC. No documento, publicado em novembro, lembram que “ainda não são o ‘serviço público’ que deveriam ser e onde se propõem trabalhar em articulação com os órgãos de poder popular” (*ibidem*). Em novembro de 1975, são distribuídos novos fundos e a situação é desbloqueada^[8].

Estes pequenos episódios denunciam que, no pós-25 de Abril, a existir alguma consistência na ideia de “teatro independente”, ela é essencialmente negativa (o que não lhe retira legitimidade): afirmam-se contra a censura e o mercado, as duas máquinas coercivas da criação artística naquele período histórico. Porque, assim que questionamos as suas características programáticas ou estéticas – qual é o projeto do “teatro independente”? –, somos levados a constatar que ele existe no plural: há vários teatros independentes e, inevitavelmente, várias descentralizações.

A PRIMEIRA DEFINIÇÃO JURÍDICA DE “TEATRO INDEPENDENTE”

Será, por isso, a incapacidade ou falta de vontade política (entre, desde logo, as próprias companhias, mas também a nível partidário e institucional) em definir linhas e programas consistentes que ultrapassem a simples necessidade de sobrevivência do setor absolutamente determinante para, após a revolução, haver um vazio político que é ocupado institucionalmente pelo teatro independente. Esse estatuto é reconhecido apenas em 1979, com o Decreto-Lei n.º 533/79, de 31 de dezembro:

ARTIGO 7.º

1 – Considera-se companhia de teatro independente toda a associação de pessoas com vista à realização organizada de espetáculos de teatro, possua ou não personalidade jurídica, e que disponha de meios técnicos e de local adequados à prossecução do seu objecto (*Diário da República*, 1979: 3478-(129)).

Numa perspetiva de *path dependency theory* (sugerida por Christopher Balme (2017: 127) como forma de estudar as consequências institucionais de longo prazo resultantes da formação de redes especializadas de conhecimento ou, neste caso, de mobilização programática),

← [8] O Despacho de 27 de outubro de 1975, assinado pelo Ministro da Comunicação Social, preservado no Arquivo do Teatro da Cornucópia, justifica a decisão pela “necessidade de imediatamente habilitar com um mínimo de meios financeiros os grupos”. No entanto, a homologação dos fundos é feita “a título precário (...) sem prejuízo de redução proporcional dos montantes atribuídos, no caso do seu não cabimento integral nas verbas provisoriamente disponíveis” (Arquivo Cornucópia, *Despacho*, 1975: 6). E acrescenta ainda que “Fica bem entendido, no entanto, que a homologação agora feita, não cria direitos para além do recebimento dos duodécimos que se vencerem até ao despacho que a confirmar ou alterar”. Este palavreado jurídico pretende suspender um problema político, assumindo que irá, provavelmente, não cumprir com as verbas previstas.

este diploma é particularmente interessante, porque revela como, na verdade, o Fundo esteve a funcionar desde 74 e como é que o teatro independente se desenvolve: graças a uma inversão na relação de poderes no próprio funcionamento do Fundo de Teatro. Se, antes, eram os representantes das empresas (através do Grémio do Teatro) no Conselho do Teatro a definir a atribuição de subsídios, após o 25 de Abril, são os representantes de sindicatos e associações comprometidas programaticamente com o teatro independente e a descentralização que irão ocupar o Conselho do Teatro, com o poder de atribuir o estatuto de utilidade pública às companhias^[9], o que lhes garante acesso automático a financiamento. Significa isto que duas das principais heranças culturais do 25 de Abril – o teatro independente e a descentralização – são, simultaneamente, indissociáveis de instituições do Estado anteriores à revolução e do vigor dos movimentos de democratização cultural despoletados pela revolução.

Esta hipótese é por demais confirmada pelo próprio Mário Barradas. Num documento da “Célula [do PCP] do Centro Cultural de Évora” (documento que, não estando datado, será possivelmente de 1977) dedicado aos “problemas respeitantes à reorganização e reestruturação da vida teatral portuguesa”, preservado no Arquivo Mário Barradas e agora analisado pela primeira vez, são transcritos excertos do “Manifesto da Organização dos Trabalhadores Teatrais do P.C.P., elaborado logo em Maio/Junho de 1974”, onde, no Capítulo V, concluindo da “impossibilidade de nacionalização de todas as formas de

[9] Para tal, a companhia teria de responder a uma série de critérios que, cumpridos, dariam acesso automático a financiamento, calculado conforme o número de profissionais da estrutura. O Conselho Consultivo do Fundo de Teatro passou a ser formado pelo Secretário de Estado, o intendente-geral dos teatros nacionais e sete representantes de sindicatos e associações. Isto é que é determinante para garantir que, até à extinção do Fundo em 1986, estão estabilizadas as companhias que definem o teatro independente.

produção teatral...”, defendem a continuação da existência do Fundo de Teatro nestes termos: “Cremos assim que terá de prosseguir, se bem que de forma radicalmente diferente, a função do Fundo de Teatro” (Arquivo Mário Barradas, *Análise*: 3).

Uma breve lista das companhias e do respetivo ano de fundação confirma a influência desta alteração de forças dentro do Fundo de Teatro: Teatro Experimental do Porto (TEP, 1953), Teatro Experimental de Cascais (TEC, 1963), Teatro Estúdio de Lisboa (TEL, 1964), Grupo 4 (1967), Comuna (1972), Cornucópia (1973), Seiva Trupe (Porto, 1973), O Bando (1974), Casa da Comédia (1975), Barraca (1975), Teatro da Graça (1975-1993), Centro Cultural de Évora (1975) (que passará a CENDREV em 1990 através da fusão com o Teatro da Rainha), Teatro de Campolide (a partir de 1978, Companhia de Almada), O Semeador de Portalegre (1978), Teatro Art’Imagem (1981), Novo Grupo (1982), Companhia de Teatro de Braga (1984).

DE 1979 A 1986, ESTABILIZAÇÃO E EXTINÇÃO CAVAQUISTA

Da produção legislativa do pós-25 de Abril dedicada a políticas públicas de apoio às artes do espetáculo, além do acima citado Decreto-Lei n.º 533/79 (que define o teatro independente), e do Despacho Normativo n.º 87/79, de 24 de abril, que “fixa as normas relativas à atribuição de subsídios aos grupos de teatro independente para o ano de 1979”, importa destacar o Decreto-Lei n.º 251/78, de 23 de agosto, que “Aprova o Plano para 1978”, definindo os seguintes objetivos:

11 – Cultura: 11.1 – Estudo para a instalação do Museu de Literatura./ 11.2 – Apoio à edição de reconhecida qualidade literária./ 11.3 – Apoio às bandas de música: manutenção e cursos de formação de especialistas de

regência de bandas./ 11.4 – Apoio aos coros amadores./ 11.5 – Apoio ao teatro amador: cursos de aperfeiçoamento técnico e equipamento técnico de grupos amadores./ 11.6 – Lançamento da Companhia Nacional de Teatro Popular./ 11.7 – Apoio à Companhia Nacional de Bailado./ 11.8 – Criação do centro de formação de técnicos de restauro./ 11.9 – Inventariação e estudo das potencialidades culturais de bibliotecas, arquivos, centros de documentação e similares./ 11.10 – Organização do cadastro central do património cultural./ 11.11 – Estudos, projectos e implantação de novos museus (*Diário da República*, 1978: 1706–(42)).

O contraste programático com a Lei n.º 4-A/81, de 6 de maio, que define as “Grandes opções do Plano para 1981-1984”, é significativo. De acordo com o diploma, são objetivos da política cultural para aquele período:

Defender, conservar e valorizar a herança cultural do passado, nas múltiplas formas que apresenta;/ Apoiar e estimular a criação cultural;/ Tornar acessível ao maior número, tanto no País como no estrangeiro, o conhecimento e a fruição das obras e valores da cultura portuguesa. Planeia-se para os próximos anos a implementação das seguintes acções de política cultural: Instalar de forma adequada as bibliotecas e arquivos, com especial relevância para a reinstalação do Arquivo Nacional da Torre do Tombo;/ Instalar ou beneficiar centros de conservação ou de restauro;/ Recolher e defender o património etnográfico; Recuperar monumentos classificados;/ Criar e instalar novos museus, como o Museu de Arte Moderna, o Museu do Teatro, o Museu da Literatura e o Museu da Música;/ Efectuar o levantamento arquitectónico e artístico;/ Promover a reedição de obras fundamentais da literatura, da música e do pensamento filosófico, estético e pedagógico português, bem como a publicação de inéditos de autores já falecidos;/ Apoiar o teatro independente;/ Criar

uma companhia nacional de ópera;/ Prosseguir a edição da Discoteca Básica Portuguesa e a edição discográfica da música popular portuguesa;/ Realizar exposições itinerantes de obras de arte portuguesa;/ Apoiar a criação cultural através de bolsas, subsídios, prémios, encomendas oficiais, edição, execução ou representação de obras;/ Promover a tradução de obras essenciais da cultura portuguesa;/ Rever as Leis do Teatro e do Cinema e o Código do Direito de Autor e elaborar a Lei de Defesa do Património Cultural (*Diário da República*, 1981: 1064–(70)).

Nos anos seguintes ao 25 de Abril, a atuação do Fundo será garantida por diferentes decretos e despachos que atribuíram subsídios até praticamente 1986, através essencialmente de uma proposta anual para a temporada seguinte por parte do Diretor-Geral dos Espetáculos ao Governo. Esta gestão parece desnecessariamente frágil se não tivermos em consideração que o país atravessou neste período uma tentativa de golpe contra a Assembleia Constituinte no 25 de novembro (1975), duas intervenções do Fundo Monetário Internacional (FMI) (1977/78 e 1983/84) e políticas de austeridade organizadas por alianças de direita (a Aliança Democrática que juntou Partido Social Democrata (PSD), Centro Democrático Social (CDS) e Partido Popular Monárquico (PPM), em 1979, e o acordo de governo entre o PS de Mário Soares e o PSD de Mota Pinto, em 1983^[10]). Segue-se o processo de adesão à União Europeia, caminho que enterrou decisivamente o período revolucionário e lançou as políticas públicas de cultura numa nova linha de espírito profissionalizante e de estruturação do próprio Estado, opções políticas onde o teatro independente é relegado programaticamente para segundo plano a nível governativo.

[10] Para mais informações, consultar “Trocando sapatos: três gerações de bloco central”: <https://www.esquerda.net/content/trocando-sapatos-tres-geracoes-de-bloco-central/78551>.

Entre 1975 e 1980, há três reestruturações: o Decreto-Lei n.º 409/75, de 2 de agosto, que integrava a Secretaria de Estado da Cultura no então existente Ministério da Comunicação Social; o Decreto-Lei n.º 340/77, de 19 de agosto, que colocava a Secretaria de Estado da Cultura na dependência da Presidência do Conselho de Ministros (seguindo-se uma nova fase política, em que a Secretaria de Estado da Cultura passou para o âmbito do Ministério da Educação e Cultura); e o Decreto-Lei n.º 498-C/79, de 21 de dezembro, que, por sua vez, veio integrar a Secretaria de Estado da Cultura no extinto Ministério da Cultura e da Ciência.

Estes diplomas resultaram, quase sempre, de conjunturas políticas que foram criando departamentos que nem sempre correspondiam a uma metodologia administrativa coerente, a um programa comum, ou à simples resposta às necessidades do setor. Isto serve de pano de fundo para, em 1980, através do Decreto-Lei n.º 59/80, de 3 de abril, o Governo racionalizar os serviços, fundindo o Instituto Português do Património com a Direção-Geral do Património Cultural e o projetado Instituto de Salvaguarda do Património Cultural e Natural, absorvendo ainda algumas atribuições da extinta Junta Nacional de Educação, criar o Instituto Português do Livro e a Cinemateca Portuguesa, formalizar a autonomia ao Teatro Nacional de S. Carlos, institucionalizar definitivamente a missão do Teatro Nacional D. Maria II, e lançar as bases para uma política de descentralização cultural através da criação das delegações regionais.

O que vem depois do último governo de Mário Soares (IX Governo Constitucional, 1983-85), com nova intervenção do FMI e políticas de austeridade e, simultaneamente, adesão à União Europeia, é o primeiro governo de Cavaco Silva (1985-86), a que se seguem duas maiorias absolutas do PSD (1987/95). O carácter legislativo assume

então uma deriva de modernização do próprio Estado e um pendor claramente infraestrutural e patrimonialista. Sucedem-se as revisões de quadros de museus, de estatutos do património, lei do mecenato, e, finalmente, é extinto o Fundo de Teatro através do Decreto-Lei n.º 32/86, de 26 de fevereiro. O principal motor desta decisão, segundo o diploma, será a implementação do “princípio de utilidade e economia administrativa através de racionalização e simplificação da gestão pública” (*Diário da República*, 1986). Traduzindo politicamente, o Fundo de Teatro, reorganizado no pós-25 de Abril com influência decisiva de sindicatos e associações do setor, é um entrave às políticas do Governo, que decide assim institucionalizar definitivamente aquilo que viria a definir como modelo concorrencial de apoios às artes, ainda hoje em vigor.

A AMBIVALÊNCIA POLÍTICA FACE AO TEATRO INDEPENDENTE

O conceito de teatro independente assume formas distintas consoante o contexto histórico e institucional sob análise. Se as ideias de liberdade e transgressão, num simples exercício de memória, surgem naturalmente como símile de teatro independente, entre as democracias liberais da União Europeia, nos países da URSS ou nas ditaduras de Portugal e Espanha, a mobilização estética e o ativismo artístico reclamaram estas ideias com objetivos programáticos radicalmente diferentes durante as décadas de 1960/70/80.

Como Manfred Brauneck sintetiza, sobre este período:

Above all, the independent theatre creates production conditions which make it largely independent of government subsidies, but

also of commercial constraints, and in this way allow it to maintain a certain autonomy. At least, that was the original idea of the independents. The general tendency is to defy performance bans. Accordingly, the work for the artists in the independent scene is sometimes risky, especially under dictatorships or totalitarian/autocratic regimes, especially when their work deals with political issues (Brauneck, 2017: 13–17).

No estudo *Debating independent and non-institutionalised theatres in Europe* (Rotondi *et al.*, 2020), os autores procuram mapear os diferentes significados, métodos de organização e estéticas que o teatro independente assume hoje. Partindo de Brauneck, Daria Lavrennikov expande o entendimento de teatro “independente” ou “não-institucional” para designar um campo de práticas de interdependência que incorpora “the independent, the collective, and the private, public and cooperative categories of structures, institutions and sectors” (Lavrennikov, 2020: 14), através de formas diferentes de financiamento: “crowdfunding, sponsorship from the city, region, government, private funders, as well as a diversity of new entrepreneurial models that include start ups and the creation of pedagogical, artistic and production structures, networks, centres and festivals” (Lavrennikov, 2020: 14).

Mas mesmo estas definições mínimas suscitam dificuldades e limitações epistemológicas na sua aplicação particular. Acompanhando o trabalho sobre teoria neoinstitucional de Christopher Balme (2017), procurei neste texto analisar as regras e o enquadramento abstrato do teatro independente em Portugal – o nível institucional – e a performance diária promovida nesta ecologia – o nível organizativo: “there exists continual interdependency between the abstract level of institutional frames and rules and the day-to-day performance of

them in and through organizations” (Balme, 2017: 129). Uma definição de “instituição” que segue de perto o entendimento de Bourdieu sobre *habitus*: “an institution can ‘only become enacted and active’ if it, ‘like a garment or a house, finds someone who finds an interest in it’” (*apud* Balme, 2017: 130).

A forma como o teatro independente em Portugal ganha a sua excepcionalidade comparativa, pelo menos a nível europeu, é resultado e espelho, desde logo, da contingência específica de um Estado simultaneamente fraco e autoritário antes da Revolução, de que a fraca produção legislativa é apenas um sinal. As companhias de teatro independente vão estruturar e modernizar o repertório experimental à volta de um programa descentralizador e democratizante que assumem como sua responsabilidade e dever, substituindo-se ao Estado.

Se uma leitura imediata dos documentos aqui analisados levaria à conclusão de que, a partir da Revolução, se formou um discurso político sem correspondência programática, o que na verdade acontece é o oposto: a afirmação de uma pluralidade de práticas e modos de produção teatral sem correspondência nas políticas públicas. Esta fragilidade não foi corrigida na primeira década após o 25 de Abril, criando uma ambivalência na relação entre o Estado e o teatro independente que se tornou estrutural, e de onde a precariedade e a lógica de sobrevivência dos grupos de teatro é o sintoma mais visível. O impulso estético e programático do teatro independente, na sua pluralidade, não foi acompanhado pelas políticas públicas.

+++

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BALME, C. (2017), “Theatrical institutions in motion: developing theatre in the postcolonial era”, *Journal of Dramatic Theory and Criticism*, 31(2), pp. 125–140. <https://doi.org/10.1353/dtc.2017.0006>.
- BRAUNECK, Manfred / ITI Germany (ed.) (2017), *Independent theatre in contemporary Europe: structures, aesthetics, cultural policy*, Bielefeld, Transcript Verlag.
- CRUZ, Tiago (2021), “Trocando sapatos: Três gerações de bloco central”, *Esquerda.net*, disponível em: <https://www.esquerda.net/content/trocando-sapatos-tres-geracoes-de-bloco-central/78551>, consultado a: 10/01/2024.
- DIÁRIO DE LISBOA (1974), Ano 54, n.º 18446, 3 de maio de 1974, Fundação Mário Soares / DRR – Documentos Ruella Ramos, disponível em: <http://casacomum.org/cc/visualizador?pasta=06819.169.26710>.
- DIONÍSIO, E. (1993), *Títulos, acções, obrigações: a cultura em Portugal, 1974–1994*, Lisboa, Edições Salamandra.
- LAVRENNIKOV, D. (2020), “Mapping definitions of independent and non-institutionalized theatres”, *Mise en Abyme: International Journal of Comparative Literature and Arts*, Vol. VII, Issue 1, January–June, pp. 45–58.
- MOURA, Nuno Costa (2007), «Indispensável dirigismo equilibrado»: o Fundo de Teatro entre 1950 e 1974, Dissertação de Mestrado, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. <http://hdl.handle.net/10451/472>.
- PINHEIRO, António / José Coelho (1909), *O teatro português na actualidade*, [referência Biblioteca MNTD: 7487].
- ROTONDI, A. (ed.) (2020), *Mise en Abyme: International Journal of Comparative Literature and Arts*, Vol. VII, Issue 1, January–June.
- UNIÃO DE GRÉMIOS DOS ESPETÁCULOS (1957), *Relatório e Contas 1956 da União de Grémios dos Espectáculos*, Lisboa [referência Biblioteca MNTD: 90694].

DOCUMENTOS DE ARQUIVO

- ARQUIVO COMUNA (1974), Grupo de Teatro “Comuna”, *Relatório de actividade para os meses de Outubro, Novembro e Dezembro de 1974* [documento de 2 páginas, de 29 de outubro de 1974], Arquivo do Teatro da Comuna, dossier “S.E.C/DGE/Fundo de Teatro”.
- ARQUIVO COMUNA (1975), Oito companhias de teatro independente, *Manifesto de análise da política teatral* [documento de 6 páginas datilografadas, de 5 de agosto de 1975], Arquivo do Teatro da Comuna, dossier “S.E.C/DGE/Fundo de Teatro”.
- ARQUIVO CORNUCÓPIA (1975), Ministro da Comunicação Social, *Despacho de 27 de Outubro de 1975* [documento de 7 páginas datilografadas, de 27 de outubro de 1975], Arquivo do Teatro da Cornucópia, dossier “Burocrática n.º 3”.
- ARQUIVO MÁRIO BARRADAS (1977), Célula do PCP do Centro Cultural de Évora [data aproximada], *Análise dos problemas respeitantes à reorganização e reestruturação da vida teatral portuguesa* [documento de 20 páginas em formato datilografado], Arquivo Mário Barradas, dossier 22, ficheiro “Políticas Culturais”.

LEGISLAÇÃO CITADA

- Lei n.º 2041/1950, de 16 de junho, *Diário do Governo*, n.º 113/1950, Série I, de 16/06/1950, pp. 355–356, disponível em: <https://diariodarepublica.pt/dr/detalhe/lei/2041-1950-480103>.
- Decreto n.º 39.683/1954, de 31 de maio, *Diário do Governo*, n.º 117/1954, Série I, de 31/05/1954, pp. 625–626, disponível em: <https://diariodarepublica.pt/dr/detalhe/decreto-lei/39683-635656>.
- Decreto n.º 39.684/1954, de 31 de maio, *Diário do Governo*, n.º 117/1954, Série I, de 31/05/1954, pp. 627–630, disponível em: <https://diariodarepublica.pt/dr/detalhe/decreto/39684-635657>.
- Lei n.º 8/71, de 9 de dezembro, *Diário do Governo*, n.º 287/1971, Série I, de 09/12/1971, pp. 1892–1896, disponível em: <https://diariodarepublica.pt/dr/detalhe/lei/8-631993>.
- Decreto n.º 285/73, de 5 de junho, *Diário do Governo*, n.º 132/1973, Série I, de 05/06/1973, disponível em: <https://diariodarepublica.pt/dr/detalhe/decreto/285-1973-422812>.
- Lei n.º 3/74, de 14 de maio, extingue a Assembleia Nacional e a Câmara Corporativa, *Diário do Governo*, n.º 112/1974, Série I, de 14/05/1974, pp. 617–622, disponível em: <https://diariodarepublica.pt/dr/detalhe/diario-republica/112-1974-74307>.

Decreto-Lei n.º 409/75, de 2 de agosto, *Diário do Governo*, n.º 177/1975, Série I, de 02/08/1975, disponível em: <https://diariodarepublica.pt/dr/detalhe/decreto-lei/409-1975-336500>.

Decreto-Lei n.º 340/77, de 19 de agosto, *Diário da República*, n.º 191/1977, Série I, de 19/08/1977, pp. 2005–2008, disponível em: <https://diariodarepublica.pt/dr/detalhe/decreto-lei/340-256210>.

Decreto-Lei n.º 251/78, de 23 de agosto, Aprova o Plano para 1978, *Diário da República*, n.º 193/1978, 1.º Suplemento, Série I, de 23/08/1978, disponível em: <https://files.diariodarepublica.pt/1s/1978/08/19301/00010152.pdf>.

Despacho Normativo n.º 87/79, de 24 de abril, *Diário da República*, n.º 95/1979, Série I, de 24/04/1979, pp. 735–738, disponível em: <https://files.diariodarepublica.pt/1s/1979/04/09500/07350738.pdf>.

Decreto-Lei n.º 498-C/79, de 21 de dezembro, *Diário da República*, n.º 293/1979, 1.º Suplemento, Série I, de 21/12/1979, pp. 9–15, disponível em: <https://diariodarepublica.pt/dr/detalhe/decreto-lei/498-c-1979-197079>.

Decreto-Lei n.º 533/79, de 31 de dezembro, *Diário da República*, n.º 300/1979, Série I, de 31/12/1979, disponível em: <https://files.dre.pt/1s/1979/12/30006/01270131.pdf>.

Decreto-Lei n.º 59/80, de 3 de abril, *Diário da República*, n.º 79/1980, Série I, de 03/04/1980, pp. 638–642, disponível em: <https://diariodarepublica.pt/dr/detalhe/decreto-lei/59-1980-677802>.

Lei n.º 4-A/81, de 6 de maio, Grandes Opções do Plano 1981–1984 e Grandes Opções do Plano para 1981, *Diário da República*, n.º 103/1981, 1.º Suplemento, Série I, de 06/05/1981, disponível em: <https://files.diariodarepublica.pt/1s/1981/05/10301/00010103.pdf>.

Decreto-Lei n.º 32/86, de 26 de fevereiro, extingue o Fundo de Teatro, *Diário da República*, n.º 47/1986, Série I, de 26/02/1986, disponível em: <https://files.diariodarepublica.pt/1s/1986/02/04700/04850485.pdf>.



O GRUPO DE TEATRO 'CENTELHA, TEATRO E CANÇÕES' APRESENTA "ANTES QUEBRAR QUE TORCER", 1977. [F] CEDÊNCIA DE SÃO JOSÉ LAPA.