

O TEATRO e A AUTODETERMINAÇÃO CULTURAL APÓS A REVOLUÇÃO

TIAGO IVO CRUZ

TIAGO IVO CRUZ

CENTRO DE ESTUDOS DE TEATRO/ MUSEU NACIONAL DO TEATRO E DA DANÇA

Tiago Ivo Cruz é doutorando em Estudos de Teatro e Performance 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.

RESUMO

Em abril de 1976, Os Bonecreiros deslocam-se a três localidades na Beira Alta onde contactam com diferentes associações culturais e cooperativas a convite da delegação regional do Serviço de Apoio ao Desenvolvimento Agrário. Produzem um relatório de três páginas, acompanhado de cinco fotografias, cujos detalhes revelam uma constelação de diferentes apoios e iniciativas que organizam e sustentam o movimento de descentralização teatral iniciado com a Revolução e as campanhas de dinamização cultural, mas que sobrevivem ao fim das campanhas através de um tripé institucional formado pelo Fundo de Teatro, pelo Fundo de Apoio aos Organismos Juvenis e pela Fundação Calouste Gulbenkian.

Através de documentos de três arquivos – espólio Mário Jacques (CET), Arquivo da Comuna e Arquivos Gulbenkian –, explico este efeito de centrifugação institucional em torno do teatro independente e da reformulação de ideias que é operada de forma transversal a todas estas instituições, por forças internas e externas, e dos significados que se procuram clarificar entre teatro, animação, descolonização, autodeterminação e descentralização cultural.

PALAVRAS-CHAVE

25 de Abril, Teatro Independente, Descentralização, FAOJ, Fundação Calouste Gulbenkian

ABSTRACT

In April 1976, the theatre group Os Bonecreiros travelled to three locations in the Beira Alta region, where they engaged with various cultural associations and cooperatives at the invitation of the regional delegation of the Agrarian Development Support Service. They produced a three-page report, accompanied by five photographs, whose details reveal a constellation of different support systems and initiatives that organized and sustained the theatrical decentralization movement initiated with the Revolution and its cultural dynamization campaigns. This movement extended beyond the campaigns through an institutional tripod formed by the Theatre Fund, the Support Fund for Youth Organisms, and the Calouste Gulbenkian Foundation. Drawing on documents from three archives – the Mário Jacques collection (CET), the Comuna Archive, and the Gulbenkian Archives –, this paper explains this effect of institutional centrifugation around independent theatre. It examines the reformulation of ideas that operated transversally across all these institutions, driven by both internal and external forces. Furthermore, it analyzes the meanings that were sought to be clarified between the concepts of theatre, animation, decolonization, self-determination, and cultural decentralization.

KEYWORDS

Carnation Revolution, Independent Theatre, Decentralization, Institutional Dramaturgy, Calouste Gulbenkian Foundation

O TEATRO E A AUTODETERMINAÇÃO CULTURAL APÓS A REVOLUÇÃO

As políticas culturais do pós-25 de Abril são marcadas pela afirmação do teatro independente e do movimento de descentralização teatral. Como já explorei em «A Revolução, o Fundo de Teatro e o Teatro Independente» (Cruz, 2024), do ponto de vista de *dramaturgia institucional* (Balme, 2014, 2017; Boenisch, 2022), se a revolução não produziu novas instituições – uma nova superestrutura para a democracia – foi a própria infraestrutura – as companhias de teatro independente – que assumiu a reorientação programática da principal instituição de políticas públicas para o teatro criada durante a ditadura, o Fundo de Teatro. Não foi um caso isolado.

Partindo de documentos de diferentes arquivos – espólio de Mário Jacques (Centro de Estudos de Teatro), espólio de Mário Barradas (Biblioteca da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa), arquivo da Comuna – Teatro de Pesquisa e arquivo da Fundação Calouste Gulbenkian – procuro, neste artigo, expandir a análise dos efeitos da revolução olhando para outras duas instituições que, a par do Fundo de Teatro, compõem o que considero ser o tripé das políticas públicas para as artes performativas entre 1974 e 1984: o Fundo de Apoio aos Organismos Juvenis e a Fundação Calouste Gulbenkian.

A PROCURA DE LEGITIMIDADE

Na edição de fevereiro de 1974 da revista *Colóquio Artes*, Carlos Wallenstein descreve o *Ciclo de Teatro Popular Tradicional* organizado na Fundação Calouste Gulbenkian entre agosto e setembro de 1973. Para esta iniciativa, o responsável pela Secção de Teatro da Divisão de Belas-Artes da FCG selecionou o *Auto de Floripes* de Neves (Viana do Castelo), os *Sete Infantes de Lara* de Parada de Infanções (Bragança) e o *Tchiloli ou tragédia do Marquês de Mântua e do Imperador Carloto Magno*, da Formiguinha, Boa Morte (Ilha de São Tomé).

Neste texto, o autor compara as apresentações das peças no local de origem e a sua reencenação posterior em Lisboa, tendo particular atenção à forma como a relação com o público é diferente e como isso suscita alterações cénicas e dramáticas. Sobre o *Tchiloli*, em São Tomé, relata:

Os espectáculos destinam-se ao povo, que adere entusiasticamente, colocando-se de pé à roda do espaço cénico, pois o espectáculo pode ser visto tanto dum lado como do outro. Se aparece algum visitante de fora, acolhem-no amavelmente e oferecem-lhe cadeira. (Wallenstein, 1974: 60)

No entanto, os textos de Baltasar Dias “são estirados e resultam enfadonhos, motivo por que esta primeira parte habitualmente se não faz em espectáculos para público não local” (1974: 61). Sobre *Os Sete Infantes de Lara*:

Desloquei-me a Parada por diversas vezes, em 1972, para assistir aos ensaios, que decorriam na Sala da Casa do Povo. (...) Pareceu-me que a encenação, para eles, era tão factual, precisa e fixa como um texto. A remontagem para a deslocação a Lisboa, no verão seguinte,

apresentou diversas dificuldades, derivadas principalmente de muitos dos intervenientes terem, entretanto, emigrado para França. Mas tudo se concertou, pois os emigrantes fizeram coincidir as suas férias com a ocasião dos ensaios e espectáculos. (1974: 59–60)

“Deslocação” é a palavra acertadamente escolhida por Carlos Wallenstein para descrever esse processo. Não se trata de reencenações nem de adaptações:

Algumas das manifestações (...), apesar de plenamente eficazes nas localidades de origem, têm qualidade artística inferior (no nosso conceito), tornando-se arriscado apresentá-las a um público que poderia não ter em conta os objectivos culturais, antropológicos e etnográficos da iniciativa. (1974: 57)

O que Wallenstein define em 1974 como “teatro popular tradicional” perde sentido (“eficácia” é a palavra a que recorre) fora das populações onde tradicionalmente se constrói. Este teatro popular deixa, no entanto, de ser uma fonte de matéria para trabalho teatral novo, de “qualidade artística superior”. Apesar das virtualidades inerentes a este tipo de argumentos, Wallenstein não é maniqueísta no recurso a estes termos, desde que se atente à especificidade das suas ideias, sobretudo esta ideia do “popular” enquanto fonte potencial para outro teatro.

A busca de significações simplificadas até meros sinais a que se assiste no “Auto dos Floripes”; a violência e a crueldade cénica de “Os Sete Infantes de Lara”; o ritual permanente da hierarquia e da justiça que “Tchiloli” nos dá poderiam ser lúdimos trâmites da pesquisa que o teatro culto empreende (...). Mas o interesse do teatro popular tradicional para a renovação do teatro vai mais longe. (1974: 62)

Aqui, o autor desenvolve a sua tese central: face à pressão de massificação e mesmificação cultural que “produz passividade, coarta a criatividade e impõe aos temas e às formas uma gama reduzida” (1974: 64), produzindo um teatro que “verga a comunidade dos espectadores” ao invés de o emancipar, Wallenstein argumenta que será na “acção popular” que o teatro redescobre a sua vocação: “O teatro popular tradicional, saindo espontaneamente do povo, pode desempenhar um papel decisivo.” E isso, esclarece, não deve ser confundido com a cultura popular “dimanada de órgãos políticos ou administrativos centrais”.

Carlos Wallenstein distingue, assim, a ação cultural do Estado Novo do próprio conceito de teatro popular e de tradição, que deverão ser uma fonte para outro teatro que resista ao “acelerado processo histórico” de massificação cultural, elegendo indiretamente o teatro independente – seja profissional, estudantil, experimental ou de amadores – como veículo dessa alternativa: “Cada agrupamento, cada companhia é núcleo de resistência às generalizações, aperfeiçoa-se pensando, experimentando.”

O pensamento político sobre o teatro que Wallenstein ensaia em fevereiro de 1974 é desenvolvido noutro ensaio de dezembro do mesmo ano, publicado na *Colóquio Artes* n.º 20, “Teatro e animação cultural”: “A chamada crise do teatro não é a crise do teatro na sua essencialidade, mas a crise da ‘imagem do teatro’ imposta pela burguesia; esse ‘teatro’ entra em crise quando a burguesia entra em crise” (Wallenstein 1974b: 78).

“Que fazer?”, pergunta o autor. “Reteatralizar o teatro”, advoga, mas de que forma? Aqui, Wallenstein é estritamente hegeliano:

Agora, deve reencontrar-se nas próprias origens, isto é, na potencialidade dramática residente na pessoa e no corpo social. Portanto, o desmantelamento do teatro tem sido acção negativa como método para se revelar, em pureza, a referida potencialidade dramática. (Wallenstein 1974b: 78)

Neste sentido, continua a dizer Wallenstein, o teatro é fundamental para qualquer projeto de animação cultural “quando dele se ausentar[em] dogmatismos, quando a sua utilidade pedagógica se aceitar socraticamente, quando as conclusões a que chegar” resultarem “de um processo polémico destinado à destruição e à reconstrução” (*ibid*).

Este projeto será, para o autor, essencial para a descentralização que se promete com a criação, em outubro de 1974, da Comissão Interministerial para a Animação Sócio-Cultural, lançando a aplicação do programa do Movimento das Forças Armadas, e onde o teatro assume uma centralidade organizativa (que confirmaremos noutros documentos analisados neste texto)^[1]. No entanto, Wallenstein deixa uma distinção lapidar face ao modelo de descentralização francês e que mobiliza parte do movimento de descentralização após o 25 de Abril: “Malraux, portanto, não consagrou o Teatro como agente fundamental de animação cultural de um povo: consagrou o Teatro francês” (Wallenstein 1974b: 79).

No caso português, o desafio e o significado de descentralização é outro:

Pretende o clamor unânime que se faça em Portugal uma animação cultural; concomitantemente, pretende-se a descolonização

(...), sendo impossível que descolonização não signifique também a descolonização efectiva do povo português, a autodeterminação cultural. (1974b: 79)

É isto que Wallenstein entende ser o papel da descentralização: uma via de “descolonização” face ao “teatro-diversão-burguesia-animação-ideológica-intelectual-vanguarda-etc.” que domina a produção teatral, e que poderá encontrar nas expressões populares matéria para, no território, “desmarginalizar-se em relação às influências do exterior que quase exclusivamente o têm sustentado, descobrir um caminho verdadeiramente próprio e autêntico” (*ibid*).

IDA À COVA DA BEIRA

No espólio documental do ator Mário Jacques (1939-2015), em depósito no Centro de Estudos de Teatro, está preservado um relatório intitulado “Ida à Cova da Beira”, de 12 de abril de 1976, assinado por António Rama, Carlos Queiroz e Carmen Santos, em nome do grupo de teatro Os Bonecreiros. Neste documento dactilografado de três páginas estão registados detalhes sobre o trabalho não-teatral que é estruturante para o movimento de descentralização teatral da primeira década após o 25 de Abril.

O documento relata três visitas e reuniões realizadas entre 11 e 12 de abril de 1976: na aldeia de Lavacolhos (concelho do Fundão), com a Associação de Jovens de Lavacolhos; em Benquerença (concelho de Penamacor), com o Centro Popular de Cultura e Recreio; e na Póvoa da Atalaia (concelho do Fundão), com o Centro de Cultura e Recreio

← [1] Ver *Diário do Governo*, n.º 233/1974, I Série, Resolução do Conselho de Ministros de 7 de outubro de 1974, pp. 1179–1180. Disponível em: <https://diariodarepublica.pt/dr/detalhe/resolucao-conselho-ministros/472763>.



IMAGENS INTEGRADAS NO RELATÓRIO DE *IDA À COVA DA BEIRA*, 11 E 12 DE ABRIL DE 1976 NA VILA DE LAVACOLHOS, ESPÓLIO DE MÁRIO JACQUES, DOSSIER MÁRIO JACQUES REGISTOS DE IMPRENSA VÁRIAS DATAS (1973, 1974... 2003), [F] ARQUIVO CET.

da localidade. Os detalhes sociais e institucionais aparentemente banais que os autores incluíram neste relatório merecem atenção, porque permitem entender o que significavam no terreno as Campanhas de Dinamização Cultural e Ação Cívica, a ação do Fundo de Apoio aos Organismos Juvenis e o movimento de descentralização teatral que lhes sobreviveu. Permitem entender a micropolítica e o dia a dia do trabalho não-teatral que as companhias de teatro independente assumiram naquele período e o profundo entrosamento de diferentes departamentos e instituições públicas reorientados para a descentralização. Serei, por isso, um pouco exaustivo na análise deste e de outros documentos ao longo deste artigo.

De acordo com o relatório de Os Bonecreiros, as reuniões foram organizadas pelo engenheiro Hernâni Mourão, “Funcionário do S.A. D.A.” (*Ida à Cova da Beira*, 1976: 1), sigla para o Serviço de Apoio ao

Desenvolvimento Agrário. Não fazendo este documento qualquer referência ao Movimento das Forças Armadas (MFA) ou às Campanhas de Dinamização Cultural por estas promovidas em 1974-75, a presença de um funcionário da S.A.D.A., estrutura criada para implementar a Reforma Agrária lançada pelo Conselho de Revolução após a tentativa de contragolpe a 11 de março de 1975, significa que há uma relação direta entre esta deslocação de Os Bonecreiros, a Reforma Agrária e as Campanhas de Dinamização Cultural. Tal como o Decreto-Lei n.º 203-C/75, de 15 de abril de 1975, indica, esta reforma deveria ser acompanhada pelo “lançamento de equipas de apoio e desenvolvimento agrário, que actuarão a nível de grupo de concelhos” (ponto 9 do Anexo 3 do diploma), com uma série definida de objetivos, entre os quais se incluía, na alínea e):

Actuar como pólo fixo em torno do qual se articularão todas as campanhas culturais e de saúde (MFA), de alfabetização (serviço cívico),



FOTO INTEGRADA NO RELATÓRIO IDA À COVA DA BEIRA, 11 E 12 DE ABRIL DE 1976 NA VILA DE BEMQUERENÇA, DOSSIER MÁRIO JACQUES REGISTOS DE IMPRENSA VÁRIAS DATAS (1973, 1974... 2003), [F] ARQUIVO CET.

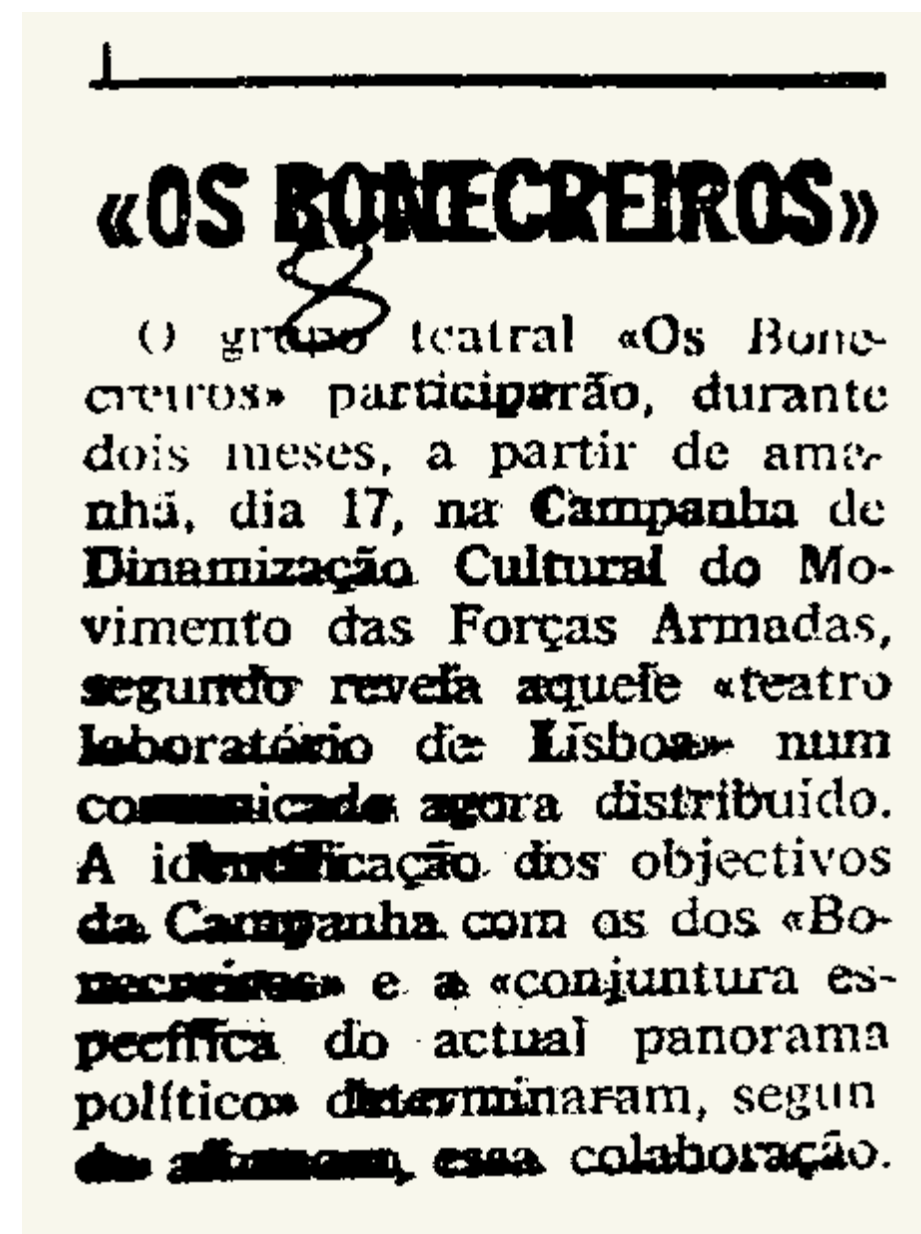
etc., num processo total que dinamize as comunidades camponesas, integrando-as plenamente no processo democrático em curso. (*Diário do Governo*, n.º 88/1975, 2.º Suplemento, I Série, de 15 de abril de 1975, p. 572)

A articulação entre o SADA e as campanhas de dinamização é confirmada por Sónia Vespeira de Almeida em *Camponeses, cultura e revolução: Campanhas de Dinamização Cultural e Acção Cívica do MFA (1974-1975)* (2009). Segundo a autora, esta articulação fez parte das oito operações das campanhas de 1975, nas quais se incluem as operações “Castelo Branco” (entre janeiro e fevereiro) e “Beira Alta” (entre março e abril). Se, como o relatório de Os Bonecreiros indica, a atividade de dinamização nos locais visitados teve início um ano antes, terá sido necessariamente numa destas operações.

A participação de Os Bonecreiros nas Campanhas de Dinamização foi profícua e abundante em 1975. Nos recortes de imprensa preservados por Mário Jacques, pode ler-se no jornal *República* de 15 de janeiro de 1975:

O grupo teatral “Os Bonecreiros” participarão [sic], durante dois meses, a partir de amanhã, dia 17, na Campanha de Dinamização Cultural do Movimento das Forças Armadas [...]. A identificação dos objectivos da Campanha com os dos “Bonecreiros” e a “conjuntura específica do actual panorama político” determinaram, segundo afirmam, essa colaboração. (*República*, 15 de janeiro de 1975)

Também no mesmo espólio, é possível identificar no dossier de *Balancetes* uma entrada de receitas no mês de maio de 1975 intitulada “Espectáculos MFA”, num total de trinta e um mil e quinhentos escudos. Para referência, o subsídio do Fundo de Teatro atribuído



DETALHE DO JORNAL REPÚBLICA DE 15 DE JANEIRO DE 1975.

a Os Bonecreiros para os meses de abril e maio daquele ano era de duzentos e quarenta mil escudos, sendo particularmente relevante o facto de terem recebido verbas específicas pela participação nas Campanhas de Dinamização, quando os exemplos que encontrei até ao momento apontam, como é o caso da Comuna, para a integração da atividade de dinamização na atividade teatral reportada pelas companhias ao Fundo de Teatro (ver Cruz, 2024: 107).

Receitas

ABRIL 76

Despesas

	Transf. Saldo de Março	262 129 10
Doe	1 Subsídio Fundo Teatro Abril	208 333 00 ✓
	2 Colantes e Programas Camões	177 50
	3 " " " Louisa	167 50
	4 Receita publicidade Profeta 28 e 29	200 00
	5 Ex telefone gen 19-4-76	180 00
	6 Desp. Quito: 5. Julião, Val Figueira, Bob de L. e Camões	1200 00
	6 Receita: Póvoa, Apeleada, Bucelas, Portimão, Camões, C. Montalvão e Dux	417 70
		471 605 80
	Venda verbor pass pass Maio, pois do eu Maio foi recebida.	
	TOTAL	
	TOTAL RECEITAS	471 605 80
	TOTAL DESPÊSAS	192 536 70
		279 069 10
	SALDO PARA MAIO	

Doe	1 LIC. Sêlos fiscais (subsídio)	410 00
	2 MAJ. Diluente, gude e P.m (traficante)	7050
	3 COM. Apoio tournée Louisa	600 00
	4 APD. Camisa, charuto e cantol (traficante)	290 00
	5 MAJ. Material exutorio (filme, planing etc)	961 10
	6 RUB. Letras, Multiphotografia, tesouraria provisora	1 113 50
	7 Ret. Retirada de Jori Severino	10 000 00
	8 Des. Despesas ida Fundão	1380 00
	9 Des. Deslocações taxi reunidos Agit	700 00
	10 INST. Lâmpada, flautas, elap e fotos meteo	1004 90
	11 Public. Papel stencial e diversos	214 30
	12 Des. Foto relatório Fundão	250 00
	13 Des. Sêlos correio	150 00
	14 Des. telefone	2242 50
	15 Des. Retirada sobre subsídio	98 600 00
	16 Des. " mensa " " p/ deslocações	38 900 00
	17 Des. eda. cadeiras, pilhas, máquina calcular	80 00
	18 Des. Deslocação Conqueiros	3912 00
	19 LIC. Sêlos Fiscais	447 00
	20 CONT. FUNDO Desemprego	6600 00
	21 CONT. Ex Prudência	22671 00
	22 INST. tintas e marins	1526 00
	23 INST. Material eléctrico Camarius	413 90
		192 536 70

Em Benquerença, a situação política é mais complexa. O Centro Popular de Cultura e Recreio, com 150 sócios, “tem grande dificuldade de penetração porque há grande massa de reaccionários, via emigração” (1976: 2). Nas eleições de 1975 para a Assembleia Constituinte, informam, o Partido Socialista obteve “400 e tal votos seguindo-se o PPD com cento e tal”. Além disso, “tentaram formar uma Liga dos Agricultores mas foi boicotada por um médico psiquiatra do MRPP. As coisas pioraram”, concluem. Aqui, o papel político do grupo é claro: “Dada a dificuldade de penetração do Grupo na população, mostraram grande empenho em receber visitas de Grupos de Teatro, que ajudassem a ‘abrir’ as pessoas”.

Na Póvoa da Atalaia, os trezentos sócios do Centro de Cultura e Recreio “não confessam qualquer posição política: ‘a política fica à porta’” (1976: 3). No entanto, anotam que o centro tem uma sala “cedida por um actual ‘director da Reforma Agrária’ segundo parece filho de um ex-membro da ex-ANP”. A Ação Nacional Popular, resultou da reformulação da União Nacional, em 1970, mantendo, no entanto, o carácter de partido único frentista de apoio à ditadura.

O que une as três visitas, aos olhos dos três membros de Os Bonecreiros, é o registo das condições e necessidades que cada localidade tinha para desenvolver a sua atividade cultural. Em Lavacolhos, foi concedida à associação local “uma cave duma moradia – uma sala pequena e com más condições de visibilidade. Necessitam de apoio técnico” (1976: 1). Em Benquerença, têm uma sala “razoável para actividades recreativas e outra com TV e biblioteca” (1976: 2) e, tendo a intenção de comprarem uma máquina de projetar, pedem ao grupo “para enviarmos direcções de cineclubes onde se possam informar sobre máquinas”, bem como “informações sobre organismos a contactar para angariação de livros para a biblioteca” e ainda “dados técnicos rudimentares

para actividades teatrais”. E na Póvoa da Atalaia, se a sala tem boas dimensões e está equipada para projecção de cinema, “têm feito pouco Teatro” e pedem, por isso, orientação técnica (1976: 3).

Os autores incluem ainda uma nota sobre o delegado da Fundação de Apoio aos Organismos Juvenis (FAOJ) de Castelo Branco, que se mostrou interessado em organizar uma ida de Os Bonecreiros ao distrito de Castelo Branco para “dar espectáculos em várias terras e contactar com grupos amadores locais”), algo que O Bando e A Barraca teriam feito naquela região poucos meses antes.

Finalmente, terminam indicando os seguintes anexos ao relatório:

- 1 – Publicações cedidas pelo FAOJ
- 2 – Dados da realidade rural cedidos pela delegação do Fundão da SADA, provavelmente úteis ao trabalho dramaturgico da peça em preparação “Por estes Santos Latifúndios”
- 3 – Cassete com gravação da 1.ª reunião. (1976: 1)

Esta breve referência aos “dados da realidade rural” que serão “provavelmente úteis ao trabalho dramaturgico” da companhia merece atenção. Porque indica que as companhias – ou pelo menos os Bonecreiros – não se envolvem na descentralização numa missão unidirecional da “cidade para o campo”, mas procuram sim ganhar matéria de trabalho para explorar e construir o país que querem ganhar para a democracia.

Não foi possível encontrar neste espólio os anexos indicados no relatório. No entanto, encontrei documentos do FAOJ de 1976 no arquivo da Comuna que permitem entender o tipo de relações e apoios que o FAOJ garantia, como veremos de seguida.

DO ASSISTENCIALISMO À ANIMAÇÃO

No arquivo da Comuna é possível consultar um dossier datilografado de 65 páginas, onde se inclui um *Documento II da Divisão de Formação Técnica* (de 58 páginas), datado de 18 de outubro de 1976, da autoria de Orlando Garcia. Segundo o ofício que o acompanha (página 1), o documento resulta de atividades desenvolvidas pela organização até agosto de 1976 (documento dactilografado de sete páginas intitulado *Actividades realizadas pela Divisão de Formação Técnica de Novembro de 1975 a Agosto de 1976*, incluído no dossier), altura em que a atividade desta divisão foi suspensa, o que motivou a produção do relatório.

Estas datas não são um acaso. Segundo declarações do diretor do FAOJ transmitidas ao relator, a Divisão de Formação Técnica terá sido acusada “de ter servido de substituto subreptício à extinta 5.^a Divisão do Estado Maior do Exército; um substituto mais silencioso e portanto, mais eficaz” (FAOJ, 1976: 6). Uma acusação que o relator e chefe de divisão, Orlando Alves Garcia, rejeita, procurando dessa forma manter a atividade do FAOJ sem o ónus político que a identificação com a ação do MFA claramente acarretava naquele momento. Este documento tem, por isso, um intuito de defesa e sobrevivência política do FAOJ.

Orlando Garcia considera que a paragem “pode ser extremamente útil e positiva (...) a quem se recusa a cair no activismo irreflectido” (FAOJ, 1976: 2), se o tempo da suspensão for curto. E procura, desde logo, definir o que a organização entende por animação sociocultural. É uma definição claramente dedicada a progressismo ideológico, onde a animação sociocultural tem um papel científico:

A Animação Sócio-Cultural, veiculando um ou vários projectos de sociedade, não pode ser “neutra” em relação a essa sociedade.

Todos nós somos “comprometidos”. Pelo menos ao nível do desenvolvimento, do progresso, da descoberta do espírito democrático. É um processo que visa a consciencialização participante e criadora das populações. É um método de intervenção, destinado a estimular as pessoas e os grupos no sentido do auto-desenvolvimento e da mobilização das faculdades que permitam resoluções criativas para alguns dos seus problemas colectivos. (...) Resumindo: é um processo de mudança e de progresso social. (FAOJ, 1976: 2)

A ação do FAOJ insere-se numa trajetória “longa (...) que terá que ser percorrida lenta e gradualmente”, que “passa necessariamente pelo fomento da prática associativa/cooperativa, através de processos que ultrapassem o imprevisto estéril e espontaneísta e o paternalismo tradicional (consequentemente colonizados)”.

Não é exagero, nem demagogia, afirmar que uma Animação correctamente praticada, é a via privilegiada para conseguir que as populações se tornem receptivas à prática democrática, numa concepção criativa/actuante e conscientemente crítica. (FAOJ, 1976: 3)

A defesa política da instituição que o relator ensaia neste documento passa por redefinir os conceitos de animação, cultura, povo, juventude, longe de qualquer conotação “de tudo aquilo que pudesse ser demagógico, sectário ou pseudo-revolucionário” (1976: 6), adotando uma linguagem sociológica e científica para caracterizar a ação da instituição, sem o retirar da política enquanto ação.

Defendeu-se sempre, e rigorosamente, que a Animação nunca pode ser partidária. O Animador não pode identificar-se partidariamente perante o grupo, a comunidade ou a população com quem desenvolve o seu trabalho (...). No entanto, não é subestimada

a característica evidente de qualquer Animador: tem que ser, ou melhor, só pode ser, uma pessoa politicamente progressista (não existem – não podem existir, senão como fraude – Animadores de direita). (1976: 23)

Nesse sentido, as questões e tópicos que levanta são mais interessantes do que as respostas propriamente ditas (respostas que, aliás, admite não ter para todas as questões). Pretende clarificar conceitos de cultura:

- a) Cultura define-se em termos de obras de produtos?
- b) Cultura define-se em termos de comportamentos, de modos de vida?
- c) Cultura é considerada como um modo de representação colectiva?
- d) Cultura para o povo?; Cultura pelo povo?; Cultura com o povo?
- e) O que é a “Cultura de Massas”? (FAOJ, 1976: 3)

Pretende esclarecer “o que é o ‘povo’? Quem são as classes desfavorecidas?” (1976: 3), bem como o conceito de juventude:

- a) O que é que caracteriza a Juventude?
- b) Quem são os Jovens em Portugal? Quantos são? Como estão distribuídos geograficamente e etariamente?
- c) O que distingue a Infância, da Adolescência?
- d) Como é que os jovens portugueses ocupam o seu tempo? Quais são as suas opções e preferências?
- e) Porque é que Portugal é o país da Europa com menor índice de associativismo juvenil?
- f) Um departamento governamental destinado à promoção de “actividades juvenis” deverá actuar a que níveis etários? Quais deverão ser as suas prioridades?
- g) Porquê a droga? (1976: 4).

Procura ainda definir o que é criatividade – nomeadamente se “tem o acento tónico na acção individual ou colectiva?” (1976: 4) –, e procura distinguir animação de divulgação, dinamização, agitação, educação e alfabetização. Aborda ainda os meios e recursos que o FAOJ disponibiliza, a formação de animadores e o aparelho institucional através do qual se organiza a ação.

As respostas que apresenta não são, no entanto, fórmulas teóricas, mas partem sim da prática que o FAOJ desenvolveu em 22 distritos através de “cerca de 3500 possíveis Animadores, que provavelmente se multiplicaram” (FAOJ, 1976: 6).

Para o relator, o desenvolvimento da ação da FAOJ foi marcado por profundas contradições teóricas com reflexo institucional, que advêm desde logo da herança de quadros desqualificados da ditadura: “faltou o esclarecimento fundamentado acerca das questões básicas que se põem a um trabalho de Animação” (FAOJ, 1976: 9). Há uma confusão generalizada entre ação “assistencial” ou “emancipadora”.

Entre abril de 1974 e dezembro de 1975 – data em que é criada a Divisão de Formação Técnica do FAOJ –, as ações de animação eram organizadas pelo Gabinete de Apoio Técnico da Divisão de Estudos e Planeamento, e pelo Sector de Animação de Férias da Divisão de Actividades de Férias e Ar Livre. “Incompreensivelmente, a Divisão de Actividades Culturais não desempenhava qualquer espécie de funções que tivessem como objectivo a Animação Sócio-Cultural” (FAOJ, 1976: 7), critica Orlando Garcia. O resultado são “alguns erros graves” (FAOJ, 1976: 9) que, tal como no Fundo de Teatro, surgem também por uma falta de uma orientação sólida da democracia para substituir instituições do regime anterior: a redução *da atividade de animação aos Campos de Animação de Férias, campos que vieram* substituir as Colónias

de Férias ou Campos de Trabalho promovidos pela ditadura; e a decisão “altamente controversa, de dar prioridade aos chamados ‘bairros de lata’, na implantação destes Centros” (FAOJ, 1976: 10), o que, aliado à falta de preparação dos animadores para lidar com questões socialmente muito complexas, revela o caráter assistencialista da iniciativa. Orlando Garcia responde de forma clara a esta confusão ideológica:

Não ignoro que é urgente fazer um trabalho nestas zonas degradadas: acabar com elas. Para conseguir anular os “bairros de lata” será indispensável realizar um trabalho de Animação, estamos de acordo. Mas para tal, há que elaborar um complexo projecto de intervenção, que reúna as várias entidades implicadas. (FAOJ, 1976: 11)

E faz uma avaliação devastadora da ação destes Centros de Animação:

Os cerca de 36 pseudo-animadores que ali trabalharam, nem sequer a eles-próprios se motivaram. Por incrível que pareça, não sabiam nada sobre Animação, reuniam um número ridículo de jovens (na melhor das hipóteses, cerca de 300 no conjunto dos 6 Centros) (...). Resumindo: tratou-se duma animação artificial, completamente desligada das realidades existentes, e um tanto castrativa, não só para os elementos das equipas, como para alguns dos que a “sofreram”. (*ibid*)

Apenas com a criação da Divisão de Formação Técnica em dezembro de 1975 e os Encontros descentralizados organizados nos meses seguintes pelo Conselho Cultural do FAOJ – que incluía Mário Barradas e José Saramago, entre outros – é que essa distância entre Animação e Cultura é encarada e trabalhada noutro sentido.

O desafio imediato é formar quadros e profissionais capazes de organizar ações de animação e ações de formação de animadores, e de

conhecer o território para criar um plano de intervenção. Assim, nos primeiros oito meses de 1976, foram realizadas: vinte e seis viagens de prospeção distritais; dezassete viagens de prospeção de zona; trinta e seis encontros de sensibilização no continente e seis encontros de sensibilização nas regiões autónomas; cinco estágios para formadores (um nas ilhas); oito “ações formativas simples” no continente e duas nas ilhas; seis cursos de especialização; quatro cursos para animadores socioeducativos (aptos a exercerem funções de monitores de colónias de férias); e foi constituída uma Equipa Nacional de Animadores Profissionais, com vinte elementos a tempo inteiro.

A par da referida equipa nacional, foram criadas vinte e duas Equipas Regionais de Animadores Profissionais e, no final de 1976, apesar da inexistência de um Estatuto do Animador e da ênfase no caráter voluntário desse trabalho, registavam-se oitenta e seis animadores remunerados pelo FAOJ, pertencentes tanto à equipa nacional como às equipas regionais (divididos entre Delegações Regionais do FAOJ ou Casas de Cultura da Juventude). Os oitenta e seis animadores do FAOJ realizaram, por sua vez, cento e dez ações formativas locais onde participaram “cerca de 5 mil pessoas” (1976: 18).

Será entre as “viagens de prospeção” e os “encontros de sensibilização” organizados por esta divisão do FAOJ que o relatório de Os Bonecreiros acima referido terá sido produzido.

Com as Viagens de Prospeção pretendia-se: Fazer um primeiro levantamento de dados e experiências de trabalho cultural em cada distrito; Conhecer “in loco” as realidades determinantes e as condições de trabalho; Estabelecer contactos com Organismos populares interessados na Animação a partir de grupos de jovens; (...) (FAOJ, 1976: 21)

E por “encontros de sensibilização” pretendia-se:

[A] discussão sobre os conceitos básicos da Metodologia da Animação, assim como alguns temas essenciais para a Problemática da Juventude; promover a análise das experiências anteriores (...) para abalar as certezas; (...). (FAOJ, 1976: 21)

Os temas abordados nestes encontros iam de atividades culturais – Folclore, Artesanato, Música, etc. – a questões sociais: desde “os problemas sexuais” à “droga”, “a emancipação da mulher”, o “alcoolismo” e “o caciquismo”, entre muitos outros (FAOJ, 1976: 22). As discussões eram orientadas pelos animadores através de pequenos grupos de discussão.

Igualmente interessante são as tendências que se procuraram contrariar nestes encontros:

- a) Predominância do trabalho com crianças – diziam os participantes que era mais fácil, mais necessário e mais útil para as populações.
- b) Aquilo a que nos habituamos a chamar a “Teatromania” e a “Brechtomania”.
- c) Aquilo a que chamamos “Subsidiomania”.
- d) O fatalismo da dependência: do Estado, “de Lisboa”, “dos sabedores” (“os doutores”), dos grandes equipamentos, das instalações impecáveis, etc...
- e) A quantidade em prejuízo da qualidade; “as obras de fachada”.
- f) “A irresistível tentação da bondade” – curiosamente o FAOJ é muitas vezes conhecido como “a” FAOJ (porquê?). (FAOJ, 1976: 23)

Todas estas atividades são evidentes na forma como os três membros de Os Bonecreiros descrevem a sua interação nas três localidades,

seja a cautela com que se dirigem às populações, seja a declarada recolha e transmissão de informação que realizam. Não foram os únicos membros do teatro independente com atividade integrada na ação do FAOJ e da Divisão de Formação Técnica em particular.

Segundo o relatório de Orlando Garcia, foram organizados ainda em 1976 um “Estágio” para animadores com residência nas ilhas da Madeira que viria, no entanto, a ser realizada em Évora, iniciativa dedicada a “iniciar os interessados, nas técnicas de aproximação muito específicas e cautelosas que a Animação exige”:

Fazer com que os eventuais futuros Animadores, tivessem consciência da complexidade e responsabilidade do seu trabalho, e pretendiam sobretudo, suscitar o fôlego necessário a tão dura (e simultaneamente fascinante) tarefa. (FAOJ, 1976: 27)

São convidados diferentes elementos locais para as equipas que irão promover os estágios, e são elaborados textos de apoio e sistematizada uma bibliografia comum. O estágio foi realizado no Centro Cultural de Évora, instituição criada por Despacho de 11 de janeiro de 1975^[2] como exemplo do modelo de descentralização teatral defendido por Mário Barradas na Comissão Consultiva para as Atividades Teatrais, mas que será a única instituição criada nesse modelo naquele período.

Segundo Orlando Garcia, a realização do estágio em Évora “deve-se à excepcional força de vontade, empenho, eficiência e capacidade

^[2] Despacho do Gabinete do Ministro da Comunicação Social, de 11 de janeiro de 1975, publicado no *Diário da República*, de 23 de janeiro de 1975, p. 443. Mário Barradas promove em Portugal o modelo de centros culturais promovidos na terceira fase de descentralização teatral em França (1958–68), com instituições com autonomia artística financiadas diretamente pelo Orçamento do Estado.

de resolução, de toda a Equipa do Centro Cultural de Évora” (FAOJ, 1976: 29). A importância simbólica desta relação com o CCE é a seguinte: os esforços do FAOJ integram-se no movimento de descentralização teatral de forma orgânica.

O estágio foi dividido entre duas equipas. Equipa de “orientadores”: Mário Cortesão Casimiro, Domingos de Moraes, Manuel Costa Cabral, Manuel Pina, António Inverno, Manuel Dias, José Pedro Caiado, Mário Barradas, Francisco Simões, Luís Varela, Mano António o Tarzan; e Equipa de “Enquadramento”: Cecília de Jesus, Silvina Santos, Orlando Garcia, Aleixo Torra Motta, Anizabol Damásio, Carlos Sousa e Francisco Moura (1976: 30).

Com a duração de quinze dias, as atividades foram organizadas entre “parte teórica” – onde se partia de debate sobre “Metodologia da Animação”, “Problemática da Juventude” e “Vida de Grupo” para a “Elaboração de Planos de Acção para cada uma das Ilhas” (1976: 29); “parte prática”, com formação em artes plásticas/gráficas, expressão musical (construção de instrumentos, organização de sonotecas, canto e percussão, programas radiofónicos e folclore; fantoches e caracterização; cinema; teatro (análise de textos, improvisação, encenação, interpretação, montagem); e “parte vivencial”, no que entendiam ser a fruição cultural de teatro e cinema num programa diário para conhecer repertório artístico.

A relação institucional estreita entre a formação de animadores e o teatro é por demais evidenciada pelos cursos de especialização promovidos pela Divisão de Formação Técnica, a começar pelo Curso de Animadores Teatrais, realizado novamente no CCE, orientado por Mário Barradas, Luís Varela, Christine Zurbach, Clara Joana, Avelino Bento, António Matos e Carlos Marques. Contudo, a relação entre animação e teatro é algo que Orlando Garcia quer clarificar.

O teatro, afirma Orlando Garcia, terá sido “a actividade preferida pela maioria dos grupos juvenis e organismos populares que se dedicam a um certo trabalho cultural” (1976: 51). Esta é uma tendência que pretende contrariar:

Quando se tenta formar Animadores Teatrais (e o mesmo se põe em relação a qualquer outro tipo de Animador), não estamos a tentar formar nem actores, nem encenadores, nem técnicos teatrais, mas antes a tentar provocar uma abertura de sensibilidade, a indivíduos cuja função é a de servirem de catalisadores de novas energias, em relação aos grupos com que irão trabalhar. (FAOJ, 1976: 52)

Há uma confusão conceptual instalada entre animação e teatro que, para o responsável do FAOJ, é necessário clarificar, da mesma forma que foi necessário clarificar a confusão política entre assistencialismo ou emancipação que dominava a ação da instituição até 1976.

Entre as extensas considerações finais deste relatório, o autor incluiu ainda uma lista discriminada de todas as instituições com que foram realizadas “reuniões inter-Organismos sobre problemas de Animação, de política cultural, de conjugação e coordenação de acções” (FAOJ, 1976: 52).

- a) Direcção-Geral da Acção Cultural da Secretaria de Estado da Cultura [estrutura sob a qual funciona o Fundo de Teatro].
- b) I.N.A.T.E.L.
- c) Direcção-Geral da Educação Permanente
- d) Direcção-Geral do Ensino Básico
- e) Direcção-Geral do Turismo
- f) Direcção-Geral dos Desportos
- g) Serviço Cívico Estudantil
- h) Fundação Calouste Gulbenkian

- i) Ministério dos Assuntos Sociais
- j) Fundo de Fomento de Habitação
- k) Serviço Nacional de Emprego
- l) Junta Central das Casas do Povo
- m) Estados-Maiores das Regiões Militares
- n) Universidades
- o) Várias Embaixadas, Associações de Amizade ou Institutos de países estrangeiros (FAOJ, 1976: 53)

Reproduzo a lista porque confirma uma característica institucional específica do pós-25 de Abril: a transversalidade. O mero facto de o responsável pela reorientação política da ação do FAOJ incluir na mesma lista instituições públicas e privadas, associativas, cooperativas ou fundacionais, de direito público ou privado, de grandes e pequenas dimensões e de áreas de intervenção extremamente abrangentes, é indicativo de que há uma mobilização transversal à sociedade para definir novos caminhos onde as políticas culturais estão integradas. Mas o grau de relação entre as diferentes instituições não deixa de ser surpreendente.

A TRANSVERSALIDADE INSTITUCIONAL

O peso da Fundação Calouste Gulbenkian na paisagem institucional da cultura é de tal forma naturalizado que saltamos por cima de uma pergunta evidente: o que está esta instituição a fazer ao lado de praticamente metade das direções-gerais do Estado, desde logo as mais conotadas com os “excessos de Abril” (Trindade, 2003)?

O apoio financeiro a teatro experimental, educação para a infância e grupos independentes por parte da Fundação antes e depois do 25 de Abril (cf. Serôdio, 2013), bem como a importância que o intercâmbio de diferentes personalidades entre Portugal, diferentes países europeus e da América do Sul ou das ex-colónias portuguesas são conhecidos (cf. Rozas e Cerejo 2025) (por exemplo, Mário Barradas vai, em 1969 e com bolsa da Fundação, para a escola de formação do Théâtre National de Strasbourg, instituição emblemática da descentralização em França). No entanto, qual é exatamente a relação da instituição com as Campanhas de Dinamização Cultural ou o movimento de descentralização em geral? O que é que muda na política da Fundação?

A pergunta exigiria um projeto de investigação próprio, mas aponto algumas pistas a partir de documentos dos arquivos da Fundação que se relacionam com os documentos já aqui analisados.

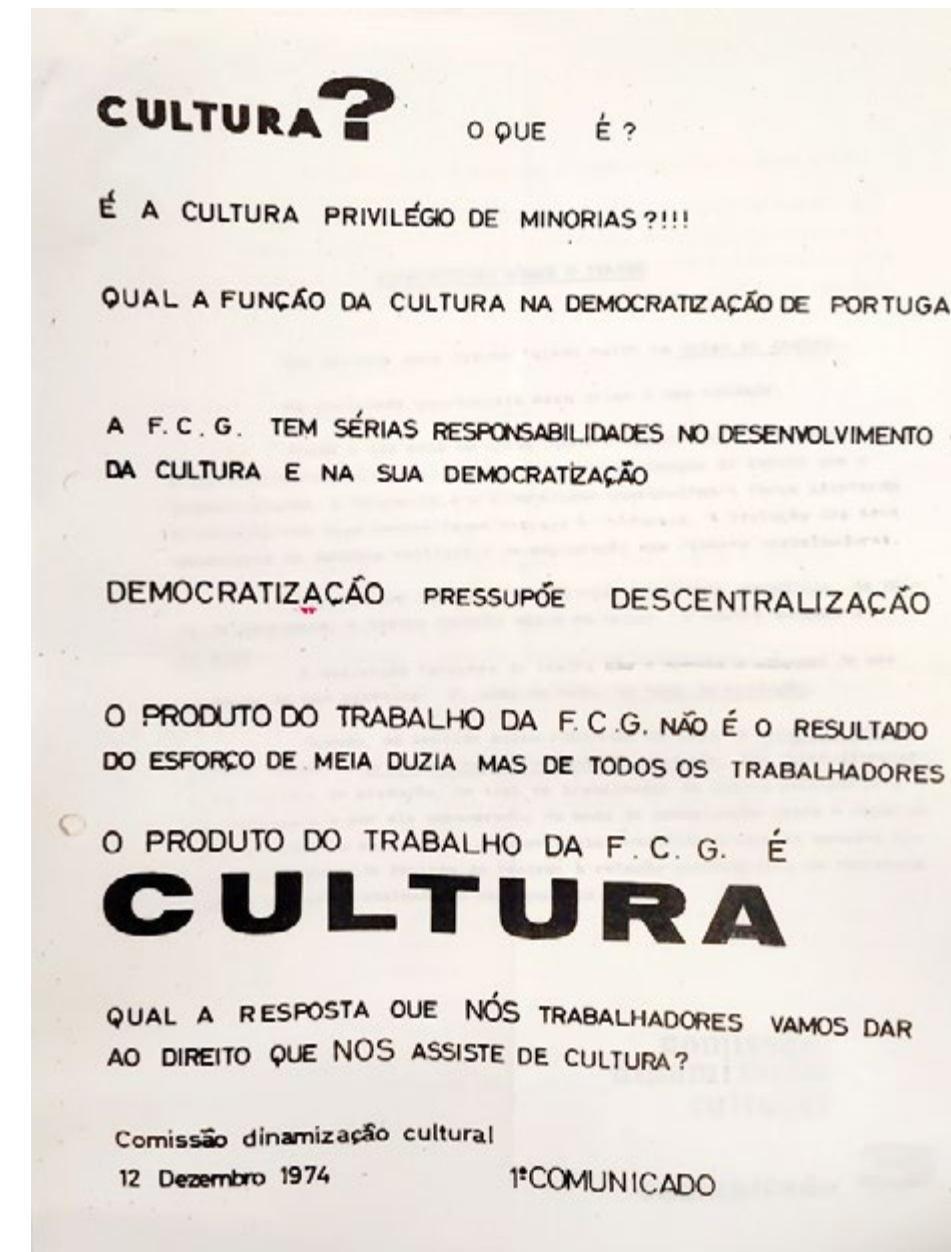
DEMOCRATIZAÇÃO PRESSUPÕE DESCENTRALIZAÇÃO

A 12 de dezembro de 1974, a Comissão de Dinamização Cultural da Fundação Calouste Gulbenkian – criada naquele mês por iniciativa da Comissão de Trabalhadores da instituição – publica o seu primeiro comunicado, de uma única página em modelo panfletário com um grafismo inesperado mas eficaz. No texto, pode ler-se:

Cultura? O que é? É a cultura privilégio de minorias?!!! Qual a função da cultura na democratização de Portugal? A F.C.G. tem sérias responsabilidades no desenvolvimento da cultura e na sua democratização. Democratização pressupõe descentralização. O produto do trabalho da F.C.G. não é o resultado do esforço de meia dúzia mas de todos os trabalhadores. O produto do trabalho da F.C.G. é Cultura. Qual a resposta que nós trabalhadores vamos dar ao direito que nos assiste de cultura? (1.º comunicado da Comissão de Dinamização Cultural, 1974a)

A proximidade aos argumentos de Carlos Wallenstein não é um acaso. No segundo comunicado, de 13 de dezembro de 1974, é divulgada parte do *Boletim Informativo das Forças Armadas* (n.º 6, de 10 de dezembro de 1974) com um excerto de uma conferência de Bento Jesus Caraça realizada em 1933, onde se pode ler que a “aquisição de cultura (...) significa, numa palavra, a conquista da liberdade” (1974b), mas que, para “atingir esse cume elevado (...) não há sacrifício que não mereça fazer-se” (1974b). A referência leninista não escapará a ninguém no ambiente político de 1974^[3].

[3] Ver, a este respeito, a carta de Lênine de 1922 publicada mais tarde com o título traduzido *Notes of a Publicist, on Ascending a High Mountain* (1924), ou ainda *Lenin 2017: Remembering, Repeating, and Working Through*, de Slavoj Žižek (2017).



COMISSÃO DE DINAMIZAÇÃO CULTURAL, 1.º COMUNICADO
[DOCUMENTO DE UMA PÁGINA DE 12 DE DEZEMBRO DE 1974] CAIXA SMO-S006/02-P0009].

O terceiro comunicado da Comissão, mais sóbrio, de janeiro de 1975, responde às perguntas lançadas em dezembro de 1974 através de dicotomias demasiado simplificadas mas muito próximas de Carlos Wallenstein, através das quais afirma não só a aliança da Fundação com o MFA como define uma linha estética sobre um novo tipo de teatro para a democracia.

Nos últimos anos tem-se falado muito em crise de teatro.

Na sociedade capitalista essa crise é uma verdade.

Porém o que está em crise não é o teatro (...) mas sim determinada imagem do teatro que o industrialismo, a burguesia e o liberalismo construíram (...).

A definição burguesa do teatro não é apenas a adopção de uma forma ou de uma estética. É, como em tudo, *um modo de produção*. (Comissão Dinamização Cultural, 1975: 1, ênfase no original)

Por contraposição ao teatro burguês, os trabalhadores da FCG entendem que “o teatro essencial e autêntico, não está em crise” (Comissão Dinamização Cultural, 1975: 2).

A prova disto é a importância que, depois do 25 de Abril, o teatro ganhou: o Programa do MFA logo preconizou novo estatuto legal para esta actividade e o Governo e o MFA conferiram-lhe grande importância para a elucidação e promoção cultural das massas populares, através do seu Programa de Dinamização Cultural. (Comissão Dinamização Cultural, 1975: 2, ênfase no original)

Para esta comissão, este é o momento de fazer um novo teatro: “o teatro de guerrilha”. A pulsão guevarista não será alheia nem ao momento histórico – as lutas de libertação anticolonial estão à beira de uma sucessão de vitórias contra o poder imperial europeu e norte-americano – nem à influência de encenadores que passam pela Gulbenkian ainda antes do 25 de Abril, como Adolfo Gútkin, que tinha estado com Ricardo Salvat em Cuba em 1968, e é depois professor no workshop de formação de atores organizado pela Gulbenkian em 1970. Mas é no Festival Internacional de Teatro de Manizales, inaugurado em 1968 na Colômbia, que a Comissão de Trabalhadores da Fundação encontra a inspiração teórica para o “teatro de guerrilha”.

Segundo as recomendações aprovadas em Manizales, a linguagem do teatro de guerrilha “deve ser simples e directa”, o espetáculo deve estar adaptado aos espaços disponíveis, devem ser incorporados “elementos não especificamente dramáticos, que propiciem a comunicação com o público, o integrem no espectáculo e facilitem a participação do povo”, a caricatura e a sátira devem ser privilegiadas para ultrapassar a resistência do público, a ambição do perfeccionismo deve ser abandonada a favor de formas que provoquem “a consciência dos problemas do povo e a da sua própria situação na luta contra o imperialismo”, e o artista deve implicar-se nestas lutas através de formação não apenas dramática mas também “nas ideologias políticas” (Comissão Dinamização Cultural, 1975: 3), e socorrer-se “honestamente dos dados que lhe forneçam ciências naturais e humanas como a sociologia, a antropologia, a etnografia, a história, a comunicação, a psicologia”.

Neste novo teatro, o artista já não pode ser vedeta formada através de métodos de marketing, rodeada de sumptuárias e de circunstâncias sedutoras e aliantes – fuga para adoçar as amarguras de boca da luta quotidiana; o artista passa a ser alguém que cria um acto vivencial chamado teatro, acto esse que reflecte a nossa *vida vivida*. (...) O público deve ser chamado a participar e esta participação só se atinge se o artista deixar de ser politicamente neutro; se o artista implicar todo o seu ser, a sua criatividade, nessa mesma participação, se colher em comunicação com o povo os problemas do povo a que pertence este encontrará o estímulo necessário para viver a sua própria vida e, deixando de ser dominado, construir a sua sociedade. (Comissão Dinamização Cultural, 1975: 4, ênfase no original)

Da “aliança Povo-MFA” passamos pela aliança “artista-público”, rumo à dissolução do teatro burguês numa aliança “povo-povo”.

O potencial caricatural deste tipo de discurso ficou evidenciado por iniciativas como o ensaio do Grupo Gulbenkian de Bailado na fábrica da Robbialac em julho de 1975 (gravado e preservado para visualização nos Arquivos RTP – “Situação do Ballet Gulbenkian”), onde a performance ingénua da aproximação entre bailarinos *qua* operários e dos operários *qua* espectadores emancipados resulta num simples mal-estar coletivo, silencioso e plenamente justificado. Mas não deixa de revelar uma procura de novas formas de organização e de mobilização da Fundação para esse efeito, ao encontro de uma autenticidade que Carlos Wallenstein afirma existir na ação popular espontânea.

A Comissão de Dinamização Cultural apresenta, no Comunicado n.º 42, um “Plano de Animação Cultural Externa” construído através da participação dos diferentes serviços internos, mobilizando recursos da instituição além dos programas definidos pela administração, e aprovado pela Assembleia Geral do Conselho de Trabalhadores em janeiro de 1975.

Este plano é detalhado por áreas de intervenção. Por exemplo, o “apoio à iniciativa de grupos de teatro amadores e profissionais da região como os que se deslocam” (Comissão Dinamização Cultural, 1975b: 2), nomeadamente o grupo de Animação Cultural destinada a crianças, de João Brites, e o Grupo Cénico de São Pedro do Sul, bem como o Ceta, de Aveiro; no cinema, o serviço de bibliotecas itinerantes “transportaria um projector e filmes que seriam passados no Centro de convívio (...) e em lugares públicos, adros de igreja, etc.” (Comissão Dinamização Cultural, 1975b: 3); bem como a dinamização de uma série de debates e iniciativas nas áreas da Saúde, Agronomia e outras.

Segundo este documento, a ação da instituição deveria ser “directa”, “receptiva”, “concertada” entre os diferentes serviços da Fundação,

“aberta” à participação interna, “atenta” na recolha de dados, “estimulante” relativamente às estruturas existentes no terreno mas aberta à “criação de novos meios” (Comissão Dinamização Cultural, 1975b: 1), e “revolucionária”: “enquanto em estreita ligação com a realidade da população a que se dirige, dela fazendo ressaltar os valores autênticos, facto determinante da sua transformação” (Comissão Dinamização Cultural, 1975b: 2).

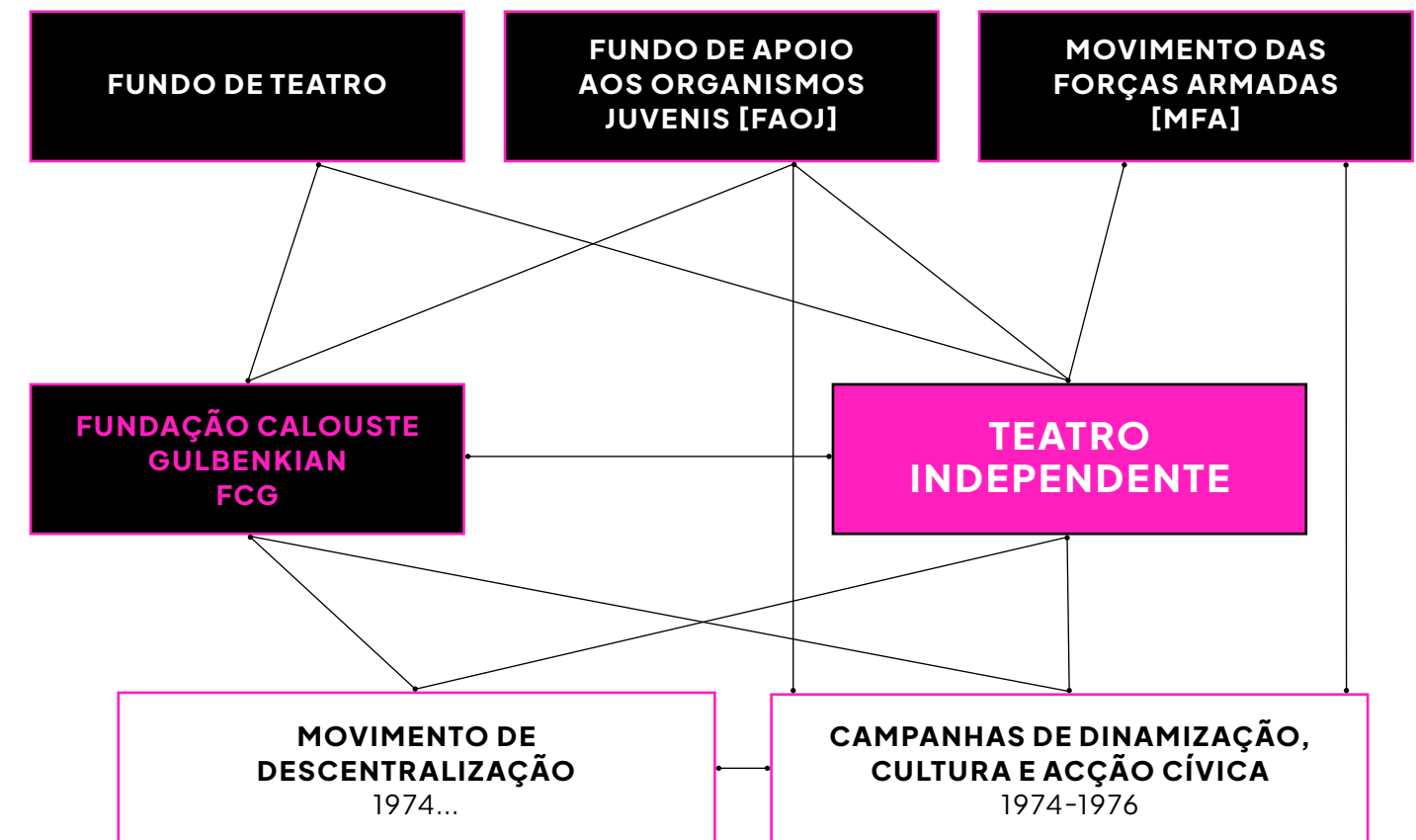
A linguagem é próxima do raciocínio de Carlos Wallenstein, responsável pela Secção de Teatro do Serviço de Belas-Artes da FCG. E, de facto, foi o próprio que apresentou o documento como proposta à consideração do Conselho de Administração. Este plano teria a duração de três meses a começar em setembro, o que não chegou a suceder. Não encontrei nenhuma referência às razões pelas quais o plano não foi implementado. No entanto, a hostilidade do Conselho de Administração face às decisões da Assembleia Geral dos Trabalhadores e da Comissão de Trabalhadores, bem como a aceleração da situação política entre os IV, V e VI governos provisórios durante o verão de 1975, seguida da dissolução da 5.ª Divisão do MFA em outubro, deverão ter contribuído para o abandono parcial do plano, sendo claro que parte das iniciativas, nomeadamente no que respeita às bibliotecas itinerantes, ao apoio à itinerância do teatro independente, teatro de amadores e teatro para a infância são programas que foram desenvolvidos e reforçados nos anos seguintes pela Fundação.

O TEATRO COMO FORÇA CENTRÍFUGA NA REFORMULAÇÃO DAS IDEIAS APÓS O 25 DE ABRIL

Fui exaustivo na análise destes documentos para deixar claros três aspetos: primeiro, o refluxo do processo revolucionário provocado pela alteração de forças definida pelo 25 de Novembro de 1975 não significou o fim dos processos lançados pelas Campanhas de Dinamização; segundo, a descentralização teatral enquanto movimento de ação não surge com as campanhas do MFA mas é claramente insuflado por elas; terceiro, apesar da extinção da 5.^a Divisão do MFA (que organizava as campanhas) em outubro de 1975, as instituições orgânicas do Estado criadas pelo PREC, de que são exemplo a SADA e o FAOJ, prolongam a sua articulação com a ação cultural através da descentralização e dos grupos de teatro independente nos anos seguintes.

Os três membros de Os Bonecreiros não foram a estas três localidades apresentar espetáculos. Foram fazer trabalho de mediação entre instituições, registando necessidades e orientando repertório e conhecimento. Fizeram isto em abril de 1976, no estertor do período revolucionário, mas desenvolvendo um trabalho de acompanhamento no terreno integrado na ação do Fundo de Apoio aos Organismos Juvenis.

O facto de, imediatamente após o 25 de Abril, não existir um plano preparado para as políticas públicas e as instituições do Estado para a cultura, nem se evidenciar nos primeiros governos provisórios um programa consensualizado sobre o caminho a tomar, cria uma situação institucionalmente ambígua onde a infraestrutura se arroga responsabilidades da superestrutura institucional. A análise cruzada entre diferentes arquivos revela um processo de “centrifugação



CENTRIFUGAÇÃO INSTITUCIONAL EM TORNO DO TEATRO INDEPENDENTE.

institucional”, um movimento produtivo enraizado na ação teatral que obrigou as estruturas de poder a repensarem os conceitos pelos quais definiam a sua política.

Seja no trabalho de mediação de Os Bonecreiros, na reformulação do FAOJ ou no debate que a Comissão de Trabalhadores imprime na ação da Fundação Calouste Gulbenkian, o movimento da descentralização corresponde na verdade a um campo discursivo muito amplo e diversificado sobre o que descentralização de facto significava. Foi através do teatro independente que se operou a síntese de uma reorganização institucional atribulada; um movimento que, sob pressão política interna e externa, reconfigurou os setores público, privado e associativo em prol da descentralização cultural promovida pelo MFA.

Este efeito de centrifugação institucional corresponde a uma procura inversa de clarificação e distinção dos próprios conceitos de teatro, por distinção com animação; de animação por distinção com teatro; e de assistencialismo, descentralização e autodeterminação cultural por distinção com o que seriam os modos de produção do teatro burguês. Ou seja, dá-se o aprofundamento de uma autenticidade popular que traria matéria para um novo teatro, tivesse isso assumido o nome de reatralização do teatro, teatro vivo, teatro autêntico, teatro espontâneo ou teatro popular. Procura trabalhar-se, naquele momento, a descolonização cultural da ditadura para a construção da democracia e de um povo nos seus próprios termos.



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALMEIDA, Sónia Vespeira de (2009), *Camponeses, cultura e revolução – Campanhas de Dinamização Cultural e Acção Cívica do MFA (1974–1975)*, Lisboa: Edições Colibri.
- BALME, Christopher (2014), *The Theatrical Public Sphere*, Cambridge: Cambridge University Press.
- (2017), “Theatrical institutions in motion: developing theatre in the postcolonial era”, *Journal of Dramatic Theory and Criticism*, 31.2, pp. 125–140.
Disponível em: <https://muse.jhu.edu/article/663575>.
- BOENISH, Peter (2022), “Theatre curation and institutional dramaturgy, post-representational transformation in Flemish theatre”, *Peripeti – Tidsskrift for Dramaturgiske Studier*, 19.35, pp. 71–82.
- CRUZ, Tiago (2024), “A Revolução, o Fundo de Teatro e o teatro independente: Quando o gesto ultrapassa o discurso”, *Sinais de Cena*, III (3), pp. 92–123.
DOI: <https://doi.org/10.51427/cet.sdc.2024.3.3.5>.
- ROZAS, Laura / Pedro Cerejo (2025), “Between revolutions, oppressions, exiles, and returns: rethinking Portuguese independent theatre and its transnational networks”, *European Journal of Theatre and Performance*, 7.1, pp. 30–71.
DOI: <https://doi.org/10.21827/ejtp.7.1.42828>.
- WALLENSTEIN, Carlos (1974), “Teatro popular tradicional”, *Colóquio Artes*, n.º 16, 2ª série, fevereiro.
- WALLENSTEIN, Carlos (1974b), “Teatro e animação cultural”, *Colóquio Artes*, n.º 20, 2ª série, dezembro.

FONTES PRIMÁRIAS

- ARQUIVO COMUNA (1976), Divisão de Formação Técnica do FAOJ, *Documentos II da Divisão de Formação Técnica* [documento de 58 páginas de 18 de outubro de 1976], dossier “FAOJ, Sec. Est. Juv. Desportos, S.E.C. até 1977, D.G.E.P., Relatórios/Entrevistas/Comunicados/Inquéritos, Manifestos e Mensagens, Abaixo Assinados”.
- ARQUIVO DO CENTRO DE ESTUDOS DE TEATRO, ESPÓLIO MÁRIO JACQUES (1975), *Balancete de Maio de 1975*, dossier *Balancetes*.
- ARQUIVOS GULBENKIAN (1974), Comissão de Dinamização Cultural, 1.º Comunicado [documento de 1 página de 12 de dezembro 1974] Caixa SMO-S006/02-P0009.
- ARQUIVO DO CENTRO DE ESTUDOS DE TEATRO, ESPÓLIO MÁRIO JACQUES (1975), *Balancete de Abril de 1976*, dossier *Caixa Geral, Janeiro de 1975 a Dezembro de 1977*.

ARQUIVO DO CENTRO DE ESTUDOS DE TEATRO, ESPÓLIO MÁRIO JACQUES (1976),

Ida à Cova da Beira [documento de 3 páginas de 12 de abril de 1976, e 5 fotografias a preto e branco] Caixa Pessoal 3.

ARQUIVOS GULBENKIAN (1974b), Comissão de Dinamização Cultural, 2.º Comunicado [documento de 1 página de 12 de dezembro 1974] Caixa MCG/16-S033.

ARQUIVOS RTP (1975), “Situação do Ballet Gulbenkian”, 25-07-1975. Disponível em: <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/situacao-do-ballet-gulbenkian/>.

ARQUIVOS GULBENKIAN (1975), Comissão de Dinamização Cultural, 3.º Comunicado, *Perspectivas Sobre o Teatro* [documento de 4 páginas de janeiro de 1974] Caixa MCG/16-S033.

ARQUIVOS GULBENKIAN (1975b), Comissão de Dinamização Cultural, 42.º Comunicado [documento de 7 páginas de 10 de julho de 1974] Caixa MCG/16-S033.

LEGISLAÇÃO CITADA

Resolução do Conselho de Ministros de 7 de outubro, *Diário do Governo*, n.º 233/1974, Série I de 7-10-1974, pp. 1179-1180. Disponível em: <https://diariodarepublica.pt/dr/detalhe/resolucao-conselho-ministros/472763>.

Despacho do Gabinete do Ministro da Comunicação Social de 11 de janeiro de 1975, que cria o Centro Cultural de Évora, *Diário do Governo*, n.º 19, Série II, 23-01-1975, p. 443.

Decreto-Lei n.º 203-C/75, de 15 de Abril, *Diário do Governo*, n.º 88/1975, 2º Suplemento, Série I de 15-04-1975, p. 572. Disponível em: <https://diariodarepublica.pt/dr/detalhe/decreto-lei/203-c-534410>.

